

# ¿Quién sino yo? La autovalidación de la mitología autoral como culminación de la obra de Fogwill

Juan Pablo Luppi

Universidad de Buenos Aires – Conicet, Buenos Aires, Argentina

pabloluppi@hotmail.com

El escritor argentino Rodolfo Fogwill (1941-2010) revalúa su obra publicada bajo la marca registrada en que se ha convertido su apellido mediante la creciente serie de decisiones editoriales en sus últimos tres años de vida. De esta manera, consume el diseño de una vigorosa figura de autor, enfrentada a los condicionamientos de la sociedad y la literatura. Al seleccionar y reordenar textos producidos desde 1974 —que multiplican los usos de la primera persona narrativa y atraviesan géneros como el cuento, la autobiografía, el ensayo, la crónica— en las ediciones de *Los libros de la guerra* (2008 y 2010) y *Cuentos completos* (2009), la obra de Fogwill culmina con una validación retrospectiva y proyectiva de la mitología autoral.

*Palabras clave:* autor; edición; ficción; personaje; yo.

Cómo citar este texto (MLA): Luppi, Juan Pablo. “¿Quién sino yo? La autovalidación de la mitología autoral como culminación de la obra de Fogwill”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.1 (2016): 75-97.

Artículo de reflexión. Recibido: 19/11/14; aceptado: 06/03/15.



### **Who else but me? Self-Validation of Authorial Mythology as the Culmination of the Work of Fogwill**

The Argentine writer Rodolfo Fogwill (1941-2010) revalues his work published under the trademark which his last name has become by means of an increasing series of editorial decisions in his last three years of life. In this way, he consummates the design of a vigorous author figure which faces constraints of society and literature. By selecting and rearranging texts produced since 1974 —which multiply the uses of the first narrative person and traverse genres like the short story, the autobiography, the essay, the chronicle— in the editions of *Los libros de la guerra* (2008 and 2010) and *Cuentos completos* (2009), the work of Fogwill culminates with a retrospective and projective validation of authorial mythology.

*Keywords:* author; edition; fiction; character; I.

### **Quem senão eu? A autovalidação da mitologia autoral como culminação da obra de Fogwill**

O escritor argentino Rodolfo Fogwill (1941-2010) reavalia as suas publicações sob a marca registrada na qual ele tornou-se usando seu sobrenome, através de uma crescente série de decisões editoriais em seus últimos três anos de vida. Deste modo, consuma o desenho de uma vigorosa figura de autor, enfrentada aos condicionamentos da sociedade e da literatura. Ao selecionar e reorganizar textos produzidos desde 1974 —que multiplicam os usos da primeira pessoa e atravessam gêneros como o conto, a autobiografia, o ensaio, a crônica— nas edições de *Los libros de la guerra* (2008 e 2010) e *Cuentos completos* (2009), a obra de Fogwill termina com uma validação retrospectiva e projetiva da mitologia autoral.

*Palavras-chave:* autor; edição; ficção, personagem, eu.

Repetiré que no he escrito un libro sobre la guerra, sino sobre mí y sobre la lengua de uno que jamás escribirá contra la guerra, contra la lluvia, los sismos, ni las tormentas, y siempre contra las maneras equivocadas de nombrar y de convivir con nuestro destino.

Nota del autor a la séptima edición de *Los pichiciegos*, abril del 2010

## Los frentes de la mitología bélica

La muerte del autor, proclamada en Francia como salida de la encrucijada del compromiso intelectual, a fines de la década de 1960, contenía en sí misma y anunciaba el *giro hacia el sujeto* que pronto dieron sus presuntos declarantes, Roland Barthes y Michel Foucault. En rigor, no se declaraba muerto al autor como figura pública, sino a la univocidad del sujeto, pretendido origen de la escritura, y a la intención como clave de la creación, aspectos de mucho interés para los discursos de la modernidad desde principios del siglo xx.<sup>1</sup> En el último cuarto del siglo, cierto optimismo teórico hizo posible que el autor recuperara un lugar en el espacio público y en la fabricación de obras. Este mismo optimismo teórico logró la redefinición de las posiciones del sujeto en la condición problemática del personaje y repensó la intervención del lector en el texto.<sup>2</sup> La autolegitimación de la creación, asociada a una propiedad y una producción —o sea, la figura de autor—, implica una red de posiciones diversas, tramadas por consensos y disensos, pues escribir no es solo hacer una obra, sino situarse en relación con la dinámica de invención de una literatura nacional, en la que se generan las condiciones

- 1 “No se puede hoy en día plantear la cuestión teórica del autor sin recurrir a una especie de página legendaria del pensamiento crítico contemporáneo, que es la ‘muerte del autor’ decretada por Barthes en 1968, ampliada por la ‘función autor’ y el ‘poco importa quién habla’ de Foucault en 1969. Sin embargo, la puesta en duda del sujeto biográfico en tanto que origen unívoco del texto literario y de la intencionalidad como clave de la creación son inherentes a los discursos literarios sobre la modernidad, y muy particularmente los del siglo xx” (Premat 311-313).
- 2 En numerosos fragmentos de la obra de Rodolfo Fogwill la escritura interpela al sujeto que lee, para hacerlo partícipe. Por ejemplo, en varios cuentos hay preguntas que el narrador deja abiertas, para incitar la imaginación del lector, como en “Muchacha punk”: “¿Cómo sería el olor de mi muchacha punk?” (*Cuentos completos* 132); o en la “Nota preliminar” a los *Cuentos completos*, cuando el autor destaca el orden de tonalidades y efectos y deja el juicio a cargo de quien lee, a la vez que anticipa su aprobación: “Espero haberlo conseguido” (13).

de existencia pública de esta. En esto reside la potencia performativa —es decir, la capacidad del discurso para actuar sobre lo real— de los textos que Rodolfo Fogwill (1941-2010) edita al final de su vida. En la literatura argentina de fines del xx, como se sabe, esa dinámica estuvo dominada por Jorge Luis Borges, cuya autofiguración programática ha sido emblema del proceso de producción de una figura de autor, que va desde la discursividad escrita y oral hasta sus efectos reales. Este aspecto de la relación entre literatura y vida, dado por la figura del escritor construida en textos y paratextos de la obra, conformaría lo que Julio Premat denominó *mitologías autorales* (313-315). Esta categoría implica un doble condicionamiento para el constructo social e imaginario que sería el autor: desde afuera, limitado por el campo cultural en que está la obra; y desde adentro, por las tensiones con las ficciones de la escritura y con el *yo ideal* (en términos psicoanalíticos, presupuestos por Premat, estas categorías son relativas a la omnipotencia narcisista y la identificación heroica).

La mitología autoral desarrollada en el proyecto literario de Fogwill funciona de manera agonal en ese doble condicionamiento, desde un yo anfibio, origen y devenir de la escritura, cuyo lugar discursivo está a la vez afuera y adentro de la ficción y los géneros, de la literatura, los libros y los textos. La escritura supone la construcción imaginaria de un personaje funcional, en polémico contacto con parámetros y expectativas del campo cultural; con su firma el autor inscribe una obra y un personaje en una red de conflictos públicos. Las mitologías autorales, como señala Premat para casos extremos, como el de Macedonio Fernández, pueden existir independientemente de lo escrito, en la circulación de anécdotas, con fuentes orales, más o menos ficticias y autosuficientes. Si bien la figura pública de Fogwill no ha dejado de crear un anecdotario intenso y entretenido —cuya reciente culminación póstuma es el libro preparado por Patricio Zunini, en el 2014—, la construcción mitológica, el matiz fabuloso de la figura de autor, sustenta su escritura y forma parte central de la obra, diseñada como táctica de intervención individual en el espacio común. Las ficciones de la escritura y, en primer lugar, las tensiones con el yo narcisista son inseparables del campo cultural en el que está la obra; las vibraciones de ese contacto dan potencia legendaria al personaje público que Fogwill construyó entre 1980 y el 2010.

La maniobra de construcción mitológica conecta autoría con edición y textos con paratextos, a través de las operaciones poéticas de publicitar el

nombre propio en diversos sitios peritextuales (tapas, contratapas, prólogos, títulos, fechas) y epitextuales (intervenciones orales, entrevistas), y con la indagación discursiva de fronteras entre ficción y realidad, mediante la elaboración de personajes y posiciones enunciativas en primera persona. Como veremos, la escritura extrema la ilusión autorreferencial y excede el espacio autobiográfico, a la vez que revitaliza la tensión clásica de la expresión del *sí mismo*, que inició con las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau, entre la pregunta por el mundo privado y su relación con el espacio social. Sociólogo y publicista antes que escritor,<sup>3</sup> el autor exhibe conocimiento y control de esta paradoja inquietante de la modernidad, que resume Leonor Arfuch así: el esbozo de una esfera privada requiere, para constituirse, de su publicidad (33, 41). Partes del anecdotario muestran el emplazamiento desviado de Fogwill en la literatura y la potencia para esbozar el espacio propio a partir de su publicidad.

El nombre sería un primer umbral de relación entre el mundo privado y el espacio social; sobre él aplica Fogwill su experticia publicitaria, para posicionarse en el campo de la literatura. Más que meramente autobiográfico, el espacio textual que exploraremos es validado por el autor como mitológico, germina desde el gesto persuasivo de convertir el apellido, solo, sonoro, plagado de consonantes, en un signo autónomo que será un rótulo,

---

3 Sociólogo egresado de la Universidad de Buenos Aires, donde dio clases en los sesenta, Fogwill participa hacia mediados de esta década en la vida literaria del bar La Paz, en la avenida Corrientes de Buenos Aires. Como recuerda Ana María Shua, podía aparecer allí con un ejemplar de *Sebregondi retrocede* de Osvaldo Lamborghini, como táctica para mostrar una preceptiva literaria, aplicada al propósito de “levantarse a una mina”. Tenía sus opiniones sobre la literatura argentina, pero “por ejemplo no había leído a Arlt”: “todavía no era un escritor ni tenía las lecturas de un escritor” (citado en Zunini 12-13). Fogwill se presenta en el campo literario con capacidad de persuasión madura del *performer*, que exhibe un libro de la nueva vanguardia para seducir y conquistar. La solapa de *Restos diurnos* (1993) —que es en sí una pieza autopublicitaria cargada de hipérbole y mayúsculas, probablemente escrita por Fogwill— destaca su currículum de *especialista* en comunicación, *marketing* y derivados: “Investigador especializado en Comunicaciones, fue consultor de empresas líderes en las áreas de Publicidad y Desarrollo de Productos y durante diez años presidió una de las mayores organizaciones argentinas de servicios de marketing. Fue columnista especializado en temas de política cultural en diversos medios de Buenos Aires”. La exageración es matizada en el testimonio de Alan Pauls, que trabajó en la agencia Ad hoc, comandada por Fogwill: “escribí miles de textos y guiones y ‘racionales’ para muchos productos [...], pero jamás vi que se publicara ni produjera nada. [...]. En rigor, cuando él estaba en la agencia básicamente se hablaba de literatura. [...] La agencia era una mezcla de empresa-pantalla, taller literario, célula de conspiración infantil y comuna de estudiantes crónicos” (citado en Zunini 19-20).

al suprimir los dos nombres (Rodolfo Enrique), desde 1985, en la tapa de *Pájaros de la cabeza*. Se trata de actuar en el campo cultural con la eficacia del *yo* hecho ficción en la escritura. La rúbrica autoral, que utilizó como una marca registrada en su publicidad, está en la zona de confluencia entre la afirmación de sí en la escritura, los presupuestos del mercado y las figuras dominantes del campo literario. La sonoridad poética del nombre propio, su potencia descubierta como palabra de dos sílabas —en vez de la métrica incómoda del nombre completo—, conectada, por la táctica publicitaria, al deseo de ocupar un lugar relevante destacan como las motivaciones de esta política de la firma, en la que la autofiguración es tan fundamental en el trabajo del autor que le permite imaginar (exagerar) “un arte que consiste exclusivamente en la construcción de la figura” (Speranza 41-44).<sup>4</sup>

La disposición de los frentes de una intervención literaria, planteada con tópicos bélicos, es lo que en el 2008 confirma *Los libros de la guerra*, libro de artículos con afán de actualidad, que se reedita con artículos agregados a fines de agosto del 2010 —en coincidencia con la muerte de Fogwill, como un azaroso último acto performativo—. El gesto autorreferencial de ratificación, retrospectivo y testamentario, orienta una serie de intervenciones que, desde el título de su extenso poema “Últimos movimientos del señor Fogwill” (*Últimos movimientos* 17-89), pueden pensarse como remate de los pronunciamientos del autor, con visos demiúrgicos de señor. Devenido personaje y lector/editor de su obra, extiende una política de reedición definitiva de sus ficciones, con los *Cuentos completos* (que aparecen en el 2009, entre las dos ediciones de *Los libros de la guerra*), la tercera y cuarta

---

4 Así lo explica Fogwill ante la primera pregunta de la entrevista de Graciela Speranza: “—¿Por qué Fogwill, a secas? —Rodolfo Enrique Fogwill es como un dactílico espantoso. Me siento más Rodolfo que Enrique, pero Rodolfo Fogwill alitera. Decidí llamarme Fogwill. Probablemente por una especie de megalomanía. Yo quería ocupar un lugar tipo Sócrates o Hegel. ¿Quién dice Guillermo Federico Hegel?” (41-44). La mitología incluye la *performance* iconográfica: Fogwill utiliza la *fotografía de autor* como un logotipo lanzado por él, renovado provocadoramente hasta el final de su vida y visible desde los recomienzos (luego de la aventura editorial de Tierra Baldía) en la foto de autor con pelo revuelto y ojos desorbitados, repetida con variaciones en tapas y contratapas de diversas editoriales cuando el autor se afirma en el campo: *Música japonesa* (Editorial de Belgrano, 1982), *Ejércitos imaginarios* (CEAL, 1983), *Los pichy-cyegos* (De la Flor, 1983), *Pájaros de la cabeza* (Catálogos, 1985). En textos y paratextos la mitología rinde con la solvencia graciosa de un carné de identidad, compuesto por el nombre y la foto, como anacrónica tarjeta de visita pasible de variaciones, propia de un escritor que hace de la multiplicidad su identidad autoral.

edición de *Los pichiciegos* (2006 y 2010) y la segunda de *Vivir afuera* (2009). *Los libros de la guerra* formaría parte de esa serie de renovación editorial, con el plus de incorporar allí protocolos de la prosa de prensa, más cercanos a la coyuntura, en textos hasta entonces carentes del soporte del libro y que iban de la ficción a la crítica, el ensayo, la crónica, formas lindantes con la autobiografía. En el cruce entre ficción y ensayo, la escritura de Fogwill es siempre pragmática, efectiva en la imposición de una verdad imaginaria, no meramente verosímil, como en la novela realista. Se vincula con el sujeto biográfico que se desfigura tras el yo y con los usos de la primera persona entre el ensayo y la ficción. Estos elementos, que desorientan los presupuestos del mercado y los consensos del campo literario, crean filiaciones atípicas con la tradición de la novela moderna, al explorar el cruce de géneros discursivos y reutilizar la potencia del anacronismo y el malentendido (de otro modo que en la obra de César Aira, disímil par literario de Fogwill).<sup>5</sup> De ahí que la validación de la mitología pueda leerse, tanto en *Los libros de la guerra* como en *Cuentos completos*, en la materialidad del libro y sus condiciones editoriales de producción, así como en los énfasis y las recurrencias de la primera persona que surca los textos más allá de los géneros. Indagar esa posibilidad de lectura, rastrear la vinculación autoral entre ambos libros, es el propósito de este artículo.

El libro del 2008/2010 a la vez integra otra serie extraautoral que prolifera en el campo cultural del cambio de siglo: la de volúmenes que compilan artículos aparecidos en revistas intelectuales y suplementos periódicos de cultura durante las dos últimas décadas del xx. Estos artículos revisan algunos

5 Al comentar ideas de Jürgen Habermas sobre la realidad como ilusión creada por la novela, Arfuch ubica el afianzamiento del efecto de verdad en la producción literaria del siglo xviii (v. gr. Defoe, Rousseau, Laclos), a partir de los elementos que hemos señalado en Fogwill: la aparición de un sujeto “real” (comillas de Arfuch), biográfico, como garante del yo que se enuncia, y “la apropiación de la primera persona en aquellas formas identificadas como *fiction*, que darían origen a la novela moderna” (Arfuch 40). La reutilización autotemática e irónica de estos elementos puede verse en diversas primeras personas del flujo novelístico de César Aira (v. gr. *La costurera y el viento*, *El congreso de literatura*, *El tilo*). Firmada por Aira, la contratapa de la primera edición de *Pájaros de la cabeza* (Catálogos, 1985) destaca la capacidad anfibia del narrador para moverse entre la literatura y la vida, al elogiar las “máquinas narrativas” de Fogwill, porque “saben producir un real capaz de continuarlas y explicarlas”. Y concluye destacando la figura de autor poderoso que emerge de la escritura: “Su arte controla el resultado, y si cedemos a la ilusión de que hay un mundo y que hemos empezado a deberle algo también a Fogwill, él, —o su autor—, emerge con elegancia de sus frases para rogar que lo malentendamos y que confiemos en sus palabras cuando exigen que desconfiemos de sus palabras”.

ejes de debates públicos que tuvieron lugar durante la llamada posdictadura. Hoy cargados con la fuerza probatoria de los años posteriores a la crisis argentina del 2001 y del 2002, esos artículos reconocen un continuismo de la violencia estatal y de mercado en las décadas del ochenta y noventa, que ha demandado la redefinición de nociones como *posdictadura*. En el campo cultural de fines de la década del 2000, *Los libros de la guerra* recupera el disenso del enunciador frente al estado de debate público del último cuarto de siglo. Un gesto similar es visible, por ejemplo, en tres libros que reúnen reflexiones culturales fechadas entre el declive del gobierno alfonsinista (1988-1989) y el final de la década de Menem (1999-2001). Las zonas de discusión de estas publicaciones se relacionan con las del libro de las guerras de prensa de Fogwill, que es posterior y tiene además numerosos textos fechados antes del periodo señalado: el declive de la dictadura y la transición democrática, entre 1980 y 1986. Los libros en cuestión son: *Micropolítica de la resistencia* de Eduardo Pavlovsky (1999), *Menemato y otros suburbios* de David Viñas (2000), cuyo título añade la denominación de *califato* a los dos gobiernos de Menem entre 1989 y 1999, y *Tiempo presente* de Beatriz Sarlo (primera edición en el 2001), quien con *Tiempo pasado* (2005) amplía el foco sobre la cultura de la memoria y el giro subjetivo. Estas compilaciones abordan problemas de la esfera pública y la política cultural sobre todo de la década del noventa, a partir no tanto de las estructuras de análisis de las disciplinas en que trabajan los autores, sino desde el tamiz de los propios recorridos, desde el sujeto que firma las notas y autoriza el libro que las reúne.

Las opiniones y críticas de Pavlovsky a la política cultural del menemismo presentan en otros campos de acción (dramaturgia, psicoanálisis) cierta reverberación de los juicios de Fogwill sobre la política cultural del alfonsinismo en sus comienzos, que siguieron vigentes al convertirse en parte de *Los libros de la guerra*. Lo que hay en el medio, entre los primeros (y más numerosos) artículos periódicos de Pavlovsky y el libro de Fogwill, es la década de 1990, cuando la producción de subjetividad de la que habla Pavlovsky, operada por los agenciamientos de la publicidad y los medios, resultó signada por la ambigüedad, el individualismo, la exhibición impúdica del acto deshonesto. En una nota de *Página/12* en 1996, Pavlovsky observa que el menemismo ha propiciado una nueva estética, en la que se muestra lo que debiera ocultarse y el cinismo vale como carta de triunfo (137-138). Según dos notas en *Página/12* de fines de 1989, luego de la interiorización

de la violencia cotidiana facilitada por la última dictadura, a fines de los ochenta se hacen visibles individuos sin juicio crítico, adheridos al poder presente, cuyo pasado les devuelve identidades fracturadas, cuyo potente efecto logra capturar el libro una década después (33-34, 38-39). Contra ese consenso cultural, Pavlovsky propone la producción de subjetividad en espacios mínimos de poder: una *micropolítica de resistencia* que convierta cada espacio de la sociedad civil en lugar de decisión sobre la organización de la vida común (189). Sobre el campo afectivo contemporáneo trabaja la indagación narrativa/social de Fogwill: conecta la intimidad y la política como espacios de poder, narra lo micro con tono macro y devuelve distorsionada por escrito la ambigüedad de su época, en particular el cinismo triunfante, la disociación con el pasado y la crisis de representatividad.

A menudo situadas en *escenografías anestésicas* —concepto de Pavlovsky aplicable a nuevos espacios de tránsito común y alto consumo (torres urbanas, barrios cerrados, shoppings, aeropuertos, autopistas)—, las voces de Fogwill, como veremos en el yo de *Los pichiciegos* o el de “Muchacha punk”, modulan en su estilo la micropolítica del cinismo; personajes como los seis solitarios de *Vivir afuera* (1998), la familia tipo argentina en Las Vegas de *La experiencia sensible* (2001) o los invitados a la fiesta de *Urbana* (2003) se mueven (no deambulan, porque tienen objetivos precisos, son pragmáticos y tácticos) en mundos de maquetas, donde prima la repetición y el presente es materia de la memoria. Como analiza Sarlo en artículos sobre el cambio cultural, compilados en *Tiempo presente*, los espacios están reorganizados según necesidades del mercado en la ciudad de Buenos Aires de los noventa, sin pasado y surcada por el montaje. Tales aspectos conforman la escenografía de *Vivir afuera*, que se fragmenta en perspectivas individuales sobre la ciudad, en el presente de 1998. El vínculo de Buenos Aires con el pasado reciente se hace visible en las transformaciones urbanas y subjetivas de la década del setenta que narra *En otro orden de cosas* (2001). Desde su campo de especialización (crítica literaria, estudios culturales), conjugado con la subjetividad y la historia personal en la prosa de prensa, Sarlo destaca la revulsiva presencia del pasado que fue ocluida en la transición democrática. En una nota de *Punto de Vista* de 1997, a propósito de un libro testimonial de Miguel Bonasso, Sarlo percibe una “necesidad de historia” y una “afición presente por las historias personales”, en un contexto que agrega la década del ochenta al pasado reciente y verifica que el corte con las violencias pasadas

(presente en el Juicio a las Juntas en 1985 y difundido en el *Nunca más* desde 1984) no era tan fácil de aplicar en las subjetividades: “Es complicado vivir con la idea de que nos hemos equivocado” (*Tiempo presente* 163). Una década después, *Los libros de la guerra* viene a señalar las equivocaciones del pasado y a ratificar la lucidez de quien las supo detectar desde 1980.

Como precisa Américo Cristófalo, la historia que se trama subjetivamente en *Los libros de la guerra* “revela que a varias décadas de distancia Fogwill ha sido uno de los más lúcidos lectores del advenimiento del alfonsinismo, de la frontera entre la dictadura y el estado de Derecho” (19-20). La propuesta editorial resulta exitosa en la corroboración del valor de estos textos como lecturas de presentes que ahora son pasado. Además de señalar la consistencia para autorizar la propia palabra en distintas coyunturas (cuya potencia en la literatura argentina conecta con implícitos precursores del XIX, como Domingo F. Sarmiento o Lucio V. Mansilla), la aproximación de Cristófalo acierta en definir la lucidez de Fogwill como plenamente poética y, por eso, sociológica y política, distante del historicismo y la pesadez de la memoria, capaz de juzgar (el verbo es atinado para la posición enunciativa de Fogwill en la prensa) el horror del pasado reciente “desde el punto de vista de la lengua, de las intensidades hereditarias de la lengua” (19). El libro de los artículos de prensa de Fogwill corrobora los propios juicios al hacer visible, mediante el uso de la lengua, lo que pervive del pasado. Con la eficaz mostración de la clarividencia de la propia lectura, el libro exagera esa orientación del mercado editorial de compilar artículos de crítica cultural de la posdictadura en la década del 2000. La exacerbación apunta a instalarse en el período de escritura, entre 1981 y el 2007 (la segunda edición agrega varios textos, pero solo tres posteriores al 2007, dos de los cuales son entrevistas a Fogwill), y resalta la cantidad y variedad de las problemáticas tratadas, que se resumen en la contratapa con eficaz enumeración de catálogo; el otro destacado en contratapa es Fogwill, el estratega de la imposición de sí como escritor, la marca ya vuelta cliché que sitúa la lectura de estas reflexiones sobre política cultural como “parte indiscernible de la estrategia de imposición de una figura literaria”.<sup>6</sup>

---

6 Las contratapas de ambas ediciones (2008 y 2010) resaltan en negrita los “pretextos que hilvanan el recorrido”: “Poesía, festivales, divorcio, aborto, sionismo, guerra, nuevos autores, universidad, estado, dictadura, democracia, sexo, lucha armada, tendencias, drogas, medicina y música popular”. El párrafo tipográficamente destacado termina

La estrategia podría tener como gesto inicial el lúdico examen del mercado (cultural y literario), a la manera de Pipo, en los *Los pichiciegos*, cuando pide a los pichis que hablen en orden “como si tuviera que anotar las existencias de un almacén de opiniones” (Fogwill 55). El afán de opinar sobre la diversidad de asuntos públicos, que en *Los pichiciegos* recorre la polifonía de hablantes no solo porteños, entroncaría con un rasgo característico de Buenos Aires: “la vocación cívica de emitir opiniones a mansalva a propósito de cualquier cosa”, como dice un narrador de Rodolfo Rabanal (32), novelista y cronista porteño contemporáneo de Fogwill. El modo de intervenir en el almacén de opiniones se enfatiza con la palabra que usa Rabanal como adverbio: *mansalva*, la que da nombre a la editorial que por esos años publica *Los libros de la guerra*, además de *Un guión para Artkino* (2008) y *Fogwill, una memoria coral* (2014).<sup>7</sup> El doble sentido del término, referido a la gran cantidad y a la seguridad exenta de peligro, perfila la posición enunciativa de *Los libros de la guerra* como la convalidación del estatuto legendario del autor. Podría verse allí una sincronía atípica entre autoría y edición, cuyos vínculos a menudo tensos distinguen este proyecto desde sus inicios.

Alentando la expectativa polemista que suscita el nombre del autor convertido en marca registrada, el aparato paratextual de la doble edición de *Los libros de la guerra* promete incorrección y hostilidad, a partir del cliché del provocador. Promueve además el valor del texto (hecho de escritos diversos, publicados desordenadamente) en función de la mitología autoral: lo nuevo se sostiene en la imagen repetida del estratega de sí mismo. Amén de apropiarse de cuestiones críticas emergentes hacia el 2008 y el 2010 (véase Giordano), el pronombre seguro y mayúsculo *Yo*, que titula la primera sección y podría abarcar todo el libro y casi todos los de Fogwill, ofrece la principal exacerbación del gesto reiterado en compilaciones de la

---

con la citada referencia a la imposición de figura. Los libros que analizamos son los más voluminosos de Fogwill: la primera edición de *Los libros de la guerra* tiene casi 400 páginas y algo más de 400 en la segunda; *Cuentos completos* ocupa 458 páginas.

- 7 A la par de Fogwill, Mansalva está en el origen de *Los libros de la guerra*. La producción editorial del libro es reconocida por el autor en el prólogo del 2008: “La selección del material, la búsqueda de documentos perecederos entre revistas desaparecidas hace veinte años [...] corrió por cuenta de Francisco Garamona y sus colaboradores, principalmente, Javier Barilaro y Laura Crespi”. Con el dominio del autor que ya no tiene editorial propia, pero elige la que prefiere, agrega que “Garamona es el editor de Mansalva y su catálogo fue un argumento decisivo a la hora de ponderar riesgos y beneficios de la publicación” (6).

época: la recuperación del espacio de la subjetividad, en conexión con la autonomía crítica, en el contexto del cuestionamiento de la política como fundamento de la práctica intelectual (Sarlo, *Tiempo presente* 209). Pero la escritura de Fogwill no trata de la historia de vida sino de dar vida a las historias. Explora el espacio de la subjetividad, diseña un autor fabuloso como modo de acción no solo intelectual sino política y poética, que encuentra su eficacia en compromisos despojados de fines históricos. En los artículos de Fogwill, tanto como en sus poesías, cuentos y novelas, puede leerse lo que Cristófalo llama “una práctica política que compromete los textos y el nombre del autor con las representaciones histórico sociales” (16). Ese compromiso de los textos pasa por la libertad lúdica y la violencia de la lengua, que las voces escritas por Fogwill enuncian en primera persona, atravesando los géneros.

La escritura fabrica una subjetividad múltiple, que se muestra en el proceso de afianzarse, con una gestualidad discursiva que reúne dos lugares que traman la construcción de la imagen pública del escritor: la *literatura*, donde dirime la relación con pares, con temas y lenguajes que provee la tradición literaria, con modelos y precursores, con lectores, instituciones y mercado; y la *sociedad*, donde interviene en relación con luchas culturales, sectores sociales en disputa, mecanismos de reconocimiento, instituciones políticas y dispositivos del poder (Gramuglio 37-38). La literatura y la sociedad son los frentes yuxtapuestos en los que busca su resonancia la figura y la escritura de Fogwill. La construcción de la figura de autor se realiza contra el consenso de la crítica literaria, que Fogwill menosprecia como “un certamen de inteligencia, de normas de cortesía entre las cuales también figura administrar hábilmente la descortesía y la agresividad” (Speranza 50-51). Para ganar el certamen sin participar, inventa sus propios mecanismos de reconocimiento, al intervenir mucho en la factura editorial de sus libros. Además, mediante la (re)escritura y (re)edición de ficciones, ensayos y entrevistas, adopta precursores que son pares, escritores poco difundidos, más o menos invisibles para la institución hasta el fin de siglo; traza quiebres en los núcleos del sistema —entre lo residual y lo emergente, canon y vanguardia, Borges y Lamborghini— y en sus pliegues encuentra la caja de resonancia del *yo* que (se) escribe.

## Borges, Lamborghini, Yo

La angustia de la influencia de Borges se conjura por exhibición lúdica, no meramente paródica, en algunos cuentos iniciáticos de los libros *Mis muertos punk* y *Música japonesa*, con narradores compadritos en irrisorio estilo criollista, como en “El hilo de la conversación”, “Sobrevivencia”, “Fuentes”, o con el merodeo por cierta sociabilidad referible al grupo *Sur*, en “Méritos”, “Testimonios”, sobre cuyos bordes Fogwill escribe con afán beligerante hasta “Help a él” (1983, en *Pájaros de la cabeza*), que desde el título destruye y reconstruye “El aleph”. El gesto de confrontación es explícito a mediados de los ochenta en la escritura de prensa. La aparición de *Los conjurados* (último libro de Borges) le permite matar también simbólicamente al monopolítico precursor en 1986, referirse al gran escritor sin el tono apodíctico del momento y rescatar lo que la canonización pasa por alto: ubica el último libro borgeano en la serie, iniciada con *El hacedor* (1960), de “compilación de libritos breves [...] sin más unidad que la que aportan la identidad del autor y el limitado repertorio de lugares temáticos en los que prefirió acotarse”. E indica la fórmula que un primer Borges obtuvo de Whitman a principios de la década de 1930: “se trata del personaje autor que mediante recursos ficcionales se va construyendo a través de una obra, cuyo valor se sostiene solo por el respaldo del autor real de la ficción” (Fogwill, *Los libros* 153). De la política cultural que implica una intervención literaria, ejemplarmente operada con la aparición de “Pierre Menard, autor del Quijote” en la revista *Sur*, y luego en *Ficciones*, y de la capacidad estratégica de autofiguración que respalda la obra de Borges, se nutre y desvía la mitología de Fogwill y el patrocinio con que se confiere valor, a través de sus primeros poemas y cuentos y a través de artículos de escritor aparecidos, a la manera del primer Borges o de Arlt, en la prensa. También a la manera de ambos, la intervención periódica busca incomodar, quebrar el consenso de cada coyuntura.

La imposición de valor incluye la apuesta por una literatura argentina vislumbrada en la erosión del canon, proceso que se realiza mediante el placer y el poder de la escritura, que no se limita a la instauración de un contracanon. En Fogwill actúa esa paradoja, la de derribar lo canónico para imponer condiciones alternativas que habiliten no otro canon, sino un sistema de valoración alternativo, personal, distribuido en poemas, cuentos,

artículos, prólogos, entrevistas. La presencia de Osvaldo Lamborghini, varias veces alusiva y otras explícita, recorre poemas y cuentos iniciales de Fogwill y también transita los artículos en la textura poética y los juegos con sonidos y rimas que cuestionan sentidos. Además está la referencia atenta a *El fiord* en relación con *Los Soria* de Alberto Laiseca, reseñado en el periódico *Tiempo Argentino*, en 1983 (Fogwill, *Los libros* 122). A diferencia de Aira, par de Fogwill antes que precursor suyo, que en 1985 da el espaldarazo de contratapa en *Pájaros de la cabeza*, Lamborghini funciona como inopinado maestro, del que se aprende y al que se supera. Así lo cifra el narrador de “Efectos personales”, cuento de 1978 que apareció en *Mis muertos punk* y se ubica entre los primeros de *Cuentos completos*: “En esos días mi maestro estaba lejos, en Mar del Plata”, dictaba “clases de algo que se parecía al psicoanálisis” (mezcla irónica de aspectos biográficos de Lamborghini). Concluye el párrafo pasando de la tercera persona a la primera, y esta del singular al plural, adelantada en su propia iniciación: “Él podría explicar mejor que yo todo esto. No. Tal vez ya no: aprendimos” (Fogwill, *Mis muertos* 84).

Heterogéneos, de repertorio temático no acotado como en Borges, los libros de las guerras de Fogwill mantienen con fuerza la unidad que aporta el nombre del autor, en esto sí como los “libritos breves” de Borges. Sin embargo, esta unidad se lanza a destruir la regulatoria borgiana (sus modos de instaurar el valor) y, a la vez, a superar las lecciones de quien se elige como precursor alternativo. En una carta de lectores que envía a *Tiempo Argentino* en abril de 1983, Fogwill actualiza el imperativo de desmitificar a Borges, que Adolfo Prieto y David Viñas, entre otros, iniciaron en la década del cincuenta y que equivale a la exigencia de transformar la producción de cultura. Desvía por los márgenes los valores desechados por “la política de Borges en tanto aduana-cultural” y afirma la posibilidad de seguir escribiendo a pesar del maestro-aduanero: “no hay política cultural posible en la Argentina que no comience por desmitificar la figura venerable de su Maestro, aunque solo sea para poner a funcionar en la producción de cultura lo que se pudo haber aprendido de él” (Fogwill, *Los libros* 109). Lo que actualiza *Los libros de la guerra* es la potencia de una identidad de autor, hecha al quebrar los límites del repertorio y componer un personaje, una ficción del yo que manda sobre las voces del texto y sobre la valoración de la literatura del presente.

Al ratificar un lugar de enunciación que se beneficia de la egolatría y formula un estado del campo literario argentino que pone su vanguardia en el Borges del treinta o el Lamborghini del setenta, y no en la serie sesentista Walsh/Puig/Saer, tramada por Ricardo Piglia en seminarios universitarios, durante los noventa, *Los libros de la guerra* diversifica los embates contra la cultura democrática y el canon literario de las décadas de 1980 y el 2000. El autor ordena las guerras afrontadas, los libros leídos en los márgenes, los propios libros publicados e inéditos, las ideas borradas, las preguntas respondidas. Guerras, libros, preguntas e ideas conforman las otras secciones que siguen a la primera, “Yo”, y comparten ese mismo sujeto que las enuncia a su antojo, enunciándose detrás. La marca de autor se multiplica, abierta a las voces de narradores y personajes, se figura como origen siempre diferido de la escritura. El autor no es solo sociólogo, periodista o escritor, ni cuentista, novelista o poeta, sino todo eso a la vez y algo más, un enigma diseminado en formas de la lengua, que se exhibe en el lugar (la escritura) que a la vez lo oculta, como Laiseca para Fogwill en 1982: “Es un nada: escribe” (*Los libros* 103). Aceptando desafiante que en términos económicos “ser escritor es fracasar en la vida” (otra línea de linaje arltiano, acaso para incorporar las lecturas que poco antes le faltaban), el que escribe es un nada que pretende ser todo, y para eso inventa variaciones de la instancia autoral/autoritaria que impone su primera persona, el yo que quiere ser más que solamente yo. El lenguaje abre el espacio de ese deseo, y así lo expresa una frase autotemática perdida en un cuento desgajado de la completitud editorial: “L. W.: La mano hueca del Dios”, relato ensayístico-ficcional que apareció en una antología de autores hispanoamericanos y no se incluyó en los *Cuentos completos*; en un movimiento característico de la cuentística de Fogwill, la frase corrige el sintagma “antes de que yo estuviera”: “Que yo estuviera, no: yo ya no soy más solo yo” (134). Las instancias textuales que abordamos en la próxima sección dan cuenta de esa potencia multiplicadora autoadjudicada.

En 1980, como tercer título de la editorial Tierra Baldía, tras sendos poemarios de Oscar Steimberg y Osvaldo Lamborghini, aparece el primer libro de Fogwill, *El efecto de realidad*, con poemas que fecha de 1959 a 1979 y que presenta como registros anotados para iniciarse en la maestría de posibles precursores como Lamborghini y Borges.<sup>8</sup> Al editarse a sí mismo,

8 El acceso desviado de Fogwill a instancias consagratorias del mercado literario es lo que resalta el relato construido por el autor, y replicado por lectores, sobre la inversión

se ubica como poeta y cuentista y dispone el espacio paratextual y textual para establecer una fuerte presencia autoral, que modulará en las estructuras narrativas de *Mis muertos punk* (1980), *Música japonesa* (1982) y *Ejércitos imaginarios* (1983), variaciones que se irán repitiendo en libros posteriores, hasta que sean vigentes en la compilación de cuentos considerada completa en el 2009. La relación de admiración y necesaria distancia con Lamborghini, a la que se hace alusión en el texto sin título que abre *El efecto de realidad* como dedicatoria y prefacio (las iniciales O. L., la mención de Sebregondi y “la misa del Fiord”), se explicita en el poema “Libro de época”: “Puedo en cambio medir cuánto el poema, cualquier poema / deberá a Osvaldo Lamborghini. Pero se pasé / que no soy un otro” (Fogwill, *El efecto* 7, 23). El deseo convincente de un proyecto literario, mediante voces tamizadas por esa primera persona afirmada como *no un otro*, que acentúa con ritmo el modo imperativo de *saber*, atraviesa estos primeros poemas que, junto con los cuentos de *Mis muertos punk*, valen como bocetos de la obra narrativa, preparativos del yo para convertirse en autor, esbozos ya contundentes de la fábula autoral. *Los libros de la guerra* sería la revalidación de esta figura de autor que desde 1980 persuadió a la recepción de que no era un otro ni un cualquiera, sino un poderoso *yo* con marca registrada. Veremos que la tonalidad reconocible en la cuentística de Fogwill, no solo en la seleccionada en el 2009, comparte la sugestión seductora de una primera persona que narra, actúa y se parece al autor poderoso de la mitología.

### **La bestia fascista del relato**

La producción de un libro con materiales publicados de otra manera, al agrupar artículos perdidos en el farrago periodístico o al reordenar cuentos dispersos durante tres décadas, actualiza la palabra y confirma el propio aserto, prueba que se ha visto y dicho con claridad cuando el pasado era un presente confuso, que se ha podido narrar el presente como si fuera pasado. Como acota el narrador que abre los *Cuentos completos* con “Dos hilos de

---

del dinero del premio Coca Cola-Sudamericana en la creación de su propia editorial Tierra Baldía. Allí publicará *Mis muertos punk* con los cuentos premiados que retiró de la editorial del concurso, en un “gesto muy canchero”, según Luis Chitarroni, que ayudó “marketinamente —en el marketing pequeño de esa época— a imponer su libro” (citado en Zunini 21).

sangre” de 1980: “pensé aquel día (y hoy, analizándolo mejor me convenzo de que estaba en lo cierto)” (25). Cabe decir que en su primera edición, en *Música japonesa*, ya estaba ese paréntesis. Para imponer su convencimiento de haber estado en lo cierto, el yo narra desde un “hoy” que corrobora su certeza de “aquellos días”, un pasado reciente que engloba y excede en un lustro las dos décadas de “vida útil de un escritor”, según Fogwill, citando a W. G. Sebald en el prólogo de *Los libros de la guerra* del 2008 (5). El gesto compilatorio refuerza la posición enunciativa de quien emite su palabra imponiendo a los lectores la convicción de la propia lucidez, y la valida al comparar el pasado y el presente. Lo definitivo de estos movimientos, como aceptación del declive del escritor y para reorganizar lo escrito, acompaña también la nota preliminar del autor a los *Cuentos completos*, en la que afirma su voluntad de que “si algo me sobrevive, provenga de esta selección”, reunida por la posición enunciativa de un autor en despedida: “Todos fueron escritos como al dictado de una voz, que, con el tiempo, fue apareciendo con menor frecuencia e intensidad” (13).

La satisfacción de haber dicho tanto y revalidarlo (volver a publicarlo) encauza ese gesto básico de la enunciación de Fogwill que ejerce poder mediante la palabra, que autoriza los propios saberes mediante flujos de escritura capaces de captar (seducir, persuadir, atrapar) a los otros que leerán. Así lo establece como prerrogativa insolente la primera persona de *Los pichiciegos*, que graba a Quiquito y lo escucha sin brindarle el sostén de su creencia:

- Pero decime: ¿vos creés lo que te cuento o no? —quería saber.
- Yo anoto. Creer o no creer no es lo importante ahora —sugerí.
- Claro —dijo él—, a vos lo único que te calienta es anotar.
- Sí —reconocí—, anotar y saber. (Fogwill 98)

La función de anotar/saber, en mayor medida modulada en primera persona, pero no únicamente, puede rastrearse en diversos cuentos de fines de los setenta y principios de los ochenta, etapa de mayor productividad en este género.<sup>9</sup> En *Los pichiciegos* esa función se asume en la referencia

---

9 La producción de cuentos de Fogwill se fecha casi exclusivamente entre 1977 y 1983. De los veintiún *Cuentos completos*, dieciséis son de esos años; de los cinco restantes, uno es de 1974 y los otros son posteriores y esporádicos (1994, 1998, 2002 y, retomando un borrador de la época de fertilidad cuentística, 1979-2007). De los catorce publicados y excluidos

autoral, que se exhibe a su vez en el nombre del otro, el pichi sobreviviente que cuenta su experiencia en la guerra (Quiquito, diminutivo del apodo familiar de Fogwill). La marca de autor se desdobra: se exhibe como una insalvable distancia en Quiquito, el que volvió de la guerra, y se activa como clave en la primera persona que escucha y graba (y anota y sabe). Este yo ha dado a leer al otro sus libros: *Música japonesa*, el segundo libro de cuentos de Fogwill, que Quiquito menciona como “ese de las canciones japonesas” (*Los pichiciegos* 143) y *Nuestro modo de vida*, así citado (*Los pichiciegos* 149), que es el título de la novela escrita por Fogwill en 1981, aparecida póstumamente en el 2014 (la persuasión tiene su efecto en un futuro que, en la recepción, no siempre es tan inmediato como en la instancia autoral).

El autor se mete en sus ficciones, juega con el recurso al relato en clave y se señala a sí mismo, replicando la política del nombre propio que circula a nivel paratextual: la construcción de narradores y personajes explora las variaciones del dactílico espantoso de la identidad civil, Rodolfo Enrique Fogwill (véase la nota 4). El yo que comanda el relato en “La chica de tul de la mesa de enfrente” (1978), prototípico macho argentino que, retomando palabras de Pavlovsky, hace del cinismo su carta de triunfo, se llama *Rodolfo Onrubia* y ostenta competencias de escritor y seductor argentino para nada ajenas a la autobiografía mitológica del autor. El anagrama Gil Wolf es la firma usada por Fogwill en notas y entrevistas a principios de los ochenta, principalmente en *El Porteño* y otras revistas destacadas en la renovación periodística de esos años. Con el seudónimo, aprovecha para proponer un juego de afinidades entre autor, narrador y personaje, que encubre la identidad autoral solo en parte, al mismo tiempo que la descubre como objeto productivo: como una manera ficcional de dialogar con la ambigüedad contemporánea. De aquel seudónimo de prensa se desgaja Wolf, el yo protagónico (también macho potente) de “Luz mala” (1981), figura que en 1998 se amplía en el personaje principal de *Vivir afuera*, con una variación que estampa, con la fuerza de la letra impresa, la inicial del autor al duplicar

---

de la compilación del 2009, uno es anterior (1973) y dos posteriores y distanciados (1990 y 2001). Como ocurre con la poesía, el cuento es la forma escritural de los inicios de Fogwill, a la que luego vuelve ocasionalmente y, cabe agregar, que está en sincronía con la producción novelística: *La buena nueva* en 1990, *Vivir afuera* en 1998, *Urbana* en 2002; la novela consagrada de Fogwill, *Los pichiciegos* de 1983, tiene su segunda edición en 1994; *Un guiñón para Artkino*, que el autor dice haber escrito en 1977 o 1978, aparece en 2007.

la *f*, aumentando cierta sonoridad salvaje, como de ladrido, a la par de su grafía extranjera, culta: Wolff.<sup>10</sup>

El narrador, también macho argentino, de “Muchacha punk” (1979) no necesita repetir el nombre del autor para ubicarse en ese lugar de poder de quien genera y controla la escritura y las subjetividades que inventa. Sí repite, una vez más, la enunciación en primera persona autorreferida. Al promediar el cuento decide sentir que la muchacha 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” (*Cuentos completos* 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, y lo escribe en el cuento con la cadencia de la poesía. El relato de la conquista masculina y argentina, cuya presa es una joven 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). En el dilatado espectro de inscripción del yo en la ficción no importa tanto la autenticidad o veracidad de lo narrado, ni su relación con el sujeto biográfico (sobre lo cual bromea con guiños y claves diversas), sino las variaciones narrativas abiertas a partir de lo que Arfuch llama “la aceptación del descentramiento constitutivo del sujeto enunciador” (99), su cualidad de ser hablado y hablar a la vez en otras voces.

Al ser un relato canónico de Fogwill, “Muchacha punk” aparece en todas las ediciones que reúnen cuentos (dos de las cuales, en 1992 y 1998, repiten su título) excepto en *Música japonesa*; pero las intensas primeras personas de este libro de 1982 exploran la ambigüedad de las fronteras y repiten el efecto del narrador y personaje del cuento de 1979, que es un clásico. Al

---

10 Otra variación creativa del nombre aparece manuscrita por Fogwill en la dedicatoria a Enrique Pezzoni, miembro del jurado en el mentado concurso Coca Cola-Sudamericana, del ejemplar de *Ejércitos imaginarios* del CEAL, que Pezzoni donó al Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Con sorna belicista, Fogwill dedica “estas fuerzas armadas (fuerzas, armadas) para defender la patria de la literatura contra el sitio enemigo” a “Enrique agosto profesor de Stanford (¿o era West Point?)”, y firma con una enmienda al poner una *r* que tapa la *o* automatizada del apellido: “Su Frog vil”.

vincular los textos y el nombre de quien los firma con las representaciones sociales, la presencia constante y lúdica del yo en el dominio de los hilos del relato y entre relatos, Fogwill intensifica la dinámica anfibia entre la literatura y la vida. Tal vez por esa intensidad repetida, acaso agotada para el autor, cinco de los once cuentos de *Música japonesa* quedan excluidos de *Cuentos completos*; es allí, en una parte de la obra circunscripta a los dos mil ejemplares del libro de 1982, donde explícitamente las facetas del yo conforman las fuentes del relato, el objeto explorado a la vez que el sujeto que explora bajo forma de escritura. Así, el escritor de “La probabilidad de los textos” comienza afirmando, en una modulación fronteriza con la tercera persona: “Escribía el cuento sobre”, y pronto, en la segunda oración, asume la primera: “Yo, mientras escribía”; hacia el final se divierte con su potencia demiúrgica: “Y ahora puedo hacer llover” (*Música* 139, 141).

“Fuentes”, otro cuento que no se incluyó en los *completos*, abre también con una afirmación en primera persona y con la conexión entre relatos: el protagonista lee a otro, de nombre Real, la historia del cuento anterior, “Cosa enyesada”. Este cuento da el sintagma que podría condensar la productividad irónica de la primera persona que Fogwill multiplica: “la bestia fascista del relato (yo)” (*Música* 164). A la vez juguetero y abrasador, el yo manda en la escritura, y las voces reunidas en la edición completa resuenan en contrapunto con la voz autoritaria, que se asume bestia fascista, ineludible subjetividad que se inmiscuye, la del autor. Lo dice el narrador compadrito y payador de “El hilo de la conversación”, cuento seudoborgiano de *Música japonesa*, otro de los excluidos de *Cuentos completos*, como quejándose del poder de quien dirige las voces de narradores y personajes e inserta la marca registrada en la ficción: “lo digo porque manda Fogwill pero no iba en mi historia”. Y unas páginas después: “Pero esto fue otro pial del Fogwill que ya está estorbando demasiado mi relación” (86, 89). Decirlo “porque manda Fogwill”, con la sola autoridad del nombre/marca, es el gesto autoral reconocible desde 1980. Hacia el final de una vida trazada públicamente en la escritura performativa (en las acciones discursivas de anotar, redactar, refutar, descreer, convencer), que bordea desde la ficción del yo los protocolos de verdad, ese gesto se reconfirma entre el 2008 y el 2010 en nuevos libros hechos de textos viejos. Acaso lo insistente y explícito de esa ficción del yo indujera a excluir de los *Cuentos completos* algunas de sus formulaciones iniciales.

El yo cuantioso y convincente de Fogwill se construye como el activador de conocimientos decepcionados del saber moderno por totalitario, desconfiados del pensamiento único, resistentes al sentido común y a las comodidades del canon y el anticanon. Semejante ambición intenta realizarse a través de la continuidad y la unidad del sujeto que escribe, el montaje que arma la primera persona a lo largo de *Los libros de la guerra*. Con una seguridad exacerbada en el último lustro de producción, Fogwill utiliza su poder, el que se inventa y realiza en la lectura/escritura, para postular otros ritmos, otra música (japonesa, divergente de la tradición argentina), otra disposición de la vida común, otro *real*. El viejo Real, ese otro del yo narrador de “Fuentes”, uno de los cuentos que mencionamos de *Música japonesa*, “hace las veces de memoria” en casetes grabados con relatos que remedan tópicos borgianos y que están, por supuesto, en poder del narrador. A esa fuente oral se le suma otra: los manuscritos de Michel, quien sería el mismo personaje autor de la novela de la que se apropiaba Onrubia en “La chica de tul de la mesa de enfrente”. Esas fuentes ajenas a la escritura, las anécdotas del viejo Borges y los escritos de un moribundo amigo francés, son dos polos entre los que dice estar el narrador/autor de “Fuentes”, anfibio entre las ficciones de la escritura y el nombre que la firma, en un cuento que está entre lo visible y lo desplazado de la obra, entre lo publicado en 1983 y lo excluido de la edición que valida la mitología a fines de la década del 2000.

En el cruce entre ficción, sociedad y cultura, entre la obra y su validación presente, entre Borges y Lamborghini, el autor revela la poderosa intimidad de la escritura como único compromiso viable en el cambio de siglo y exhibe como evidencia su propio rol, el del personaje que manda, que anota voces emitidas a mansalva en el almacén de opiniones, ordena las historias disponibles y reedita en el presente los textos publicados durante las tres décadas de vida útil del escritor. Culminación editorial de una obra de autor múltiple (publicista, editor, poeta, ensayista, cuentista, novelista), los últimos libros producidos por Fogwill logran ser nuevos y actuales, aunque ofrezcan textos pasados, o precisamente son actuales porque ofrecen lo pasado en el presente, como prueba confirmatoria de la eficacia de la enunciación, al convertir la escritura en acción persuasiva, el apellido en marca registrada y la figura de autor en contundente mitología. El énfasis confirmatorio del final ya estaba en los comienzos, en el automandato emitido por el narrador de “Fuentes”, cuya retórica de sobrentendido podría extenderse a

todo lo escrito desde entonces bajo la marca registrada: “Debía armar las historias como si tras ellas hubiese una novela, cuyo personaje central era yo. ¿Quién sino yo?” (*Música* 170). Con el reordenamiento sustentado en la tonalidad del evidente personaje central, la potencia del efecto inscrito en *Los libros de la guerra* y *Cuentos completos* quiere alcanzar a toda la obra y, como culminación de los últimos movimientos del demiurgo-publicista, proyectarla al futuro de la literatura.

## Obras citadas

- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE, 2002. Impreso.
- Cristófalo, Américo. “Política-Fogwill”. *Fogwill, literatura de provocación*. Américo Cristófalo et al. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2011. 13-23. Impreso.
- Fogwill, Rodolfo Enrique. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009. Impreso.
- . *Ejércitos imaginarios*. Buenos Aires: CEAL, 1983. Impreso.
- . *El efecto de realidad*. Buenos Aires: Tierra Baldía, 1980. Impreso.
- . “L. W.: La mano hueca del Dios”. *El libro de los nuevos pecados capitales*. Ed. Sergio Olguín. Buenos Aires: Norma, 2001. 123-135. Impreso.
- . *Los libros de la guerra*. 2008. Buenos Aires: Mansalva, 2010. Impreso.
- . *Los pichiciegos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994; Buenos Aires: El Ateneo, 2010. Impreso.
- . *Mis muertos punk*. Buenos Aires: Tierra Baldía, 1980. Impreso.
- . *Música japonesa*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1982. Impreso.
- . *Pájaros de la cabeza*. Buenos Aires: Catálogos, 1985. Impreso.
- . *Restos diurnos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993. Impreso.
- Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008. Impreso.
- Gramuglio, María Teresa. “La construcción de la imagen”. *La escritura argentina*. Eds. Héctor Tizón, Rodolfo Rabanal y María Teresa Gramuglio. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1992. 37-64. Impreso.
- Pavlovsky, Eduardo. *Micropolítica de la resistencia*. Comp. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Eudeba, 1999. Impreso.

- Premat, Julio. “El autor. Orientación teórica y bibliográfica”. *Figures d’Auteur. Figuras de autor*. Ed. Julio Premat. Número especial de *Cahiers de LI.RI.CO. Littératures contemporaines du Río de la Plata* 1 (2006): 311-317. Impreso.
- Rabanal, Rodolfo. *La vida privada*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005. Impreso.
- . *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003. Impreso.
- Speranza, Graciela. “Fogwill”. *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Bogotá: Norma, 1995. 35-51. Impreso.
- Viñas, David. *Menemato y otros suburbios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000. Impreso.
- Zunini, Patricio. *Fogwill, una memoria coral*. Buenos Aires: Mansalva, 2014. Impreso.

### **Sobre el autor**

Juan Pablo Luppi es doctor por la Universidad de Buenos Aires en el área de Literatura. Ha sido becario doctoral y posdoctoral del Conicet y participa en grupos de investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Es docente de literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y en el Colegio Paideia de Buenos Aires. Ha presentado sus trabajos en diversos encuentros académicos y en publicaciones especializadas de Argentina y del exterior. Actualmente, está en prensa su libro *Una novela invisible. La poética política de Rodolfo Walsh*.