



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Tesina de Licenciatura en Letras

**“Literatura y política en la narrativa de Fogwill (1983-2001): análisis
de una reformulación”**

Tesista: Lucía Santarelli

Directora: María Celia Vázquez

BAHÍA BLANCA

ARGENTINA

2013

PREFACIO

Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciado en Letras de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Lucía Santarelli, en la orientación Literatura Hispánica, bajo la dirección de la Magíster María Celia Vázquez, Profesora de la carrera de Letras en las cátedras de Teoría y Crítica Literaria I, Metodología de la Investigación Literaria y Seminario de Orientación LP.

ÍNDICE

Introducción ... p. 5

Contexto de producción ... p. 6

Contexto literario: novelas de dictadura ... p. 9

Los pichiciegos ... p. 11

En otro orden de cosas ... p. 36

Fogwill entre las novelas de dictadura ... p. 46

Bibliografía ... p. 49

INTRODUCCIÓN

La investigación se inscribe en el marco general de los estudios de las literaturas del presente y, en particular, se centra en la indagación de los modos en que se reformula la relación entre literatura, memoria y política en la narrativa argentina reciente. Se examinarán dos novelas de Fogwill: *Los pichiciegos* en relación a la Guerra de Malvinas y *En otro orden de cosas* donde la narración despliega una imagen de la coyuntura histórica de la última dictadura.

Rodolfo Fogwill, (1941- 2010) hizo la carrera de Sociología y se desempeñó por mucho tiempo en el campo de la publicidad, cosechando grandes éxitos. Comenzó a escribir cuando tenía alrededor de cuarenta años, una edad que se considera avanzada para iniciar la carrera literaria, pero su reconocimiento fue inmediato. Ya había publicado dos libros de poesía y dos de cuentos, cuando escribió *Los pichiciegos* que fue su primera novela, mientras que *En otro orden de cosas* fue una de las últimas. Se lo ha reconocido como uno de los grandes escritores argentinos contemporáneos, pero su obra todavía no ha sido analizada en profundidad por la crítica, si bien los críticos que la abordan se cuentan entre los nombres más destacados en la Argentina, como Sarlo y Schvartzman.

Nuestra lectura, por un lado, se propone indagar la relación que se establece entre estas dos novelas y la tendencia literaria predominante en el período en que se escriben y publican a la que la crítica ha denominado “novelas de la dictadura”. A pesar de que la crítica las ha dejado de lado porque no presentan las características que definen al conjunto, nuestra hipótesis es que ambas novelas pueden ser leídas como novelas de dictadura pero con rasgos propios, por lo que consideramos que producen un desplazamiento de los modos predominantes de narrar el período, que resulta innovador en varios sentidos.

Por otro lado, nos proponemos leer la dimensión política de estas dos novelas a partir de establecer el modo en que se presenta la coyuntura histórica en cada una. En el caso particular de *Los pichiciegos*, a través de las estrategias de supervivencia (o “tácticas” en el sentido de la teoría de De Certeau) que deben ensayar los protagonistas en el escenario de la Guerra de Malvinas y de la ficcionalización de la figura del testigo superviviente, con la consecuente problematización de los límites del lenguaje para narrar la experiencia, que analizaremos desde la teoría de Agamben. En cuanto a *En otro orden de cosas*, la dimensión política se indagará a través de la figura del

“quebrado” y el cuestionamiento a la estética de la militancia revolucionaria y sus connotaciones épicas.

En especial, procuramos desarrollar una perspectiva crítica de la narrativa de Fogwill a partir de establecer un diálogo con formulaciones teóricas y críticas contemporáneas tendientes a problematizar el modo en que se relaciona la literatura con la política. La hipótesis de nuestra investigación es que la obra narrativa de Fogwill, escrita y publicada a partir de 1983, reformula en términos no miméticos la relación entre literatura y política, mediante la deconstrucción de la versión histórica hegemónica de la Guerra de Malvinas (en el caso de *Los pichiciegos*) y la formulación de un punto de vista ético que suspende el juicio de valor respecto de la posición que asume el personaje ante la última dictadura (*En otro orden de cosas*).

LOS PICHICIEGOS Y EN OTRO ORDEN DE COSAS: CONTEXTO DE PRODUCCIÓN

Los Pichiciegos, escrita y publicada en Buenos Aires (Argentina) en 1983, está ambientada en la guerra de las Malvinas; la trama transcurre entre fines de mayo y principios de junio de 1982, y finaliza cuando los británicos ya han desembarcado en las islas y los soldados argentinos son tomados prisioneros y trasladados al territorio. Se destaca la estricta simultaneidad entre los hechos narrados y los acontecimientos bélicos, ya que Fogwill escribe la novela en cinco días que coinciden con el desenlace final de la guerra, más precisamente entre el 11 y el 17 de junio.

En 1982, la Argentina atraviesa una crisis económica que se traduce en el incremento del desempleo y la inflación, ante la cual diversos sectores sociales comienzan a manifestar sus reclamos a los que se suma el descontento por la violencia y represión ejercidas desde el golpe de estado en marzo de 1976. El 30 de Marzo de 1982 tiene lugar, por primera vez durante la dictadura militar, una movilización masiva en Plaza de Mayo, liderada por la C.G.T y la Multipartidaria, bajo el lema “Paz, Pan y Trabajo”. En el contexto de los conflictos sociales que arrecian al último gobierno de facto, el presidente General Leopoldo Galtieri anuncia los intentos de la Junta Militar de recuperar las Islas Malvinas de manos británicas. Ante una situación adversa tanto a nivel político como económico y social, el Gobierno necesita una manera de recomponer la confianza pública.

En definitiva, la decisión, que se mantenía latente, estuvo influida por aspectos políticos particulares, tal, por ejemplo, la conveniencia de producir una circunstancia significativa que revitalizara el Proceso de Reorganización Nacional (sin juzgar éticamente esta consideración), unida también a la poco manifiesta vocación negociadora de Gran Bretaña. (Rattenbach, 1985: 61)

Aunque el reclamo de las Islas fuera históricamente legítimo, no cabe duda de que la Junta Militar aprovecha un incidente aislado menor¹ para comenzar un conflicto que desviara la atención de los sectores sociales movilizados, a la vez que le da la oportunidad de restaurar su imagen política. No se tiene en cuenta, en ese momento, que Argentina no está preparada para enfrentar a una flota enemiga de tanto poder como la inglesa, además de otros factores desfavorables, como el evidente apoyo que otorgaría Estados Unidos a Gran Bretaña una vez desatada la guerra o las resoluciones adversas al país de parte de Naciones Unidas.

De cualquier forma, con la derrota de Argentina en la guerra de Malvinas, el gobierno de facto pierde toda credibilidad y fortaleza, y poco después tiene que llamar a elecciones presidenciales, en octubre del año 1983.

En otro orden de cosas es publicada en 2001 por la editorial española Mondadori y siete años después, en Argentina, por Interzona. En este caso no se observa simultaneidad entre la trama narrativa y el contexto de producción como en *Los pichiciegos*, dado que la historia relatada transcurre entre 1971 y 1982. La novela se compone de doce capítulos que se suceden cronológicamente (cada capítulo se corresponde con un año). Esta sucesión parece advertir acerca del interés que tiene para la trama este período histórico, más allá de su aparente marginalidad. A pesar de que el presente de la enunciación está excluido de la trama, cabría preguntarse si la novela sugiere alguna línea de continuidad entre la coyuntura del 2001 y la década en la que transcurre la historia de la novela.

El año 2001 constituye un punto de inflexión en la historia argentina reciente. A partir de ese momento, el país vive una crisis económica, política y social de enorme envergadura y de imprevisibles consecuencias. Ésta no se dio abruptamente, sino que

¹ El elemento desencadenante del conflicto fue el incidente de las Islas Georgias del Sur; estuvo ligado estrechamente con una operación comercial privada gestada por un comerciante argentino llamado Constantino Davidoff, consistente en el desguace de los puestos balleneros pertenecientes a una empresa británica ubicados en la Isla San Pedro.

responde a diversas causas y a procesos complejos que se dieron a lo largo de varias décadas.

Kurt Schuler (2003), economista estadounidense, analiza las causas de la crisis a partir de las reformas económicas de los '90 que intentan zanjar los conflictos que se acarreaban en el ámbito financiero desde los tiempos de la dictadura:

En 1989 Carlos Menem asumió la presidencia. Luego de algunos titubeos, adoptó una política de libre mercado que redujo la carga del gobierno al privatizar, desregular, reducir tasas de impuestos, y reformar el estado. (Schuler, 2003).

La crisis llega a su punto culminante durante la presidencia de Fernando De la Rúa, con Domingo Cavallo como Ministro de Economía. Tres grandes aumentos impositivos en los años 2000 y 2001 desalientan el crecimiento, y la intromisión en el sistema monetario a mediados de 2001 genera miedo a que se devalúe la moneda, evaporando la confianza en las finanzas del gobierno argentino.

La crisis financiera y política generada por la restricción a la extracción de dinero en efectivo denominada *Corralito* desemboca en multitudinarias protestas de autoconvocados, que no responden a partidos políticos o movimientos sociales concretos; su lema popular es: "*¡Que se vayan todos!*".

El 19 de diciembre de 2001 se producen importantes saqueos a supermercados y otra clase de tiendas en distintos puntos del conurbano de la ciudad de Buenos Aires y en otras grandes ciudades del interior. Esa noche el presidente De la Rúa decreta el estado de sitio, no obstante, salen miles de personas a la calle a protestar contra la política económica del Gobierno. Muchas protestas se llevan a cabo golpeando cacerolas, por lo que se las denomina *Cacerolazos*. En la madrugada renuncia el ministro de Economía Domingo Cavallo. Cerca del mediodía se ordena que se coloque una valla de contención en la mitad de la Plaza de Mayo para proteger la Casa Rosada, sede del Gobierno, por lo que la policía montada reprime duramente a los manifestantes que quedan. Esta represión, que se transmite en directo durante todo el día por todos los canales de televisión y radio, e incluso por emisoras internacionales, genera que más grupos políticos y manifestantes ocasionales se acerquen a la Plaza, creciendo en intensidad los incidentes. Finalmente, el presidente De la Rúa renuncia. Al gobierno de De la Rúa sigue una sucesión de gobiernos que empeoran aún más las cosas. Entre diciembre de 2001 y principios de 2002, se debilitan los derechos de propiedad al

congelar depósitos bancarios; se provoca irreflexivamente un *default* en la deuda externa del gobierno; se corta el duradero vínculo del peso argentino con el dólar, convirtiendo por la fuerza depósitos y préstamos a pesos argentinos a tasas desfavorables; y se anulan contratos.

CONTEXTO LITERARIO: NOVELAS DE LA DICTADURA

En las últimas tres décadas, se destaca la tendencia narrativa que tiene como eje la última dictadura militar, a la que la crítica estudia bajo el denominador común “novelas de la dictadura”. No obstante conformar un grupo, se reconocen diferencias significativas en el conjunto. En primer lugar, están las novelas que, por haber sido escritas entre 1976 y 1983, deben eludir la rigurosa censura (y sus autores posibles persecuciones posteriores) a través de distintas estrategias narrativas como la elipsis, el encriptamiento, la morosidad en la narración o la alusión.

Durante la dictadura se publicaron, dentro y fuera del país, novelas que buscaban dar forma a aquella experiencia, y con la puesta en forma no solamente alcanzar la denuncia y la crítica impedidas por la censura, sino sobre todo articular una formulación precisa del nuevo enigma que planteaba la historia del presente. (...) en sintonía con las tendencias literarias y teóricas más reconocidas de la segunda mitad del siglo XX, elaboraron narrativas oblicuas, alusivas, fragmentarias, que transformaban o directamente eludían las convenciones de la mimesis tradicional; propusieron verdaderos ejercicios de desciframiento, de lectura entre líneas, para unas historias y unos personajes dotados a veces de fuerte carga simbólica o alegórica (Gramuglio, 2002).

En segundo lugar, las novelas escritas y publicadas después de la vuelta a la democracia (y el fin de la censura), en las que el tratamiento del tema ya no se oculta y toman como base los relatos testimoniales para representar la experiencia tanto de las víctimas de la dictadura (secuestrados, torturados), como de los represores y sus colaboradores. Gramuglio establece un “corte abrupto” entre el primer grupo y el segundo a partir de la publicación de *Nunca más* (1984, resultado de la investigación de la CONADEP) y del *Diario del Juicio* (1985, a las Juntas), que ponen a disposición del conocimiento popular todos los datos sobre los actos de terrorismo de estado. La literatura dispone libremente de esta nueva y monstruosa masa de información como material para la producción de nuevos textos.

... la literatura a comienzos de los ochenta podía proponerse una forma narrativa de justicia, que hoy carecería de cualquier sentido que no llegara desde

la potencia estética. En los ochenta faltaba discurso social. Hoy se difunde en todos los géneros imaginables. (Sarlo, 2006: 472)

En tercer y último lugar, siguiendo a José Di Marco (2003), están las novelas escritas y publicadas entre 1993 y 2002, que vuelven sobre la dictadura pero con una perspectiva distinta: no son novelas históricas ni relatos testimoniales ni tampoco suponen una actitud reconstructiva o denunciatoria, sino que se proponen “hacer” memoria.

Para estas ficciones, la narración del horror sistemáticamente desencadenado por el gobierno militar se constituye en un uso político de la memoria que apunta no sólo a inspeccionar un pasado condenable, sino también a dar cuenta de las repercusiones y la vigencia de aquel pasado en el presente. Este uso político de la memoria se traduce, en cada texto en particular, en una política de la escritura que, más allá de puntos de contacto de índole temática, da lugar a resoluciones formales específicas y divergentes (Di Marco, 2003).

Estas nuevas ficciones narrativas reniegan de las formas hasta entonces utilizadas para representar la historia. Inventan nuevos modos narrativos para indagar en el pasado reciente y vincular esas experiencias pasadas con el presente.

Podríamos considerar estas “ficciones que hacen memoria” como síntomas o manifestaciones de una tendencia social que, en pleno neoliberalismo y a conciencia del fracaso de las instituciones democráticas y de las flaquezas de las políticas oficiales sobre derechos humanos, apuntan a revisar el vínculo entre pasado y presente cuestionando los discursos y las prácticas que pretenden obturarlo: ni cosa terminantemente juzgada ni conjunto de reliquias dispuestas para un aséptico recorrido arqueológico ni excusa que habilite clasificaciones maniqueas y promueva apologías jubilosas, el pasado está aquí y ahora, condicionando no sólo las miradas que aspiran a congelarlo sino los modos de representación estatuidos. Narrar el pasado inmediato se constituye en un desafío cognitivo, artístico y ético que incide, tal vez como nunca antes, en la invención de formas literarias que respondan provocativa y justamente a esa demanda. (Di Marco, 2003).

Son formas literarias que se dan, además, en un contexto de crítica literaria fuertemente polemizada en torno a lo que llaman “la vuelta del realismo”. Se debate acerca de la validez de los testimonios como “fiel retrato de la realidad”. Los críticos están de acuerdo en señalar un retorno al realismo en la narrativa del presente pero no se deciden en el modo en que se presenta. Es un nuevo realismo con características distintas en cada escritor. Se discute nuevamente la relación entre ficción y realidad, analizando las nuevas formas de representar.

Finalmente, si hay una cuestión que da vueltas en las escrituras y lecturas del presente es el de la realidad. Por un lado, sigue tratándose de la pregunta por los modos de representar la realidad (la social, la cultural, la histórica, la política) en el cambio de siglo, cuando las representaciones identitarias y la cuestión del testimonio es objeto de debates y enérgicas polémicas culturales y académicas. Pero también, y sobre todo tal vez, se trata de una indagación en torno de los modos en que la realidad irrumpe o estalla en las páginas de un libro, en una era en la que está en juego justamente una fuerte redefinición de las fronteras entre ficción y realidad (Contreras, 2007: 9).

LOS PICHICIEGOS

I-

Señalamos anteriormente la inmediatez con que Fogwill escribe sobre la guerra de Malvinas. Zac Zimmer (2006), uno de los escasísimos críticos que se ha centrado exclusivamente en *Los Pichiciegos*, ha observado el carácter anticipatorio de la novela. Encuentra “visiones proféticas sobre la guerra y la posdictadura” alrededor de tres puntos básicos. A su juicio, Fogwill es uno de los pocos escritores que logra ver: lo que efectivamente estaba pasando en las islas (a través de las mentiras institucionales del gobierno de facto), el capitalismo neoliberal que se afianza en la posdictadura (a través de la economía subterránea que manejan los pichis) y, prefigurada en la transcripción de una entrevista ficticia, la forma narrativa de los testimonios que tan importantes serán luego para la literatura que hace propios los reclamos de justicia y la reconstrucción de la memoria colectiva. Estamos de acuerdo con este crítico en que la novela revela anticipadamente el modo en que efectivamente ocurrieron los hechos durante la Guerra, pero no coincidimos con la tesis sobre la posdictadura. Nuestra hipótesis es que el relato de los pichiciegos está fuertemente anclado en la coyuntura histórica de la dictadura de la cual la Guerra de Malvinas constituye el capítulo final.

El propio Fogwill en la entrevista que le hizo Martín Kohan en el 2006, publicada en la Revista *Ñ*, fomenta la imagen del escritor visionario, cuando declara, con su singular actitud provocadora, a propósito de la novela: “Yo deposito en clave un montón de datitos, para que vean que yo me avivé y que todos los demás son unos pelotudos” (Fogwill, 2006)². A la vez, deconstruye esa imagen ya que las “visiones proféticas”, para citar a Zimmer, aunque siguen siendo sorprendentes, se revelan como menos proféticas cuando Fogwill reseña los materiales con los que contaba en esa época para componer la novela: al conocimiento de índole general sobre características

² Citado por Kohan (2006).

geográficas y climáticas del escenario de la Guerra y de las condiciones materiales de existencia en el contexto de la “colimba”, se suma la información basada en la propaganda oficial que transmitía la televisión, los rumores que escuchaba en el trabajo (una agencia de publicidad que pertenecía a la familia del presidente Roberto Viola, donde se reunían los generales a charlar y donde Viola mantenía conversaciones con Raúl Alfonsín) y las noticias publicadas en la prensa internacional (inglesa, brasileña):

En esa época yo vivía en un piso décimo, mi mamá vivía en el quinto. Yo bajaba, al mediodía, y a la tardecita, a morfar algo, y estaba el televisor prendido todo el tiempo. Esa fue mi única relación con Malvinas. Y en mi laburo... Yo había salido de la cana, y me tomaron como director creativo de la agencia de publicidad que era de la familia del presidente (Roberto) Viola, que ostentaba todas las cuentas publicitarias de las empresas intervenidas por el gobierno. El presidente de la agencia era un amigo de Viola, y el vicepresidente era además el vicepresidente del Banco Central en ese momento, el brigadier Cabrera. Entonces, la agencia era también un lugar donde se reunían los generales a charlar boludeces, a tomar whisky, y a hablar sobre cómo iban a ganar la guerra (Fogwill, 2006).

Esta amalgama de informaciones acerca de la guerra y conocimientos adquiridos por experiencia personal le permite construir lo que el escritor menciona como un “experimento mental y ficcional” que resultó estar mucho más cerca de lo que efectivamente ocurrió en la guerra que si hubiera ido a buscar información al lugar de los hechos:

Fue un experimento mental. Me dije: "Sé de..." Yo sabía mucho del Mar del Sur y del frío, porque yo sufrí mucho del frío navegando. Sabía de pibes, porque veía a los pibes. Sabía del Ejército Argentino, porque eso lo sabe todo tipo que vivió la colimba. Cruzando esa información, construí un experimento ficcional que está mucho más cerca de la realidad que si me hubiera mandado a las islas con un grabador y una cámara de fotos en medio de la guerra. Con la inmediatez de los hechos te perdés (Fogwill, 2006).

Si bien Fogwill se reconoce portador de un saber que lo coloca más cerca de la realidad que si hubiera sido testigo directo de los acontecimientos, renuncia al registro realista para narrarlos, algo que se anuncia desde el título de la novela que nombra a los protagonistas en clave metafórica. Los pichiciegos son parte de una especie exclusiva de Argentina que se expande por todo el territorio, desde Río Negro hasta el Chaco, recibiendo distintos nombres según la zona. “Es el más pequeño de los armadillos con unos 12,5 a 15 cm (...) de singular aspecto con su caparazón único formado por placas cuadrangulares

imbricadas que se extiende desde el hocico hasta la parte trasera del animal” (Chebez, 1999: 197). Por debajo del caparazón, posee un pelaje blanco suave, uñas largas y afiladas en las patas. Habita en zonas de montes y desérticas. En cuanto a sus hábitos “... se trata de un animalito tímido y mayormente oculto que rara vez se descubre fuera de las cuevas, cuando sale a alimentarse (...) Por sus hábitos cavícolas sería un animal muy sensible a los cambios de temperatura y humedad” (p. 199).³ ¿Por qué elige esta imagen como metáfora de las peripecias de la Guerra de Malvinas?

En primer lugar, porque le sirve para denominar a los personajes: un grupo de soldados argentinos, apartado del conflicto, que construye una trinchera subterránea en donde planea sobrevivir esperando que acabe la guerra para volver a casa en el continente. Se trata de un número fluctuante de muchachos, que ronda los veinticuatro ocupantes, en su mayoría de diecinueve años, de distintas procedencias, pero con un mismo objetivo. Los que mandan se hacen llamar los “Reyes Magos” y el resto son “pichis”. Adoptan hábitos nocturnos y de ocultamiento en su convivencia en la cueva.

Les explicó que las trincheras estaban mal, que las habían hecho en el comando: dibujadas arriba de un mapita. Decía que estas trincheras, con la lluvia, se iban a inundar y que todos se iban a ahogar o helar como boludos y que los vivos tenían que irse lejos a cavar en el cerro, sin decir nada a nadie (Fogwill, 1983: 18).⁴

Las voces llegaban desde el arco de chapa que comunicaba la entrada con la chimenea lateral. Había ecos, rebotes de los ruidos contra las partes de piedra o de arcilla apretada entre las piedras (p. 12).

En segundo lugar, porque anuncia el punto de vista desde el cual se narran los acontecimientos bélicos, una perspectiva que, como veremos, se mueve entre el desengaño y la ansiedad por sobrevivir. Por consiguiente, la imagen de los pichiciegos sugiere el sentido en que la novela interpreta la Guerra de Malvinas, distanciándose simultáneamente tanto de las connotaciones épicas como de las evocaciones románticas.

La guerra convierte a los soldados en animales. Porque mientras ella transcurre se anulan todos los códigos de conducta y de valores establecidos por la sociedad, solo se admite al miedo como guía, se vuelve a los instintos más primitivos de supervivencia. Como medita Sigmund Freud a propósito de la Primera Guerra Mundial y que vale para todas las guerras que siguieron en el siglo XX:

³ Chebez Juan Carlos, *Los que se van: especies argentinas en peligro*, Buenos Aires, Albatros, 1999.

⁴ Fogwill, *Los pichiciegos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1983. Todas las citas del trabajo están extraídas de la misma edición.

Trasgrede todas las restricciones a que nos obligamos en tiempos de paz y que habían recibido el nombre de derecho internacional; no reconoce las prerrogativas del herido ni las del médico, ignora el distingo entre la población combatiente y la pacífica, así como los reclamos de la propiedad privada. Arrasa todo cuanto se interpone a su paso, con furia ciega, como si tras ella no hubiera un porvenir ni paz alguna entre los hombres. Destroza los lazos comunitarios entre los pueblos empeñados en el combate y amenaza dejar como secuela un encono que por largo tiempo impedirá restablecerlos (Freud, 1976: 280).

Para Freud, las guerras del siglo XX representan un notable retroceso de la civilización a sus estadios más primarios. Este retroceso se presenta en la novela como la conversión en pichis.

Pero, además, los pichiciegos son muertos-vivos: se los ha dado por muertos en sus regimientos, e incluso ellos creen a veces que están muertos, por eso cuando los soldados argentinos los ven por los batallones creen que son apariciones. Así surge el “mito pichi”.

...los chicos se pensaban que los pichis también eran aparecidos y los comandantes, -si alguien decía que lo rondaba un pichi-, creía que era una superstición de la tropa que se inventaba historias para poder ilusionarse con algo, a falta de comida (...) según ellos eran muertos que vivían debajo de la tierra, cosa que a fin de cuentas era medio verdad (...) todos se soñaban que los pichis eran muertos que habían engordado comiendo tierra abajo de la tierra (p. 68).

Estos personajes solamente se definen por las acciones que realizan, todas tendientes a la supervivencia, sin posibilidad de existencia más allá de ellas. Solo cobran vida, se identifican, cuando actúan. Los pichis se ven empujados a un estadio muy anterior de la organización social, al de la acción, al de la supervivencia del más apto; ya no son hombres, ahora son animales (pichiciegos) obligados a vivir bajo tierra y solo salir al aire helado de las islas para satisfacer las necesidades básicas de alimentarse y defecar. No hay individualización, los pichis son más bien un colectivo, un grupo que se configura en la oscuridad de la cueva que los uniforma y homogeneiza. Observemos en la siguiente cita cómo las voces surgen sin diferenciarse el interlocutor, fenómeno que se traduce en el uso de pronombres indefinidos *alguien, uno, otro*:

-¿Saben cómo se cazan los peludos en La Pampa? –preguntó alguien.
Nadie sabía. Fumaban quietos. Muchos seguían sin hablar, por respeto a las vibraciones, a las explosiones; tenían miedo.
-¡A tiros ha de ser! –contestó uno.

-No –dijo el otro; era un bahiense- se lo caza con perros... (p. 20)

De este grupo de singulares características comunes ningún miembro sobresale, a excepción de Quiquito porque es el único que sobrevive y vuelve a casa. Pero esa individuación se realiza en el contexto de posguerra, una vez que regresa y se convierte en la única voz superviviente, no obstante cuando esa voz habla representa la voz de todos los pichis imposibilitados de hablar, por tanto es la voz del colectivo.

Un movimiento, pues, en el que quien no dispone de palabras hace hablar al hablante y el que habla lleva en su misma palabra la imposibilidad de hablar, de manera que el mudo y el hablante, el no-hombre y el hombre entran, en el testimonio, en una zona de indeterminación en la que es imposible asignar la posición de sujeto, identificar la “sustancia soñada” del yo y, con ella, el verdadero testigo (Agamben, 2000: 127).

Quiquito es el testigo que cuenta la historia en el marco de la entrevista cuya transcripción compone la novela; encarna la figura del testigo, una imagen recurrente en los relatos de los años que siguen a la dictadura. Esta figura asociada a la literatura testimonial y a las políticas de la memoria se ha convertido en un privilegiado objeto de reflexión y debate, sobre todo a partir de la experiencia del Holocausto. Porque consideramos que la novela de Fogwill no permanece insensible a este estado de cosas, la concepción teórica de Agamben nos sirve para iluminar este aspecto en *Los pichiciegos*.

En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, testis, de la que deriva nuestro término “testigo”, significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (terstis) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda, superstes, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él (Agamben, 2000: 15).

Evidentemente, el pichi del que hablamos se corresponde con la segunda categoría: el “superstes”. En la novela queda descartada la acepción judicial del término así como la evaluación del relato de Quiquito en términos de verdadero o falso, en cambio, se asume un intento de narrar la experiencia, en consecuencia el testigo se enfrenta con los límites del lenguaje para transmitirla.

No hay verdad en la experiencia, pero no porque se la declare no verdadera (es decir: registro no fiel de una vivencia), sino porque la experiencia se construye en el lugar de indecibilidad de lo verdadero y lo falso. De la experiencia ni

siquiera se puede decir que sea, sino que la hay (o no) en determinadas circunstancias.

Si, como señalaba Benjamin en 1933, “se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable”, la devaluación de la experiencia se explica no en términos de verdad (de adecuación del enunciado a una determinada vivencia) sino en términos de capacidad o no de decir: mudo, el individuo no experimenta. Ciega a la verdad, la experiencia necesita de un acto de discurso para sostenerse como tal. (Link, 2009: 123-124)

Habría que hablar de una doble imposibilidad: la de aquellos cuya voz se calló porque murieron en Malvinas,

El testimonio contiene no obstante una laguna (...) Los que no han vivido esa experiencia nunca sabrán lo que fue; los que la han vivido no la contarán nunca; no verdaderamente, no hasta el fondo. El pasado es de los muertos (Agamben, 2000: 33).

y la del testigo superviviente que, aun pudiendo contar lo vivido, no puede evitar las lagunas a través de las cuales se ponen de manifiesto los límites del lenguaje:

hablar, testimoniar, significa entrar en un movimiento vertiginoso en el que algo se va a pique, se desubjetiva por completo y calla, y algo se subjetiva y habla sin tener -propiamente- nada que decir (Agamben, 2000: 126).

En este sentido, encontramos una cita donde Quiquito pone en escena las dificultades para encontrar las palabras más adecuadas para describir lo visto y vivido:

Otros que lo vieron desde el acantilado de la playa y desde el techo de un galpón de la estancia de Burjin lo contaron distinto, diciendo que los aviones se habían desintegrado. Según él, “desintegrado” no es la mejor palabra, tampoco “derretido”. Tendría que encontrar una palabra que dijera lo mismo, entre “desintegrado” y “derretido”, pero en la isla, en medio de la guerra, no había tiempo ni tampoco lugar donde buscar palabras mejores que explicaran las cosas (p. 86).

II-

Porque la narración se corresponde con la perspectiva de los pichis, el relato de la guerra prioriza menos la crónica de los enfrentamientos que el recuento de las estrategias de supervivencia.

Michel De Certeau (2000) distingue entre tácticas y estrategias. Por *estrategias* De Certeau concibe a aquellas acciones producidas por las instituciones. Poseen un

lugar propio; presentan capacidad de anticipación; organizan el espacio y el tiempo cotidianos; dictan leyes, normas y prescripciones; producen discursos y textos; se sostienen en el peso de la historia; se sedimentan en el tiempo acumulado. Son, en fin, acciones de los poderosos, de los productores y postulan un lugar a partir del cual se ejerce una imposición externa. Las *tácticas*, por el contrario, son caracterizadas como unas prácticas de desvío producidas por los débiles, los consumidores, los sujetos anónimos, comunes y corrientes; no poseen lugar propio sino que deben actuar en los escenarios del otro; son prácticas fugaces que aprovechan el tiempo; dependen de la astucia; no anticipan; usan las fallas y fisuras del sistema; no capitalizan lo que ganan. Los débiles, privados de un lugar propio estable, se ven obligados a sortear con astucia, con táctica, las limitaciones impuestas por la estrategia superior dominante.

Si usáramos la terminología de De Certeau tendríamos que hablar de “tácticas”, ya que los pichis se ven obligados a actuar con astucia para sortear las prescripciones impuestas por la guerra. Sin embargo, utilizaremos en adelante el término de “estrategias” en el sentido amplio del término como un conjunto de actividades destinadas a conseguir un objetivo, en este caso el de sobrevivir. Lo que la trama pone en evidencia es que los protagonistas del experimento mental y ficcional del que habla Fogwill antes que salir a dar batalla, intentan sobrevivir ocultándose bajo tierra, como si inventaran una trinchera cuyo objetivo no es ni ofensivo ni defensivo, sino más bien un lugar de resguardo. Por consiguiente, la novela transcurre, en su mayor parte, en una zona de oscuridad subterránea desde donde solo nos llegan fragmentos de conversaciones entre ellos. Intercalados con los diálogos se narran las acciones tendientes a mantener su guarida bien provista, para lo cual deben salir de la pichicera y practicar diversas estrategias “mercantiles” mediante las cuales comercian tanto con sus compatriotas como con los “malvineros” e, incluso, con los ingleses contra los que estaban en guerra. En consecuencia, la competencia que demuestran los protagonistas no se refiere a las aptitudes para desempeñarse en un escenario bélico sino a la necesidad de sobrevivir. Como señala Sarlo (1994), si bien los pichis, a primera vista, parecen una tribu, su lazo es efímero, ya que lo que los une, temporariamente, no es una identidad sino una necesidad:

En la novela de Fogwill, la Guerra de Malvinas es traducida a los saberes necesarios para la supervivencia: las astucias para negociar en un mercado casi inverosímil donde se intercambian acciones de espionaje o intervenciones bélicas por pilas para las linternas, cigarrillos o raciones.

Los pichis son una colonia de sobrevivientes de la que se han ausentado todos los valores, excepto aquellos que pueden traducirse en acciones que permitan conservar la vida (Sarlo, 1994: 450).

Revisemos algunos ejemplos de esas actividades sostenidas sobre la lógica mercantil “casi inverosímil” de la que habla Sarlo: los pichis se fijan en qué materiales o víveres les sobran, hacen correr la voz de que ese suministro escasea y entonces lo intercambian por mucho más valor que el original; para realizar los intercambios se eligen los pichis más “lampiños” y los visten con ropa “más decente” para que no se note la diferencia con otros soldados. Los Reyes llevan una cuenta estricta de cuántos son, qué víveres hay, cuáles faltan, y mantienen reuniones periódicas para decidir sobre cuestiones problemáticas, por ejemplo, si son demasiados en la pichicera deciden a quién dejar afuera y cómo, o si les falta algún suministro discuten sobre dónde obtenerlo y a cambio de qué.

Al ritmo de las sucesivas estrategias de supervivencia se va configurando un sentido ético que la crítica ha identificado como picaresco. Schwartzman (1996) analiza la novela como “picaresca de guerra”, no solo porque encuentra gestos de astucias en las estrategias que desarrollan los personajes, sino también porque reconoce que a través de ellos se reemplazan los valores estatuidos, asociados con el patriotismo que se alentaba desde el discurso hegemónico durante la guerra, por otros nuevos que se justifican en la necesidad de sobrevivir en circunstancias tan poco favorables. Por ejemplo, conforme a la ética narrativa, no es condenable que los pichis pasen información confidencial del ejército argentino a los ingleses, dado que este ejercicio de espionaje les garantiza contar con los suministros necesarios para afrontar el invierno. Si acordamos con Bajtin (1989) que en el género picaresco la figura del pícaro permite el “desenmascaramiento de toda convencionalidad, de la convencionalidad viciada y falsa existente en el marco de todas las relaciones humanas” (Bajtín, 1989: 313), en el caso de la novela de Fogwill la actitud picaresca de los pichis permite desenmascarar las crueldades de los oficiales argentinos y desbaratar el nacionalismo y el patriotismo. En rigor, los personajes necesitan desplegar estrategias picarescas para poder sobrevivir a *esta guerra*, o más estrictamente, a la improvisación, impericia, negligencia que caracterizó la intervención militar argentina en el contexto de un conflicto bélico que se revela, en la novela, en su dimensión más degradada. Por consiguiente, a través de la ética picaresca de los pichis se deja leer la interpretación política que encierra el planteo de la guerra como el capítulo final de la dictadura. Según analiza Schwartzman:

...la guerra nacional sucede a la represión interna y repite algunos de sus rasgos de doble discurso, hipocresía y corrupción, por lo cual (y por la vertiginosa percepción de los cambios históricos en la cultura mediática) la decepción y la caída de expectativas no ocurren después del conflicto: son simultáneas (Schvartzman, 1996: 140).

Como observa Bajtín, la dimensión picaresca de los personajes le aporta “una gran libertad” a la ficción novelesca, “libertad para arrancar las máscaras de otros; libertad para insultar con injurias de fondo; finalmente, libertad para hacer de dominio público la vida privada y sus aspectos más recónditos” (Bajtin, 1989: 314). La construcción en clave picaresca de los pichis le otorga a Fogwill “libertad para arrancar la máscara” del relato oficial de la guerra, en la medida en que a través de las voces de los personajes se emiten opiniones, circulan rumores y se transmiten sensaciones que revelan la verdadera cara de la guerra. Por ejemplo, los pichis no disimulan el menosprecio que sienten los ingleses hacia los soldados argentinos ni ocultan la indolencia de los altos mandos nacionales para con sus tropas ni disimulan la ineptitud de los militares argentinos:

Si ven al argentino, lo miran y él no lo puede creer; miran a la cara, entornan los ojitos eléctricos y si no tiene armas largas, lo dejan donde está. Uno que otro lo relojea como calculándole el precio de la ropa, pero la mayoría hace no más que el gesto de lucir el estado atlético y nunca falta el hombre bajado de helicóptero que mira al argentino de perfil y lo escupe y dice algo en británico que no se entiende, ni falta el que lo pisa (p. 103).

Muchos pichis fueron dados por muertos, por desaparecidos o presos de británicos y si volvían al ejército, los otros se enteraban que habían sido pichis y los calabocaban: los ataban y los hacían pasar la noche al frío quietos, para helarlos (p. 26).

Y varias veces habló [se refiere a un coronel] de que se iba a repartir y que ahora todos íbamos a votar y uno que había sido pichi pensaba no más que con verle la cara que ese tampoco había escuchado cimbrar un misil y abajo del paraguas, cuando decía que todos íbamos a votar se le notaba que no servía, él, ni para votar, ni para mandar. (p. 115).

A través de ese ejercicio de desenmascaramiento también se pone de manifiesto que los pichis no se identifican con un bando ni con otro. Más bien podríamos decir que se colocan al margen del conflicto, por eso se refieren mediante el pronombre indefinido *algunos* al bando que se encuentra atacando sin importarles identificar de cuál se trata:

Comieron tarde aquella noche. Eran las once pasadas cuando se repartieron las raciones y los jarros con guiso de cordero caliente. Entre todos tomaron cuatro

botellas de Tres Plumas comentando el espectáculo del polvorín de los marinos y cada tanto una vibración suave del suelo daba la idea de que en algún lugar muy lejos algunos estarían bombardeando mucho a otros. (Fogwill, 1983: 38).

Tampoco les interesa quién gane la guerra, lo importante es que se acabe.

-Además, ahora te tiran con mortero.
 -¿Con morteros? ¿Desde dónde...?
 -Desde aquí arriba. De aquí nomás, desde el cerro...
 -Mejor –dijo él- así terminan de una vez.
 -No se va a terminar... Dicen que ya están por llegar los rusos.
 -¿Rusos? -preguntó él. Rubione le explicó:
 -Sí: rusos. Dicen que llegan portaaviones con paracaidistas; son como cinco mil rusos, que se les van a aparecer a los británicos por atrás.
 -¡Ojalá! –dijo él- ¡Así terminan de una vez! (Fogwill, 1983: 16).

En síntesis, la novela cuenta una situación tan excepcional como la que representa el hecho de que los pichis estén en medio de la guerra pero sin tomar partido por ningún bando. Por los ingleses, a pesar del trato cordial que reciben en el contexto del intercambio de mercaderías, sienten el mismo rechazo que por las tropas de su propio país, que los fusilarían por desertores si deciden volver. Este sentimiento de no pertenencia sugiere indirectamente las condiciones en que estos muchachos fueron reclutados y llevados a participar en el conflicto de Malvinas, y expuestos a situaciones extremas.

Llamaban helados a los muertos. Al empezar, las patrullas los llevaban hasta la enfermería del hospital del pueblo; después se acostumbraron a dejarlos. Iban por las líneas, desarmados, llevando una bandera blanca con cruz roja, cargando fríos. Fríos eran los que se habían herido o fracturado (...) bajaban los aviones a buscar más heridos y a traer refuerzos de gente, remedios y lujos para los oficiales (p. 89).

Alusiones como las de la cita contribuyen a corroer tanto el relato épico de la guerra como el sentido de nacionalismo al que este apela. La erosión del sentido nacionalista que sostiene el discurso oficial y el desenmascaramiento de las mentiras que encierra tienen lugar *durante* la guerra debido al contraste que se produce entre las promesas incumplidas de victoria y el desencantamiento de los pichis en las islas. Este sentimiento sin embargo no se traduce en un relato denunciador:

Pero en la línea de la picaresca de guerra, la comprobación del engaño no conduce, en el interior del relato, a la denuncia, sino a la adaptación y a la adopción de estrategias similares. Todo lo cual naturaliza la figura de alta

traición, es decir, desarrolla una práctica sin culpas que se mueve en la guerra como pez en el agua, y que sólo el discurso estatal podría nombrar como alta traición, una categoría nunca establecida en el texto (Schvartzman, 1996: 140).

Si, como apunta Schvartzman, los pichis no experimentan la culpa ni reconocen en sus prácticas la traición es porque las circunstancias de la guerra los lleva a suspender momentáneamente los juicios de valor; se podría decir que se mueven en lo que Primo Levi llama la “zona gris”, ese espacio impreciso que se abre en circunstancias tan extremas de la vida humana; un territorio desconocido, suspendido por fuera de las lógicas conocidas, de las identidades reconocibles, donde no se puede establecer una oposición maniquea entre héroes y traidores.

El mundo en el que uno se veía precipitado era efectivamente terrible pero además, indescifrable: no se ajustaba a ningún modelo, el enemigo estaba alrededor, pero dentro también, el "nosotros" perdía sus límites, los contendientes no eran dos, no se distinguía una frontera sino muchas y confusas, tal vez innumerables, una entre cada uno y el otro. Se ingresaba creyendo, por lo menos, en la solidaridad de los compañeros en desventura, pero éstos, a quienes se consideraba aliados, salvo en casos excepcionales, no era solidarios: se encontraba uno con incontables múnadas selladas, y entre ellas una lucha desesperada, oculta y continua. Esta revelación brusca, manifiesta desde las primeras horas de prisión –muchas veces de forma inmediata por la agresión concéntrica de quienes se esperaba que fuesen los aliados futuros-, era tan dura que podía derribar de un solo golpe la capacidad de resistencia. Para muchos fue mortal, indirecta y hasta directamente: es difícil defenderse de un ataque para el cual no se está preparado (Levi, 1987: 33).

Es en esta zona gris de la guerra donde los códigos de valores y conductas esperables se desmantelan, en donde no hay enemigos ni aliados reconocibles. En este ámbito, desertar mientras otros se quedan luchando, o cumplir el pedido de los ingleses de marcar lugares estratégicos del campamento argentino para bombardearlos, son acciones que no pueden ser juzgadas sin tener en cuenta el estado de excepción que representa la guerra. Porque priorizan las “estrategias adaptativas”, como dice Schvartzman, los pichis lejos de escandalizarse ante un capitán que se congela la mano izquierda a propósito para que lo manden de vuelta al continente con parte de enfermo y le paguen una pensión de por vida, estiman que “un tipo con bolas así, como para cocinarse una mano, merece la guita” (p. 106). La ética desarrollada durante la guerra se mantiene en el pichi sobreviviente incluso una vez vuelto al continente:

-¿Leíste en el diario de hoy la banda de cuatro pibes de la guerra que estaban afanando coches...?

-Sí –mentí- lo había escuchado en el ministerio.
 -Cayeron demasiado pronto, ¿No? ¡Ni tiempo habrán tenido de ganarse unos mangos! –lamentaba. (p. 124).

Debido a que, como observa María Teresa Gramuglio (2002), la perspectiva que caracteriza a *Los Pichiciegos* como una picaresca “underground” de sobrevivencia erosiona por anticipado cualquier épica futura, en la novela no tienen cabida ni hazañas ni héroes que sacrifiquen su vida por la Patria, ni tampoco los personajes son representados como víctimas de una decisión irresponsable del gobierno de facto, ya que esas figuraciones no son compatibles con la ética de sobrevivir a cualquier precio. En consecuencia, la novela se distancia de los otros relatos (ficcional y testimoniales⁵) sobre Malvinas. Esa distancia se mantiene aun cuando se realiza la valentía, como ocurre en el caso de dos pichis, Dorio y Dieguez⁶, que se destacan en la pichicera por su heroísmo, pero las circunstancias en las que este tiene lugar parecen apuntar menos a realizar un sentimiento patriótico que a poner al desnudo el despotismo sin escrúpulos del jefe, en el primer caso, y la solidaridad entre los pichis, en el segundo. Veamos qué ocurre con Dorio:

Famoso se volvió el pichi Dorio (...) Volvían de la playa con Rubione y García (...) Se acercaron, sin hacer ruido, para ver quién andaba por ese campamento ya olvidado y oyeron la voz de un oficial que estaba gritando y amenazando a alguien.

Frente al tipo, en el suelo, a la luz de la linterna caída, había un soldadito. Era un chico escuálido. Parecía no tener ni la edad de conscripto y lloraba. El capitán gritaba:

-¡Diga que es un británico hijo de puta! ¡Dígalo diez veces!

Y el chico recitaba:

-Soy un británico, soy un británico hijo de puta...

-¡Más veces, diga! –Ladraba el oficial.

Y el chico repetía, con la voz cortada por el miedo y el frío.

-¡Bésame las botas cagadas! ¡Soldado! –Mandaba el perro.

Y el chico se arrastraba por la luz de la linterna y lloraba y le besaba las botas.

A todos les dio asco. Asco, rabia, todo eso. El tipo ahora amenazaba:

-A ver: ¡Chúpeme la pija! ¡Soldado! –y se soltaba la bragueta con la izquierda mientras seguía apretando la Browning en su derecha.

(...) y oyeron la explosión, o el tiro: un ruidito.

Sonó muy suave, como una veintidós, y le pegó en la espalda al tipo (...) Dorio había tirado con una de esas bengalas de auxilio de los botes ingleses (pp. 69-70).

⁵ Como ficcionales podemos mencionar a *Las Islas* de Carlos Gamerro (1992) y *Trasfondo* de Patricia Ratto (2012) o los films *Los chicos de la guerra* (1984) e *Iluminados por el fuego* (2005). Como testimoniales podemos mencionar *Malvinas diario del regreso* de Esteban Edgardo (1999) o *Partes de Guerra Malvinas* editado por Graciela Speranza y Fernando Cittadini (2005).

⁶ Ambos pichis son mencionados solo una vez en la novela a raíz de estas acciones “heroicas”.

El relato de esta escena heroica se diluye en una imagen casi onírica en que la violencia del oficial va creciendo hasta volverse casi insoportable y entonces es cuando Dorio entra en acción. Finaliza envolviendo al oficial con una luz verde de la cual son testigos los pichis que lo ven revolcarse en el suelo mientras muere quemado. Al “soldadito”, en cambio, no lo registran más, sino lo habrían convertido en pichi. En el caso de Dieguez, el heroísmo consiste en un gesto claro de solidaridad con el Turco a quien salva en ocasión de ser detenidos por el oficial de la patrulla. Ese gesto, a su vez, se vuelve recíproco cuando, luego, al huir, son alcanzados por una granada que deja gravemente herido a Dieguez, y el Turco, transgrediendo una regla impuesta de no reconocer heridos, lo lleva en gratitud por haberlo salvado hasta la pichicera, donde muere Dieguez después de todo un día de agonizar y enloquecer a sus compañeros con sus quejidos:

Que no tendrían heridos, se había decidido en tiempos del Sargento (...) Pero a Dieguez, el herido, lo había llevado el Turco.
Venían juntos, bajando la loma, cada uno con sus bolsas de plástico llenas de cosas. Barranca abajo, en el oscuro, no vieron a los de la patrulla que estaban ahí sentados, tomando café; el Turco los atropelló. El oficial de la patrulla prendió un farol eléctrico y se quedaron encandilados, sin armas. El Turco se entregó. Lo rodeaban. Entendió que lo iban a matar. (...) Con el entusiasmo de mirar en las bolsas, el oficial dejó la Uzi acostada (...) [Dieguez] saltó, pateó el farol, agarró la Uzi y se puso a tirar de cerca, al bulto.
-¡Rajá Turco! –gritó y siguió tirando (pp. 76-77).

En síntesis, los pichis se quedan al margen de la guerra porque participan de los hechos históricos a su pesar, sin interesarles qué bando gane, pero debido a su posición de no pertenencia y a su actitud relativamente neutral logran un distanciamiento que les permite ver los acontecimientos con total claridad, y, como ya vimos, analizar y reflexionar sobre ellos, no para comprenderlos, sino para saber cómo adaptarse mejor y sobrevivir. Observemos, por ejemplo, la clarividencia con que anticipan el final de la guerra:

Mientras, la radio argentina seguía diciendo que se había ganado la guerra. Y en la británica, entre los chamamés y zambas que pasaban, hacían la lista de entregados, que ya no los contaban por nombres –también en eso se veía acercarse el final- sino por número de regimientos. (p. 108).

III-

La novela va avanzando por una secuencia de acciones y fragmentos de conversaciones subterráneas en las que no se puede identificar a los interlocutores ni importa poder hacerlo. Salta de un acontecimiento a otro sin establecer relaciones ni causalidades, más bien son todos hechos aislados con un único denominador común: la guerra.

En este punto, entonces debemos preguntarnos, si en rigor los pichis son los protagonistas de la novela. Su falta de continuidad en el relato (la mayoría aparece solo una vez), la dificultad de distinguir a cada uno fuera del colectivo que conforman y la imposibilidad de imaginar su existencia fuera de la coyuntura en la que surgieron, nos hacen pensar que al narrador le importa menos componer caracteres dramáticos que como mostrar un colectivo en medio de la guerra, atravesado por ella, intentando mantenerse en pie para sobrevivir hasta el final. Entonces, el verdadero protagonista, según nuestra interpretación, es la misma guerra, que no funciona como mero escenario de la trama, sino que atraviesa la novela y es el centro mismo de la acción, su hilo conductor.

Cuando decimos que la guerra es la protagonista de la novela no nos referimos a la idea abstracta de la guerra, sino a una ocurrencia particular. Es la Guerra de Malvinas con sus características propias, es decir, un enfrentamiento entre dos fuerzas muy desiguales, en un lugar geográfico sumamente hostil, y que terminó tan de repente como empezó. Lo que la novela pone en acción es la imagen de una guerra degradada, cuya degradación deriva de la inexperiencia, la improvisación y la ineficacia que demostraron en situaciones de combate las fuerzas militares argentinas, sometiendo a los soldados a condiciones de existencia infrahumanas. Todos estos elementos se ven representados en el texto de la manera más cruda y despojada. Porque, aunque se produce un vaciamiento épico, la novela presenta una visión descarnada de la guerra, atravesada además por el desengaño que se traduce en la inflexión picaresca que asume el relato.

Abajo, -por tanta oscuridad-, y afuera, andando siempre de noche y en el frío, la luz duele en los ojos. Alguien alumbraba la cara y los ojos se llenaban de lágrimas, dolían atrás, y enceneguían. Después las lágrimas bajaban y hacían arder los pómulos quemados por el sol de la trinchera. Escaldaban (p. 11).

-Por nada. Anteanoche había diarios ingleses en el campamento de ellos.

-Habría que conseguir uno...

-¿Para qué? ¡Si nadie sabe inglés!

-Se encuentra –dijo García- No estaría mal saber qué mierda pasa... ¿No? (p. 52).

Por las líneas anduvieron unos sociólogos haciendo encuestas (...) buscaban saber si los soldados estaban contentos con la comida, si pensaban que Argentina iría a ganar, si estaban bien, y les hacían nombrar las cosas que precisaban. Parece que los soldados, que hacía diez días que no veían ración caliente y que ya no podían ni aguantar el fusil, se les cagaban de risa (pp. 58-59).

La guerra en su versión degradada se muestra descarnadamente en toda su amplitud. En las citas anteriores, observamos claramente las inclemencias del clima isleño, la desinformación reinante en las tropas argentinas y la indiferencia de los altos mandos hacia los soldados. La condición desastrosa de los argentinos se acentúa por contraposición con la descripción de la situación de las tropas británicas: en trincheras subterráneas forradas de cueros de oveja, bien comidos, aseados, entrenados para lo que venían a hacer, con el equipo adecuado y los suministros necesarios.⁷

A los datos que aportan las descripciones detalladas, se suman las experiencias del miedo y de la muerte como dos ejes fundamentales para narrar la guerra. El miedo aparece descrito en diversas oportunidades como esa sensación natural del hombre, sobre todo, en situaciones límite como las que están viviendo los pichis. Dijimos que estos hombres se veían reducidos a sus instintos más primitivos y animales: la magnitud que cobra esta sensación de temor es la evidencia principal de este hecho.

Estaban en la entrada y en la primera chimenea y nadie se animaba a bajar al almacén, porque la tierra trepidaba con cada bomba o cohete que caía contra la pista, a más de diez kilómetros de allí. El bombardeo seguido asusta: hay ruido y vibraciones de ruido que corren por la piedra, bajo la tierra, y hasta de lejos hacen vibrar a cualquiera y asustan. Algunos se vuelven locos (p. 19).

Si bien aparecen también varias reflexiones sobre el miedo, las distintas formas que puede tomar y los efectos que produce en los individuos, ese momento de reflexión se da post-guerra, una vez que el único pichi vivo recobra su humanidad.

Hay miedos y miedos. Una cosa es el miedo a algo –a una patrulla que te puede cruzar, a una bala perdida-, y otra distinta es el miedo de siempre, que está ahí,

⁷ Al dirigirse al campamento inglés para proveerse de ciertas mercaderías, se lo describe de la siguiente manera: “Los desataron en el campamento. Era una excavación honda a más de veinte metros bajo la tierra. Adentro había un sistema de luces fluorescentes colgando de los techos de arcilla dura. Había mesas, radios, cablerío y mucha gente yendo y viniendo. Los que parecían oficiales usaban unos banquitos desplegables de cuero. Pasaban hombres con uniformes con alitas: pilotos de helicópteros. Todos hablaban en inglés y los miraban a él y al Turco y reían” (p. 28).

atrás de todo. Vas con ese miedo, natural, constante, repechando la cuesta, medio ahogado, sin aire, cargado de bidones y de bolsas y se aparece una patrulla, y encima del miedo que traés aparece otro miedo, un miedo fuerte pero chico, como un clavito que te entró en el medio de la lastimadura. Hay dos miedos: el miedo a algo, y el miedo al miedo, ese que siempre llevás y que nunca vas a poder sacarte desde el momento en que empezó (p. 81).

Estas reflexiones logradas sobre esa sensación puramente instintiva que es el miedo, se consigue, como dijimos antes, una vez que se vuelve al continente y se recobra la humanidad perdida. Se sufre la transformación inversa: de animal (pichi) a hombre de sociedad. Estas reflexiones, que Quiquito comenta al regresar de Malvinas, son la consecuencia de un profundo análisis antropológico de la naturaleza humana logrado por la novela. A pesar de la aparente imprecisión con que se describe el sentimiento, o justamente gracias a ello, el lector puede verse fácilmente identificado con esa sensación, lo que vuelve al relato mucho más impactante.

Una de las formas que tienen los pichis para exorcizar este miedo es ponerle nombre, poder mencionar explícitamente a qué se tiene miedo, darle una materialidad contra la que se puedan defender. Si uno sabe a qué le tiene miedo (a los británicos, a los misiles, a los helicópteros), entonces está en condiciones de analizarlo y evitarlo. Otra forma de exorcizar el miedo es pensar en otra cosa, aquí cumplen una función importante dos pichis: Manuel, que es homosexual y cuenta películas que nadie vio, al igual que el protagonista de la novela *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig; y Acevedo (la intertextualidad en este caso se refiere a Borges) que cuenta siempre los mismos cuentos de judíos pero repitiéndolos con variaciones.

No solo se habla de cómo se siente el miedo, sino de las transformaciones que este sentimiento, en contexto de guerra, puede generar en los individuos.

Es que el miedo suelta el instinto que cada uno lleva dentro, y así como algunos con el miedo se vuelven más forros que antes (...) Y a otros, el miedo les saca el inservible de adentro. Se volvían tan inútiles que casi nadie se los acordaba (pp. 89-90).

La otra experiencia a través de la cual se impone la guerra es la muerte. Está presente siempre en todos lados, rodeando a los pichis, amenazándolos. Puede llegar en cualquier momento, de cualquier lugar, y de cualquier modo. La muerte en la novela es la consecuencia lógica de esta guerra absurda y, al igual que el miedo, puede darse por distintas causas: las inclemencias del clima, los ataques del enemigo o las reprimendas del propio bando.

...el que se ha pasado un día entero al frío sabe que los que vienen del calor pueden andar, moverse y trepar a la sierra cuando él no puede más, porque el que estuvo al frío mucho tiempo quiere estar quieto, quedarse al frío temblando y dejarse enfriar hasta que todo termina de doler y se muere (p. 27).

Caía el cohete del avión, hacía un tirabuzón en el aire, y enfilaba hacia la cola de rendidos: parecía que estaba eligiendo por dónde empezar. Atacaba a los primeros, les pasaba entre las piernas y al que no saltaba para un costado, le cortaba las piernas, por esa gran velocidad que desarrollaba y así recorría toda la cola. Después volvía a subir, tomaba altura, y desde arriba prendía luces y apuntaba directo al centro de la cola –de lo que quedaba de la cola- y recién ahí explotaba desparramando gelatina incendiaria encima de los asustados, que se volvían brasas de fuego, como si de repente Dios hubiera decidido castigar a todos los ilusos y a los cagones (p. 107).

Se sabe que una de las consecuencias más nefastas de la guerra son las pérdidas en vidas humanas y en la novela este fenómeno tiene un lugar primordial. En la guerra, la muerte violenta o absurda no puede evitarse, se convierte gradualmente en algo natural, inevitable. Como explica Freud:

Es evidente que la guerra ha de barrer con este tratamiento convencional de la muerte. Esta ya no se deja desmentir; es preciso creer en ella. Los hombres mueren realmente; y ya no individuo por individuo, sino multitudes de ellos, a menudo decenas de miles en un solo día. (p. 292)

La muerte se vuelve concreta, los soldados *conviven* con ella. Según Freud, es lógico para el hombre en estas condiciones comenzar un profundo cuestionamiento sobre el más allá de la muerte, el alma y los espíritus. La novela no está al margen de esta teoría pero se manifiesta en una versión degradada a través de los múltiples relatos de aparecidos y vampiros.

Los magos decían que Pugliese se estaba volviendo loco porque una noche, volviendo con Acosta de un viaje a la intendencia (...) habían sentido voces de mujeres. Que no eran malvineras, dijo Acosta, y que hablaban casi como argentinas, con acento francés (...) vio dos monjas, vestidas así nomás de monjas, en el frío, repartiendo papeles en medio de las ovejas que les caminaban alrededor (...)

-Aparecieron de repente, del aire, de esa neblinita que flota arriba del suelo cuando se para el viento, nacieron (...)

-¡Cientos de corderos hacían crecer entre las piedras! –Dijo (pp.63-65).

... de a poco, los pichis fueron hablando cada vez menos del tema aunque se los veía más dispuestos a discutir de religiones y de escucharle al tucumano las historias de vampiros y de los hombres tigre que, según él, aparecían de noche por las sierras de Famaillá (p. 67).

Como resultado de este continuo contacto con la muerte, debe entenderse además de la proliferación de estos relatos y charlas sobre espíritus, la apatía con que el narrador (el personaje de Quiquito) cuenta a su regreso los hechos más atroces.

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 por el frío en los campos de presos ingleses, o andarán todavía en una barcaza rondando el polo (p. 107).

Todos los pichis parecían dormidos. Los recorrió con la linterna. ¿Estaban todos muertos? Sí: todos muertos (...) Buscó la cama del Ingeniero y alumbró. Estaba hecho una pelota abrazándose las piernas, pero el cuerpo se le notaba blando. Probó de abrirle un párpado y encontró abajo una materia blanca como huevo duro y nada más. Se quitó un guante y le colocó un dedo en la boca. La lengua estaba helada. (...) Quiso salir despacio, para no respirar más aquel aire que había matado a todos (...) Respiró el aire frío. Se le estaba pasando el mareo. Después, si lo recuerda bien, cree que lloró un poco (p. 134).

Como se ve, los hechos son narrados con desapego, con una actitud totalmente insensible. En continuo contacto con la muerte, esta deja de impresionar, o ya no impresiona como la primera vez; se acepta como algo natural y cotidiano. En este punto, y solo en este punto, *Los pichiciegos* parece coincidir con la hipótesis que plantea Analía Capdevila (2008) a propósito de *Dos veces junio* de Martín Kohan (2002) y *Villa* de Luis Gusmán (1996). La crítica describe la misma actitud de apatía moral en los personajes, y voces narrativas, de ambas novelas y se la adjudica a los intentos de los autores por evitar cualquier recaída en la moraleja, en la condena directa. Según ella, los personajes se presentan de esta manera para que sean los lectores los interpelados en su propia apatía.

En estas dos novelas se intenta referir las acciones o los acontecimientos más atroces de la Historia pasada (el secuestro, la tortura, la apropiación ilegal de los niños nacidos en cautiverio) a partir de un verosímil realista despojado, literal, vigilante, que reprime toda tragicidad, todo exabrupto reivindicativo (aun a pesar de que, como lo han manifestado los autores, la ficción propuesta se torne política o moralmente inaceptable). (...) Las dos plantean, de un modo implícito, el tema de la complicidad civil que avaló, por acción o por omisión, la política represiva implementada a partir del golpe de Estado. Con todo, aunque se presentan como ficciones que se plantan en una cierta neutralidad narrativa, no dejan por eso de inducir, en la lectura, una interpretación moral de las historias. (Capdevila, 2008: 137).

En *Los pichiciegos* podemos observar un tono de voz narrativa de las mismas características: ese tono apático indiferente que evita cualquier moraleja. Por eso la novela, como las de Kohan y Gusmán, no postula ninguna tesis ni denuncia nada, solo hay presentación de un tema que va impregnando todo. En este sentido, es una novela de guerra, aunque no introduzca elucubraciones sobre el acontecimiento. Si podemos extraer algún gesto crítico o algún sentido político de la novela, estos se desprenden de las estrategias de supervivencia que los personajes deben ensayar para sobreponerse a las condiciones infrahumanas de existencia. A su vez, estas últimas revelan una perspectiva nada condescendiente con el régimen militar de la última dictadura.

En lo que se diferencia, en cambio, la novela de Fogwill de las analizadas por Capdevila es en cuanto al “verosímil realista despojado”. Si bien *Los pichiciegos* se detiene continuamente en la descripción de la dimensión material de la guerra a través de detalles sobre cómo comían, dormían, o andaban por la nieve, que nos dan una imagen muy concreta de las condiciones en las que vivían las tropas argentinas durante esos meses en Malvinas, los episodios propiamente bélicos son escenas construidas sobre una atmósfera onírica que los aleja de todo realismo:

Pasaban despacito los Harrier. Por el aire los iban persiguiendo inútiles manchones de la artillería antiaérea. De las alas se les salían los cohetes como al tuntún, después viraban en cualquier sitio y parecían dudar moviendo la trompita hasta enfilar a su destino, la tierra, alguna parte de la tierra, parecía mentira (p. 35).

A través de esta huida hacia lo onírico o lo irreal en *Los pichiciegos* se expresa la renuncia al realismo motivada quizás en la intención de evitar un tono denunciante. El episodio en que se muestra más claramente este ambiente onírico es el que los pichis llamaron la “Gran Atracción”. Quiquito recuerda la sensación de extrañeza que le produjo la percepción del bombardeo de los Pucará, un episodio que conserva su ambigüedad en todo el relato y en torno al cual se reiteran alusiones al carácter irreal de lo percibido. Reparemos en “truco”, “raro”, “sueño”:

Era raro. ¿No sería un truco de los ingleses? Seguro que era un truco de los ingleses –pensó entonces-, y la Gran Atracción que sucedió después se lo acabó de confirmar.
¡Lástima que no hubiese otro pichi allí con él para mirar juntos eso tan raro!
Lo miró solo, fumando un 555 corto, apoyado en la piedra, y hasta le dio sueño y se olvidó por un buen rato de la guerra. ¡Tener una máquina de fotos! (p. 84).

Este singular estilo para relatar los hechos parece sugerir el impacto que provoca la guerra sobre los que la experimentan haciéndoles parecer lo que viven como irreal. El grado de brutalidad y salvajismo es tal que no se puede creer, salvo que sea parte de un “sueño” o de una “mentira”. Incluso para enfatizar el efecto de extrañamiento en el caso de la Gran Atracción demora en especificar de qué se trata aquello que ve: primero remarca el extrañamiento (“Era raro. ¿No sería un truco de los ingleses?”) y recién tres páginas después revela la identidad de lo que describe pero deja sugerido el tema del bombardeo:

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 empezaron a deshacerse sin caer. Eran como gotitas de una sustancia pegajosa los pedazos verdes de avión camuflado deshecho contra lo azul, y se fueron bajando muy despacio hacia el horizonte, como salpicaduras de aceite de oliva que van bajando por un vidrio (p. 85).

Los efectos de ambigüedad e imprecisión se refuerzan mediante otros recursos, como las transiciones abruptas de un tiempo y espacio a otros. Sobre todo en la segunda parte de la novela, se intercalan escenas que transcurren en las islas durante la Guerra y otras en que Quiquito ya está de vuelta en el continente siendo entrevistado mientras observa el río por la ventana.

Pero no solamente se describen de esta manera los episodios bélicos que tienen que ver con el nuevo y poderoso armamento de que disponían los dos bandos, sino también las sucesivas muertes que se dan en el contexto de esta absurda guerra. Reparemos especialmente en la alusión espectral del final de la cita:

Con el calor del jeep, los de adelante manejaban tranquilos, vigilando, o haciendo la de ellos (...) Pero atrás, con viento, los del tráiler se les fueron helando a remolque y cuando al fin pararon los del jeep y los llamaron ya estaban muertos, helados, bien duros. Uno de ellos se había helado con la cabeza entre las piernas. Los otros tres seguían sentados, duritos en los asientos del tráiler y parecían que hablaban de algo, medio alumbrados por el farol de atrás del jeep (p. 53).

No debemos pasar por alto que Fogwill cuenta con una más que interesante trayectoria en el terreno de la publicidad audiovisual comercial. Las escenas bélicas de las que hablamos parecen construidas al modo de imágenes publicitarias, ya que como estas buscan provocar un alto impacto en el espectador (o lector, en este caso). Algunas

incluso parecen la descripción de una escena fílmica, como la de los británicos que descienden de los helicópteros:

... los tipos se asoman por una puerta grande del helicóptero, miran el terreno, lo eligen y tiran su cintita que cae como una serpentina a la tierra. Por ella, que parece que se fuera a cortar, bajan británicos –escots o wels- y ver el entusiasmo que traen quita las ganas de correr (...) y bajando se les ven las caras afeitadas, alegres, lisitas, y se les ven los dientes de Kolynos que tienen y se les ven los ojos todos de vidrio celestino que cuando miran al argentino parecen apoyarle cubitos de hielo encima del riñón (pp. 102-103).

IV-

Al constituirse la novela a través de la transcripción de una entrevista grabada, el relato conserva ese carácter fragmentario y desordenado de los diálogos orales, por lo tanto no presenta los hechos ordenados cronológicamente, a pesar de sugerir un proceso en el tiempo que incluye la permanencia en Malvinas y la vuelta.⁸

No obstante, las alusiones a la vuelta se revelan como muy significativas en cuanto al sentido político de la novela, en general, y a la tesis de la guerra como el último capítulo de la dictadura, en particular. El final de la guerra como un punto de inflexión. Por ejemplo, un dato que nos permite reconocer la transición es el discurso que el coronel Redondo pronuncia para saludar a las tropas en el continente, cuya evocación recién se produce en el último capítulo de la novela, otro síntoma del desinterés por marcar el punto de inflexión. Más bien la novela propone una línea de continuidad entre la guerra y la posguerra, pareciera que el final de la guerra no trajo consigo ningún cambio sustantivo, y que el superviviente, en cierto sentido, nunca dejó Malvinas, dado que a la vuelta no lo esperaban reparaciones de ninguna índole, ni morales, ni simbólicas, ni materiales.

El pichi opina: “¡Me da en las bolas eso que dicen ahora de la rehabilitación!” (p. 97).

-¿Leíste en el diario de hoy la banda de cuatro pibes de la guerra que estaban afanando coches...?

-Sí –mentí- lo había escuchado en el ministerio.

-Cayeron demasiado pronto, ¿No? ¡Ni tiempo habrán tenido de ganarse unos mangos! –lamentaba. (p. 124).

Dios mío, los barcos, qué grandes son los barcos: flotan. Flotan quietos, enormes. (...)

⁸ Tampoco las dos partes en que se divide la novela se corresponden a ese proceso temporal.

Al final, cuando uno vuelve al continente, debería sonar una música. Pero también falta la música. Solo la vibración de los motores grandes como iglesias lo acompaña. (p. 125).

El pichi que vuelve no se siente regresado, no se siente bienvenido y aun lleva consigo las vibraciones del barco, o de la guerra. Nadie va a recibirlo, está abandonado, a la deriva. El gobierno tampoco le ofrece ningún aliciente para recomponer la situación.

Este sentido político que leemos en *Los pichiciegos* a través del relato de la vuelta nos hace evocar al clásico de la literatura argentina: el *Martín Fierro*, un texto donde también la política se narra a través de un proceso de ida y vuelta. En ambos textos los personajes son enviados a “luchar por su patria”, aunque en situaciones muy diferentes (Fierro contra los indios y Quiquito contra los ingleses) pero los dos son reclutados por el ejército. También ambos textos muestran “la iniquidad gubernamental” y las inclemencias con que el ejército argentino trata a sus soldados y, la conversión de los personajes en desertores como reacción ante estas situaciones. Según interpreta Schvartzman la Primera parte del *Martín Fierro*:

venía a decir que no había naturalmente gauchos malos: que ellos eran un producto de la iniquidad gubernamental, al vulnerarse las libertades más elementales de los pequeños productores de la campaña, negárseles instituciones básicas, deshacer su familia; brevemente: al transformar a hombres mansos (así se autodefine el personaje de Hernández) en matreros (Schvartzman, 2003: 232).

Mientras son las consecuencias devastadoras de la leva lo que convierte al Martín Fierro en un desertor y “gaucho matrero”, la conversión de los soldados en pichis se corresponde con la imagen degradada de la guerra con la que juega la novela de Fogwill.

A pesar de estas similitudes, estos textos se diferencian en cuanto a las connotaciones políticas que adquieren los relatos de la vuelta. Fierro, deponiendo la actitud “rebelde” que lo caracteriza en la primera parte, vuelve a la civilización dejando atrás los toldos de los indios, donde lo espera un estado que le perdona sus delitos, porque se está organizando. Por consiguiente, en la vuelta se reintegra a la sociedad contra la que había reaccionado. No hay que olvidar que han pasado siete años entre la escritura de la primera y la segunda parte (no como el caso de *Los pichiciegos*, que

Fogwill escribió de un tirón en cinco días). Hernández había cambiado drásticamente, al tiempo que las dos partes del poema se distancian notablemente.

Ya con el solo hecho de encarar el regreso del personaje para integrarlo resignadamente en la sociedad que lo maltrató, *La vuelta de Martín Fierro* anunciaba el fracaso de un modelo de resistencia; por eso, el título mismo es el enunciado de un desistimiento: se ha abandonado la postura político-cultural desarrollada en el imaginario de la *Ida*. (Lois, 2003: 212).

En cambio, Quiquito vuelve de la guerra de Malvinas a encontrarse con más de lo mismo, con un estado que, como vimos, no se muestra dispuesto a ningún resarcimiento y con la indiferencia de la sociedad. Por ende, los “héroes de Malvinas” regresan durante la crisis terminal de la dictadura.

Asimismo, una lectura en clave intertextual con el libro de Hernández vuelve más visible la renuencia de Fogwill a asignarle un sentido moral y pedagógico a una experiencia límite. Mientras Fierro mediante sus vivencias adquiere un saber que le ayudará en adelante y que puede transmitir a sus hijos.

La vinculación de trabajos y enseñanza termina concibiendo una función didáctica del sufrimiento, cuyas manifestaciones más explícitas son estos versos: “Porque nada enseña tanto/Como el sufrir y el llorar” (I, 125-126) y “Yo nunca tuve otra escuela/Que una vida desgraciada” (II, 4601-4602) (Schavartzman, 2003: 240).

Quiquito parece no haber aprendido nada de la guerra, ni siquiera de las estrategias que tuvo que ensayar para sobrevivir. Este vaciamiento del potencial didáctico del sufrimiento acentúa la incredulidad que predomina en el punto de vista de la novela, de la cual encontramos una de sus manifestaciones más concretas en la actitud de desconfianza respecto de la rehabilitación.

V-

Que no era así, le pareció. No amarilla, como crema; más pegajosa que la crema. Pegajosa, pastosa. Se pega por la ropa, cruza la boca de los gabanes, pasa los borceguís, pringa las medias. Entre los dedos, fría, se la siente después. (...) Imaginaba la nieve blanca, liviana, bajando en línea recta hacia el suelo y apoyándose luego sobre el suelo hasta tapanlo con un manto blanco de nieve. Pero esa nieve ahí, amarilla, no caía: corría horizontal por el viento, se pegaba a las cosas, se arrastraba después por el suelo y entre los pastos hasta chupar el polvillo de la tierra; se hacía marrón, se volvía barro. Y a eso llamaban nieve

cuando decían que los accesos tenían nieve. Nieve: barro, pesado, helado, frío y pegajoso (Fogwill, 1983: 7).

De esta manera empieza la novela, con la contraposición entre lo que él imaginaba que era la nieve conforme a lo que veía en la televisión y la experiencia directa en las islas Malvinas. Ya desde el inicio el narrador nos entrega esta imagen que encierra una clave de lectura interesante y que traduce el sentido político más importante de la novela: nada es lo que parece; es necesario un develamiento o “desenmascaramiento”, como decía Bajtín a propósito de la picaresca, de los discursos que ocultan o tergiversan los acontecimientos. Ese desenmascaramiento se produce, entre otros recursos, mediante la demarcación de la diferencia que existe entre la creencia y la experiencia, tal como puede verse en la referencia a la conversación que, a la vuelta, el pichi mantiene con una mujer en torno a los ruidos que se escuchan en la guerra:

Después, la mujer le pidió que le hablara del frío. Quería escuchar del frío y de los muertos de frío. ¡Duros! Y ella creía que en la guerra los ruidos 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: vibran adentro, en el pecho; en el vientre vibra y se mueven las cosas y las piedras, del ruido. Todo se mueve, afuera. Adentro (p. 121).

Lo que el relato afirma es que la mujer no puede imaginarse el acontecimiento de la guerra porque no estuvo ahí, no lo experimentó. La novela intenta desbaratar con la fuerza de la experiencia el discurso de la creencia de la guerra, basada en el imaginario social al que contribuyó de manera notable las imágenes difundidas por el cine. La misma imposibilidad se alude en relación al entrevistador a quien Quiquito le remarca constantemente: “¡No entendés nada!”.

De esta manera, la novela revela su potencial político al poner en estado de cuestionamiento la relación de identidad entre la imagen y la realidad, por ende, al demostrar que no son lo mismo la nieve y la guerra que las imágenes cinematográficas de ambas, sugiere que no pueden circular sino versiones, construcciones de la realidad. Según esta lógica, la novela ofrece una versión de los acontecimientos de Malvinas que apunta a mostrar lo que los otros relatos sobre la guerra ocultan, tanto en la versión oficial como en la de los medios de comunicación. Lo que *Los pichiciegos* dejan en evidencia es el modo en que fueron engañados los soldados y el resto de la ciudadanía. Como es habitual durante un período de guerra, la prensa argentina estuvo estrictamente

controlada por el estado, convirtiéndose casi en un aparato de propaganda oficial, que arengaba al patriotismo y difundía una versión triunfalista alentadora de la idea de que Argentina iba ganando la guerra. Resulta interesante el contraste entre este relato y la experiencia directa de la guerra:

Mientras tanto, la radio argentina llamaba a pelear: según la radio, ya se había ganado la guerra. Pero: ¿Cómo creerle si se veían montones de oficiales vendándose para ubicarse primero que nadie en las colas de las enfermerías? (p. 104).

Mientras, la radio argentina seguía diciendo que se había ganado la guerra. Y en la británica, entre los chamamés y zambas que pasaban, hacían la lista de entregados, que ya no los contaban por nombres –también en eso se veía acercarse el final- sino por número de regimientos. (p. 108).

La distancia que separa el triunfalismo del relato oficial de la estridente derrota que, sin embargo, para los pichis se presenta como un desenlace coherente con el curso desastroso de los acontecimientos, en la novela, se traduce en el tono medio que emplea Quiquito para narrar, evitando cualquier connotación épica y, paralelamente, poniendo en escena el desengaño.

Reparemos en la sorna con que el pichi escucha el discurso oficial cuyo contenido choca contra lo que la experiencia hizo evidente:

(Una vez un teniente habló en la isla de que los oficiales tendrían que hacer como San Martín y un capitán le dijo que a San Martín, en las Malvinas, se le hubiera resfriado el caballo).

(...) Y el tipo hablaba. Que éramos como el ejército de San Martín. “Heroicos”, repetía. Que la batalla terminaba, que ahora se iba a ganar la guerra por otros medios (...) y que nosotros íbamos a volver a los arados y a las fábricas (imagínate vos las ganas de arar y fabricar que traían los negros), y que ahora, luchando, nos habíamos ganado el derecho a elegir, a votar, porque íbamos a votar (imagínate las ganas de ir a votar y de elegir entre alguno de esos hijos de puta que estaban en los ministerios con calefacción mientras abajo los negros se cagaban de frío)...

Y varias veces habló de que se iba a repartir y que ahora todos íbamos a votar y uno que había sido pichi pensaba no más que con verle la cara que ese tampoco había escuchado cimbrar un misil y abajo del paraguas, cuando decía que todos íbamos a votar se le notaba que no servía, él, ni para votar, ni para mandar. (p. 115).

EN OTRO ORDEN DE COSAS:**I-**

Si bien *En otro orden de cosas* fue escrita y publicada en 2001, es decir, con posterioridad a *Los pichiciegos*, el período histórico al que refiere la trama (1971-1983) es anterior al de la Guerra de Malvinas. Así como el relato de los pichis se ocupa del tramo final de la dictadura, más específicamente de la Guerra como el último capítulo, el de la otra novela transcurre durante los años previos y los que duró la dictadura. Por consiguiente, *En otro orden de cosas* termina donde comienza *Los pichiciegos*.

En esta última, la dictadura aparece mencionada explícitamente más allá del acontecimiento bélico, en una sola oportunidad, en que los pichis comienzan a conversar y opinar sobre lo poco que sabían y los rumores que habían escuchado.

- Videla dicen que mató quince mil –dijo uno, el puntano.
- Quince mil... ¡no puede ser!
- ¿Cómo Videla? –Preguntó el Turco: dudaba.
- Sí, Videla hizo fusilar a diez mil –Dijo otro.
- (...) –Yo sentí que los tiraban al río desde aviones.
- Imposible –dijo el Turco, sin convicción.
- No lo creo, son bolazos de los diarios, -dijo el pibe Dorio con convicción.
- Yo también había oído decir que los largaban al río desde los aviones, desde doce mil metros, pegás en el agua y te convertís en un juguito espeso que no flota y se va con la corriente del fondo –indicó el Ingeniero (pp. 39-40).

Hablan de los desaparecidos (discutiendo si los hubo y el número), de los fusilamientos, de los “vuelos de la muerte” y de las posibles próximas elecciones. Aunque estas alusiones se dan de manera muy imprecisa, igualmente no dejan de resultar llamativo que se incluyan estas referencias si pensamos que en el momento en que se escribió la novela esta información prácticamente no circulaba en el espacio público. *En otro orden de cosas*, por su parte, comparte la tesis de que la Guerra de Malvinas no se presenta como un hecho aislado de la dictadura sino como el capítulo final:

La guerra de las Islas, aunque viniese a ocupar el espacio de una augurada convulsión que sumerge todo en el olvido, era un episodio menor. Aun si hubiese costado otros ocho mil muertos, el carácter farsesco que le impusieron los medios y el entusiasmo televisivo que ganó el ánimo de la población la privaban de toda entidad histórica. Era un accidente, poco más que una catástrofe natural limitada a una región de provincia. Aviones derribados, barcos hundidos de ambas partes, adolescentes muertos por imprevisión, la tontería, la nieve, la desgracia: todo en el episodio estaba dispuesto para que la

historia construyese un hito, su mito e instrumento público de persuasión para agregar voluntades a las fuerzas nacientes (Fogwill, 2001: 170).⁹

II-

Una primera pregunta a hacernos frente a la novela es: ¿por qué si se refiere a la dictadura comienza en el año 1971 en lugar de en 1976? Nuestra hipótesis es que la novela reconstruye el proceso de violencia política que se abre con la emergencia de los movimientos de guerrilla urbana y se sucede con el golpe de Estado. Recordemos que a partir de 1971 comienza a perfilarse un escenario político que en 1973 desembocará en la restauración del orden democrático y en el retorno de Perón.

En 1971, Alejandro Lanusse ocupa de facto la presidencia con el objetivo de modificar el rumbo de la "Revolución Argentina". Intentó conciliar y conseguir el apoyo tanto de las Fuerzas Armadas (asegurándoles que no serían excluidas del proceso de democratización) como del peronismo (teniendo una serie de actitudes que intentaron demostrar su voluntad de acercamiento a Perón: la devolución del cadáver de Eva Perón, la prescripción del proceso por traición a la patria y la inclusión de su busto en la galería de presidentes de la casa de gobierno). Sin embargo, la propuesta no fue bien recibida por los sectores más radicalizados: los Montoneros lanzaron la consigna "ni golpe ni elección, revolución", el FAR provocaba atentados, hubo incidentes violentos en distintos ámbitos (fábricas, universidades, negocios) y en distintas provincias, en Córdoba se dio el "Segundo Cordobazo" mediante un paro general que derrocó al gobierno provincial y se fundó el Frente de Izquierda Popular por Jorge Abelardo Ramos.

La clave política en el caso de esta novela puede leerse a través de la trayectoria del protagonista, quien en los primeros capítulos parece integrar (aunque nunca se explicita del todo) alguna célula guerrillera, probablemente asociada al peronismo de izquierda.

Le encargaban misiones: tareas, acciones.

Los compañeros habían cambiado. De los de antes, hasta el recuerdo de sus nombres se había disuelto en este unísono.

Ahora llegaban hombres nuevos con bigotito, sueño, valijas y camperas azules. Gente joven: una generación entera de recambio (...) la revolución no brota de la imaginación sino que mana de la objetiva realidad (p. 38-39).

⁹ Fogwill Rodolfo, *En otro orden de cosas*, Buenos Aires, Interzona, 2011. Todas las citas están extraídas de la misma edición.

El habla del protagonista está marcada por la jerga política que se corresponde con esta militancia (“misiones”, “compañeros” o “revolución”) de los movimientos políticos revolucionarios que proliferaron en los años sesenta y setenta y que protagonizaron acciones clandestinas y violentos atentados. Según lo que se sugiere el personaje no ocupa una posición jerárquica, entre las actividades que realiza se mencionan:

A veces manejaba. Le asignaban un auto para llevar a un compañero a los mítines de la iglesia, allí debía reportarse a un control que lo enviaba a buscar una caja del ministerio, y llegaban otros que le reclamaban las llaves y le entregaban un auto parecido (...) Otras veces debía viajar. Los compañeros le marcaban un punto perdido en el mapa y él salía a buscarlo en el tren, con su valija cargada de planos, planes, monedas de oro, copias de documentos, prensa secreta de la organización y cintas y cassettes con grabaciones de los jefes (p. 40).

El personaje se muestra totalmente convencido de apoyar “la línea correcta” que desembocará en el proceso revolucionario anhelado, por consiguiente, de su perspectiva se desprende la imagen de un futuro promisorio donde los hijos “crecerían en el socialismo”:

Caminando por la avenida hacia el centro, la línea correcta se manifestaba como un aliento que retenía durante cuatro pasos. La gente era aquel aire. La revolución se disparaba en todas las direcciones de la ciudad y esas parejas tomadas del hombro o de la mano, esas mujeres con hijos que crecerían en el socialismo, y los muchachos que parecían esperar el llamado de la revolución apoyados en las paredes y mirando las pieles y las caderas de las adolescentes con una sed de armonía que sólo el movimiento de conjunto puede satisfacer: todo era un retumbar, el ritmo de la revolución (p. 45).

El clima revolucionario parece permearlo todo; la revolución se describe repetidamente¹⁰ como un “llamado” o un “retumbar”, que alude a la ebullición social que caracteriza el período. Tanto su convencimiento como su fervor político aluden al sentido que adquiere la militancia en los años setenta.

En otros relatos¹¹ sobre la dictadura y el período inmediatamente anterior se destaca la militancia de los movimientos peronistas y de izquierda cuando adhieren a un

¹⁰ “El peronismo, su interminable pero, su bárbara amalgama de ruidos que por un instante brotan de un fondo gris” (p. 17). “... y ya las manos, los brazos, los pasos y los latidos de millones se sumaban al retumbar y él también empezaba a avanzar con ese ruido, o en ese ruido” (p. 38). “Cada golpe repercutía en el retumbar general, marcando el paso de la unidad hacia el futuro” (p. 42).

¹¹ Por mencionar solo algunos ejemplos: *El secreto de Lisboa* de Luis Mattini (2009), *Diario de una princesa montonera-110% verdad* de Mariana Eva Pérez (2012) y *Los pasajeros del Anna C.* de Laura Alcoba (2012).

sentido épico y heroico de las acciones políticas. De este modo se va configurando la figura del “héroe militante”, que representa al militante dispuesto a llevar la revolución hasta las últimas consecuencias, a arriesgar todo lo que tiene, incluso su vida, y enfrentar al enemigo por todos los medios posibles. De esta entrega heroica, casi de mártir, que caracterizaba a los guerrilleros revolucionarios de la época, Sarlo comenta:

La “espectacularidad montonera”, señala Giussani, como manera de relacionarse exaltadamente con la muerte. Convertido el asesinato en una de las formas de la política, la ideología de la guerrilla iba también a encontrar su estética (...) Se moría con felicidad, con heroísmo (...) No se trata acá solo de política, de decisiones objetivas y subjetivas por las que un puñado de militantes decide ofertar su vida a la causa de la revolución y cobrar algunas vidas enemigas a cambio. También como Giussani, creo que hay aquí un plus. (...) Se estaba escribiendo un *arte de morir*, un plus agregado a la ideología. Entretejidas con ella, la violencia y la muerte convierten a la política en un absoluto. La muerte totaliza todo lo que toca y la política se vuelve, a su contacto, totalitaria, porque se juega toda en el límite último de la razón, allá donde la razón ya no puede intentar su discurso. (Sarlo, 1984: 3).

Se trata de una “estética” que se construye en orden de darle un sentido a las vidas perdidas en vano en esos atentados terroristas que no lograban detener al poder hegemónico y que fueron tan duramente sofocadas por el gobierno de turno. Se basa en la romantización de la muerte de esos “compañeros” que se arriesgan voluntariamente por sus creencias, así como Rodolfo Walsh, por ejemplo, imaginaba a su hija, comenta Sarlo, recibiendo las balas enemigas de pie en el balcón en un camisón blanco empuñando su arma: una estetización de la muerte que permite aceptar hasta cierto punto la pérdida de seres queridos y conocidos cercanos.

Sin embargo, la novela de Fogwill va a hacer lo contrario: va a vaciar de sentido esta epicidad que construían otros relatos. El momento más oportuno de la trama para dar lugar a este sentido heroico es el final del capítulo que se denomina “1974”, donde el personaje principal, en su rol de revolucionario, ve su vida peligrar por sus actividades clandestinas:

Días después, cuando encontró la noticia de que también a ese muchacho lo habían volado, se dio a pensar que aquel gesto anticipaba su final. (...) redujo en ácido los papeles de códigos, borró las impresiones de sus dedos en los cristales empañados de la ventana, ordenó la ropa en la valija, cosió las credenciales en el compartimento secreto de la campera y dejó para siempre aquel departamento (p. 50).

No obstante, ante esta situación, no actúa como un héroe militante haciendo frente al peligro, sino que huye y abandona tanto sus actividades militantes como sus convicciones al respecto.

Así como en *Los pichiciegos* la figura del héroe de guerra se vuelve imposible ante la crudeza con que la descripción demuestra la degradación de la guerra y, por ende, de los soldados convertidos en pichis, en *En otro orden de cosas* la figura del militante mártir que se desprende de la retórica de los movimientos guerrilleros se vuelve un caparazón vacío, queda desmentida por la conversión del protagonista que pasa de participar activamente en acciones políticas clandestinas a hacer dinero en un “negocio” de la construcción de autopistas en Buenos Aires, el emblema máximo de las transacciones fraudulentas de la dictadura militar de 1976.

Nuestro personaje, al ver, como el resto de los compañeros, que la derrota ya era definitiva e inevitable, rápidamente se retracta de sus convicciones y hasta llega a pensar que “habían estropeado sus vidas en misiones inútiles, una parodia de la guerra que ridiculizaba cualquier parodia anterior” (p. 52), se emplea en una obra de construcción. Comienza como peón trabajando con las maquinarias pero, por sus propuestas y actitud emprendedora, pronto se convierte en capataz y en poco tiempo más lo ascienden enviándolo a los estudios que administraban esa y otras obras en un enorme edificio. Allí se olvida rápidamente ese “retumbar” de la revolución que tanto vibraba en su cuerpo de militante:

Le habían anticipado que al comienzo el silencio de los estudios le parecería insoportable, pero pasaba tiempo –habían pasado meses- y seguía sintiéndolo bajo la tenue superficie de música funcional y el flujo del aire de los acondicionadores moviendo las cortinas. Ni melodías, ni viento: parecían figuras puestas solo para destacar la intensidad del silencio de fondo. Y abajo, veinte pisos debajo de esos estudios de la torre del puerto, se divisaba, chato, el silencio de la ciudad (p. 83).

El silencio de los estudios y de la ciudad refiere metafóricamente al cambio en el escenario político y a ese grupo de militantes que se adaptaron durante la dictadura a una vida chata pero tranquila en orden de sobrevivir. Abandonan la exaltación revolucionaria y ahora intentan continuar sus vidas al modo que la dictadura impone. Solo en una oportunidad más el personaje volverá a sentir esa sensación de formar parte del conjunto, pero se da en una situación muy particular (el Mundial de Fútbol del '78) y nota que ese sentimiento es una farsa:

Por momentos, llegaba un eco desde la ciudad: pasaba un ómnibus cargado de hombres que coreaban las sílabas *Ar-gen-tina, Ar-gen-tina* y él trataba de acompañar su marcha con ese ruido y, por instantes, sentía esa vibración de fondo y recordaba el retumbar.

Pero era un ruido discontinuo. Ni siquiera nombraban un país, las voces.

Argentina era en ese momento un equipo de once jugadores y un rato después volvería a ser otra cosa (p. 98).

La revolución (el “retumbar”) ha terminado y Argentina es “otra cosa”, a la que él intenta adaptarse, o con la que él intenta “acompañar su marcha”. Este grupo de militantes, al que pertenece el protagonista, se caracteriza por haberse “quebrado”, por abandonar el camino guerrillero, y pasar a “colaborar” con el enemigo sin preocuparse ya por lo que les pasa a los compañeros o a las demás personas. No obstante, no se los puede considerar como traidores en la lógica de la novela porque la trama se va dando en una atmósfera que entra dentro de la definición de Primo Levi de “zona gris”. Así como en *Los pichiciegos*, por la posición en la que se colocan, no se pueden identificar héroes ni traidores, aliados ni enemigos, en *En otro orden de cosas* la conversión que transforma al personaje de militante revolucionario a aceptar trabajar y hacer negocios con el gobierno de facto se muestra con naturalidad, como una continuidad normal. No se condena este proceder y por eso resulta escandalizador.

En los primeros capítulos de la novela parece más preciso quiénes son aliados (de la revolución) y quiénes los enemigos. Encontramos frases como: “los enemigos también habían ocupado su departamento como estaban terminando de ocupar todo” (p. 50). Pero esta división se va volviendo cada vez más ambigua hasta desaparecer en la zona gris:

Después vino un tiempo de vacilaciones en la línea, y de cambios en la caracterización del campo popular y del campo enemigo, y empezaron a escuchar las mismas interpretaciones, pero sosteniendo argumentos completamente opuestos. No había pasado un mes y lo que antes resultaba *ineluctablemente efectivo*, aparecía como *efectivamente erróneo* y las dos veces, a la luz del marxismo (pp. 129-130).

Las líneas se desdibujan y comienzan las deserciones, los cambios de bando. Los quebrados abandonan la lucha y se refugian en la vida privada, exiliados internamente. Algunos viven estos tiempos de “conversión” con vergüenza, otros con orgullo despreciando a sus antiguos compañeros como locos y otros con cinismo completamente atrapados en las nuevas reglas de juego de la vida social. De este último

grupo forma parte nuestro protagonista: se coloca al margen, demostrando incredulidad con respecto a que “afuera sucedían cosas” (p. 30). Demuestra un anhelo por que no ocurra nada que altere la vida social nuevamente y lo coloque otra vez en la necesidad de tomar una postura ideológica:

El artículo mencionaba ciertas huelgas portuarias, pero él no había visto carteles ni volantes, y nunca vio piquetes ni grupos de trabajadores que parecieran estar en huelga. Los que había cruzado en sus caminatas no parecían tener más conflicto que con sus propios pensamientos (p. 100).

Los conflictos de la época, una vez instalado en las oficinas de la corporación, no interfieren con su vida de ninguna manera, ni con su conciencia. De los hechos atroces que ocurren afuera él, generalmente, ni se entera. Reconoce los cambios pero no lo inquietan, simplemente se amolda a las nuevas formas de vida posibles, al igual que el resto de sus compañeros:

La revolución se disipaba en el pasado como un mal recuerdo. Los revolucionarios inauguraban agencias de automóviles, gomerías, bares. O hacían política, canjeando su historia pasada por las dádivas de los partidos que empezaban a reaparecer (p. 170).

Todos estos cambios se toman con naturalidad por el personaje y es por ese medio tono con que el narrador describe las escenas que la lectura incomoda, nos pone en alerta sobre esa naturalización.

Era distinta: ella no ostentaba. Es que había vivido experiencias intensas, antes de graduarse de arquitecta. Sus compañeras estaban en la revolución y la mayoría ahora estaba muerta. Después fue drogadicta: un infierno (p. 95).

Se alude a cómo vivían los militantes supervivientes en este nuevo inquietante silencio y, al entrelazar la muerte de los compañeros o cualquier otro suceso relacionado con las fechorías que ocurrían entre una trama austera y entre tantos detalles aparentemente inútiles, esos hechos llaman más nuestra atención y sugieren el grado de indolencia que llegan a soportar estos personajes en relación a lo que anteriormente consideraban de la mayor importancia. Como ejemplo, veamos cómo se describe la escena en la que el protagonista colabora en la redacción de un documento que disfraza indulgentemente los abusos de poder del gobierno de facto:

Había tenido varias reuniones con los autores del documento, y la segunda vez los consultó directamente sobre la llamada *convulsión exonerativa*. Enumeró: ejecutaron en secreto a más de siete mil personas, multiplicaron la deuda externa, borraron del mapa los partidos políticos excepto parte de los radicales acólitos, y no dan señales de tomar conciencia de que está terminando la primavera de la economía regulada sobre la base de la deuda financiera. ¿Qué de todo eso habría que exonerar?, preguntó. Le dijeron que no se les había ocurrido nada, justamente, porque la idea de exonerar exoneraba a todos de todo, inclusive del deber de rendir cuentas de los motivos de la exoneración (p. 154).

Esta breve y contundente síntesis de la dictadura que logra el personaje en pocas palabras sugiere que no solo sabía todo lo que pasaba a su alrededor sino que colaboraba para que el estado de cosas no cambiara. Los desastres que va dejando la dictadura son enumerados con un tono cínico, por lo tanto no se presenta en la novela un juicio condenatorio ni de la dictadura ni de la actitud del protagonista. Este tono incomoda al lector y lo obliga a reponer ese juicio que en la novela está ausente.

Sarlo describe muy bien el uso del medio tono al analizar cómo refuerza el relato de la crueldad en el programa televisivo *Nunca más*, que fue emitido en julio de 1984, para presentar los avances de la investigación de la CONADEP e incluyó como piezas centrales los testimonios de los familiares y sobrevivientes de las desapariciones.

Para presentar lo siniestro de la crueldad, del ensañamiento, de la locura homicida se había elegido el medio tono. Los hechos que hasta el momento habían sido silenciados por los militares, en nombre de una guerra que ellos definieron como sucia pero justa, aparecieron en su dimensión más profunda, precisamente porque al silencio de los opresores no siguió el grito o la exaltación de sus víctimas. Esos mismos hechos que, en los últimos meses se fueron convirtiendo en materia degradada del sensacionalismo (...) eran hablados *sin énfasis*. (...) Lejos de toda crispación justamente porque se estaba hablando de algo grave, en todos los sentidos de la palabra (Sarlo, 1984: 2).

Según Sarlo, el programa construía una estética que respondía a una “opción moral” y proponía una manera de “cómo pueden representarse, contarse, pensarse, la crueldad y la muerte”. Se está hablando de un tema serio y un tono exaltado desviaría la atención de lo que realmente se quiere decir.

En el caso de *En otro orden de cosas*, el medio tono del cinismo del protagonista y su falta de condena es el reverso exacto de ese medio tono que describe Sarlo, porque se está utilizando para lo contrario; rehúye de la moral.

En cierto sentido, el protagonista está probando, mediante su nuevo modo de vida y su cinismo, el rechazo a la premisa con la que comienza la novela. El primer

capítulo se abre con una discusión entre “ella” y “él” sobre una frase dicha por Perón: “Se puede decir una mentira, decía Perón, pero no se puede hacer una mentira” (p. 11)¹². Al igual que *Los pichiciegos* comenzaba con esa imagen que mostraba la diferencia entre la idea de la nieve que traían los muchachos por lo que habían visto en televisión y el barro producido por la nieve que se les pegaba en la isla, la frase de Perón que abre esta segunda novela nos sirve como clave para interpretar todo el libro en base a la contraposición entre creencia y experiencia, producto de la desinformación y el ocultamiento que rigen la época en cuestión.

III-

Las mentiras, parece concluir la novela, no solo pueden decirse sino también hacerse: la revolución terminó siendo una farsa (“una parodia de la guerra que ridiculizaba cualquier parodia anterior” p. 52), su trabajo para las obras de autopista era una farsa (a veces ni entendía lo que debía hacer o por qué lo ascendían), el gobierno de facto era una farsa (“Las aventuras del almirante, intentando lanzar su propio partido político con un palabrerío copiado del progresismo europeo, desconcertaban” p. 133), igual que el Mundial de Fútbol de 1978 y la Guerra de Malvinas de 1982.

Durante los partidos y festejos por el Mundial, se interrumpe el trabajo, todos miran los partidos, pero el protagonista no se emociona con lo que ve en la pantalla. Describe al resto de esta manera:

Al parecer, los más insignificantes y prescindibles del personal exageraban su pasión –expectación, concentración, expresiones de triunfo o de ira- como una forma de revancha contra la grisura de sus vidas (p. 97).

Se alude, en esta oportunidad, al contexto de censura que imperaba en esa época y al mundial como una “válvula de escape”, para expresar emociones que en cualquier otra circunstancia debían ser reprimidas. El personaje no se percata de que también está hablando de sí mismo, salvo que él utiliza otras maneras de combatir la “grisura” de su vida: enfocarse en su trabajo, caminatas por el puerto o encuentros sexuales con colegas. Para darle sentido a la mentira en que se ha convertido, como muchos de sus antiguos compañeros, él se limita a seguir instrucciones, como antes hacía por la causa

¹² Otros fragmentos que pueden leerse en esta clave: “Son plantas que a la distancia se confunden: magnolia, ombú, alcanfor, gomero. Lo mismo debe suceder con otras cosas, no solamente con los árboles” (p. 90); “Viajando te das cuenta cómo cambia todo en todas partes, y notás que los que viven ahí nunca se dan cuenta de nada...” (p. 100).

de la revolución, pero ahora para contribuir con el gobierno de facto: “Algunos fueron a trabajar directamente para el enemigo (...) Era parte de la lógica del movimiento general. Una fuerza. Servir, aunque sea a los enemigos, pero servir: hay mucho amor en esa ley” (p. 51). Esta lógica se lleva al extremo para justificar su participación en los fraudes que abundaban en la administración de la construcción de la autopista, emblema de la corruptela que imperaba en el gobierno de facto:

Cada vez con mayor frecuencia le llegaban ofertas para participar en pequeños fraudes, que para algunos funcionarios y no pocos directores eran importantes complementos a sus ingresos.

(...) Cada vez era más difícil rechazarlos, y empezaban a presentarse casos en los que no participar de esa costumbre podía interpretarse como un proyecto personal de poder (p. 166).

El narrador escoge magistralmente la palabra “costumbre” para describir la cotidianeidad y naturalidad de estas prácticas. Además, sugiere el grado de indolencia del personaje sobre las consecuencias que acarrea su participación: así como colaboraba voluntariamente con la revolución, está colaborando voluntariamente (a pesar del intento de mostrar la situación como coercitiva) con el gobierno militar y su corrupción. “Volvió a pensar en la obra y en la revolución: eran dos pruebas de que se usa el hacer, y no el destino de uso que se asigna a lo que se está haciendo” (p. 158). Va construyendo una ética cínica con el solo propósito de justificar sus acciones. Lo que le importa es pasar el momento presente, actuar, no está pensando en las consecuencias o a quién está beneficiando o perjudicando. Como los pichis en la guerra, se encuentra en una zona gris, en que los códigos de valores y la capacidad de enjuiciar han sido suspendidos.

A través de la cadena de sucesos que se cuentan en la novela se evidencia la interpretación de la dictadura como reacción contra la violencia de los 70. Se intenta, hasta cierto punto, explicar el surgimiento de la dictadura, aunque, de ningún modo, se plantea una justificación para la misma. La novela nos demuestra por medio de qué sucesión de hechos el país terminó bajo dictadura: “Todo cambio es gradual hasta el instante en que se revela y parece repentino” (p. 29). Los cambios se dan de a poco, sin que se los perciba, es más muchas veces ciertas prácticas del gobierno dictatorial se asemejan a prácticas que se daban anteriormente. El personaje lo reconoce: “Recordó 1973 y los famosos retiros de revisión táctica tan parecidos a lo que las corporaciones ahora llamaban *jornadas de reflexión estratégica*” (p. 123). Aunque el gobierno

construya una fachada para simular que las cosas siguen igual, el “retumbar al unísono” cesó, ahora el ruido es “discontinuo”. En los últimos capítulos de la novela, que corresponden a los últimos años de la dictadura, vemos que comienza a “revelarse el cambio”, comienza a caer la máscara farsesca que los militares construyeron todos esos años. Seguimos observando, no obstante, la del personaje que sigue interpretando su papel: ahora va a ser padre y su vida adquiere un nuevo sentido. Su vida ya no es una farsa, sino que esa farsa se ha convertido en su vida:

Hacia diez años habían proclamado la revolución. Recordaba el retumbar, y el unísono de los actos, las voces y los cuerpos como si hubiera pasado un solo día. Pero no había hecho la revolución, ni la obra, ni la contrarrevolución, ni había ganado ni perdido esta guerra que acababa de dejar a todos perplejos. Esos hitos del tiempo lo habían hecho a él (p. 170).

Lo que nos demuestra, una vez más, que, al contrario de lo que pensaba Perón, las mentiras no solo pueden decirse sino también hacerse.

FOGWILL ENTRE LAS NOVELAS DE DICTADURA

Ambas novelas analizadas se resisten a ser catalogadas con las categorías que la crítica ha estado desarrollando en las últimas décadas sobre la literatura que se escribió y se sigue escribiendo sobre la época militar.

Teniendo en cuenta que *Los pichiciegos* se escribió en 1982 y se publicó en 1983, y lo que la crítica postula en la lectura de la producción narrativa de este período como “novela de la dictadura”, podemos concluir que, si bien en apariencia parece no corresponderse con las características que configuran el *ethos* narrativo de este tipo de novelas, *Los pichiciegos* es una novela de dictadura *a su modo*.

La primera observación que debemos hacer es que el texto de Fogwill temporalmente se ubica en un lugar intersticial entre el primero y el segundo grupo de novelas de este tipo reconocidos por la crítica, dado que se escribió en el último tramo de la dictadura y se publicó en los años de transición democrática.

En contraste con el primer grupo, en *Los Pichiciegos* el tema de la coyuntura histórica (la guerra de Malvinas y la dictadura) no se trata oblicuamente, de manera cifrada, sino, por el contrario, se aborda directamente. Tampoco se corresponde con las novelas escritas en base a los relatos testimoniales de los sobrevivientes, que constituyen el segundo grupo, pues la novela se escribió antes de que terminara la guerra, cuando los relatos testimoniales todavía no tenían lugar. No obstante, se apela

como recurso narrativo a lo testimonial ya que al final de la novela, nos enteramos que el narrador que es el único pichi que volvió al continente, le cuenta la historia de los pichis a un escritor (personificación del propio Fogwill) que lo está entrevistando: “Por entonces él estaba leyendo *Música japonesa* y había dicho que le gustaba. ‘Ustedes – dijo- son como las minas; lo único que más les gusta es que a los otros les guste...’ ” (pp. 97-98).

Por esta razón es que la crítica, si bien menciona en algunas ocasiones esta novela al teorizar o criticar la literatura sobre la época dictatorial, no ha sido capaz de definir el lugar que ocupa dentro de esa literatura. Esto se debe a los procedimientos únicos que emplea Fogwill, aislándose de cualquier otro escritor, resistiéndose a ser encasillado críticamente.

Algo similar ocurre con *En otro orden de cosas*, escrito y publicado en 2001. Se correspondería temporalmente con las novelas de dictadura del tercer y último grupo, las que, según la crítica, se dedican a “hacer memoria”; hacen un uso político de la memoria que apunta “no sólo a inspeccionar un pasado condenable, sino también a dar cuenta de las repercusiones y la vigencia de aquel pasado en el presente” (Di marco, 2003). La novela de Fogwill, sin embargo, no busca contribuir en la construcción de la memoria colectiva ni establecer lazos entre el pasado que muestra y el presente del país, sino que indaga en los orígenes de la dictadura para establecer las causas de su instauración y seguir el recorrido vital de una figura literaria poco tratada como es el “quebrado”, el militante revolucionario que olvida sus convicciones y trabaja para el bando contrario enriqueciéndose mientras tanto.

En ambas novelas, Fogwill se posiciona en un lugar marginal con respecto a la tendencia literaria dominante en cada época de lo que la crítica llama “novelas de la dictadura”. Sin embargo, no podemos dejar de notar que las dos son novelas de dictadura *a su modo*.

Se proponen personajes innovadores, es decir, no tratados literariamente en profundidad con anterioridad: desertores en la Guerra de Malvinas y la figura del “quebrado” durante la dictadura. Estos personajes se mueven en zonas grises, espacios ambiguos en los que las reglas de juego están cambiando y no se terminan de definir por completo. No saben con precisión qué es lo que pasa, se limitan a adaptarse lo mejor posible a los cambios que ocurren a su alrededor, sin saber en quiénes confiar o en qué creer. Por esa razón es imposible juzgar, desde nuestro presente y nuestra posición, las acciones que ponen en juego para continuar sus vidas (estrategias de supervivencia

durante la guerra y técnicas de adaptación al mercado laboral durante la dictadura). Llevan a cabo acciones que van vaciando de significado la épica de guerra, en un caso, y la épica de la militancia política, en otro. Desmitifican tanto la figura del héroe de guerra como la del militante mártir de la revolución.

La elección de estos personajes “marginales” sumada al tono apático o medio tono con que el narrador relata (y refuerza) sus experiencias, colaboran en construir una visión descarnada de la Guerra de Malvinas (en *Los pichiciegos*) y de la corruptela financiera y los manejos políticos fraudulentos durante la dictadura (en *En otro orden de cosas*). Se produce un “desenmascaramiento” de la farsa que imperaba esa época en nuestro país, construida por los militares.

En ambas novelas, la dictadura está vista como un todo, desde el principio hasta el final; la Guerra de Malvinas, la construcción de la autopista, el Mundial del '78, los fusilamientos, no son hechos aislados; todos pertenecen a la misma farsa macabra, a la que las novelas de Fogwill, en esta clave del “nada es lo que parece”, nos invitan a desenmascarar.

De esta manera, Fogwill produce un desplazamiento de las categorías literarias instituidas sobre las “novelas de dictadura”, estableciendo una nueva relación entre literatura y política, mediante la deconstrucción del relato histórico hegemónico y oficial y la formulación de un punto de vista ético que suspende el juicio de valor respecto de la última dictadura. Realiza una transposición narrativa de esa parte de nuestra historia escogiendo personajes que se mantienen al margen, sin bando o postura política más allá de lo que les conviene a sí mismos, posicionándose en un lugar otro con respecto a las novelas de este tipo, produciendo así la apertura a un debate de valores con respecto a la crueldad y corrupción de la época dictatorial y la posibilidad de cuestionar o no esas acciones que se colocan en una zona gris.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes literarias:

- Fogwill, Rodolfo, *Los pichiciegos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.
- -----, *En otro orden de cosas*, Barcelona, Mondadori, 2001.

Fuentes críticas:

- Agamben Giorgio, “El testigo”, en *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pretextos, 2000.
- Bajtin, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Capdevila, Analía, “Realismo, memoria y testimonio”, en Vallina Cecilia (editora), *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2008.
- Contreras, Sandra, “Algo más sobre la narrativa del presente” en: Dossier Narrativa argentina del presente, *Katatay*, Año III, n° 5, 2007.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- Di Marco, José, “Ficción y memoria en la narrativa argentina actual: La escritura como táctica” [En línea], *Vº Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata, 13 al 16 de agosto de 2003. Disponible en: www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos
- Freud, Sigmund, *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1976.
- Gramuglio, María Teresa, “Políticas del decir y formas de ficción. Novelas de la dictadura militar”, en *Punto de vista*, Buenos Aires, n° 74, diciembre 2002, pp. 9-14.
- Kohan, Martín, “Fogwill en pose de combate”, entrevista a Fogwill, en *Revista Ñ*, Buenos Aires, 25 de marzo, 2006. Disponible en: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2006/03/25/u-01163931.htm>
- Levi, Primo, *Si esto es un hombre*, Barcelona, El aleph, 1987.
- Link Daniel, “Qué se yo, Testimonio, experiencia y subjetividad”, en Vallina Cecilia (editora), *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2008.
- Lois, Élida, “Cómo se escribió el Martín Fierro”, en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la Literatura Argentina, tomo 2, La lucha de los lenguajes*, Buenos Aires, Emecé, 2003.

- Rattenbach, Benjamín y otros, *Informe Rattenbach*, Comité de Análisis y Evaluación de las responsabilidades en el conflicto del Atlántico Sur, Dirección Nacional de Registro, 1985.
- Sarlo, Beatriz, “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”, en *Punto de Vista*, Buenos Aires, N° 86, diciembre 2006.
- -----, “No olvidar la guerra de Malvinas” (sobre *Los pichiciegos*, de Fogwill), en *Punto de vista*, Buenos Aires, n° 49, agosto de 1994.
- -----, “Una alucinación dispersa en agonía”, en *Punto de Vista*, Buenos Aires, n° 21, agosto 1984.
- Schuler, Kurt, *La crisis económica argentina: causas y remedios*, Congreso de los Estados Unidos de América, Comité económico conjunto, junio 2003.
- Schwartzman, Julio, “Un lugar bajo el mundo: *Los pichiciegos* de Rodolfo E. Fogwill” en *Microcríticas: lecturas argentinas*, Buenos Aires, Biblos, 1996.
- -----, “Las letras del Martín Fierro”, en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la Literatura Argentina, tomo 2, La lucha de los lenguajes*, Buenos Aires, Emecé, 2003.
- Zimmer, Zac, “The Passage of Savage Capitalism: Time, Non-Place and Subjectivity in Fogwill’s Narration”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, Cambridge, 2006, pp. 143-158.