



Cuadernos del CILHA n 42 – 2025 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 19/06/24 - Aprobado: 23/04/25 | pp. 1 - 16

 <https://doi.org/10.48162/rev.34.105>

«Defender mi boliche literario»: ética de la escritura y política de la literatura en Fogwill

«Defender mi boliche literario»: *ethics of writing and
politics of literature in Fogwill*

Juan José Guerra

 <https://orcid.org/0000-0003-0492-9637>

Universidad Nacional del Sur

 jjguerra89@gmail.com

Argentina

Resumen: Con una insistencia que se evidencia en los testimonios de sus contemporáneos, pero principalmente en un conjunto de intervenciones en prensa escritas por el autor, Fogwill pugnó por abrirse un lugar en el campo literario argentino de la década de 1980. No se trató de cualquier lugar sino de uno específico y nítidamente demarcado a través de una serie de operaciones que incluyó la explicitación temprana de ciertas filiaciones, la dimensión editorial (la creación del sello Tierra Baldía junto a Osvaldo Lamborghini y Oscar Steimberg), las polémicas entabladas con otros escritores y la tentativa deliberada de instalar nuevas lecturas. En términos de la distribución de formaciones culturales en el contexto de los 70 y 80 en Argentina, el lugar en el que se preocupa por insertarse Fogwill para elaborar desde ahí su proyecto literario es el que podría ubicarse en el punto de convergencia entre *Literal* y *Babel*. Sostenemos que el conjunto de acciones llevadas adelante por Fogwill para posicionar su obra literaria estuvo guiado por una ética de la escritura, que se apoyó, a su vez, sobre cierto ideal autonomista de la literatura.

Palabras clave: Fogwill, literatura argentina, ética de la escritura, política de la literatura

Abstract: With an insistence that is evident in the testimonies of his contemporaries, but mainly in a set of interventions in the press written by the author, Fogwill strove to open a place for himself in the Argentine literary field of the 1980s. It was not just any place but rather a specific and clearly demarcated one through a series of operations that included the early explanation of certain affiliations, the editorial dimension (the creation of the Tierra Baldía press together with Osvaldo Lamborghini and Oscar Steimberg), the controversies he held with other writers and the deliberate attempt to install new readings. In terms of the distribution of cultural formations in the context of the 70s and 80s in Argentina, the place in which Fogwill worries about inserting himself to develop his literary project from there is the one that could be located at the point of convergence between *Literal* and *Babel*. We maintain that the set of actions carried out by Fogwill to position his literary work was guided by an ethics of writing, which was based, in turn, on a certain autonomist ideal of literature.

Keywords: Fogwill, Argentine literature, ethics of writing, politics of literature



Introducción

En uno de los textos recopilados en *Los libros de la guerra*, Fogwill dice: “escribí *Los pichiciegos* con la certeza de que la novela debía publicarse inmediatamente –antes del desenlace de la guerra del sur–, y que recién encontraría las condiciones para ser leída diez o quince años más tarde” (2010, p. 150). Nos interesa esta frase no tanto por lo que rodea a la génesis y circulación de *Los pichiciegos*, ni por la relación que establece entre literatura y anticipación –cuestión ciertamente relevante en la estética de Fogwill–, sino sobre todo porque de manera apenas encubierta revela un pensamiento estético de carácter programático. La frase es indicativa del grado de consciencia que tiene Fogwill sobre el campo de producción en el que se insertan sus novelas. Y, en este sentido, la cita se ubica en la línea de lo que queremos plantear en este trabajo: que el escritor tuvo una preocupación constante acerca de las condiciones de lectura de su obra, de las condiciones en el marco de las cuales su obra precisaba o debía ser leída. Sostenemos que, con niveles parejos de cuidado y exhibicionismo, Fogwill se ocupó de garantizar esas condiciones de lectura en la medida en que buscó velar por que fueran las que él deseaba para su obra.

Con una modalidad de la insistencia que buscaremos definir en el transcurso del trabajo, pero que –podemos adelantar– se manifiesta tanto en los testimonios de sus contemporáneos¹ como en las declaraciones del escritor en entrevistas y otras intervenciones públicas, Fogwill pugnó por abrirse paso en el campo literario argentino de la década de 1980 y construir un lugar para su obra.² No se trató de cualquier lugar sino de uno específico y nítidamente demarcado a través de una serie de operaciones que incluyó la explicitación temprana de ciertas filiaciones, la dimensión editorial (la creación del sello Tierra Baldía junto a Osvaldo Lamborghini y Oscar Steimberg), las polémicas entabladas con otros escritores y la tentativa deliberada de instalar nuevas lecturas. En términos de la distribución de formaciones culturales en el contexto de los 70 y 80 en Argentina, el lugar en el que busca –en el que se preocupa por– insertarse Fogwill para elaborar desde ahí su proyecto literario es el que podría ubicarse en el punto de confluencia entre *Literal* y *Babel*.³ Si bien los programas estéticos de las dos revistas no coinciden por completo, sí

¹ Citemos solamente uno de los numerosos ejemplos. En el libro de testimonios compilado por Patricio Zunini, *Fogwill, una memoria coral*, Francisco Garamona recuerda el proceso de edición de *Los libros de la guerra* que atravesó junto a Fogwill: “En ese libro está todo el ideario estético-político de Fogwill y toda su operación sobre la literatura argentina. Él es uno de los primeros que habla de Copi. Trabaja sobre la obra de César Aira cuando Aira era casi desconocido. Es el primero en hablar de Laiseca, de Marcelo Cohen, de Héctor Viel Temperley, de Leónidas y Osvaldo Lamborghini, de Perlongher. Él decía que con esa construcción había instaurado un canon: ‘Armé ese canon para meterme adentro’” (cit. en Zunini, 2014, p. 68).

² Lo que aquí podríamos denominar el “lugar de Fogwill” ha sido analizado con anterioridad pero desde enfoques que toman como referencia ya sea las estrategias de construcción de la imagen de escritor (Fit, 2014) o de figuración autoral (Luppi, 2016, 2018), ya las instancias formativas y las redes de vínculos que integró el autor tanto en ámbitos institucionales como en formaciones culturales (Montenegro, 2016b, 2018a, 2018b; Servelli, 2019/2020).

³ La bibliografía sobre estas dos revistas es abundante y crece en razón de lo que Diego Peller caracteriza como la “consolidación del estudio de las revistas literarias y culturales como un área definida dentro de la crítica académica” (2011, p. 3, n. 2). Consignamos solamente algunos de los estudios indispensables: para *Literal*, véanse Capdevila y Giordano (1992), Giordano (1999), Dalmaroni (2004), Peller (2005/2006, 2011, 2016), Mendoza (2011a, 2011b, 2023), Idez (2010, 2011) y Deymonnaz (2015); para *Babel*, véanse Bosteels y Rodríguez Carranza (1995), Rodríguez Carranza (1996), Delgado (1996), Sassi (2006), Catalin (2013) y Klein (2014).



comparten al menos dos elementos que debemos subrayar a los efectos de esta lectura: por un lado, una determinada política de la literatura que se construye en abierto rechazo a la moral del compromiso y, por carácter transitivo, al realismo social y el “populismo” en la literatura; y, por otro, una vocación por reconfigurar el mapa de lecturas del canon literario nacional, para lo cual entablan un vínculo medianamente estratégico con la tradición.

Por otro lado, la idea de que la aparición de Fogwill en la literatura argentina no tuvo la forma de un ingreso inofensivo sino las marcas de una *irrupción* se ve reflejada en lo señalado por Rodrigo Montenegro, que habla, efectivamente, de una “voluntad de irrupción” (2018a, p. 6) reconocible en la acciones que Fogwill llevó a cabo para ingresar al mundo literario de su época, y también se ve refrendada en el libro de muy reciente aparición, *Presentación de Rodolfo Fogwill: una monografía* (2023), cuando Ricardo Strafacce dice que el escritor “emergió en el campo literario argentino con pretensiones – fundadas– de centralidad” (p. 15). En otro pasaje del libro, que trata del concurso de Círculo de Lectores (que incluía a Borges en el jurado y en el que Fogwill participó con su cuento “Sobre el arte de la novela”), Strafacce va incluso más allá al decir que el escritor “irrumpió como un meteorito en la literatura argentina” (p. 236), más precisamente en el campo literario de los 80. En cierta medida, la eficacia de estas operaciones de posicionamiento en el campo dependió de un conjunto de artículos, reportajes, notas y ensayos que Fogwill publicó en revistas y periódicos como *Vigencia*, *Tiempo Argentino*, *Primera Plana* o *Diario de Poesía*, por mencionar solamente algunos.⁴ Muchas de esas colaboraciones han sido recogidas en el ya mencionado volumen *Los libros de la guerra*, que tuvo una primera edición en 2008 y, luego, una segunda edición ampliada en 2010. Esta recopilación de las intervenciones en prensa de Fogwill, que constituye el objeto de análisis de este trabajo, muestra que el escritor exhibió una “hiperactividad periodística” (Strafacce, 2023, p. 189) en los primeros años de la década de 1980, en coincidencia con la emergencia de su obra narrativa: *Mis muertos punk* (1980), *Música japonesa* (1982), *Ejércitos imaginarios* (1983), *Los pichiciegos* (1983)⁵ y *Pájaros de la cabeza* (1985).⁶ Lo que este trabajo busca subrayar es que las mencionadas operaciones de posicionamiento, más o menos frecuentes en la vida de muchos escritores del campo literario argentino, y que suelen quedar ocultas en la biografía de buena parte de ellos una vez que son consagrados, ocupan en el caso Fogwill un lugar preeminente; todavía más, ocupan un lugar central, ostensible, en gran medida porque el escritor no procuró enmascarar sino,

⁴ Sin la pretensión de ser exhaustivos, anotemos que una revisión de las colaboraciones de Fogwill en prensa debería añadir, a los ya mencionados arriba, los siguientes periódicos y revistas: *Babel*, *Creación*, *El Porteño*, *Cerdos y peces*, *Pie de Página*, *Sitio*, *El Ojo Mocho*, *Xul*, *El Amante*, *Clarín* y *El País* (España).

⁵ En rigor, el título de la primera edición fue *Los Pichy-cyegos. Visiones de una batalla subterránea* (Ediciones De la Flor). Nosotros citamos según el título definitivo.

⁶ A este ciclo inicial de obras publicadas, habría que agregar las obras escritas en el mismo período y publicadas posterior o, incluso, póstumamente: *Memoria romana y otros relatos*, *Un guión para Artkino*, *La buena nueva de los Libros del Caminante*, *Nuestro modo de vida* y *Una pálida historia de amor*. Estamos frente a una etapa de hiperproductividad narrativa que abarca desde fines de los 70 hasta mediados de los 80.

por el contrario, resaltar las estrategias de instalación de su propia obra por medio de la espectacularización y el uso intensivo del escándalo y la polémica.

En los apartados que siguen analizamos dos escenas de combate y una escena de repliegue; en las dos primeras, el escritor se figura a sí mismo en una pose de combate defensiva, y también concibe al campo literario eminentemente como un escenario de luchas y disputas, más precisamente como un “frente” de batalla; en la otra, el escritor se ha encerrado en su lugar de trabajo, alejado del ruido político, para dedicarse a la composición de un “proyecto de investigación literaria”.

Defender el boliche literario

A través de sus intervenciones críticas de la década de 1980, Fogwill realiza una defensa de cierto ideal autonomista de la literatura con la premisa de proteger la propia obra de las dos instancias que, a su modo de ver, atentan contra la “buena escritura”: el mercado editorial y el compromiso político mal entendido. En una encuesta realizada en revista *Vigencia* en abril de 1982, el autor plantea una ética de la escritura que se aproxima a la idea barthesiana⁷ de que el compromiso de un escritor reside, eminentemente, en la forma:

Todo artista está comprometido. En narrativa hay un compromiso mayor, contraído con la lengua, con las reglas del arte y con la exploración de nuevos medios y nuevos fines narrativos. Y un compromiso menor que obedece a los servicios que la obra pueda prestar a los patrones que el autor haya elegido. Ceder al compromiso menor es traicionar al compromiso mayor, porque la sujeción al poder actual, o al poder futuro, restringe las posibilidades de crear. (...) No he pensado en el teatro ni en la pintura, pero para la narrativa, el enemigo público es la falta de imaginación, la chatura, la convención, el marketing editorial, el servilismo y las ideas preenvasadas que los distintos grupos políticos proponen al que escribe. La militancia, para el narrador, consiste en resistir sus presiones y seducciones, combatiéndolas con el arma que más eficaz se ha revelado en este frente: la buena escritura. (Fogwill, 2010, p. 273)

Se observa en esta y otras intervenciones críticas el interés de Fogwill por preservar la integridad del “instrumento de producción” (volveremos sobre esta idea), lo que supone una doble sujeción: no ceder a las exigencias del mercado editorial ni subordinar la escritura a la expresión de un contenido ideológico determinado. Esta suerte de vigilancia ética que procura preservar el arte literario del sometimiento a otras instancias que interfieren en la producción de una buena escritura toma la forma de un imperativo de *defender el boliche literario*. La expresión es del propio Fogwill y se encuentra en la entrevista que le realizaron Horacio González, Christian Ferrer, Eduardo Rinesi y María Pía López para *El Ojo Mocho* n° 11 (1997) y que, luego, fue editada en formato de libro con el

⁷ Nos referimos a lo planteado por Roland Barthes en *El grado cero de la escritura* y, también, en algunos textos de *Ensayos críticos*.



título *Diálogos en el campo enemigo* (2016). En un pasaje de la conversación que trata específicamente sobre los vínculos entre literatura y política, Fogwill no solo ha cuestionado duramente a Vicente Zito Lema y Luis Gregorich (“[I]os dos son discípulos de Stalin” [2016, p. 56]) sino que también se ha encargado de señalar las objeciones que le hizo en su momento a Néstor Perlongher, en razón de que este último, según Fogwill, habría sometido una obra poética valiosa a mandatos que venían de afuera, por lo que habría puesto su obra al servicio de posicionamientos político-ideológicos en las luchas de la época. Es ese el momento en el que Fogwill afirma una ética de la escritura: “Mi único interés era defender mi boliche literario nada más, nada más” (2016, p. 57).

En la misma entrevista, poco antes de hablar del “boliche literario”, Fogwill acaba de decir: “Me interesaba la pequeñísima política cultural de mi frente. Y yo diferenciaba los tipos que salvaban su máquina de producción, y te digo Hebe Uhart, Aira, de los que la comprometían en la producción de pelotudeces sociales” (2016, p. 54). Volveremos a la imagen del campo literario como “frente”, pero lo interesante de la cita es que, como ahora descubrimos, la aplicación del término “boliche” para referirse a la literatura venía de lejos. En el primer capítulo de *Presentación de Rodolfo Fogwill*, Strafacce reconstruye las circunstancias de la conocida disputa entre Fogwill, la corporación Coca Cola y la editorial Sudamericana, contienda en cierto modo legendaria que rodeó la publicación de *Mis muertos punk*, el primer libro de narrativa del escritor.⁸ En su trabajo, y con el objeto de ser lo más riguroso posible en el establecimiento de la secuencia de los hechos, Strafacce se sirve de algunas cartas consultadas en el Archivo Fogwill (donado recientemente por los herederos del escritor a la Biblioteca Nacional). Allí, en un mensaje que Fogwill le dirige al gerente de la compañía Coca Cola, con copia a Enrique Pezzoni (jurado del concurso y editor de Sudamericana), leemos lo siguiente: “Como escritor, concertar un contrato de esta naturaleza es un poquito más que una ignominia. Como Editor (he editado cuatro libros en mi pequeño boliche, dan cierta vida a la cultura) jamás someterá a un proveedor de obras a semejantes restricciones” (cit. en Strafacce, 2023, p. 24). Si aquí la expresión “mi pequeño boliche” alude concretamente a la editorial Tierra Baldía, es decir, a un ámbito más circunscripto, en la entrevista de *El Ojo Mocho* la imagen del “boliche literario” parece apuntar a una zona más irreductible: la de una ética individual de la escritura que, en todo caso, solamente encuentra semejanzas en un conjunto reducido de escritores (Aira, Uhart, los Lamborghini, Laisecca, y pocos más) en quienes Fogwill reconoce la puesta en acto del mismo ideal autonomista que él sostiene en su práctica literaria.

Cuando hablamos de “ideal autonomista”, como pronto quedará más claro, nos referimos por un lado al concepto de “autonomía” que fue objeto de distintas teorizaciones en el siglo XX –desde Theodor Adorno a Pierre Bourdieu– para definir el estatuto de la literatura en la modernidad, signado por la busca –no exenta de avances y retrocesos– de la independencia relativa del arte respecto de las pretensiones sociales de aplicación; pero, por otro lado, y muy particularmente en el caso de Fogwill y del campo literario argentino

⁸ Para un análisis exhaustivo de esta contienda con la que Fogwill irrumpe en el campo literario, véase Strafacce (2023, pp. 20-35).

de los 80 y 90, la noción de autonomía se entreteje con posicionamientos ligados a qué lugar ocupa la literatura en relación con la situación política –la transición democrática, la herencia de la dictadura– y con respecto a las transformaciones del mercado editorial –su creciente transnacionalización. Cada vez que aparece en las intervenciones críticas de Fogwill, el ideal autonomista es indicativo de un intento de preservación del lugar de la literatura toda vez que este se encuentre tensionado y amenazado por las fuerzas de la politización y la mercantilización.

En este sentido, el modelo de integridad más puro se lo proporciona a Fogwill la poesía: “Hay un poema, el poema de Girri: ‘Trabajar para sí’. Para sí, ¿no? Interesante. Trabajar para preservar al máximo la autonomía de tu instrumento de producción” (2016, p. 58). Es posible encontrar en las afirmaciones del autor, incluso, una confianza plena, casi fuera de época, en la potencia del arte y una convicción acerca del lugar que este ocupa en la sociedad: “Yo digo, yo pienso, estoy seguro que el arte es, de los factores de la producción social, el más importante” (Fogwill, 2016, p. 71). La ética de la escritura de Fogwill, su esfuerzo por proteger el instrumento de producción, lo lleva por ejemplo a ocuparse de la instancia de maquetación de sus libros y, en el camino, a enfrentarse con los editores en repetidas ocasiones. Su segunda disputa con Sudamericana durante el proceso de edición de *Vivir afuera* es indicativa del cuidado compositivo –incluso, el exceso de celo– con el que el escritor producía sus libros: “trabajé tres meses para hacer coincidir los bloques de relato con la paginación que habíamos acordado, en función del ritmo narrativo que quería para la novela” (Fogwill, 2010, p. 324). Los cambios de formato y tipografía dispuestos por la editorial desbarataron este trabajo y motivaron el enojo de Fogwill.

El frente literario

Si, como se ha dicho, *Litoral* surge de la insatisfacción por la pérdida de autonomía relativa de *Los libros* a partir del quiebre que se produce entre la primera y la segunda etapa de la revista,⁹ entonces *Babel* –que toma como referente anterior a *Los libros* antes que a *Litoral*– significará el retorno a ese primer momento “autonomista”.¹⁰ En ambos casos, el doble rechazo de realismo y populismo supone un único gesto en el que antirrealismo y antipopulismo convergen o, podríamos decir, son las dos caras del mismo fenómeno. Cuando Miguel Dalmaroni (2004) analiza las distintas modulaciones del antipopulismo en

⁹ Así lo entienden Panesi (1985) y Dalmaroni, quien, retomando al primero, señala: “Se ha dicho que en la historia de esta publicación pueden distinguirse dos etapas, separadas por el cambio de epígrafe que acompañaba su nombre entre los números 21, de agosto de 1971, y 22, del mes siguiente: de ‘un mes de publicaciones en América Latina’, a ‘Para una crítica política de la cultura’. Es decir, un desplazamiento desde la especificidad de la crítica literaria ligada a los avatares de la industria del libro, hacia una franca politización de la temática de la revista” (2004, p. 31).

¹⁰ Así reflexionaba Germán García, retrospectivamente, sobre los motivos que llevaron a fundar *Litoral*: “Queríamos defender la autonomía de la literatura frente a todo lo que estaba pasando en la Argentina política de entonces” (cit. en Mendoza, 2023, p. 259). De esta manera se refería Martín Caparrós a la situación en la que emerge *Babel*: “Otros, algunos de nosotros, pensábamos que en un país en medio del caos, sin mercado para nada y menos para libros, sin expectativas sociales para el discurso de la ficción, la literatura tenía la posibilidad casi inédita de pensarse en sí misma, sin compromisos económicos o políticos. De ser, por innecesaria, más autónoma. Lo cual implicaba, decíamos, una felicidad y un riesgo” (1993, p. 527).



las revistas *Los Libros*, *Literal* y *Babel*,¹¹ descubre que en las tres se problematizó –si bien con distintas intensidades– no solamente el concepto de representación estética, sino que también se cuestionó la posibilidad y la pertinencia de que el artista y el intelectual asuman la misión de representar al pueblo y de constituirse verbalmente en sus representantes. Desde luego que las respuestas que cada revista articula frente a estos interrogantes son diferentes y están sujetas a circunstancias históricas no homologables de las que se desprenden posicionamientos necesariamente distintos. Aunque no es la intención de este trabajo detenerse en los vínculos empíricos de Fogwill con estas y otras revistas, sino simplemente apuntar lo que su programa de escritura le debe, en mayor o menor medida, a lo que *Literal* inauguró para la literatura argentina y que *Babel* continuó a su manera, en el sentido de que ambas propusieron nuevos modos de leer y abrieron espacio a nuevas éticas de la escritura en la literatura argentina, resulta ineludible, con todo, tomar estas dos revistas como núcleos de condensación de preceptos estéticos que tuvieron fuerte impacto en el campo literario entre las décadas de 1970 y 1990, en general, y en la obra de Fogwill, en particular.

En una entrevista que le realiza Daniel Freidemberg en 1993 para *Diario de poesía*, Fogwill reflexiona sobre el rol de operador cultural que ejerció para instalar ciertas lecturas en la década anterior y, allí, explicita que *Literal* constituyó una de sus filiaciones principales:

Yo creía todavía en el gusto, creía que había que establecer el gusto estético para restablecer la facultad de pensar (...). Para mí, el único lugar desde donde se podía pensar durante los años 70 era desde *Literal*, aquel famoso documento que escribieron Gusman, Lamborghini y García: 'No matar las palabras, no dejarse matar por ellas' [sic]. Y ahí había todo un programa, un programa estético si querés, que para mí era subordinado a un programa de convivencia. (Fogwill, 2010, p. 277)

Podríamos decir, entonces, que la defensa del ideal autonomista que realiza Fogwill tiene un antecedente directo en la "flexión *Literal*", solo que su gesto no se sostiene tanto sobre la soberanía sino más bien sobre la artesanía del arte (de ahí, el énfasis puesto en preservar el instrumento de producción). Si la deuda contraída por Fogwill con respecto a *Literal* recoge el doble rechazo al realismo y el populismo en el arte, lo que se ha modificado por el paso del tiempo es la naturaleza de los contrincantes –y, en esto, Fogwill se aproxima más a *Babel*–,¹² porque el objeto de ataque ya no es la literatura promulgada por publicaciones como *Primera Plana* y *Crisis*¹³ sino la literatura que se pone al servicio

¹¹ Para un análisis de las líneas de continuidad entre *Los Libros* y *Babel*, véase Bosteels y Rodríguez Carranza (1995); para un estudio de los vínculos entre *Literal* y *Babel*, véase Delgado (1996), quien señala, por ejemplo, que Charlie Feiling retoma con fidelidad las palabras de "La intriga" de Osvaldo Lamborghini (publicado en *Literal*/1) para realizar una crítica sumamente negativa de la novela de Osvaldo Soriano, *Una sombra ya pronto serás* (reseña publicada en *Babel* n° 22).

¹² Según Montenegro, "se hace tangible la continuidad entre los narradores consagrados por *Babel* y el armado contracanónico realizado por Fogwill, desplegado en sus publicaciones en prensa durante los primeros años de la década del 80" (2016a, p. 309).

¹³ Es importante establecer los marcos en disputa: "Hay que situar a *Literal* obviamente contra el populismo latinoamericanista de *Crisis*, contra la promoción del 'boom' de la literatura latinoamericana por *Primera Plana*, pero también

del compromiso político con el pasado reciente –aun cuando ese pasado sea el de la lucha revolucionaria, la derrota y el terrorismo de Estado. Pero es mucho más grave para Fogwill que los discursos literarios que se buscan “resistentes” terminen sometidos a las campañas de marketing editorial. De manera que en su reelaboración del legado de *Literal* aparece con intensidad –no tan notable en el modelo original–¹⁴ la crítica de la industria del libro en el momento de su incipiente internacionalización. Para Fogwill, la política de un escritor no pasa por los posicionamientos ideológicos que adopte sino por los valores estéticos objetivados en su obra y por una determinada ética del oficio de escritor, como se pone de relieve en su artículo “Asís y los buenos servicios”, publicado en revista *Vigencia* en agosto de 1983:

si algo puede representar un espacio ‘de izquierdas’ en literatura, seguramente no se ha de constituir por una adscripción hemisférica, ni por adhesiones electorales, sino por la práctica profesional del escritor con relación a los ejes del poder en su frente literario: la patronal editorial, el estado censor y su instrumento, la prensa cultural, y las ideologías dominantes representadas, frente a la mesa de escribir, por la demanda de mercado de libros. (Fogwill, 2010, p. 115)

Como se observa en la cita, el escritor prefiere la metáfora de “frente” antes que la de “campo” literario, y al emplear ese término revela, con un alto grado de condensación significativa, la naturaleza intrínsecamente conflictiva de la institución literaria. Además, contra los mapas hemisféricos que trazaban mapas ideológicos todavía en 1983, Fogwill propone otra política de la literatura. Entendemos la política de la literatura, siguiendo a Alberto Giordano, no en términos de la política “y” la literatura –como dos esferas que pueden juntarse por medio de una conjunción– sino más bien en el sentido de “los efectos políticos sobre un campo cultural dado de una perspectiva literaria” (1999, p. 60). Hablamos, en el caso de Fogwill, de una política que se sostiene sobre una fuerte intervención crítica con respecto al mercado editorial y a los modos de circulación de la literatura. En línea con este énfasis en la potencia específicamente estética de la literatura, para Fogwill la política de un escritor se juega en los valores que defiende a través de su actividad literaria y en cómo resuelve su vínculo con la “patronal editorial”. Esta preocupación está llevada al borde del escándalo –de la búsqueda de provocar el escándalo– cuando, en “Desde el camino de Puán”, publicado en *Revista Ñ* en noviembre de 2007, Fogwill cierra la nota con la exhibición –los transcribe– de dos ítems de un

contra el abandono de la defensa de la ‘autonomía relativa’ de la literatura y de la especificidad de la crítica literaria en el segundo tramo de la revista *Los Libros*” (Peller, 2016, p. 244).

¹⁴ Decimos que en *Literal* aparece de manera no tan notable porque, en el caso de Fogwill, las diatribas contra el mercado editorial constituyen un elemento fundante y regular en la construcción de su figura de escritor. Sin embargo, *Literal* también tuvo una intervención específica sobre esta cuestión en el texto “La historia no es todo” (*Literal* 4/5, 1977).



contrato propuesto por una importante agencia internacional, requisitos que, a su modo de ver, establecen condiciones desventajosas para el autor.¹⁵

Para concluir con las relaciones entre la figura de autor de Fogwill y las formaciones culturales mencionadas, cabe agregar que, en el caso de *Literal*, el vínculo se construye más bien *del lado de la producción*: declarativamente, como vimos en la entrevista de Freidemberg, Fogwill quiere ponerse en línea con *Literal*. En el caso de *Babel*, la relación se entabla –podríamos decir– más *del lado de la recepción*: fueron los integrantes de la revista quienes vieron en la obra de Fogwill un objeto valioso y eso motivó, en consecuencia, que su obra pasara a integrar los mecanismos de consagración que la revista ensayaba por entonces.¹⁶ Además, Fogwill comparte con *Babel* el rechazo del mercado editorial que pone en circulación cierta literatura que está al servicio de las “buenas causas”. Por último, si decíamos que *Literal* fue una revista crucial para la formación de Fogwill como escritor, también es cierto que, como apunta Ariel Idez, se constituyó en un instrumento de peso para su formación como lector, desde el momento en que “agitó el nombre de la revista como santo y seña de un nuevo canon que el autor de *Los pichiciegos* impulsó desde las páginas de publicaciones de los años ochenta, como *El porteño*, *Vigencia* o *Tiempo Argentino*” (Idez, 2010, p. 14). Esta referencia que hace Idez a los intentos de instalación de un nuevo canon por parte de Fogwill, nos sirve para introducir el tema del próximo apartado.

Un campo de operaciones: la lectura

Se destaca en Fogwill la intención de delinear una nueva estética en la literatura argentina basada en un conjunto de textos que se estaba produciendo, hacia comienzos de los 80, en los márgenes del mercado editorial y de los mecanismos de consagración convencionales (academia, premios, becas). En “Jardín de letras robadas”, publicado en revista *Vigencia* en diciembre de 1981, Fogwill compone un cuadro de situación de la literatura argentina, que incluye apreciaciones muy ácidas sobre la prensa cultural, la Feria del Libro de Buenos Aires, la SADE (Sociedad Argentina de Escritores) y la Academia de Letras. También hace foco en el estado del mercado editorial y, particularmente, traza un contrapunto entre los “best sellers” y los “worst sellers”. Entre los primeros, se encuentran *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, de Jorge Asís, y *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia. Fogwill comparte la crítica vertida por César Aira en las páginas de esa

¹⁵ María Pía López destaca, entre otras cuestiones, el saber que se exhibe en la obra de Fogwill acerca del mercado editorial: “Sus libros están surcados por una interpretación, no siempre implícita, sobre los mecanismos y lógicas de funcionamiento del mercado literario: qué significa escribir en un medio, la aparición pública, la reseña, la tapa, el comentario” (2011, p. 58). Una línea similar es la que plantea Lola Colomina-Garrigós: “Entre los autores contemporáneos que más reiteradamente han ahondado, y con una mirada crítica más irreverente, en la relación entre mercado y literatura destaca sin lugar a dudas Rodolfo Enrique Fogwill (1941-2010)” (2016, p. 299).

¹⁶ La sección “El bardo del mes” del n° 19 de *Babel* estuvo dedicada a *Partes del todo*, con texto de Américo Cristófolo y la publicación de un extracto del libro, los “Nueve lieder”. Seguidamente, la sección “El libro del mes” del n° 20 estuvo dedicada a *La buena nueva de los Libros del Caminante*, con textos de Rodrigo Fresán y Arturo Carrera; Fogwill ocupa la tapa del número. Por último, en el n° 21 (los tres son del año 1990), Fogwill contribuyó con “Sergio y yo”, una nota sobre *El divino convertible*, de Sergio Bizzio.

misma revista –en “Novela argentina: nada más que una idea”, el escritor pringlense dice que *Respiración artificial* es la peor novela de su generación– pero, con suma agudeza, agrega un comentario más: “que es la peor novela del mejor escritor de su generación, lo que hubiese contribuido al diagnóstico de la narrativa actual” (Fogwill, 2010, p. 97). En cuanto a los segundos, Fogwill establece un paralelismo entre fracaso comercial y calidad literaria: los malos resultados de ventas afectan por igual a poetas (Alberto Girri, Edgar Baley, Olga Orozco, Enrique Molina y Alfredo Veiravé) y narradores (Alberto Laiseca, Nicolás Peyceré, Eduardo Belgrano Rawson, Ana María Shúa). Llega incluso a contar el stock disponible de las obras de estos “worst sellers”, por ejemplo: “la primera edición de Peyceré (*Novela*) no superó la venta neta de cincuenta ejemplares y el nuevo libro de este asombroso autor (*El evangelio Apócrifo*) no ha recibido un solo pedido de reposición” (2010, p. 100). Como señala Rodrigo Montenegro, “Fogwill se ocupó no sólo en diseñar una voz (una escritura) propia, sino de visualizar un espacio donde insertarse en el complejo panorama de la literatura argentina.” (2018a, p. 6). Una escena de encierro servirá para ilustrar esas tareas.

En el artículo “Política pública y literatura confidencial”, publicado en *Primera Plana* en mayo de 1984, Fogwill hace referencia a un acto de la CGT el 30 de abril de ese mismo año y se figura a sí mismo desinteresado de la manifestación y encerrado “diseñando una investigación literaria”, avanzando “microscópicamente en un proyecto de investigación literaria”. ¿En qué consiste ese plan de trabajo urdido durante noches de encierro, lejos de los acontecimientos políticos que enfrentaban al gobierno de Alfonsín y al sindicalismo a causa de la llamada “Ley Mucci”?:

El propósito de mi investigación no es unir, sino separar, deslindar. El proyecto es exponer en todo su alcance, y a la vez intentar probar –o “falsear”, según reclama la policía epistemológica– la hipótesis de que por debajo de la insulsa y redundante apariencia de literatura nacional, circula una nueva estética. Fundada sin pretensiones por Leónidas Lamborghini en la década del cincuenta, encuentra sus mejores expresiones en la narrativa de Osvaldo Lamborghini –hermano y acólito– y en las novelas *Ema, la cautiva* de César Aira y *Los sorias* de Laiseca. Carácter común a estas obras es la explicitación de la circulación del poder, del deseo y del dinero en el proceso narrativo y el reemplazo de la “supersticiosa ética del lector” del modelo borgeano de público por una furiosa estética basada en los goces del poder y de la sumisión. (2010, p. 125)

Acaso contagiado por la mención de Osvaldo Lamborghini, Fogwill parece hacerse eco del estilo practicado por el escritor de *El fiord* y sus compañeros de redacción en los textos más programáticos de *Literal*. De hecho, en el fragmento citado aparece el concepto lacaniano de goce (*jouissance*), retomado por Roland Barthes en *El placer del texto*, que fue un concepto ciertamente preponderante en los usos de la teoría ensayados por la



revista.¹⁷ Pero más allá de estos posibles préstamos, la cita es indicativa de las pretensiones de Fogwill de contribuir a formar un nuevo gusto estético que provocara una borradura de la línea borgeana y una toma de protagonismo de experiencias literarias que –podríamos decir– se colocasen del lado de la transgresión, la soberanía y la perversión.

A través de la editorial de poesía Tierra Baldía y, sobre todo, de las intervenciones en prensa mediante artículos, reseñas y entrevistas, Fogwill también asumió la función de visibilizar y dar a leer un repertorio de autores que, en la década de 1980, todavía no contaban con el reconocimiento que algunos de ellos tienen hoy en día, al cual el autor de *Los pichiciegos* sin duda contribuyó.¹⁸ Un listado sucinto debería incluir a César Aira, Copi, Leónidas y Osvaldo Lamborghini, Arturo Carrera, Néstor Perlongher, Nicolás Peyceré, Ricardo Zelarayán, Héctor Viel Temperley, Alberto Laiseca y Miguel Briante, así como el rescate de autores en cierto momento olvidados como Juan Filloy, Ricardo Molinari y Jacobo Fijman. En el caso de estos últimos, la apuesta de Fogwill tuvo que ver con reparar las omisiones propiciadas por la política cultural “reaccionaria” de Borges y su entorno.

Esta última línea requiere de algunas consideraciones, sobre todo para encuadrar correctamente a qué se refiere Fogwill con el pretendido carácter “reaccionario” de la política cultural borgeana. En el artículo “Ajuste de cuentas entre escritores”, publicado en *Tiempo Argentino* en abril de 1983 y escrito en el marco de una polémica que mantuvo con Noemí Ulla, Fogwill describe como reaccionaria la política cultural de Borges por los siguientes motivos:

Desde su emplazamiento ‘magistral’, mediante el ejercicio del desdén y desde la ignorancia simulada, el Maestro obstaculizó la circulación de los valores literarios renovadores de sus contemporáneos; bastaría citar a Fijman, Ortiz y Molinari entre sus contemporáneos poetas, a Arlt entre los narradores. Esos recursos políticos culturales sumados a la obstinada propuesta de reciclaje de valores del pasado, le permitieron ignorar toda la poesía posterior al 45 y cualquier narrativa post-borgeana. A la inversa, puede medirse la política de Borges observando los valores locales que intentó promover mediante coautoras, prólogos y lecturas indulgentes. Observar la política de Borges en tanto aduana-cultural arroja un saldo parecido: la poesía hispanoamericana (Huidobro y Vallejo), la generación del 36, el freudismo, el existencialismo francés, las ciencias de la conducta, el marxismo de post-guerra y el

¹⁷ Para un análisis detallado de los usos del concepto de goce en *Literal*, véase Deymonnaz (2015, pp. 76-88).

¹⁸ En este sentido, Ignacio Echevarría parafrasea una célebre frase de Borges para definir el lugar de Fogwill: “Antes de lo que había escrito, Borges se jactaba de los libros que había leído. Fogwill se jactaba más bien –y en la raíz de esta jactancia se halla la satisfacción de compartir con los demás los bienes que uno estima– de los libros que había dado a leer, de los lectores que había contribuido a formar” (cit. en Zunini, 2014, p. 86). En cuanto al rol de Fogwill como editor, Juan Pablo Luppi plantea lo siguiente: “Desde los inicios de visibilidad en el campo literario hacia 1980, con la inversión del dinero de un premio masivo en un proyecto editorial independiente y menor (Tierra Baldía, donde publica su poesía en serie con las de Osvaldo Lamborghini y Oscar Steimberg), Fogwill había hecho del sector editorial una clave de su oficio literario” (2018, p. 51-52).

estructuralismo, pasaron y circularon a pesar de las políticas de importación del Maestro. (2010, p. 108)

Entonces, Fogwill la califica de reaccionaria porque se trató de una política cultural “tendiente a conservar los valores y los hábitos culturales establecidos, y a la obstinada oposición al ingreso de nuevos valores, o nuevas prácticas” (Fogwill, 2010, p. 108). Esta posición crítica con respecto al conjunto de recompensas que otorgaba y de omisiones que propinaba el mecanismo de valoración borgeano es relevante en la medida en que Fogwill representará en el campo literario argentino de fin de siglo XX la figura del escritor que, en cuanto lector, está atento al ingreso de “nuevos valores” y, en consecuencia, se convertirá en un impulsor de jóvenes escritores, como lo atestiguan diferentes testimonios.¹⁹ Con todo, la posición de Fogwill con respecto a Borges que se expresa en el artículo no debe ser entendida en términos de rechazo absoluto sino de negociación problemática con el legado borgeano: “no hay política cultural posible en la Argentina que no comience por desmitificar la figura venerable de su Maestro, aunque sólo sea para poner a funcionar en la producción de cultura lo que se pudo haber aprendido de él” (2010, p. 109).

Volviendo a los escritores contemporáneos a Fogwill, aquellos cuyas firmas él contribuyó a “instalar”, dirá sobre algunos de ellos, en el artículo de 1982 titulado “Las aventuras de la escuela de Viena” y publicado en *Vigencia*, que en sus obras “sólo hay lengua y lectura, ésa es su realidad –su única verdad– quedando el resto para las fábricas de libros y para sus empleados part-time, los escritores argentinos” (2010, p. 104). En razón de frases como esta, Montenegro señala que el artículo de Fogwill “[hace] explícito el plan para asediar los sentidos cristalizados del canon narrativo argentino vigente hasta la década del 80” (2016a, p. 295).

Ahora bien, en la mencionada entrevista que le hace Freidemberg, en 1993, Fogwill declara que ya ha abandonado la busca de diseñar un nuevo gusto estético y que su actividad, para entonces, pasa por “el trabajo de ajustar mi obra a ese criterio” (2010, p. 278), es decir, por producir una obra que cumpla con los preceptos estéticos que él consideró valiosos en las escrituras de algunos de sus contemporáneos. La tarea parece haber resultado exitosa si nos guiamos por cómo ha quedado ubicada su obra en el mapa de la literatura argentina. En *Literatura de izquierda*, Damián Tabarovsky coloca a Fogwill junto a Aira y Héctor Libertella para representar con esas tres firmas la emergencia de un contracanon en la literatura argentina de la década de 1980. Ese contracanon funda efectos de escritura y reordena las lecturas, con el resultado de erosionar el canon nacional vigente (Borges, Cortázar, Castillo, Rivera, entre otros). ¿Qué tipo de escritura fundan, según Tabarovsky, estos escritores?: “La literatura se desplaza hacia la sospecha sobre las condiciones de

¹⁹ Fogwill ejercía incluso como mediador entre los escritores inéditos y las editoriales. Por caso, Damián Tabarovsky recuerda: “En la literatura argentina no hay nadie con la generosidad de Quique, porque la de él era una generosidad con poder. Héctor Libertella era igual, pero no podía hacer que le editaran un libro a nadie. En cambio, en su momento de esplendor, la opinión de Quique era valiosa” (cit. en Zunini, 2014, p. 90).



producción textual del mismo texto. Texto que narra (...) bajo el mandato de la duda, de la indeterminación, del temor al acabamiento; pero a la vez, texto que corroe, que perfora la sintaxis y sueña con hacerla estallar en pedazos” (Tabarovsky, 2004, p. 26-27).²⁰

Consideraciones finales

La ética de la escritura que se hace visible en las intervenciones en prensa de Fogwill se asienta sobre cierto ideal autonomista cuyo pilar es la preservación del “instrumento de producción” del escritor. Como sostuvimos, la ética de la escritura esgrimida por Fogwill es uno de los vehículos principales de las estrategias que despliega para instalar su obra en el campo de la literatura argentina de los ochenta, y más específicamente para ubicarla en un lugar en particular. Buscamos definir los límites de esa colocación en la convergencia de los programas de revistas *Literal* y *Babel*, pero también en la convivencia con las estéticas de Aira, Lamborghini, Laisecca, entre otros. Si interesa precisar cuál es el lugar de Fogwill se debe a dos cuestiones: primero, constatar que, con mayor intensidad que otros autores, Fogwill actuó denodadamente para crearse *por sí mismo* ese lugar y se cuidó de que no fuese ningún otro lugar que el que él tenía pensado *para sí mismo*; y segundo, advertir que al rastrear las filiaciones de Fogwill, estas comparten un cierto ideal autonomista de la literatura y un modo específico de pensar la política de la literatura. Si para los escritores de *Babel* la disputa se centraba en los modos del relato (“narradores” contra “experimentalistas” o “metaficcionales”) y para *Literal*, en discutir –para hacer estallar– el dispositivo de representación realista, y si para ambos grupos estas querellas significaron la adopción de una política “vanguardista” y “modernista” de la literatura, entonces la obsesión de Fogwill por cuidar el instrumento de producción, que sería la responsabilidad más relevante que asume un escritor, puede entenderse como partícipe de aquella constelación.

Al definir esta política de la literatura como vanguardista, lo hacemos en línea con lo propuesto por Julio Premat cuando habla de “efectos” y “modalidades” de vanguardia: “Afirmar que tal o cual corriente se inscribe en la vanguardia resultaría inútil, ya que el término no define una categoría literaria uniforme, sino que es un efecto del que hay que analizar, en cada ocurrencia, el origen y el funcionamiento” (2013, p. 52). En diálogo también con el uso que Ricardo Piglia hace del concepto, entendemos que el término “vanguardia” designa un conjunto de posiciones acerca del arte, la literatura, las figuras de artista y de escritor, la tradición y la relación entre arte y vida. Es importante destacar, con

²⁰ En una dirección similar, María Guadalupe Salomón rescata el epílogo que Fogwill escribe para la edición de *Palacio de los aplausos*, de Osvaldo Lamborghini y Arturo Carrera, debido a que en ese breve texto se establece una especie de mito de origen de un grupo de escritores. Dice la autora: “*Palacio* fue publicado en un pequeño volumen recién veinte años después, con una suerte de epílogo, ‘La instalación de Arturo Carrera’, en el que Fogwill presenta el año 1981 como el de un *sisma literario e histórico* (sisma en la historia de la literatura argentina y en la relación de la literatura argentina con la historia)” (Salomón, 2015, s.p.). Salomón subraya la significación del año 1981 en razón de que reunió a un grupo de escritores hasta ese momento relativamente desconocidos pero que iban a tener, en el período posdictatorial, una gravitación decisiva en la literatura argentina contemporánea. Por lo tanto, el ensayo de Fogwill funcionaría como recuerdo del instante en que se inició “un nuevo régimen de la representación en la Argentina, a punto de chocar y mezclarse” (Salomón, 2015, s.p.), en abierta confrontación con el canon vigente hacia comienzos de los ochenta.

Premat, que la vanguardia así concebida –naturalmente, en un sentido más laxo que el propuesto por Peter Bürger en su canónica *Teoría de la vanguardia*– supone “una delimitación maleable, un significante que se desliza de un período al siguiente, cambiando sus referentes y sus campos de aplicación” (2021, p. 20). Esta maleabilidad intrínseca del concepto de vanguardia demanda, en cada época y lugar, redefiniciones y nuevos esfuerzos de comprensión. Por lo tanto, la concepción de la vanguardia como “efecto” y “modalidad” permite evaluar como partícipes de cierto impulso vanguardista las obras de escritores que acaso no reivindican para sí el lugar de vanguardistas, o a cuyas obras incluso les ha sido negada la condición de vanguardista.²¹ En síntesis, entender la política de la literatura que se manifiesta en las intervenciones críticas de Fogwill como vanguardista supone enfocarse menos en las condiciones objetivas de sus obras concretas que en las posiciones asumidas por el autor acerca de la literatura, el arte y las contiendas culturales de su época; entre otros motivos, para intentar garantizarle –que haya tenido éxito o no es otro asunto– a su obra un sitio junto a poéticas que sí son encuadradas en el campo de la vanguardia (como Aira, Lamborghini o Libertella).

Las tres escenas en las que nos detuvimos –la defensiva, la combativa, la investigativa– muestran que, con independencia de lo que pueda suceder en las obras concretas, es decir, en sus novelas y colecciones de cuentos o poemas, la prosa de combate asumida por Fogwill en sus textos ensayísticos es deudora de cierto afán que podríamos llamar vanguardista, en la medida en que asume un tono beligerante, agonal y polémico, en línea con la retórica propia de los manifiestos artísticos y teóricos que proliferaron en el siglo XX, con inflexiones particulares en el campo cultural argentino. No casualmente, en la entrevista de Freidemberg que citamos en el trabajo, Fogwill alude a “No matar la palabra, no dejarse matar por ella”, manifiesto teórico-crítico-literario de *Literal*, verdadero texto programático y uno de los mejores ejemplos de cómo se dio el cruce entre crítica y ficción en los 70 en Argentina. Acaso por un efecto de contagio de estos tonos vanguardistas –recordemos el origen militar del término *avant-garde*–, el campo literario se convierte en Fogwill en frente literario, lugar donde no solamente hay que defender posiciones sino, también, ensayar movimientos de repliegue para, luego, volver a atacar o, en definitiva, para atacar mejor.

²¹ Así se expresa Luis Chitarroni sobre Fogwill: “Se cabreó cuando Héctor Libertella, que tal vez era un lector más refinado que él, en las dos antologías que hizo para Perfil lo puso adentro del realismo y no con los marginales. Una se llamaba *25 cuentos argentinos del siglo XX* y tenía a Borges, Lugones, Saer, Castillo, Fogwill. La otra era *11 relatos del siglo XX. Una antología alternativa* y estaban Aira, Copi, Dabove, Osvaldo Lamborghini. Lo cierto es que por sus características, Quique adscribía mejor a la línea de los mejores cuentos de Abelardo Castillo, que son extraordinarios también. Entraba más en esa línea que en la de Lamborghini, que era alguien más de los bordes, de los resquicios” (cit. en Zunini, 2014, p. 40). En esta línea, dice Daniel Guebel: “Quique no era un escritor vanguardista. Me parece que era un escritor realista sociológico o, por lo menos, eso es lo que más operaba en su novela: saberes, jergas” (cit. en Zunini, 2014, p. 40).



Referencias

- Bosteels, W. y Rodríguez Carranza, L. (1995). El objeto Sade. Genealogía de un discurso crítico: de *Babel*, revista de libros (1989-1991) a *Los libros* (1969-1971). En R. Spiller (coord.), *Culturas del Río de la Plata* (1973-1995): transgresión e intercambio (pp. 313-338). Vervuert Verlag.
- Caparrós, M. (1993). Mientras Babel. *Cuadernos hispanoamericanos*, (517-519), 525-528.
- Capdevila, A. y Giordano, A. (1996). Al pie de la letra *Literal*, una revista de vanguardia. *América: Cahiers du CRICCAL*, (15-16), 401-411. <https://doi.org/10.3406/ameri.1996.1211>
- Catalin, M. (2013). *Babel. Revista de Libros*: formular el propio presente entre los finales y el fin. *Castilla. Estudios de Literatura*, (4), 556-580.
- Colomina-Garrigós, L. (2016). Urbana (2003) de Rodolfo Fogwill, o cómo revertir prácticas narrativas de la literatura de consumo. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 40(2), 297-314. <https://doi.org/10.18192/rceh.v40i2.1839>
- Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Melusina/RIL Editores.
- Delgado, V. (1996). *Babel. Revista de libros* en los '80: una relectura. *Orbis Tertius*, 1(2/3), 275-302. <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv01n02-03a16>
- Deymonnaz, S. (2015). *Lacan en el cuarto contiguo. Usos de la teoría en la literatura argentina de los años setenta*. Almenara.
- Fit, R. (2014). Contra la corriente: imagen e imaginarios en los ensayos de Fogwill. *Revista de Lengua y Literatura*, (36), 87-95. <https://revele.uncoma.edu.ar/index.php/letras/article/view/108>
- Fogwill (2002). La instalación de Arturo Carrera. En: A. Carrera y O. Lamborghini, *Palacio de los Aplausos* (o el suelo del sentido) (pp. 59-62). Beatriz Viterbo Editora.
- Fogwill (2010). *Los libros de la guerra*. Mansalva.
- Fogwill (2016). *Diálogos en el campo enemigo*. Mansalva.
- Giordano, A. (1999). *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*. Colihue.
- Idez, A. (2010). *Literal. La vanguardia intrigante*. Prometeo.
- Idez, A. (2011). Pensar *Literal* [8 escenas]. En G. García et al, *Literal: edición facsimilar* (pp. 20-22). Biblioteca Nacional.
- Klein, P. (2014). Un ejercicio de olvido: algunas líneas de lectura de *Babel*. *Revista de libros* (1988-1991). En H. Ehrlicher y N. Rissler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales en la modernidad hispánica* (pp. 1-20). Shaker Verlag.
- López, M. P. (2011). Una lengua en la contrarrevolución. En A. Cristófalo et al, *Fogwill. Literatura de provocación* (pp. 57-71). Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Luppi, J. P. (2016). ¿Quién sino yo? La autovalidación de la mitología autoral como culminación de la obra de Fogwill. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 18(1), 75-97. <http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v18n1.54680>
- Luppi, J. P. (2018). Recuentos de un yo anfibio. El autor en la trama del relato. *Revista de literaturas modernas*, 48(1), 49-64.
- Mendoza, J. J. (2011a). El proyecto *Literal*. En G. García et al, *Literal: edición facsimilar* (pp. 7-19). Biblioteca Nacional.
- Mendoza, J. J. (2011b). El pastiche *Literal*. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (16), 1-16.
- Mendoza, J. J. (2023). *La edad de la teoría. De Tel Quel a Literal: el Lado B de los 70*. Eudeba.
- Montenegro, R. (2016a). Política de la literatura y figura de autor en Abelardo Castillo y Rodolfo Fogwill [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Mar del Plata]. Repositorio institucional de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. <http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/handle/123456789/273>

- Montenegro, R. (2016b). Fogwill: sociología, militancia y memoria crítica. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (32), 86-99.
- Montenegro, R. (2018a). Capitalismo, lenguaje e ideología a través de Rodolfo Fogwill. *Orbis Tertius*, 23(27), e071. <https://doi.org/10.24215/18517811e071>
- Montenegro, R. (2018b). Poesía y publicidad. Notas sobre la editorial Tierra Baldía. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, (7), 116-131.
- Panesi, J. (1985). La crítica argentina y el discurso de la dependencia. *Filología*, (1), 171-195.
- Peller, D. (2005/2006). Estertores de una década: Josefina Ludmer y Osvaldo Lamborghini en *Babel* a fines de los 80. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (17), 97-109.
- Peller, D. (2011). Lacanismo literal. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (16), 1-21.
- Peller, D. (2016). *Pasiones teóricas. Crítica y literatura en los setenta*. Santiago Arcos editor.
- Premat, J. (2013). Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo. *Cuadernos de literatura*, (34), 47-64.
- Premat, J. (2021). *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Beatriz Viterbo.
- Rodríguez Carranza, L. (1996). Las destrucciones de *Babel*. *América: Cahiers du CRICCAL*, (15-16), 465-476. <https://doi.org/10.3406/ameri.1996.1217>
- Salomón, M. G. (2015, 3 al 5 de junio). Coronel Pringles 1981: literatura y democracia [ponencia]. IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, Argentina. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8714/ev.8714.pdf
- Sassi, H. (2006). A pesar de Shanghai, a pesar de Babel. *Pensamiento de los Confines*, (18), 205-212.
- Strafacce, R. (2023). *Presentación de Rodolfo Fogwill: una monografía*. Blatt & Ríos.
- Tabarovsky, D. (2004). *Literatura de izquierda*. Beatriz Viterbo Editora.
- Zunini, P. (2014). *Fogwill, una memoria coral*. Mansalva.