

Literatura, dispositivos y soportes

Isabel Quintana y Marina Ríos
(coordinadoras)

NJ
Editor

MARINA RIOS E ISABEL QUINTANA

COORDINADORAS

**LITERATURA, DISPOSITIVOS
Y SOPORTES**

**NJ
EDITOR**

Literatura, dispositivos y soportes / Patricio Fontana ... [et al.] ;
Compilación de Isabel Quintana ; Marina Ríos ; Prólogo de Isabel
Quintana ; Marina Ríos. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : NJ
Editor, 2024.

Libro digital, PDF - (Asomante / 14)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-48994-4-6

1. Literatura Latinoamericana. 2. Ensayo Literario. 3. Crítica Literaria. I.
Fontana, Patricio II. Quintana, Isabel, comp. III. Ríos, Marina, comp.

CDD 860.998



CC BY-NC-ND 4.0

Comité de evaluación

Adriana Amante, Pablo Ansolabehere, Valeria Añón, Graciela Batticuore,
Beatriz Colombi, Nora Domínguez, Roberto Ferro, Gustavo Lespada,
Celina Manzoni, Isabel Quintana, Adriana Rodríguez Pérsico,
Guadalupe Silva, Noé Jitrik, Vanina Teglia, Loreley El Jaber.

.UBA FILO
Facultad de Filosofía y Letras



Este volumen se publica con el apoyo de los subsidios de la Universidad de Buenos Aires y de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

Este volumen cuenta con evaluación de pares ciegos.

Director: Noé Jitrik †

Secretaría Académica: Celina Manzoni

Coordinación: Guillermo Vitali

Coordinación y edición de Colección Asomante: María Fernanda Pampín

Diseño de tapa en base a propuesta original de Luz Valero

NJ Editor

25 de mayo 221, 3° piso

1002 – Buenos Aires – República Argentina

Tel: (54-11) 5287-2630

e-mail: ilh@filo.uba.ar

Impreso en Argentina, 2022

SOY SUDAMERICANO, LAMENTADO

EL TRONCO PODRIDO DE LA NACIÓN
EN CUENTOS DE FOGWILL

Juan Pablo Luppi

[...] a la Argentina había que agarrarla por el lado de la vergüenza, buscarle el rubor escondido por un siglo de usurpaciones de todo género como tan bien explicaban sus ensayistas, y para eso lo mejor era demostrarle de alguna manera que no se la podía tomar en serio como pretendía. ¿Quién se animaría a ser el bufón que desmontara tanta soberanía al divino cohete?

Julio Cortázar, *Rayuela*, cap. 41 (1995: 241).

Ficciones verdaderas del archivo autoral

Riéndose de las modas del mercado literario de la década de 1970, cuando empieza a escribir cuento y poesía, Fogwill desmonta la recarga soberana del canon ordenado por lo latinoamericano y argentino (el boom, Borges, Cortázar) y goza asumiendo el gesto grotesco de aquel bufón indeciso de 1963. El diseño de autor incorrecto, posicionado como francotirador del campo cultural entre 1980 y 2010, que ha dado fama a la marca *Fogwill* promocionada por él mismo en la producción y difusión de su obra, es concomitante con una representación revulsiva de la nación que materializa en la lengua tensiones del trazado geopolítico de la soberanía. La resonancia originaria de *Los pichiciegos* (1983) ha sido central en esa imbricación de diseño autoral y modulación de lo argentino en relación con las crisis de la mundialización económica; la segunda (1994) y tercera (2006) ediciones de la novela suscitan el sesgo crítico de la corrosión de identidad nacional focalizada en la lengua. Para Beatriz Sarlo (1994: 15) *Los pichiciegos* mostraría “la paradoja de la guerra” de Malvinas, que la dictadura aprovechó “para intentar la construcción de una unidad nacional indispensable a la supervivencia política de su régimen”, mientras para los personajes es lo que ha destruido “toda idea de nación”, de la cual solo conservan “la lengua”; los pichis “son inseparables de la forma histórica que tuvo esa guerra”,

la de “aventura miserable y mesiánica”, y por eso la ficción “no se vació de historia”. Conectando la novela con la poesía gauchesca (el anónimo “Cielito del blandengue retirado”) por “la negativa cínica a hablar en serio de los valores invocados”, Julio Schwartzman (1996: 138-140) lee *Los pichiciegos* como *picaresca de guerra* que corroe los límites entre bandos y elabora “una táctica neutralizadora, en la lógica del intercambio”, que anticipa la sociabilidad individualista del neoliberalismo argentino que eclosiona en los 70 y los 90, en sincronía con estas lecturas fundantes del desfase burlesco de la novela que, como veremos, Fogwill activó en su obra cuentística inicial, anterior a *Los pichiciegos*.

La potencia de antelación ficcional de la historia será profundizada a partir de las novelas del cambio de milenio (*Vivir afuera*, 1998; *La experiencia sensible*, *En otro orden de cosas*, 2001; *Urbana*, 2003) que propician la revaluación crítica del realismo, por entonces revaluado en los prefacios autorales sin título que conectan *La experiencia sensible*, fechada a fines de los 70 pero demorada por la moda antirrealista que acusa en la ficción argentina de los 80,¹ con *En otro orden de cosas* y *Urbana*: “una trilogía decidida a vindicar nuevas formas del realismo para la ficción local”, operando *cambios de escala* en la *materia novelable* que Graciela Speranza (2001: 61) conecta con el hiperrealismo pop de Ron Mueck. El “efecto ilusionista de la representación” evita los anatemas clásicos de Lukács: hace descender la descripción al nivel de los personajes y relucir “la superficie fluida hiperrealista”, sobre todo en la representación de objetos de consumo (62). Speranza afilia esa *vindicación realista* con “una genealogía alternativa que en los 60 se aparta de Borges e impone un desvío”: el camino que por distintas vías reúne a Osvaldo Lamborghini, Laiseca, Puig y Aira “abre la ficción a una nueva exploración de lo real, ajena a los cautos ejercicios defensivos de los 80

1 Mandatos antirrealistas que, como detecta el sociólogo incisivo en ese umbral en itálicas de la primera página de *La experiencia sensible*, eran a su vez testimonio de realidad. Cuando sucedió el viaje de la familia porteña a Las Vegas que trama la novela, a fines de los años setenta, “narrarlo era uno de los proyectos con menor sentido entre tantos que se podían concebir. [...]. Nadie que se preciara de estar a tono con la época apostaba al realismo, cada cual esperaba su turno para manifestar un refinado desprecio por la realidad y el tiempo de crear parecía demasiado valioso para perderlo preguntándose si ostentar tales ánimos de moda no sería también un testimonio de la realidad” (Fogwill, 2001: 7).

y los 90” (64). En la órbita de *Los pichiciegos*, las novelas del cambio de milenio operarían un *nuevo pacto mimético*, que Vázquez focaliza sobre la identidad tematizada en *En otro orden de cosas* como “construcción que resulta de la manipulación colectiva e individual de la voluntad, llevada a cabo por la industria cultural, y cuyo origen es preciso buscarlo en la última dictadura” (2009: 22).² El realismo de Fogwill formaliza en la lengua el antagonismo social y expone en el registro de la ficción (cuentos y novelas como intervenciones autotomáticas en el debate sobre realismo) que la verdad de la literatura está en el lenguaje: “la experiencia no tiene su correlato necesario en el conocimiento, sino en la autoridad, es decir, en la palabra y el relato” (Agamben, 2007: 9). La tercera edición de *Los pichiciegos* propicia ese matiz de la experiencia encarada como autoridad del escritor, visible en la intensa *alucinación de verosimilitud* que Jarkowski (2006) pauta en “una lengua que remeda insistentemente las inflexiones de hablas diversas”: la novela parece realista no por responder a esa estricta categoría estética sino porque la sentimos *verdadera*, porque transpone a lenguaje “un fulgurante acto de imaginación” que logra “coincidir con la verdad”.

Hacia fines de los 70 y primeros 80, con la resonancia intratextual de *Los pichiciegos* en cuentos y artículos que serán compilados por el autor al final de su vida, Fogwill dispone su teoría política del arte con la performatividad de la escritura entre ensayo y ficción. La *estrategia realista* que dispara contra el realismo comprometido y el antirrealismo residual anticipa la potencia que, en la segunda década del XXI, Nicolás Bourriaud considera “la única capaz de fundar una teoría política del arte susceptible de ir más allá de lo ‘políticamente correcto’ y de la simple denuncia de la mecánica de la autoridad o de la represión” (2015: 10). Fraguado en el campo cultural porteño al promediar los 70, cuando en Occidente “los cánones artísticos y literarios fueron tenidos en cuenta como campos de batalla privilegiados de lo políticamente correcto, del feminismo y del poscolonialismo”, el dispositivo Fogwill trabaja contra “la potencia fijadora de la ideología”, la única fantasmagoría del presente

2 En el fin de siglo Fogwill retomaría el realismo rompiendo con “el modelo elíptico posdictadura” canonizado en *Respiración artificial* (1980) de Piglia, “sin necesidad de retomar las convenciones del realismo comprometido de los sesenta y setenta” (Vázquez, 2009: 20).

que “logra transformar a un grupo, no importa cuál, en una entidad instrumentalizable”; como lee Bourriaud en *Sogni d`Oro* de Nanni Moretti, los individuos “siempre tienen razón contra quienes los asimilan a una ‘mas’” (51). La razón individual burlescamente exaltada por Fogwill entrevera la autoafirmación autoral con la crítica de lo nacional bajo la acelerada mundialización, y lo hace diseñando posiciones narrativas que campean alrededor de los saberes y poderes de la primera persona autorizada en el dominio de la palabra impresa.

La eclosión acaso más visible de esa red egocéntrica de posiciones narrativas sería el yo que irrumpe al final del séptimo capítulo de *Los pichiciegos* para insolentar en su credibilidad al testigo, Quiquito, la tercera persona focalizada entre los pichis, que había cimentado la impresión de omnisciencia que así se desbarata, como precisa Jarkowski. En cuentos anteriores y simultáneos a *Los pichiciegos* hay fuertes manifestaciones de la insolencia autoral contra los controles de la ideología y de la verdad en la ficción realista, configuradas en sujetos nómades y variantes pronominales de enunciación anfibia, a la vez afuera y adentro de lo escrito, como el argentino conquistador en la noche londinense de “Muchacha Punk”, que pauta el relato con decepciones antirrealistas del narrador y del lector, o la mujer culta del siglo XIX que en “Memoria de paso” se transforma en varón y, cual Orlando rioplatense, llega a la década de 1960. El desmontaje grotesco de la soberanía nacional materializada en la lengua es el objeto que rastreamos, según su modulación en cuentos producidos por Fogwill en Buenos Aires durante la última dictadura, reeditados en los 90 y 2000 con inflexiones irónicas del autor.

La cuentística (como la poesía) no recibió particular atención en la consagración argentina de Fogwill durante la década del 2000, en la que mucho incidió el impulso publicista del autor, encaramado a *Los pichiciegos*, *Vivir afuera* y las tres novelitas del neoliberalismo urbano cotidiano. Después de la muerte de Fogwill en 2010 (y de su edición de *Cuentos completos* unos meses antes) emergió cierto consenso sobre el cuento como género fuerte del escritor, más que la novela y la poesía que suscitan opiniones encontradas.³ La

3 En 2014 Mattoni afirma que es en los cuentos donde “llega a un nivel mundial”, y Casas señala la diferencia entre la poesía (para escribirla “se ponía en situación

materialidad del lenguaje corroído por lazos efímeros en guerra había probado la capacidad poética en la prosa de *Los pichiciegos*. Desde el ¡*Hundimos un barco...!* oído en el espacio doméstico de boca de su madre frente al televisor, “veneno mediático inoculado a mi familia” que dispara la escritura de *Los pichiciegos* según la versión mitológica del autor (Fogwill, 2010: 10), el idioma se desestabiliza con leves distorsiones de la lengua materna por las que irrumpe la poesía en la prosa. Este aspecto de la cuentística queda, sin embargo, algo desatendido bajo la fuerza realista de una narrativa que, al descryptar la violencia contemporánea y rasgar toda reticencia, al buscarle a lo soberano ese rubor escondido por usurpaciones históricas, corrige a Borges y a Cortázar fabricando un gozoso laboratorio de heterogeneidades que (trans)forman la lengua nacional.⁴

Incómodo en cualquier tradición o pedagogía que no sea la propia, Fogwill dispara contra la ideología y las costumbres, la verdad histórica, el verosímil realista y, como priorizaremos, contra las tensiones poscoloniales de las culturas sudamericanas bajo políticas mundiales del canon y el idioma. Coqueteando con la *ilusión genética* del archivo (Ruiz, 2018), la operación ecdótica de Fogwill impregna la lectura de su obra con los sentidos asignados por el autor en diversas reediciones. Más allá de varios libros póstumos que desde 2014 han difundido materiales del Archivo Fogwill alojado en la Biblioteca Nacional (algunos anunciados en ficciones éditas, como *Nuestro modo de vida* al final del penúltimo capítulo de *Los pichiciegos*), el propio autor instaló públicamente su archivo, especialmente en sus

de poeta”) y los cuentos donde “la poesía irrumpe” (Zunini, 2014: 41-42). En los 90 la ecdótica de Fogwill ya había priorizado su cuentística alrededor de “Muchacha Punk” y otros cuentos de fines de los 70, a los que va agregando algunos nuevos en compilaciones como los dos libros titulados *Muchacha Punk* (Planeta, 1992 y Sudamericana, 1998) y, proyectando su difusión hispanoamericana desde España, *Cantos de marineros en La Pampa* (Grijalbo Mondadori, 1998).

4 La reunión de cuentos que el autor consideró completa propicia, al año siguiente de la muerte de Fogwill, el rastreo de la contienda con Borges que López Casanova (2011) articula en una serie desperdigada entre 1978-1979 (“Memoria de paso”, “Reflexiones”), 1981-1983 (“Luz mala”, “Help a él”), 1994 (“Restos diurnos”) y 2007 (“Otra muerte del arte”) y, por otra parte en el mismo libro, un análisis de “Dos hilos de sangre” (fechado en 1980, abre *Cuentos completos*) en relación con la violencia del presente de escritura, mediante el cual Sozzi (2011) encuentra en el goce y el laboratorio de la lengua el motivo para incluir a Fogwill en los programas de enseñanza secundaria.

últimos dos años de vida, al editar *Los libros de la guerra* y *Cuentos completos*, más las versiones que consideró definitivas de *Los pichiciegos* y *Vivir afuera*.⁵ El archivo fabricado por el autor afianza los géneros narrativos (ensayo, novela, cuento), en cambio la poesía tendrá su edición completa póstumamente (Alfaguara 2016). Con pasión imprentera y un *caos fascinante* digno del *Paulino Lucero* — surgido contra el terror rosista en 1843, reeditado por Ascasubi con distintas formas en 1853 y 1872 (Schvartzman, 2013)— el sistema de reordenamiento de *Cuentos completos*, estampando las fechas de escritura pero “[sacrificando] la sucesión cronológica en favor de un orden de tonalidades y efectos” (“Nota preliminar del autor”, 2009: 13), no disimula que el pico de productividad se da entre mediados de los 70 y 1983: los años de terror vividos por Fogwill en su país.

Todos estos años argentinos

Como el pico de productividad cuentística, la referencialidad argentina de los cuentos tiene su presente en los años del terrorismo militar y económico, según su recurrente actualización editorial en posteriores coyunturas democráticas. Con un narrador que hacia el final se revela mujer (y burla el prejuicio heteronormativo que nos hizo creer que era varón, por el rol dominante que ostenta con su compañera), un cuento fechado en el año bisagra que no quebrará la continuidad entre dictadura y democracia, “La larga risa de todos estos años” engloba ese período montando los años recordados (1975-1978) con el presente de narración y publicación (1983, en *Ejércitos imaginarios*). La inserción del pasado reciente en el presente de *todos estos años* muestra llagas abiertas por la dictadura

5 A diferencia de un archivo como el de Rubén Darío en la UNTREF, gestionado como actividad expuesta a la comunidad de lectura, la vaga intención ecdótica suscitada por la archivación institucional de manuscritos de Fogwill la asemeja al Archivo Bolaño, conformado en un registro “más o menos hispano que americano”, circulable en el mercado exterior latinoamericano vía España, más a tono con la difusión masiva que con la recepción académica. Esa *canonización del archivo*, cada vez más frecuente en el mainstream editorial, “disuelve o desproblematiza la diferencia entre lectura y edición” (Ruiz, 2018: 39-40). Desde el comienzo con poesía y cuento en Tierra Baldía (su propio sello editorial) hasta el final con los reordenamientos definitivos de cuentos, novelas y artículos en Mondadori, Alfaguara o El Ateneo, Fogwill hace del autor la función operante decisiva en la constitución del archivo como agente de lecturas y ediciones posibles.

con el parámetro de la devaluación monetaria, tan vertiginosa como los cambios de costumbres, en función de las ganancias obtenidas con la prostitución de la compañera de la narradora, que calcula cuánto le habrá cobrado al siniestro policía de “la época de la presidencia de Isabel”: “veinte, o veinticinco mil pesos: unos cien dólares, quinientos millones de ahora. ¿Cómo decirlo si el valor del dinero cambia más que cualquier otra costumbre de la gente...?” (Fogwill, 2009: 112). Extendiendo un año la cronología que en *En otro orden de cosas* focalizará la pauta individual en la tercera persona masculina que se va amoldando a los cambios económicos entre 1971 y 1982, la narradora de “La larga risa” hace el balance de la transición democrática justo antes de que históricamente suceda, con el tono cínico del autor: “Creo que todos vieron lo que fue pasando durante aquellos años. Muchos dicen que recién ahora se enteran. Otros, más decentes, dicen que siempre lo supieron, pero que recién ahora lo comprenden” (121). El conflicto social moldea la relación de pareja entre mujeres, pautada por celos y escenas de violencia que extrañan las costumbres; menos traumática que Quiquito al contarle la evasión antisoberana de la guerra al yo autoral de *Los pichiciegos*, la narradora sabe que su compañera no creerá el motivo de la risa que dispara el último párrafo, al pensar que “nos parece natural, o real” que la gente coma menús idénticos en mesas semejantes en el restaurante donde acaso todos pensarán “que somos muy felices”: “si confesase que río de un país [...] ella no me creería, sentiría que la engaño y hasta sería capaz de reiniciar otra de sus escenas de violencia” (125).

La larga risa de las macro y micro violencias argentinas en la presunta bisagra de 1983 acidula la veta nacional del humor: confundida por la tragedia colectiva, la risa retumba grotesca. También grotesca por el triunfalismo previo, la derrota de la guerra en junio de 1982 actualiza la condición periférica de Argentina en la globalización poscolonial; como la crisis de gobernabilidad que estallará en diciembre de 2001, Malvinas destroza los delirios de grandeza y reubica a la comunidad nacional en su vecindad subcontinental, en los márgenes de occidente.⁶ Narrados a menudo por un varón soberbio

6 Como observa Altamirano en octubre de 1982, la camarilla del gobierno militar que impulsó la guerra promocionaba una política exterior “fuerte”, digna del

que atrae el interés sobre sí para criticar costumbres contemporáneas, los cuentos que Fogwill produce entre 1978 y 1983 trazan episodios de drástica reubicación de lo argentino en los márgenes del capitalismo mundial; muestran vidas alteradas por limitaciones poscoloniales de planes económicos que, con cálculos desaprensivos sobre la depreciación de la soberanía monetaria, marcan la continuidad de los 70 en los 90 que el régimen ficcional de Fogwill hizo sensible desde fines de los 70 y que, desde los 90 hasta su muerte, fue reeditando a su antojo (a menudo en pugna con editores). “Camino, campo, lo que sucede, gente”, otro cuento fechado en 1983, publicado en la primavera alfonsinista (*Pájaros de la cabeza*, 1985), ubica la crisis en un complejo fabril abandonado, habitado por perros, ratas y dos serenos fantasmiales, anacrónicos, dependientes de un sindicato onírico, que “[d]iscuten sobre fechas”, “[h]ablan de los gobiernos que pasaron” y se traban en cálculos no redituables (402). Ácida fábrica de la Argentina postindustrial, sinecdoquiza la épica corroída en la pieza inútil que confeccionan Russo y Gandolfo (*ex hombres* tan drásticos como los de Horacio Quiroga, uno de cuyos cuentos es transpuesto en *Los pichiciegos*) y reubican como objeto decorativo en sitio especial, atada con el material importado de la privatización pampeana y las negligentes reparaciones autóctonas: “sacaron una foto de Perón con Evita que siempre habían tenido allí y colgaron la pieza de los clavos, asegurándola con un alambre” (418). El desplazamiento del cuadro disloca la mirada de Eva Perón, que “parecía clavar los ojos sobre la pieza descolorida que ahora estaba ocupando el lugar que durante tanto tiempo había sido sólo para ellos dos” (419). Con el cambio ornamental operado por los trabajadores en disponibilidad improductiva, la mística de la Argentina industrial deviene pieza descolorida.

La crítica de las fantasmagorías del presente entrelaza tiempos y espacios en una lengua de primera persona que domina a segundas y terceras, que materializa la multiplicidad incontable de ritmos y

oxímoron de una *potencia sudamericana*, “capaz de poner en vereda a los vecinos y atraer el interés de los ‘grandes’ de occidente hacia una Argentina convertida en potencia regional del Cono Sur” (4). El desenlace de la guerra dejó “claro cuál es el lugar de la Argentina en el escenario internacional, cuál es su área de pertenencia y dónde puede encontrar sus aliados si busca realizarse como nación independiente, no alineada en la confrontación Este-Oeste” (5).

relaciones con la ideología, la historia, la nación. Como lee Premat (2018) en Borges y en la literatura de nuestro presente, *lo heterocrónico* funciona “en perjuicio de la tiranía de una homogeneidad temporal” y también, para el caso de Fogwill, nacional. Exacerbando la diacronía realista, el/la narrador/a de “Memoria de paso” (gran cierre de *Cuentos completos*, fechado en 1979, segundo cuento de *Mis muertos Punk*, publicado en Tierra Baldía en 1980) ha nacido cien años antes que Borges (“por 1810 yo tenía 11 años”), capitaliza una formación europea políglota sin salir de Argentina (aprovecha lazos afectivos trazados por el cosmopolitismo: Ernestina le trae libros franceses de su Barcelona natal, ella aprende alemán oyendo a su posterior pareja Eugenia en cohabitación plural en Córdoba con el español Segura y el italiano Signoricci) y culmina especializada en “[i]dear revistas como artículos de consumo” entre 1959 y 1968, distante de la neovanguardia o los “mamarrachos de cine joven, pintura y música experimental” (Fogwill, 2009: 441-442, 446, 448, 457-458). Autobiografía excedida que reescribe con acidez una novela modernista, su vértigo narrativo desacopla el orden histórico y geopolítico del presente de enunciación. Las coordenadas temporales y espaciales dinamizan la subjetividad que narra, sin desmedro de la materialidad meticulosa, los cambios de escala de lo narrable y el efecto ilusionista de un realismo sociológico inactual. Anticipando medio siglo a Sarmiento, en la modernización pautada por trenes y opio el viaje a Europa se convierte en el viaje a Estados Unidos, que coincide con la mutación sexual: por la revelación en el barco de un sueño del opio que aplaca los dolores de la incipiente transformación corporal, “desembarqué en New Orleans y seguí por tierra a New York, en vez de continuar hacia mi meta, Francia, destino nacional” (449). El jarabe preparado por un médico de Atlanta y el cambio de nombre en la papeleta de identidad amparado por el cónsul argentino en New York (*Victor* por *Virginia*, bromeando la pugna con hipotextos clásicos de monstruos híbridos como *Frankenstein* y *Orlando*) pautan el soporte médico y legal que Estados Unidos le brinda para que el cambio de sexo sea literal, no solo gramatical como en “La larga risa”. Con el cinismo del autor para sostener con reparos máscaras femeninas y ocupar combativamente los cánones literarios que, por los años de escritura del cuento, fueron campos de batalla de lo políticamente correcto, del feminismo y

del poscolonialismo (Bourriaud, 2015), este espectro de la historia argentina desarma fantasmagorías de ideología y nación; su memoria individual, transexual y pasajera, su vida escrita que va de la revolución de Mayo a la revolución en el arte sin instalarse más que en su propio deseo, derrumba el panteón de la argentinidad.

La hibridación inactual del habla en la América hispana se tensa por la historia de transacciones desiguales con Inglaterra, actualizada bélicamente en 1982. Lejos del latinoamericanismo transculturador del boom y del cosmopolitismo criollista de Borges, los cuentos de Fogwill sustentan la soberanía del individuo frente a la transnacionalización de la economía y la vida, como extensión rizomática, entre lectura y edición autoral, de la cueva antisoberana de *Los pichiciegos*. Trazadas en tiempos violentos, estas tramas indagan los valores trastocados por la economía y las hablas enterradas de la guerra, mezclados en la heteroglosia que aleja a provincianos de porteños, retirados de los bandos como el blandengue de 1820 en la propuesta de Schwartzman (2013), que prefieren intercambiar con ingleses usando el idioma global del comercio, corroído por inflexiones orales de la heterogeneidad dialectal latinoamericana. La imaginación verdadera de *Los pichiciegos* sería originaria en el sentido de Agamben (2010: 79-80), como un origen fugado del pasado cronológico, que se hace contemporáneo al devenir histórico porque, como las temporalidades de estos cuentos, aspira a funcionar en todo presente.

Lo argentino se modula en la temporalidad desordenada (por la copresencia de pasados en cada presente y por la intervención ecdótica del autor) y la mirada exterior, a su vez mediada por la razón individual que, como en la película de Moretti leída por Bourriaud, resiste toda asimilación a una masa. Acerada en su fuerza íntima frente a los estándares institucionales de la literatura, la lengua egocéntrica desarma ciertos sustentos de esa asimilación: la nacionalidad, la ideología, pero no el género. Sin la molestia de mujeres que interfieran el dominio textual, el autor se mete en la trama como narrador y personaje cínico, vivo como un pichi en la guerra universal del amor. Así ocurre en el aeropuerto inglés de “La chica de tul de la mesa de enfrente” (fechado en 1978, primer cuento de *Mis muertos Punk*) con la primera persona de Rodolfo Onrubia nombre del autor reforzado con irritante erre por el apellido de una mujer

escritora de la primera mitad del XX, Salvadora Medina Onrubia; el varón reditúa la demora del transbordo acometiendo la conquista de la pasajera que detectó desde el *vi tul* que abre el cuento cual poema. Escapado del tipo de viajero argentino definido por el turismo familiar de consumo, este macho fogwilliano desarrolla una táctica colonizadora en el nivel de la intimidad que, en el espacio transnacional de Heathrow, se cruza con la variable geopolítica a través de la lengua, el medio de conectar interior y exterior o de operar sobre ese reparto clásico. Centrífuga, su primera maniobra es separarse de “mi marea argentina”, “aquel tumulto ruidoso que abundaba en voces seseantes (“ches”, “mamá”, “esperenmén”): “Yo era uno de ellos: obedecía disciplinadamente las instrucciones del altavoz” que pone en inglés la soberanía aeronáutica: “Aerolíneas Argentinas announces the departure of its flight”. Argentino en tránsito global, Onrubia se molesta frente a “estas empleadas de nuestra compañía aérea [...] que jamás hablan español, idioma en el que hasta pueden parecer educadas”: “Hablamos en inglés. Era argentina, la estúpida” (Fogwill, 2009: 91-93). Como veremos en “Muchacha Punk”, a partir del reparto geopolítico en intercambios coloquiales el varón domina el relato pautándolo con quejas y decepciones sobre los contemporáneos. La insolencia machista topa con su límite en el horizonte actual de recepción, volviendo irritante un gesto que en las décadas del 80 y 90 acaso aún podía legitimar una posición autoral provocadora; el binarismo anticuado devalúa la contemporaneidad que buscó Fogwill, lo acerca al riesgo que su poética quiso evitar: ser asimilado a la masa, a sus contemporáneos, al estereotipo de macho porteño. Como “La larga risa” y “Memoria de paso”, “La chica de tul” ataca el canon literario allí donde empezaba a ser campo de batalla privilegiado del feminismo (Bourriaud, 2015). Otros hilos del rizoma (anti)genealógico refuerzan, por contraste, la moral viril de Fogwill: Salvadora Medina Onrubia era abuela de Copi, artista profanador de la identidad nacional y sexual. En Fogwill lo trans complejiza lenguas y naciones, pero no sexos, encasillados en el binarismo machista que el autor enarboló como parte de su mitología bravucona, con efectos menos felices en sus últimos años.

En el primer acercamiento la chica de tul le ofrecerá otra versión de lo argentino, erotizada por lo táctil cuando Onrubia especula sobre su origen nativo: “una piel entre hispánica e itálica: una piel

argentina, en suma. Piel argentina, maquillada en Londres, con cosméticos que parecían de moda en la ciudad, que yo aún no había visto en Buenos Aires” (Fogwill, 2009: 95). La deducción de lo argentino por la mezcla de razas meridionales, soberanamente justificada en datos culturales leídos en el cuerpo femenino como objeto de consumo masculino, alienta la segunda maniobra basada en el idioma: viendo que han quedado apartados él, ella y un señor, le habla a este en español, el otro se disculpa en inglés por no entender, y ella “me sonrió. Entendió que yo hacía causa común” (95). Como la guerra para los pichis en Malvinas, la causa común no es la nación sino el beneficio propio. La tercera maniobra reúne el discurso performativo con sus efectos proxémicos: habiendo fallado la invitación a comer, como “sólo me interesaba conducirla lejos de donde nuestros paisanos comían”, calculando que tiene la llave del departamento desocupado de una amiga, Onrubia propone a Marcela ir a la ciudad a ver una muestra de arte, con vocalidad porteña tan acentuada como los ruidos de su marea argentina: “¿querés que vayamos? ¡Yo invito el taxi!” (97). Como la piel de la chica que ceba el instinto machista maquillado con saberes culturales, el acento argentino saldría del entrevero entre español e italiano, a su vez mezclado con el imperio del inglés como lengua de contacto en la mundialización neoliberal del 80. Para el táctico Onrubia en su operación de levante, lo porteño colabora en el verosímil que inventa para colonizar la piel de esta joven viuda heredera de campos. Luego de la previsible noche de sexo en el departamento prestado, mientras él canta “Volver” en el taxi rumbo a Heathrow, ella celebra la máscara del porteño en Europa (“—¡Tenés nostalgia de Buenos Aires...!”) solo para que él reflexione, lapidario en la potestad de la ficción o de la suspensión de incredulidad hábilmente propiciada: “y ella seguía creyéndose la historia de la nostalgia” (106). La pose tanguera devela el artificio porteñista, mientras conecta la conquista amorosa con el dominio autoral de la ficción.

¿Dónde viene usted de...?

Lo inglés del tronco argentino se modula en la corrosión y la diferencia, al costado de Borges, imprimiendo contundencia material allí donde el precursor abstraía entidades metafísicas, incluso desde

el espacio biográfico y la estampa filibustera de Fogwill: “Con esa facha de inglés arriba de un barco quería mucho lo argentino” (Pérez Morales en Zunini, 2014: 48). Esa corrosión y esa facha traman al otro narrador de primera persona que circula por la noche londinense en 1978, en otro cuento de conquista varonil titulado con el apelativo de la mujer que es trofeo de caza, del suave *tul* al ríspido *punk*. Acaso su ficción más representativa junto con *Los pichiciegos* y la más autonomizada de los varios libros en que apareció, “Muchacha Punk” es el último cuento del primer libro de Fogwill, *Mis muertos Punk*.⁷ La modulación del inglés mal traducido, que divierte al narrador del cuento en diálogo con londinenses, replica el enojo de Osvaldo Lamborghini por la inconsulta españolización del *Wasteland* como nombre de la editorial que emprendió Fogwill para publicar su poesía y la de dos o tres poetas marginales como él a fines de los 70: “Fogwill me contó que la reacción había sido: ‘¿Por qué mierda? ¿Desde cuándo traducís al castellano todo lo que lees?’” (Steimberg en Zunini, 2014: 23).

El conquistador opera en lugares semipúblicos de paso y de consumo (aeropuertos, taxis, hoteles, negocios, bares); divisa a su presa frente a “una vidriera de Marble Arch”, y en seguida usa la lengua (en la diégesis del relato) para separarla del grupo que ella forma con dos amigas y empezar a desacoplarla de la masa de *lo punk*, con sentido estigmatizado y sonido exacerbado: “Estaba ella con otras dos muchachas punk. La mía, la rubia, era flacucha y se movía con gracia, a pesar de su atuendo punk y de cierto despliegue punk de

7 Vuelve a aparecer en *Ejércitos imaginarios* (CEAL 1983), en los dos *Muchacha Punk* (Planeta 1992 y Sudamericana 1998) y en *Cantos de marineros en La Pampa* (Grijalbo Mondadori 1998). En *Cuentos completos*, “Muchacha Punk” es el noveno de los veintitún cuentos reunidos; como en *Ejércitos imaginarios* y *Muchacha Punk* de 1992, sigue a “La larga risa de todos estos años”: el ordenamiento impreso resignifica la “[p]rimera decepción del lector” que el narrador estampa en la última oración del primer párrafo (reubicándola: en las versiones de 1983 y 1992 es la primera oración del segundo párrafo): “en este relato soy varón” (2009: 127). El *Muchacha Punk* de 1998 ubica último “La larga risa”, y la oración de “Muchacha Punk”, ya resituada al final de primer párrafo, cambia para modular la marca tautológica del autor: “Primera decepción del lector: en este relato yo soy yo” (1998: 53). El reposicionamiento ecdótico del cuento incide en la narración, y deja al autor enfrentado a la pulsión seductora de lectores cuya decepción acaso fuera motivada, en el horizonte de 1998-2009, por esa equivalencia, menos juguetona que irritante, entre *yo* y *varón*. Debo a Julio Schwartzman (comunicación personal) la detección de los cambios en “Muchacha Punk”.

gestos nítidamente punk” (Fogwill, 2009: 127). La maniobra colonizadora no será tan fluida como la de Onrubia, porque ahora se trata de un cuerpo inglés que interpone el habla local, indescifrable para el yo por más que ostente saberes urbanísticos en la zona comercial del West End: “Las muchachas hablaron un slang que no entendí, se rieron, y sin prestarme la menor atención siguieron su camino hacia el oeste, hacia Regent Street” (128). Como los ingleses diversos de *Los pichiciegos* (escots, wels, gurjas) los idiomas no quedan entrampados en bloques nacionales. El segundo cruce con la muchacha lo propicia un espacio de consumo urbano que hibrida Londres con lo español, abigarrando la frase con siete apariciones del gentilicio: “una pizzería de españoles” corrosivamente llamada The Lulu, “con mozos españoles, patrones españoles y clientes españoles que [...] se gritaban —en español—, de mesa a mesa, opiniones españolas y frases triviales en español” (131). Con el manejo del idioma extranjero el yo evade la recarga hispánica (“Me prometí no entrar en ese juego y en mi mejor inglés pedí una pizza”) y disfruta de su mascarada: “El mozo, si ya había padecido un plazo razonable de exilio en Londres, me habrá supuesto un viajero del continente, o un nativo de una colonia marginal del Commonwealth, tal vez un malvinero”. La cínica y solvente máscara inglesa-colonial se afianza cuando evita sacar del bolsillo la edición aérea del diario *La Nación*, “para no delatar mi carácter hispanoparlante” (131).

Tras la digresión por asociaciones que merodea a Borges⁸ y culmina ignorándolo en pro del deseo que orientará sus próximas maniobras dignas del insistente Onrubia (“¿Cómo sería el olor de mi

8 Por un adorno de pájaro en el gabán de una de las muchachas (detalle cultural del cuerpo femenino que el yo interpreta arbitraria, poéticamente, como Onrubia el maquillaje que adjudica a su chica) el narrador conecta *ruiseñor* con *aquel soneto de Banchs*, se va por las ramas de otro Banchs también muy argentino (un militar que “recorría Europa derrochando sus dólares”) y deja suspendida la alusión a Borges, que en su famosa conferencia de 1951 postuló *La urna* de Enrique Banchs como libro tan argentino como el *Martín Fierro*, no por el referente sino por el tono: “en esos tejados y en esosruiseñores anómalos, no estarán desde luego la arquitectura ni la ornitología argentinas, pero están el pudor argentino, la reticencia argentina; [...] la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad” (1964: 155). La alusión histórica al precursor en “Muchacha Punk” (lo convoca y lo evita) expande su acidez en “Help a él”, cuento de 1983 que reescribe drásticamente “El Aleph” con la superación gozosa de las dificultades de tono que Borges suponía argentinas.

muchacha punk?”), el narrador nota que “algo sucedía fuera de mi cabeza”. Cruza esa frontera trazada en la escritura y pasa a solazarse del impacto que ha provocado en los españoles la entrada al local de las tres muchachas, desde sitio privilegiado para registrar la tensión entre masas asimiladas por nacionalidades y tribus urbanas: “yo era el único no español capaz de atestiguar que eso ocurría [...]. Sólo yo estaba para testimoniar” que el local no era “desde ningún punto de vista algo que pudiera considerarse punk”. El goce consiste en concentrarse en su pizza y su lectura, “desatendiendo la demanda de complicidad de tantos españoles”, para luego iniciar el flujo de aproximación a la presa que, al cabo, él mismo está inventando; un rodeo al volver del baño le permite “rozar la mesa de las muchachas” y verificar, en “la mía”, “el ensamble de rasgos que más me gusta, esos que se suelen llamar ‘aristocráticos’” (132-133): reubicación sociológica de lo punk, decidida por el deseo del macho.

Más que Onrubia sobre la chica de tul, el narrador de la muchacha punk es su demiurgo: la ha inventado en el texto (y nos provoca con la indecidibilidad de la ficción flexionada sobre sí) para hacerse su conquistador, su cosificador poético chamuyero, a la manera de la promesa final de “Help a él” (cuento de la alucinada reconquista de una muerta) sobre un lugar hacia el que la tierra cae infinitamente, “un lugar que solo pueden advertir las que se dejan abrazar por el hombre que las vuelve un objeto de su ficción” (Fogwill 2009: 284). El varón que hace de la muchacha el objeto de su abrazo y su ficción pasa de ese primer roce al acercamiento performativo, y allí juega la variación idiomática de otro modo que en “La chica de tul”. Frente al trofeo punk-aristocrático londinense, el bufón-cazador intenta devenir inglés o, consustanciado con la condición poscolonial cuya percepción adjudica al mozo español, *tal vez un malvinero*. En pose de parroquiano, “copa en mano —so british—”, “me apersoné a la mesa de las muchachas punk asumiendo los riesgos”. En el paso al diálogo, el narrador toma la misma decisión que Fogwill con el nombre de su editorial: “Voy a contarlo en español: —¿Puedo yo sentarme...?”. La traducción lexical deja en el habla castellana rémoras de sintaxis inglesa, y despliega la multiplicidad semántica del desplazamiento sonoro. “—¿Qué usted quiere?”, increpa “la punk con pájaro”, y el yo sube la apuesta con su traducción burlesca del coloquial *as a matter of fact*: “—Estar aquí como una sustancia de

hecho... —dije en cachuzo inglés. Sin duda mi acento raro acicateó los deseos de saber de la gorda”, que dispara “agresiva, despectiva” la inquisición nativizadora contra este confanzudo que se finge parroquiano en la noche española de Londres: “—¿Dónde viene usted de...?” (135).

Interpelado por la voz inglesa sobre su procedencia, el yo se sudamericaniza relativamente en beneficio del relato, que postula una evitación del estereotipo distinta del cosmopolitismo ya estereotipable de Borges: “—De Sudamérica... Brasil y Argentina —dije, para ahorrarles una agobiante explicación que llenaría el relato de lugares comunes”. Disfruta de la vacilación que provoca en su interrogadora británica: “Me preguntaba si era inglés”, asombrada de que uno pueda venir “de Brasil y Argentina sin ser británico”. La confesión de quien asume una falta —o una farsa, nunca un destino épico como el que Borges poetizó en Laprida en “Poema conjetural”— reverbera en la traducción torpe del *sorry*, que refuerza el tono culposos y entrevera la adjetivación en una turbia equivalencia: “Soy sudamericano, lamentado”. El ensañamiento de “la gorda” (y del narrador así con ella) ruraliza el país confundido con el subcontinente desde la utilidad europea: “Gran campo, Sudamérica” (135). Las resonancias poéticas y críticas de la transposición idiomática difuminan lo argentino bajo ese *gran campo* (abastecedor de Inglaterra) que traba el diálogo con inglesas y deja al yo rimando su autodefinición nativa como *sudamericano, lamentado*.

El idioma global del comercio hacia 1980 deviene parla amorosa, mal traducida por el narrador argentino, recargada con dobleces del rol histórico del imperio colonizador. Manteniendo la sintaxis extranjera cuando traslada al español las emisiones de las inglesas, la pose conquistadora invierte furtivamente las relaciones internacionales, con el efecto grotesco de hacer vacilar la dominante idiomática. Anacrónico bufón menos cortazariano que sarmientino, Fogwill escribe bien cuando traduce mal.⁹ Una frase, el saludo de las dos que oportunamente se retiran, no requiere traslación porque junta

9 El vacío americano que Sarmiento quiere precipitadamente llenar implica la lectura como traducción del espíritu europeo, con clara “conciencia de que leer es modificar”, como analiza Molloy (1996: 38-39): “Si traducir es leer, es leer *con diferencia*: la traducción que perpetra [...] el lector, no copia los contornos del original sino que, necesariamente, se desvía de ellos”; “traducir, como lo entiende

la universalizada cortesía del *bay* con su ácido matiz despreciativo (de moda en el dialecto porteño al promediar los 80, ocluida la frustración de Malvinas), reforzado por el irónico vocativo que el autoeditor Fogwill ha corregido en beneficio del verosímil, omitiendo de otro modo al precursor que cruzó lo inglés con la literatura argentina: el “Bay, Borges” de las tres primeras ediciones del cuento (1980, 1983, 1992) cambia en *Muchacha Punk* de 1998 y queda definitivo en *Cuentos completos* como “Bay, Maradona”. La táctica del escritor argentino vuelto colonizador en el espacio amoroso inglés corroe la violencia histórica del *destino sudamericano* de Borges, que Piglia cristalizara en un *doble linaje* abarcador de la literatura argentina.¹⁰ La traducción errónea incrustada en la anécdota de levante machista no se limita a la corrosión del gesto letrado, sino que explora, en la lengua trabajada como materia sonora, el sueño fracasado de una identidad nacional o continental unívoca. “Un tronco familiar inglés es un árbol perfecto siempre que no se pudra por la invasión de sangre latina” (Fogwill, 2018: 80), reflexiona la primera persona de “Vida de colonia”, escrito en la segunda mitad de los 70 y aparecido en el hasta ahora último libro de Fogwill. Múltiple linaje más real que el de Borges, la arborescente ficción corroe desde el centro porteño la preminencia inglesa, al agregar la rama italiana a un tronco inglés de por sí deformado. Por vía de lo inglés (hábitos y acento) penetra en la familia lo anormal y en el cuento lo ominoso:

Sarmiento, no es ‘leer muy bien’ sino, desde un punto de vista convencional, *leer muy mal*” (itálicas en original).

10 Emblemático como “Historia del guerrero y la cautiva” y “El Sur” —destacados por Piglia (1993: 102-104) para condensar los cruces entre la inglesa biblioteca paterna y el criollo pasado heroico (fusionando memoria materna con historia nacional)— “Poema conjetural” cede el yo a Francisco Laprida, letrado de la Independencia, que imagina su agonía saboreando *el íntimo cuchillo en la garganta* que redondea el *júbilo secreto* (otra pasión reticente) de encontrarse con su *destino sudamericano*: “Vencen los bárbaros, los gauchos vencen” (Borges, 2015: 175). Digna de Fogwill, la astucia editorial de Borges opera sobre la cronología de la obra: el poema tuvo permanencia desde su inclusión en *El otro, el mismo* de 1964, pero su aparición coyuntural había sido en *La Nación* en julio de 1943, a pocas semanas del golpe militar que permitiría el ascenso de Perón. Mejor que el doble linaje, la categoría pigliana consonante con la hibridación argentino-inglesa de Fogwill sería la de corrosión en la lengua propuesta en “Notas sobre *Facundo*”: en el sistema de referencias culturales del *Facundo*, plagado de citas erróneas y traducciones arbitrarias, “el manejo ‘lujoso’ de la cultura como signo de la civilización está corroído, desde su interior, por la barbarie” (Piglia, 1980: 16-17).

la pudrición metida en la propia casa. El padre aficionado a la pesca cuelga de un anzuelo por la nuca a su mujer, mientras recita “su canto en español salvaje”: “Bagre miou, bagrei amoroso mío” (79). Las hablas grotescas de la mezcla en la invención de vidas coloniales tienen esta revulsiva versión póstuma del escritor argentino con facha de inglés arriba de un barco.

Luego de pasar la noche con Coreen, trofeo punk que se confirma aristocrático incluyendo molestias cosmopolitas —su “piso paquetísimo, frente a Hyde Park” alberga una tribu migrante digna de Copi, con un negro desnudo, un marroquí, un sudanés y un americano, “media docena de punks malolientes [que] fumaban haschisch disputando en francés” (Fogwill, 2009: 141-142)—, el narrador deja dinero para que ella se arregle el maquillaje estropeado por su invasión corporal, no sin vanagloriarse de la ética machista, irónicamente geopolítica: “Actué como hombre y como argentino”, impidiendo que al otro día “mi muchachita” desfigurase “aún más la horrible imagen de mi patria que desde hace un tiempo inculcan a los jóvenes europeos” (148). La mujer inventada por el macho argentino quedará perdida en los flujos migrantes del turismo global, que cercenan ramas binarias (no todas) del tronco patriarcal de Borges; cuando vuelve a buscarla unos días después, ella se ha ido a visitar a su madre a New York “y de allí saltaría a Zambia, para reunirse con el padre”. Al *sudamericano*, *lamentado* en Londres le queda padecer la *velada censura a mi acento* y la intensa gesticulación activada por la *palabra “Argentina”*, de parte de dos foráneos propietarios de comercio inglés (un judío en la armería y un paquistaní en la librería: el yo fogwilliano consume libros y armas) (149-150). Desviado de controles políticos del canon, Fogwill se anima a ser ese bufón insinuado en la novela sesentista del cruce argentino con París: como Oliveira, modula el convencimiento de que a Argentina hay que *agarrarla por el lado de la vergüenza*, y con más eficacia que el antihéroe cortazariano disfruta los beneficios de no tomar en serio a la nación. Como Onrubia en el aeropuerto inglés, el autor se desplaza tácticamente para no ser asimilado a la masa nativa, y como en “Help a él”, exagera aquello que Borges reprimía en su tradición para el escritor argentino; al pudor de un tono poético que evitara el localismo referencial y fuera argentino sin ser nacionalista, Fogwill le opone, con agresiva vindicación realista, la sensibilidad material

de lo argentino que circula por los discursos sociales, intercambiados en situaciones de conquista que entrecruzan lazos íntimos y políticos en un mundo transnacional.

El plegado de las líneas históricas y geográficas conecta las voces narrativas y narradas que, en situaciones binarias de conquista, entreveran lo privado y lo público, desarman el residuo romántico de “la unidad indivisible de formaciones culturales con fronteras fijas y herméticas (ya sean regionales o nacionales)” y contestan con insolencia al discurso de la globalización como “adición de identidades regionales estables e instituciones nacionales que [...] coexisten en armonía” (Siskind, 2016: 87). En el dispositivo textual-ecdótico de Fogwill, el autor se configura contra la tiranía de la lengua agravada por el orden geo y bio político del presente; la diferencia nativa de idiomas irrumpe en la prosa como poesía, contaminada con flujos patriarcales de las lenguas conquistadoras de guerreros desertados, comerciantes multirraciales, varones libidinosos. La hibridez migrante de la literatura argentina de Fogwill, con la estampa verdadera de la imaginación, tramita la soberanía ya no como cuestión de nacimiento o ciudadanía, sino como efecto material en la lengua de la global *desnativización soberana* (cfr. Ruiz, 2018: 37). Contra los poderes transnacionalizados que se desentienden del espacio público, las hablas mixturadas de Fogwill movilizan la intimidación insolente de una lengua de primera persona, que materializa la resaca neoliberal que dejaron las olas de Borges, Cortázar, el boom. Impulsada por el flujo desbordante de la narración, la soberanía evita detener su errancia entre tiempos y espacios dislocados en el gran campo sudamericano, y fluye como memoria pasajera y anfibia, re-editable con la marca de un gajo insidioso en el tronco podrido de las naciones.

Bibliografía

Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

_____. (2010). “¿Qué es lo contemporáneo?”. En *Otra parte. Revista de letras y artes* número 20, otoño, Buenos Aires, 78-90.

Altamirano, C. (1982). “Lecciones de una guerra”. En *Punto de vista*, no 15, agosto-octubre, 3-5.

Borges, J. L. (2015). "Poema conjetural". En *El otro, el mismo. Poesía completa*. Buenos Aires, Debolsillo, 175-176.

_____. (1964). "El escritor argentino y la tradición". En *Discusión*. Buenos Aires, Emecé, pp. 151-162.

Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Cortázar, J. (1995). *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana.

Fogwill, R. (1980). *Mis muertos Punk*. Buenos Aires, Tierra Baldía.

_____. (1992). *Muchacha Punk*. Buenos Aires, Planeta.

_____. (1998). *Muchacha Punk*. Buenos Aires, Sudamericana.

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

_____. (2008a). *En otro orden de cosas*. Buenos Aires, Interzona.

_____. (2008b). *Los libros de la guerra*. Buenos Aires, Mansalva.

_____. (2009). *Cuentos completos*. Buenos Aires, Alfaguara.

_____. (2010). *Los pichiciegos*. Buenos Aires, El Ateneo.

_____. (2018). *Memoria romana y otros relatos inéditos*. Buenos Aires, Blatt & Ríos.

Jarkowski, A. (2006). "Los pichiciegos: una novela verdadera". En *Bazar Americano*, agosto-septiembre. Disponible en <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=151&pdf=si>

López Casanova, M. (2011). "Contra el sueño quieto de la vida". En AAVV, *Fogwill. Literatura de provocación*. Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 73-101.

Molloy, S. (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica.

Piglia, R. (1980). "Notas sobre *Facundo*". En *Punto de vista* año 3, no 8, marzo-junio, 15-18.

_____. (1993). "Borges y los dos linajes". En *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca-Colección FIERRO, pp. 102-104.

Premat, J. (2018). *Non nova sed nove. Inactualidades, anacronismos, resistencias en la literatura contemporánea*. Macerata, Quodlibet.

Ruiz, F. (2018). "Literatura en estado de archivo". En *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, no 5, diciembre, 23-44.

Sarlo, B. (1994). "No olvidar la guerra de Malvinas. Sobre cine, literatura e historia". En *Punto de vista*, año XVII, no 49, agosto, 11-15.

Schvartzman, J. (1996). “Un lugar bajo el mundo: *Los pichiciegos* de Rodolfo E. Fogwill”. En *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*. Buenos Aires, Biblos, pp. 135-146.

_____. (2013). *Letras gauchas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Siskind, M. (2016). *Deseos cosmopolitas: modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Sozzi, M. (2011). “La experiencia Fogwill”. En AAVV, *Fogwill. Literatura de provocación*. Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 103-116.

Speranza, G. (2001). “Magias parciales del realismo”. En *Mil palabras. Letras y artes en revista*, no 2, verano, 57-64.

Vázquez, K. E. (2009). *Fogwill: realismo y mala conciencia*. Buenos Aires, Circeto.

Zunini, P. (2014). *Fogwill, una memoria coral*. Buenos Aires, Mansalva.