



***DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES***  
***UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR***

*Tesina de Licenciatura en Letras*

**Guerra, espectáculo y tecnología en *Los Pichiciegos* de  
Rodolfo Fogwill y *Las Islas* de Carlos Gamerro**

Julieta Soledad Heredia

Directora: Dra. María Celia Vázquez

BAHÍA BLANCA

2015

ARGENTINA

*Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciada en Letras de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Julieta Soledad Heredia, en la orientación Metodología de la investigación lingüística y literaria, bajo la dirección de la Dra. María Celia Vázquez.*

## Índice

Introducción	4
<b>1. Primera parte: <i>Los pichiciegos</i>, máquina de guerra y espectáculo</b>	<b>9</b>
1.1. La guerra como espectáculo	11
1.2. La máquina de guerra pichi	17
1.3. Epílogo: máquinas y tecnología	25
<b>2. Segunda parte: <i>Las Islas</i>, imaginario tecnológico y estética futurista</b>	<b>30</b>
2.1. La guerra como hecho estético: “La batalla de Longdon”	34
2.2. La escisión esquizofrénica: “Video Malvinas”	39
Bibliografía	43

## Guerra, espectáculo y tecnología en *Los pichiciegos* de Rodolfo Fogwill y *Las Islas* de Carlos Gamerro

### Introducción

El 2 de abril de 1982, fuerzas de la Armada Argentina desembarcaron tropas en Malvinas por orden de la Junta Militar que ocupaba el poder de forma ilegítima desde el 24 de marzo de 1976. Esta iniciativa derivó en una guerra con el Ejército Británico durante 74 días en donde murieron 649 argentinos y 255 británicos. El 14 de junio Mario Benjamín Menéndez declaró la rendición y se retiraron las tropas argentinas de las islas que permanecen en manos inglesas hasta la actualidad.

Esta enunciación breve y simplificada del conflicto armado sobre las Malvinas tuvo en los discursos de la época una multiplicación enloquecida. Desde el principio rector de la *unidad nacional*, los televisores, las radios y la prensa gráfica construyeron una versión de los hechos que poco tuvo que ver con lo acontecido en las islas pero mucho con la realidad del sentir generalizado de la población. El desembarco despertó en la mayor parte de la sociedad civil un ferviente patriotismo apoyado en años de reclamo soberano y, al mismo tiempo, representó una oportunidad de tregua -por irónico que esto suene- al clima político y social que se venía viviendo desde los últimos años. En este sentido, la guerra fue motivo de celebración nacional y adoptó la forma de un fervor triunfalista sostenido en la certeza de que con los soldados más *valientes* y *esforzados* y las razones *más justas* se podía ganar una guerra.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El diario *Crónica* publicaba el 11 de mayo de 1982: “Porque el enemigo no tiene en claro por qué pelea. Porque nosotros sabemos por qué luchamos. Porque no estamos caminando en contra de la historia. Porque somos 28 millones de soldados. Porque nunca perdimos una guerra. Porque estamos peleando en nuestro país, por nuestro país.” Citado en Lorenz, 2012: 82

Sin embargo, el entusiasmo y la construcción ficcional que lo alimentaba se derrumbaron ante la comprobación de la derrota: donde antes hubo exaltación, ahora había lamentos, reproches y vergüenza de sentirse engañados y utilizados. Más aun, el regreso de los sobrevivientes puso en palabras una dolorosa verdad que es la propia de toda guerra pero, en este caso, agravada por los abusos cometidos por los oficiales del propio Ejército Argentino. La Guerra de Malvinas había sido para los espectadores del continente una gran *farsa* y de este hecho la literatura tomó su materia prima.

Bajo este contexto y en esta trama de discursos y ficciones, Fogwill escribe *Los pichiciegos* en 1982, cuando todavía las tropas argentinas se encontraban peleando en Malvinas. A contrapelo de los relatos oficiales, la novela propone una versión anti-épica y picaresca (Gramuglio, 2002) que desmonta los valores y parámetros que hasta entonces intervenían en la comprensión de la guerra: una ficción sin héroes ni traidores, sin exaltaciones patrias, sin denuncias ni sentimentalismo. Fogwill inaugura, de esta manera, un modo de narrar la guerra que es continuado y exacerbado en la narrativa posterior, ya que para la literatura la Guerra de Malvinas, antes que una épica, es una *farsa* (Kohan, 1999)<sup>2</sup>. En línea con esta tradición, Carlos Gamerro publica en 1998 *Las Islas*, una novela que, a diferencia de *Los pichiciegos*, se aleja de la inmediatez de la guerra para pensar cómo ella sobrevive y continúa operando diez años después. Desde una perspectiva más abarcativa, Gamerro también pone en tensión los discursos sobre Malvinas e incorpora aquellos que cimentaron una supuesta identidad argentina para hacerlos estallar en un relato delirante y absurdo del presente de los noventa.

Ambas novelas son el objeto de nuestro análisis y fueron escogidas, principalmente, porque conservan núcleos de significación en torno a la experiencia de Malvinas que aún no han sido trabajados por la crítica. De *Los pichiciegos* haremos una lectura integral mientras que en *Las Islas* solo nos detendremos en los episodios en que la guerra, el enfrentamiento bélico en sí mismo, toma el lugar central de la narración, como sucede en “Video Malvinas” y “La batalla de Longdon”. A pesar de que cada uno de los capítulos de

---

<sup>2</sup> Martín Kohan (1999) en su ensayo “El fin de una épica” comprueba esta hipótesis en numerosas ficciones sobre Malvinas, tales como “El aprendiz de brujo” de Rodrigo Fresán (1991), “La causa justa” de Osvaldo Lamborghini (1988), *Los pichiciegos* de Fogwill (1983), *El desertor* de Martín Eckhardt (1993), “Memorándum Almazán” de Juan Forn (1991), “El amor de Inglaterra” (1992) de Daniel Guebel y *La flor azteca* de Gustavo Nielsen (1997).

esta tesina guardan independencia respecto del otro, hay un hilo común que los atraviesa y una premisa que los fundamenta.

El primero podría ser enunciado de esta manera: las novelas reponen y actualizan en la experiencia del campo de batalla aquello que en el continente se vivió como experiencia de la guerra. La profunda distancia entre el imaginario de los espectadores y la realidad de los soldados en Malvinas quedó en evidencia a partir de los testimonios de los conscriptos sobrevivientes, los cuales narraron una cruda versión de los hechos que poco tuvo que ver con lo que se decía en los medios de comunicación y se hablaba en las calles. El *drama* de la guerra (Kohan, 1999)<sup>3</sup> no se instaló como discurso sino después del 14 de junio. Hasta entonces, la guerra vivida desde Argentina para Fogwill podría resumirse en la imagen de la madre y la empleada pegadas a la pantalla del televisor, mientras que para Gamarro, en las discusiones acerca de los Daguer, los Mirage y los Harrier<sup>4</sup>. Esto es lo que de alguna u otra manera ingresa en las representaciones del campo de batalla cuando el ejército argentino y el británico se enfrentan.

En este sentido, nuestra lectura está guiada por las asociaciones entre guerra, espectáculo y tecnología. En el caso de *Los pichiciegos*, analizamos la experiencia de la guerra de acuerdo a la lógica del “espectáculo” (Debord, 2008 [1967]) y, en *Las Islas*, se estructura en torno al “imaginario tecnológico” (Gamarro, s/f) aparecido en 1982 y exacerbado en la década del noventa. Ambas están atravesadas por el sentir propio de la experiencia posmoderna, que como Frederic Jameson (1994) caracterizó, comprende una superficialidad prolongada en la cultura de la imagen, una mutación del mundo objetivo en simulacros y espectáculos, un nuevo subsuelo emocional que reemplaza los sentimientos individuales por intensidades impersonales y una fascinación por la tecnología de reproducción (computadoras y diferentes *media*), por nombrar solo las más relevantes para nuestro análisis (Jameson, 1994).

Por otra parte, la premisa que fundamenta la elección de estas novelas tiene que ver con su acción de corrosión y desmonte sobre el universo de discursos que fijaron sentido en torno a la Guerra de Malvinas. Siguiendo la conceptualización de Deleuze-Guattari (2002

---

<sup>3</sup> De acuerdo con Kohan (1999), el *drama* de la guerra es relatado en los testimonios y representa la otra orientación que adoptó la narrativa sobre Malvinas.

<sup>4</sup> Fogwill evoca esta imagen en numerosas oportunidades y la describe en la “Nota del autor a la séptima edición” (2010) y Gamarro lo hace en distintas entrevistas y lo desarrolla en “La imaginación tecnológica al poder”

[1980]), estas maneras de comprensión conforman un “aparato de Estado”, es decir, modelos y estructuras en base a los cuales pensamos habitualmente: en el caso de Malvinas, por ejemplo, cristalizaciones del tipo “las Malvinas son argentinas”, la guerra “respondió a una causa justa”, “fue una aventura irresponsable”, los soldados fueron “héroes de almas puras y nobles”, apenas “chicos” o “víctimas inocentes” forman parte de una red de discursos que explican y comprenden la guerra desde perspectivas corrientemente aceptadas pocas veces sometidas a discusión. Por el contrario, *Los pichiciegos* y *Las Islas* representan “líneas de fuga” (Deleuze-Guattari, 2002) ya que en ellas la Guerra de Malvinas está invocada a partir de un saber turbulento, fluido, heterogéneo y desplazado, formalmente diferente de aquel que refuerza el aparato de Estado. Esto las convierte en “máquinas de guerra” (Deleuze-Guattari, 2002), es decir, formas de exterioridad, irreductibles a las versiones oficiales sobre Malvinas con las cuales polemizan y discuten.

Como dijo Julio Schvartzman (1996), se puede escribir para la guerra, “basta con poner toda la eficacia de la escritura al servicio de un bando y descargar la artillería verbal contra el otro”; o, bien, en contra de ella y “denunciar la iniquidad de ambos bandos o de uno de ellos, esgrimiendo las cifras de un preocupante descenso de la curva demográfica [...] o llorando pérdidas”. Pero también existe una tercera posibilidad, bajo la que se sitúan nuestras novelas, que implica ensayar “una escritura de resistencia belicosa a toda asimilación del discurso bélico (y del discurso político, sea o no su prolongación `por otros medios´”) (1996: 137). En este sentido, *Los pichiciegos* y *Las Islas* son máquinas de guerra, ponen en tela de juicio los relatos hegemónicos del estado que estuvieron y están a favor o en contra de la guerra.

La siguiente tesina está estructurada en dos capítulos. El primero se titula ***Los pichiciegos, máquina de guerra y espectáculo*** y en él analizamos la experiencia espectacular de la guerra y la experiencia pichiciega por medio de la cual se sustraen de aquella. Mientras que el segundo capítulo, ***Las Islas, imaginario tecnológico y estética futurista***, está estructurado en torno a las ideas de Gamerro sobre el *imaginario tecnológico* que irrumpe con la Guerra de Malvinas y se instala como deseo del presente en la década del noventa.

Finalmente, esta introducción que está planteada como una puerta de entrada a la tesina también podría ser su puerta de salida y funcionar perfectamente como una conclusión.

## 1. Primera parte: *Los pichiciegos*, una máquina de guerra contra el espectáculo

Cuando ficcionaliza la Guerra de Malvinas, Fogwill imagina las vicisitudes de un grupo de soldados que se situaron deliberadamente al margen de los hechos y conformaron una especie de comunidad para sobrevivir a la guerra. Abandonados los mandatos de pelear o morir por la recuperación soberana, los pichiciegos se dedican a pensar y llevar adelante estrategias que los mantengan con vida. El relato se teje a partir de la voz de un sobreviviente y un entrevistador que desgraba el testimonio del primero; lo que se cuenta es una “realidad” de la guerra que quedó enterrada bajo el suelo pedregoso de Malvinas: la pichicera y, con ella, la vida del resto de los integrantes del grupo. Esta verdad imposible, utópica -el fracaso final de la empresa nos remite menos al sentido optimista del término que al espacial, en tanto “no lugar”- construye una perspectiva sobre la guerra que desarma y corroe los fundamentos de los discursos que brindaron los principales parámetros para su entendimiento.

Fogwill señala en la “Nota del autor a la séptima edición” que *Los pichiciegos* “no fue escrito contra la guerra sino contra una manera estúpida de pensar la guerra y la literatura” (2010: 11), y expone desde un comienzo los dos frentes con los que la novela discute. En primer lugar, la Guerra de Malvinas fue asumida de manera extendida y generalizada como una “causa nacional” que gozó del apoyo de buena parte de la sociedad; en tal sentido, el conflicto bélico sobrepasó y contribuyó a dirimir las diferencias políticas e ideológicas inmediatas que atravesaban al pueblo argentino. Rosana Guber (2012) explica que la “recuperación” de las islas se enmarcó en un proyecto mayor -el de la *unidad nacional* por un justo reclamo soberano que contaba con 150 años de historia- razón por la cual actores sociales de diferentes procedencias y en diversos grados<sup>5</sup> construyeron un

---

<sup>5</sup> Dice Guber (2012): “Tanto la dirigencia política y gremial, como personalidades de pasadas gestiones de las más variadas corrientes ingresaron premeditadamente en la escena pública para sumarse a la recreación de la

“consenso general que proclamaba la justicia de una causa pendiente ahora hecha realidad” (2012: 28). Aunque de forma minoritaria, es justo agregar que también hubo opositores a la guerra, pero estos no contaron con las condiciones de posibilidad necesarias para expresar el disenso ni adquirieron la visibilidad suficiente para hacer escuchar sus voces<sup>6</sup>. En este sentido, en el apoyo masivo se encuentran los significados que primaron y sostuvieron la adhesión generalizada a la guerra, que sin miramientos se comprendió como una “causa justa”, una “lucha contra el imperialismo inglés” y “un asunto de comunión nacional”<sup>7</sup>.

Retomando la cita de Fogwill que nos ocupa, si bien es imposible reponer completamente aquello que llamó “manera estúpida de pensar la guerra”, atendiendo a las operaciones de desmonte y corrosión que la novela realiza sobre el conjunto de lo entendido como “valores patrios” e “identidad nacional”, podemos suponer que aquello *contra* lo que escribe tiene que ver con los significados que enunciamos. Sin embargo, es aún más complejo dilucidar a qué se refiere cuando habla de una manera “estúpida” de pensar la literatura ya que eso supone hacerse algunas preguntas en torno a la relación de Fogwill con la tradición y el campo literario que exceden el marco de esta investigación<sup>8</sup>. Baste al menos llamar la atención sobre el bien conocido carácter provocador y cínico de sus intervenciones, siempre dispuestas a no tomar nada demasiado en serio ni a definirse en términos de corrección política. Desde esta posición, Fogwill construyó su imagen de escritor y polemizó con los discursos hegemónicos y las formas consagradas de hacer literatura. “Venía de esas novelas inútiles llenas de buenos propósitos” (2010: 9), nos dice en la primera línea de las “Notas del autor...”, lo que nos permite interpretar *Los pichiciegos* a partir de la afirmación contraria: como una novela que carece de buenos propósitos y no es bien pensante, ya que esa condición, según sus propias palabras, la volvería un ejemplar de literatura *estúpida*. Como Daniel Link advierte, “Fogwill siempre tiene algo que decir *en contra* del sentido común” (1999: 320), o como el propio escritor dijo “solo se puede escribir literatura *en contra* de algo” (Fogwill, 2010<sup>1</sup>): desde esta

---

unidad en la continuidad y contigüidad.” Para un mayor desarrollo, consultar Cap. 1 “La guerra justa” en *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*.

<sup>6</sup> Federico Lorenz (2012) trabaja con mayor detalle esta cuestión en el Capítulo 2 “Movilizaciones” de su libro *Las guerras por Malvinas 1982-2012*.

<sup>7</sup> Estas premisas al final del conflicto armado y ante la derrota, en muchos casos, trocaron en “aventura irresponsable” y “locura” y el aval masivo a la guerra se transformó en un motivo vergonzante.

<sup>8</sup> “Contra la corriente: Imagen e imaginarios en los ensayos de Fogwill” de Rocío C. Fit (2013) es un ensayo reciente que traza un breve pero atinado panorama sobre este tema.

posición, Fogwill coloca la novela a contrapelo de los discursos que componen la malla de sentidos sobre la “cuestión Malvinas” -la historia, las consignas de un nacionalismo soberano y las exigencias de aquella ética literaria con la que se identifica la literatura “comprometida”-.

Nuestra hipótesis de lectura es que la novela construye una visión particular sobre la Guerra de Malvinas que se desarrolla entre el peso de la realidad y la abstracción del espectáculo a partir del entramado de dos formas de experiencia bien diferenciadas. Una se relaciona con la clase de experiencia propia de lo que Debord (2008 [1967]) asocia con la “sociedad del espectáculo” y la otra surge como una forma opuesta, de resistencia, a ella. En primer lugar, analizaremos los momentos en que la guerra se representa de acuerdo con las leyes del espectáculo para ver qué transformaciones implica en el tiempo y el espacio, cómo modifica la relación entre los sujetos y de estos con su realidad. Una vez definida, leeremos esta experiencia espectacular en contrapunto con aquella otra que predomina en la novela, la cual implica una forma de resistencia y una potencia creativa que denominamos “experiencia pichiciega” de la guerra. Nuestra segunda hipótesis es que esta última constituye una “máquina de guerra” (Deleuze-Guattari, 2002 [1980]) que, por su naturaleza, cuestiona y desarma lo que codifica y delimita la experiencia favorecida por la sociedad espectacular. Sobre esta tensión se entrama la novela, tensión que termina por diluirse junto con el conflicto bélico, pero, fundamentalmente, con la muerte de los pichiciegos.

### **1.1. La guerra como espectáculo**

*Aquella tarde, creo que fue el primer martes de mayo de 1982, al llegar a la casa encontré a mamá y a la empleada que la cuidaba pegadas al televisor y mamá me recibió gritando entusiasmada: -¡Hundimos un barco...!*  
Fogwill

*Los pichiciegos*, como dijimos, construye una versión de la guerra al margen de lo que constituyó la historia bélica y el conflicto armado. Esta cuestión no está determinada por el hecho de que Fogwill haya escrito la novela en medio del acontecer bélico, cuando todavía no se sabía con certeza qué estaba pasando y cómo terminarían las cosas, sino que se debe a un deliberado punto de vista. Fogwill se sitúa en el margen para escribir sobre la guerra: al margen de ella, al margen de los valores y las consignas que la sostienen, al margen de las operaciones privilegiadas para el testimonio<sup>9</sup>.

Esta representación que provisoriamente podemos llamar “distanciada” entra en contacto con los signos del enfrentamiento bélico de dos formas. De manera más frecuente, son sonidos sentidos a la distancia que provocan temblores en los muros de la pichiciera y, en menor medida, aparecen como una imagen proyectada sobre una pantalla que nada tiene que ver con el espacio y tiempo habitados por los pichiciegos. Esas imágenes que constituyen los momentos de mayor visibilidad de la guerra a través de los cuales se muestra la potencia de las máquinas y el desarrollo técnico y tecnológico serán el objeto de nuestro análisis. Cuando los pichiciegos se asoman al campo de batalla y *salen a mirar*, el movimiento de los aviones y los colores producidos por el estallido de las bombas son contemplados con alucinación, admiración y extrañamiento:

y se veían subir relámpagos como fuegos artificiales desde el polvorín de los marinos, y los Reyes gritaron y nadie pudo contener a los pichis -la mayoría de los pichis- que se asomaban por la cabecera del tobogán para no perderse el *espectáculo*. (Fogwill, 2010: 75. El subrayado es nuestro)

A la distancia, en los márgenes de la guerra, los signos del enfrentamiento armado son traducidos, y de esta manera alejados, como una vivencia de lo espectacular. El espectáculo, de acuerdo con Debord (2008), es una representación de índole tecnoestética que transforma la experiencia de los sujetos proponiendo nuevas modalidades de

---

<sup>9</sup> Este último punto no será trabajado en esta tesina pero vale la pena llamar la atención, al menos someramente, sobre la operación de desplazamiento de la voz del narrador. La primera persona característica del testimonio que corresponde a la voz del sobreviviente, en la novela pertenece al escritor que transcribe lo que Quiquito cuenta. A su vez, y en primer lugar para ser precisos, el recuerdo se reconstruye a partir de la voz de los pichiciegos muertos, es decir, se nos transporta a la pichiciera y asistimos a los diálogos y conversaciones que tenían lugar durante la guerra produciendo un eterno flujo presente que parece no permitir a los hechos permanecer como historia, existir como pasado y convertirse en un recuerdo. Incluso, por momentos, la voz del periodista que organiza el relato puede confundirse con la voz de un narrador omnisciente, lo que también provoca un efecto de ruptura con el presente del relato -el de las grabaciones y desgrabaciones del testimonio de Quiquito.

comportamiento, sentimiento y relación entre ellos. No es simplemente un conjunto de imágenes que impone cierto régimen de lo visible sino, más bien, “un tipo de relación social mediada por imágenes” (2008: tesis 4). A su vez, el espectáculo supone una distancia de los sujetos con su realidad en tanto ella se desdobra en representaciones de sí misma, en espectáculos autónomos que se imponen como si fueran lo real. De esta manera, la realidad vivida queda invalidada por la contemplación del espectáculo pero, al mismo tiempo, incorporada a este. Retomemos el episodio del bombardeo para comprender mejor estas premisas: la guerra de Malvinas, que efectivamente está sucediendo, para los pichiciegos adquiere la forma de una representación, de una superficie de la cual desaparece cualquier rastro de materialidad:

-Se fue -dijeron. En efecto, se había perdido en lo alto el avión. Pero ellos siguieron con la mirada fija en un punto del cielo arriba donde parecía que por siempre iba a faltar un Harrier que había dejado el mundo por ese agujerito. (Fogwill, 2010: 73).

“Parecía”, es decir, aquello que sucede no *es*, sino que *parece*, y lo que se deja ver *aparece* sobre un telón de fondo que crea una realidad ilusoria, aunque aquello que acontece no es otra cosa que la realidad de una guerra y la potencia de sus máquinas de destrucción. Lo inexplicable y lo imposible, que un Harrier abandone el mundo por un agujerito, se torna posible en un nuevo espacio regido por las leyes del espectáculo, que lo vuelven extraño, un lugar para la contemplación alejado y diferenciado. En este sentido, la representación espectacular se corresponde con determinadas transformaciones en la percepción de la “realidad objetiva” que alteran los parámetros espacio-temporales que antes valían de referencia para delimitar nuestro ser en el mundo. De ahí el éxito del espectáculo para imponer la alienación como forma de vida predominante al ubicar a los sujetos en un espacio-tiempo que se le vuelven extraños.

La cualidad de “aquí y ahora” del espectáculo y su lógica espacial más que temporal aíslan el presente ya que obturan su conexión con el pasado y su proyección en el futuro<sup>10</sup>, y esto le impide que se constituya como un espacio para la acción. Frederic Jameson (1992)

---

<sup>10</sup> Beatriz Sarlo en su ensayo “No olvidar la guerra de Malvinas” lee la cuestión de la temporalidad en estos términos: “Los pichis carecen absolutamente de futuro, caminan hacia la muerte y, en consecuencia, sólo pueden razonar en términos de estrategias de supervivencia. Su tiempo es puro presente: y sin temporalidad no hay configuración del pasado, comprensión del presente ni proyecto” (2007: 451)

explica esta nueva experiencia del tiempo en su análisis de la cultura en el marco de la posmodernidad:

la ruptura de la temporalidad libera súbitamente este presente temporal de todas las actividades e intencionalidades que lo llenan y hacen de él un espacio para la praxis; aislado de este modo, el presente envuelve de pronto al sujeto con una indescriptible vivacidad, una materialidad perceptiva rigurosamente abrumadora que escenifica fácticamente el poder del Significante material [...] Este presente mundano o significativo material se aparece al sujeto con una intensidad desmesurada, transmitiendo una carga misteriosa de afecto, descrita aquí en los términos negativos de la angustia y la pérdida de realidad pero que puede imaginarse también en términos positivos como la prominente *intensidad intoxicadora o alucinatoria de la euforia*. (1992: 66, el subrayado es nuestro)

Esta especie de pasividad y nueva intensidad que Jameson describe puede verse con claridad en el episodio de la novela que venimos trabajando. Durante el bombardeo, los soldados argentinos devenidos pichiciegos no combaten por la defensa de los valores patrios encarnados en el mandato de la recuperación soberana de las Malvinas, sino que simplemente *miran* y *disfrutan* del espectáculo con una especial euforia y júbilo que puede reconocerse en las exclamaciones de los Reyes: “-¡Dale, carajo!”, “-¡Bajen! ¡Vengan! ¡Turros!”, “-¡No! ¡No! ¡Miren! ¡Miren!”, “-¡Dale! ¡Dale, loco!” “-¡Ya va! ¡Ese no falla!”, “-¡Acertaron! ¡Acertaron!” (2010: 73-74-75). Esta experiencia propia de la sensibilidad posmodernista, explica Jameson, tiene un carácter paradójico ya que aquello que la produce no es otra cosa que la degradación, el deterioro y la destrucción de la realidad circundante. Pero no siempre el espectáculo representa una experiencia gozosa. Precisamente, las alteraciones en las medidas del tiempo y el espacio enfrentan a los sujetos ante una realidad nueva que muchas veces no puede ser comprendida. Tomemos como ejemplo el episodio de la novela donde se narra la “Gran Atracción”. Este fenómeno se produjo por el vuelo de decenas de Pucará que inexplicablemente coparon el cielo para luego desintegrarse y desaparecer:

Lo que él vio desde esa cresta fue que al llegar al cielo azul la “ve” de aviones se quedó *pegada* contra el aire, *incrustada* en lo azul y que después los avioncitos se desparramaron por el azul y empezaron a deshacerse *sin caer*. Eran como gotitas de una sustancia pegajosa los

pedazos de avión camuflado deshecho contra lo azul, y se fueron bajando muy despacio hacia el horizonte, como salpicaduras de aceite de motos que van *bajando por un vidrio* (Fogwill, 2010: 157-8, el subrayado es nuestro).

El mundo se vuelve una pantalla, se convierte en un vidrio donde aparecen y se desintegran repentinamente los objetos, “pierde entonces por un momento su profundidad y amenaza con transformarse en una piel satinada, una ilusión estereoscópica, un tropel de imágenes cinematográficas sin densidad” (Jameson, 1992: 77). De esta manera, la pérdida de profundidad de la realidad da lugar al desconcierto, deshace las certezas y niega la experiencia debido a que expone a los sujetos a nuevas coordenadas experienciales que no pueden ser asimiladas bajo modos de sentir previos. Es por esto que los pichiciegos terminan por creer que la “Gran Atracción” “fue un *truco* de los británicos” (2010: 157, el subrayado es nuestro), una puesta en escena y no algo *verdadero* que efectivamente *existió*. La guerra en sus momentos de mayor visibilidad enfrenta a los pichiciegos con una realidad incomprensible y para ellos lo que se deja *ver* pertenece a un orden de irrealidad, es increíble y “parece mentira” (2010:74).

Si bien la vista es el sentido humano privilegiado por el espectáculo por su “tendencia a *hacer ver*, a través de diferentes mediaciones especializadas, el mundo que ya no es directamente comprensible” (Debord, 2008: tesis 18. El subrayado es del original), no se debe trazar una relación directa entre visibilidad y espectáculo. Debord explica que el espectáculo no se identifica a simple vista sino que se manifiesta allí donde hay representación independiente, donde no hay vínculo entre los hombres, diálogo ni intervención por parte de ellos. Es decir que los pichiciegos para dar paso a la experiencia espectacular necesariamente subvierten su modo de *ser-estar* en la guerra: la interioridad de la pichicera es reemplazada por la exterioridad del campo de batalla, mientras que la acción para la supervivencia, por la inmovilidad de la contemplación. Algo similar ocurre en el plano de los sentidos: la escucha, el tacto y el olfato son reemplazados por el uso de la vista. Y respecto de la comunicación de la experiencia, las conversaciones en la oscuridad son sustituidas por las exclamaciones inconexas de la euforia durante el bombardeo. Estas sustituciones confirman la alienación propia de la sociedad espectacular que desune a los hombres en tanto desestima la experiencia vivida y la comunicación como posibilidad de transmisión de ella; en suma, el espectáculo representa la separación consumada de un

mundo escindido entre realidad e imagen, entre existencia y apariencia<sup>11</sup>. El hombre de la sociedad espectacular “cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo.” (Debord, 2012: tesis 30).

Los pichiciegos ante el espectáculo del bombardeo, lo que experimentan es una negación visible de la vida<sup>12</sup>. Pero sustraídos de éste viven una experiencia distinta de la guerra, experiencia que les permite llevar adelante una verdadera pelea por la afirmación y el sostenimiento de la vida humana por sobre cualquier otro valor. En este sentido creemos que la elección de Fogwill de narrar la guerra como espectáculo implica menos una forma de representar el poder inconmensurable e inabarcable del desarrollo tecnológico que una reflexión más amplia y general respecto de la experiencia de los hombres con su realidad social, ante la cual quedan inmovilizados por la contemplación hipnótica del espectáculo. En conclusión, los pichiciegos frente al espectáculo del bombardeo revelan la clase de experiencia que está ligada al orden de realidad del que han escapado, realidad que sostiene y lleva adelante la guerra. Pero es, justamente, con su huida que los soldados devenidos pichiciegos crean otra forma de experiencia que pone en marcha un tipo de acción que les permite sobrevivir a la guerra, trazar una “línea de fuga”<sup>13</sup> (Deleuze-Guattari, 2002) al sistema dominante y abrir un espacio distinto en el que circulan los cuerpos y las ideas de otra forma.

---

<sup>11</sup> Claro que detrás de ella, explica Debord (2008), se encuentran las condiciones de producción del sistema económico capitalista. En la tesis 24 dice: “La escisión generalizada del espectáculo es inseparable del *Estado* moderno, es decir, de la forma general de la escisión en la sociedad, producto de la división del trabajo social y órgano de la dominación de clase.” (el subrayado es del original)

<sup>12</sup> Cfr. Debord, 2008, tesis 2 y 10.

<sup>13</sup> La máquina de guerra, en esencia, “tiene por objeto el trazado de una línea de fuga creadora, la composición de un espacio liso y el movimiento de los hombres en ese espacio” (2002: 422). Crear una línea de fuga es atravesar una situación cualquiera por un punto de desorden que la desestructure y saque del surco para hacer con eso algo distinto, porque en ella ya no caben las reacciones previsibles y las formas constituidas.

## 1.2. La máquina de guerra pichi

Los pichiciegos crean un *ser-estar* en la guerra diferente a partir de la efectiva toma de distancia del ejército argentino, del conflicto bélico y, especialmente, de los valores y los significados patrios invocados por los discursos nacionalistas sobre los que se sostenía la “gesta” de Malvinas. Este alejamiento comienza con un primer movimiento territorial que implica, en principio, una “reterritorialización” en el espacio que constituye un punto de partida para la “desterritorialización” de la experiencia (Deleuze-Guattari, 2002). Este movimiento produce una mutación dentro del sistema, que escapa a la codificación ejercida por este y habilita la “experiencia pichiciega” de la guerra:

-¿Ustedes son boludos?

-¡Sí, señor!

-¡No! Ustedes no son boludos, ustedes son vivos. ¿Son vivos?- chilló.

-¡Sí, mi Sargento!- contestaron los tres.

-Entonces- les había dicho el Sargento- van a tener licencia. Vayan más lejos, para aquel lado- les mostró el cerro- y caven ahí. (Fogwill, 2010: 36-7)

Esta respuesta automática, codificada -“¡Sí, señor!”-, se desactiva ante una nueva configuración y entendimiento que da inicio a la desterritorialización -“¡No! Ustedes son vivos. ¿Son vivos?”- y, de esta manera, prefigura la línea de acción creadora iniciada en el momento de la aceptación de esta nueva lógica -“¡Sí, mi sargento!” / “Entonces vayan y caven ahí”-. En este sentido, desterritorializarse no implica simplemente realizar un movimiento en el espacio, sino que significa

(Convertir el exterior en un territorio en el espacio, consolidar ese territorio mediante la construcción de un segundo territorio adyacente, desterritorializar al enemigo mediante ruptura interna de su territorio, desterritorializarse uno mismo renunciando, yendo a otra parte...). Otra justicia, otro movimiento, otro espacio-tiempo. (Deleuze-Guattari, 2002: 361)

Ese otro espacio constituye un margen creativo que permite y requiere de una forma de experiencia distinta de aquella que institucionaliza el Estado para la guerra. Así nace una “máquina de guerra” (Deleuze-Guattari, 2002) que se materializa en todos los flujos y corrientes que ponen en tela de juicio el sistema de valores hegemónicos sostenido por el “aparato de Estado”. El aparato de Estado es “la forma de interioridad que tomamos como

modelo, o según la cual pensamos habitualmente” (2002: 362) que tiende a reproducirse idéntica a sí misma a través de sus variaciones buscando siempre el reconocimiento público. En el caso de la guerra de Malvinas, por ejemplo, buena parte de dicho aparato está conformada por: aquellas políticas y acciones previas a la guerra, más el arsenal discursivo e interpretativo que afloró durante el conflicto y luego de su finalización. Respecto de las primeras, Guber (2012) recorre los antecedentes de la segunda mitad del Siglo XIX y del Siglo XX que cimentaron la “causa Malvinas”<sup>14</sup> en torno a la cual se albergaron la mayor parte de los sentidos e imágenes que emergieron con el advenimiento de la guerra, y que, a su vez, explican el ostensible marco de consenso del que gozó. La “nacionalización de Malvinas” y los procesos de “malvinización del pueblo argentino” fueron posibles por la configuración de este imaginario social que sostiene el aparato de Estado que, más allá de las perspectivas encontradas u orientaciones diferenciales que lo componen, estrió, marcó, delimitó el espacio simbólico por donde circularon posteriormente las ideas en torno a la recuperación del territorio austral.

La máquina de guerra, en cambio, posee una lógica completamente distinta ya que se metamorfosea, oculta su forma, y se proyecta sobre un saber turbulento, fluido, heterogéneo, desplazado, formalmente diferente del que refuerza y fija el aparato de Estado. Es por esto que la experiencia de los pichiciegos no responde a los códigos de las “exaltaciones triunfalistas” o “los lamentos por la derrota” que Martín Kohan bien describió como las dos inflexiones de la “fábula nacional: la que erige héroes, gloriosos si ganan, inmolados si pierden, pero héroes al fin” (1994: 6). Por el contrario, la experiencia pichiciega de la guerra adopta la forma de una antiépica que se desarrolla por medio de la

---

<sup>14</sup> Las principales políticas y acciones que Guber menciona son: la carta de viaje del comandante D. Augusto Lasserre publicada por José Hernández en el diario *El Río de la Plata* en 1869 que informaba sobre el naufragio de un buque mercante al sur de las islas; en el año del centenario, la publicación de *Les Îles Malouines* de Paul Groussac que sentó las bases histórico-jurídicas para la legitimidad del reclamo; en 1933, el tratado *La argentina y el imperialismo británico* de los hermanos Rodolfo y Julio Irazusta que trazaba una relectura de las relaciones históricas entre el país y Gran Bretaña; al año siguiente, el proyecto de ley promovido por el senador socialista Alfredo Palacios que proponía la traducción, edición y distribución en establecimientos escolares, bibliotecas populares e instituciones extranjeras una versión resumida del contenido sustancial del texto de Groussac; y el “operativo Cóndor” realizado por jóvenes simpatizantes del nacionalismo de derecha y el peronismo a pocos meses del golpe de Estado de 1966. Estos hechos pusieron a la cuestión sobre las Malvinas en la escena pública y siguen el recorrido de lo que fue primero un “reclamo diplomático internacional” que terminó por convertirse en una “causa nacional y popular”. Concluye Guber: “En este trayecto Malvinas se fue convirtiendo en un símbolo donde la ambigüedad abonaba cierto consenso en torno de su definición como un problema interno a los argentinos, como resultante de disputas y exclusiones, y como una causa pendiente de solución y conclusión” (2012: 101)

extremación del sentido del olfato, el tacto, el oído y el gusto en la medida en que ese espacio diferente dentro de la guerra exige ser habitado de otra manera, poner el cuerpo en conexión con la realidad desde una proximidad mayor a la de la vista, en la que siempre se impone cierta distancia con el objeto de la mirada. A diferencia de lo que ocurre en el caso de la experiencia espectacular, la máquina de guerra pichi no depende en absoluto del sentido de la vista: “la luz duele en los ojos. Alguien alumbraba la cara y los ojos se llenaban de lágrimas, dolían atrás y enceguecían” (Fogwill, 2008: 23).<sup>15</sup> Frente a la abstracción del espectáculo, entonces, acontece la pura materialidad de la guerra sobre los cuerpos: “la ficción, puesta en situación concreta a partir del registro de las acciones y del inventario de las cosas, piensa cómo es el frío, el dolor de una herida, el olor del cuerpo vivo o descomponiéndose, en situación de guerra” (Sarlo, 2007: 451).

La máquina de guerra pichi, entonces, funciona a contrapelo de las relaciones y los significados establecidos, crea flujos y corrientes que abren espacios de movimiento y acción que contrarrestan el poder del aparato de Estado. Dentro de esta lógica, los enemigos no son los ingleses sino el propio ejército argentino, pero esto no implica que los pichiciegos se alíen a ellos para ir contra sus compatriotas. La relación que mantienen con los británicos se basa en una lógica utilitaria y de intercambio que no supone lealtad ni obediencia. Por ejemplo, en una de las “idas a los ingleses”, a cambio de provisiones los pichis les dieron un mapa equívoco de las minas argentinas, y en otra ocasión, no ubicaron las cajas de explosivos que les habían entregado -salvo una que pusieron frente al campamento de los de Marina<sup>16</sup>-. Incluso, pudiendo intervenir para acelerar la finalización del conflicto, los pichiciegos mantienen la posición de exterioridad que asumieron y deciden no hacerlo:

Las fotos del té las había traído García con el diario. Les habían dado un fajo de copias de las fotos de los oficiales rendidos tomando té con los capitanes de los barcos de la flota británica. Atrás estaban puestos los nombres de los argentinos y el nombre del lugar donde se había rendido cada uno.

---

<sup>15</sup> Resulta casi una obviedad, aunque ineludible, llamar la atención sobre el nombre *pichiciegos* que ellos adoptan para sí mismos: animales que viven bajo la tierra y prácticamente no ven. Sobre este episodio, consultar: Fogwill, 2010: 39-44

<sup>16</sup> Básicamente, a modo de venganza, porque allí paraban los que le habían desbarrancado el jeep al Sargento, uno de los anteriores Reyes Magos. Cfr. Fogwill 2010: 65.

-Tirémoslas- Aconsejó Viterbo. Insistía en eso. Los ingleses habían pedido que los pichis las repartieran entre los de la Intendencia, para apurar la rendición.

-¡Tirémoslas! ¡Que no se rindan! Que se maten entre ellos y que se vayan a la puta que los parió todos. ¡Las tiramos y les decimos que las repartimos igual...!

Y las quemaron en la estufa. (Fogwill, 2010: 114)

Si analizamos la evolución de la máquina de guerra pichi, comprobamos que su momento de mayor fuerza disruptiva es aquel en el que los pichiciegos más alejados están de actuar de acuerdo con un análisis de la situación general de la guerra. Sin atender a los posibles resultados y según la lógica pichi, intervienen en el orden de los hechos introduciendo variaciones que alteran la percepción y, por ende, las líneas de acción de los que se encuentran en guerra. Por ejemplo,

Si a él le sobraba querosén, hacía correr la bola de que precisaba querosén, que se acababa el querosén, que todos daban cualquier cosa por el querosén. Después mandaba un pichi desconocido a la Intendencia o al pueblo o a los ingleses, a ofrecer querosén y volvía lleno de montones de cosas a cambio de un bidón aguado que a él le venía sobrando.

Este “él” es el Turco, uno de los principales motores de la máquina pichi, quien más insistía en la necesidad de fortalecer las condiciones de posibilidad del grupo, aun cuando la mayoría suponía que no iban pasar el invierno<sup>17</sup>. “El pichi, guarda, agranda, aguanta” (2010: 107), repetía, porque en esa acción, en esa praxis vital, residía el secreto de su supervivencia. Aun reconociendo la notoriedad y relevancia del Turco en relación con el resto del grupo, hay que remarcar que la máquina de guerra es más una forma múltiple habitada por devenires que la suma del trabajo de individualidades<sup>18</sup>. El devenir es del orden de la alianza, implica un cambio de estado pero no una correspondencia de relaciones, una identificación o una imitación<sup>19</sup>; no *se deviene animal* “haciendo el animal”, explican Deleuze-Guattari (2002), sino poniendo en relación materiales, elementos y cuerpos arrancados de su especificidad. Es así como el *devenir-animal* de los pichiciegos

---

<sup>17</sup> Crf. Fogwill 2010: 106-109

<sup>18</sup> Pero “allí donde haya una multiplicidad -explican Deleuze-Guattari- encontraréis también un individuo excepcional, y con él es con quien habrá que hacer alianza para devenir-animal” (2002: 249).

<sup>19</sup> Cfr. Deleuze-Guattari, 2002: 245-246.

produce un movimiento extensivo, paradójico, un modelo singular para habitar el espacio que provoca desorden y vacilación<sup>20</sup>.

Volvamos un momento al Turco ya que a partir de él se pueden entender mejor estas ideas. Sobre él se nos dice: “Solo no. Solo no hubiera podido ni se le hubiera ocurrido hacer como hizo. Solo hubiera terminado frío en una trinchera mal dibujada. Pero el miedo, los otros y la ocasión de mandar lo convirtieron y le hicieron salir el árabe” (Fogwill, 2010: 166). “El miedo”, “los otros” y “la ocasión”, es decir, variables determinadas que producen alianza y ponen en relación elementos heterogéneos que hasta ese momento no habían entrado en contacto, es decir, componen un “agenciamiento”<sup>21</sup> particular que permite el *devenir* hacia una experiencia indisociable de las variables que la produce, inseparable “de una hora, de una estación, de una atmósfera, de un aire, de una vida” (Deleuze-Guattari, 2002: 266) y de una multiplicidad<sup>22</sup>.

Es interesante avanzar sobre este punto y detenernos en el régimen de signos de los agenciamientos<sup>23</sup> ya que ellos comprenden una forma de lenguaje específica que les sirve de expresión compuesta fundamentalmente por verbos en infinitivo y nombres propios. Respecto de los primeros, Deleuze-Guattari explican que:

el verbo en infinitivo no es en modo alguno indeterminado en cuanto al tiempo, expresa el tiempo no pulsado flotante propio del Aion, es decir, el tiempo del acontecimiento puro o del devenir, que enuncia velocidades y lentitudes relativas independientemente de los valores cronológicos o cronométricos que el tiempo adquiere en los otros modos. (2002: 267)

En este sentido, el nombre propio no sería ya el sujeto de un tiempo sino el agente de un infinitivo, lo mismo que el pronombre de la tercera persona -él/ellos- no representaría un

---

<sup>20</sup> Esto provocan algunos de los rumores que circulaban en relación a la existencia de los pichis como que eran muertos que vivían bajo la tierra o el mito del pichi Dorio “al que se le hizo fama de quemar con rayos verdes de bajo tierra a todos los degenerados que por entonces empezaban a abundar” (Fogwill, 2010: 135).

<sup>21</sup> “Llamaremos agenciamiento a todo conjunto de singularidades y de rasgos extraídos del flujo — seleccionados, organizados, estratificados— a fin de converger (consistencia) artificialmente y naturalmente: un agenciamiento, en ese sentido, es una verdadera invención” (Deleuze-Guattari, 2002: 407-408).

<sup>22</sup> “No devenimos animal sin una fascinación por la manada, por la multiplicidad” (2002: 246).

<sup>23</sup> Dicen Deleuze-Guattari: “Esa es, pues, la primera división de todo agenciamiento: por un lado, agenciamiento maquínico, y por otro, a la vez e inseparablemente, agenciamiento de enunciación. En cada caso hay que encontrar uno y otro: ¿qué se hace y qué se dice? Y entre los dos, entre el contenido y la expresión, se establece una nueva relación que todavía no aparecía en los estratos: los enunciados o las expresiones expresan *transformaciones incorporales* que como tales (propiedades) “se atribuyen” a los cuerpos o a los contenidos” (2002: 514. El subrayado es del original).

sujeto sino que prefiguraría un agenciamiento. También esto puede observarse claramente en la novela:

a él lo que más le calentaba era *hacer* esas cosas: *cambiar*, *juntar*, *hacer* que agrandaran los lugares, *mandar*. [...] Él precisó *juntar*. O primero necesitó la guerra y la posibilidad de *mandar* para que le naciera aquella idea de *juntar* y *cambiar*. Si hasta a los que lo conocíamos desde antes nos llamó la atención: antes de *mandar*, antes de *pelear*, nunca le habían salido a aquellas ganas (Fogwill, 2020: 165-66. El subrayado es nuestro)

Aquí se nos está hablando otra vez del Turco, pero en ningún momento se lo nombra directamente <sup>24</sup>. No hace falta, porque “los elementos empleados encuentran su individuación en el agenciamiento del que forman parte, independientemente de la forma de su concepto y de la subjetividad de su persona”<sup>25</sup> (Deleuze-Guattari, 2002: 267). De este modo funciona y se conforma la máquina de guerra pichi.

Sin embargo, ella va perdiendo su potencia y vigor a medida que nos acercamos al relato del final de la guerra porque poco a poco se le va imponiendo el orden de visibilidad que pertenece a la lógica de la experiencia espectacular. Como ya señalamos, la experiencia pichiciega privilegia el uso del resto de los sentidos por sobre la vista ya que este último es el sentido menos valioso para su *ser-estar* en la guerra, y solo lo utilizan cuando se enfrentan al desarrollo técnico y tecnológico en los episodios analizados. En la progresión del relato, estos momentos de visibilidad interrumpen el flujo de acción de los pichiciegos, de modo que el bombardeo y la Gran Atracción constituyen lapsus de detención y pasividad que no introducen cambios, modificaciones ni cortes significativos en la experiencia pichiciega de la guerra. Por su parte, la máquina de guerra pichi se desarrolla sobre coordenadas distintas a las de la experiencia espectacular y ella, por el contrario, sí tiene efectos en el desarrollo de la guerra como pudimos ver en la cita sobre las fotos de los capitanes argentinos y los ingleses, ya que es lo propio de su naturaleza poner en duda la hegemonía del aparato de Estado y resistir a sus mecanismos de apropiación. De todos modos, cuando el relato se acerca al crepúsculo de la guerra, esta separación tan tajante deja de ser tal y poco a poco el orden de visibilidad comienza a

---

<sup>24</sup> En este capítulo, la única referencia al Turco es: “a él le despertó el árabe de adentro” (Fogwill, 2010: 166).

<sup>25</sup> Desde esta línea, también se pueden leer las operaciones de desplazamiento que Fogwill realiza en la voz del narrador que mencionamos en la nota 5.

imponerse, fisurando y penetrando en la máquina de guerra, debilitándola y haciéndola ceder finalmente, interrumpiendo su línea de acción creadora.

Sobre el final del relato, durante las últimas semanas del conflicto armado, la novela comienza a minarse de expresiones de tipo visual a partir de las cuales se construyen los parámetros de análisis y comprensión de la realidad. El punto de inflexión, de transición, está marcado en el capítulo 5 de la segunda parte: desde el interior de la pichiciera se nos conecta con el campo abierto de las ovejas y asistimos a otro devenir-animal marcado por nuevas alianzas y relaciones de proximidad con el modo de *ser-estar* en la guerra de los pichiciegos -la oveja *olfatea*, *disimula*, se larga a correr, *escucha* el ruido de la explosión, revienta y, finalmente, su olor “es parecido *al olor de cristiano reventado* por una mina” (Fogwill, 2002: 188). Luego la narración se focaliza sobre los helicópteros, la monumentalidad de las máquinas y su fuerza de destrucción que también se procesa desde el devenir-pichiciego-oveja y por eso no se piensa en correr -por el *ruido* y el *olor* que despiden los helicópteros y porque “corriendo se hace fácil *pisotear* una mina y *volar ovejita carneada por el aire*” (2002: 188. El subrayado es nuestro)-. Hasta que finalmente se *ve* el ejército británico -“lo que quita definitivamente las ganas de correr y *hasta de vivir*” (2002: 189. El subrayado es nuestro)- que da lugar a la parálisis y la no comprensión propia de la experiencia espectacular -“como si fueran a una *fiesta* bajan: se dan palmadas, riéndose; hacen flexiones en la cintita para caer con gracia como en un *circo*” (2002: 190. El subrayado es nuestro). Y, mientras tanto, el argentino *mira* y “no lo puede *creer*” (2002: 190. El subrayado es nuestro).

A partir de este momento se empieza a *ver* el final<sup>26</sup> y el uso privilegiado de la mirada es el principal indicio del abandono progresivo de la línea de acción creadora que había permitido a los pichiciegos sobrevivir a la guerra:

Sabiendo que había amenaza de helicópteros, los magos no insistían mucho con las misiones, y *en eso también ya se veía acercarse el fin* (2002: 196. El subrayado es nuestro).

El final se veía también por el modo aburrido de fumar, por las pocas ganas que tenían de comer, porque muchos se habían olvidado de pararse y porque los Reyes ya no hablaban<sup>27</sup>,

---

<sup>26</sup> “Cuando ya se veía venir el final” (2010: 192), “también en eso se veía acercarse el final” (2010: 200), “ya se veía venir el final”, “por todo eso se veía el final” (2010: 208); “Y se veía por...”, “Los Reyes no hablaban, veían venir el final”, “Y por más cosas se veía el fin” (2010: 209); “también en eso el final, clarito, se divisaba” (2010: 211).

es decir, la inacción y la detención propia de la sociedad espectacular ingresa definitivamente a la pichiciera, se apropia de ella y hace que los pichiciegos reproduzcan al interior de su propia exterioridad la experiencia del hombre espectacular, quien, como dijimos, “cuanto más contempla, menos vive” (Debord, 2012: tesis 30):

Era como en el *cine* cuando se sabe que *la función* se acaba porque atrás ya andan los acomodadores estirando las cortinas, pero se desconoce *cómo termina la película*, quiénes mueren, quiénes pierden, quién se casa con quién (2010: 209. El subrayado es nuestro).

La gente mira ese fierrito que da vueltas y sube y al final queda quieto en el aire, antes de empezar a caer. La gente mira y *les podrías tirar con un FAL* desde medio metro, que *igual seguirían mirando*. Se copa en eso. Muchos se vuelven *locos*” (2002: 234. El subrayado es nuestro).

Ya es como un globo: es el paracaídas del avión del que cuelga el piloto y todo lo que viene con el piloto. *Todos miran*. [...] Se acercan otros a mirar. El globo grande como una *carpa de circo* que baja despacito, llega casi volando. [...] Una oveja lo mira pasar. Más miran [...] Sigue viajando el globo, es como un viaje en globo: los *colores*, ese tipo colgando. ¡Pero no acaba de caer! ¡Pronto se acabará la isla y él nunca termina de caer! (2010: 235. El subrayado es nuestro).

Lo *miran* los de atrás al piloto y se *callan* y se *miran* entre ellos. Después *dan media vuelta y se van*. El piloto, acostado, es todo azul y venía muerto (2002: 237. El subrayado es nuestro).

Precisamente, *ver el final* es lo que termina por conducirlos a la muerte: “la ceniza acumulada abajo por desidia de Pipo- también en eso se les *veía* venir el final- había hecho gas, el gas que no pudo subir los había envenenado a todos” (2010: 249. El subrayado es nuestro).

Deleuze-Guattari (2002) explican que cuando triunfa el Estado existen dos destinos posibles para la máquina de guerra: volverse un órgano militar y disciplinado del aparato de Estado o bien volverse contra sí misma y devenir una máquina de suicidio<sup>28</sup>. En la Guerra de Malvinas no peleó, como al modo de las guerras nómadas<sup>29</sup>, un aparato de Estado contra una máquina de guerra, sino que se enfrentaron dos aparatos de Estado, el

---

<sup>27</sup> Cfr. Fogwill, 2010: 209.

<sup>28</sup> Cfr. Deleuze-Guattari, 2002: 363

<sup>29</sup> Cfr. Deleuze-Guattari “Tratado de nomadología: la máquina de guerra”.

inglés y el argentino, por la defensa el primero y la recuperación el segundo, de un territorio en disputa. Sin embargo, la versión literaria propone un juego de enfrentamientos diferente, Fogwill pone a funcionar una máquina de guerra que son los pichiciegos para desafiar a dos aparatos de Estado y desde esta posición de exterioridad resistir y poner en cuestión la guerra toda. Lo cierto es que su impulso creativo y su fuerza de combate terminan cediendo ante la lógica de la realidad de la que han escapado, realidad delimitada que ofrece un orden del mundo, por donde circulan los cuerpos y las ideas de *una* forma, más cercana a la experiencia espectacular. Una vez terminada la guerra entre los aparatos, desaparecen las motivaciones que pusieron a funcionar la máquina de guerra pichi y, entonces, imposible de ser interiorizada -si los pichiciegos se entregaban correrían la suerte de los desertores o la de algunos prisioneros<sup>30</sup>- la máquina de guerra pichi deviene una máquina de suicidio. Pero

¿Es posible que en el momento en que la máquina de guerra ya no existe, vencida por el Estado, presente su máxima irreductibilidad, se disperse en máquinas de pensar, de amar, de morir, de crear que disponen de fuerzas vivas o revolucionarias susceptibles de volver a poner en tela de juicio el Estado triunfante? (2002: 364)

Sí, es posible de pensar. Tal vez las fuerzas vivas que perviven hayan sido aquellas que escaparon a los límites de la novela que abrieron líneas de fuga para la literatura posterior que siguió trabajando en torno a la Guerra de Malvinas.

### **1.3. Epílogo: máquinas y tecnología**

El desarrollo técnico y tecnológico propio de toda guerra, dijimos, adquiere relevancia en *Los pichiciegos* asociado a un tipo de experiencia particular. La espectacularidad de la guerra muestra la inmensidad de las máquinas, su poder y fuerza de destrucción y ante ellas los pichis se obnubilan y paralizan. Esto sucede cuando no llevan adelante su propia

---

<sup>30</sup> Dice la novela: “Entre esos pichis que se rindieron, a algunos los encontraron las patrullas y los fusilaron en el lugar, por desertores. Los otros se han de haber muerto de frío en los campos de presos ingleses, o andarán todavía en una barcaza rondando el polo, porque a muchos presos de aquellos días los sentaban atados en las barcazas, les conectaban el motor y les trababan el timón apuntando al sur y los largaban así, sin marinos ni timoneles” (Fogwill, 2010: 199).

experiencia de la guerra, aquella invención original de distribución y acción en el espacio. Los pichiciegos no cuentan con la tecnología, no requieren de armas para ganar la guerra que ellos libran, su supervivencia está organizada en base a estrategias, a líneas de intervención e intercambios. En efecto, solo hay una narración de batalla en toda la novela que es un combate singular entre Quiquito y un Harrier, entre el hombre y la máquina.

Quiquito había tenido oportunidad de ver el Harrier en otras ocasiones, lo conocía, varias veces le había hecho lo mismo y su inconfundible marca 666 lo delataba. Él se encontraba cobijado entre las piedras a la espera de que la noche cayera para poder volver a la pichicera sin correr el riesgo de ser descubierto; allí lo encontró el Harrier que se acercó velozmente y se posó justo encima de él. A menos de 100 metros de altura “se detuvo en el aire, apagó los motores, hizo silencio y empezó a bajar despacito, sin ruido, siempre quieto en su posición horizontal, y mudo hasta casi posarse encima de él” (Fogwill, 2010: 217). Así siempre se daba la batalla, la máquina sobre él, imponiendo su fuerza dormida, Quiquito debajo resistiendo:

si decía algo, si se movía, respiraba fuerte o miraba a la visera del casco del piloto, el Harrier se iba a tirar sobre él, o le iba a disparar los cohetes encima, o peor, se iba a abrir para chuparlo y triturarlo en las turbinas para llevar sus pedacitos como alimento a otros Harrier más chicos que debía haber en la bodega del portaaviones (2010: 218).

Siguiendo a Deleuze-Guattari, este enfrentamiento podría comprenderse como una batalla entre una máquina de guerra y un aparato de Estado. Es decir, se reproduciría “en miniatura” (2010: 218) la pelea que dan los pichiciegos frente a la guerra toda; de lo que se trata es de resistir, de no dejarse absorber e interiorizar, de no actuar bajo los modos esperados, codificados por el aparato de Estado: “te colocan así, abajo del avión, lo hacen crecer, lo hacen bajar arriba tuyo y lo hacen que apunte a vos y que siga creciendo para que sepas que ellos *mandan las proporciones*, que ellos *pueden moverlas como quieren*. Que mandan.” (2010: 219. El subrayado es nuestro). Pero Quiquito no cede, desobedece y así logra mantener la exterioridad de la máquina de guerra: “las varias veces que me buscó, se la *aguanté* y gané, gané yo porque *aguanté siempre*” (2010: 219. El subrayado es nuestro).

Ahora bien, cuando nos acercamos al final del conflicto, como dijimos, la máquina de guerra está cada vez más debilitada debido a que el cese de la guerra y la derrota anulan las motivaciones iniciales que llevaron a los pichiciegos a desterritorializarse. De esta

manera, se va incorporando progresivamente al relato la experiencia del ejército argentino en retirada y la vuelta de este al continente. Aquí comienzan a aparecer otras cuestiones en la narración que queremos recuperar para trazar un último nexo en torno a la relación que se establece con el manejo técnico y la tecnología por parte de ambos ejércitos contendientes.

Una vez terminada la guerra, cuando ya se sabía que los ingleses eran los vencedores, el relato se detiene en la descripción de los artefactos bélicos, pasando de la contemplación distanciada de las bombas, misiles y aviones del espectáculo al detalle de cómo estos funcionan y actúan sobre los cuerpos -siempre y cuando los primeros sean británicos y los segundos pertenezcan a los argentinos-. En este caso, la obnubilación, admiración y euforia espectacular es reemplazada por la descripción minuciosa y fáctica de relaciones entre materiales y cuerpos, por el detalle preciso y desafectado de la violencia de las máquinas y la vulnerabilidad de los hombres:

Venía la bomba sin silbar y cincuenta metros antes de tocar el suelo explotaba y soltaba miles de cablecitos. [...] Los cables, por la explosión, salían girando locos [...] A algunos les pegaban en la nuca y morían secos del golpe. A otros les estrangulaban las piernas y se caían, para recibir después, boca arriba, la nube de gelatina quemante que también se había soltado de la bomba. A otros les agarraba el cuello con casco, bayoneta y todo, y en ese lugar quedaban con los ojos saltados y la cara violeta pegada contra el fusil (2010: 239-240)

Cuando se trata de los armamentos argentinos, en cambio, las armas están trabadas, prácticamente no funcionan y lo único que se consigue en el fallido ataque es “una *balita*” [que] pasa chiflando cerca de los ingleses” (2010: 242. El subrayado es nuestro)<sup>31</sup>, además de una contraofensiva de gran despliegue técnico y táctico que mata a la mayoría de los rendidos que se encontraban ahí<sup>32</sup>. ¿Cómo hablar de las armas, las bombas, los misiles sin

---

<sup>31</sup> Cfr. Fogwill, 2010: 241-242

<sup>32</sup> “[Los británicos] Se distribuyen el trabajo: uno corre a un lado con el *telémetro* para tomar distancia. El otro corre hacia otro lado con el *goniómetro* para medir ángulos. Algunos se agachan en el suelo con *niveles* y *trípodes* para montar la *misilera* o el *mortero*. Los restantes se abrazan *como jugadores de rugby* y confabulan. El que parecía jefe prende una pipa chiquita [...]. El del goniómetro habla por *radio* con el del telémetro; se tienen ahí no más a veinte metros, pero se hablan con las radios portátiles. Al final parece que se ponen de acuerdo, le *regulan* el ángulo al mortero, *confirman* la posición y llaman al que parecía el jefe que se acerca *canchero*, y sin agacharse, con un pie, dispara el mortero, o la misilera. Sale el obús, o sale el misil en dirección al sitio donde el teniente argentino sigue gritando órdenes con la *pistola descargada* y con más rabia a los colimbas cansados que a los propios británicos. Les habla. Dice que con soldados de mierda como ellos nunca se va a poder ganar una guerra y trata de recargar su Browning, pero llega el misil o el obús,

desdoblarlas en una “imagen” visual, de tipo espectacular? ¿Cómo no ingresar en el trance de su poder? La posibilidad que la novela ensaya es describirlas simple y llanamente, sin involucrar ningún tipo de subjetividad o afectividad -por eso no hay temor, desesperación ni lamentos- y rehusándose a emplear adjetivos que las califiquen -solo un diminutivo al pasar que produce el gesto contrario-.

En *Los pichiciegos* no encontramos fascinación por la máquina, devoción por su poder o sumisión temerosa; en todo caso lo que aparece en el contacto con la tecnología en medio de la experiencia espectacular se corresponde con un tipo de vivencia particular de la realidad circundante. En este sentido, el despliegue técnico y tecnológico forman parte de los estímulos visuales que colaboran con la alienación de los hombres, que los distraen y entretienen como si se encontraran sentados frente a la pantalla de un televisor. Pero, por otra parte, es cierto que el espectáculo constituye una forma de representación privilegiada para dar cuenta de lo que parece imposible de comprender. Consecuentemente, la pantalla del cine o del televisor, en tanto lugares de irrealidad y ficción, se vuelven el modelo de referencia para el entendimiento. En *Los pichiciegos* esto aparece mencionado en el comentario de Quiquito a una de las sesiones con su psicóloga: “y ella creía que en la guerra los tiros y las bombas *sonaban* como en el *cine*. *No podía entender cómo eran esos ruidos*, ruidos grandes, ruidos gigantescos, ruidos sin proporción, gigantes y grandes que ni se oyen”. (2010: 223. El subrayado es nuestro)<sup>33</sup>. Quiquito no logra comprender lo que le plantea la psicóloga, que la guerra *suene* como en el cine parece algo imposible de aceptar para alguien que puso el cuerpo y *experimentó* esos ruidos: “vibran adentro, en el pecho; en el vientre vibran y se mueven las cosas y las piedras, del ruido. Todo se mueve, afuera.

---

explota, le mata a todos los rendidos, o a la mayoría de ellos, y los británicos se van sin siquiera contar cuántas bajas hicieron.” (2010: 242-243. El subrayado es nuestro.).

<sup>33</sup>Algo similar a esto ocurre en el documental de Ramilo Longo (2005) *No tan nuestras*: Sergio Delgado, un ex combatiente que sobrevivió a la batalla de Longdon, recurre continuamente a escenas de películas o fragmentos de episodios de series para dar cuenta de su experiencia. Por citar solo un ejemplo, Delgado cuenta que en medio de un bombardeo, él y sus compañeros empiezan a reír porque el sonido de las bombas era igual al silbido producido por el vuelo de las tortas que se tiraban entre sí los tres chiflados en uno de sus capítulos: “las bombas caían entre medio de todo el quilombo y por ahí de la muerte [...] y para nosotros era una joda ahí adentro”. En reiteradas ocasiones de su relato traza analogías de este tipo y cuando toma consciencia de ello, entre risas, dice “sí, soy re televisivo... *para que me entiendan*”. En este sentido resulta curioso lo que cuenta que le pasó no bien llegó a Puerto Madryn una vez terminada la guerra: allí un militar se le acercó y le preguntó si la guerra era como en las películas: “Sí, le dije yo... pero me pareció tan rara la pregunta. *No había hecho la comparación todavía*”. Cfr. *No tan nuestras*

Adentro” (2010: 223). Pero que la guerra se *vea* como en el cine, eso tal vez Quiquito podría aceptarlo.

## 2. Segunda Parte: *Las Islas*, imaginario tecnológico y estética futurista

*así como todos fuimos usados en esta patraña de la recuperación de las islas y participamos de eso voluntariamente, y [...] la sensación de bronca, estafa y culpa sucedió después de la derrota, cuando en 2001 se derrumbó lo que había nacido con el menemismo pasó algo parecido, la sensación de haber sido usados, de haber comprado un gran buzón y de haber participado activamente, haber colaborado con eso. Dictadura y menemismo son espejos, uno del otro.*

Carlos Gamerro

Una mirada global de *Las Islas* de Carlos Gamerro nos introduce en un laboratorio de experimentación. A lo largo de sus más de 600 páginas encontramos, por un lado, especulación disparatada sobre el discurso histórico y los mitos de origen que recorren el imaginario de “una” identidad “nacional”, y, por otro, experimentación literaria plasmada en la combinación singular de ciencia ficción, policial, novelas de suspenso y *thriller*. Todas estas operaciones ocurren a partir de un núcleo saturado de sentido: Malvinas.

En numerosas entrevistas, Gamerro cuenta cuáles fueron los motivos principales que lo impulsaron a escribir la novela: uno es de tipo personal y otro, de orden literario. El primero se relaciona con la marca generacional que implica ser clase 62 como la mayoría de los conscriptos. Gamerro logró evitar su destino de soldado porque había pedido una prórroga universitaria cuya concesión impidió su participación en la guerra. Como el autor señala

*Las Islas* es una especie de novela autobiográfica pero en negativo, no lo que me pasó, sino lo que tendría que haberme pasado, esos momentos que se bifurcan, a mí me tocó este, pero el otro de alguna manera lo vi, y de alguna manera siguió viviendo conmigo (Gamerro, 2008).

En cuanto a las razones literarias, Gamerro explica que el tema de la guerra de 1982 no había sido suficientemente explotado hasta ese entonces -salvo por *Los pichiciegos*- y que Malvinas constituía un tema fascinante en el que era posible ver la historia nacional, desde el pasado reciente hasta la llegada de los españoles a América. Según su perspectiva, la Guerra de Malvinas constituye un núcleo de significaciones poderosas y hasta el

momento no exploradas, un disparador para repensar cuestiones de nuestra historia que laten con fuerza en el imaginario de la identidad “nacional”. En palabras de Paola Cortés Rocca (1999), Malvinas en *Las Islas* es un *aleph*, “un espacio mítico, un momento que condensa la historia nacional”, donde Gamarro ve la posibilidad de recorrer hitos de nuestra identidad que convergen y se disparan a partir de la evocación de la guerra. El *aleph* que nosotros nos proponemos leer en la novela, en cambio, antes que mítico es discursivo. Según nuestra perspectiva, *Las Islas* incorpora y entreteje los discursos más diversos: desde el estatal hasta el historiográfico, pasando por los de la televisión y la radio, junto con las voces de los sobrevivientes de la guerra y de la represión de la dictadura. Todos estos discursos en su conjunto, a pesar de su pluralidad, son puestos en una trama que los lleva al límite del absurdo, el disparate y el grotesco.

Pero Malvinas, en la novela, además de densidad discursiva, también tiene volumen material y está hiperreproducida en el espacio y en los cuerpos: pervive bajo la forma de tatuajes y/o cicatrices en la piel de los ex combatientes, multiplicada en imágenes en serie de pósteres y láminas, reproducida en el bordado artesanal de una colcha y reconstruida minuciosamente en una maqueta gigante. Esta proliferación de discursos, íconos y marcas vuelve omnipresente el tema de Malvinas y así la novela incansablemente señala su carácter de deuda pendiente. En este sentido, la guerra menos que un conflicto del pasado constituye el sustrato del presente: 1982 se superpone, sobrevive y se revela en el 1992 que se ficcionaliza en la novela. En consecuencia, la acción de *Las Islas* comprende dos temporalidades: 1982, que se corresponde con la Guerra de Malvinas y la dictadura en su fase final y 1992, que incluye los primeros años menemistas y la irrupción de la tecnología en la vida cotidiana por medio de las computadores e internet. La mayor parte de la acción transcurre en 1992 cuando Felipe Félix, un ex combatiente y actual programador informático, es contratado por un empresario multimillonario para alterar las pruebas del asesinato que cometió su hijo. Este encargo, en apariencia sencillo, termina por revelar los hilos de una máquina conspirativa y paranoica que desde los años de la guerra no ha dejado de funcionar, y de este modo evidencia nichos de poder en el que actores, instituciones, prácticas e ideologías permanecen inalteradas desde los años de la dictadura.

En diferentes ensayos<sup>34</sup>, Alejandro Horowicz plantea una continuidad entre el ciclo histórico que se inicia en 1976, se prolonga durante los años ochenta y noventa y se cierra con su final estallido en diciembre del 2001. Específicamente, postula que la salida a la democracia de 1983 no representó un corte histórico con el régimen militar anterior sino más bien la continuidad del orden ideológico y económico fundado por la dictadura, que en el posterior gobierno de Carlos Menem alcanzó el grado del paroxismo. Lejos de constituir un triunfo popular, la democracia subsiguiente no fue otra cosa que una *derrota*, que acentúa y comprueba la “estabilización reaccionaria”, es decir, “la solidez con que el bloque de clases dominantes sometió a las dominadas” (Horowicz, 2011: 350).

Una hipótesis similar puede leerse en la atmósfera de extrema impunidad y violencia que sobrevive en el 1992 de *Las Islas*. Los militares de la dictadura y de Malvinas siguen en las calles exhibiéndose triunfales y aguardando una vez más su eterno retorno, mientras que, junto a ellos, los ex combatientes continúan sujetos al dolor de la derrota y a la esperanza siempre viva de la definitiva recuperación. Diez años después, los soldados siguen siendo los “chicos de la guerra”, actúan como niños y hacen bromas a su profesor en las clases de la Asociación Virreinal<sup>35</sup>, simulan un desembarco en la isla de los Bosques de Palermo para conmemorar el décimo aniversario del original<sup>36</sup> y juegan a los soldaditos en la cama antes de ir a dormir<sup>37</sup>. Los ex combatientes son presas perpetuas de la experiencia

---

<sup>34</sup> Nos referimos específicamente a “La democracia de la derrota” publicado por primera vez como prólogo a la cuarta edición de 1991 de *Los cuatro peronismos*, y a “Veinte años después”, actual epílogo de la última reimpresión (2011) de dicho libro.

<sup>35</sup> Dice *Las Islas*: “La Asociación Virreinal se fundó con el objetivo de restaurar las fronteras nacionales a los límites históricos del Virreinato del Río de la Plata (para lo cual propone, entre otras cosas, reconquistar Bolivia, Paraguay y Uruguay e invadir Chile y Brasil) pero decayó mucho en los últimos años, de bajo perfil épico, y para costear los gastos mínimos dan cursos de historia nacional, folklore nacional, música nacional y cuanta disciplina pueda cargar con el adjetivo. Tienen un convenio con los ex combatientes mediante el cual les dan cursos gratis con certificado, y salvo yo todos los del grupo lo estaban tomando por tercera vez” (Gamerro, 2012: 52-53)

<sup>36</sup> Dice la novela: “Ese primer mes fue el mejor de mi vida. ¿Vos no estuviste en el desembarco, no?- me preguntó, sobresaltándome el trago de whisky. -¿Cuál?- Tosí. -El del 2 de abril, claro. -No, yo no llegué hasta el 16- contesté-. Creí que lo sabías. -Ah, pensábamos que estabas acá- dijo, confundidome más-. Fue fantástico. Alquilamos como cinco botes en Palermo, ahí en el muellecito, sabés, e invadimos la isla esa del medio. Viste, a la que van a apretar las parejas- aclaró, y recién ahí entendí que no hablaba del desembarco original sino del que habían preparado para el festejo de los diez años-. Decí que hay tantos árboles, parece más Vietnam que Malvinas. Plantamos la bandera e hicimos práctica un rato. Después de un asadito de cordero- dijo saboreando-. No sabés lo que te perdiste” (Gamerro, 2012: 61-62),

<sup>37</sup> Dice la novela: “[En la habitación de Hugo] Había dos camas gemelas, separadas por un estrecho corredor; bajo la montaña de gabanes y capotes que las cubrían se adivinaban, en cada colcha, el bordado de una de Las Islas. Sergio, que se quedó una vez a dormir, contó que Hugo tenía una caja llena de barquitos de plástico con los que se quedaron hasta tarde reconstruyendo las maniobras navales de guerra -Hugo gritándole las órdenes

de la guerra y continúan reproduciendo acriticamente el discurso oficial que los mandó a pelear y a morir, mientras juegan para realizar sus deseos, repitiendo obstinadamente simulacros que elaboran el trauma y les conceden, a la vez, algo de placer<sup>38</sup>.

Sin embargo, la clase de experiencia que Felipe Félix vive en el presente y la que lo relaciona con la guerra remite a otra línea de continuidad entre 1982 y 1992 que gira en torno al *imaginario tecnológico* surgido en el contexto de la Guerra de Malvinas y afianzado como vivencia cotidiana en la década del noventa. Como explica Gamarro (2009), “con Malvinas todo el mundo estaba discutiendo sobre “los Daguer, los Mirage, los Harrier”, en ese sentido se podría decir que la guerra despertó un imaginario que fue el germen de aquel deseo tecnológico que se instalaría una década después producto de las promesas de modernización del menemismo. Contradictoriamente, las condiciones materiales efectivas en que los soldados combatieron en Malvinas “fue(ron) como la(s) de la Primera Guerra Mundial: una guerra de trinchera entre el barro, el frío” (Gamarro, 2009). En línea con esta argumentación, Gamarro explica que la distancia entre el imaginario tecnológico de quienes no fueron a la guerra y la experiencia directa de los conscriptos produjo una “escisión un poco esquizofrénica” que es la que atraviesa al personaje de Felipe Félix. En él encontramos la fascinación por las máquinas y la tecnología y la experiencia de un cuerpo avasallado y sojuzgado por su inmenso poder.

Para analizar el modo en que Gamarro trabaja el imaginario tecnológico en la novela, nos detendremos en los dos episodios donde la guerra se representa de manera más directa. En primer lugar, nos ocuparemos de “La batalla de Longdon”, capítulo donde Felipe Félix vuelve al campo de batalla a través del delirio ocasionado por narcóticos que lo hacen revivir aquel enfrentamiento y, luego, “Video Malvinas”, episodio en el que Felipe programa un juego sobre la guerra para torcer los hechos de la historia y permitir la victoria argentina. En contra de las expectativas, en el episodio de la batalla de Longdon, Gamarro no realiza la representación del imaginario tecnológico ni tampoco propone la versión dramática de los testimonios de la trinchera. En su lugar, plantea una representación estética de la guerra que nos remite al futurismo de la vanguardia de principios de siglo

---

saltando como un mono sobre su cama, y Sergio gateando por el suelo para ejecutarlas” (Gamarro, 2012: 333-334).

<sup>38</sup> Sobre la relación entre trauma y juego infantil consultar: Freud, Sigmund (1979) “Más allá del principio del placer” en *Volumen XVIII - Mas allá del principio de placer, Psicología de la masas y análisis del yo, y otras obras (1920-1922)*. Buenos Aires/Madrid, Amorrortu.

pasado, y nos permite interpretar el deseo tecnológico impulsado por la Guerra de Malvinas a la luz de la fascinación por las máquinas de los futuristas. Mientras que, paradójicamente, la experiencia de la trinchera se recrea en la versión más tecnológica de la guerra, aquella que encontramos en la programación del videojuego.

### **2.1. La guerra como hecho estético: “La batalla de Longdon”**

Walter Benjamin, en el epílogo de su famoso ensayo *La obra de arte en la era de su reproducción técnica* (2011 [1936]), dedica unas líneas a pensar la cuestión de la guerra como el punto cúlmine del esteticismo de la política. En este sentido, Benjamin nos dice:

el fascismo espera de la guerra la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Esto es, de un modo manifiesto, la realización absoluta del *l'art pour l'art*. La humanidad que, antiguamente, en Homero, era un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en objeto de contemplación de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden (2011: 51-52)

La fascinación por la máquina y la valoración de la técnica como principio constructivo estético nos retrotrae inevitablemente hacia el movimiento futurista que promovió un programa de renovación artística fundado en la confianza sobre las posibilidades ilimitadas de la revolución tecnológica de principios del siglo XX. Benjamin no olvida esta conexión y se refiere al manifiesto que Marinetti escribió respecto de la guerra colonial de Etiopía, que vale la pena aquí también citar brevemente:

la guerra es bella, porque, gracias a las máscaras de gas, al terrorífico megáfono, a los lanzallamas y a las tanquetas, funda la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella, porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano (citado en Benjamin, 2011: 50).

De un modo un tanto fatal e irónico, Felipe Félix conserva algo de ese anhelo futurista de la metalización del cuerpo ya que lleva incrustada en su cabeza una esquirla de su casco, un *pedazo de máquina* que se ha *soldado* para siempre a su cuerpo. Pero donde la filiación de la novela con el futurismo aparece más claramente es en la narración de la batalla de Longdon, cuando se nos sitúa en la guerra, adonde Felipe Félix regresa en medio de un delirio provocado por drogas. A partir de ese momento, el recuerdo de 1982 se vuelve el presente del relato.

Luego de un intento vano de resistencia de los soldados argentinos, el campo de batalla se ilumina por las bengalas británicas y, ante la inminencia de la derrota, Felipe Félix seguro de que va a morir empieza a admirar la *belleza* del espectáculo<sup>39</sup>:

la de la montaña congelada por las bengalas *como en noche de luna cien veces intensificada*; la de los *movimientos ágiles y precisos* de los ingleses [...] dibujando el contorno de los peñascos con los trazos geométricos de sus trayectorias, y son tan *hermosas* que dan ganas de estirar el brazo y tocarlas... (Gamerro, 2012: 558)

Sobre este paisaje de destrucción vivido con goce estético resuenan otra vez las palabras de Benjamin a las que agregaremos las observaciones de Frederic Jameson (1992) sobre los rasgos propios del estado de la cultura en la era de la posmodernidad. De acuerdo con este, la experiencia cultural más reciente se desarrolla sobre un nuevo subsuelo emocional que se caracteriza por una pérdida de afectividad. Jameson prefiere hablar de “intensidades” en lugar de sentimientos ya que estos últimos son de orden subjetivo e individual, mientras que los primeros son “impersonales y flotan libremente, tendiendo a organizarse en una peculiar euforia” (1992: 39) que puede analizarse desde las teorías clásicas de lo sublime.

Para Burke, dice Jameson, lo sublime puede experimentarse frente a cualquier forma de poder -natural, tecnológico, institucional- que signifique una amenaza y que suscite sensaciones de dolor, peligro o terror. En este sentido, una experiencia sublime permite “vislumbrar, a la vez, con asombro y con espanto, el resplandor fugaz de algo cuya enormidad sobrepasa toda vida humana” (1992: 77). Para Kant, en cambio, lo que produce la experiencia de lo sublime tiene que ver con “los límites de la figuración y de la incapacidad del espíritu humano para representar la inmensidad de tales fuerzas” (1992: 78), es decir que en el desencuentro entre lo absolutamente poderoso y el entendimiento del

---

<sup>39</sup> Cfr. Gamerro, 2012: 558

sujeto se origina lo sublime cuando, en un segundo momento, el disgusto y la perturbación se transforman en placer y goce estético. Tanto en Burke como en Kant, para que el sujeto pueda experimentar lo sublime es necesario que entre él y el objeto de contemplación haya una distancia que genere una posición de seguridad, de inmunidad, para que el horror y el dolor permanezcan en estado de amenaza latente. Si retomamos la cita de la novela, incluso en medio de la guerra, Felipe Félix puede disfrutar de la *belleza* del bombardeo porque está *seguro* de que va a morir, y es este “fuera de peligro” lo que le permite convertirse en espectador y entregarse al goce estético de las figuras y colores producidos por el poder de la tecnología. Sin embargo, este juicio positivo se suspende a medida que avanza el relato del bombardeo porque la confusión que produce la experiencia de la realidad no cabe dentro de los límites conocidos:

Lo que veo a la luz entrecortada de los fogonazos es tan *extraño* que al principio creo estar *alucinando*: el monte entero hierve de criaturas en movimiento como un hormiguero reventado; hasta donde llega la vista, cubriéndose entre las rocas, saltando los cráteres, cargando cuerpos heridos y esquivando cuerpos muertos, un *ejército de espectros* baja escapando del avance de los ingleses (Gamerro, 2012: 565. El subrayado es nuestro).

De este modo, Felipe Félix ingresa en un mundo fantasmal por el que avanza en una loca carrera por la supervivencia, en medio de un paisaje demencial, casi infernal, que conserva una fuerte carga estética. La “distancia segura” se obtiene ahora solo por momentos de “encantamiento”, breves “hechizos”, que dan lugar a la representación del acontecer en el campo de batalla. Citamos la novela:

Empiezan a caer flotando bengalas del cielo, y por reflejo, todos hacemos lo que nos enseñaron en la instrucción, para confundirnos entre los árboles congelándonos en la posición en la que estamos como en el juego de las estatuas; solo que en Malvinas no hay árboles, y la planicie bajo la cegadora luz blanca queda convertida en *una exposición a cielo abierto de la colección de esculturas más grotescas de un artista demente*: gárgolas, sátiros, dragones, jorobados, seres fantásticos y monstruosos, solos o en composiciones de dos o tres, destacándose nítidos sobre la nieve para que los ingleses practiquen tiro. Al punto empiezan a hacerlo, devolviendo la vida a una, y otra, y otra; hasta que una voz de suboficial logra romper el *hechizo*:

-¡Corran, pelotudos, que nos van a hacer mierda! ¡Corran! (2012: 566. El subrayado es nuestro)

El terror y la desesperación de los soldados por escapar se transforman en un hecho artístico, en la obra de un “artista demente”, lo que produce la inversión total de la percepción: los disparos que golpean contra los cuerpos de los hombres inmóviles, se nos dice, los “devuelven a la vida” aunque en verdad se los esté privando definitivamente de ella. Al final, un “corran pelotudos” rompe el hechizo y nos recuerda que Felipe Félix y sus compañeros están en medio de la guerra, en el bombardeo que desembocó en la rendición del Ejército Argentino.

Con la sensación intensificada de la inminencia de la muerte, Felipe huye por el campo de batalla que se presenta cada vez más extraño e irreal. Ante esta desrealización, no hay efusión de sentimientos que logren anclar en su subjetividad sino más bien intensidad alucinatoria y desmesurada:

A través de la niebla una *mole fantasmal* que se acerca con *gritos inhumanos* nos obliga a decidir sin pensar y volvemos a correr en dirección a las bombas inglesas, perseguidos por el fantasma blanco que se cierne tronando sobre nosotros.

-¡Es la yegua!- grita Chanino.

Pasa el trueno de sus cascos tan cerca que me salpica la espuma mucosa que salta de sus narices y alcanzo a *ver las altas columnas de fuego reflejadas en el hemisferio de su ojo desorbitado* [...] Por unos segundos, después de que su grupa desaparece tragada por el humo y la niebla, me veo montado en pelo sobre sus lomos, atravesando *invulnerable* la cortina de humo y fuego que me separa de nuestras líneas, salvándome, hasta que entremezclado con explosiones un *grito espantoso* me sacude del *encantamiento* (2012: 568. El subrayado es nuestro).

En medio del caos y la desesperación, está la recuperación del detalle preciso, una pausa de segundos que permite posar la mirada, dar con la imagen que refleja el ojo desorbitado de la yegua y habilitar el goce estético. La narración cede espacio a la metonimia, se detiene en el efecto y no en la causa que es la que produce el “encantamiento”, la distancia *segura* que permite el libre fluir de la fantasía, la invulnerabilidad necesaria para permitir el deseo de escapar con vida. Un “grito espantoso”, proveniente del mundo de la guerra, devuelve a Felipe a la “realidad” y lo que ahora aparece es el cuerpo mutilado del animal: “Virada a pinto por las esquirlas reaparece tropezando hacia nosotros, arrastrando una larga serpiente de intestinos” (2012: 568).

Ahora bien, volvamos a pensar las ideas que Gamero mencionaba respecto de la “escisión esquizofrénica” en relación con la batalla de Longdon. La narración de la

experiencia de la guerra, en *Las Islas*, no recrea el imaginario tecnológico dominante en la euforia de la población argentina ni tampoco registra el *drama* de la experiencia de la trinchera propio de los relatos testimoniales. Sin embargo, entendemos que la novela los condensa mediante la recuperación del futurismo, en la medida en que este permite reponer al mismo tiempo la fascinación y el deseo por la tecnología, y el contexto de la Primera Guerra Mundial.

Tanto para el futurismo italiano como el ruso, el compromiso con el valor de la tecnología, las máquinas y la propia guerra tenía que ver con un profundo optimismo en las posibilidades de transformación que ellas ofrecían. En cierto sentido se concebían como el medio necesario para una revolución plena que también atañería al arte y que, además, este acompañaría. En su completo estudio *El momento futurista*, Marjorie Perloff (2009) lo explica de este modo:

El momento futurista fue la breve fase utópica del modernismo temprano en que los artistas se sentían al comienzo de una nueva era que sería más excitante, prometedora e inspiradora que ninguna de las que la habían precedido. Tanto la versión italiana del futurismo como la rusa surgieron en países atrasados desde el punto de vista económico que estaban experimentando una rápida industrialización; había en ellos esa fe en el dinamismo y la expansión nacional que se asocia a la primera fase del capitalismo. (2009:126)

A diferencia de lo que plantea Perloff a propósito del futurismo, en *Las Islas* no está esa mirada utópica asociada a las posibilidades de expansión que ofrecía la tecnología a comienzos del siglo XX -imposible que ella permaneciera- ni tampoco la euforia u obnubilación por el poder de las máquinas -aunque, como veremos, algo de esto sobreviva en “Video Malvinas”. No obstante la novela de Gamerro recupera la estética futurista, y antes que poner el énfasis en las máquinas, registra las transformaciones perceptivas que suscita su fuerza estremecedora. Por otra parte, entendemos que “esa fe en el dinamismo y la expansión nacional” que Perloff señala como motor del futurismo, en la novela se asimila al “deseo tecnológico” de inicios de los noventa. En “La imaginación tecnológica al poder”, Gamerro (s/f) explica que el imaginario incentivado por la Guerra de Malvinas tiene un efecto muy particular en la sociedad argentina: “nos hizo conscientes de que pertenecíamos al tercer mundo, y que la brecha, en los 70 vista sobre todo como económica y política, era, además, tecnológica”. Con la inserción de la Argentina en la dinámica de la

globalización, a partir de las políticas de corte neoliberal fuertemente impulsadas en el gobierno de Carlos Menem y con la aparición de internet que introdujo la tecnología en la vida cotidiana, este imaginario tecnológico encontró una suerte de materialidad en la década del noventa. En ese entonces, Argentina se ilusionaba con ingresar al “primer mundo” y transitar un nuevo proceso modernizador<sup>40</sup> que nunca aconteció -las políticas menemistas, más bien, terminaron siendo la realización de sus contrarios-.

## 2.2. La escisión esquizofrénica: “Video Malvinas”

*Toda aplastante exhibición de superioridad genera el deseo, por parte del aplastado, de poseer alguno de los atributos del aplastador, así sean apenas fetiches.* Carlos Gamerro

La confianza futurista en la expansión de las fuerzas del hombre prolongadas en el dominio de la tecnología, a la luz de lo acontecido en las siguientes décadas del siglo XX, no tardó en perder vigor y la fórmula de Marinetti de “la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada” adoptó la forma de su contrario. De aquí en más, va a ser la máquina la que subyugue a los hombres aunque al mismo tiempo los embelese y seduzca por su ilimitado poder. En este sentido, la celebración y el júbilo futuristas pertenecen a una etapa anterior del capitalismo correspondiente con la revolución tecnológica que implicó la producción mecánica de motores eléctricos y de combustión (Cfr. Jameson, 1994). La fase actual, la del capital multinacional, en cambio, está atravesada por el salto tecnológico que acarrió la producción mecánica de ingenios electrónicos y nucleares desde la década del 40 del siglo

---

<sup>40</sup> Podría tomarse como la representación más vergonzosa de este impulso, el discurso que Menem pronunció en 1996: “Dentro de poco tiempo se va a licitar un sistema de vuelos espaciales mediante el cual desde una plataforma, que quizá se instale en Córdoba, esas naves van a salir de la atmósfera, se van a remontar a la estratosfera, y desde ahí elegir el lugar donde quieran ir, de tal forma que en una hora y media podremos estar en Japón, Corea o en cualquier parte del mundo.” Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=CdX7YX9cUxQ>. Consultado el 20 de enero de 2015

pasado. En consecuencia, como explica Jameson, “es lógico suponer que las relaciones que mantenemos con las máquinas, y nuestra manera de representárnoslas, han de transformarse dialécticamente en cada una de estas fases” (1994: 81-82). Si en la etapa temprana de la modernización el futurismo representó con fuerza de idolatría las máquinas de producción y las energías mecánicas emblemas del desarrollo y promesas de transformación social, en la posmodernidad la atención la van tener la tecnología informática y los diferentes *media*. Pero Jameson advierte que a diferencia del momento anterior,

la tecnología de nuestra sociedad contemporánea no es fascinante e hipnótica por su propio poder, sino a causa de que parece ofrecernos un esquema privilegiado a la hora de captar esa red de poder y control que resulta casi imposible de concebir para nuestro entendimiento y nuestra imaginación: esto es, toda la nueva red global descentralizada de la tercera fase del capitalismo. (1994: 85)

En este sentido, la celebración de las máquinas es desplazada por la atracción que supone *esa red de poder y control* intangible pero a la vez presente en la cotidianeidad más concreta.

Como ya señalamos, Felipe Félix lleva en su cabeza un pedazo de esquirla de su paso por Malvinas. El pedazo de máquina que aloja dentro de su cuerpo le produjo una filiación especial con las máquinas que le permitió entenderse con ellas como si fueran *animales de la misma especie*. A su vuelta de Malvinas, Felipe comprueba que sus capacidades *habían aumentado*<sup>41</sup> en lugar de disminuir y elige el mundo de las máquinas como resguardo de su pasado de la guerra. Lo cierto es que la computadora revela la red de poder que lo sujeta y lo domina y que también tiene que ver con Malvinas. Paradójicamente, en la versión más tecnológica de la guerra aparece la experiencia del campo de batalla que para Felipe es la que menos tuvo que ver con la tecnología.

Simultáneamente, partir de la programación de un videojuego sobre la Guerra de Malvinas también se alude al imaginario tecnológico que apareció durante la guerra y se instaló como posibilidad palpable una década después. Es por eso que en esta ocasión, la

---

<sup>41</sup>Dice la novela: “Me fui dando cuenta con creciente asombro de que había un área donde *mis capacidades habían aumentado*, en lugar de disminuir; me entendía ahora con las máquinas *como si fuéramos animales de la misma especie*; y la única explicación posible estaba ahí, en ese bulto cruzado por cicatrices que el pelo en el espejo todavía no llegaba a cubrir; *el pedazo de máquina que yo había incorporado para siempre a mi cuerpo*” (Gamerro, 2012: 425. El subrayado es nuestro).

guerra virtual se vuelve obsesivamente técnica a diferencia de aquella librada hace 10 años, cuando para hacer frente a la batalla de Longdon solo contaban con un arma y un radar inservible porque había sido utilizado para torturar a un soldado. La revancha en el videojuego, en cambio, se desarrolla en una detallada descripción de armas, bombas, misiles, flotas navales y aviones sobre los cuales la narración se detiene minuciosa y precisa:

pero el traicionero inicio de las hostilidades no agarra desprevenidas a las siempre vigilantes defensas argentinas, que localizando al agresor en la pantalla del radar de vigilancia Alert ANTPS-44 en Saper Hill (Colina del Zarpador) disparan sobre él un enjambre de misiles tierra-aire Tiger Cat, cuatro mil ochocientos metros de alcance y guiado óptico, de fabricación inglesa (‘una cucharada de su propia medicina’). (Gamerro, 2012: 92)

Por medio de la exaltación de las virtudes y cualidades de las máquinas la novela se mofa del deseo tecnológico que colmó la fantasía bélica de muchos argentinos y evoca, a la vez, el entusiasmo exagerado de los vendedores de Sprayette o TV compras que invadieron las pantallas de los televisores en la década del noventa. Gamerro incorpora en la realidad virtual la otra cara de la escisión que se produjo en los relatos sobre la guerra, aquella fascinada con los Daguer, los Mirage y los Harrier, pero ingresa a la novela cargada de ironía. En el mundo de la pantalla, incluso los “menospreciados avioncitos sudacas” (2012: 93) logran vencer la “tecnología sofisticada” (2012: 94) de los ingleses, manejadas por “autómatas dependientes de las computadoras” (2012: 93) en un videojuego programado por un ex combatiente que desearía ser simplemente eso, un autómatas.

Sin embargo, a medida que Felipe avanza en la programación, las sensaciones asociadas a la guerra van involucrándose y aquello que era un simulacro, se convierte en una realidad del cuerpo. Jugar a la guerra se vuelve algo serio porque activa el recuerdo y revive el pasado, que es evocado de manera más directa y “real” desde un departamento de la ciudad de Buenos Aires que desde el campo de batalla, como vimos en el apartado anterior. Gamerro repone en el videojuego la guerra que muchos habrían deseado ver con sus combates espectaculares y armas de primera tecnología, pero junto a ella coloca el registro de quien vivió la otra guerra, la del frío, el barro y las trincheras. De esta manera, ingresa el *drama* del trauma vivido hace 10 años, drama que continúa padeciéndose en el

presente. Este capítulo está atravesado por la tensión que supone la resistencia y la fortaleza de las máquinas contra el desgaste y la labilidad del cuerpo humano; la precisión, el orden y el sistema con que las primeras actúan contra la imprevisibilidad y el ímpetu de las sensaciones del segundo.

Si la guerra en el videojuego se inclina sin discusión hacia el bando argentino, la lucha verdadera es la que se sucede fuera de la pantalla y se desarrolla entre el hombre y la máquina, entre el programador y el ex combatiente.

Tendría que haber sabido parar cuando todavía estaba a tiempo, examinar mejor el terreno antes de seguir; volver sobre mis pasos, si era necesario. No esta marcha forzosa suicida, esta ciega huida hacia adelante, esta carga en la oscuridad a través del campo minado. Pero ahora era demasiado tarde, y había que seguir como fuera (2012: 104).

“Hay que seguir como fuera”, para que el cuerpo finalmente le gane a la máquina, para vencer los fantasmas del pasado o para cobrar los cien mil dólares. Cualquiera sea la respuesta todas nos hablan de una misma certeza y nos conducen al escenario de la *derrota*: “así como lo usaron los militares en la guerra, a Félix lo vuelve a usar este millonario tan característicamente menemista, Tamerlán” (Gamerro, 2011). Como puede leerse en el epígrafe que abre el capítulo, para Gamerro dictadura y menemismo son “espejos” el uno del otro: la dictadura termina en el desastre de la Guerra de Malvinas y el menemismo, en el del 2001. Estos espejos en *Las Islas* se comunican por medio de la tecnología, punto de ceguera en el que se cifra la patraña de la guerra y la modernización de los noventa porque, como dijo Gamerro (s/f), “la tecnología con sangre entra”.

## **Fuentes literarias**

- Fogwill, Rodolfo (2010) *Los pichiciegos*. Buenos Aires, Editorial El Ateneo.
- Gamerro, Carlos (2012) *Las Islas*. Buenos Aires, Edhasa.

## **Bibliografía citada**

- Benjamin, Walter (2011) *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Cortés Rocca, Paola (1999) “Viaje a través de la patria” en *Revista tres puntos* 18 de marzo 1999. Disponible en: [http://www.carlosgamerro.com/las\\_islas.html](http://www.carlosgamerro.com/las_islas.html) (03/10/14)
- Debord, Guy (2008) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La marca editora.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2002) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos.
- Drucaroff, Elsa (2011) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé
- Fit, Rocío (2013) “Contra la corriente: Imagen e imaginarios en los ensayos de Fogwill” en *Revista de lengua y literatura* N°36. Disponible en: <http://170.210.83.53/htdoc/revele/index.php/letras/article/view/108> (11/03/2015)
- Fogwill, Rodolfo (2010<sup>1</sup>) "Entrevista a Fogwill por la reedición de *Vivir Afuera*" en *Asesinos tímidos*. Disponible en: <http://asesinostimidos.blogspot.com.ar/2010/02/entrevista-fogwill-por-la-reedicion-de.html> (03/10/14)
- Freud, Sigmund (1979) “Más allá del principio del placer” en *Volumen XVIII - Mas allá del principio de placer, Psicología de la masas y análisis del yo, y otras obras (1920-1922)*. Buenos Aires/Madrid, Amorrortu.
- Gamerro, Carlos (2011) “El eterno retorno” en *Radar. Página/12*. 24 de abril 2011. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6995-2011-04-24.html> (30/12/14)
- (2009) “Las ficciones de Malvinas”, mesa redonda con Carlos Gamerro, Sebastián Basualdo y Patricia Ratto; coordinada por Elsa Drucaroff, en *Revista No Retornable*. Disponible en: <http://www.no-retornable.com.ar/v3/malvinas/ficciones.html> (20/10/14)

- (2008) “Entrevista a Carlos Gamerro” en *Asesinos tímidos*. Disponible en: <http://asesinostimidos.blogspot.com.ar/2008/08/entrevista-carlos-gamerro.html> (10/11/2014)
- (s/f) “La imaginación tecnológica al poder” (Comunicación personal)
- Gramuglio, M. Teresa (2002) "Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar", en: *Punto de Vista*, N° 74. Buenos Aires, diciembre. pp.9 -14
- Guber, Rosana (2012) *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Horowicz, Alejandro (2012) “La democracia de la derrota” en *Las dictaduras argentinas. Historia de una frustración nacional*. Buenos Aires, Edhasa.
- (2011) “Veinte años después” en *Los cuatro peronismos*. Buenos Aires, Edhasa.
- Jameson, Frederic (1992) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires, Paidós.
- Kohan, Martín (1999) “El fin de una épica”, en: *Punto de vista*, N° 64. Buenos Aires, agosto. pp. 6-11
- Link, Daniel (1999) “Seis personajes en busca de autor” en Fogwill (2010) *Los libros de la guerra*. Buenos Aires, Mansalva.
- Lorenz, Federico (2005) *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires, Edhasa.
- Perloff, Marjorie (2009) *El momento futurista*. Valencia, Pre-textos.
- Sarlo, Beatriz (2007) “No olvidar la guerra de Malvinas”, en *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores. pp. 449-453
- Schvartzman, Julio (1996) “Un lugar bajo el mundo: *Los pichiciegos* de Rodolfo Fogwill” en: *Microcrítica. Lecturas argentina (cuestiones de detalle)*. Buenos Aires, Biblos. pp. 135-146

### **Bibliografía consultada**

- Baudrillard, Jean (1991) *La guerra del golfo no ha tenido lugar*. Barcelona, Anagrama.
- Burns Marañón, Jimmy (1992) *La tierra que perdió a sus héroes*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Calvino, Ítalo (2012) *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela.

- Contreras, Sandra (2010) “En torno a las lecturas del presente”, en: *Los límites de la literatura* (Giordano, Alberto, ed.), Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1978) *Kafka. Por una literatura menor*. México D.F., Ediciones Era.
- Fogwill, Rodolfo (2010) *Los libros de la guerra*. Buenos Aires, Mansalva
- Foucault, Michel (1993) *Genealogía del racismo*. Buenos Aires: Altamira.
- Herr, Michael (2001) *Despachos de guerra*. Barcelona, Anagrama.
- Jameson, Frederic (1999) *El giro cultural; Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires, Manantial.
- (2004) *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona, Gedisa.
- Kohan, Martín (2014) *El país de la guerra*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (2000) "Historia y literatura: la verdad de la narración", en Varios Autores. *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé.
- Lardone, María Inés (2012) “Las Islas de Carlos Gamerro: farsa y épica en torno a la identidad nacional”. VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso/actas-2012/Lardone-%20Mariana%20Ines.pdf> (18/03/14)
- Minelli, Alejandra (2006) *Con el aura al margen (Cultura argentina en los 80/90)*. Córdoba, Alción Editora.
- Piglia, Ricardo (2001) “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” en: Casas de las Américas, n°222, enero-marzo, Cuba. pp. 11-21
- Sarlo, Beatriz (2006) “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”, en: *Punto de Vista*, N° 86, Buenos Aires. Diciembre. pp. 1-6
- (1987) “Política, ideología y figuración literaria”, en: Varios Autores: *Ficción literaria. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza Editorial. pp. 30-41
- Speranza, Graciela (2005). “Por un realismo idiota”, en *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario.