

SEXO Y LENGUAJE EN RODOLFO FOGWILL: LA PERFORMANCE DEL MALDITO

Max Gurian *

Resumen: El presente trabajo analiza el vínculo inescindible entre sexo y lenguaje que postula la narrativa del escritor argentino Rodolfo Fogwill. En las variantes de ese entramado particular puede leerse una indagación sobre lo real que abjura de la preexistencia del mundo como objeto dado y disloca las normativas de individuación sexual. En suma, la ficción de Fogwill imagina realidades otras, y en ese gesto performativo se deshacen las subjetividades y las atribuciones de género, se problematiza el estatuto mismo de la ficción.

Palabras-chave: Imaginación, sexualidad, performance, subjetividad, escritura.

“¿Para qué –creo que pensé– va uno a hacer lo que ya sabe que puede hacer?”
Fogwill

1. ¿Querés ser Rodolfo Fogwill?

A contramano del espíritu literario de la época, del sentido común y de las buenas costumbres, ahí está Fogwill, ex-céntrico. ¿Una apuesta para subsumir en la letra la violencia de lo real? Diría, en cambio, una apuesta para forjar lo real con la violencia de las letras. En este trabajo, entonces, apuntaré los modos en que la literatura de Fogwill conjuga en la lengua dicciones sexuales que desestabilizan las identidades de los narradores y efectúa un ejercicio de imaginación que promueve nuevas realidades.

En 1980, Fogwill, premiado en certamen literario, publica su primer libro de relatos *–Mis muertos punk–* y despliega las armas de su poética. De un solo golpe exhibe su *poiesis*, su acto creativo. Rechaza las condiciones de publicación estipuladas en el Concurso Coca Cola –la letra chica de la industria–, y redacta para la contratapa una fábula que ilustra los vínculos entre literatura y mercado en la cultura de masas^[1]. Ese gesto primigenio, constitutivo de su figura de autor, señala no sólo una conciencia crítica sino un dispositivo de enunciación. De allí en más, sus intervenciones en el campo cultural argentino se instalarán, al mismo tiempo, dentro y fuera del libro.

Publicitario, gerente de marketing, asesor de empresas para el desarrollo de productos, Rodolfo Enrique Fogwill impone un nombre, una marca, e inscribe una experiencia: Fogwill –a secas–, un artefacto que aúna arte y vida sin solución de continuidad, pero sin agotar la vida ni anular el texto. Las marcas, como los géneros literarios, entablan un pacto con sus consumidores, un horizonte de expectativas bajo la forma de una promesa. Y todo promesa es, en última instancia, promesa de felicidad; la promesa de adecuar siempre esa determinada propuesta al deseo del otro. Sin embargo, la inadecuación sustancial del deseo, su volatilidad, suele defraudar aun al público más constante. Por ende, los mandatos publicitarios, las necesidades predigeridas.

¿Pero qué promete Fogwill? Dos postulados y una ecuación múltiple rigen su producción. El narrador de “Sobre el arte de la novela” expone así el primero de ellos: “Quiero escribir, vivir –le dije” (FOGWILL, 1995, p. 40). La serie verbal traza aquí un punto de partida y sus modulaciones posteriores; en otras palabras, detalla el recorrido de la modernidad literaria. El énfasis romántico en la voluntad del sujeto exclama, como el poeta en *La Bohème*: ¡vivo!; la cesura –escribir, vivir– condensa el álgebra dialéctica de la vanguardia; la última marca de enunciación explícita la condición performativa del lenguaje, sus actos de habla.

En el mismo texto, el segundo postulado surge de una consideración de orden epistemológico. “Hay relámpagos oblicuos que surcan y si nos los hubiera, igualmente afirmar que oblicuos surcaron relámpagos de asombro rostros sería *una manera de decir: de saber.*” (p. 10). Entrevistado en 1992, Fogwill desarrolla la equivalencia anterior, y dice: “Escribo para conservar el arte de contar sin sacrificar el ejercicio de pensar, un pensar que tiene que ver con la moral. [...] La razón no se sostiene sin relatos.” (SPERANZA, 1995, p. 51).

La ecuación resultante sería la siguiente: *escribir = vivir = decir = saber = contar = pensar* (y pensar, en efecto, equivaldría a escribir, a vivir). Pero no se trata, de hecho, de una ecuación, de una mismidad, sino de equivalencias asimétricas que transforman la singularidad de sus términos en el proceso mismo de la escritura. Por ende, la supuesta circularidad de esta correspondencia múltiple no es tal; la escritura es el punto de partida ineludible que configura la experiencia.

Una declaración con tintes sartreanos anticipaba las últimas consideraciones de Fogwill. “Escribo para no ser escrito. Viví escrito muchos años, representaba un relato. Supongo que escribo para escribir a otros, para operar sobre el comportamiento, la imaginación, la revelación, el conocimiento de los otros.” (*idem*). En estos términos, la escritura es una operación válida para no ser cosificado, para no ser objeto de representación alguna, para no ser dicho y, por consiguiente, para no ser vivido con las palabras del otro. Reivindicar este hacer letrado, ¿implicará necesariamente cosificar al otro en el texto, tornarlo personaje e imponerle una matriz de acero? No, si se rechazan los mecanismos ya mercantilizados de tipificación y de mimesis, y se aboga por una indagación de lo real que no lo presuponga.

En Fogwill, de hecho, la percepción de lo real está siempre puesta en cuestión. Ni los recuerdos concebidos por la memoria ni la inmediatez de los sentidos son garantía de verdad. El *efecto de realidad* (también título de su primera compilación de poemas) no está dado sino que es un constructo de la narración: la realidad imaginada.

Por ello, una diatriba en contra de la reflexión como instrumento de subjetivación, como modalidad de representación.

2. A través del estadio del espejo

En el relato titulado justamente “Reflexiones”, el narrador, un hombre que se considera a sí mismo “prescindible”, escribe una carta de amor –una carta de despedida– a su “putita discou”. En ésta hace explícito su conocimiento del milenario “juego de los espejos” y su proliferación de efectos deformantes. Dice el narrador: “¡Quién no lo sabe! Aquello es el espejo, ésta es la realidad, éste es mi lado. ¡Así cualquiera juega! Pero yo estaba solo y había prescindido de vos y de mis mayores y mi juego era otro” (FOGWILL, 1980, p. 68, subrayado mío). Ese otro juego (juego solitario y, por ello, plenamente imaginario) se inicia a partir de un punto de quiebre singular. Cito: “Me ocurrió antes: verme ‘al’ espejo, ver al otro vidrioso, especular, virtual, y saber que el de este lado es ‘yo’, que nunca se conocerá al otro [...] A eso jugaba, hasta que resolví destronar el cristal de un culatazo.” (*idem*, itálicas en el original, subrayado mío).

Si en el estadio del espejo lacaniano el sujeto asume una imagen de su cuerpo, o mejor, se identifica con una imagen externa, esta captura imaginaria supone una primera alienación y provoca la transformación del sujeto: la ilusión de su coherencia (cfr. LACAN, 2002). Frente a este proceso ortopédico, Fogwill erige imaginariamente la figura del “maldito”.

El maldito no es aquel que sólo rechaza su origen otro, sino el que pretende constituirse, *ex nihilo*, como su propio fundamento y destino. Es siempre un intruso, y quien se constituye como intruso imagina que hay un adentro, un centro imaginario que se mueve a medida que lo merodea. Como hace de su ajenidad un valor, no tiene semejante: no hay comunidad de malditos^[2]. (Sólo se avista una comunidad imposible que al constituirse desautoriza el estigma imaginario que le confería al sujeto su singularidad y lo torna otro, como veremos más adelante).

Por consiguiente, el maldito se enuncia así: “yo soy yo” –sintagma que veremos repetirse una y otra vez; tautología bíblica, credo

romántico y masculino que en Fogwill se quiebra a través del sexo y su traducción lingüística^[3].

Este movimiento de rechazo al otro constituyente de sí, ¿supone un regreso a la certeza de la duda fundante? ¿Un retorno al yo pienso del *cogito* cartesiano?^[4] ¿O es la resolución imaginaria del deseo imposible de no ser hablado por el Otro, del deseo de desear por sí mismo? Consideraré, en términos de Nancy, que en Fogwill la dupla identidad-inmunidad del maldito se resquebraja ahí donde el sujeto logra asirse, paradójicamente, como intruso de sí mismo. Escribe Nancy:

La identidad vacía de un 'yo' ya no puede reposar en su simple adecuación (en su 'yo=yo') cuando se enuncia: 'yo sufro' implica dos yoes extraños uno al otro (pero que sin embargo se tocan). Lo mismo ocurre con 'yo gozo' [...]: pero en el 'yo sufro', un yo rechaza al otro, mientras que en el 'yo gozo', uno excede al otro^[5]. (NANCY, 2006, p. 40)

Será en la lengua y a través del sexo, en el exceso que convocan sus performances, donde el cuerpo y el sujeto habrán de desbaratarse e, intrusados, serán puestos otra vez en cuestión. Allí donde falla la imagen, propia y ajena, es donde puede pensarse, hable quien hable.^[6]

Dentro del pensamiento antipsicoanalítico pero deseante de Deleuze, lejos de los "sucios secretitos" edipizantes de mamá-papá, de la interpretación y del significante, puede individuarse una figura equivalente a la del maldito: es el "traidor"^[7] –quien se presenta con una fórmula que cancela la lógica de la transgresión. En este caso el enunciado es el siguiente: "Así soy yo" (DELEUZE-PARNET, 1980, p. 57) –donde el *así* es índice de un devenir constante e indeterminado y los protocolos de experiencia cuentan más que cualquier fantasma. Por supuesto, aquí la diferencia –el rasgo– es un estado transitivo más que un valor paradigmático.

En el cuento citado, tras el espejo, literalmente, hay ratas. Ratas que podrían figurar los fantasmas imaginarios de la familia, el individuo y la sociedad, pero ratas al fin. Del lado bruñado del cristal, escribe el narrador, "lo único verificable es el gran ruido que interrumpe la luz cuando alguien procura eliminar cierto *reflejo que engequee*." (FOGWILL, 1980, p. 72).

Hay que violentar el espejo y dejar que las ratas corran alocadamente para poder percibir las esquilas y narrar.

3. Tules, cicatrices y punks

Mis muertas punk se abre y se cierra con dos relatos "ingleses" que pueden leerse en correlación, a través de los restos de aquel espejo. "La chica de tul de la mesa de enfrente" y "Muchacha Punk" se articulan en torno a una misma figura del discurso amoroso: el levante. O mejor aún: el levante heterosexual en el extranjero.

Rodolfo Onrubia, narrador del primer cuento, está varado en el aeropuerto londinense de Heathrow. Mientras espera que su vuelo lo devuelva a Buenos Aires, lee el manuscrito de un amigo, y queda "atrapado" en la cuadrícula de papel ante sus ojos.

Lugar de paso por excelencia, el aeropuerto es ante todo un lugar de espera, y la espera en Fogwill desencadena un juego de deseo y decepción. Por un error de percepción, por efecto de su imaginación, Onrubia ve un tul y, entre líneas y a cabezazos, proyecta vida y obra de su dueña. Dice: "Vi tul. [...] de eso estoy tan seguro como de que yo soy yo o de que ahora escribiré que me llamo Onrubia. Me llamo Onrubia" (FOGWILL, 1980, p. 57, subrayado mio). La mujer, por supuesto, nunca lució tules sobre su rostro, pero el factor performativo de la imaginación del narrador hace realidad su condición de viuda. Su deseo hace mundo y en ese mundo las relaciones sexuales están teñidas de muerte.

Ricardo Piglia, cuyo proyecto literario está en las antipodas del de Fogwill^[8], suele recordar una máxima de Macedonio que hizo escuela en las letras argentinas: la ausencia de una mujer dispara el delirio metafísico de los narradores masculinos (cfr. PIGLIA, 2000). En Fogwill, por el contrario, si acaso eso sucede, sólo se da a través del sexo, de la conquista casual que, en el instante erótico, desclasifica sujetos y actos: los hace carne. El velo de Maya que entorpece la percepción del mundo es un tul imaginado que no sólo pone en crisis las certezas existenciales sino que, a la vez, las produce y dispone nuevas realidades.

Una voz entrometida narra "Muchacha Punk". El deambular nocturno, *after hours*, por las calles de una Londres desierta y helada propicia el encuentro del narrador con Coreen, vestida con "traje de hombre", en una pizzería de españoles. El punk, estética de la trasgresión y del presente, no deja de ser un uniforme más que el narrador parodia. Aún así, los códigos punk –su ideolecto, su vestuario– suponen, no sólo una deformación de lo estipulado como natural, como norma, sino también una igualación genérica: tachas y crestas para hombres y mujeres por igual^[9]. Estética de la violencia sobre el cuerpo y el lenguaje, el punk figura la torsión que Fogwill emprende, más punk que los punks, sobre el corpus del texto, sobre la lengua rioplatense.

El sexo está aquí mediado por la traducción^[10]. Una traducción engañosamente literal, ligeramente desplazada –"hice el amor", "nos acostamos juntos"–; una traducción que articula dos percepciones, dos expectativas, dos experiencias distintas de lo sexual: una experiencia que desarma binarismos. "Voy a contarlo en español", dice el narrador, y engendra una lengua intermedia, una zona de encuentro de deseos estilizados con imaginarios diferentes. Es una lengua de pasaje: el pasaje de la experiencia orgásmica del "ai camin" de las mujeres inglesas a la experiencia orgásmica del "ai voi" de sus ¿pares? argentinas. El sexo, una vez más, entendido como travesía. Un ida y vuelta zigzagueante y recursivo que, a lo macho, se condensa en los infinitos viajes en auto que saturan la obra de Fogwill^[11].

En el texto, además, se dispone una serie de interpolaciones, de exabruptos de una voz que desbarata toda ilusión realista. Voy a detenerme sólo en algunas de éstas. Como en el anterior cuento, deseo y decepción se conjugan en el plano textual y sexual simultáneamente. Simultáneamente, también, para el narrador y para el lector. Escribe Fogwill: "Primera decepción del lector: en este relato soy varón" (FOGWILL, 1980, p. 95, subrayado mio); y en la versión posterior del cuento: "en este relato yo soy yo" (FOGWILL, 1998, p. 53, subrayado mio). Veinte páginas después esa supuesta mismidad del narrador deja de ser tal y la identidad se resquebraja: "Yo jamás me acosté con una muchacha punk. Peor: yo jamás vi muchachas punk, ni estuve en Londres [...] Puedo probarlo".^[12]

La coexistencia de voces, de planos narrativos y, si se quiere, de tradiciones literarias encontradas desestabiliza toda referencialidad.

Si "el arte [...] debe testimoniar la realidad" (FOGWILL, 1980, p. 114)^[13], como sostiene esa voz advenediza, la realidad no se amolda ni al imaginario del lector ni a los prejuicios que estimulan al narrador. Por extremada higiene y torpeza amorosa, la muchacha punk no satisface el deseo de otredad absoluta del narrador. Y sentencia la voz: "Segunda decepción del narrador: la cicatriz de la izquierda [...] era falsa" (*idem*). Producto de la cosmética, la cicatriz se fragua para delimitar una identidad siempre amenazada.

En la *Odisea* homérica, observa Auerbach (cfr. 1996), la cicatriz de Ulises era signo de la presencia –de la re-presentación– y del regreso de un personaje idéntico a sí mismo; en la versión saeriana –*El limonero real*– la cicatriz es la marca de una ausencia irreparable y de una subjetividad fragmentada. Para Saer, en *Cicatrices* o en "Sombras sobre vidrio esmerilado", la cicatriz, signo del corte, es a la vez la visualización de la carencia y el agujero negro de toda significación.

Fogwill, en cambio, no cifra la cicatriz como mero vacío y disipación de la totalidad. El narrador de "Muchacha Punk" paga 50 libras para reponer ese suplemento y mantener la presencia del simulacro que ahora ya es otro: se ha actualizado. Paga para devolver a la carne lo que sólo era pigmento y fue alterado por la fricción de su barba. "Así asumía mi responsabilidad –dice– [...] Actué como hombre y argentino". (p. 120)

Como los relámpagos, por cierto, siempre oblicua pero luminosamente, irrumpe la política y la identidad nacional. Esta afirmación del pavoneo masculino sólo es posible post-coito, como una reparación imaginaria que constituye al deseo y reafirma al sujeto en su género. Si "la prueba de que un cuerpo ha sido expuesto a lo real es la herida" (Badiou, 2005, p. 150), como afirma Badiou, luego de "hacer el amor" –que ya estaba hecho–, la fricción se enmascara para velar el vacío (del Otro), para maquillar la propia herida narcisista.

4. Help: muerte y transfiguración del deseo

Según Borges, la *Divina comedia* es un movimiento de reparación de la muerte de Beatrice. Con la muerte desaparece el cuerpo objeto de la pasión y se tornan posibles la escritura y la visión: la opacidad y el conocimiento son así la recompensa de la pasión sublimada.

En "El Aleph", reescritura de la *Commedia*, Borges imagina un Paraíso infame, un caos cuya representación lingüística sólo puede ser elíptica, parcial y arbitraria (cfr. MOLLOY, 1999; SARLO, 1995). En oposición a la idealización dantesca, cambia el valor afectivo del recuerdo que lo obsesiona y líquida a Beatriz Viterbo (sujeto de dominación) intercalando imágenes degradadas en la enumeración heteroclita del aleph: el cáncer que envía el cuerpo; las cartas obscenas a Daneri; etc. La frase final del cuento ("Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido" [BORGES, 1990, p. 626]) subraya el movimiento de abreacción ejecutado por el narrador: la desesperación por la pérdida de Beatriz Viterbo se canjea por la felicidad de deshacerse de ella (cfr. ALMEIDA, 1997).

En el ensayo "La última sonrisa de Beatriz" Borges afirma que Dante hubiera preferido trocar esa imagen beata por el tormento sufrido por los lujuriosos Paolo y Francesca (Canto V, Infierno). Fogwill, sin dudas, elige la lujuria. En "Help a él", el pudor borgeano se transforma en pornografía –índice de despersonalización–; el anagrama en fluctuación sexual; lo visual se hace táctil. ¿Se puede captar lo infinito por los sentidos?, se preguntaba retóricamente Borges en relación con la ilusión perceptiva. Fogwill ensaya una respuesta a este interrogante en el registro minucioso de todas las sensaciones.

A un mes de la muerte de Vera Ortiz Beti, el narrador considera que ya ha aprendido a “manejar su recuerdo” (FOGWILL, 1995, p. 65). Mientras se dirige al dúplex de la calle Junca se compara con dos empleadas bancarias y piensa: “eran mujeres, tenían que trabajar; yo en cambio era yo y estaba de vacaciones; les sonreí.” (p. 61, subrayado mío). Ese “yo masculino” se desmoronará pronto tras ingerir jarabes y hongos alucinógenos en el encuentro sexual con Vera: muerta, fantasmática, imaginada y real. Como en las parábolas de Zenón, lo real en Fogwill se descompone al infinito. Y lo real son los cuerpos. En el coito esos aleph sensoriales se desmadran y se con-funden: son la pura mezcla impura. Las atribuciones de género se deshacen en la continua circulación de los fluidos. Orina, excremento, flujo, semen y sangre se trasvasan de cuerpo a cuerpo posibilitando el regreso a la indeterminación de estas máquinas deseantes. Los cortes del flujo –como los intervalos de la melodía del *Tristán* de Wagner que el narrador altera– sólo tienen lugar para interrumpir la uniformidad del placer y del dolor y reanudar su andar.

Ya no es posible la “amistosa” intervención a rebencazos del narrador, como había sucedido anteriormente con la pareja de Jacinta y Mariano. Ahora es Vera quien lo penetra con un consolador monstruoso; ella se lo monta y en esa performance sexual –ritual– se invierte la dicotomía activo-pasivo que socialmente normativiza los géneros y les dicta sus pautas de conducta (cfr. BARTHES, 1997). No hay *impudicitia* alguna (cfr. QUIGNARD, 2005): es la utopía erótica, el uno al borde de la muerte, sin ley ni moral. Aquí la ensoñación alucinada, la alteración de los sentidos, modifica la sexualidad preconcebida para –cito– “invertir el orden de la experiencia” (p. 107). Orden temporal y jerárquico que se deja de lado para instaurar una experiencia límite. Dice el narrador: “Si habíamos soñado tanto, y si yo en varios momentos pensé que ella pariría algo mío o que yo pariría algo suyo, nada me impedía dejarme llevar por el sueño de transformarme en algo nuevo” (p. 118, subrayado mío).

¿Es entonces la mujer sólo un “objeto de su ficción”, como declara el narrador al final del texto? ¿Se anula la división genérica? ¿O se construye, en cambio, una heterosexualidad que lo resiste todo? La afirmación del narrador es, a la vez, una regresión a la seguridad del género y una ratificación del único *fascinus* válido: la ficción imaginada^[14].

En este texto, como en su contrapartida “La larga risa de todos estos años”^[15], el desafío en Fogwill es pensar el hoy, el ahora de los géneros y su íntima relación con la política.

En otro momento habrá que detenerse en el texto “Memorias de paso”. En esa reescritura del *Orlando* de Virginia Woolf, la fuerza performativa del deseo muta géneros y transforma la historia.

5. Vivir afuera: la gran pichicera

Una reivindicación de la experiencia sensible de la lengua puede leerse en la novela *Vivir afuera*. La marginalidad de sus personajes no pretende representar la heterogeneidad de las subculturas, ni las voces acalladas de lumpenes provincianos y desclasados profesionales^[16], sino que se impone como requisito epistemológico: la exterioridad como condición de posibilidad de todo pensar^[17].

Afuera del estereotipo –que es “la verdad de los otros” (BARTHES, 1999, p. 42)–, la palabra sexuada transita espacios y personajes, empareja clases y saberes, desplaza las relaciones de poder. El trueque de incitaciones y guarradas entre los seis personajes no sólo impulsa la narración sino que constituye efectos de verdad. No hay pudor victoriano (cfr. FOUCAULT, 1977) en los personajes de *Vivir afuera*; el sexo no se percibe como interdicto. Es más, aquí no hay sexo sin lengua, o mejor, no hay sexo sin habla: se trata de lo entredicho, aquello que aúna o desliga cuerpos y sujetos. Como señala Daniel Link, “el sexo importa [en las ficciones de Fogwill] porque es una experiencia pura que desafía o interroga toda trascendencia” (LINK, 2006, p. 193).

Las parejas de la novela –Wolff y Mariana; Pichi y Susi; Saúl y Diana– saben que “no hay relación sexual”. Ante la ausencia de goce absoluto, de “relación *simbólica* entre un supuesto significativo del goce masculino y un supuesto significativo del goce femenino” (NASIO, 1993, p. 38), se escribe la persistencia de los goces parciales como actos de desujeción imaginaria.

Dice Nasio que dice Lacan: “el goce, bajo su forma finita, es un lugar sin significativo y sin marca que lo singularice.”^[18] Ese lugar sin marca (simbólica) también es un afuera que el maldito, bajo el disfraz del perverso, rodea a través de las numerosas puestas en acto del goce, en la iteración del parloteo sexual. El maldito no descubre en el sexo la pasión soberana y trascendente de Bataille, sino la inmanencia del deseo que, en los desplazamientos que suscita, trastoca sus propios lugares comunes. Seguir el deseo es bordear el lugar común del imaginario sexual, reproducir para refractar los estereotipos genéricos. El sexo, por lo tanto, más que interdicto a transgredir, es lo entredicho en la performance del coito y sus prolegómenos, esos significantes machacones –pija, concha, culo, teta– que se repiten en variantes infinitas y en sus (per)versiones dan cuenta de esa hiancia constitutiva que rechaza ser colmada por el imaginario y por la ley. En otras palabras, como sostiene Copjec, “el sexo es el traspie del sentido” [que] “encuentra su lugar sólo allí donde las prácticas discursivas tropiezan –y en modo alguno donde logran producir significado–” (COPJEC, 2006, p. 31)^[19]. He aquí, entonces, la mal-dicción del maldito, su *performance* disruptiva.

La novela exhibe dos extremos del afuera: un límite y un umbral: Wolff –clásico *alter ego* de la experiencia Fogwill– es el intruso que puede atravesar espacios marginales (propios y ajenos) y narrar el ida y vuelta; el poeta, en cambio, es el afuera del afuera, un doble intruso, una condensación exacerbada de otredades: loco, judío, homosexual, seropositivo, poeta y muerto (cfr. GIORGI, 2004)^[20]. Este último no se enuncia en su manuscrito con una fórmula identitaria signada por la mismidad –“yo soy yo”– sino que se postula como pura negatividad: “Yo soy el judío errante”, “la obscena máquina de errar equivocadamente” (FOGWILL, 1998B, p. 202 y p. 214). Su historia de amor homosexual tras el velatorio del padre marca un contrapunto con la narración de “Help a él”. La melodía de Wagner que el narrador del cuento recompaginaba en su mente ahora se actualiza en la carne del chongo de provincia, la “Isolda tucumana” (p. 203). Si “Kafka era trolol” (p. 202), como escribe el poeta (y suscribe Deleuze), es justamente porque no se trata de opciones binarias, sino de intensidades. No se trata de la verdad de los géneros, de la sexualidad o del significativo, sino de la grieta que queda al descubierto en el entramado de lengua y sexo. Como en el siguiente fragmento de diálogo entre Wolff y Mariana:

¿Sabés cuál es la verdad?

–Sí... Ya sé... Vas a decir la guita...

–No. La verdad es que estás ahí en la alfombra, medio en bolas y contás algo... Y cuando respirás para apurarte, o para hablar más fuerte o cambiar la voz para contar lo que dice otro, se te mueven las tetas y se te hincha abajo [...]. Yo qué sé. ¡Ésa es la verdad...! Ésa es la verdad... Que contás bien...

–O sea que me das la razón: lo único que te interesa es la carne...

–Supongamos que sí. (p. 152)

Cuando los cuerpos y la lengua se calientan –hable quien hable–, se atisba en la ficción paranoica de Fogwill una política de la *performance*. Es “la tesis o parábola de Quique Frog” (pp. 260-261)^[21] que se enuncia en la novela: la escritura como punto de partida para un pensar otro; la lengua que se hace cuerpo, lo transforma, y en ese acto de profanación desarma las certezas instituidas, proyecta nuevas posibilidades, nuevas fallas de mundo.

Referencias

- ALMEIDA, Iván. “Borges, Dante y la modificación del pasado”, en *Variaciones Borges*, n° 4, 1997.
- AUERBACH, Erich. “La cicatriz de Ulises”, en *Mimesis*. La representación de la realidad en la literatura occidental. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- BADIOU, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- BARTHES, Roland. “Atopos”, en *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI, 1999.
- BARTHES, Roland. “Activo/pasivo”, en *Barthes por Barthes*. Caracas: Monte Ávila, 1997, pp. 143-144.
- BECERRA, Juan. “Historias del otro lado”, en *Clarín*. Buenos Aires: 9 enero de 2000.
- BORGES, Jorge Luis. “El Aleph”, en *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1990, tomo 1.
- BORGES, Jorge Luis. “La última sonrisa de Beatriz”, Nueve ensayos dantescos”. En *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1991, tomo 3.
- COPJEC, Joan. *El sexo y la eutanasia de la razón*. Ensayos sobre el amor y la diferencia. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. “De la superioridad de la literatura angloamericana”, en *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos, 1980.
- FOGWILL. *El efecto de realidad*. Buenos Aires: Ediciones Tierra Baldía, 1979.
- FOGWILL. *Mis muertos punk*. Buenos Aires: Ediciones Tierra Baldía, 1980.
- FOGWILL. *Muchacha punk*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998A.
- FOGWILL. *Pájaros de la cabeza*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
- FOGWILL. *Restos diurnos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- FOGWILL. *Vivir afuera*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998B.
- FOUCAULT, Michel. “Nosotros, los victorianos”, en *La voluntad de saber*. Historia de la sexualidad I. Buenos Aires: Siglo XXI, 1977.
- FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos, 1988.
- GIORGI, Gabriel. *Sueños de exterminio*. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

- GONZALEZ, Horacio. "Sobre *Vivir afuera*", en **El ojo mocho**. Buenos Aires: n° 15, 2000.
- JOHNSON, Barbara. **La carta robada**: Poe, Lacan, Derrida. Buenos Aires: Tres Haches, 1996.
- KOHAN, Martin. "Los 70 cotidianos", en **Los inrockuptibles**. Buenos Aires: abril de 2003.
- LACAN, Jacques. "Del sujeto de la certeza", en **Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis**. El seminario 11. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- LACAN, Jacques. "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" y "La agresividad en psicoanálisis", en **Escritos 1**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- LAMBORGHINI, Osvaldo. **Novelas y cuentos**. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988.
- LINK, Daniel. **Leyenda. Literatura argentina**: cuatro cortes. Buenos Aires: Entropía, 2006.
- MASIELLO, Francine. "Cuerpos en tránsito: traducción y sexualidad", en **El arte de la transición**. Buenos Aires: Norma, 2001.
- MASOTTA, Oscar. **Introducción a la lectura de Jacques Lacan**. Buenos Aires: Corregidor, 1992.
- MOLLOY, Sylvia. "El soterrado cimiento", en **Las letras de Borges y otros ensayos**. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- NANCY, Jean-Luc. **El intruso**. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- NASIO, Juan David. **Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan**. Barcelona: Gedisa, 1993.
- PIGLIA, Ricardo. **Crítica y ficción**. Buenos Aires: Planeta, 2000.
- QUIGNARD, Pascal. **El sexo y el espanto**. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2005.
- ROSA, Nicolás. **Relatos críticos**: cosas animales discursos. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- SAER, Juan José. "Sombras sobre vidrio esmerilado", en **Unidad de lugar**. Buenos Aires: Galerna, 1967.
- SAER, Juan José. **Cicatrices**. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- SAER, Juan José. **El limonero real**. Buenos Aires: Planeta, 1974.
- SARLO, Beatriz. "La fantasía y el orden", en **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- SOSA, Cecilia. "Matan a un marica", en **Página/12**, RadarLibros. Buenos Aires: 23 de enero de 2005.
- SPERANZA, Graciela. **Primera Persona**. Conversaciones con quince narradores argentinos. Buenos Aires: Norma, 1995.

Recebido em 07/10/07. Aprovado em 05/11/07.

Title: Sex and Language in Rodolfo Fogwill: the performance of the damned

Author: Max Gurian

Abstract: The present essay analyzes the unbreakable link between sex and language, which postulates the narrative of the Argentinean writer Rodolfo Fogwill. Among the variations of this particular plot, one can read a questioning on the real that renounces to the preexistence of the world as a given object, and disturbs the norms of individual sexualization. In sum, Fogwill's fiction imagines other realities, and in that performative gesture subjectivities and gender attributions are unmade, problematizing fiction's own statute.

Keywords: imagination; sexuality; performance; subjectivity; scripture.

Titre: Sexe et langage chez Rodolfo Fogwill: la performance du maudit

Auteur: Max Gurian

Résumé: Ce travail analyse le lien inséparable entre sexe et langage qui réfléchit sur la narration de l'écrivain argentin Rodolfo Fogwill. Dans les dérivations de cette intrigue particulière, on peut lire une recherche sur le réel qui renonce de la préexistence du monde comme objet donné et déplace les normes de l'individualisation sexuelle. En somme, la fiction de Fogwill envisage d'autres réalités, et dans ce geste performatif les subjectivités et les attributions de genre se défont, on rend problématique le statut lui-même de la fiction.

Mots-clés: imagination; sexualité; exécution; subjectivité; écriture

Titulo: Sexo e linguagem em Rodolfo Fogwill: a performance do maldito

Autor: Max Gurian

Resumo: O presente trabalho analisa o vínculo inseparável entre sexo e linguagem que postula a narrativa do escritor argentino Rodolfo Fogwill. Nas variantes dessa trama particular, pode-se ler uma indagação sobre o real que abjura da preexistência do mundo como objeto dado e desloca as normas de individualização sexual. Em suma, a ficção de Fogwill imagina realidades outras, e nesse gesto performativo desfazem-se as subjetividades e as atribuições de gênero, problematiza-se o próprio estatuto da ficção.

Palavras-chave: imaginação; sexualidade; performance; subjetividade; escritura.

[1] El texto titulado "Cuento" narra un diálogo entre Fogwill y el editor (Enrique Pezzoni), y concluye así: "El que escribe ya había aprendido a perder, especialmente cuando gana." (FOGWILL, 1980, contratapa).

[2] Pero si de escritores "malditos". Fogwill alude repetidas veces en su obra a los textos de Osvaldo Lamborghini. En "Reflexiones", antes de hacer estallar el espejo con su Colt, el narrador se protege la mano con un pañuelo, en clara referencia a "El niño proletario": "era de Osvaldo. [...] De seda blanca lo había bordado su madre en azul y colorado. Su guarda bórdeaux de macramé contrastaba con una imagen en el centro: una figura de mujer." (FOGWILL, 1980, p. 69). Escribe Lamborghini en "El niño proletario": "Yo le di para calmarlo mi pañuelo de batista donde el rostro de mi madre augusta estaba bordado [...]" (LAMBORGHINI, 1988, p. 67).

[3] Oscar Masotta explica así la importancia del estadio del espejo y su "correcta" evolución: "Lo que es constitutivo para Lacan es la agresividad y no la conciencia de sí. [...] la agresividad es la 'forma' del yo correlativa a su anatomía de desplazamiento. Pero no menos importante: el yo=yo de los románticos queda suprimido aquí por el yo soy otro (todavía romántico) del transitivismo infantil y de las proyecciones paranoicas, el que prepara –o mejor, el que deberá ser deconstruido hacia– la fórmula de Rimbaud a la que nos referiremos. En resumen: la fase del espejo y la alienación *formadora* que la constituye no hacen sino preparar la fase de la *identificación al semejante*." (MASOTTA, 1992, p. 103, itálicas en el original).

[4] Jorge Chamorro diferencia las posturas de Descartes y de Lacan sobre el sujeto de la siguiente manera: "Para Descartes, el sujeto es un sujeto que piensa; para Lacan, en cambio, este mismo sujeto está marcado por un 'no pienso'. El sujeto del psicoanálisis es, entonces, un sujeto que no se piensa pensante, no es autorreflexivo: sus pensamientos (*gondanken*) lo piensan, así como sus significantes lo representan y lo determinan. El psicoanálisis no es para 'pensarse' sino para 'decirse'" ("Prólogo" de Chamorro, en JOHNSON, 1996, p. 7).

[5] Concluye Nancy: "El intruso no es otro que yo mismo y el hombre mismo. No otro que el mismo que no termina de alterarse, a la vez aguzado y agotado, desnudado y sobreequipado, intruso en el mundo como en sí mismo, inquietante oleada de lo ajeno, *conatus* de una infinidad excreciente" (NANCY, 2006, p. 45).

[6] Cfr. la fórmula de Lacan "Pienso donde no soy, soy donde no pienso", y su texto "Del sujeto de la certeza" (LACAN, 2005, pp. 37-49).

[7] Deleuze descarta la denominación de "maldito" por su ascendente romántico. (cfr. DELEUZE-PARNET, 1980).

[8] El rechazo de la poética de Piglia es evidente en la construcción del personaje de Emilio Millia en la novela *Vivir afuera* (cfr. FOGWILL, 1998B, pp. 89-92 y 97-98).

[9] Sobre la relación entre vestimenta y subjetividad, escribe Nicolás Rosa: "El sujeto se inviste en el vestido y en él queda retenido. Si desde el punto de vista placentero, la vista de la desnudez puede resultar sexualmente provechosa, la vista del cuerpo vestido siempre promete el deseo de la desnudez, del desvestido Y más de la promesa imaginaria, el vestido dice del hombre su radical superficialidad" (ROSA, 2006, p. 134, subrayado mio).

[10] Un relevamiento de textos argentinos que trabajan las lenguas en relación con los géneros sexuales puede consultarse en Francine Masiello, "Cuerpos en tránsito: traducción y sexualidad" (MASIELLO, 2001). La obra de Fogwill, como dicen, brilla por su ausencia.

[11] Travesía –sexual, política– e imaginación técnica van de la mano en las peripecias fogwillianas. Además de los textos citados, cfr. los traslados de Alberto Marzó y su Porsche en "Sobre el arte de la novela", el taxi en "Dos hilitos de sangre"; el barco en "Japonés"; la moto del Pichi y Susi en *Vivir afuera*, etc.

[12] El resto del párrafo invoca la política nacional y el paréntesis, si se quiere, la "línea Macedonio Fernández": "desde marzo de 1976 no he vuelto a hacer el amor con otras personas. (*Ella se fue, se fue, nunca más volvió a llamarme, está con ellos y no me ha enviado ni siquiera una línea, la desagravada...*)", (FOGWILL, 1980, p. 117, itálicas en el original, subrayado mio). La reescritura del '92 tiene otro énfasis: "(Ella se fue, se fue a la quinta, nunca volvió, jamás volvió a llamarme. La franquean otros hombres, otros. Nos ha olvidado; creo que me ha olvidado)." (FOGWILL, 1998, p. 74, subrayado mio).

[13] La cita completa asocia, una vez más, escritura y sexo: "([...] El arte, creo, debe testimoniar la realidad, para no convertirse en una burda forma de onanismo, puesto que hay mejores.)" (FOGWILL, 1980, p. 114).

[14] Dice el narrador: "no hay mejor regalo para una muerta que dejarla jugar por unos instantes con las memorias y las fabulaciones de los vivos" (FOGWILL, 1995, p. 121).

[15] "¿Eramos felices?", se pregunta la narradora de "La larga risa de todos estos años". O también: ¿qué es ser una mujer? ¿Cuál es la condición femenina desde la perspectiva de una pareja de lesbianas? Dice la narradora con respecto al presente de la política y de los géneros: "Si cuando sucedía aquello había que pensar otra cosa, ahora, que hay que pensar en lo que entonces sucedía, indica que no habrá que mirar ni pensar en las cosas que suceden en este momento" (FOGWILL, 1998A, p. 183).

[16] Aun haciendo hincapié en la invención lingüística, los reseñistas de *Vivir afuera* no pudieron dejar de ligar el habla con sus prejuicios sociológicos. Horacio González (2000) define el texto como una novela de la lengua que quiere "definir los existenciaros sociales a través de actos materiales de habla"; Martín Kohan (2003) habla de la "subcultura neoliberal del menemismo"; Juan Becerra (2000) propone, con más tino, pensar aquí un "idioma de intemperie". Reseñas disponibles en <http://www.fogwill.com.ar/critica.html>

[17] Escribe Foucault: "el acontecimiento que ha dado origen a lo que en un sentido estricto se entiende por 'literatura' no pertenece al orden de la interiorización más que para una mirada superficial: se trata mucha más de un tránsito al 'afuera': el lenguaje escapa al modo de ser del discurso –es decir, a la dinastía de la representación–, y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma, formando una red en la que cada punto, distinto de los demás, a distancia incluso de los más próximos, se sitúa por relación a todos los otros en un espacio que los contiene y los separa al mismo tiempo" (FOUCAULT, 1988, p. 12)

[18] Explica Nasio: "La fórmula de Lacan 'No hay relación sexual' es justamente un intento de circunscribir lo real, de delimitar la falta del significante del sexo en el inconsciente. 'No hay relación sexual' significa que en nuestro inconsciente no hay significantes sexuales articulados entre sí, ligados por una relación. [...] El dicho lacaniano enuncia la no relación para contraponerse a cierta idea que quisiera traducir la relación sexual como el momento culminante en el que dos cuerpos son uno solo. Lacan se rebela contra esto: el que la relación sexual entre un hombre y una mujer forme un solo ser. Ése era el mito de Aristófanes en *El Banquete* de Platón." (NASIO, 1993, pp. 170-171).

[19] Para una crítica de la conceptualización del sexo como mera significación discursiva en Judith Butler, y una relectura de las fórmulas de sexuación de Lacan a partir de las antinomias de la razón en la *Crítica de la razón pura* de Kant, cfr. "El sexo y la eutanasia de la razón" (COPJEC, 2006).

[20] Según Cecilia Sosa, en el manuscrito de este personaje, Giorgi "lee la más cercana actualización de los 'sueños de exterminio', donde en un contexto de desmantelamiento del Estado y vigilancia global, la excepción se ha vuelto regla" (SOSA, 2005).

[21] En el cierre de la novela, además, se lee una frase que lee el personaje de Saúl; una ecuación en la que he insistido previamente: "Escribir es pensar" (FOGWILL, 1998B, p. 289).

* Doutorando, Universidad de Buenos Aires (maxgurian@gmail.com)

