

**Formas de vida y exterioridades de la lengua. Sobre *Vivir afuera* de  
Rodolfo Fogwill**

**Rodrigo Montenegro**

Universidad Nacional de la Pampa

*La novelística de Fogwill: de la inmediata posdictadura argentina al fin de siglo XX*

Gran parte de la literatura fogwilliana, en especial la poética de sus novelas, no puede ser abordada sin advertir las conexiones que su lengua literaria establece con la compleja realidad argentina de la inmediata postdictadura y el menemato.<sup>1</sup> De hecho, la revisión de la incómoda contigüidad entre los años dictatoriales y la recuperación democrática ha sido uno de los ejes de la política literaria. El antecedente inmediato de la estética novelesca fogwilliana puede corroborarse hacia 1980 a través de Tierra Baldía, breve experiencia editorial que Fogwill compartiera junto a Oscar Steinberg y Osvaldo Lamborghini, plataforma de publicación de su primer libro de relatos, *Mis muertos punk* (1980), y de los poemarios *Majestad, etc.* de Oscar Steinberg, *Episodios* de Leónidas Lamborghini, *Poemas* de Osvaldo Lamborghini y *Austria-Hungría* de Néstor Perlongher. Tan solo tres años más tarde Fogwill publicará su primera novela, *Los pichy-ciegos. Visiones de una batalla subterránea* (1983), irrumpiendo al género en sincronía con al restablecimiento del orden

---

<sup>1</sup> El período aludido coincide deliberadamente con el volumen colectivo *De Alfonsín al menemato (1983-2001)*, compilado por Rocco Carbone y Ana Ojeda, parte del proyecto *Literatura argentina. Siglo XX*, cuyo director fuera David Viñas. La relevancia y el perfil convulsionado de este período es sintetizada por los compiladores, quienes advierten la necesidad leer “la producción literaria argentina en paralelo a la apertura comercial y financiera, a la reducción del papel del Estado a causa de la privatización masiva de empresas estatales y servicios públicos, pasando por la extranjerización de la economía implementada durante el decenio de Menem Carlos, hasta los hechos decembrinos de 2001, momento histórico crispado, cuestionamiento del orden institucional que marca un antes y un después en la historia nacional” (Carbone-Ojeda 2010, 11).

constitucional. Esta ficción construida al calor de los acontecimientos y, por lo tanto, anclada en un presente fulgurante y traumático, constituyó una mirada retrospectiva sobre la vida durante los años represivos y, paradójicamente un vaticinio sobre el inminente futuro postdictatorial. La impertinente especulación sobre la guerra en Malvinas oficiaba como punto de apoyo para conjeturar las consecuencias de la derrota militar para la vida política argentina. En efecto, el fracaso en la recuperación de las islas, burda estrategia propagandística del régimen dictatorial iniciado en 1976, condicionó la salida de las Fuerzas Armadas de la administración del Estado. Este significativo inicio permite advertir que desde su emergencia la novelística fogwilliana ha sido construida en un diálogo directo y polémico con las experiencias de su presente, al que se une la revisión crítica del pasado más inmediato, pero por sobre todo, establece las condiciones para el despliegue de una lengua expresiva, territorializada y decididamente sensible a las resonancias ideológicas.

Estas coordenadas compondrán la clave poética de su narrativa que, hacia el final del siglo XX y el comienzo del siglo XXI, realizará una indisciplinada investigación social a través de las novelas *Vivir afuera* (1998), *La experiencia sensible* (2001), *En otro orden de cosas* (2001) y *Urbana* (2003). Al considerar esta serie, incluso al indagar la discontinuidad involucrada entre el texto de 1983 y las publicaciones de 1998, 2001 y 2003, puede advertirse la política persistente que la novelística fogwilliana despliega al filo del cambio de siglo, esto es, una escritura decididamente enfrentada a las imposiciones que la tradición literaria argentina ha legitimado durante el siglo XX.<sup>2</sup> La ficción y la vida pública de Fogwill pueden considerarse como una instancia crítica a las figuraciones tradicionales del compromiso del escritor al modo sartreano o decididamente revolucionario y al mismo tiempo, como un explícito enfrentamiento al canon literario que, a través de diversos avatares, bien puede encontrar su punto de inicio en la poética del cuento borgeano y en la novela de Macedonio Fernández.<sup>3</sup> La confrontación con estos modelos

---

<sup>2</sup> Damián Tabarovsky propone la tesis de la emergencia de un “contra canon” de la literatura argentina hacia 1980 a partir de las obras de Rodolfo Fogwill, Cesar Aira y Héctor Libertella en su ensayo *Literatura de izquierda* (2004).

<sup>3</sup> La figura y la estética de la novela de Macedonio Fernández ha representado el emblema del experimentalismo neovanguardista, fundamentalmente presente en los trabajos de Germán García, y recuperado en diversas lecturas de prestigiosos ensayistas de perfil académico. La edición crítico-genética de la Colección Archivos, publicada en 1993, ofrece una muestra acabada de la centralidad de la poética del autor a partir los estudios que acompañan la fijación del texto. Allí se encuentran los ensayos recopilados de Oscar del Barco, Ana María Barrenechea, Germán García, Francine Masiello, César Fernández Moreno, Ricardo Piglia y Noé Jitrik. Entre ellos, el ensayo de Jitrik publicado previamente en compilaciones de 1971 y 1976, titulado “La “novela futura” de Macedonio Fernández”, da cuenta de la indagación macedoniana en torno a una “Estética de la novela” (1993, 481) traducida en una “nueva novela”, entendida, y en esto consiste la novedad, como práctica

narrativos se hace explícita en el artículo “Política pública y literatura confidencial”, publicado en mayo de 1984 en la revista *Primera Plana*, a partir de la vindicación de *Emma, la cautiva* (1981) de César Aira, *Los sorias* (1998) de Alberto Laiseca, novela hasta ese momento inédita, y la referencia a los hermanos Leónidas y Osvaldo Lamborghini.<sup>4</sup> Allí, Fogwill sostenía que el “carácter común” de estas obras, y correlativamente su propia literatura, se encontraba en “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” (Fogwill 2010, 125). Su propuesta marcaba una fractura explícita de los códigos literarios, en especial aquellos que siguiendo el canon borgeano elegían el modelo de la ficción alusiva como mecanismo narrativo para novelar la experiencia de la dictadura argentina y luego, la vida durante la restauración democrática.<sup>5</sup> Así, contra toda veladura, silencio o moderación, la furiosa estética fogwilliana tomaba el camino del desborde explícito, el regreso a la cruda materialidad ideológica de la lengua en un intento por restaurar su capacidad para crear efectos sensibles. En definitiva, a partir de 1983 Fogwill desplegará una escritura que legitima y explora el potencial político e ideológico de la forma novelesca, tanto dentro y como fuera de la ficción.

---

de una teoría y ambas -teoría y práctica- desarrolladas simultáneamente de modo que la forma de la teoría no fuera sólo un conjunto de principios ni productores emergentes de la forma de la novela sino una unidad de dos términos, la teoría junto a la novela, entrando y saliendo de ella, acompañándola” (Jitrik 1993, 481).

<sup>4</sup> *Los sorias* fue leída de modo informal como manuscrito durante la década de 1980 por un grupo relativamente pequeño de lectores hasta su publicación por parte de la Editorial Simurg en 1998.

<sup>5</sup> Los usos ideológicos cifrados en una poética de la alusión han sido analizados en el estudio de Andrés Avellaneda, *El habla de la ideología* (1983), trabajo que tempranamente advirtió la incidencia del peronismo en los códigos literarios y, por lo tanto, la modificación del vínculo entre la literatura y la política a partir de la década de 1940. Avellaneda advierte que “A partir de rasgos de habla, de costumbres, de situaciones específicas de discurso, se fue organizando una especie de gramática o código que solo puede ser advertido en esta literatura a condición de pasar de una lectura del texto aislado a una lectura del texto en conexión con otros textos, lo cual provee la retícula que permite otorgar sentido y estructura a elementos que de otra manera quedan sujetos a la relatividad interpretativa” (1983, 38-39). En este contexto se sitúa la revitalización de ficciones policiales o fantásticas, de modo que “el relato fantástico [...] Es ideológico marcado por un campo de interacciones no solo literarias, sino como normas y valores culturales comunes” (42). El caso del policial resulta análogo, en especial a partir de la operación cultural de la colección “El Séptimo Círculo”, creada y dirigida por Borges y Bioy Casares en 1944. Tal como describe Avellaneda “El rasgo común de las obras seleccionadas es el nivel intelectual especializado de la mayor parte de sus creadores, historiadores, egiptólogos, astrónomos escudados en seudónimos [...] Los textos de la colección ofrecen por consiguiente un modo literario culto y un determinado concepto de orden formal que se convierte en una marca de consumo intelectual prestigioso para los lectores” (1983, 43). Esta narrativa altamente intelectualizada cristaliza en un “paradigma alusivo”, el cual estriba en la “utilización ideológica” de diversos “subgéneros literarios”, desarrollando un uso literario que se resuelve “endocéntricamente para esta clase de conexión entre literatura e historia”. Según la lectura de Avellaneda, “se llega a un nivel de ideologización donde se conjetura que la realidad histórica se puede traducir por medio de un texto ficticio basado en el absurdo y lo cómico” (46).

La comunicación entre la lengua ficcional y los escritos en prensa forma parte de las alteraciones a las cuales Fogwill somete la lengua argentina durante la posdictadura. La densidad de este problema se encuentra de modo ostensible en los artículos que publicara en las revistas *El porteño* y *Primera Plana* durante 1984.<sup>6</sup> En estas intervenciones, Fogwill insistía en advertir los lazos (las herencias) entre el “Proceso” y la democracia restablecida, exponiendo la insidiosa pervivencia de conceptualizaciones cristalizadas durante los tiempos dictatoriales en el orden constitucional. Al revisar estas contigüidades ocluidas en el debate político y cultural, Fogwill demostraba hasta qué punto era el propio lenguaje el dispositivo que fraguaba las condiciones del nuevo orden político, manifestando así su plena condición ideológica, tal como puede leerse en Volóshinov.<sup>7</sup> “¿Cómo se zafa de esta herencia cultural?”, preguntaba incómodamente Fogwill, para proponer una alternativa no menos inconveniente y polémica, “Creo que el mejor camino es pensar lo que ella y sus administradores decretaron como impensable, y pensarlo con los modelos intelectuales que exorcizaron como intolerables” (Fogwill 2010, 75). Será, entonces, la apelación al marxismo en su más concreta dimensión materialista el gesto que permita considerar la naturaleza ideológica de la lengua, el punto de partida para una relectura de la memoria política que indague las huellas de las luchas políticas y la violencia represiva. Por ello, incluso diez años más tarde, en el contexto de una extensa entrevista realizada en 1997 por los integrantes de la revista *El ojo mocho*, Fogwill continuará adscribiendo a la acción conjugada del marxismo y la semiótica para declararse lector de Althusser bajo la supervisión de Eliseo Verón, y realizar una fundamental declaración filosófica e identitaria: “Yo soy materialista histórico” (Fogwill 2010, 303).

En este sentido, las novelas fogwillianas se insertan polémicamente en la “escena” (Rancière 2013) literaria y política de la cultura argentina posdictatorial, entran en diálogo con las tensiones sociales que signaron las últimas décadas del

---

<sup>6</sup> Los artículos en prensa publicados en prensa formaron parte de una deliberada estrategia polémica llevada a cabo por Fogwill contra el nuevo orden político y social, entre ellos, los más relevantes son “La política cultural del gobierno democrático” publicado en *El Porteño*, enero 1984, “El Doctor Cormillot y la gran máquina de adelgazar consciencias” publicado en *El Porteño*, febrero de 1984, “La herencia semántica del Proceso” publicado en *Primera Plana*, abril de 1984, y “La herencia cultural del Proceso” publicado en *El Porteño*, mayo del 1984. Todos los artículos fueron compilados y prologados por el propio Fogwill en *Los libros de la guerra* (2010).

<sup>7</sup> Tal como advierte Tatiana Bubnova, el ensayo de Volóshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, “Apareció por primera vez en lengua española en 1976, traducido del inglés, en la Argentina, en los momentos aciagos para la cultura. Exhibir en la portada la palabra ‘marxismo’ era impensable, y los editores encontraron una buena salida, sin traicionar en absoluto el espíritu del libro: *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*” (2009, 5). La editorial argentina Nueva visión realizó la edición de 1976 como parte de su colección “Semiología y Epistemología” dirigida por Armando Sercovich. La traducción del inglés estuvo a cargo de Rosa María Rússovich.

siglo XX, en particular al exponer las herencias de la dictadura durante la reconstrucción democrática.<sup>8</sup> Por esto, y en un sentido análogo al considerado por Grínor Rojo en su vasto estudio *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilenas* (2016), es posible referenciar la novelística fogwilliana hacia una zona de la literatura argentina cuya construcción se encuentra ineludiblemente marcada por el ciclo histórico que se inicia con el golpe de Estado autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” en 1976, junto a sus antecedentes, para proyectarse al menos hasta los primeros años del siglo XXI, cuando el 2 de septiembre de 2003, el Poder Ejecutivo promulgó la ley 25.779 que declaró la nulidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, posibilitando el enjuiciamiento y condena de represores implicados en delitos de lesa humanidad. Al considerar la larga duración de un proceso en absoluto uniforme, el cual constituye una marca ineludible en la historia y en la vida de la sociedad argentina, es posible advertir, tal como señaló Rojo para el caso chileno, la existencia de un extenso ciclo narrativo que, a pesar de recurrir a diversas poéticas y formas de representación, desarrolla una producción novelesca cuyas diferencias estéticas no pueden obturar la persistencia, los regresos y la potencia de la ficción como dispositivo de indagación crítica durante la dictadura y los años subsiguientes, incluso disputando contra otras formas discursivas e ideológicas una imaginación sobre los cuerpos y la memoria. La singularidad de la poética novelística de Fogwill se inserta en esta compleja escena.

Por ello, a modo de somera cartográfica, es posible considerar en primer lugar a las novelas que publicadas durante los tiempos dictatoriales eligieron un modelo alusivo de narración para enfocar la experiencia de los años represivos, entre ellas *El vuelo del tigre* (1981) de Daniel Moyano, *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, *Nadie nada nunca* (1980) y *Glosa* (1986) de Juan José Saer. Sin dudas, la consagración de las novelas de Saer y Piglia codificaron formas narrativas ulteriores. La lengua indirecta e imbuida de connotaciones teóricas que construye *Respiración artificial*, junto a los modos experimentales de la prosa saereana se transformaron en precepto a partir de las operaciones culturales de la revista *Punto de Vista*.<sup>9</sup> Ahora bien, durante esos mismos años también es posible encontrar en

---

<sup>8</sup> La “escena” es definida por Rancière como una “máquina óptica que nos muestra al pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas, y en constituir la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que hace posible ese tejido” (Rancière 2013, 11).

<sup>9</sup> Entre 1978 y 2008 la revista cultural dirigida por Beatriz Sarlo constituyó durante treinta años un punto central de los debates intelectuales y las renovaciones teóricas en la escena literaria argentina. Ricardo Piglia formó parte de su consejo de redacción fundacional, además de publicar artículos firmados con su propio nombre o con el seudónimo Emilio Renzi, tal es el caso de “Hudson: ¿Un Güiraldes inglés?” publicado en el número inaugural de marzo de 1978, o el relato inédito “La prolijidad de lo real” publicado en tercer número, de julio de 1978. La presencia y vindicación de Saer se corrobora de modo

narradoras mujeres una reflexión en torno a diversos sistemas coercitivos y condiciones represivas. Entre ellas se encuentra *Soy paciente* (1980) de Ana María Shua, novela ganadora del concurso internacional de narrativa de la Editorial Losada, texto que realiza una crítica a la institucionalización y control del cuerpo de las prácticas médicas como réplica del clima opresivo de la dictadura<sup>10</sup>; *En breve cárcel* (1981) de Sylvia Molloy, relato intimista en torno a la configuración de la subjetividad y el deseo disidentes<sup>11</sup>, novela de circulación clandestina en la Argentina dictatorial, escrita en París y publicada por Seix Barral; y *Río de las congojas* (1981) de Libertad Demitrópulos, novela histórica en la que la reconstrucción del pasado de la conquista y los imaginarios del siglo XIX ejecutan una revisión de los lugares prefijados de la mujer en la historia y al interior de los diversos dispositivos de poder y sujeción.<sup>12</sup>

---

ostensible en el artículo de María Teresa Gramuglio “Juan José Saer: el arte de narrar” publicado en el sexto número, de julio de 1979, junto a poemas inéditos del autor santafesino, y la reseña que Beatriz Sarlo le dedicara a *Nadie nada nunca* en el décimo número, publicado en noviembre de 1980, “Narrar la percepción”.

<sup>10</sup> Tal como describe Denise León (2004): “la elección del hospital como espacio donde transcurre la acción y como metáfora central del relato no es casual. Por un lado, el hospital es por excelencia el lugar donde se cuida de la vida, un espacio destinado a sanar y proteger a los enfermos. Sin embargo, en *Soy Paciente* se construye un hospital absolutamente dominado por el absurdo, un espacio de cotidianas violencias que nos recuerda a un régimen carcelario” (2004, 94-95).

<sup>11</sup> En su temprano ensayo Francine Masiello advirtió que la novela de Molloy realizaba el despliegue de una producción de subjetiva como materia misma del relato, el cual “Cuenta la posibilidad de construir una ficción cuyo desarrollo coincide, en su espacialización, con la afirmación de un sujeto parlante” (1986, 103). En sintonía con esta lectura, Cecilia Secreto señaló que “*En breve cárcel* propone un discurso sustentado en las fabulaciones de la memoria como escritura del recuerdo. [...] La escritura del cuerpo no es unas entre líneas sugerido en la novela de Molloy, sino un tópico enunciado a lo largo de todo el discurso” (1997, 168). Esta cercanía entre vida y escritura desestabilizan, según Sandra Jara, “la oposición ficción/autobiografía” (2003, 180), que en el caso de Molloy se involucra con la relación entre el cuerpo y la escritura. En este sentido, la novela “subvierte las normativas donde se instauran tanto el género autobiográfico cuanto el sexual, ambos productos de relaciones culturales y sociales sostenidas por la categoría de *identidad* [...] *En breve cárcel* logra ajustar en la escena del sentido, al cuerpo sexual y al cuerpo textual, imbricados en el conflicto de la autobiografía” (Jara 2003, 190). Del mismo modo, Eleonora Cróquer Pedrón considera a la novela de Molloy como un “íntimo proceso en el que se anudan la escritura y la vida de una mujer sin nombre de cuya «identidad» poco llegamos a saber en realidad. [...] ese impulso entre deseante y gozoso del cual el sujeto es cautivo concibe como consolidación de una posición feminista contraria a las lógicas patriarcales de definición de lo femenino que rigen otras ficciones latinoamericanas de la época” (2020, 287).

<sup>12</sup> En su estudio sobre *Río de las congojas* Ricardo Mónaco sostiene que “la imagen de mujer que configura, transgrede los paradigmas oficiales vigentes en el imaginario social en el momento de la conquista y fundación de Santa Fe y de Buenos Aires por Juan de Garay, hechos que otorgan el marco histórico a la narración. De modo que no sólo se establece una mirada crítica al discurso que instituye la heroicidad de los conquistadores, propia de cierto tipo de narrativa histórica, sino que se apunta a rescatar, además, el protagonismo de la mujer en su lucha para sobrevivir en un mundo que la margina o la somete” (2002, 412). Por su parte, Susana Cella considera que “el valor de revisión del pasado en la novela de Demitrópulos quien logra, entonces, eludir una miopía relativa de los censores [...] consecuente con su obra e ideología, Demitrópulos postula la impulsión de hablar de una diacronía que llamaría imprescindible, en tanto reivindica la dimensión

Luego de la recuperación democrática es posible corroborar algunas transformaciones en las modulaciones ficcionales involucradas en la narración de la experiencia histórica. En primer lugar, “la oblicuidad”, “la fragmentación” o el “ciframiento alegórico” (Dalmaroni 2004, 159) cristalizado en las novelas de Piglia y Saer, da lugar a una “*nueva novelística sobre la dictadura*” (Dalmaroni 2004, 159) que se abre a “la posibilidad de narrar refiriendo *por completo*, y de modo *directo*, los sucesos y acciones más atroces o *inenarrables*” (Dalmaroni 2004, 159). Allí Dalmaroni sitúa las novelas *Villa* (1995) de Luis Gusmán y *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan. Sin embargo, en una mirada más amplia, durante los años de la inmediata posdictadura, la construcción novelesca adoptó diversos recursos para involucrar y codificar la palabra política o las experiencias revolucionarias signadas por la derrota. En este contexto, la novela histórica construyó un artificio literario que, si bien se distanciaba del pasado inmediato de los años de “Proceso”, e incluso regresaba al siglo XIX, construía interrogaciones sobre las formas del poder, las vicisitudes de los procesos revolucionarios o las empresas pretendidamente civilizatorias. Allí se encuentran *Cola de lagartija* (1983) de Luisa Valenzuela, *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984) de Martín Caparrós, *La revolución es un sueño eterno* (1987) de Andrés Rivera; serie que se expande durante la década del noventa con *El Farmer* (1996) del mismo Rivera, *La princesa federal* (1998) de María Rosa Lojo y *La tierra del fuego* (1998) de Sylvia Iparraguirre. Con todo, los procesos y trabajos de memoria sobre el pasado más inmediato durante la postdictadura se encuentran decididamente marcados por las formas de la narrativa testimonial. Allí es posible ubicar *Recuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso, *The Little School* (1986) de Alicia Partnoy, *Pasos bajo el agua* (1987) de Alicia Kozameh, *El antiguo alimento de los héroes* (1988) de Antonio Marimón y *Una sola muerte numerosa* (1997) de Nora Strejilevich. Esta novelística testimonial sin dudas debe considerarse en diálogo con la publicación del informe de la CONADEP, *Nunca más* (1984), y el juicio a las Juntas militares (1985), acontecimientos de magnitud política y social central que marcan el camino hacia una “reinstitutionalización del testimonio” (Basile y Chiani 2020, 10).<sup>13</sup>

---

temporal y con ello parece desafiar al borramiento (o falseamiento, o trivialización de la memoria histórica ocurridos entre los ochenta y noventa [...] a fin de trazar no sólo una necesaria dimensión de la continuidad, del enlace entre lo que aconteció y siguió, sino además, como en la mejor tradición de la novela histórica, visitar el pasado en lo que tiene de incidencia en el presente, ineludible incidencia, que se pregunta por el cómo y de qué modo. Responder a tales raigales cuestiones pone en escena el relato afincado en una dimensión ideológica y política” (2012, 2).

<sup>13</sup> Miriam Chiani y Teresa Basile sostienen que “La reinstitutionalización del testimonio latinoamericano en la década de 1980 supone, en primer lugar, el reemplazo de la *matriz revolucionaria* y sus relatos emancipatorios, esgrimidos desde las convulsiones revolucionarias, por las *narrativas humanitarias* levantadas en las transiciones hacia la

Por otro lado, es posible encontrar en una serie de novelas realizadas por escritoras que abordan en sus textos la condición del exilio y la construcción de la memoria. Sin embargo, estos planteos se disponen desde experiencias subjetivas refractarias a la historia común, enfocando la modulación crítica de la identidad y de los cuerpos femeninos, incluso explorando las condiciones sociales y culturales de esa construcción. Entre ellas se encuentran *La rompiente* (1987) de Reina Roffé, *En estado de memoria* (1990) de Tununa Mercado, *La ingratitud* (1990) de Matilde Sánchez<sup>14</sup>, *El dock* (1993) de Matilde Sánchez, *El fin de la historia* (1995) de Liliana Heker, *El cielo dividido* (1996) Reina Roffé y *El común olvido* (2002) Sylvia Molloy.

Ahora bien, más allá de las especificidades y las coyunturas de publicación que condicionaron las estrategias literarias, hecho que impone renunciar a cualquier voluntad de homogeneidad poética, es posible advertir, tal como considera Rojo para el caso chileno, una ostensible voluntad por producir variaciones estéticas que diseccionan las complejas experiencias anudadas al proceso dictatorial y sus consecuencias, incluso para señalar cómo estas “novelas [...] hacen lo suyo por medio del uso de una estética representacional a la que yo considero apropiado calificar de realista sensu lato” (Rojo 2016, 12). Este “impulso realista o literal respecto de lo representado” (Dalmaroni 2004, 159) también es observado por Dalmaroni para las narrativas argentinas. Sin embargo, la consideración de Rojo hacia un sentido amplio de realismo, más cercana de las posiciones abiertas de Brecht que del dogmatismo burocrático de Lukács, permite considerar las estrategias inmanentes de cada novela y su conexión con la exterioridad material, histórica y experiencial de un ciclo cultural determinado, en principio, por las experiencias políticas que antecedieron al régimen represivo del “Proceso”, luego el restablecimiento de una democracia condicionada por las presiones militares y la consolidación de una administración neoliberal de la economía desde los años setenta hasta su cristalización durante el menemismo, para finalmente llegar a su crisis y fractura durante los primeros años del nuevo siglo. Más allá de cualquier catálogo contingente, es posible comprobar la existencia de un amplio campo de producción en el cual la dictadura y la

---

democracia, bajo el clima de derrota de la izquierda armada luego del fin de las dictaduras. [...] Las recopilaciones de testimonios por parte de los organismos de Derechos Humanos—iniiciadas durante las dictaduras y que luego terminaron, en el caso argentino, confluyendo en el volumen *Nunca Más* (1984) y en el Juicio a las Juntas militares (1985)—constituyen el grado cero de este nuevo testimonio” (2020, 10-11).

<sup>14</sup> Una lectura en serie de las novelas de Reina Roffé, Tununa Mercado y Matilde Sánchez se encuentra en el ensayo de Sandra Jara “Más allá del género” (1997), quien advierte en estos textos un modo de configuración de lo femenino por fuera de los imaginarios propios de la modernidad, en su lugar “las mujeres -abandonando ese estatus de objeto al que han sido confinadas por el pensamiento patriarcal- se afirman como sujetos de escritura. Y es, precisamente, a partir de la actividad de escribir como la noción de sujeto y la categoría de género femenino construida culturalmente son puestas en crisis” (1997, 109).

posdictadura argentina constituyen el centro neurálgico de textos que indagan las condiciones y acciones de los dispositivos del poder sobre los cuerpos y la memoria común. En este complejo contexto emerge la novelística y la figura pública de Rodolfo Fogwill de modo que, al ubicar la singularidad de sus intervenciones públicas a partir de 1983 es posible considerar hasta qué punto sus novelas participan o se distancian radicalmente de las modulaciones narrativas producidas en esta escena política y cultural.

Ahora bien, las discusiones en torno al realismo, sus precisiones teóricas, limitaciones descriptivas y perversiones se desplegaron en la crítica argentina a partir del año 2002 con la publicación del sexto tomo de la *Historia crítica de la literatura argentina*, proyecto dirigido por Noé Jitrik. El volumen compilado por María Teresa Gramuglio, *El imperio realista*, inauguró auspiciosamente los debates. Durante los años que siguieron a dicha publicación diversas voces se sumaron a la discusión en torno a un concepto en apariencia clásico para los estudios literarios.

<sup>15</sup> En este panorama, el nombre de Fogwill emergía como caso emblemático (y problemático) del realismo contemporáneo, y con aguda lucidez, Gramuglio replicaba la voz del propio escritor como prueba de este entramado: “Recuerdo un comentario provocativo de Rodolfo Fogwill en el prólogo de su novela *La experiencia sensible* (2001)” (Gramuglio 2012, 153). En efecto, el inicio de la narración señalaba, no sin ironía, las tensiones entre las modas literarias y las formas de representar la historia:

Sucedió a fines de los años setenta. Por entonces 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)

Los sarcásticos argumentos de Fogwill dejaban en claro el destiempo entre los debates literarios y los modos de referir, representar y, en última instancia, testimoniar el mundo. Por ello, su poética insistía en la potencia de relato como aproximación literaria a la experiencia histórica, incluso para revelar a la propia tarea literaria como un artefacto ideológico atrapado en discusiones de época. Por esta razón, la conexión de la lengua con la exterioridad que designa constituye una forma

---

<sup>15</sup> Entre los ensayos críticos más relevantes que permiten advertir la vigencia del problema y sus alcances para la escena literaria del presente se encuentran “Magias parciales del realismo” (2001) y “Por un realismo idiota” (2005) de Graciela Speranza, “Significación actual del realismo crítico” (2005) de Martín Kohan, “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea” (2006) de Sandra Contreras y “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)” (2012) de la propia Gramuglio.

de disputa contra los códigos que cristalizan el problema de la representación en visiones absolutamente hiperliterarias, y en su lugar disponer un registro literario de esas experiencias. Por ello, la novelística de Fogwill radica menos en la elaboración de ficciones para el canon libresco (y sus géneros) que en una apropiación irreverente de la lengua argentina. De ahí que sus narraciones se transformen en una exploración literaria sobre la sensibilidad y la historia material de unos cuerpos a través de la lengua, de sus avatares, modulaciones y texturas.

Este horizonte compositivo se encuentra en el centro de la política ficcional desarrollada en *Los pichy-ciegos* y en las novelas del fin de siglo, esto es, una lengua narrativa que intenta la búsqueda totalizante y desmesurada por nombrar una multiplicidad de entonaciones y universos simbólicos que en *Vivir afuera* se encuentran territorializados en el conglomerado del área metropolitana de Buenos Aires. Karina Vázquez ha señalado que “el registro minucioso de datos y percepciones”, “la referencialidad temporal” y “el trazado de una identidad para los personajes a partir de sus hábitos de consumo” (Vázquez 2009, 44) constituyen las estrategias de una poética realista. Sin embargo, el carácter desbordante del texto y el ritmo vertiginoso de una novela de estructura facetada parecen condicionar esta caracterización. Esta singularidad ha sido advertida por Martín Kohan y apuntada como una vacilación entre el realismo y su desfonde. Entonces, si por un lado Kohan argumenta a favor de “recuperar la especificidad del afán realista de Fogwill, en una auténtica tradición realista que permita distinguir mejor sus recursos narrativos” (Kohan 2018, 208-209), por otra parte, esgrime su contraargumento, “Aunque podría convenir también, y no sería menos pertinente, destacar aquello que en la literatura de Fogwill no es realista para nada, aquello que se teje con el sinsentido” (2018, 209). La evidente paradoja conceptual intenta calibrar la complejidad de un legado literario que “no termina de definirse” (2018, 209), en consecuencia, Kohan ubica a la literatura de Fogwill como parte de una “heterogeneidad que rehúye de las filiaciones seguras” (2018, 2010). Contra toda taxonomía, esta indeterminación de la obra fogwilliana puede ser considerada como constitutiva, consecuencia de una crítica esgrimida contra todo sistema de representación, incluido el realismo literario y sus delimitaciones. En este sentido, resulta imposible leer *Vivir afuera* sin considerar la omnipresencia de una voz muy cercana a la figuración del propio autor, de su propia vida y de sus disputas ideológicas y literarias proyectándose continuamente sobre los textos, tal como ha señalado Juan Pablo Luppi (2016). Esta zona de interminaciones y porosidades en la que se multiplican las referencias, los nombres propios, los contagios entre la ficción y sus contornos, es decir entre el libro y el afuera, fracturan cualquier

posibilidad de interpretar a la narrativa fogwilliana, en especial *Vivir afuera*, desde las claves ofrecidas por la mimesis literaria y un avatar realista cristalizado en un sistema de representación cerrado. La exasperación escrituraria de Fogwill desmonta tanto los códigos literarios de la representación social como los discursos que pretenden su captura. Por lo tanto, su literatura no procura fraguar textualidades homogéneas, pasibles de una interpretación ordenada que esclarezca los conflictos, los lenguajes y las identidades, sino por el contrario la escenificación de una coexistencia sin armonías ni síntesis.

Paradójicamente, la poética novelesca que Fogwill no rehúye la construcción de hipótesis críticas sobre la realidad y la historia argentina cifradas en la lengua de los personajes. Estas consideraciones se trazaron en el lenguaje de sus novelas, ya sea para describir la extenuación de unas vidas en estado de precariedad y supervivencia en *Los Pichy-ciegos*, ya sea para criticar el lujo y la banalidad de las mercancías en la serie del fin de siglo, incluso para componer una revisión histórica de la vida antes y durante el “Proceso”. En efecto, las cuatro novelas publicadas entre 1998 y 2003 realizaron una escritura sobre la sociabilidad urbana como forma visualizar el proceso histórico que cristaliza su fisonomía. De modo que, si *La experiencia sensible* y *En otro orden de cosas* regresan anecdóticamente a la década de 1970 para esbozar en un deliberado destiempo la imagen que une el pasado represivo y la militancia política radicalizada con los avatares del presente, la operación se concluye con la irrupción del neoliberalismo económico y el lujo ramplón desplegados durante el menemismo, cuya contracara son la asimetría socioeconómica y la precarización de la vida elaborada en *Vivir afuera* y *Urbana*.

Sin dudas, en la escena literaria argentina que emerge a partir de 1983, en la que se despliega una nueva novelística histórica, las narrativas testimoniales, las escrituras trabajadas como refracción del exilio, el trauma de la guerra, las huellas de la represión, se sitúa la prosa fogwilliana, y en ella reverberan las lenguas de la posdictadura. Sus novelas trazan una zona común transgenérica, urdida de afectos y de una minuciosa poética sensorial, cuya escritura compone una lengua literaria plenamente ideológica y contra canónica, capaz de encontrar nuevos modos para restaurar la experiencia y presentar figuraciones del cuerpo como espacio privilegiado en el que se materializa el deseo. La novelística fogwilliana puede considerarse como una forma anómala de realismo, en tanto no se omite la dimensión ideológica del lenguaje y, por lo tanto, su resistencia a cualquier codificación mimética, dando lugar a una exploración literaria cuya potencia política se encuentra territorializada (e historizada) en sus condiciones de enunciación.

*Sobre Vivir afuera o las exterioridades de la lengua*

Publicada por Editorial Sudamericana hace poco más de dos décadas, *Vivir afuera* (1998) llevó al extremo la elaboración de la forma novelesca como exploración de la trama social, expandiendo la poética narrativa que Fogwill iniciara en los primeros años de la década de 1980. Así, tal como *Los Pichy-ciegos* distorsionaba el modelo realista a través de una ficción especulativa sobre las condiciones materiales de vida durante la guerra en Malvinas, esta operación corrosiva de los modelos realistas, en este caso por expansión, se elabora en la escritura de *Vivir afuera* a través de una lengua narrativa fundada en el desborde proliferante, multiplicado las voces, las fisonomías y enfoques del relato. De hecho, si la novela produce una imagen de la vida diseminada en la complejidad de la trama social, esta se realiza a partir de una apropiación extravagante de la semiología estructuralista y su renovación del análisis crítico de los discursos sociales. Participe histórico de esas innovaciones en la cultura argentina, docente en la carrera de Sociología de la Universidad de Buenos Aires hasta 1968 y discípulo confeso de Eliseo Verón, Fogwill recuperó para su apuesta narrativa las consideraciones teóricas que hacen de la realidad un efecto, es decir, el resultado de una construcción discursiva que la impregna y modela, y al hacerlo establece relaciones de poder, marcas de prestigio o precariedad. De modo que *Vivir afuera* se distancia de cualquier preceptiva de organicidad para desplegar en su lugar una poética acumulativa, por momentos delirante, de signos que sintonizan la materialidad del lenguaje con el mundo. Su escritura pone en marcha una estética que, más que realista, cabría nombrar sociológica, al desplegar una poética irreverente e incómoda tanto para la alta literatura como para la racionalidad de las ciencias sociales. Pablo Gianera ha señalado que los datos proliferantes al interior de la ficción actúan como “reverberaciones verbales” de una exterioridad constantemente aludida. De ahí que la figura topológica de una esfera plegándose hasta revelar su interior, con la cual especula entre ensoñaciones el personaje de Gil Wolff, se convierte en una figura conceptual sobre las dicotomías afuera-adentro, libro-vida, que atraviesan la escritura de *Vivir afuera*. Toda la exterioridad multiforme de lo real se encarna en las formas de la novela, máquina narrativa que, ante todo, construye una pragmática literaria de la lengua. Sin embargo, la heterogeneidad irreductible del afuera nunca se apacigua, y la radical distancia entre personajes y espacios se recrea en una extensa narración que multiplica las percepciones de una totalidad fragmentada, diseccionada en ángulos diversos y separada por el espacio en blanco de la página.

A partir de esta deliberada elección constructiva, *Vivir afuera* da forma a una escritura en la cual se retrae la figura del narrador para dejar en escena a las

voces de los personajes y, a través de ellos, a los relatos de una doxa social que se hibrida con la lengua literaria para recuperar las diversas entonaciones de la cultura argentina durante la década de 1990. Sin dudas, esta política literaria no resulta novedosa y, de hecho, “El idioma de los argentinos” de Roberto Arlt puede oficiar como antecedente en una genealogía que irrumpe en la década de 1930 contra los afanes puristas de la escritura literaria. En esa misma genealogía, y como contraparte del modelo literario impulsado por la revista *Sur*, tal como ha señalado Andrés Avellaneda, las novelas de Manuel Puig, serán las que a partir de la década de 1960 “echen mano de los medios de comunicación masiva [...] como principio de organización de formas narrativas” (1983, 22). Es posible considerar que *Vivir afuera* reedita esta disputa como signo deliberado de su poética narrativa, escenificando lenguas y conflictos sociales a través de personajes que ingresan en la ficción menos como caracteres cerrados de un esquema representativo que, tal como consideraron Deleuze y Guattari, como “condición para el ejercicio del pensamiento” (Deleuze-Guattari 2009, 9); en este caso, un pasamiento que hiende la radical separación entre el libro y el mundo, entre la ficción y sus referentes, para desplegar un uso heterodoxo de la novela. La escritura de Fogwill enlaza los discursos que circulan en la lengua común, aunque sin adscripciones a retóricas prefijadas. *Vivir afuera*, como antes *Los Pichy-ciegos*, parece seguir una política literaria que, en la línea de Osvaldo Lamborghini, polemiza contra los modelos del realismo social.<sup>16</sup> En la estela de Lamborghini, la escritura de Fogwill establece un territorio de yuxtaposiciones entre la interioridad y la exterioridad del texto, construyendo una trama donde las ideologías se despliegan en la escritura, he ahí la potencia de política de su ficción novelesca.

A partir de estas genealogías es factible advertir la particular flexión de una poética que no renuncia a exhibir al lenguaje literario como instrumento de exploración social y, simultáneamente, como vehículo de afectos y goce irreverente. *Vivir afuera* desmonta los principios organizativos de la novela realista clásica, ordenada en categorías narratológicas prefijadas para segmentar el espacio

---

<sup>16</sup> Un episodio ejemplar que exhibe estas polémicas y posicionamientos puede rastrearse en el primer número de la revista *Lecturas Críticas* de 1980. Allí se publica la entrevista a Osvaldo Lamborghini titulada “El lugar del artista”, en el cual la “ideología”, las tendencias “populistas” de la literatura y la tradición canónica de la literatura de izquierda era sometida a una revisión violentamente crítica. En la entrevista, Lamborghini focalizaba al enemigo de *Literat*, y por lo tanto de su propio proyecto de escritura en el populismo: “Eva Perón es popular, los chicos de clase media de Filosofía y Letras, son populistas. La estética del populismo es la melancolía. [...] Querés que te diga la verdad? ¿Cuál es el gran enemigo? Es González Tuñón; los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse. Una ideología siempre te propicia para pelotudeces, pero también para mitos heroicos [...] En los textos la ideología actúa, la ideología sube al escenario y representa su papel. [...] Si hay lugar, no hay poesía; desde ningún lugar. Toda la relación con la poesía es desde ningún lugar” (Lamborghini 1980, 49).

representado, diseminar voces y eliminar la preponderancia del narrador. De modo que el signo renovado de esta escritura, trabajada desde el perspectivismo sociológico, es su condición fragmentaria y discontinua.<sup>17</sup> Construida como montaje de lenguas y de cuerpos que habitan un territorio, restablece para el lenguaje literario las posibilidades de narrar y restaurar sus experiencias en el texto. De ahí que la construcción narrativa se encuentre atravesada por afectos y proyectada hacia un “afuera” administrado y controlado. Tal como observa Fermín Rodríguez, *Vivir afuera* permite advertir la transformación de los mecanismos del poder en el fin del siglo XX, los cuales ya no operan bajo un régimen de terror y represión, dado que recuperado el orden democrático el poder se dispersa “bajo la forma de la economía” (Rodríguez 2018, 242). Como contra partida, los personajes actúan como “subjetividades sueltas [...] fluyen por la ciudad biopolítica como quien dice ‘fuera de sí’” (Rodríguez 2018, 242); de ahí la relevancia fundamental, ya presente en los relatos fogwillianos de los años ochenta, de una indagación sobre las materias sensibles, sus inflexiones corporales, perceptivas y sexuales. Los personajes fogwillianos diagraman voces y corporeidades que dan forma a lo que Rodríguez denomina “mapa móvil de lo viviente” (Rodríguez 2018, 243), en tanto su desplazamiento se realiza sobre una espacialidad multiforme que pone en contacto (y potencial contagio) a “cuerpos mutuamente dependientes” (Rodríguez 2018, 244). El azar de sus acciones dispersas, sus derivas y ensoñaciones, instauran en el texto el abismo del sinsentido aludido por Kohan. Ya no actúan como agentes de una anécdota al servicio de una trama cuyo curso organiza la acción novelesca, sino que construyen una pragmática narrativa enfocada en la exhibición de sus lenguajes, en las posiciones de poder y deseo que ponen práctica.

El plan de esta composición puede leerse con claridad en el prólogo que Fogwill redactara para la edición de *El Ateneo*, fechado en agosto de 2009, un año antes de su muerte. Allí, el autor proponía una retrospectiva sobre la novela que permite corroborar la persistencia de una literatura enfocada en los signos que inscriben la distinción social y las relaciones de poder. Escribía Fogwill: “pasaron

---

<sup>17</sup> 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. Por lo tanto, el fragmento, el corte y la disección del detalle se articulan en 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*” (Barthes 2003, 255-256).

once años de su escritura, los bordes siguen siendo los mismos, aparecieron el paco, el mp3, los planes sociales con sus remunerados líderes emergentes, más shoppings y nuevos modelos para paliar, amurallar, evangelizar o vigilar, y la historia sigue siendo la misma y diciendo lo mismo” (Fogwill 2009, 7). El diagnóstico resulta contundente. Fogwill aludía a un lapso de tiempo, una década, en el cual se ha producido el quiebre del menemato, la crisis del año 2001, la irrupción de formas políticas emergentes luego del estallido social, también la persistencia de una marginalidad social conjugada con modelos de consumo, la aparición de nuevas tecnologías digitales y el consecuente perfeccionamiento en las técnicas de control y vigilancia. Entonces, la fisonomía social en el final del siglo XX se actualiza diez años más tarde para corroborar la vigencia de una escritura, cuya potencia narrativa se encuentra, ante todo, en los usos y conceptualizaciones de la lengua: “Siempre el tema es la lengua, ese órgano anfibio que suele salir del cuerpo para gustar, explorar y significar, y que en las “lenguas” latinas presta su nombre para referir al lenguaje, otra entidad que vive adentro y afuera” (Fogwill 2009, 8). La declaración de Fogwill expresa y condensa el problema narrativo que decide abordar con su escritura, es decir, la creación de una extensa novela de anécdota casi imperceptible cuya operación experimental consiste en conectar la superficie textual con la exterioridad del libro. De ahí que la novela elabore a través de fragmentos en apariencia aleatorios, algunas horas en la vida de seis personajes durante el año de 1996. Entre ellos, Saúl, un médico infectólogo que ha regresado a la Argentina para dedicarse a estudiar la enfermedad de la década, el SIDA y Diana, su esposa, hija de una acaudalada familia judía; el Pichi, un excombatiente de la guerra en Malvinas dedicado al cultivo de cannabis en la zona sur del Gran Buenos Aires junto a otras actividades delictivas, y Susi, su amante; finalmente, Gil Wolff (alter ego anagramático del propio Fogwill y referencia oblicua a un personaje literario de la contracultura de la década de 1960), dedicado con fruición a la comercialización de tecnología así como al consumo de drogas y bienes culturales, y Mariana, una trabajadora sexual que conecta la experiencia suburbana de Florencio Varela con el barrio de Palermo a través del tráfico de cocaína, y por lo tanto, la marginalidad del Pichi y Susi con la vida ostentosa de Gil Wolff.

En este último personaje se cifra un doble reenvío que, en una suerte de construcción especular distorsionada, permite dar cuenta de las obsesiones narrativas de Fogwill. La primera y más evidente se encuentra en la elaboración anagramática del nombre propio; en este sentido, Gil Wolff actuaría en la ficción como conceptualización de la figura autoral y, por lo tanto, acentuando la imagen pública del escritor al interior del relato. Sin embargo, es posible expandir esta

consideración hacia una clave literaria, en tanto el nombre propio remiten a un personaje ficcional, creación de un escritor absolutamente marginal, “El conde Wolff. Aristócrata venido a menos” (Fox 2016, 16), presente en un texto invisible para el canon literario argentino, *Invitación a la masacre* (1963) de Marcelo Fox. De hecho, este juego especular se hace explícito hacia el final de *Vivir afuera*, cuando el propio Marcelo Fox es recreado en las páginas de la novela. El procedimiento, típico en la narrativa fogwilliana, consiste en manipular la superficie textual con el objetivo de instalar y hacer visible un nombre en toda su potencia referencial. Así como “Laiseca” se inscribe en “Help a él”, o “Lamborghini” en el relato “Japonés”, “Marcelo Fox” actúa como signo de una literatura contra canónica. Esteban Prado advierte que Fogwill ubica a Fox como “un paciente terminal, un poeta, gordo y sidoso, que muere en un hospital público y deja unos papeles, su obra, a la enfermera que se los hace llegar a Saúl” (Prado 2011). Según su consideración, estos “fragmentos pueden leerse como los textos de un epígono del neobarroso” (Prado 2011). Más allá de la genealogía lamborghiniana explícitamente reconocida por Fogwill como constante de su vida literaria, la inclusión de Marcelo Fox da cuenta de las ondas expansivas de la literatura confidencial ajena al consenso académico y al mercado editorial que uniforman el campo cultural argentino. “No sé contar, pero hoy pude sentir la voz de un gordo quien jamás oí ni vi en mi vida” (Fogwill 2009, 285), se lee en *Vivir afuera* antes de iniciar la narración del episodio que incluye los apócrifos textos de Fox. Esta incorporación de la contracultura de la década de 1960 en el presente de una narración anclada tres décadas más tarde formula una muestra cabal de las operaciones de Fogwill, esto es, el rescate de un escritor olvidado, paciente psiquiátrico y finalmente suicida, afín al grupo de la revista *Opium*, autor de una novela singular, incómoda y, a todas luces, fuera de escena.

Estos usos del nombre propio activan una definición de la política literaria fogwilliana al interior de la ficción. Así, a través de una pragmática onomástica, *Vivir afuera* toma parte en las disputas de la escena literaria argentina. De modo que, las críticas mordaces que Gil Wolff esgrime contra “Emilio Mila” actúan como referencia parcialmente velada al protagonista de *Respiración artificial*, Emilio Renzi, alter ego literario de Ricardo Piglia: “Cara de Cesare Pavese. Cara de *raggionere* peninsular desembarcado para auditar una inversión inmobiliaria de Fiat. Anteojos de socialista y marxista” (Fogwill 2009, 124). La semblanza profanadora adquiere una dimensión táctica y polémicas en torno al lenguaje literario argentino, sus tradiciones y genealogías. Fogwill elige, deliberada y políticamente, el camino contrario al autor de *Respiración artificial*, y en lugar de elaborar una codificación “hiperliteraria” (Vásquez 2009), sostiene un trabajo sobre el habla argentina que

pone en evidencia, tal como ha señalado Horacio González, “un naturalismo que es capaz de invitar a un retroceso hacia las maneras físico-políticas del habla” (2001).

De modo análogo a la incorporación de referencias al campo literario, la pragmática del nombre propio se disemina en coordenadas político-económicas que permiten calibrar la singularidad referencial de la escritura fogwilliana. Así, la mención de “Macri”, célebre apellido para la sociedad argentina, da cuenta del carácter reversible del dispositivo narrativo. De hecho, es interesante advertir que el apellido de la familia Macri aparece con recurrencia en los textos fogwillianos. Así, en la primera edición de “La larga risa de todos estos años”, incluida en *Ejércitos imaginarios* (1983), como en la versión reunida en *Cuentos Completos* (2009), “Macri” es el nombre elegido para el caballo de equitación de una de las protagonistas. El detalle puede parecer menor, sin embargo, adquiere preeminencia semiótica en la poética narrativa fogwilliana, en especial al tratarse de un relato que yuxtapone formas de la violencia, la sexualidad y el dinero durante de la dictadura. Entonces, si ya en 1983 “Macri” actúa como un signo que perfora la ilusión libresca para saltar desde la ficción a la trama social, y así enlazar subterráneamente el poder económico del fundador de SOCMA con el poder político, esa misma marca textual se repite en 1998, cuando el clan familiar se ha consolidado como grupo económico diversificando sus actividades hacia la actividad automotriz y adjudicado la concesión del servicio del Correo argentino en 1997 durante el proceso de privatización de las empresas estatales llevadas a cabo durante la administración menemista. Por ello, en ese apellido Fogwill puede cifrar microscópicamente un proyecto político neoliberal heredado (y metamorfoseado) desde los años del “Proceso”, que solo algunos años más tarde se actualizará en el hijo del fundador del grupo, primero a partir de su paso por la dirigencia deportiva como plataforma de visibilidad pública, luego como Jefe de Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, para finalmente ser electo Presidente de la República. Esa expansión desde el texto a la política y la historia es la que actúa como potencia crítica en la voz de los personajes de *Vivir afuera*, y por lo tanto como pensamiento disruptivo y contestatario al interior de la ficción: “Lo que hizo San Martín fue algo impresionante. Falopeado cruzó los Andes y, lo mismo, los hizo concha a los españoles. Si vos pensás en eso, todo lo de Menem parece joda. ¿No?” (Fogwill 2009, 204).

*Un mapa de la ciudad. Territorios y disputas en la frontera móvil*

A partir de la construcción de un dialogismo exacerbado *Vivir afuera* traza itinerarios de identidades que, aunque radicalmente disimiles, se encuentran

conectadas por la experiencia de la vida urbana. Si bien la tradición literaria que une a la forma novelesca con la ciudad puede comprobarse como una recurrencia de la literatura moderna, en el caso de Fogwill la yuxtaposición entre novela y ciudad se realiza sin perder de vista el perfil ideológico del lenguaje, inscripto como elemento coercitivo de los dispositivos sociales, desde la política a la publicidad, desde el habla común de los márgenes urbanos a la sofisticación tecnocrática del empresariado capitalista. *Vivir afuera* insiste en señalar historias, en apariencia banales, en vistas a visualizar las voces que traman la ciudad, las vidas que la recorren y habitan. Entonces, la trama argumental se desvanece y es reemplazada por la experiencia del viaje a través de la ciudad, y, en consecuencia, este desenfoque de lo anecdótico cede espacio textual a las voces que sostienen el pulso de la novela. Tal como advierte Vázquez, Fogwill dispone en *Vivir afuera* de un “mapa de lo colectivo” que, sin embargo, “no anula las individualidades, las fronteras y líneas de diferenciación” (Vázquez 2009, 47). Por lo tanto, al señalar distancias y asimetrías (económicas o lingüísticas), deslindar semejanzas aparentes, interconectar espacios e identidades, se construyen registros específicos del mapa urbano y sus conflictos. Esa cartografía compuesta de intervalos espaciales describe zonas del conurbano sur del Gran Buenos Aires (Quilmes, el Parque Pereyra Iraola, Florencio Varela) conectadas con la ciudad del poder policial y político de la provincia (La Plata), para luego expandirse a través del tráfico de drogas hacia los barrios del centro porteño (Palermo, Puerto Madero), y plegarse a las ensoñaciones de un hipotético viaje vacacional hacia Mar del Plata o Villa Gesell. Esta vida exteriorizada que conforma el relato, según sostiene Américo Cristófalo, realiza un imperativo de modernidad que para Fogwill “habrá de proyectarse hacia vivir afuera, urbano o suburbano” (Cristófalo 2011, 15). Esta dispersión territorial de la lengua literaria construye el artefacto narrativo para la exploración de una espacialidad descentrada, por momentos monstruosa e inasible, donde la abundancia del lujo y las baratijas del mercado se yuxtaponen a la marginalidad y la pobreza.<sup>18</sup> El área metropolitana de Buenos Aires que aparece en los textos de Fogwill es, plenamente, la megalópolis que en el inicio del nuevo siglo cuenta con doce millones de habitantes. Por ello, la multiplicidad que caracteriza a ese cuerpo material y lingüístico da cuenta de las condiciones históricas de una transformación que bien puede rastrearse hasta la década de 1970. La complejidad del marco territorial que insiste en cartografiar *Vivir afuera*, luego expandida especialmente en *En otro orden de cosas* y *Urbana*, puede ser esclarecida a partir de las consideraciones que Graciela Silvestri y Adrián Gorelik

---

<sup>18</sup> A partir de una poética narrativa muy diversas, es posible encontrar una exploración del espacio urbano, sus márgenes, condiciones de precariedad y violencia en *El llamado de la especie* (1997) de Sergio Chejfec.

han señalado para la sociedad argentina en su conjunto, y cuyo rasgo distintivo es la fractura de cualquier homogeneización cultural y la agudización de las asimetrías económicas inscriptas al interior de las ciudades en una frontera móvil.<sup>19</sup>

La fragmentada totalidad urbana que escenifica *Vivir afuera* dispone el mapa en el que se sitúan las marcas de un capitalismo extenuado, atravesado por las lógicas del consumo y la publicidad, y que en el caso argentino se potencian durante el menemismo.<sup>20</sup> Fogwill diseña su escritura como imantación de esas formas de vida a fin de catalizar ese trasfondo. Así, los atentados a la Embajada de Israel y la AMIA de 1992 y 1994 respectivamente, la proliferación de medios masivos de comunicación y su mutación hacia conglomerados privados de convergencia y monopolio multimedial (identificados en los nombres de *La Nación*, *Clarín*, *Newsweek*, o los canales de noticias de 24 horas), junto a todo un universo de marcas (Mango, Apple, Rolex), centros comerciales y sus omnipresentes cámaras de vigilancia, dan forma en el relato a una sociedad controlada, aunque en franca ebullición en su intento por participar en las esquirlas de la modernidad tardía. Esta yuxtaposición despliega una pragmática literaria que, ante todo, deja impresas en la lengua las asimetrías efectivamente existentes. Así, a penas separadas por el blanco de la página se yuxtaponen las consciencias de Wolff y Susi:

---

<sup>19</sup> El análisis crítico de Adrián Gorelik y Graciela Silvestri en “Fin de siglo urbano. Ciudades, arquitecturas y cultura urbana en las transformaciones de la Argentina reciente” (2005), retoma las consideraciones de Beatriz Sarlo y José Nun para calibrar la dimensión de las mutaciones sociales cristalizadas durante el fin de siglo: “Una caída acompañada a lo largo de los veinticinco años por el abandono estatal de cualquier rol progresivo en la producción y la redistribución económica, social y cultural; un debate que comenzó con nuestro período de estudio, a la que las políticas de la dictadura militar a partir de 1976 y del menemismo durante la década del noventa dieron diferentes formas y diferentes impulsos, y que eclosionó en diciembre de 2001 con niveles de indigencia inauditos en el país, incluyendo sus zonas más ricas, como la ciudad de Buenos Aires, en cuyos barrios pobres y villas miseria se encuentran hoy idénticos indicadores que en la más sumergida región interior, rompiendo viejos mitos y fronteras: si hubiera ‘dos Argentinas’, como se creyó durante buena parte del siglo XX, éstas no responderían a ningún orden geográfico simplemente dualista, ‘Buenos Aires/país’ o ‘litoral/interior’, ya que la riqueza y la pobreza, nunca tan polarizadas, se espejan hoy en una frontera móvil que atraviesa regiones y ciudades” (2005, 245-246).

<sup>20</sup> El análisis crítico realizado por Grínor Rojo sobre el estado del capitalismo en el final del siglo XX y comienzos del XXI permite especificar un clima de época a través de una perspectiva latinoamericana. Resulta evidente que “el bombardeo sistemático de la propaganda sobre las conciencias de los consumidores” (2006, 112) caracteriza la actualidad un capitalismo perfeccionado a través del *marketing*, trabajo directamente dirigido a las “motivaciones inconscientes del público prospectivo, transformando así a los individuos sobre los cuales recae en seres automáticamente condicionados para su participación en el consumo” (2006, 112). Ahora bien, el aporte fundamental de Rojo se encuentra en el radical distanciamiento crítico en torno a los alcances de una aparente globalización de ese sistema de acumulación de capital y consumo: “No hace falta poseer una imaginación teórica apabullante para percatarse que lo que de esta manera se nos está vendiendo es un raciocinio que ignora las enormes desigualdades del orden social contemporáneo y que extiende a causa de ello, con frivolidad abusiva, ciertas peripecias que acontecen en la vida de algunos a lo que ocurre en la vida de todos” (2006, 80- 81).

[Gil Wolff] Vuelve a mirar el velocímetro: la aguja indica ciento cincuenta kilómetros por hora. Debe ser menos... -piensa-. Siempre exageran para que los que compran esta chatarra de Macri se sientan en el límite del peligro, al filo del poder. Pero -piensa- esta velocidad basta para matarse cuando fallan los frenos, o los reflejos, o cuando la realidad se caga en la teoría de las probabilidades. (Fogwill 2009, 28)

[Susi] 'Consta' quería decir que Susi había estado escuchando cuando alguno le anunciaba a Mariana que le había conseguido un gato. En general, le conseguían los gatos entre los clientes de porro de Quilmes, o del centro de Varela, o entre los dueños de las parrillas de la ruta que encargaban movidas de frula. Pero Mariana quería hacer gatos con los políticos de La Plata en aquellas reuniones que empezaban a las dos de la mañana. (Fogwill 2009, 29)

El contraste resulta evidente. A través de Wolff la novela incorpora discursos y experiencias vinculadas al consumo y la fruición del poder, junto a la referencia contextual a través del nombre propio, "Macri", para luego realizar una reflexión en torno al carácter caótico de la realidad. Por otra parte, a través de Susi, se introduce el universo del conurbano sur, el tráfico de drogas, el trabajo sexual y una semblanza de la clase política. Ahora bien, la novela yuxtapone deliberadamente estos discursos para aludir a la paradójica distancia que los une y comunica. Esta proliferación de personajes contrastantes y registros de lengua se traduce, al mismo tiempo, en una multiplicación de técnicas narrativas. Junto al discurso directo y estilizado del habla oral, Fogwill incorpora largos pasajes que inscriben la deriva mental de los personajes, al punto de recrear flujos de lenguaje afectado por los efectos alucinatorios de la droga: "cuando la pituca se estaba terminado y, acostado sobre la cama, se imaginaba una película en colores dorados que eran como la masa de un fondo de trigales al sol, moviéndose con un oleaje rítmico producido por el viento" (Fogwill 2009, 116-117). En este caso, la deriva asociativa del Pichi luego de fumar marihuana junto a Susi en la habitación de un hotel, construye imágenes que se detienen en las gradaciones del color y el movimiento, reordenando la percepción en una modalidad narrativa que se expande sobre las modulaciones sensibles. Sin embargo, la heterogeneidad radical de *Vivir afuera* coloca junto a los bloques digresivos y estetizados para conseguir un detenimiento en la experiencia sensorial, escenas de diálogos directos, en ocasiones entre personajes diametralmente opuestos en el campo social, como Mariana y Gil Wolff. Esta dinámica de contrapunto es el resultado de una visión del arte literario que, tal como señalara Gianera, "proyecta lo social sobre la lengua y sobre la estructura" (2009) y por lo tanto, la complejidad irreductible de la fragmentación social en la construcción del ritmo narrativo. Lejos de una voluntad orgánica y el estilo depurado, Fogwill elige la yuxtaposición de técnicas narrativas; desde el diálogo

directo al fluir de consciencia, incluso hasta llegar a las perspectivas que se desprenden del ojo vigilante de los servicios de inteligencia. Esta proliferación de discursos y personajes diagrama el simultaneísmo que construye la narración, al punto de adoptar cierto cariz perfil paranoico al describir el monitoreo de seguridad en los centros comerciales:

Desde la consola con el *switch* no se observa más irregularidad que un cabeceo de la promotora de vigilancia del ala media dirigido a la cámara cenital de las escaleras mecánicas. De rutina, están habilitadas siete pantallas parpadeando cada una cada siete segundos y trayendo imágenes pautadas desde las cinco cámaras que cada una comanda. Treinta y cinco imágenes cada cincuenta segundos: todo el local. (Fogwill 2009, 380)

La escena resulta significativa dado permite advertir el movimiento constructivo del texto; la ausencia de una perspectiva totalizante es reemplazada en la novela por la omnipresencia de dispositivos que han perfeccionado sus técnicas de control. La mirada aparentemente ascética de una cámara de vigilancia actualiza el panóptico foucaultiano apoyado “en un sistema de registro permanente” (Foucault 2012, 228), ahora orientado a fines más triviales y mercantiles. Aunque su presencia se encuentre morigerada por el ambiente confortable y artificial del espacio cerrado del centro comercial, el ojo vigilante continúa observando y registrando la vida que fluye en la ciudad sin riesgos aparentes, una pura constatación del orden. Por lo tanto, los heterodoxos personajes que la novela hace confluír son interpretados por ese ojo vigilante como “Raros, pero no misteriosos” (Fogwill 2009, 379). Esa rareza es la que otorga el carácter productivo a los intercambios dialógicos, dado que, como advierte Gianera, las identidades inconexas, así como los espacios y velocidades narrativas consiguen “que aquello heterónimo -la superficie anecdótica de los años 90 [...] - persista como forma” (Gianera 2009). Por lo tanto, si la novela adopta la forma manifiestamente polifónica señalada por Vázquez, esta polifonía se realiza como proliferación no sólo de visiones e ideologías contrapuestas, sino de bloques que modulan intensidades narrativas desde diálogos directos y monólogos interiores, al fluir de consciencia y al registro sobrio de los dispositivos de control; de modo que la totalidad de la novela puede ser pensada como el despliegue de una deliberada heterodoxia estructural.

### *Coda*

La potencia de la escritura fogwilliana, su dimensión política y afectiva (y por ende física-corpórea) cobra sentido en su apertura hacia un espacio común que intenta trasponer las limitaciones del libro y la clausura de la cultura letrada. Sin

embargo, lejos de la mera mímica estilizada como espejo traslucido del costumbrismo social, el carácter fragmentario de *Vivir afuera* define la complejidad de su composición estructural. Porque, de hecho, no hay consecuencias o progresiones lógicas en el armado narrativo, y tal como sostiene Vázquez “El entrelazamiento de estos fragmentos no sigue una secuencia causal relacionada directamente con los hechos narrados [son] versiones parciales de ese todo” (2009, 46). Esta escritura discontinua marca el ritmo, por momentos caótico, de una novela que sin embargo no renuncia a conjeturar el registro de la experiencia a través del lenguaje.

*Vivir afuera* concreta el intento por narrar una totalidad heterónoma y multiforme al recurrir a una multiplicación de perspectivas, que llegan a construir el tono “paranoico” aludido por Daniel Link (2010).<sup>21</sup> Esta conceptualización fragmentaria de la realidad se plasma en la saturación de temas que, según el crítico, reúnen las “obsesiones narrativas” de Fogwill “–la droga, el sexo, la guerra y los sistemas de vigilancia, los objetos y las marcas, la juventud: *su* modernidad” (Link 2010, 322). Este catálogo de recurrencias diseña la imagen una escritura enfocada en los dispositivos que, hacia el final del siglo XX, han disciplinado al cuerpo social a partir de lógicas biopolíticas. Contra ellos, la narrativa fogwilliana esgrime una proliferación impropia de lenguajes, un regreso a experiencias sensibles y corporales que hacen de la vida (y de la lengua) un territorio de disputas.

Desde 1983 y el auge del alfonsinismo hasta el estrepitoso final del siglo XX, las novelas de Fogwill componen una pragmática novelesca sobre la lengua argentina. La similitud no temática sino inmanente entre *Los Pichy-ciegos* y *Vivir afuera* radica en la persistencia de una narrativa de voces que posterga la relevancia de la acción en vistas a escenificar la materialidad descarnada del lenguaje, las relaciones de poder cifradas en su memoria, en el desborde de la narración hacia la exterioridad del libro para demostrar la yuxtaposición entre la materia novelesca y el mundo. Por lo tanto, si *Los pichy-ciegos* propuso una forma irreverente para pensar la guerra y los consensos que se convertirán en los pilares de la incipiente democracia argentina, *Vivir afuera* constituye una exploración de la inminente crisis de un sistema político-económico a través de una territorialización de sus conflictos, es decir, el despliegue de signos contrastantes entre el lujo banalizado y la marginalidad de las vidas precarias durante la década menemista.

---

<sup>21</sup> Advierte Link: “Como en las novelas de Puig, a quien Fogwill admira [...] en *Vivir afuera* se dan cita todas las formas de hablar y de escribir, como un catálogo monstruoso y desordenado. Desde la conversación sexual hasta el lenguaje estereotipado de la burocracia policial, todo encuentra un lugar en la novela de Fogwill (como en el mundo). Un lugar, una distancia, y una relación” (2010, 324).

Al obliterar la figura del narrador, *Vivir afuera* recrea en la superficie textual la fisonomía de la lengua argentina y su innegable naturaleza ideológica territorializada en condiciones materiales e históricas de enunciación. Si las grandes ficciones del canon literario durante el siglo XX se realizaron al perfeccionar los artificios de una mirada distanciada que permitiera autonomizarse para diseccionar el campo social o político, ya sea apelando a una poética de la alusión, el enmascaramiento o la fuga hacia la historia, tanto en *Los pichy-ciegos* como en *Vivir afuera* lo real se materializa en una estética de voces en acto que inscriben la reverberación de esa exterioridad señalada a través del montaje.<sup>22</sup> Este procedimiento se presenta como la marca estructural de una extensa novela construida en la imbricación de voces y pasajes narrativos que alejan cualquier ilusión de continuidad. En efecto, la microfísica del habla aludida por González ensambla a partir del montaje las contradicciones y distancias de los personajes, fracturando a cada paso la superficie textual para variar el registro, la perspectiva, la voz y la técnica elegida para narrar. El montaje se realiza, entonces, sin suturas, interrumpiendo la superficie homogénea para mostrar, a cada momento, un intervalo que se añade a otro, para trazar la imagen facetada del *afuera*: Buenos Aires, 1996. En este sentido, el último párrafo de la extensa novela resulta contundente:

“Escribir es pensar”, leyó Saúl la frase manuscrita en un margen del segundo tomo de la colección de cuentos jasídicos de Buber. Tenía el libro abierto para verificar si el dueño de casa lo había leído alguna vez. Más adelante, en una página en blanco que separaba dos relatos encontró unas notas en tinta de bolígrafo, con una letra clara y redondeada: debían ser las notas de otro lector. “Los hombres y el mundo. Tres hombres, dos mundos. Mundo del bien, mundo del mal. Hombres locos, boludos, y hombres hijos de puta. En el mundo del mal los locos se vuelven más locos, los boludos más boludos y los hijos de puta más hijos de puta. En el mundo del bien no se puede pensar, porque ya se fue lejos de nuestro alcance. (Fogwill 2009, 397)

La referencia a la filosofía del diálogo de Martin Buber, “*Ich und Du* – Yo y tu” (1923), incorpora decididamente a la intersubjetividad como figura conceptual que inscrita en la disposición rítmica y compositiva de la novela. Así, *Vivir afuera* construye una escritura sobre la potencialidad significativa de los espacios en blanco, de los intersticios y fracturas entre las voces y sus respectivos enclaves

---

<sup>22</sup> Para precisar la noción de “montaje”, así como su comprensión teórica dentro de las técnicas narrativas de la modernidad, sigo la definición de Alexander Kluge: “La forma del montaje pertenece al inventario de la modernidad. Sobre todo, se la asocia con el corte y la edición, el montaje cinematográfico [...] Lo que se mueve en el cine uno no lo ve. La oposición de dos imágenes deviene en una tercera imagen invisible. Este principio formal no cambia en el caso de la música ni de los textos escritos. La omisión, lo oscuro, el recorte, la confrontación de dos improbabilidades que juntas resultan en un pedazo de vida, la negativa a inmovilizar lo vital con los recursos de la denominación directa, el total aprovechamiento de la descripción indirecta: todo eso pertenece al mundo formal del montaje, ya sea en el cine, la música o en un libro” (2014, 40)

urbanos y sociales, apelando a la discontinuidad que distancia identidades alejadas entre sí, para proyectarlas en el territorio común de la lengua. Esta escena final configura un regreso al libro, aunque como constatación de una escritura y una novela disruptivas. En el prólogo a la edición de 2009, Fogwill escribía que el arte literario, al menos aquel interesado en realizar una intervención sobre las capacidades afectivas y políticas de la lengua, se erige como forma sustraída las lógicas de la representación y sus visiones cristalizadas: “Fuera de la política y de la milicia, no hay imbéciles más soberbios que los escritores. Cuando la literatura de ficción es un sucedáneo pobre del poder—del poder matar y de la vida—, no hay lugar en el mundo para una novelística alternativa y las constituciones y las leyes de los Estados, que son ficciones de probada eficacia, omiten en sus artículos cualquier referencia al arte literario y a las múltiples actividades sociales y comerciales ligadas a él” (Fogwill 2009, 8). De esto se desprende que una práctica de escritura alejada de toda comodidad y consenso, actúa como ejercicio pleno de crítica y disconformidad, constituye un desacuerdo contra las formas institucionales de las bellas letras y los aparatos estatales que lo regulan. La política literaria y el pensamiento fogwilliano realizan ese disenso como visión afectiva, ideológica y vital del arte de literario. Las vidas que se narran, ya sea a través del registro de su voz, de la observación de sus cuerpos, de la reverberación de sus pensamientos, no pueden ser abstraídas de la historia ya espacialidad en al cual se desplazan. Por esto, la ficción “alternativa” que se expresa en *Vivir afuera* propone una imagen del libro clausurada para la modernidad tardía, esto es, la conexión con el afuera no como simulacro, sino como despliegue de un campo de inmanencia, territorio de exploración para una lengua y sus potencias políticas.

### Obras Citadas

- Aira, César. 1981. *Ema, la cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Avellaneda, Andrés. 1983. *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Barthes, Roland. 1994. “El efecto de realidad” en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 179-187.
- . 2003. “Literatura y discontinuidad” en *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 241-50.
- Basile, Teresa y Miriam Chiani, compiladores. 2020. *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*. La Plata: EDULP.

- Bonasso, Miguel. 1984. *Recuerdo de la muerte*. Buenos Aires: Editorial Bruguera.
- Bubnova, Tatiana. 2009. “Valentín Nikoláievich Volóshinov (1894-1936), *El marxismo y la filosofía del lenguaje* y el Círculo de Bajtín”, en *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*, por Valentín Volóshinov. Buenos Aires: Ediciones Godot, 5-15.
- Caparrós, Martín. 1984. *Ansay o los infortunios de la gloria*. Buenos Aires: Ada Korn Editora.
- Carbone, Rocco. 2010 “Estallidos: de la democracia a la depresión”, en *De Alfonsín al menemato*, dirigido por David Viñas. Buenos Aires: Paradiso, 11-56.
- Cella, Susana. 2012. “Conquistas y fronteras”. *V Seminario Internacional Políticas de la memoria* [en línea]. Disponible en: [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6\\_seminario/mesa\\_09/cella\\_mesa\\_9.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/mesa_09/cella_mesa_9.pdf).
- Chejfec, Sergio. 1997. *El llamado de la especie*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Contreras, Sandra. 2006. “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”, *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria* XI, no. 12: 1-15
- Cristófalo. Américo. 2011. “Política-Fogwill”, en *Fogwill, literatura de provocación*, editado por Américo Cristófalo et al. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 13-24.
- Cróquer Pedrón, Eleonora. 2020. “Desarticulaciones (2010) / En breve cárcel (1981). Entre la escritura y la vida: Sylvia Molloy, las letras contaminadas de una crítica lateral”, *El taco en la brea* 7, núm. 12: 275-296.
- Dalmaroni, Miguel. 2004. *La palabra justa Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Santiago de Chile: Ril Editores /Muselina.
- Deleuze, Gilles. 1991. “Posdata sobre las sociedades de control”, en *El lenguaje literario*, tomo 2, compilado por Christian Ferrer. Montevideo: Ed. Nordan.
- Deleuze, Gilles & Felix Guattari. 2009. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Demitrópulos, Libertad. 1981. *Río de las congojas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fogwill, Rodolfo. 1980. *Mis muertos punk*. Buenos Aires: Tierra baldía.
- . 1983. *Los pichy-ciegos. Visiones de una batalla subterránea*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- . 2001. *La experiencia sensible*. Barcelona: Mondadori.
- . 2003. *Urbana*. Barcelona: Mondadori.
- . 2009. *Vivir afuera*. Buenos Aires: El Ateneo.
- . 2010. *Los libros de la guerra*, segunda edición. Buenos Aires: Mansalva.
- . 2011. *En otro orden de cosas*. Buenos Aires: Interzona.

- Foucault, Michel. 2012. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Fox, Marcelo. (1963) 2016. *Invitación a la masacre*. Mar del Plata: Lambor Ediciones.
- Gianera, Pablo. 2009. “La forma de los años 90”, en *La Nación*, 29 de agosto, 2009. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-forma-de-los-anos-90-nid1166703>].
- González, Horacio. 2000. “Sobre *Vivir afuera*”, *El ojo mocho* 15: 144-149
- Gusmán, Luis. 1995. *Villa*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Gramuglio, María Teresa. 1979. “Juan José Saer: el arte de narrar”, *Punto de vista* 6: 3-8.
- . dir. 2002. *Historia crítica de la literatura argentina, volumen 6. El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé.
- . 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—Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* Año 21, núm. 23: 141 – 155.
- Heker, Liliana. 1996. *El fin de la historia*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Iparraquirre, Sylvia. 1998. *La tierra del fuego*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Jara, Sandra, 1997. “Más allá del género: una escritura que socava sus condiciones de posibilidad”, en *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*, editado por Cristina Piña. Buenos Aires: Biblos, 81-150.
- . 2003. “Autobiografía: una retórica del pliegue en *En breve cárcel* de Silvia Molloy”, en *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben), volumen II*, editado por Cristina Piña. Buenos Aires: Biblos, 173-196.
- Jitrik, Noé. 1993. “La “novela futura” de Macedonio Fernández”, en *Museo de la novela de la Eterna*, por Macedonio Fernández. Madrid: Archivos – Fondo de Cultura Económica, 480-500.
- Kluge, Alexander. 2014. *El contexto de un jardín*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Kohan, Martín. 2018. “Mapa tentativo de una contemporaneidad”, en *Historia crítica de la literatura argentina, volumen 12. Una literatura en aflicción*. Editado por Jorge Monteleone. Buenos Aires: Emecé. 173-216.
- . (2002) 2013. *Dos veces junio*. Buenos Aires: Debolsillo.
- . 2005. “Significación actual del realismo crítico”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 12: 1-13.
- Kozameh, Alicia. 1987. *Pasos bajo el agua*. Buenos Aires: Editorial Contrapunto.
- Laiseca, Alberto. 1998. *Los sorias*. Buenos Aires: Simurg.
- Lamborghini, Leónidas. 1980. *Episodios*. Buenos Aires: Tierra Baldía.
- Lamborghini, Osvaldo. 1980. *Poemas*. Buenos Aires: Tierra Baldía.

- . 1980. “El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini”, *Lecturas críticas. Revista de investigación y teoría literarias* I: 48-51.
- León, Denise. 2004. “El discurso criminal del Estado en *Soy paciente* de Ana María Shua”, *Kipus. Revista andina de letras* 17: 93 – 101.
- Link, Daniel. 2010. “Seis personajes en busca de autor”, *Radarlibros, suplemento literario de Página/12*, núm. 101: 320-327.
- Luppi, Juan Pablo. 2016. “¿Quién sino yo? La autovalidación de la mitología autoral como culminación de la obra de Fogwill”, *Literatura: teoría, historia, crítica* 18, núm. 1: 75-97.
- Lojo, María Rosa. 1998. *La princesa federal*. Buenos Aires: Planeta.
- Molloy, Sylvia. 1981. *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral.
- . 2002. *El común olvido*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Marimón, Antonio. 1988. *El antiguo alimento de los héroes*. Buenos Aires: Puntosur.
- Masiello, Francine. 1985. “*En breve cárcel*: la producción del sujeto”, *Hispanamérica* 14, núm. 41: 103-112.
- Mónaco, Ricardo. 2002. “*Río de las congojas*, de Libertad Demitrópulos: cuestiones de textualidad y género”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* 27: 411-416.
- Moyano, Daniel. 1981. *El vuelo del tigre*. Buenos Aires. Legasa.
- Mercado, Tununa. 1990. *En estado de memoria*. Buenos Aires: Ada Korn Editora.
- Partnoy, Alicia. 1986. *The Little School*. San Francisco: Cleis Press.
- Piglia, Ricardo. 1978. “Hudson: ¿Un Güiraldes inglés?”, *Punto de vista*, 1.
- . 1978. “La prolijidad de lo real”, *Punto de vista* 3.
- . 1980. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire.
- Perlongher, Néstor. 1980. *Austria-Hungría*. Buenos Aires: Tierra baldía.
- Prado, Esteban. 2011. “Fogwill y el neobarroso”, *Palabras Transitorias*. <https://salierishistoria.wordpress.com/2011/11/27/fogwill-y-el-neobarroso/?preview=true>.
- Quiroga, Hugo. 2005. “La reconstrucción de la democracia”, en *Dictadura y democracia: 1976-2001. Nueva Historia Argentina. Volumen 10*. Dirigido por Juan Suriano. Buenos Aires: Sudamericana: 87-153.
- Rancière, Jacques. 2013. *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- Rivera, Andrés. 1987. *La revolución es un sueño eterno*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- . 1996. *El Farmer*. Buenos Aires: Alfaguara.

- Rodríguez, Fermín. 2018. "La imaginación de la crisis. Señales de vida en el fin de la historia", en *Historia crítica de la literatura argentina, volumen 12. Una literatura en aflicción*. Editado por Jorge Monteleone. Buenos Aires: Emecé: 239-264.
- Roffé, Reina. 1987. *La rompiente*. Buenos Aires: Puntosur.
- . 1996. *El cielo dividido*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rojo, Grínor. 2006. *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- . 2016. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena ¿Qué y cómo leer? Volumen I*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Saer, Juan José. 1980. *Nadie nada nunca*. México: Siglo XXI editores.
- . 1986. *Glosa*. Buenos Aires: Alianza, Colección Alianza Literatura.
- Sánchez, Matilde. 1990. *La ingratitud*. Buenos Aires: Ada Korn editora.
- . 1993. *El dock*. Buenos Aires: Planeta.
- Sarlo, Beatriz. 1980. "Narrar la percepción", *Punto de vista* 10: 34-37
- Secreto, Cecilia. 1997. "Herencias femeninas: nominalización del malestar", *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*, editado por Cristina Piña. Buenos Aires: Biblos: 151-204.
- Shua, Ana María. 1980. *Soy paciente*. Buenos Aires: Losada.
- Silvestri, Graciela & Adrián Gorelik. 2005. "Fin de siglo urbano. Ciudades, arquitecturas y cultura urbana en las transformaciones de la Argentina reciente", en *Dictadura y democracia: 1976-2001. Nueva Historia Argentina. Volumen 10*, dirigido por Juan Suriano. Buenos Aires: Sudamericana. 443-506.
- Speranza, Graciela. 2001. "Magias parciales del realismo", *Mil palabras. Letras y artes en revista* 2: 57-64.
- . 2005. "Por un realismo idiota", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 12; 1-11.
- Steimberg, Oscar. 1980. *Majestad, etc.* Buenos Aires: Tierra Baldía.
- Strejilevich, Nora. 1997. *Una sola muerte numerosa*. Miami: North-South Center Press.
- Tabarovsky, Damián. 2004. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Valenzuela, Luisa. 1983. *Cola de lagartija*. Buenos Aires: Brujuela.
- Vásquez, Karina. 2009. *Fogwill: realismo y mala conciencia*. Buenos Aires: Circeto.
- Volóshinov, Valentín. 2009. *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Godot.