



## **‘Llamar la atención, soltar un aliento y escucharse`. Facetas del yo en la escritura paratextual de Fogwill**

Juan Pablo Luppi  
Instituto de Literatura Hispanoamericana, FFyL, UBA - CONICET  
pabloluppi@hotmail.com

### **Resumen**

La categoría *mitologías autorales* (Premat 2006) permite observar un doble condicionamiento del autor, en tanto construcción social e imaginaria. La elaboración de una mitología autorial sostiene y alienta el proyecto literario de Fogwill, y recibe particulares formulaciones en el paratexto incluido por el autor en sus libros. Allí enuncia la imaginación sobre sí y sobre su escritura de un modo que dialoga internamente con las auto-figuraciones ficcionales y la construcción de personajes y voces narrativas, e intensifica en primera persona la función paratextual por excelencia: asegurar la presencia del libro en el mundo.

**Palabras clave:** Fogwill – Paratexto – Yo – Recepción – Consumo

*“Cuando ha perdido la razón  
el señor se levanta y va a la mesa de los libros.*

*Mira sus libros, los borradores  
de otros libros que nunca serán  
y relee prólogos y solapas.”*

Fogwill, “El señor contempla su obra” (2004: 21)

“Todo esto debe ser considerado como algo dicho por un  
personaje de novela –o más bien por varios.”

Barthes (1978: 131)

La “muerte del autor”, proclamada desde Francia a fines de los 60 como salida a la encrucijada del compromiso intelectual, contenía en sí misma y anunciaba el giro hacia el sujeto que pronto darían sus principales declarantes, Barthes y Foucault,



extendiéndose hacia mediados de los 80 cierto optimismo teórico rotulado como “retorno del sujeto”, que habría provocado una redefinición del autor y la recuperación de su lugar en el espacio público.<sup>1</sup> Sea para matar al autor o para promover su regreso, este sesgo teórico conformaría lo que Premat llama “mitologías autorales”, categoría que 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 (2006: 313, 315). La construcción de una potente mitología autoral sostiene y alienta el proyecto creador de Fogwill, inscripto agonalmente en ese doble condicionamiento, desde un yo anfibio que está a la vez afuera y adentro de su escritura. En su caso, escribir supone construir imaginariamente un personaje funcional, en polémico contacto con parámetros y expectativas del campo cultural, inscribiendo obra y personaje en una red relacional que privilegia la zona de confluencia entre presupuestos de mercado y figuras dominantes del campo literario (cf. Premat 314, 316).

Un primer nivel donde analizar la construcción de autor en Fogwill sería una zona generalmente desplazada por la crítica literaria, la que Genette (1989) denomina “epitexto de autor público”, es decir, el paratexto que circula fuera del libro, en forma de entrevistas, cartas abiertas, conferencias. En Fogwill, este espacio de producción ha tenido amplia movilidad y continúa generando una sonoridad híbrida, entre la oralidad y la escritura, entre la intimidad y la exhibición, de pleno aprovechamiento para la construcción mitológica. Podría decirse mucho acerca de las entrevistas, no sólo las concedidas sino también las realizadas en función de periodista cultural a comienzos de los 80; lo mismo vale para la abultada presencia de Fogwill en el ciberespacio. Baste

---

<sup>1</sup> “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 (...). Por lo tanto, el ‘retorno del autor’ y el ‘retorno del sujeto’ de los últimos años no es solo un *aggiornamento* revisionista de los setenta, sino un cambio que impone una redefinición del autor (...). Es uno de los espacios privilegiados para analizar la manera en que una sociedad piensa la individualidad (y en ese sentido sería simétrico a otra vieja instancia problemática, la de personaje).” (Premat 2006: 311-313)



destacar aquí esta ampliación de los soportes de mitologización del autor, y mencionar que la incidencia de la expansión acelerada de los medios técnicos y digitales en este proyecto creador va mucho más allá de la presencia del autor y su obra en la Red: sería parte de la aceleración de las comunicaciones y la preeminencia del cálculo que el escritor viene registrando en sus ficciones al menos desde que imaginó la guerra de Malvinas en *Los pichiciegos* en 1982.

Propongo para esta ocasión leer algunas formulaciones de la mitología autoral a partir del paratexto que Fogwill ha incluido en sus libros, haciendo circular la imaginación sobre sí y sobre su escritura por prólogos, contratapas y dedicatorias. Se puede entrar por un umbral inestable, zona híbrida entre el “epitexto de autor privado” (diarios íntimos, borradores: escritura a mano) y la dedicatoria paratextual (en este caso, peritextual a medias: inseparable del texto, pero de un único ejemplar): me refiero a los ejemplares de dos libros iniciales, *Mis muertos punk* y *Ejércitos imaginarios*, que Enrique Pezzoni donó al Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, cuyas dedicatorias manuscritas intensifican satisfactoriamente, apelando al vínculo privado, la función paratextual por excelencia: asegurar la presencia del libro en el mundo, su circulación y consumo.

En la primera dedicatoria (fecha en septiembre de 1978, dos años antes de que el libro circule), la voz personal se acerca a la propia poesía (la otra pata de la iniciación de Fogwill, cuya propia editorial, la efímera Tierra Baldía, publica *El efecto de realidad* a comienzos de 1980, poco antes de *Mis muertos punk*): suprime esos anticipando el estilo de *Lo dado* (poemas de fines de los 90), exagera la copia escrita de la oralidad e incluso escande espacialmente las líneas a manera de versos: “Tará malescrito / pero al meno / las pagina no / se le volan / como a los libro / de la sudamericana”. Poema paratextual manuscrito, pone en palabras (que son palabras en acto: el sujeto escritor firmando el ejemplar) el rito de iniciación del texto que sale a la vida pública, según observa Genette sobre el paratexto como aparato montado en función de la recepción. El autor ofrece su primer libro de cuentos señalando la reunión de escritura y vida en la frase que cierra la dedicatoria, “Uno hace lo que puede... todo esto... para vivir”, que sería una (auto)-cita del narrador de “Muchacha punk” (cuento que cierra el libro y



pronto se desgaja para circular con autonomía hasta hoy) quien, tras la decepción por la torpeza sexual de la muchacha, reflexiona: “Pero uno hace todo esto para vivir, y se amolda.” (1980: 118). La táctica paratextual acompaña el gesto ficcional de quebrar los estándares de la representación: mejor que reflejar o representar vidas, esquivando el casillero “ficción” como opuesto a “autobiográfico”, “testimonial” o “paratextual”, el proyecto de Fogwill en sus distintos registros quiere “intensificar el proceso múltiple y heterogéneo de la vida”: hacer que la escritura funcione como “una posibilidad de vida” (Giordano 2006: 69).

La edición de *Ejércitos imaginarios* (en la colección Capítulo del Centro Editor, 1983) incluye en contratapa una foto carnet del autor en pose histriónica, que mira duramente a cámara con los ojos más abiertos que la boca, como desafiando con la insinuación de que lo visible de un escritor, su gesto, su ademán, pesa tanto como su palabra.<sup>2</sup> En esta dedicatoria, las referencias al mercado editorial cambian por los dardos irónicos dirigidos a lo que Fogwill entiende como otro mercado, el académico, apostrofando a Pezzoni como “augusto profesor de Stanford (¿o era West Point?)”; la semántica bélica del título es intensificada al calificar los propios textos como “fuerzas armadas (...) para defender la patria de la literatura contra el Sitio enemigo”. En ambas dedicatorias privadas del escritor debutante, la mitología autoral pasaría por una posición construida en duelo directo con el condicionamiento externo señalado por Premat, el del campo cultural (que en Fogwill es ante todo económico, incluido el sistema literario), a la vez que recrea en provecho propio el condicionamiento interno de las resonancias con el yo ideal y las ficciones por las que ese mismo yo circula, como personaje entre sus personajes. Un yo siempre ficcional (construido con la virtualidad

---

<sup>2</sup> Los ojos de Fogwill como deíctico enfatizado, con doble señalamiento: sobre la imagen de escritor, la pose, la posición (condicionada) en el mercado cultural y en el espacio de la vida y la comunidad a las que dirige el libro, y sobre una escritura, la propia, enclavada en la imaginación visual (y auditiva), en el manejo rítmico de la oralidad escrita, en el cuerpo textual tanto como en sus extensiones paratextuales. La misma foto, editada en negativo con pájaros alrededor, compone la tapa, y se repite en blanco y negro junto a los datos biobibliográficos en la contratapa firmada por César Aira, en la primera edición de *Pájaros de la cabeza* (Catálogos, 1985).



de la letra) coquetea al pasear por lugares estipulados como realidad, y se inventa espacios híbridos donde soltar un aliento y hacerse escuchar.<sup>3</sup>

En negociación con la figuración de autor se construye el estatuto de personaje, en un ida y vuelta con desvíos donde ambos personajes (el que escribe y el escrito) intercambian lugares y, con algún eco macedoniano, exploran territorios vacantes entre ficción y realidad. Esta zona de inestabilidad genérica y referencial amplifica la contradicción implícita en el gesto autobiográfico: la tensión irreductible entre el borramiento del yo a través de la escritura y la puesta en escritura del yo, entre la necesidad y la imposibilidad del lenguaje de remitir a un origen, entre la máscara y la nada informe.<sup>4</sup> *La buena nueva de los Libros del Caminante* (Colección Biblioteca del Sur de editorial Planeta, 1990), novela de Fogwill algo extraña en su proyecto y escasamente leída (al igual que *Una pálida historia de amor*, aparecida al año siguiente en la misma colección, de la que Fogwill se distancia por su irreductible oposición al *editing* de Forn), arranca con dos prólogos que son la puesta en escena de esta negociación combativa y productiva. La presencia del libro en el mundo se asegura a partir de la nada inicial, la primera persona del autor tentando la instancia editorial, Fogwill personaje de sí mismo como prologuista, editor y co-autor del texto de otro, puesto en contrapunto con ese otro, el caminante José María Pérez Largo, la máscara cuya primera persona contará *La buena nueva*.

En el prólogo sin título firmado por Pérez Largo en “Acassuso, julio de 1980”, este personaje-narrador no se refiere a sí mismo como autor sino como caminante: comienza hablando del “arte de la marcha”, y de allí pasa a la escritura, como subsidiaria de la experiencia de los viajes: “este libro es solo una colecta deshilvanada

---

<sup>3</sup> Espacio híbrido de la escritura pública del yo: contactos entre texto y entorno, producción cultural y mercado, contratapa autoral y cuento salido del texto pero no del libro. La contratapa de *Mis muertos punk* deviene “Cuento”, microrrelato fundacional (a la vez del libro, de la editorial y del autor/editor) que escenifica la relación polémica del escritor (yo en tercera persona, “el que escribe” o “el de escribir”) con los jurados y premios de “la Gran Editorial”. Ilustrando el *pólemos*, la tipografía pop del título de tapa genera un manchón que aplasta una chapita de Coca-Cola.

<sup>4</sup> Contradicción pensada desde perspectivas menos afines al “pacto” de Phillippe Lejeune que a “La autobiografía como desfiguración” de Paul de Man o, con las diferencias implicadas, al *Roland Barthes por Roland Barthes*. Realicé un análisis comparado de ambos textos en el artículo “‘La nada del yo que soy’. Desestabilizaciones de la autobiografía en la teoría literaria hacia fines de los 70”, publicado por la revista *Enfoques* XXII, 1, otoño de 2010 (pp. 5-14).



de recuerdos de aventuras, observaciones y reflexiones suscitadas por episodios de mis dos marchas por el mundo” (1990: 9-10). Mayor complejidad presenta el titulado “Prólogo de un autor”, firmado por “Rodolfo Enrique Fogwill” en el “Invierno de 1990”, datos que desestabilizan el estatuto autoral adjudicado a Pérez Largo.<sup>5</sup> El escritor firmante, contaminado del escritor ficticio que es su personaje-narrador, se inventa (además de la reseña de Aira) una participación en “el grupo encargado de la corrección del Primer Libro del Caminante”, y una actividad central en “el armado de la presente obra”, poniendo bajo su responsabilidad la “redacción definitiva” de varios fragmentos y la ocurrencia del título que, como los derechos de autor por decisión del personaje, “también me pertenecen”. En la apelación al nivel de la edición real, el obligado “reconocimiento a Juan Forn” acaba ubicando al prologuista “como autor”: a lo largo de este prólogo, Fogwill ha desplazado a Pérez Largo de la propiedad intelectual de los Libros del Caminante, manteniendo la máscara aunque dejando entrever la nada del yo que escribe.<sup>6</sup>

En la serie de novelas cortas publicadas a comienzos de la década del 2000, Fogwill recurre en varias ocasiones a breves *incipits* novelescos que dan paso a la historia desde la voz autoral y configuran un espacio inestable entre lo textual y lo paratextual, a la medida del yo anfibio. De esa voz, como de las novelas que presenta, podría decirse lo que Libertella escribe a principios de los 90, refiriéndose al “arte de disponer del lector” en Lezama Lima: habría “una costumbre casi antropofágica en el lector: consumir persona, escritor; (...) código privado o íntimo”, ante la cual las estrategias del texto para “sacar de quicio” al lector voraz permitirían leer la obra “como una contribución social. Ante todo, porque obliga a cambiar las costumbres de lectura

---

<sup>5</sup> Según la verdad de la ficción, Pérez Largo sería el autor del millar de páginas de “borradores que componían sus Libros del Caminante”, el primero de los cuales –informa el autor real devenido gentil exhumador– “fue publicado en 1980 por la firma Supermercamping Norte” y “pasó inadvertido para la poca crítica que entonces –como ahora– sobrevivía en el país”, a excepción de una reseña entusiasta de Aira, que cifra el afán contra-canónico de Fogwill en una línea de recuperación que tiene a Osvaldo Lamborghini como faro: “Hace pensar en una literatura distinta para Argentina” (1990: 7).

<sup>6</sup> En un artículo de 1982 Fogwill decía de Laiseica, otro novelista destacado en su contra-canon: “Es un nada: escribe” (2008b: 103). Pero la nada es la del yo, por esa nada el yo es y se dice, por ser nada el yo escribe. Desde la perspectiva taimadamente autobiográfica de Barthes, “el lenguaje no es el predicado de un sujeto (...): es el sujeto. (...). Lo que arrastra consigo el símbolo es la necesidad de designar incansablemente la *nada* del yo que soy” (1972: 73).



que un mercado propició. Pero, también, porque obliga al lector a reconocerse en un nuevo espacio económico y en otro tipo de intercambios más complejos (...) que la democracia feliz le negaba” (1993: 59).

Relato de los intercambios individualistas inmediatamente previos y contemporáneos a la última dictadura, que anticipan la felicidad democrática artificial del consenso económico de los 90, *En otro orden de cosas* fecha el umbral paratextual en Barcelona, enero de 2001, y desde ese presente el autor reflexiona sobre el estado de la ficción, polemiza con la moda que impone el mercado editorial (“ahora recomiendan escribir novelas históricas”) y ubica allí el propio libro, de costado y en un espacio previamente inexistente: “En su origen, *En otro orden de cosas* respondía a otro plan. Ni siquiera pretendía ser una novela. Tal vez, ni siquiera sea una novela.” En momentos de consagración y de ser consumido como autor, seguir siendo escritor anfibio implica sustraer el libro de casilleros clasificatorios. Al peticionar –o directamente confirmar- un espacio inédito para el propio texto, el que escribe se declara parte de los materiales de composición, colocándose a nivel del personaje sin nombre narrado en tercera persona: este relato sería “una penosa biografía, construida con la mezcla arbitraria de la biografía del autor, de otras que conoció y de la del propio personaje.” (2008a: 9)

El mismo año aparece *La experiencia sensible*, otra novela breve que narra unas vacaciones familiares en plena dictadura feliz, si se permite el oxímoron para indicar el período de gestión económica de Martínez de Hoz (conocido como “plata dulce”, otro oxímoron igualmente cínico que eufemiza la violencia de instalación local del neoliberalismo). El primero de sus ocho capítulos se abre con un párrafo en bastardilla que suelta el aliento del autor (en el doble sentido de inicio de emisión e impulso de confianza al propio libro) para luego, en movimiento anfibio y cambio de tipografía, consustanciarse con la voz del narrador. La novela es retrospectivamente alentada como anticipación de los debates del campo literario: a fines de los setenta, “nadie que se preciara de estar a tono con la época apostaba al realismo”, excepto este autor, el yo en tercera persona, que incluso “estuvo entre quienes pensaron que era apenas un ejercicio creativo que no merecía el esfuerzo ni las humillaciones que la edición y la promoción de una obra literaria requieren” (2001: 7). La mirada de quien envía la palabra escrita al



espacio público fija su sarcasmo en las condiciones de circulación y recepción que deberá sortear el libro, en la materialidad cultural (económica) en relación con la cual se compone y existe.

La presencia del yo firmante se expone en medio de tensiones que recorren su escritura, entre el sujeto que la produce y el mercado que la clasifica y difunde. *Urbana* (2003) arranca con una reconsideración de los estatutos de personaje y de acontecimiento, presentándose como “relato de personajes sin caras ni nombres”, y mostrando irónica conciencia de aquellas tensiones: “Idealmente debía eludir cualquier acontecimiento, pero en tal caso nadie la habría editado y no habría encontrado un lector.” A comienzos del tercer milenio, en época de cultura digital y mercado hegemónico, se sigue narrando no solo a pesar sino a partir del condicionamiento del lugar de autor: “Idealmente, un día la industria terminará por librarse de los autores. Mientras tanto, se insiste en narrar como si nada estuviese ocurriendo.” (2003: 7) Nueva inflexión del iniciático “uno hace todo esto para vivir, y se amolda”, la escritura se sostiene en la auto-figuración táctica consistente en llamar la atención, seducir, explorar, significar mediante la lengua, intensificando la vida porque se insiste en narrar: construir un autor, en fin, a pesar de la deconstrucción pos-industrial y los anuncios teóricos de muerte o de retorno.

Tras la consagración como novelista hacia fines de los 90 y el consumo de la imagen de escritor durante la década pasada, la ambivalencia de aquel “autor” doblemente prologuista de *La buena nueva* se especifica y abrevia en la fórmula de propiedad que titula dos de los últimos prólogos de Fogwill: “Del autor” (*Un guión para Artkino*, publicado en 2008, y la reedición de *Vivir afuera* en 2009). Sin perder oportunidad de indicar las habilidades anticipatorias del yo, recurriendo al tópico macedoniano de la novela que circuló fotocopiada entre amigos (reelaborado por otros canónicos, como Piglia y Saer), se afirma de *Un guión para Artkino* que “fue compuesta en 1977, o 1978, cuando ya nadie imaginaba la posibilidad de una Argentina Socialista” (2008c: 9). La ironía que sostiene la distancia del narrador con la peripecia narrada se expone aquí referida al yo estelar, el autor que escribe mucho más de lo que publica, pasando el aviso sobre la recompensa “con libros autografiados y con la dedicatoria de





la primera edición” para quien encuentre los textos perdidos. La presencia del autor, en una línea chistosa que recupera cierta compleja sencillez de Aira o de Laiseca, explicita un movimiento que, recorriendo diversos niveles referenciales y tornándose indagación poética en los “Últimos movimientos del señor Fogwill” (2004), se ha repetido durante tres décadas en la narrativa del escritor, cuyas ficciones pueden considerarse emisiones realizadas por varios personajes de novela, o más bien por uno, el que las inventa y las vive: “Imaginar las historias del despreciable señor Fogwill, héroe del relato, me enseñó mucho sobre mí y sobre la condición del escritor en la opresiva Argentina.” (10). El paratexto, lugar de encuentro del libro con el entorno, pone en escena al autor como núcleo donde se cruzan afanes personales con conflictos públicos.

En el prólogo a la desapercibida reedición de *Vivir afuera*, a tono con el “destino de clásico” que augura la contratapa, la figuración es la de un yo envejecido que sin embargo perdura: explicitando el gesto de auto-lectura, según el cual el autor se considera un personaje emanado de la obra precedente, al compararse con el “narrador sesentón” de “Luz mala” constata que “me he vuelto un hombre mayor que el anciano perverso y terminal que tan bien me representaba en 1983. Pero yo sigo igual”, sentencia dando unidad a la obra, y “los bordes siguen siendo los mismos”, asegura auspiciando la vigencia de la mirada sociológica puesta en novela. El yo todavía es potente, propio de un nada que escribe como nadie, “uno” que sigue narrando contra el riesgo de cristalización implícito en el “destino de clásico”, como afirma al sesgo y con ecos borgeanos: “Vejez es repetirse satisfactoriamente, y es algo bueno. Malo será ya no poder hacerlo.” (2009: 7). El auto-postulado autor de “la novela de los 90” reclama vigencia a fines de la década siguiente, sobre todo por haber publicado, inmediatamente después de *Vivir afuera* (1998), la serie de novelas reconocibles por la unidad de autor, por la firma de quien se repite satisfactoriamente desviándose de Borges y de las propuestas de canon pos-borgeano (Piglia, Saer, incluso Aira), exhibiendo la forma de su aliento como pasaporte que evade a los aduaneros del sistema literario, con Borges a la cabeza (afán contra-canónico que la sección “Los libros”, de *Los libros de la guerra*, sistematiza retrospectivamente y en términos aduaneros). En la celebración por “el goce



de entrar y salir siempre del mismo sitio con diferentes resultados” (7-8) puede leerse la satisfacción del autor con obra, en momentos de consolidarla retrospectivamente.<sup>7</sup>

Tras comentar la recepción favorable de *Vivir afuera* y enumerar reseñas elogiosas aparecidas en la Red, el prologuista asume la contaminación de las voces de los personajes por efecto de la propia voz, y ahí –en un punto débil según la mirada de los detractores- apoya su argumento de autoridad contra ellos; el prólogo le sirve como suelo donde volver a ponerse firme (a salvo de críticos como Quintín o Garcés, contrafiguras que motivan el discurso agonal, predilecto del yo), y exhibir la propia originalidad y la imposición exitosa de un pacto con lectores en términos estipulados por el autor: “Algunos observaron la voz del autor que se oye en los diálogos de los personajes de mundos dispares”. Escritor agonal, irrisorio sarmientino del umbral del siglo XXI, recupera la afrenta para apropiársela y hacer del agravio virtud y mérito propio, anticipándose retrospectivamente a la recepción de una obra enclavada en la mitología autoral: “Tal era, casi, el propósito de la novela, aunque uno adscriba cada vez más a la idea de que narrar no es más que un medio de llamar la atención, soltar un aliento y escucharse.” Sacando provecho de la polémica, el programa narrativo es autoafirmado: “Siempre el tema es la lengua, ese órgano anfibio” como el lenguaje, “otra entidad que vive adentro y afuera”; y aunque los seis personajes vivan afuera, el personaje principal (“el de escribir”) entra y sale “para gustar, explorar y significar” (2009: 8).

La mencionada compilación de papeles de prensa, presentada en 2008 como *Los libros de la guerra*, reafirma la figura de escritor incorrecto y hostil que, como en la dedicatoria bélica a Pezzoni tres décadas atrás, puede y sabe incomodar. En el armado y titulado de secciones y particularmente en el prólogo está el autor (en) presente,

---

<sup>7</sup> El tono auto-celebratorio de 2009 disimula cierta insatisfacción de autor ante su recepción, inconformismo que deviene productivo en la pugna, constante desde 1980, con el centro del sistema literario (no tanto Saer sino un rival postulado a la propia medida: Piglia). Matizando la auto-canonización de *Vivir afuera* en disputa con *Respiración artificial* como “la novela de los 80” (cotejo que no parece sostenerse sin el fervor táctico de Fogwill), la marca más nítida del autor seguirá siendo la materialidad sonora y concisa de *Los pichiciegos*, también auto-leída como anticipatoria de los 90 y, en ese sentido y por las resoluciones formales, integrable en serie –acaso mejor que *Vivir afuera*- con las tres novelas del cambio de milenio.



colocándose a la par del editor en la proyección del libro como proyección de mercado, y estableciendo una defensa anticipada de la imagen y de lo dicho durante treinta años. Ahora distinguido del editor y con la libertad de elegirlo, el que escribe asume los riesgos de actualizar su palabra pasada, pero abre la compilación con la seguridad del balance positivo, como auto-confirmación de productividad y establecimiento retrospectivo del proyecto. Ese movimiento condensador se apoya en el afán anticipatorio que, a partir de una mirada lateral y polemista sobre la coyuntura, da contundencia a la imagen discursiva del yo. Fogwill amplifica al máximo la figuración de la subjetividad escrita y de la autoridad que emana, en pugna contra el borramiento inevitable que la escritura opera sobre el sujeto al intentar ponerlo en escena. Lo primero es la primera persona, y la fama ganada precozmente, “disparando contra fardos de periódicos en un rincón de la casa” a los 10 años, como imagina en el “Retrato” que presenta la edición española de la obra reunida en 1998, elaborado a partir del afán retrospectivo de haber sido *el* primero y de las variantes de la primera vez. La autoimagen es productiva, parece superar a su modo el doble condicionamiento de la mitología autoral, al componer un yo virtual y real a la vez, que dice haberse consagrado al cuidado de una imagen pública que inscribe en la intimidad infantil (2008b: 28-29).

Lugar ganado para una mitología autoral que entrechoca lo privado y lo público y extrae del impacto un aliento personal, los paratextos de Fogwill coinciden con el espacio textual de la obra en el modo en que construyen la posición enunciativa y las condiciones de recepción: piden ser leídos como dichos por un personaje que es a la vez autor y personaje de su obra, máscara del sujeto y ficción del yo ideal. En la frontera siempre difusa entre texto y entorno, estas escrituras serían otra modalidad de aquello que, por ejemplo en “Nota al pie” de Walsh, puede leerse como cuestionamiento de la extraterritorialidad de lo paratextual y de su carácter subsidiario,<sup>8</sup> tramitado en el caso de Fogwill mediante un yo anfibio, que entra y sale, que quiebra fronteras de la ciudad letrada, del territorio textual, de la anacrónica autonomía literaria, de la ficción, del

---

<sup>8</sup> La propuesta pertenece a Maite Alvarado (1994), ubicando “Nota al pie” en serie con *Pálido fuego* de Nabokov.



lenguaje. Con esa escritura anfibia signada por la intimidad y arbitrariedad de la primera persona, Fogwill afirma una y otra vez “la vigencia del pacto de bienestar, inteligencia y eternidad que liga a los personajes con sus lectores y a éstos con el sistema editorial en sus tres instancias: la compra, la lectura, el olvido.” (2009: 9) El autor es el origen difuso, pero exhibido, de ese pacto: la nada informe que produce una forma de escritura como posibilidad de vida.

La primera persona de Fogwill ostenta un saber corrosivo y lo pone en acción desde diversos soportes: librescos (poesía, cuento, novela), fronterizos (compilación de artículos periodísticos), peritextuales (prólogos, contratapas), epitextuales (intervenciones, entrevistas). En todos sobresale el mismo registro, privativo de un yo potente, que instala valores personales, que entra y sale para llamar la atención sobre sí mismo, sobre una escritura que *es* el sujeto que escribe, un nada que dice la escucha de su propio aliento. Más acá del aprovechamiento editorial y periodístico de esa imagen (que nos depara escenas como la de Luis Majul leyendo por televisión fragmentos del sermón ególatra del “Retrato”), al costado de su anclaje exhibicionista a tono con YouTube y la proliferación de blogs, la escritura del yo en Fogwill sustenta un proyecto de intensificación de la vida a través de la literatura, alentando la exploración de matices entre ficción y realidad y el sondeo de nuevos lugares en un sistema literario definido por parámetros de canon y de mercado.



## Bibliografía

Alvarado, Maite (1994). *Paratexto*. Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Barthes, Roland (1972) [1966]. *Crítica y verdad*. Buenos Aires. Siglo XXI

(1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona. Kairós

De Man, Paul (1991) [1979]. “La autobiografía como desfiguración”. *Suplementos Anthropos* 29: 113-118. Barcelona

Fogwill, Rodolfo (1980). *Mis muertos punk*. Buenos Aires. Tierra Baldía

(1983). *Ejércitos imaginarios*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina

(1990). *La buena nueva de los Libros del Caminante*. Buenos Aires. Planeta

(2001). *La experiencia sensible*. Barcelona. Mondadori

(2008a) [2001]. *En otro orden de cosas*. Buenos Aires. Interzona

(2003). *Urbana*. Barcelona. Mondadori

(2004). *Últimos movimientos*. Buenos Aires. Paradiso

(2008b) [1981-2007]. *Los libros de la guerra*. Buenos Aires. Mansalva

(2008c). *Un guión para Arkino*. Buenos Aires. Mansalva

(2009). *Vivir afuera*. Buenos Aires. El Ateneo

Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos*. Madrid. Taurus

Giordano, Alberto (2006). *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario. Beatriz Viterbo

Libertella, Héctor (1993). *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires. Sudamericana

Premat, Julio (2006). “El autor. Orientación teórica y bibliográfica”, en Premat, Julio (ed.). *Figures d’Auteur. Figuras de autor. Cahiers de LI.RI.CO. Littératures*



*contemporaines du Río de la Plata* n° 1: 311-317. Université de Paris 8 Vincennes - Saint-Denis

Agosto de 2010