

Contra-lecturas y destiempos en Fogwill: los 70 revisados o la irreverencia crítica

por **Rodrigo Montenegro**
(Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET)

RESUMEN

El presente trabajo propone un acercamiento a los procedimientos de contra-lectura desplegados por Rodolfo Fogwill en una entrevista publicada en 1997 por la revista *El Ojo Mocho* y en su novela *La experiencia sensible* (2001). Estos textos penetran la memoria histórica de la década del 70 y sus representaciones estético-políticas a través de la irreverencia crítica. Al mismo tiempo, la operatividad de la categoría de “destiempo” —propuesta por Gramuglio (2002)—, advierte el carácter significativo de la distancia entre escritura y publicación; en efecto, tanto el destiempo cronológico como el desplazamiento estético, plantean una mirada polémica que interviene la memoria setentista elaborando una visión contra-canónica.

FOGWILL — CONTRA LECTURA — DESTIEMPO — IRREVERENCIA CRÍTICA — DÉCADA DEL 70

Cinismo¹ e irreverencia parecieran ser las estrategias con las cuales Fogwill sacudió la memoria cristalizada de la década del 70. Aunque quizás, en un sentido contrario a la versión de diarios y suplementos culturales que hacen de su figura pública “el último maldito de la literatura argentina”² a través de un arsenal de parodias e insurrecciones se realizó una transferencia y, tal como señala María Moreno, “el duelo patológico por la revolución. (Un trotskista es para siempre)” (Zunini 2014: 124). Ese mecanismo psicopático básico se disemina en sus textos e intervenciones públicas, delineando los contornos de una estética donde la historia política y sus representaciones se exasperan, se tergiversan y se hacen tema literario. Pero al mismo tiempo, al regresar sobre ese espacio de la memoria, el propio Fogwill se proponía como testigo privilegiado de esos años; su cercanía es el punto de partida para operar una retrospectiva como revisión crítica y contralectura.

1.

¹ Michel Onfray desarrolla en *Cinismos, retrato de los filósofos llamados perros* (2002) una detallada problematización filosófica sobre el concepto y la historia del cinismo; su trabajo compone, al mismo tiempo, tanto un elogio como una actualización de esta tradición de pensamiento. En este sentido, al describir sus “Estrategias subversivas” advierte: [el cínico] “Prefiere la subversión, incluso en las palabras, la sintaxis y el estilo. Las convenciones le estorban, las estructuras lo molestan, el sentido y la definición lo limitan” (2002: 109) “[...] los cínicos osan practicar una sabiduría jubilosa, una gaya ciencia, un saber alegre en el cual la burla, el delirio y la ironía tienen su lugar, que no es menor. Ésta es también la manera de escenificar una subversión radical e interesar a un número mayor de oyentes o, en la actualidad, de lectores” (2002: 111).

² El rotulo se impone y se disemina desde la breve nota publicada por la revista *Ñ* del 21 de agosto del 2010 anunciando su muerte y titulada “Adiós a Fogwill: el último maldito de la literatura argentina”; la nota de Gabriela Cabezón Cámara del 22 de agosto publicada en *Clarín*, titulada “Fogwill: Murió el último maldito de la literatura argentina”; la necrológica de Alejandro Rebossio “Rodolfo Fogwill, el último maldito de la literatura argentina” publicada en *El País* el 23 de agosto de 2010; y la nota de Juan Francisco Gentile “El último maldito” publicada en *Perfil* el 1 de septiembre de 2013 y dedicada a las jornadas organizadas por la Biblioteca Nacional del 17 al 19 de septiembre de ese año. Por su parte, Alan Pauls relativiza el malditismo de Fogwill a partir de su visibilidad contemporánea construida a partir de los medios de comunicación: “Todos los medios sabían que, hablara de lo que hablara, Quique aseguraba una buena página de quilombo. Y él siempre se prestó. Eso define su forma de malditismo, que fue bien contemporáneo. Era un maldito con todos los medios a su disposición” (Zunini 2014: 128).

En una extensa entrevista realizada por la revista *El Ojo Mochó* en 1997 —y reunida en *Los libros de la guerra*³— Fogwill cartografiaba la memoria intelectual y política de las décadas del 60 y 70. A partir de un modelo interpretativo que Germán García denominó “el reduccionismo del Viejo Vizcacha” (2010: 307) el entrevistado exponía su obstinación en trazar esquemas teóricos con el objetivo paranoico de revisar “cada aparato simbólico” y así exponer “a qué materialidad, a qué instrumentos de producción refiere” (2010: 307). En definitiva, su descripción del mapa cultural se movía saltando bloques temporales y postulando las resonancias entre dos años distantes, 1967 y 1997. En el comienzo del diálogo, Horacio González extendía una sugerencia, “podés comenzar a hablar del pasado” (2010: 297); y en efecto, Fogwill construía su discurso como acto de revisión, realizando un rastreo de las propias publicaciones militantes, las escisiones del PCA y sus implicancias en las ciencias sociales, sus vinculaciones con el trotskismo, los grupos de estudio, la guerrilla, y finalmente de la articulación entre literatura y política. Así se delineaba una “autofiguración” (Amícola 2007) a través de ese pasado en un estilo personal y desvergonzadamente cínico: “anecdotizo la historia porque sí, porque es mi estilo ‘charlas de mamado’, pero este anecdotario puede ayudar a pensar la actualidad” (2010: 298). Entonces, entre los ataques y rescates —a “la clientela de Sciarreta” (2010: 297), a León Rozitchner, al grupo de *Pasado y Presente*, a Gelman, al propio González y, en general, a una multitud de teóricos y militantes— se filtra un estilo discursivo que accede a esa memoria por medio de microrelatos necesariamente discontinuos; pequeñas narraciones sobre las cuales se proyecta la exploración crítica y la restauración de un tiempo perdido.

Una anécdota aparentemente trivial —detenerse y reconocer sus errores “morales” e “intelectuales” en una publicación realizada durante el gobierno de Onganía— se propone como posibilidad para reconstruir un clima de época. Así, aparece evocada una escena cultural donde Marx, Freud, Mao y Mallarmé —releídos por la teoría francesa— formulaban la posibilidad teórica de una revolución intelectual que Fogwill describe (maliciosamente) como las “visperas de la revolución copernicana” debida al fin del logocentrismo occidental (2010: 302). En todo caso, como consecuencia de la recepción de Althusser, Lacan y la semiótica estructural en el campo intelectual argentino se produce un trasfondo de análisis que repercute en las posibilidades políticas de las propias prácticas de pensamiento, con lo cual Fogwill se confiesa:

temía la burla de un lector como pudieron haber sido Verón o Carlos Olmedo. Pero Verón no estaba para leer boludeces y Olmedo, que dos años antes era celador del Buenos Aires y estudiaba filosofía conmigo y empezaba a leer a Saussure, ya estaba dialogando con el Che, por recomendación de Althusser (2010: 301)

Fogwill se colocaba como interlocutor directo de los protagonistas de esa memoria cultural, y de este modo subrayaba la valoración ostensible de la práctica teórica y su importancia en la sensibilidad política.⁴ Las conversaciones con militantes como Roberto Cristina, Daniel Hope o Carlos Goldemberg, la cercanía con Eliseo Verón, Carlos Olmedo o Germán García, forman parte de una compleja escena político-cultural que se hace visible en el reparto de saberes, identidades y voces; desde el marxismo al estructuralismo se compone un campo de sentidos sobre el cual —aún después de treinta años— Fogwill sostenía una identidad “Yo soy materialista histórico” (2010: 303). Sin embargo, en el mismo instante en el que se produce esa declaración, se formula (en destiempo) su contralectura: “Ni el marxismo oficial ni el guerrillerismo de la época toleraban una interpretación tipo materialismo histórico” (2010: 303). Aparece, entonces, un esquema donde se unen materialismo e iconoclasia, dando forma a un dispositivo de pensamiento que considera a los conceptos, ciertas prácticas políticas y a los

³ La entrevista fue publicada en *El Ojo Mochó*, número 11, 1997. Entre los interlocutores se encontraban Horacio González, Christian Ferrer, Eduardo Rinesi, María Pía López y Felipe Rinesi.

⁴ La relevancia y centralidad del pensamiento teórico como rasgo característico de la escena cultural es relevada por Fogwill a través de la igualdad entre cuadros teóricos y cuadros de militancia militar: “creo que todos compartimos la certeza de que los cuadros teóricos, para interpretar la cosas y crear dispositivos de dominación estaban filosóficamente tan dotados como los cuadros militares para enfrentar la violencia defensiva del Estado” (2010: 303-304).

aparatos institucionales como instrumentos para la “producción de orden y subordinación” (2010: 307); la provocación se convierte en la clave de la relectura, y al mismo tiempo, en el procedimiento para construir una figuración personal como crítica a la cristalización de ese pasado.

En definitiva, la lectura del 70 planteada por Fogwill para los integrantes de *El Ojo Mochó* se compone como un regreso a través de fragmentos anecdóticos, donde la política se une al trasfondo teórico que posibilitó la formación de un campo de sentido. Su estilo digresivo y fragmentario se plantea como una exploración heterodoxa sobre saberes y teorías de la trama cultural, en contacto directo con el “tejido sensible”, sus “formas de inteligibilidad” (Rancière 2013) y sus protagonistas. La provocativa incomodidad de sus retrospectivas habilita la posibilidad de la *contra*-lectura como ejercicio productivo; una construcción que se abre al pensamiento y se proyecta hacia la sociedad contemporánea a través de un territorio imaginario en una disputa. Tal como sostiene Diego Tatián “La memoria es un campo de batalla” (2012: 22).

2.

En *La experiencia sensible* (2001) Fogwill despliega una escritura donde la mirada sociológica construye una singular estética hiperrealista. La novela fue señalada por Graciela Speranza⁵ (2001), y María Teresa Gramuglio (2012) —junto a otros elementos del campo literario— como una irrupción que daría cuenta del retorno del realismo en la narrativa argentina de las últimas décadas. Desde su breve prólogo el texto dejaba explícito tanto una opción estética como un desplazamiento histórico, un “retorno” tangible donde el “destiempo”⁶ se hace materia de discurso (y de sentido). Las primeras palabras de la novela “Sucedió a fines de los años setenta. Por entonces narrarlo era uno de los proyectos con menor sentido entre tantos que se podían concebir” (2001: 7) instalan la distancia desde la apertura; para luego sostener “Nadie que se preciara de estar a tono con la época apostaba al realismo” (2001: 7). El destiempo se dispone como una fisura entre las modas literarias —que durante los 70 acercaron a Fogwill hacia la flexión de la revista *Literal*— y una narración que, a partir de su publicación, regresa hacia una experiencia del pasado.

⁵ Graciela Speranza se refirió detalladamente a las particularidades de la estética realista de *La experiencia sensible* en su artículo “Magias parciales del realismo” en *Milpalabras*, verano 2001.

⁶ La noción de “destiempo” como categoría implicada en la descripción de las escrituras y debates en torno al realismo es presentada por Gramuglio en “El realismo y sus destiempos” (2002), incluido en *El imperio realista*, tomo VI de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik. Por otro lado, en “Política y debates literarios en el umbral de los años sesenta” (2012), artículo publicado en la revista *CELEHIS*, retoma el problema para luego proyectar una conclusión anclada en el presente, y con un perfil interrogativo sobre los “destiempos” y “retornos”. Sostiene Gramuglio: “¿Estamos asistiendo, desde hace ya unos cuantos años, y por una extraña coincidencia más o menos simultáneamente a la aparición de *El imperio realista* (2002), a un retorno de las polémicas sobre el realismo en la literatura argentina?” (2012: 152-153). Allí, Gramuglio reúne el “comentario provocativo de Rodolfo Fogwill en el prólogo de su novela *La experiencia sensible*” (2012: 153) junto a un ensayo de Marcelo Cohen y la producción de críticos dedicados desde diversas perspectivas a indagar sobre el problema del realismo. La perspectiva de Gramuglio, al advertir sobre los “destiempos” y “retornos”, enuncia un problema crítico que atraviesa la literatura contemporánea: “Los escritores de hoy registran las transformaciones contemporáneas de diversas maneras y con diversos procedimientos, y muchas discusiones actuales giran en torno a las variaciones de realismo que despliegan: realismo sucio, inseguro, delirante, visionario, etc. Lo que marcaría una diferencia significativa con los momentos anteriores no es sólo la conciencia autorreflexiva cada vez más aguda de las formas de la representación y la desconfianza irónica ante las certezas. Es también que en este presente parecen haberse esfumado del horizonte inmediato aquellas expectativas de transformación que en otros momentos, aún en los más sombríos de los regímenes totalitarios del siglo XX, lograrían acabar con injusticias y desigualdades que hoy vemos agudizarse cada vez más.” (2012: 153-154). En sentido análogo, Hal Foster advierte en “los giros [turns] en los modelos críticos y los retornos [returns] de las prácticas históricas” (2001: 8) un movimiento fundamental en el funcionamiento del arte y su descripción de la posvanguardia partir de 1960.

La novela, situada en 1978 y cuya anécdota parte de una desfigurada alusión hacia la Argentina de Videla, se construye, ante todo, como una “memoria de frases, palabras, ritmos y referencias” (2001: 7); esto es, como una recordación que no puede ser entendida sino en una narrativa “discontinua”⁷ donde el corte y la digresión organizan los materiales del discurso y el registro de la temporalidad. Del mismo modo que, intercaladas entre los fragmentos, la novela incorpora un lenguaje teórico donde las observaciones sociológicas se confunden con la historia de la literatura:

Desde entonces han pasado más de veinte años [...] Durante la primera mitad del siglo, con cada década la velocidad del transporte se duplicaba. En los años cincuenta, la velocidad se triplicó pero desde los setenta permanece estancada [...] Lo mismo ocurre con la narrativa, cuya evolución es inversa. Llegamos al dos mil y seguimos hacia adelante... (2001: 156)

Se compone, entonces, una imagen donde el destiempo tensiona la continuidad de la memoria —la corta, la escande, la obliga a funcionar luego de su estancamiento— abriendo intervalos ostensibles entre escritura y visibilidad, entre modas del pasado y su desactivación en el presente, entre experiencia y su mutación literaria. En definitiva, la historia es atravesada por velocidades heterogéneas. El registro de la memoria setentista se realiza a través de una ambivalencia irreductible, convirtiéndose en un espacio al cual la escritura regresa, incesante, ya sea para inventarse un inicio, ya sea como estrategia para intervenir críticamente su elaboración; pero en cualquier caso, se presenta como una materialidad lábil sujeta a variaciones.

El segundo capítulo de la novela se inicia con una deriva discursiva sobre el mal y el malestar orientado en una paródica clave psicoanalítica, para luego abrirse hacia una proliferación de imágenes que nunca abandonan el gesto irónico. A partir de esta trama dispersa, Fogwill realiza una operación teórica donde la escritura (discontinua y derivativa) indaga zonas excluidas de la memoria (y el lenguaje):

La ausencia de una palabra en el mejor de los casos es un instante de vacío en la memoria. En el peor, un vacío en el saber.
Pero el fracaso de una tentativa de encontrar o crear la palabra o la frase buscada es un vacío de poder. (2001: 30-31)

⁷ La categoría “discontinuidad” se desprende del breve ensayo de Roland Barthes sobre *Mobile* de Michel Butor “Literatura y discontinuidad”, publicado en *Ensayos críticos*. Frente a la idea de Libro como desarrollo orgánico de ideas organizadas emplazado en el mito de la “continuidad”, lo “discontinuo” se presenta como su elemento desestabilizador. El discurso discontinuo es entendido como trabajo de composibilidad sobre objetos y detalles donde no existe un “plan general”, como fisura del orden retórico tradicional. A partir de esta noción, Barthes reelabora el problema de la representación para subrayar su relevancia como construcción discursiva; en efecto, este tipo de escritura: “aspira a igualar un gran cuadro histórico (o, más exactamente: trans-histórico), en el cual los objetos, en su misma discontinuidad, son a la vez chispazos del tiempo y primeros pensamientos” (2003: 252). Por lo tanto, el fragmento, el corte y la disección del detalle articulan una lógica de lo discontinuo que atraviesa tanto las prácticas artísticas como a la escritura crítica, estableciendo movimientos entre unidades aparentemente aisladas: “la discontinuidad es el estatuto fundamental de toda combinación: sólo puede haber signos discretos. El problema estético es sencillamente saber cómo movilizar esta discontinuidad fatal, cómo darle un aliento, un tiempo, una historia [...] al *tantear* entre sí fragmentos de hechos, nace el sentido, al transformar incansablemente estos hechos en funciones, la estructura se edifica: como el *bricoleur*, el escritor (poeta, novelista o cronista) sólo *ve* el sentido de las unidades inertes que tiene ante sí, *relacionándolas*” (2003: 255-256). Cabe señalar que la noción fue reelaborada por Oscar Masotta en sus estudios sobre el pop-art, y desarrollada en “Los medios de información de masas y la categoría de ‘discontinuo’ en la estética contemporánea” incluido en *La revolución en el arte* (2004). Siguiendo la lectura de Ana Longoni, “Masotta retoma las correlaciones históricas entre producción artística y tipos de saber presentadas en *El pop-art*, e insiste en la conexión de las búsquedas artísticas contemporáneas con la semántica, la teoría de la información y los modelos informacionales” (2004: 15).

Las cláusulas “palabra-vacío-memoria-saber-poder” llegan a la superficie discursiva como significantes desconectados de la narración. Sin embargo, la lógica digresiva del texto une la representación de la memoria a su carácter decididamente lingüístico, para materializar un espacio del lenguaje donde saber y poder se confunden. Al contextualizar las nociones de saber, poder y lenguaje hacia finales de los 70 se delimita un espacio de lo pensable, y contradictoriamente, de lo vigilado y reprimido, del terror no dicho o apenas aludido en la mención de jueces, personal de inteligencia, taquígrafos y grupos de tareas, es decir, una Argentina que la narración deja atrás para ingresar en la descripción de la ciudad de Las Vegas. Entonces, ¿qué se implica al situar este dispositivo de recordación no en el espacio del exilio, la represión o la violencia política, sino en unas triviales vacaciones en los Estados Unidos? ¿Qué representan estos argentinos en el aeropuerto de Miami o en el hotel *Paradise*? Una vez más, la ambigüedad del gesto es irreductible, y la narración responde (ambivalente) a su propio funcionamiento:

No era probable que un disidente viajase a este país. Más: elegir los Estados Unidos para las vacaciones o para el ejercicio de una actividad profesional o comercial, ubicaba al más crítico emigrado argentino fuera del alcance de cualquier sospecha. (2001: 42)

En la pose frívola y necesariamente sospechosa se concentra la actitud polémica de Fogwill y su política literaria. Sin embargo, en la discontinuidad de sus materiales y la anecdótica excusa de un viaje de placer, *La experiencia sensible* indaga la lógica del consumo, explora la omnipresencia del deseo y los dispositivos de control construyéndose como un bloque de lenguaje al mismo tiempo artificial y sociológico, que se vincula negativamente con la Argentina de 1978. Las representaciones de la ciudad de Las Vegas —territorio emblemático para una estética del neón, el dinero y la cultura de masas— se materializan en la tapa de la primera edición realizada por Mondadori, y se construye, fundamentalmente, en el trazo sesgado de un lenguaje digresivo, en su descripción del ambiente artificial del hotel-casino, en el recorrido por las conciencias fragmentadas de los personajes y en el registro sensible de experiencias y objetos. De esta manera, la narración prolifera en conexiones incómodas que se expanden hacia relaciones políticas, sexuales y económicas, enlazando estas instancias discursivas como índices que permiten visualizar, aunque sea a través de un destello efímero, el funcionamiento de la maquinaria social. El lenguaje trabajado por Fogwill elabora una estética del deseo, el poder y la contundencia del universo de las mercancías donde el detalle hiperrealista y la anécdota banal adquieren un estatuto radicalmente significativo. En esa trama discontinua la ilusión de superficialidad se transforma en una potencia que activa, simultáneamente, lenguaje y pensamiento, ya que: “Pensar exige descartar la posibilidad de estar pensando lo impensable, aun cuando se esté pensando acerca de una trivialidad” (2001: 37). El viaje (ficcional) de los Romano parece convocado para señalar en todo dispositivo simbólico una materialidad invisibilizada.

3.

A partir de Fogwill, la memoria (política y literaria) se implica necesariamente en el “corte epistemológico” sobre la tradición de la literatura argentina que Damián Tabarovsky describe en su ensayo “El escritor sin público”, incluido en *Literatura de izquierda* (2004). Proyectado en esa trama, Fogwill encuentra un lugar entre los narradores emergentes del “contra-canon” (2004: 26) surgido hacia 1980. Sin embargo, su lenguaje literario y su particular figuración autoral se componen de un carácter disruptivo y programáticamente polémico en referencia hacia los imaginarios de la década del 70. *La experiencia sensible* —como así también *Un guiñón para Artkino* (2008), *En otro orden de cosas* (2001) y algunos de sus relatos— propone un retorno hacia el pasado setentista a través de una sensibilidad irreverente. Del mismo modo, el cinismo deliberado de sus entrevistas e intervenciones públicas configura una política de la provocación que se desarrolla en continuidad con su narrativa; en efecto, Fogwill sostenía:

“Para un escritor creo que todo es parte de la obra. También la elaboración de su imagen pública” (2010: 336). Esta vinculación entre vida y escritura construye una perspectiva estético-crítica que revisa el tejido sensible de la política y la literatura argentinas de las últimas décadas, intentando exponer la trama del poder y su cristalización institucional. En este contexto, la recordación no resulta indemne; según señala Diego Tatián, como “construcción”, “ejercicio” o “decisión” la memoria, “está afectada por pasiones, o, de manera más general, por intereses” (2012: 22-23). En este sentido, Fogwill exhibe una práctica del desacuerdo —compuesto por destiempos, discontinuidades e irreverencias— que encuentra en el cinismo una resistencia a cualquier intento de estabilización, al tiempo que hace explícitas las afecciones enredadas en la escritura, el pensamiento y las representaciones del pasado. Acaso pueda indagarse este sesgo histórico-memorialista como parte de un proyecto de escritura y visibilidad pública que opera críticamente sobre las tradiciones que, siguiendo a Andreas Huyssen (2006), componen al modernismo y a ciertas formas del arte crítico. Por lo tanto, la relectura del 70 llevada a cabo por Fogwill no puede deslindarse de este panorama donde estética y política vuelven a replantearse.

Luego de atravesar la efervescencia cultural de la década del 60 y su proyección política durante los años 70 hasta el corte traumático efectuado por el “Proceso de Reorganización Nacional”, ciertas estéticas emergentes hacia 1980 —de las cuales Fogwill, forma parte—, incorporan decisivos gestos de revisión crítica como intento por establecer una escisión respecto a las tradiciones canónicas. A través de este desplazamiento, sin dudas paradójico, la iconoclasia vanguardista se instala en el presente de la cultura de masas, de esta manera se traza un territorio donde surgen nuevas y eclécticas relaciones que transforman el registro sensible de las estéticas contemporáneas y los modos de circulación de la memoria.

BIBLIOGRAFÍA

Amícola, José (2007). *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Cabezón Cámara, Gabriela (2010). “Fogwill: Murió el último maldito de la literatura argentina”. *Clarín*. 22 de agosto. Disponible en: http://www.clarin.com/sociedad/Fogwill-Murio-maldito-literatura-argentina_0_321568097.html

Fogwill, Rodolfo (2001). *La experiencia sensible*, Barcelona, Mondadori.

Fogwill, Rodolfo (2010). *Los libros de la guerra*, Buenos Aires, Mansalva.

Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.

Gentile, Juan Francisco (2013). “El último maldito”. *Perfil*. 1 de septiembre. Disponible en: <http://www.perfil.com/cultura/El-ultimo-maldito-20130901-0071.html>

Gramuglio, María Teresa (2002.) “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”. Noé Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo VI. *El imperio realista*. Buenos Aires, Emecé.

Gramuglio, María Teresa (2012). “Política y debates literarios en el umbral de los años sesenta (A propósito de la reedición de *Realismo y realidad en la narrativa argentina* de Juan Carlos Portantiero)”. *CELEHIS* 21/23.

Huyssen, Andreas (2006). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Longoni, Ana (2004). “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta”. *Ramona, revista de artes visuales* 45.

Onfray, Michel (2002). *Cinismos, retrato de los filósofos llamados perros*, Buenos Aires, Paidós.

Rancière, Jacques (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires, Manantial.

Rebossio, Alejandro (2010). “Rodolfo Fogwill, el último maldito de la literatura argentina”. *El País*. 23 de agosto. Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/08/23/necrologicas/1282514401_850215.html

Revista Ñ (2010). “Adiós a Fogwill: el último maldito de la literatura argentina”. 21 de agosto. Disponible en: http://edant.revistaenle.clarin.com/notas/2010/08/21/_-02207476.htm

Speranza, Graciela (2001). “Magias parciales del realismo”. *Milpalabras*. Verano.

Tatián, Diego (2012). “Experiencia, subjetividad y memoria”. *Lo impropio*. Buenos Aires, Excursiones.

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