

Poesía y publicidad. Notas sobre la editorial Tierra Baldía

Rodrigo Montenegro
UNMdP – CONICET
Argentina

Resumen:

Propongo un recorrido en torno a la experiencia editorial Tierra Baldía (1980), cuyo principal gestor fuera Rodolfo Fogwill. Considero pertinente leer en el catálogo de esta efímera editorial la materialización de una voluntad de irrupción en la escena literaria argentina. El catálogo de autores publicados –Leónidas Lamborghini, Osvaldo Lamborghini, Néstor Perlongher, Oscar Steimberg y el propio Fogwill– resulta una construcción contundente de ciertas modalidades de la palabra literaria emergentes hacia 1980. Arriesgo como hipótesis que al reunir esta serie de nombres, Fogwill comenzaba a trazar las condiciones para realizar una operación personal, es decir, la creación del horizonte de posibilidad en el cual insertar su propia obra literaria; en consecuencia, el Fogwill–escritor es inexplicable sin el Fogwill–editor.

Palabras clave: Fogwill – Tierra Baldía – Editorial – Literatura – Emergente

Abstract:

I propose a brief overview of the editing project Tierra Baldía (1980), which main manager was Rodolfo Fogwill. The catalog of this ephemeral publishing house can be read as a will to break in the Argentinean literature scene. Indeed, the catalog of published authors –Leónidas Lamborghini, Osvaldo Lamborghini, Néstor Perlongher, Oscar Steimberg and Fogwill itself– was relevant sample of the emerging literature toward 1980. I conjecture as hypothesis that through the reunion of these authors, Fogwill initiated an operation of his own; this is the creation of a horizon of possibility for his literary work. In consequence, Fogwill as a writer is inexplicable without the consideration of his publisher roll.

Keywords: Fogwill – Tierra Baldía – Publishing house – Literature – Emergent

“Rodolfo Fogwill: el eficiente. Osvaldo Lamborghini: el fracasado. La vida, che, es perfecta. Es arte”

Carta de Osvaldo Lamborghini a Rodolfo Fogwill del 19 de mayo de 1980, en *Osvaldo Lamborghini, una biografía*. Ricardo Strafacce.

“En determinado momento Fogwill consideró que Osvaldo Lamborghini, él y yo podíamos armar una editorial. Creía que, en distintos registros, nuestros poemas tenían un aire de familia. Y tenía razón, hay pruebas diversas. Ese libro grande de poemas de Osvaldo publicado tantos años después, con edición al cuidado de César Aira –los descuidos de los cuidadosos lucen más, valen más que los de los otros–, tiene un poema mío”.

Oscar Steimberg en *Fogwill, una memoria coral*. P. Zunini

En “Otra muerte del arte” –único relato inédito que aparece en la edición consagratoria de sus *Cuentos Completos*, texto dedicado al editor de Mansalva, Francisco Garamona, quien, según Fogwill “lo rescató de una purga de borradores” (2010: 14)– se lee: “la clase humana, lo ha establecido Eliot en un texto hoy célebre, no soporta demasiada realidad. *“humankind/ Cannot bear* –dice el poeta angloamericano– *very much reality...*” (2010: 37). Sin embargo, esta no era la primera vez que Fogwill se apropiaba de las palabras de T.S. Eliot, en este caso un par de versos de *Four Quartets*. Unos treinta años antes de la colección de cuentos publicada por Alfaguara, había elegido nombrar un efímero proyecto editorial a través de la referencia directa al título del más célebre poema de Eliot. Las consecuencias y efectos de este breve e intenso proyecto para el campo literario argentino pueden ser discutibles, aunque no por ello desatendidos.

Entre los años 1979 y 1980 se reúnen en torno a Fogwill y su agencia de publicidad “Ad-Hoc” una serie de autores que, en principio, parece constituir una formación ecléctica y heterodoxa. Oscar Steimberg señalará que las condiciones de posibilidad para poner en marcha el proyecto, al menos en lo que hace a su infraestructura económica, se encontraba en las cuentas bancarias de Rodolfo Fogwill. A estas condiciones materiales de producción se une el episodio del premio “Coca-Cola en las Artes y en las Ciencias” otorgado a Fogwill¹ por la empresa o, mejor dicho, se traba deliberadamente con él. La anécdota que el propio Fogwill estampará en la contratapa de su primer libro de relatos, cuenta que el escritor estafó a la multinacional dedicada a la comercialización de agua carbonatada y a la editorial que haría efectiva la publicación de los textos premiados. Apropiándose del

¹ Entre los jurados del concurso Coca Cola se encontraban Ángel Mazzei, Liliana Heker y Enrique Pezzoni.

dinero concedido vía cheque y desentendiéndose del contrato, funda una editorial. Esta escena inicial, con toda su potencia de mito, es decir de relato, de “cuento”, aparece en la contratapa de la primera edición de *Mis muertos punk* (1980), cuya singular moraleja acerca del dinero y la literatura, los contratos y las estafas, el poder editorial y la sumisión de los que escriben, se dejaba estampada en letras blancas sobre fondo rojo, tal como caracteriza la emblemática imagen de la bebida en cuestión². El frente del libro hacía aún más explícita esa referencia: colocaba la imagen de una pequeña tapa metálica de botella aplastada por el peso de la palabra “punk”. En efecto, la actitud cínica del ethos polémico de Fogwill se estampa en su primer libro de relatos como una marquesina que anuncia, fulgurante, la inminencia de una literatura que se inicia.

A partir de esta escena podría pensarse la apertura de una estética refractaria a las imposiciones del canon literario-moral imperantes hasta la década del 70, cuya matriz de identidad yuxtapone irreverencia y materialismo; un materialismo del lenguaje, del deseo, de las condiciones de circulación del poder y la de las mercancías, entre ellas, la literatura. Esta estética –que Fogwill calificaría como furiosa– va a exhibir sin reparos las mutaciones del saber, el arte y de la palabra poética en el medio cultural de la década de 1980.³ Desde

² Se lee en la contratapa de *Mis muertos punk* (1980):

“CUENTO

Había un premio. Dinero: un cheque. Había otro premio: una edición. La Gran Editorial lanzará el libro. Vaticinaban un lanzamiento Grande, Editorial. Llegó el cheque. Días después, por correo, el Contrato Editorial. “**Rogamos firmarlo a la brevedad...**” rezaba un papelito. Fue leído, a la brevedad, el contrato: ¿Premio o Castigo?

Llamaron al ejecutivo de la editorial. Hombre de letas, hombre de tacto y reconocido buen gusto. (Era uno de los jurados que premiaron el libro). Se habló:

–Dime, querido... ¿Vos leíste mi libro...? –preguntó el de escribir.

–Si. ¡Naturalmente! –juró el de premiar.

–¿Y vos pensabas– pregunto el de hacer cuentos –que habiendo escrito un libro como el mío yo firmaré un contrato como el tuyo?...

Leía el de juzgar (el de premiar, el de editar). No firmó el de escribir. Y quedaron amigas: chicas cuestiones de derechos de autor no pueden pringar una amistad, ya bastante enchastran la literatura. El libro sale así. El que escribe había aprendido a perder, especialmente cuando gana”.

³ Esta operación se continuará en sus intervenciones en prensa durante los primeros años de la recuperación democrática; se hace explícita, en modo contundente, en su artículo “Política pública y literatura confidencial” (1984), el cual se compone como un texto, que en realidad son dos. Una primera parte dedicada, como su título lo indica, a la política pública, en este caso, la apertura de sesiones en el Congreso Nacional por parte del Presidente Alfonsín y el multitudinario acto del 1º de mayo convocado por la CGT. Sin embargo, a partir de la excusa coyuntural se activa el registro literario; Fogwill dejaba escrito: “todos se iban para el acto de la CGT. Y yo no” (2010:124). En esa fisura –que en sí misma articula una renuncia: no ir, quedarse, ¿haciendo qué?– se encuentra el gesto irreverente: frente a la política pública, la literatura confidencial, o si se prefiere, secreta, subterránea, apenas visible. Allí, se dejaba escrito un corpus de trabajo delineado en la forma de una hipótesis de “investigación literaria” (2010: 125). Lejos de presentarse como el programa totalizador de una racionalidad letrada, Fogwill escribía sobre las posibilidades y la productividad de la disidencia:

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

Fogwill, y a partir de la experiencia de Tierra Baldía, puede pensarse que la plusvalía de sentido engendrado en el discurso literario se alinea con la condición antieconómica del derroche.⁴ Paradójicamente, esta dilapidación del dinero es la apertura hacia un tipo particular de éxito, resultado de un uso heterodoxo de las prácticas dominantes del medio mercantilizado, en especial las técnicas del marketing publicitario, aunque orientando ese dispositivo hacia el tráfico de la palabra literaria. Tal como sostiene Ricardo Strafacce, Fogwill era consciente de esta operación: “sabía que lo que perdiera con *Poemas y Austria-Hungría* [...] lo recuperaría, multiplicado, con los dividendos simbólicos que esas ediciones le generarían de por vida” (2008: 577). Y si bien el apellido Lamborghini gozaba de cierto

aparición de la 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 *Emma, 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 la sumisión (2010: 125).

⁴ Un caso ejemplar de este vínculo entre arte, dinero y derroche en la escena del arte argentino puede advertirse en la pragmática del despilfarro vitalista e irreverente realizada por Federico Manuel Peralta Ramos; en especial, los episodios que se suceden luego de haber obtenido la Beca Guggenheim en 1968 en la categoría “Fine Arts”, por un monto de u\$s 3.500. A partir del dinero de la fundación norteamericana, Peralta Ramos realizó el pago de las deudas adquiridas por el montaje de su exposición en la Galería Arte Nuevo, en octubre de 1968, por un valor de u\$s 1.000; invirtió una parte de la beca en una financiera, y con los intereses mensuales realizó la compra de tres pinturas –de Josefina Robirosa, Ernesto Deira y Jorge de la Vega–, por un valor total de u\$s 900; así como la grabación del disco “Soy un pedazo de atmósfera”. Sin embargo, el gesto más revulsivo de este derroche se encuentra en la cena que Peralta Ramos ofreció a sus amigos. Cuando la Fundación reclamó explicaciones al artista, Peralta Ramos redactó una carta, fechada el 14 de junio de 1971, donde expuso los detalles de los gastos junto a una síntesis de su particular filosofía del arte:

En cuanto recibí el primer aporte de la beca y anticipándome a lo que hoy es un movimiento internacional, consistente en un señalamiento artístico real, invité a un grupo de amigos (25 personas) a una comida en el Alvear Palace Hotel, invitándolos después a bailar a la boîte África, costó u\$s 300.

Una de las razones que me impulsaron a este tipo de manifestación es la convicción de que “la vida es una obra de arte”, por lo que en vez de “pintar” una comida, di una comida. Mi filosofía consiste en la frase: “Siendo en el mundo”. Creo que la aventura del artista es el desarrollo de su personalidad, para obtener la “constitución” de yo.

En una palabra: vivir

Siguiendo con esta actitud filosófica me mandé hacer tres trajes (costo, u\$s. 500)” (Peralta Ramos 1971).

Las intervenciones y gestos de Peralta Ramos se inscriben en las derivas experimentales del arte durante la década del 60 realizadas, principalmente, en torno al Instituto Di Tella. Los *happenings* y acciones realizados por Minujín, Jacoby o Alberto Greco forman parte del mismo tipo de obra artística –de filosofía del arte– que desborda las categorías tradicionales para considerar el acontecimiento, la desmaterialización, el conceptualismo o el señalamiento como procedimientos de base para la praxis artística, la cual coloca en el centro el problema la relación entre arte y vida. En efecto, la carta de Peralta Ramos inscribe explícitamente sus acciones –que incluye, por supuesto, el derroche del dinero en la efímera cena–, como un “señalamiento artístico real”, en una línea de producción, que cabe pensar afín al “*vivo-dito*” (1964) de Alberto Greco.

prestigio literario hacia 1980, esto no se replica en el caso de Néstor Perlongher. La visión del editor se revela, entonces, como un perspicaz acto de lectura.

Ahora bien, regresado al mito fundacional del proyecto, Oscar Steimberg relativiza la escena evocada por Fogwill en la contratapa de *Mis muertos punk*, para subrayar una hipótesis pragmática sobre la emergencia de Tierra Baldía; y si bien contradice el “cuento” de origen, confirma, por otro lado, el estrecho vínculo entre la literatura y el derroche:

Queda convincente decir que la editorial se armó cuando él ganó el premio literario de Coca Cola, pero yo no creo que haya necesitado mucho de esa plata. Fogwill parecía manejar los desafíos del capitalismo como si fueran una partida de damas. De damas, no de ajedrez: como si no necesitara pensar mucho. En una época tenía varios autos. La cuestión fue que se constituyó un grupo de tres personas para la constitución de Wasteland (Zunini 2014: 23).

El relato de Steimberg alude a esa pequeña comunidad compuesta por Fogwill, Osvaldo Lamborghini y él mismo para correr el velo de la ficción fogwilliana en torno al episodio Coca Cola. Como consecuencia el nacimiento de la editorial se despegaba del pretendido fraude para revelarse como una clara operación de política literaria, incluso cuando esta política se elabora a través de las estrategias del marketing, como lo es montar una ficción para que se disemine entre los medios y la doxa. Esta visión se refuerza en Alan Pauls, testigo privilegiado del devenir escritor de Fogwill y de su irrupción en la literatura, la cual se efectúa sin renunciar a las técnicas derivadas del estudio de mercados y, en última instancia, como una concreción práctica tanto del saber sociológico como de ciertas las prácticas vanguardistas:

Yo trabajaba en Ad Hoc cuando se lanzó el sello Tierra Baldía y también cuando Fogwill ganó el premio Coca Cola con *Mis muertos punk* y “se hizo escritor” [...] Tierra Baldía fue un proyecto increíble. Fogwill trataba de poner en práctica técnicas de publicidad y marketing para vender poesía argentina contemporánea [...] Se le había ocurrido vender los libros en sachets: metía cuatro en una bolsa de plástico transparente y los colgaba en los kioscos. Muy demencial, muy de vanguardia (Zunini 2014: 24-25).

Una vez más, el relato de Pauls hace explícita la unión fogwilliana de poesía y publicidad; yuxtaposición que actúa desprejuiciadamente en el mercado de los valores simbólicos con las estrategias del universo mercantilizado o, si se prefiere, imbricando literatura y medios publicitarios para sumergirse de lleno en una fase crítica la modernidad artística. Considerar las condiciones de una vanguardia literaria, irreverente e imbuida de los recursos semióticos característicos de las tecnologías de la información y el análisis sociológico puede orientar la lectura de los efectos producidos a través de la editorial

Tierra Baldía; esto es, advertir la circulación de una nueva modulación de la palabra literaria en el contexto de una sociedad en la que el privilegio de los medios y el carácter espectacular de la cultura articulan el sentido y los consumos culturales. Este desplazamiento implica una revisión del prestigio cristalizado en la estética del alto modernismo –refractario a las multitudes, al consumo y a la vida tecnificada– para recalibrar las posibilidades de una estética disruptiva, en principio, al interior del propio campo literario.

Otro rasgo que suma eclecticismo a la experiencia editorial se encuentra en sus antecedentes inmediatos y genealógicos. En este sentido, el testimonio de Oscar Steimberg, recogido por Patricio Zunini, recupera ese circuito de las afinidades teóricas y prácticas profesionales, desde la semiótica al psicoanálisis, sostiene Steimberg:

Oscar Masotta me presentó a Osvaldo Lamborghini cuando estaba a punto de publicar *El fiord*. No me acuerdo si a Fogwill lo conocí antes o después; seguramente fue por razones de trabajo –yo trataba de trabajar para empresas de investigación de mercado y él tenía una– o quizá en la carrera de Sociología, donde hacía algunas materias. Entre los tres intercambiábamos material poético (2014: 13).

Aún en su carácter fragmentario, la memoria de Steimberg señala sin embargo una constelación en la cual se reúnen nombres, proyectos, prácticas poéticas, núcleos de formación institucional, centros de experimentación que ofrecen una imagen de la modernización cultural y teórica que tuvo lugar en la ciudad de Buenos Aires durante las décadas del 60 y parte del 70. Un panorama coincidente es presentado por Ricardo Strafacce en su monumental trabajo sobre Lamborghini; el biógrafo advierte que hacia 1979 Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher trabajaban (o al menos confluyeron por un breve aunque significativo período de tiempo) en la agencia de publicidad Ad Hoc⁵. La

⁵ Escribe Strafacce: “A pesar de la amistad con ambos, no fueron ni Carlos Sastre ni Dodi Scheuer quien le recomendaron a Lamborghini para la agencia sino, como hemos visto, el propio Sergio Rondán, de cuya librería Fogwill era asiduo concurrente. En ese momento, si bien conocía algún trabajo de Osvaldo (“El niño proletario y sus intervenciones en *Literál*), no estaba especialmente interesado en él (era, sí, devoto lector de Leónidas). [...] Lo cierto es que antes de que finalizara enero Lamborghini ya trabajaba en la agencia “Ad-Hoc” de Callao 1134, 5º piso. [...] No era el único poeta que Fogwill había incorporado a su equipo: un muchacho tímido y esmirriado que acababa de cumplir treinta años y que había hecho de su homosexualidad divisa y militancia al comienzo de la década del ’70 era el encargado de supervisar a los encuestadores de la agencia. Diligente, eficaz y callado, escribía versos que pudoroso o inseguro, rara vez daba a conocer. Se llamaba Néstor Perlongher y por esos días pulía los últimos poemas de *Austria-Hungría*, un libro que iba a impactar como pocos en el campo de la poesía argentina. En contraste con la eficiencia de Perlongher, el desempeño laboral de Lamborghini pudo más que toda la admiración que podía tener Fogwill por sus poemas (que, entusiasmado, ya había hecho circular en fotocopias) [...] A menos de un mes de su ingreso, y merced a una generosa indemnización que seguramente excedía toda pauta legal,

singularidad de este espacio permite considerar a las acciones editoriales de Fogwill como verdaderas tácticas de operación cultural, aunque fundadas en un principio estético, literario. En este sentido, tal como advierte Steimberg: “Fogwill consideró que Osvaldo Lamborghini, él y yo podíamos armar una editorial. Creía que, en distintos registros, nuestros poemas tenían un aire de familia” (2014: 23). Familia, rebaño o manada, el punto de partida (de contacto) existió en la cercanía de Fogwill con Lamborghini y Steimberg; estos a su vez vinculados a la revista *Literal*. Sin embargo, esta familiaridad entre los textos es fundamental; comprueba el diseño cuidadoso del catálogo y, al mismo tiempo, advierte sobre la emergencia de una modulación particular de la lengua literaria argentina. Agrupados y editados en el mismo proyecto, materializando libros bajo el mismo modelo de producción, los poetas de Tierra Baldía configuraron una plataforma colectiva en la cual, más allá de las trifulcas económicas, el espacio común se fraguó en la lengua. Una de las cartas recogidas en el pormenorizado trabajo de Strafacce indica, en efecto, esta idea de enunciación colectiva; escribe Lamborghini a Fogwill el 5 de agosto de 1980:

Anoche releí los cuatro libros publicados, o **escritos, por Tierra Baldía** [...] Es un conjunto perfecto como conjunto. Si no me disgustara el término diría –digo– que allí hay un Discurso. Después de releerlos me agarró una manija bárbara, y retomé casi frenéticamente la redacción de un manuscrito mío, uno que había sucumbido a la más cobarde y abyecta de las preguntas: ‘¿para qué?’ Bueno, para eso (2008: 593). [Subrayado mío]

El asunto, entonces, más allá elaborar una operación táctica sobre el campo cultural, lo que implica la fundación de una editorial o revista –movimiento habitual en toda formación de escritores– es posible advertir en el caso de Tierra Baldía la composición de un estilo: “Un estilo que no me pertenece por completo” (Strafacce 2008: 594), escribía Osvaldo Lamborghini a César Aira quien juzgaba –rotulaba– a ese “Discurso” poético como “Sobregondi básico” (Strafacce 2008: 594). Más allá de la posible malicia (u objetividad) del comentario de Aira, la legitimidad de la propiedad privada de un estilo literario resulta, cuando menos, compleja; la acotación sobre el “estilo” testimonia, en este caso, la familiaridad de unos poemas elaborados en una flexión singular, anómala, de la palabra literaria esgrimida contra los consensos cristalizados en el inicio de la década del 80.

En esta sentido, Tierra Baldía retoma algunas de las líneas estéticas y teóricas de *Literal*; y si bien la participación de Steimberg dista de ser central, en el número 1 de la

patrono y empleado acordaron un “despido” que concluyó los días de Lamborghini en el mundo de la publicidad” (2008: 558–559).

revista dirigida por García, Gusmán y Lamborghini aparece, como constatación de este vínculo, su texto “Cuerpo sin armazón”; del mismo modo, en el número 4/5 su artículo “Un Borges antiguo”. La yuxtaposición entre escritura (ficción/poesía) y crítica es una de las características que definen “la vida, breve pero intensa” (Giordano 1999: 60) de la revista⁶. En efecto, tal como sostiene Alberto Giordano, la singularidad de la operación llevada a cabo por *Literal* se encuentra en un desplazamiento sutil pero de radical importancia; para la revista de García, Gusmán y Lamborghini la preocupación de sus indagaciones teóricas no podía identificarse (sintetizarse) en la relación entre “literatura y política” [...] sino más bien en la composición de una “política de la literatura (los efectos políticos sobre un campo cultural dado de una perspectiva literaria” (60). Con lo cual, la conexión entre *Literal* y Tierra Baldía se hace tangible no sólo en la pervivencia de nombres propios, y en la decisiva oposición a una praxis literaria fundada en compromisos sociopolíticos

⁶ *Literal* publicó cinco números, el primero en 1973 y el último en 1977. Osvaldo Lamborghini formó parte del “Comité de redacción” en el número 1 –junto a Germán García, Luis Gusmán y Lorenzo Quinteros–. En perspectiva, el gran gesto polémico de *Literal* se esgrimía contra una concepción de la literatura que tiene su materialización en otra revista editada el mismo año, *Crisis*. La línea iniciada por *Literal*, fuertemente marcada por el psicoanálisis–, se hace explícita en el documento del número 1, “No matar la palabra, no dejarse matar por ella”, el cual plantea una frente disputa hacia las tendencias hegemónicas del campo cultural en el inicio de la década del 70. El final de ese manifiesto definía la singularidad del proyecto: “El poder *hace uso* de la palabra con el fin de someter la supuesta libertad del otro: la literatura es una palabra para nada, en la que cualquiera puede reconocerse. El escritor puede adjudicarse cualquier misión, el lector lee lo que puede creyendo leer lo que *quiere*. No se trata del arte por el arte, sino del arte porque sí, como una afirmación que insiste en nuestra cultura, mediante la *energía* y el *tiempo* de algunos sujetos que no desean matar la palabra, ni dejarse matar por ella” (2011: 47). Tal como sostiene Juan Mendoza en “El proyecto *Literal*” la actualización en los lenguajes de la teoría llevada a cabo en los países centrales, especialmente en Francia, resultó capital en el desarrollo del proyecto de García, Gusmán y Lamborghini: “Si las post-vanguardias de los 60 y 70 se producían no por casualidad en las capitales imperiales con los restos que el primer mundo les expropiaba al tercero, no era tan desmesurado entonces encontrar también esquirolas de esa misma modernidad en el recóndito barrio rioplatense” (2011: 9). Según advierte Mendoza la producción de crítica y ficción por parte de los integrantes de *Literal* conduce a la visualización de un tipo de escritura que, a través de diversos nombres, supone la continuidad entre teoría y práctica literaria: “*Literal* habilita simultáneamente ambas vías dentro de sus páginas. Muchas son las denominaciones que se han utilizado para referir a esta encrucijada o “cricción”: “crítica y ficción” (Ricardo Piglia), “escritura textual” (Phillipe Sollers), “ficción crítica” (Nicolás Rosa), “crítica lírica, “literatura crítica” o “práctica cruzada” (Héctor Libertella), “ficción calculada” (Luis Gusmán), “metalenguaje apasionado” o “ficción conceptista” (Oscar Steimberg) o “intriga” (Osvaldo Lamborghini)” (2011: 18). Junto al señalamiento de una tradición anti-realista su aporte se conecta al principal efecto sobre la literatura argentina “el desborde del canon que gravitará en todo el *fin de siècle* argentino y se precipitará incluso sobre el clima novosecular” (2011: 19). En suma, el proyecto *Literal*, a partir de sus innovaciones en el campo de la teoría y en su actitud polémica, puede ser considerado, tal como sostiene Alberto Giordano, como “una revista de *vanguardia*, es decir, una revista que encuentra en una supuesta “unificación del campo intelectual” (los Otros con los que polemiza, la red de valores estéticos e ideológicos impuestos como evidencias) las condiciones para su aparición. Los Otros de *Literal* son las ilusiones populistas y realistas, entendidas ambas como “políticas de la felicidad”, es decir, como políticas que instituyen como valor superior la verdad de lo real, la conveniencia de adecuarse a un referente cierto, dado y aceptado como verdadero” (1999: 62–63).

coyunturales, sino en una explícita operación cultural esgrimida (tramada) desde los sentidos y lenguajes de la literatura: contra el realismo ingenuo, a favor de una renovación crítica de la cual tanto Fogwill como Steimberg formaron parte⁷. Ambos participaron de la irrupción de la semiótica en el campo argentino, la cual tomó cuerpo desde la Asociación Argentina de Semiótica, liderada por Eliseo Verón, y su revista orgánica *LENGUAjes* –de la cual Steimberg participó activamente. De hecho, cabe señalar que el cuarto y último número publicado en 1980 se realiza con el sello editorial Tierra Baldía, cuando la revista abandona la pretensión institucional.⁸

A través de Lamborghini y Steimberg, y sumando la práctica editorial a la ecuación, Tierra Baldía participó de esa genealogía contra-disciplinar que hace de la literatura un territorio de experimentación, donde teoría y ficción, crítica y sociología, poesía y agitación cultural se confunden productivamente para terminar desbordando el canon literario argentino. El catálogo de la editorial estuvo formado por una breve aunque significativa nómina de títulos: *Majestad, etc.* de Oscar Steimberg, *Episodios* de Leónidas Lamborghini, *Poemas* de Osvaldo Lamborghini, *Austria-Hungría* de Néstor Perlongher, y los libros de Fogwill, *El efecto de realidad*, *Las horas de citas*, ambos de poemas y el libro de relatos *Mis muertos punk*. Además de construir una operación sobre la lengua poética, resulta evidente que Fogwill crea el horizonte de posibilidad en el cual insertar su propia obra literaria, y sobre todo esgrimir un lenguaje refractario al contexto dominante. Fogwill asumía como eje vertebrador de su proyecto político-literario el corte con la literatura

⁷ En “Una modernización “sui generis”. Masotta/Verón (Una escena polémica entre psicoanálisis y semiótica)” el propio Steimberg exhibe esta efervescencia y multipolaridad de la crítica, sostiene: “El existencialismo sartreano inicia esta serie, que va a completarse con la irrupción del estructuralismo y no mucho después, de la semiología. Luego llega la hora de un renovado marxismo y la irrupción vigorosa de la semiótica y el psicoanálisis, en especial lacaniano. Estas corrientes tiene gran capacidad de inscripción pero se encarnan privilegiadamente en algunos autores cuya obra registra la acción e intersección de dichos saberes. Al finalizar la década del sesenta, puede decirse que un planteo polémico enfrentó en Buenos Aires semiótica y psicoanálisis; también (y la circulación de los textos no hace más que confirmar la doble posibilidad) dos trayectorias ensayísticas y, por lo tanto, dos *figuras de autor*” (1999: 63–64).

⁸ Las distancias, polémicas y posibles relaciones entre *Literal* y *LENGUAjes* dan cuenta de la efervescencia en la producción de teoría durante los primeros años de la década de 1970. Quizás las principales diferencias entre ambas publicaciones se encuentren en los usos del lenguaje crítico, la relevancia de ciertos marcos teóricos y su relación con la vida institucional. En este sentido, sostiene Mendoza: “*Literal* realiza una problematización profana del lenguaje (profana en tanto no es precisamente la suya una problematización pergeñada desde una perspectiva disciplinar específica). Esa labor disciplinalmente trazada es la que ya desarrollará la revista *LENGUAjes* (Buenos Aires, cuatro números entre 1974 y 1980). *LENGUAjes* implica un capítulo importante del derrotero semiótico en Latinoamérica, realizando un desplazamiento crítico hacia otros objetos discursivos. Su marca es una suerte de *mise à nu* del discurso de los medios, de la historieta, de la política, de la literatura, de la propia crítica incluso. Con un inalterable Comité Editorial integrado por Juan Carlos Indart, Oscar Steimberg, Oscar Traversa y Eliseo Verón, la revista funcionó como órgano de publicaciones de la Asociación Argentina de Semiótica” (2011: 12). Sobre este punto me permito remitir a mi trabajo “Sobre *LENGUAjes*: contra los modelos metropolitanos del saber” (2018).

ideologizada propuesto por Osvaldo Lamborghini; y reconocía explícitamente una filiación genealógica en la serie iniciada por Leónidas Lamborghini con *El saboteador arrepentido* (1955). Resulta significativo el texto que funciona como breve prólogo a la edición de *Episodios* (1980) en el cual se le otorga el título de “maestro”. Incluso avanzando más allá de este reconocimiento, a través de Leónidas Lamborghini se propone un modo de leer la totalidad de la literatura argentina desde las matrices trabajadas poéticamente en sus textos. El prólogo de Fogwill resulta decisivo; “Las patas en las fuentes” se convierte en una respuesta polémica a la estética cristalizada en Borges, para dar inicio y habilitar la construcción de una literatura argentina post-borgeana:

Pasados treinta años de la formulación de la teoría borgeana del goce fundado en una supersticiosa ética de la lectura, en “Las Patas” procede Lamborghini a completar el modelo (comprende/ es necesario/ que te teman... canta) y a explicar cómo y dónde se configura esa ética. Pero –la pregunta es legítima– ¿no era esto una invitación a la facilidad...? *Episodios* responde pesadamente NO. No es un encuentro con la obviedad del poder sino una invitación a su ejercicio sobre la lengua, para reflejar en ella su particular distribución entre los hombres (1980: 7).

La acción es clara. Fogwill coloca a Leónidas Lamborghini en el centro de una matriz de lectura y producción en deliberada polémica con la tradición dominante estructurada en Borges; en consecuencia, se crean, se hacen visibles, las posibilidades para formular un lenguaje literario divergente, o tal como sugiere Damián Tabarovsky, un “contra-canon”⁹. El núcleo de esta nueva poética sería la indagación en torno a la naturaleza del poder y el deseo como coordenadas de producción. Desde Tierra Baldía la escritura se esgrime como una práctica refractaria a la institucionalidad, a los regímenes de sentido canónicos y a la moralidad de unos sujetos politizados aunque resguardados con asepsia ante las condiciones económicas y deseantes que circulan en esa confabulación llamada *literatura*.

⁹ Damián Tabarovsky ha sugerido la existencia de un corte epistemológico en la tradición de la literatura argentina en su ensayo “El escritor sin público”, incluido en *Literatura de izquierda* (2004). Este “contra-canon” (2004: 26) que emerge hacia 1980 realizaría un corte con la tradición borgeana, la revisión crítica de las herencias del realismo sesentista, el arte crítico y las diversas figuraciones del escritor comprometido o politizado. La hipótesis de Tabarovsky sostiene:

En los '80 un grupo de escritores (Libertella, Fogwill, Aira, y unos pocos más) impusieron un canon (entendido en ese entonces como un contra-canon) totalmente novedoso para entender la literatura argentina (en realidad, como un pionero, Libertella lo venía haciendo desde los '70). Ese canon (diverso, heterogéneo, a veces contradictorio, y que tomaba bastante de *Literal*) incluía a escritores como Osvaldo Lamborghini, Néstor Sánchez, Puig, más tarde Copi, quizás también Zelarayán, aún más tarde Perlongher, Viel Temperley y, con mucha buena voluntad y viento a favor, también a Saer. Esas lecturas permitieron deshacerse de lo más trillado de los '60 (del realismo mágico a Cortázar), lo que Libertella en su *Nueva escritura latinoamericana* (de 1977) sibilamente llamaba “novelas de creación” (2004: 26).

En definitiva, el proyecto editorial se organizó en torno al deseo de irrumpir en la escena literaria, un modo de asediar al “Estado literario” (Barthes 1972: 13) que no escatimo en desplegar como táctica un principio antieconómico vinculado al derroche. Porque la economía, de hecho, se convierte en una variable estética y allí, se despilfarra, se invierte, se capitaliza; a propósito advierte Steimberg:

Sólo Fogwill podía armar y sostener la editorial. Él se manejaba dentro del campo de la literatura al nivel de las acciones, como se manejaba en aquellos lugares en donde se ganaba el dinero. [...] En la editorial había implícitos, no se definía demasiado qué hacía que estuviéramos juntos, salvo el interés y la diversión que producían en cada uno los textos de los otros. [...] No hubo ninguna decisión explícita de cerrar la editorial. El motivo fue que hubo un momento en que Fogwill dejó de ser el hombre rico del trío (Zunini 2014: 28-29).

Una vez más, literatura y dinero colisionan en la constelación Fogwill; y el gesto de la dilapidación oficia como rasgo característico de una práctica cultural que no teme exhibir su trama económica, incluso exterioriza una pulsión exhibicionista de la infraestructura y del valor de cambio. La nueva estética por la que trabaja Fogwill desde 1980 con el tono de la polémica, adquiere su sesgo materialista al hacer visible esa trama. Al mismo tiempo, este fragmento del relato de Steimberg, permite advertir, una vez más, la idea de una comunidad de escritores coincidiendo en un proyecto común. Sin embargo, esta imagen del trabajo compartido sugerida por Steimberg, al menos en relación al vínculo entre Fogwill y Lamborghini, puede ser relativizada. En *Oswaldo Lamborghini, una biografía* Ricardo Strafacce señala a través de la correspondencia, la cual califica de “guerrilla” (568) y “trifulca postal”¹⁰ (2008: 578), una relación que distaba del trato amable entre dos colegas embarcados en un proyecto editorial común. Una de las cartas, fechada el 3 de marzo de 1980, resulta contundente al respecto.

–a la reputa madre que te parió te vas vos, Fogwill, imbécil de mierda, que desde el preciso instante en que pusiste manos (o pezuñas) sobre mi libro, perturbaste, postergaste y, finalmente, impediste su salida.

Compasivo con los animales, te tuve hasta paciencia. En ningún momento me causó... “asombro”... el hecho de que no pudieras editar un libro mío sin actuar tu chaplinesco personaje: yo, perdoname, entiendo. (Sí, tenés que perdonarme que te *entienda*) (2008: 568).

¹⁰ Strafacce conjetura que la recopilación (y luego exhibición) de las cartas de Oswaldo Lamborghini, redactadas en el más fino arte de injuriar, por parte de Rodolfo Fogwill es motivo de una decisión para nada inocente: “Despreocupado de esos corrillos que, comentando el contenido de estas cartas que él mismo había mecanografiado para que circularan, se asombraban con cierta mojigatería (“¡Le dijo ‘histérico sin tragedia’, le dijo ‘histérico sin tragedia!’), Fogwill se reía por un costado de la boca cuando se enteraba de esos comentarios. Seguramente estaba al tanto de que era el indispensable partenaire para que Lamborghini continuara desgranando su escritura en ese, su género favorito, el de “los manuscritos póstumos de un gran escritor” (2008: 573).

La carta de Lamborghini enfatiza la tesis de Strafacce: el editor responsable –encargado de las cuentas, gestión y desarrollo material de los libros– era Fogwill, y tanto el núcleo original del proyecto como su financiamiento provenían de la misma persona. Entonces, la constitución del catálogo, entendido como red de afinidades literarias, no puede olvidar el gesto del autopoicionamiento, de creación de sí en constelación con los nombres propios publicados en Tierra Baldía.¹¹ Por esto, la apuesta de Fogwill en el inicio de la década del 80 debería ser entendida como la construcción de una política de la literatura; esto es, una disputa que se opone a lo que él definirá como “máquina de guerra” –cuyo fin es la conservación del equilibrio social” a través de una “máquina de producción” (2010b: 319). Por supuesto, esta consigna no es un logro personal, sino que forma parte de una comunidad de autores: es el resultado de una lengua “Hecha en rebaño” (1980: 7). Tierra Baldía fue la materialización de esa voluntad de irrupción; por lo tanto, el Fogwill–escritor se construye como efecto de esas intervenciones moduladas en un núcleo colectivo que, hacia 1980, aún permanecía en los márgenes. El diseño de una voz singular (la de Fogwill, Steimberg, Perlongher o los hermanos Lamborghini) en la cual resuenan los temas y las voces de los otros, puede identificarse como un “dispositivo colectivo de enunciación” (Deleuze–Guattari 1990), agrupada en su irreverencia constante hacia la organización institucional del saber y la literatura. Es, al mismo tiempo, una investigación estética en la que se ejecuta una revisión de los sistemas del orden, el poder y la sexualidad para nombrar, pensar y cartografiar desde la literatura, esa entidad elusiva y ficticia llamada “realidad”, a través de los estallidos y desplazamientos de una lengua poética y política.

¹¹ En el primer párrafo del capítulo titulado “Miserere [1979–1980]” de *Oswaldo Lamborghini, una biografía*, puede leerse, en efecto, la consideración de Strafacce sobre esta operación:

Si bien es cierto que el proyecto de lanzar su propio sello no era nuevo para Fogwill no es improbable que el hecho de haber conocido en forma prácticamente simultánea “Die Verneinung” y los primeros poemas de Néstor Perlongher, lo haya decidido en ese año de 1979 a concretar por fin aquella vieja aspiración, a ponerle a la editorial el título de un célebre poema de T. S. Eliot y a elegir para su primer lanzamiento cuatro libros de poesía. Hábil lector, sabía que la publicación de un libro que incluyera “Die Verneinung” más que cualquier otra cosa que Lamborghini quisiera agregarle y de otro con los poemas que Perlongher reunía bajo el título de *Austria–Hungria* pondrían a Tierra Baldía, **su flamante sello**, en el centro de la escena editorial e incluso podía apuntalar la viabilidad económica del proyecto (no planeaba enriquecerse editando libros pero tampoco era un filántropo) que, en esta primera etapa, se completaba con la publicación de *El efecto de realidad*, su segundo libro de poemas, y *Majestad, etc.* de Oscar Steimberg” (565) [subrayado mío].

Coincido en la imposibilidad considerar a Fogwill desde la actitud del filántropo; sin embargo, considero que, más que una viabilidad económica –por supuesto, presente– la decisión de publicar a los hermanos Lamborghini por primera vez en un mismo (reducido) catálogo editorial, implica crear las condiciones de visibilidad para el armado de una constelación de autores, de escrituras, de temas y motivos afines en la cual insertar su propia obra, es decir, es el ejercicio de una política literaria.

Desde el título de su primer libro de poemas, Fogwill sostendrá, recuperando el legado barthesiano,¹² que la realidad es un efecto, una cadena de artificios y ficciones, es decir, un complejo sistema de signos mediatizados convertidos en mercancía. Esa es su definición paradójica, y en ese medio debe operar la literatura.

Coda. Para la destrucción de una obra de arte

La tradición del discurso de la inmanencia estética anclado en el concepto de autonomía, elaborado desde Kant hasta Adorno y Bourdieu, definió los lugares e identidades del arte durante los últimos dos siglos. Un rasgo común en esas teorizaciones fue su carácter refractario al mundo trivial, en la cual los objetos del arte se deslindaban de cualquier tipo de actividad vinculada al universo común y banal de las formas ordinarias de experiencia. Con valencias específicas, estas teorías del arte inscribieron una modalidad crítica que explícita o veladamente leían en la estética y los productos del arte un gesto crítico, de distinción, de negatividad absoluta frente a las lógicas de la dominación y del fetichismo de la mercancía, para postular una reserva de capital simbólico frente al capital efectivamente acumulado por la sociedad burguesa. Esta institucionalización excesiva del arte creó las condiciones para las operaciones de las vanguardias históricas de principios del siglo XX; aún así, el privilegio de la autonomía estética, que puede ser interpretado como un efecto del fracaso del proyecto vanguardista, permaneció como un rasgo de la cultura crítica, enfrentada contra las modulaciones de la sociedad industrial, posindustrial y la más reciente sociedad de control globalizada.

Sin embargo, esta oposición taxativa y rotunda puede ser objeto de algunas reservas. Los *ready made* de Duchamp, por ejemplo, darían cuenta tempranamente de ese primer impulso del arte por destruirse a sí mismo en la indiferenciación junto a otros objetos del mundo corriente. Cuarenta años más tarde, la política cultural del *pop art* constituyó la segunda instancia de esta alianza entre medios técnicos aparentemente anti-artísticos, en ocasiones plenamente publicitarios, junto a objetos y acciones que reclamaba su consideración como obras de arte. Esta ruptura fue analizada con singular sutileza por Andreas Huyssen para diagnosticar el límite de la filosofía estética del alto modernismo a partir de los años 60.¹³ Huyssen afirma que el ciclo histórico que se inicia en la década del 60 constituye un “cambio de sensibilidad” (2006: 311), asociado a la emergencia de la

¹²Me refiero a “El efecto de realidad”, ensayo publicado en 1968 en *Communications*, luego compilado en *El susurro del lenguaje*.

¹³ Me refiero a los ensayos reunidos en *Después de la gran división: modernismo cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo (2006), en especial, aquellos reunidos sobre el problema de la posmodernidad, agrupados bajo el título “Hacia lo posmoderno”.

publicidad, los medios masivos de comunicación y el carácter espectacular de la vida corriente como parte de la “lenta emergencia de una transformación cultural de las sociedades occidentales” (2006: 311). La temprana reflexión de Huyssen intentaba restaurar el potencial crítico de ciertas modalidades del arte y la literatura frente a la banal estetización de la mercancía. Sin embargo, antes que Huyssen y en el escenario argentino, Oscar Masotta¹⁴ dio muestras fehacientes de que las producciones del *pop art* destruían no solo la solemnidad del arte politizado, humanista y situado en clave sartreana, sino los marcos de comprensión, es decir, la teoría. Arte y medios, a través de las investigaciones de Masotta, las acciones de Jacoby, Costa y Escari, entre otros, se conjugaron por primera vez como un territorio para la experimentación estética. En este sentido, uno de los puntos neurálgicos que parece conmocionarse a partir del *pop art* y el arte de los medios, y que resulta evidente desde el presente, es el papel otorgado a la experimentación sobre nuevos soportes técnicos, en espacios públicos no artísticos y, finalmente, en los medios masivos. De un modo contundente, las diversas técnicas y recursos del arte contemporáneo continúan explorando esa tradición para reconfigurar los modos en que las obras dialogan y piensan el mundo, incluso hasta destruirse como obras de arte, desustancializarse, evaporarse en el aire de una idea, de un concepto, de un trazo efímero, o más allá, para reinstalarse en otros espacios y zonas históricamente definidas como anti-artísticas, como es el caso de la publicidad. Queda claro, entonces, que no solo el *pop art* neoyorkino de los sesentas produjo su corte frente a los dogmas del alto modernismo, las reflexiones de Masotta y las prácticas artísticas de la década del 60, aquellas concentradas en el Instituto Di Tella, por ejemplo, se orientaron en el contexto argentino hacia el mismo tipo de operación. Pienso, entonces, que el gesto vanguardista por excelencia, al menos en esa tradición que se inicia con Duchamp y llega hasta Warhol y la contracultura artística de los años 60 consiste en la destrucción de la obra de arte, en su aniquilación, no solo hasta la imposibilidad de otorgarle un peso, un tamaño, un color o soporte, sino en la más atenta desacralización de su aura, entendida en un pleno sentido frankfurtiano.

¹⁴ Masotta (como Barthes y otros) advirtió en tiempo real la modificación de una trama sensible e histórica que, emergiendo desde los estados de bienestar de las democracias occidentales luego de 1945, impactó en la administración de la vida cotidiana a través de una nueva sociedad de consumo y comunicación; es decir, el despliegue de un capitalismo internacionalizado junto a flujos cada vez más veloces de información. Pensar los medios y los mensajes, a través de Eco, Barthes Lévi-Strauss y McLuhan, es el signo de época capitalizado por Masotta. Gran parte de sus intervenciones se esforzaron por comprender el estado del arte, el saber y las subjetividades en ese nuevo escenario que se despliega con contundencia a lo largo de la década del 60. Los ensayos de Masotta sobre el arte pop y los *happenings* se reunieron en *Revolución en el arte*, edición a cargo de Ana Longoni.

En el año 2004, Fogwill publicó su libro de poemas *Últimos movimientos* en la editorial Paradiso. Uno de sus textos, “Llamado por los malos poetas”, fechado en agosto del 2002, adquirió celebridad no tanto por su valor literario sino por ser la materialización del segundo contacto de la multinacional Coca-Cola en la vida literaria de Fogwill. Ese texto junto a la voz del propio Fogwill fueron la materia y el concepto de la campaña publicitaria llevada a cabo por la empresa para promocionar en el año 2010, su producto *Coca-Light*. Quizás, ese comercial¹⁵, producido por la agencia Santo y dirigido por Andy Fogwill (hijo de Rodolfo), pueda ser pensando como un gesto trivial en el cual la literatura *se vende* como cualquier mercancía en el mercado de valores: el poema como un bien de cambio más en el universo dominado por el capital. No pretendo invalidar esta hipótesis, sino sumar una adicional; Fogwill no solo vende su poema, su voz, su arte, sino que con su gesto destruye la más sagrada posición del poeta como portador de una palabra disensual, crítica, para volver a insertarlo en la cadena de producción. El gesto cínico que destruye el aura de su propio poema para traficarlo a una multinacional no puede ser una trivialidad, porque de hecho representa la más alta traición al privilegio estético, a su distinción, a su reserva crítica de negatividad resistente a la lógica del capital. Y tal como se puede observar en la filmación del corto publicitario, es el cisne modernista, signo refractario a la estética y a la moral burguesa, a quien se aniquila atando en su cuello la cinta roja que, en contraste con el blanco, marcan su inscripción en la industria de bebidas y bienes de consumo. En sincronía con las experimentaciones del arte contemporáneo y las teorías que intentan pensar el carácter postautónomo¹⁶ de cierta literatura del presente, el estreno del poema-publicidad “Poetas malos” se esgrime como el último acto del cinismo fogwilliano antes de su muerte. La literatura como mercancía o la mercancía como literatura; en esa reversibilidad se juega la destrucción de una obra de arte; quizás, también, su apertura a un nuevo régimen de producción de la cultura.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1983). *Teoría estética*, Madrid, Hyspamerica ediciones.
- Barthes, Roland (1972). *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- . (1994). “El efecto de realidad” en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- Bourdieu, Pierre (2003). *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Quadrata.

¹⁵ Comercial de la agencia Santo para Coca-cola (2010): www.youtube.com/watch?v=36XEwrwBU0Y&fbclid=IwAR16h-7u54TwtvHz07a7bTRyPp3_RL_Uqubq2jmiPgACgzIwnd_4zsi38

¹⁶ Me refiero, principalmente, al ensayo de Josefina Ludmer “Literaturas posautónomas” incluido en *Aquí América Latina* (2010).

- Bravo, Eduardo (2017). "El artista que se comió una beca Guggenheim" en *Yorokobu* [en línea: <https://www.yorokobu.es/peralta-ramos/>] 13 de junio, 2017, Madrid.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (1990). *Kafka, por una literatura menor*, México, Era.
- Fogwill, Rodolfo (1980). *El efecto de realidad*, Buenos Aires, Tierra Baldía.
- . (2010.) *Cuentos completos*, Buenos Aires, Alfaguara.
- . (2010b). *Los libros de la guerra*, Buenos Aires, Mansalva.
- Huysen, Andreas (2006). *Después de la gran división: modernismo cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- García, Germán [et. al.] (2011). "No matar la palabra, no dejarse matar por ella" [1973] en *Literal: edición facsimilar*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- Giordano, Alberto (1999). *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- Kant, Immanuel (2010). *Crítica del juicio*, Madrid, Gredos.
- Lamborghini, Leónidas (1980). *Episodios*, Buenos Aires, Tierra Baldía.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina: una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia editora.
- Masotta, Oscar (2017). *Revolución en el arte*, Buenos Aires, Mansalva.
- Mendoza, Juan (2011). "El proyecto *Literal*" en *Literal: edición facsimilar*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- Peralta Ramos, Federico (1971). Carta a Mr. James F. Mathias, John Simon Guggenheim Memorial Foundation, 90 Park Avenue, New York, USA. 14 de junio de 1971 [en línea: <https://www.yorokobu.es/wp-content/uploads/PERALTA-RAMOS2.jpg>]
- Steimberg, Oscar (1999). "Una modernización "sui generis". Masotta/Verón (Una escena polémica entre psicoanálisis y semiótica)" en Noé Jitrik [et. al] *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 10. La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé.
- Strafacce, Ricardo (2008). *Osvlado Lamborghini, una biografía*, Buenos Aires, Mansalva.
- Zunini, Patricio (2014). *Fogwil, una memoria coral*, Buenos Aires, Mansalva.