

***Los pichiciegos* de Fogwill como intervención, reparación y repartición en la guerra de Malvinas**

Resumen

La novela *Los pichiciegos*, de Rodolfo Enrique Fogwill, pone en escena el testimonio de un ex combatiente que junto a un grupo de compañeros se oculta en una cueva subterránea para sobrevivir a la guerra de Malvinas y a sus superiores militares. Entre las circunstancias que rodearon a la escritura de la novela, se destaca su simultaneidad con el conflicto bélico. Ese “mito de origen”, construido y alentado por su autor, es uno de los motivos de indagación de este trabajo. El presente artículo se propone reconstruir las condiciones de producción de la novela y postula que el texto no sólo se articula con su presente y como una “anticipación” del porvenir, sino que también tiende redes hacia la tradición literaria argentina. Por otra parte, el presente trabajo se propone reconstruir el debate sobre Malvinas en el campo intelectual para alentar la lectura de *Los pichiciegos* como una intervención en ese debate, que se vincula con posiciones ya existentes a las que dará una forma ficcional. Finalmente, el presente artículo procura leer la novela a partir del argumento de Jacques Rancière de una “repartición de lo sensible” que dispone ciertos lugares de lo decible y lo visible. *Los pichiciegos* funcionaría como una intervención política en tanto dispositivo estético que cuestiona estos lugares para proponer una nueva distribución en el orden de lo decible y visible sobre la guerra de Malvinas.

Abstract

The novel *Los Pichiciegos*, by Rodolfo Enrique Fogwill, staged the testimony of an ex-combatant who, together with a group of comrades, is hiding in an underground cave to survive the Malvinas war and his military superiors. Among the circumstances surrounding the writing of the novel, it stands out its simultaneity with the warlike conflict. This "myth of origin", built and encouraged by its author, is one of the motives of inquiry of this work. This article proposes to reconstruct the production conditions of the novel and postulates that the text not only

articulates with its present and as an "anticipation" of the future, but also tends networks towards the Argentine literary tradition. On the other hand, the present work intends to reconstruct the debate on Malvinas in the intellectual field to encourage the reading of *Los Pichiciegos* as an intervention in that debate, which is linked to existing positions to which it will give a fictional form. Finally, the present article tries to read the novel from the argument of Jacques Rancière of a "distribution of the sensible" that establishes certain places of the decible and the visible. *Los pichiciegos* would function as a political intervention as an aesthetic device that questions these places to propose a new distribution in the order of the decible and visible on the Malvinas war.

Pocas novelas argentinas han suscitado a lo largo del tiempo tanta atención sobre su fecha de escritura como *Los pichiciegos*, de Rodolfo Enrique Fogwill. Esto –como tantos otros aspectos relacionados con su obra– se debe en gran medida a la infatigable labor de promoción y autfiguración del autor. En este sentido es preciso destacar que si Fogwill compartió con otros autores de su generación, como Piglia y Aira, el afán de construir su propio contexto de recepción (es decir, crear las condiciones en que su obra debe ser leída e incluso el o los modos en que se la debe leer y la tradición y el canon en el que se inserta y opera) fue sin duda el más lúcido constructor de lo que Premat denomina “Figura de autor”. Sociólogo, publicista y asesor de empresas, Fogwill no sólo conocía el oficio publicitario sino también los resortes del imaginario social sobre los que éste actúa y a la vez refuerza. Como afirma Luppi:

La maniobra de construcción mitológica conecta autoría con edición y textos con paratextos, a través de las operaciones poéticas de publicitar el nombre propio en diversos sitios peritextuales (tapas, contratapas, prólogos, títulos, fechas) y epitextuales (intervenciones orales, entrevistas), y con la indagación discursiva de fronteras entre ficción y realidad, mediante la elaboración de personajes y posiciones enunciativas en primera persona. (78-79).

Fogwill se apropia del epitexto, el peritexto e incluso el paratexto (Genette), espacios de promoción y visibilidad en los que otros autores suelen sentirse incómodos o forzados

(entrevistas, notas de prensa, eventos promocionales o de relaciones públicas como las presentaciones de libros) para construirse como una “marca” (motivo principal de la política del nombre propio que lleva adelante y que pasa de las distintas variantes de su nombre¹ con las que firma sus primeros libros al apellido a secas como *signature*). Basta pensar en la foto de solapa, paratexto que fuerza el pudor de algunos autores que posan incómodos ante algún destacado fotógrafo y del que Fogwill se apropia para construir un *isologo*: el pelo revuelto, los ojos desorbitados, la “pose de loco”, que incluso logra trasladar a la tapa de algunos libros (como *Música Japonesa*) y a las fotos de varias entrevistas. Con esas operaciones completa la construcción de *su* marca: nombre e isologo. Cabe destacar que una metamorfosis similar sufre la misma novela. Anticipada en las páginas del semanario *El Porteño*² y publicada en su primera edición en 1983 a través de Ediciones de la Flor como *Los pichy-cyegos. Visiones de una batalla subterránea* y firmada por “Rodolfo Enrique Fogwill”, a partir de su reedición en 1992 a través de la editorial Sudamericana pasará a su título simplificado y definitivo y estará firmada por “Fogwill”, mientras que el subtítulo “Visiones...” pasará a la anteportada. Curioso y excepcional caso de cambio de título que sólo se explica en virtud de las estrategias de mercadotecnia de su autor.

Esto nos pone sobre alerta respecto al énfasis del autor sobre las fechas de escritura de *Los pichiciegos*, que escapan al anecdotario causal y forman parte de una estrategia calculada. Esto queda de manifiesto en el hecho de que Fogwill las integra al final del texto en la versión “11-17 de junio de 1982” (156) mientras que ninguno de sus otros textos publicados incluye las fechas en las que fue escrito. Además hay una activa intervención de Fogwill en el epitexto del libro, sobre todo en las entrevistas, que aprovecha para crear un “mito de origen” que refuerza, a su vez, su figura de autor. En este caso la escritura del libro oscila entre dos días y medio y siete días con distintas distribuciones de escritura y corrección y una concomitante ingesta de

¹ En el período 1982-1983, prolífico en publicaciones, puede observarse cómo Fogwill utiliza cada libro para ensayar una fórmula distinta. Tras haber publicado su primer título, *Mis muertos punk*, en 1980 como “Rodolfo Fogwill” (decisión enteramente suya, dado que él era el dueño de la editorial Tierra Baldía, que publicó el libro), en 1982 repite la fórmula para el volumen de cuentos *Música japonesa*, mientras que en *Ejércitos imaginarios*, publicado por el CEAL en 1983 añade las iniciales de su segundo nombre con un “Rodolfo E. Fogwill” que se completa en *Los Pichy-cyegos*.

² El copete del adelanto informa que se trata de la primera novela de Fogwill y añade: “La novela, de la que adelantamos dos pasajes, fue escrita en junio del ’82, *antes del fin de la guerra*, y es una muy particular visión del autor sobre la misma” (*El Porteño* N° 23, noviembre 1983, p. 62. Subrayado nuestro).

cocaína³. En estas operaciones Fogwill construye una “figura de autor” que remite a la “operación lugoniana” de construcción de un autor “mesiánico”, heróico, trascendentalista” que “pone en escena una repetida imagen heroica de sí mismo” (Premat 19) claro que, en el caso de Fogwill se trata de un modelo *paraestatal*, en las antípodas del gran escritor nacional que construye Lugones, pero opuesto también a la figura del autor que se sustrae de la escena y cuya filiación Premat traza en Macedonio y Borges (y cuya continuidad entre los contemporáneos de Fogwill se podría localizar en Héctor Libertella y César Aira). Este afán de intervención calculada en los medios de comunicación le permite a Fogwill elaborar un “mito de origen” en virtud del cual la novela “irrumpe” y se impone como la misma Guerra de Malvinas que ficcionaliza:

Así empezó *Los Pichiciegos*. Yo estaba escribiendo una novela que se llamaba *Amor a Roma*, que era sobre la Logia propaganda Dos, la P2, de Lucio Gelli Y venía muy embalado, era para terminar en tres días, y llego a lo de mi vieja, a las seis de la tarde —venía de mi oficina—, y mi vieja estaba enferma, tenía cáncer, y me dice: "¡Hundimos un barco!". Y entonces, yo escribí, en esa novela "Mamá hundió un barco". Y ahí arrancó *Los Pichiciegos*. (“Fogwill, en pose de combate”).

Como ya es sabido, *Los pichiciegos* cuenta la historia de un grupo de soldados (casi en su mayoría conscriptos con excepción del personaje llamado a secas “Sargento”) que desertan de la guerra y se ocultan en unas cuevas que excavaron bajo tierra y cuyo único objetivo es sobrevivir a la contienda bélica. Fogwill proclama haber escrito la novela entre el 11 y el 17 de junio, es decir que la inició cuando se desarrollaban las acciones finales y la culminó tres días después de la rendición de Puerto Argentino. No obstante, llega a proclamar que “Hay setenta y dos lectores

³ Hay varias versiones al respecto, en una entrevista de 2006 Fogwill ensaya la fórmula: “Está escrita con doce gramos de cocaína en dos días y medio” (“Fogwill, en pose de combate”). La construcción de la figura de autor no es propiedad exclusiva de los paratextos sino que se articula con el propio texto. Así, en un momento del “registro del testimonio” de Quiquito en la novela se presenta el siguiente diálogo:

-¿Y eso qué es...? —preguntó.

-Nada, un remedio para la sinusitis.

-¿Y así te lo ponés? —quiso saber.

-

-Sí... (112)

-¿Por qué?

-Porque es mejor, más directo -le dije y recomencé a escribir. (112).

antes de que termine la guerra”. Justamente un autor contemporáneo a Fogwill que fechó todos sus libros es César Aira, quien reflexionó sobre el tema en su ensayo *Las tres fechas*, que en referencia a las fechas de todo libro de ficción menta “la de escritura, la de publicación y la de los sucesos que cuenta” (13). A estas tres fechas podríamos sumarle una más, la única variable, que sería la fecha en la que el libro es leído y que es la que reactualiza y calibra a todas las demás. La gesta de Fogwill consiste en tratar de hacer coincidir estas tres fechas, y de ser posible sumar también la cuarta, merced a la edición artesanal y el reparto del libro entre lectores a los que procura convertir en “testigos”:

La novela tuvo al principio unos catorce ejemplares, y después fotocopias, que se editaron en Brasil. Ponele que esos catorce ejemplares los hayan leído tres personas cada uno. Hay setenta y dos lectores del libro antes de que termine la guerra, antes de que llegue el Papa a la Argentina. Muchos de ellos eran periodistas de diarios, y todo lo demás. (“Fogwill, en pose de combate”).

Con *Los pichiciegos* Fogwill se propone fundir todas las fechas (escritura, sucesos narrados, publicación y lectura) en una sola y procura con esto responder con una escritura extraordinaria a un acontecimiento extraordinario. Como afirma Benjamin: “La historia de toda forma artística pasa por tiempos críticos en los que tiende a urgir efectos que se darían sin esfuerzo alguno en un tenor técnico modificado” (175). Lo que Fogwill se propone es producir una escritura y lectura “en tiempo real”, que sólo será posible veinte años después, con la difusión de internet y las diversas plataformas de escritura y publicación online para usuarios, con el blog a la cabeza.

Claro está, no se puede obviar el contexto en el que Fogwill escribe, muy por el contrario, reponer y precisar ese contexto es uno de los objetivos principales de este trabajo y ese es el contexto de una guerra, situación privilegiada del control informativo del Estado sobre la población, en el marco de una dictadura cívico-militar que desde el 24 de marzo de 1976 había impuesto⁴ una estricta supervisión de la información que difundían los medios masivos de

⁴ El 24 de Marzo de 1976, a pocas horas de tomar el poder, el gobierno de facto difundió un comunicado – el N° 19 – en el que establecía penas de diez años de reclusión para todo aquel que “propagare noticias, comunicados o imágenes con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar la actividad de las Fuerzas Armadas, de seguridad o policiales”. Además de penalizar la difusión de información, la dictadura dispuso de dos organismos encargados del control de la prensa: la Secretaría de Prensa y Difusión y el Servicio Gratuito de Lectura Previa. A la censura

comunicación, en base a la censura, la persecución, la represión y también la complicidad de estos medios.

Uno de los objetivos de este trabajo es entonces reponer las causas de esta “escritura en tiempo real” que acomete Fogwill y para hacerlo proponemos relevar, cotejar y discutir algunas hipótesis que se han propuesto al respecto y sumar nuestro aporte al contexto de producción de la novela, sobre todo en los debates, divisiones y posicionamientos que la guerra suscitó en el campo intelectual, en los que consideramos que *Los pichiciegos* también funciona como intervención crítica.

Desde ya, no es nuestro interés -ni podría serlo- reconstruir las motivaciones psicológicas que llevaron a Rodolfo Enrique Fogwill a escribir la novela sino ampliar la comprensión respecto a las condiciones de producción de ese texto y a lo que Rancière denomina una “repartición de lo sensible” que define como “ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas”, es decir, que dispone modos de ser y hacer y distribuye un régimen de lo decible y de lo visible. En virtud de esta repartición “la política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (8). En función de esto es que proponemos que *Los pichiciegos* opera sobre este régimen para alterar la distribución entre lo decible y lo visible de la Guerra de Malvinas.

Los pichiciegos como *contraficción*

Rancière ha sostenido que la relación entre arte y política es la conflictiva relación entre dos modos de producir ficciones: “La relación del arte con la política no es un pasaje de la ficción a lo real sino una relación entre dos maneras de producir ficciones” (77). Piglia, por su parte, ha insistido en la idea del Estado como productor de ficciones que deben ser tomadas como reales:

La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto a las convenciones que hacen verdadero (o

autoritaria e institucional, se le sumó la autocensura que los medios ejercían sobre su propia tarea y la complicidad de algunos de ellos.

ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones. La Argentina de estos años [i.e. 1984] es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal. El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión (11).

Durante la guerra, a esta ficción de estado se sumará (o mejor dicho complementará) otra: la ficción construida por los medios masivos de comunicación sobre la guerra. Como afirma Escudero: “la guerra de las Malvinas fue, básicamente, una guerra narrada, relatada, como la guerra del Golfo fue la guerra de la imagen televisiva de la CNN, y el 11 de septiembre la de la irrupción del evento absoluto, en la conjunción del tiempo-espacio que da la filmación directa del teléfono móvil” (5). El punto es que ese relato estuvo bajo control absoluto de la dictadura, lo que no excluyó la “creatividad” de algunos medios para construir un relato del conflicto y sus protagonistas a la medida de la épica patriótica que impulsaban los militares. Uno de los actores mediáticos fundamentales en la construcción del relato épico fue la revista *Gente*, como afirma Guembe:

Número a número, *Gente* fue fabricando sus propios héroes y batallas, muchos de los cuales fueron retomados por la historia oficial de la guerra. Cada fotografía, cada dibujo y cada testimonio fueron utilizados para construir un enunciador privilegiado y un enunciatario pasivo, convencido de presenciar en esas páginas los secretos y las claves de un momento histórico. (69).

Como ejemplo Guembe menciona el caso del Capitán Pedro E. Giachino, a quién la revista propone como primer mártir de la recuperación de las islas y que respondía, bajo el alias de “Pablo” a un grupo de tareas afectado a la ESMA (67).

El registro épico como modo de narrar la guerra queda así en manos de la ficción mediático-estatal y aquí podemos encontrar una de las razones de la “épica ausente” en los personajes de la novela (Vitullo). A la épica guerrera Fogwill responde con las tácticas de supervivencia de sus personajes, que aproximan el texto a los modelos de la farsa y la picaresca. Esto da pie a la hipótesis que formula Gamerro:

Los pichiciegos no se deja leer ni como reflejo ni como anticipo. *Los pichiciegos* no es ficción anticipatoria sino algo mucho más raro, es ficción simultánea, es ficción paralela. Fogwill tomó la máquina informativa de la dictadura y la convirtió en fuente de su propia fuerza narrativa. (446).

Así como *Gente* procura convertir en héroe de guerra a un represor, Fogwill lanza desde la ficción la pregunta acerca de si puede convertirse en héroe un miembro de un grupo de tareas sólo por la justicia de la causa que encarna y elabora al mismo tiempo una respuesta contundente: no, de ninguna manera; justamente otro de los aspectos relevantes de *Los pichiciegos* es que Fogwill elabora un dispositivo ficcional en el que la Guerra de Malvinas es una continuación de la “Guerra sucia” por otros medios: en este caso se trata de sacrificar una generación de jóvenes para conservar un poder que en virtud de sus aberrantes violaciones a los derechos humanos y su descalabro económico se les escapa a los jefes militares de las manos y que procuran retener mediante una pirueta épica.

El discurso farsesco y picaresco no está encarnado solo en los *pichis*. Los militares profesionales son representados como ineptos, negligentes, oportunistas y cobardes (las trincheras están mal ubicadas y se van a inundar [24] un oficial se congela adrede la mano para retirarse y cobrar la pensión [120-122], los suboficiales se “disfrazan” de conscriptos para rendirse ante los británicos [123]). Un somero análisis estructural del relato revela que son los militares argentinos los antagonistas de los *pichis* mientras que los ingleses funcionan como ayudantes o aliados. (Son los marinos argentinos quienes le tiran al jeep en el que viajan el Sargento y Viterbo y lo hacen desbarrancar. Es un teniente argentino el que grita “con más rabia a los colimbas cansados que tiene ahí que a los propios británicos” (150). Si en la guerra hay un enemigo al que combatir son los militares argentinos, no los ingleses. De hecho, en el afán de señalar el carácter farsesco y anti-épico de *Los pichiciegos*, gran parte de la crítica (Sarlo, Kohan, Segade) ignora o pasa por alto una de las pocas escenas heroicas de la novela que consiste además, en el único momento en que un Pichi participa de una acción bélica. Se trata de la escena en la que se funda la leyenda del “Pichi Dorio” y que transcurre entre las páginas 80-83: Dorio, junto a Rubione y García vuelven por la playa tras una misión de rutina y encuentran a un oficial que está sometiendo a un soldado a quién humilla verbalmente antes de pasar al abuso sexual:

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.

Entonces vieron que Dorio tiraba las bolsas a la nieve y se le iba de atrás al oficial, justo cuando el soldado estaba por empezar a arrodillarse, muerto de miedo, temblando, y oyeron la explosión, o el tiro: un ruidito. (81)

Dorio le dispara una bengala de auxilio que había recogido de un bote salvavidas inglés y el oficial muere quemado vivo. Esta acción va completamente en contra de la ideología de la supervivencia Pichi: implica un riesgo innecesario y desperdicia un efecto valioso (la bengala), sólo puede explicarse desde otra lógica: la de la rebelión ante la injusticia.

Cuando se reflexiona acerca del afán de Fogwill por escribir y publicar lo antes posible su novela, se piensa en las ventajas del pionero, en el sentido de que quién llega primero pone las reglas. Este podría ser uno de los motivos de la urgencia de Fogwill, el de ser el autor de “la primera” novela sobre la Guerra de Malvinas (tan urgente que procura escribirla antes de que la guerra termine), para obligar a todas las novelas que siguieran a que se midiesen con la suya, y sin duda puede que sea uno de los motivos. No obstante muchas veces se acude a esta anticipación como el motivo de que *Los pichiciegos* haya fijado un sentido y modo de narrar la Guerra de Malvinas que los textos que sobrevinieron después adoptaron de una forma u otra (Sarlo, Kohan, Segade).

Consideramos al respecto que no se ha subrayado lo suficiente que parte de la eficacia de *Los pichiciegos* para construir un sentido histórico desde la ficción no sólo tiene que ver con su capacidad para captar el presente o anticiparse al futuro sino que proviene de los vínculos que traza con la tradición literaria argentina. Disentimos en este aspecto con Murphy cuando sostiene que “No hubo relato previo alguno que pudiera dar un marco interpretativo válido para conceptualizar lo que estaba sucediendo” (1). En este sentido a veces se pasa por alto que uno de los textos fundacionales de la literatura argentina, *El gaucho Martín Fierro* (primera parte del poema), es la historia de un desertor (mejor dicho, de dos desertores si añadimos a Cruz). Martín Fierro es arrancado de su hogar y de una existencia plácida por un poder estatal que lo destina a la frontera y lo obliga a pelear una guerra que no le interesa. La experiencia de Fierro en la milicia es “una máquina de daños”: los soldados no reciben la paga acordada (“nunca llegaban

los cobres/que se estaban aguardando” (30), están sucios (“Y andábamos de mugrientos, que el mirarnos daba horror” (30), el equipamiento es o bien precario, o no funciona o ha sido robado por los superiores (“Daban entonces las armas/para defender los cantones/que eran lanzas y latones/con ataduras de tiento/las de juego no las cuento/porque no había municiones/ Y chamuscau un sargento/me contó que las tenían/pero ellos las vendían/para cazar avestruces” (26). Cuando el soldado se queja por las malas condiciones, sufre el castigo de la “estaqueada” (“pero a uno que se quejó/en seguida lo estaquiaron/y la cosa se acabó (24)). Estos tópicos: el soldado enrolado en una guerra que no quiere pelear, la precariedad de los pertrechos y las condiciones en las que se debe combatir, consecuencia del usufructo de los mandos superiores, el maltrato y hasta la tortura de los soldados, que los fuerzan a la desertión como única salida posible que exhibe el *Martín Fierro* son reproducidos casi puntualmente en *Los pichiciegos*: los soldados sufren el frío y el hambre (de hecho los desertores comen más y mejor que ellos), el equipamiento es precario o nulo y son torturados por sus superiores “los ataban y los hacían pasar la noche al frío quietos, para helarlos” (Fogwill 34). Se podría alegar como diferencia el “culto al coraje” presente en el poema y ausente en la novela, pero el heroísmo en el *Martín Fierro* es de carácter individual y, en su momento de mayor condensación dramática, antiestatal: cuando el Sargento Cruz abandona la partida policial y se pasa del lado del criminal al que debe apresar para combatir hombro a hombro con él, contra sus propios compañeros. El acto heroico del “Pichi Dorio” y el de Cruz son del mismo tenor: atacar a miembros de sus propias filas para evitar que se cometa una injusticia; la diferencia es que Cruz deserta con ese acto y Dorio ya había desertado mucho antes, lo que en Cruz es decepción (no quiere ser policía para cometer injusticias) en Dorio es confirmación (haber desertado lo salva de ocupar el lugar del soldado vejado por el oficial). La otra escena heroica de la novela es aquella en la que el pichi Diéguez (88-90) en lugar de escapar y resguardarse, salva la vida del Turco cuando los intercepta una patrulla. El Turco, a su vez, viola su propia regla de no llevar heridos a la pichicera y lo carga hasta ahí. Esto señala que hay lugar para una épica de la amistad que quiebre el pragmatismo utilitarista. Esta épica también tiene sus antecedentes: en “Nuestro pobre individualismo”, un ensayo de 1956, Borges plantea que “El argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el estado” (57). Y de forma más categórica plantea que para el argentino “la amistad es una pasión y la policía una *maffia*” (57). Justamente el ejemplo privilegiado de Borges es “esa desesperada noche en la que un sargento de la policía

rural gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente” (58). Como afirma Segade retomando los argumentos de Sarlo y Kohan, en *Los pichiciegos* “la lógica de la supervivencia reemplaza a la de la guerra” (3). La novela pone en escena un conflicto entre dos lógicas: una estatal-nacional (dar la vida por la patria) y otra individual (salvar la vida a toda costa, escamotear esa vida al Estado que la reclama como sacrificio). Podemos pensar ese conflicto entre lógicas antagónicas a la luz de la oposición entre legalidades que según Ludmer articula el conflicto en el *Martín Fierro*: “una ley central, escrita, que enfrenta en el campo al código consuetudinario, oral y tradicional: el ordenamiento jurídico de reglas y prescripciones que funda la comunidad campesina” (25).

Una diferencia insalvable entre las guerras que narran ambos textos sería el “enemigo”⁵ al que se combate: en el *Martín Fierro* se trata del indio, epítome de la barbarie (“que el Indio lo arregla todo/con la lanza y con los gritos” [27]), que guerrea en inferioridad tecnológica (sus armas son la lanza y las boleadoras (“sabe manejar las bolas/como naides las maneja” [27])). En *Los pichiciegos*, en cambio, se combate a los ingleses, paradigma de la civilización⁶ y que poseen una amplia superioridad tecnológica sobre los argentinos: misiles guiados por ondas de radio, “pastillas de pelear” y toda una mitología fantástica urdida alrededor de los aviones Harrier y sus bombas. Justamente en una de esas escenas de corte fantástico, como “la gran atracción” –que parecen insertas en la novela para subrayar su carácter ficcional y evitar una lectura anticipatoria en clave realista– Fogwill ensaya una condensación ficcional de ambos “enemigos” a través de una inverosímil bomba de boleadoras⁷:

Venía la bomba sin silvar y cincuenta metros antes de tocar el suelo explotaba y soltaba miles de cablecitos de acero trenzado. Los cables tenían tres puntas. Habría que haber

⁵ Utilizamos la palabra “enemigo” entre comillas dado que, como hemos mostrado, los protagonistas civiles de ambos relatos deben preocuparse tanto o más por sus superiores militares que por aquellos a quienes se supone deberían combatir.

⁶ Lo que les brinda una ventaja tecnológica, pero no moral. En un pasaje de la novela los pichis García y el Ingeniero, de vuelta de un campamento inglés, cuentan haber hablado con prisionero “a los que los británicos les pasaban picanas eléctricas portátiles para sacarles datos que ellos ni sabían” (68). Los prisioneros cuentan que los británicos no entendían lo que les decían, pero igual les pasaban la picana, lo que motiva que un pichi comente que en eso eran peores que los argentinos, ante lo que Quiquito razona “No eran peores, eran iguales, le pareció. Los que peleaban venían mejor organizados. Los otros, los que mandaban, eran iguales.” (68-69)

⁷ En este sentido también podríamos añadir que en ambos relatos sus protagonistas acaban huyendo de sus superiores militares para vincularse con sus “enemigos”: Martín Fierro cruza la frontera para radicarse entre los indios que antes había combatido y que ahora le darán refugio. Los pichis negocian con los británicos y acceden a que se instalen y convivan con ellos en la “pichicera”.

traído uno aquí. En cada punta, de unos sesenta centímetros, tenían soldada una bola de metal del tamaño de un huevo de gallina. Los cables, por la explosión, salían girando como locos con las bolas dando miles de vueltas en el aire, y así bajaban despacio. (149).

Los pichiciegos como intervención

Se han ensayado algunas lecturas alegóricas sobre la novela. En virtud de estas lecturas los pichis serían una alegoría de la sociedad argentina: escondida bajo tierra para poder sobrevivir al terror militar. Es, por ejemplo, la hipótesis que sostienen Bruña Bragado y Delli-Zotti, *Los pichiciegos* muestran “cómo se percibe a sí misma esta sociedad argentina. Y se percibe como una pichicera con sus propios términos y códigos, como un microcosmos abyecto, jerárquico y desprovisto de humanidad, de empatía, de ‘suerte ética’, entendida como la capacidad de volver a creer en lo humano, compasivo del individuo” (20). Más interesante es la lectura de *Los pichis* como una producción subjetiva de la dictadura, tal como sostienen Raffin y Melo: “Estos jóvenes desertores de la novela de Fogwill –en sus formas de hablar, en su lenguaje reducido a la Orwell, en su despolitización, en su falta de sueños y proyectos y en su desinformación– son el paradigma de los nuevos sujetos sociales conformados por la dictadura” (88). Se trata según esta lectura de un colectivo en el que se han fracturado los lazos de solidaridad y que está signado por la ideología pragmática del “sálvese quien pueda”. Este sería otro de los rasgos anticipatorios de la novela: el de una sociedad que no ha “ganado” la democracia sino en tanto los militares la han “perdido” junto con la guerra (que esa misma sociedad apoyó). Fogwill intuye que Malvinas será el “hecho maldito” de la naciente democracia argentina y ese es otro de los motivos de su urgencia: anticiparse a un proceso de “desmalvinización”⁸ que consolide la democracia a condición de reprimir el recuerdo traumático de Malvinas. En este sentido, la novela de Fogwill opera un retorno que se anticipa a su represión.

Por otra parte, *Los pichiciegos* corroe, desde la ficción, lo que será una de las modalidades privilegiadas en la construcción del discurso de la posdictadura: el testimonio. De hecho, el

⁸ Como afirma Pestanha, “La idea de ‘desmalvinizar’ suele atribuirse al intelectual francés Alain Rouquié. En una entrevista realizada por Osvaldo Soriano para la revista *Humor* en marzo de 1983, el académico manifestó que quienes pretendan evitar ‘que los militares vuelvan al poder tienen que dedicarse a desmalvinizar la vida argentina. Esto es muy importante: desmalvinizar, porque para los militares las Malvinas serán siempre la oportunidad de recordar su existencia, su función, y un día, de rehabilitarse. Intentarán hacer olvidar la guerra sucia contra la subversión y harán saber que ellos tuvieron una función evidente y manifiesta que es la defensa de la soberanía nacional” (24).

primer libro sobre la guerra que tendrá un alto impacto en ventas y en la construcción de una representación del soldado que peleó en Malvinas para el imaginario argentino será un libro de testimonios: *Los chicos de la guerra*, de Daniel Kon. Fogwill no sólo propone su novela como un reverso de este libro, sino que, al construirla como un testimonio pone en escena la naturaleza narrativa y la matriz ficcional del discurso testimonial. *Los pichiciegos* exhibe las condiciones de producción del testimonio (el encuentro en el departamento entre Quiquito y el escritor donde tiene lugar la charla⁹) las dudas del testimoniante sobre las posibilidades del lenguaje para transmitir su experiencia (“vos te pensás que sabés pero vos no sabés. Vos no sabés” [95]). Es decir, Fogwill muestra el “fuera de campo” del testimonio para exponerlo como un montaje, una construcción, un relato entre otros posibles, justo en la antesala de la explosión del discurso testimonial como forma privilegiada de acceso a la verdad de lo sucedido durante la dictadura, período en el que, como afirma Sarlo, “El testimonio se convierte en una herramienta popularizada, volviéndose una estructura con valor excesiva donde la experiencia subjetiva adquiere un valor político, es decir, se toma por valor de verdad absoluto un valor de verdad particular” (37). *Los pichiciegos* recuerda que un testimonio siempre es enunciado para producir determinado efecto en un público y, por otra parte, que siempre es también producto de una “puesta en escena”, que está *en situación*, es decir, que es producido bajo ciertas condiciones de producción de las que forma parte. Al reflexionar sobre los mecanismos de representación del testimonio, la novela realiza una apuesta política tal como la entiende Rancière, en tanto “El problema no concierne entonces a la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo. Concierne a ese dispositivo mismo” (57).

Esto le permite, al mismo tiempo, avanzar a Fogwill en la construcción de su figura de autor, al duplicar las instancias enunciativas de su yo autoral en dos personajes: “Quiquito” (el pichi sobreviviente, que toma el seudónimo de Enrique, “Quique” con el que se lo llamaba a Fogwill) y el escritor que registra su testimonio, cuyo nombre no se conoce en la novela, pero cuyas obras, que Quiquito lee, son las mismas que ha publicado el autor, como *Musica Japonesa*.

***Los pichiciegos* y los debates sobre Malvinas**

⁹ Que evoca, tal vez, otro relato que muestra el “fuera de campo” de un discurso, en este caso el periodístico, entre el periodista y su fuente encubierta, en “Esa mujer”, de Rodolfo Walsh.

Si toda guerra puede ser concebida como un acontecimiento que marca un antes y un después en el país que la libra, la guerra de Malvinas contó con el añadido de ser desatada por un “Estado de excepción” (Agamben, 2004) dictatorial que había puesto en marcha una maquinaria de terror, tortura y desaparición nunca antes vista ni experimentada por la sociedad argentina y que ahora libraba una guerra que podía ser leída como una gesta antiimperialista contra un imperio colonial. Esa misma sociedad que había sido silenciada y aterrorizada y que comenzaba a desafiar el estado de sitio para manifestarse contra el *Proceso*, como lo muestra la manifestación del 30 de marzo, duramente reprimida, era ahora invitada a salir a la calle a manifestarse públicamente por la “gesta patriótica”, a la que también respondió con entusiasmo. Si la dictadura cívico-militar instaurada el 24 de marzo de 1976 había producido un rechazo unánime en el campo cultural que motivó alianzas y agrupamientos que depusieron diferencias políticas para conformar un frente común de resistencia (tanto en el país como en la diáspora del exilio político), la guerra provocó diversos posicionamientos que dividieron al campo intelectual entre quienes rechazaron la guerra de plano y quienes procuraron separar “La causa justa” (tal el título del relato alusivo de Osvaldo Lamborghini) de sus causantes y que quedaron reflejadas en diversas intervenciones. Estas rupturas y debates no surgieron sólo entre los intelectuales que permanecieron en el país, sino que también se dieron en la diáspora del exilio. Según Palermo y Novaro, el exilio no quedó “fuera de la malvinización, aunque la adhesión a la causa fue menos unánime y más dubitativa” (443). Así, en México, donde un grupo de intelectuales vinculados al arco nacional popular peronista y a la nueva izquierda habían confluído y emprendido un lúcido análisis de lo sucedido en Argentina a través de la revista *Controversia*¹⁰ (1979-1981) ahora dividían sus posiciones. Por un lado se agrupan los adherentes de un documento en apoyo a la posición nacional y antiimperialista en el conflicto y que lleva la firma de José Aricó, Sergio Bufano, Ricardo Nudelman, Jorge Tula, Osvaldo Pedroso, Emilio de Ipola y Juan Carlos Portantiero y por otro se erige la solitaria respuesta de León Rozitchner, que impugna ese posicionamiento en su libro *Malvinas, de la guerra “sucia” a la guerra “limpia* y que, como indica desde su título, plantea la continuidad entre la “guerra limpia” de Malvinas con la “guerra sucia” de la represión ilegal y los campos de exterminio montados por la dictadura. En su estudio sobre el exilio argentino en Francia, Franco muestra que “la guerra de Malvinas conmovió y

¹⁰ Para un análisis de la revista puede consultarse Gago, Verónica (2012) *Controversia: una lengua del exilio*, Buenos Aires, ediciones Biblioteca Nacional.

tensionó profundamente el ambiente de los emigrados políticos, al enfrentarlos a un nuevo intento militar de legitimarse en el poder, pero también a sus propios marcos ideológicos e imaginarios históricos sobre las islas” (235) y afirma que “en todos los destinos de acogida, el conflicto suscitó grandes debates entre quienes se oponían y quienes lo reivindicaban como una ‘causa nacional’” (240). La contradicción entre la justicia de la causa y la deslegitimación de quienes la llevaban adelante se plasmó según la autora en “arduos debates entre emigrados de cualquier identificación política, con o sin actividad militante” (242). Según Franco:

los argumentos favorables a la “recuperación” de las islas –lo cual no implica necesariamente favorables a la guerra, aunque en muchos casos terminaron siéndolo– se organizaban en torno a dos grandes ejes ideológicos: la defensa de lo nacional y el antiimperialismo. El primer argumento aparece más vinculado a los sectores peronistas (...) El segundo, en cambio, está presente en todos, pero es la explicación privilegiada de los emigrados más cercanos a las izquierdas marxistas. (244).

Entre los intelectuales que residían en el país también hubo diferentes posiciones, aunque dentro de un clima general de aceptación y apoyo a la causa de Malvinas que acompañó al fervor popular. Lorenz señala como excepciones a este clima a Carlos Brocato y la revista *Punto de Vista*. Brocato, periodista, poeta y codirector de la editorial La Rosa Blindada hizo circular un breve folleto titulado *¿La verdad o la mística nacional?* que llevaba la prudente firma del “Círculo Espacio Independiente”. En el texto Brocato denuncia que la mistificación de la “causa” Malvinas se montó sobre tres falacias: La falacia de una soberanía nacional, la del colonialismo en el que se basaba la izquierda para apoyar la guerra y la del agotamiento de los tiempos de la negociación con Gran Bretaña, que Brocato advierte, consiste en realidad en el agotamiento de la gobernabilidad de la dictadura.

En el caso de *Punto de Vista* la intervención se sitúa en el editorial del N° 15, correspondiente a agosto-octubre de 1982 (es decir, una vez terminada la guerra) titulado “Lecciones de una guerra”. El artículo lleva la firma de Carlos Altamirano, pero el copete aclara que “El Consejo de Redacción en su conjunto considera como propias las posiciones del artículo que se publica” (3). De las varias “lecciones de la guerra” que menta el título, Altamirano elige terminar con la que considera más importante:

Pero la lección más profunda de la guerra de Malvinas acaso sea ésta: sólo la recuperación de la soberanía popular permitirá articular las reservas antiimperialistas de la sociedad argentina e inscribir en una política exterior coherente la solidaridad que la reivindicación de las Islas ha obtenido siempre en América Latina y el bloque de los no alineados. (5)

Es decir, un régimen antidemocrático y antipopular sostenido en la coerción y en la alianza con los grupos concentrados de poder y las clases dominantes no puede llevar adelante una lucha antiimperialista por la soberanía nacional contra una potencia extranjera. Para Altamirano (y *Punto de vista* con él) un “régimen injusto” no puede dar lugar a ninguna “causa justa” y la condición para que esta sea llevada adelante es justamente la que se abre tras la derrota militar: “la posibilidad de la democratización del estado y la vida pública, de las instituciones políticas y sindicales, de los órganos de la cultura” (5).

Uno de los debates de mayor interés para este trabajo es el que tendrá lugar en las páginas de *Sitio*, revista literaria que surge en 1981 bajo la dirección de Ramón Alcalde, Jorge Jinkis, Luis Gusmán y Eduardo Grüner y de la que Fogwill será colaborador¹¹. La revista sentará posición en el editorial de su segundo número, que lleva la fecha “Buenos Aires, 5 de noviembre, 15:30 horas” (8). En ningún momento los autores se pronuncian a favor o en contra de la guerra. La toman, más bien, como hecho consumado con el cual tienen que convivir (al igual que con sus secuelas, tras la derrota) sin tener muy claro cómo. En este sentido, ya desde el título: “Las Malvinas argentinas. Del trabajo a la guerra y de la guerra al trabajo. ¡Argentinos a recomponer!” el texto se posiciona más del lado de los efectos que de las causas de la guerra. El editorial da cuenta de una perplejidad sobre el lugar de los intelectuales: “La guerra – imaginábamos- forzosamente nos dejaría en *relaciones sociales nuevas* (por momentos las suponíamos fundantes, inaugurales), y nos preguntábamos qué función dentro de ellas nos tocaría cumplir”. (4. Subrayado en el original). A continuación los autores mencionan el intento del régimen por sepultar en el olvido la experiencia de la guerra, en complicidad con los medios

¹¹ En el número 4/5 publica el cuento “Condicionales imperfectos” y lo firma como “Rodolfo Fogwill”. Pero además, la revista promueve una serie de autores (los hermanos Leónidas y Osvaldo Lamboghini, Néstor Perlongher) elegidos por Fogwill para publicarlos en su editorial Tierra Baldía y otros, como Alberto Laiseca, Luis Gusmán, que coinciden con el canon que procura forjar Fogwill a través de sus intervenciones en la prensa.

masivos de comunicación y que contrasta con el propósito de los que hacen la revista de “negarnos a olvidar” (4) experiencia muy distinta a “lo que se prometía durante la fraternidad de la guerra y con lo que acaso se logró ilusionarlos” (4). Si la guerra produjo el aplazamiento de la literatura (“‘Entonces estamos en guerra’. Literatos, nos dijimos: ¡el Aplazamiento!’”) su abrupto final y su silenciamiento desde el poder convocan a la literatura para reflexionar *desde la literatura* sobre lo acontecido. Esa es la gran pregunta que articula el editorial: ¿Cómo escribir sobre Malvinas? Y por eso también buena parte del texto se destina a mencionar y analizar diversas expresiones literarias sobre la guerra, escritas al calor del conflicto; se tratan de “Cambalache 82, poema de denuncia”, de Jorge Rossler, publicado en *La Nación* y “Juan López y Juan Ward”, publicado por *Clarín* con la firma de Jorge Luis Borges. Ambos se proponen como reflexiones literarias sobre la guerra y lo que les reprochan los intelectuales de *Sitio* es deshistorizar la guerra en nombre de un difuso humanismo que ignora las raíces del conflicto (la desigualdad entre una potencia colonizadora y un país dependiente, tercermundista y periférico). Como afirma Segade “este artículo se ubica en el después del combate: nace en relación con la pregunta acerca de cómo narrar la guerra y, a la vez, comienza a circunscribir la respuesta al ámbito de la literatura” (2).

El editorial de *Sitio* desatará una polémica interna con uno de sus más asiduos colaboradores, el poeta Néstor Perlongher, que militó contra la guerra en diversos frentes y propuso la deserción como estrategia¹². En una carta enviada al consejo de dirección y titulada “La ilusión de unas islas” Perlongher pone en juego el estilo que él mismo bautizó “un barroco de trinchera” y despliega todos sus recursos retóricos para recriminar agriamente a los miembros de *Sitio* haberse dejado llevar por ilusiones territoriales y patrióticas en el conflicto de Malvinas. Más adelante el texto acusa al editorial de “didactismo” cuando afirma que el Estado Argentino fue “espectador neutral” de todas las guerras y, más importante aún, se acerca a los argumentos de Rozitchner sobre la indistinción entre las “guerras” emprendidas por la dictadura como las dos caras de una misma moneda al acusar al editorial de callar acerca de la “guerra sucia” que el terrorismo de estado desplegó en Argentina durante esos años.

¹² Posiciones desplegadas en textos como “Todo el poder a Lady Di” de 1982 y “El deseo de unas islas” de 1983. Ambos pueden consultarse en *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 1997.

Debe referirse, pensamos, a las guerras “limpias” (libradas según las reglas de las artes marciales entre Estados Soberanos). Pero no hay que suponer –en honor al localismo– que el fango de las trincheras de Ganso Verde ensucie, o manche, más, que el barro de las zanjas de Victoria, o el Tigre. (p. 47).

Perlongher además trata a los firmantes del entredicho de ilusos por haber pasado de la “ilusión” a la “decepción” tras la derrota y de “haberse salvado” de tener que funcionar como intelectuales orgánicos o coro plañidero ante una hipotética victoria “Ello tal vez nos ha salvado del dudoso oficio de, vestidas de chinas, y trenzadas, pagar en los vivaques” (47) y, en definitiva de haberse dado vuelta. “De darse cuenta (o vuelta) nadie, en cambio, se salva” (47). El texto de Perlongher será publicado en el N° 3 de la revista, junto a las respuestas de Jinkis y Alcalde¹³.

Es más que probable que Fogwill haya estado al tanto de esta polémica, de todos modos, su novela se erige como una síntesis de ambas posiciones: ante las preocupaciones de *Sitio* muestra *en acto* que (y cómo) se puede escribir sobre la guerra, pero justo ahí donde aquellos proponían el “aplazamiento”, Fogwill ejecuta *el acto* de escribir para intervenir. Al mismo tiempo retoma los argumentos de Perlongher haciendo de la desertión el eje de la peripecia novelesca y mostrando a través de diversas figuras (el oficial que tortura a los soldados, los rumores sobre desaparecidos arrojados al río, las monjas *reaparecidas*) que la guerra de Malvinas es una continuación de la “guerra sucia” por otros medios. En este aspecto coincidimos con el estudio de Vitullo (2012), que advierte que la condición fundacional del texto de Fogwill radica en estar constituido como una ficción que, además de proponer un relato alternativo al modelo de la épica nacional promovida por los relatos oficiales, revela la continuidad de los crímenes de la dictadura militar argentina (1976-1983) y la propia guerra. Pero añadimos que esta continuidad ya estaba presente en los debates sobre la cuestión Malvinas. Fogwill logra darle carnadura ficcional a los argumentos de Alcalde, Rozitchner y Perlongher, que vinculan ambas “guerras” y contaminan una con la otra.

Conclusiones

¹³ Tituladas “A la tibia musa de un vate desencantado” (Jinkis) e “Ilusiones de isleño” (Alcalde), que por motivos de extensión evitamos referir en este trabajo. Podemos señalar no obstante que esas respuestas sus autores precisan sus argumentos (Alcalde insiste sobre la necesidad de encontrar modos de narrar la guerra) y le reprochan a Perlongher que lance críticas desde la “comodidad” de su exilio brasileño y que a causa de esa lejanía no puede comprender las complejas significaciones de la guerra y sus secuelas.

En suma, podemos advertir diversas operaciones que coexisten en *Los pichiciegos*. En primer lugar, la construcción de la figura de autor de Fogwill a través de sus intervenciones paratextuales, epitextuales y peritextuales, en las que forja una mitología de la novela que repercute sobre el autor, así como su política del nombre propio trabajado como una marca publicitaria. En segundo lugar, observamos que la novela opera como una “contraficción” que se opone e impugna a la ficción mediático-estatal, que propuso un modelo épico-patriótico para el conflicto. Hemos tratado de mostrar que la construcción de este sentido no se asienta sólo en una lectura lúcida del presente sino que se entronca con uno de los modos privilegiados en los que la literatura argentina narró la guerra en tanto violencia y abuso del Estado y los militares sobre los subordinados civiles, desde el gesto inaugural que formula el *Martín Fierro*. En tercer lugar hemos reconstruido parcialmente el debate del campo intelectual y los distintos posicionamientos sobre el tema Malvinas y hemos hallado ahí otro motivo para la “urgencia” de Fogwill en escribir y publicar la novela, en tanto es condición para intervenir en un debate hacerlo en el momento en que éste se lleva adelante. En ese sentido el debate es un puro presente y una intervención anacrónica no tendría sentido. Proponemos entonces que *Los pichiciegos* no es sólo una reacción a las ficciones mediático-estatales, es también una respuesta y un posicionamiento en el campo del debate intelectual sobre la guerra y tanto como contraficción como intervención, la novela efectúa una nueva “partición de lo sensible” que habilita en su momento nuevas modalidades respecto a lo que puede ser visto y dicho sobre la guerra de Malvinas.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Estado de excepción*. Trads. Flavia Costa e Ivana Costa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. Impreso.

Aira, César. *Las tres fechas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001. Impreso.

Alcalde, Ramón, Grüner, Eduardo, Gusmán, Luis y Jinkis, Jorge. “Las Malvinas argentinas. Del trabajo a la guerra y de la guerra al trabajo. ¡Argentinos a recomponer!”. *Entredichos. Sitio 2* (1982): 3-8.

- Altamirano, Carlos. "Lecciones de una guerra". *Punto de Vista* 15 (1982): 3-5.
- Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica". *Conceptos de filosofía de la historia*. Trad. H. A. Murena y V.G. Vogelmann. La Plata: Terramar, 2007. Impreso.
- Borges, Jorge Luis, "Nuestro pobre individualismo". *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. 56-60. Impreso
- Bruña Bragado, María José y Guillermo Mira Delli-Zotti. "Ruinas del imaginario nacional argentino: contar Malvinas". *Kamchatka* 1 (2013): 37-61. Web 28 Nov. 2016.
- Escudero, Lucrecia. *Malvinas. El gran relato. Fuentes y rumores en la información de guerra*. Barcelona: Gedisa, 1996. Impreso.
- Fogwill, Rodolfo. *Los pichiciegos: visiones de una batalla subterránea*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2006. Impreso.
- . *Ejércitos imaginarios*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983. Impreso.
- . *Música japonesa*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1982. Impreso.
- . *Pájaros de la cabeza*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995. Impreso.
- . "Adelanto de Los Pichiciegos". *El Porteño* 23.2 (1983): 62-63.
- . "Condicionales imperfectos". *Sitio* 4/5 (1985): 19-20.
- . "Fogwill, en pose de combate". Entrevista de Martín Kohan. *Revista Ñ* (25/3/2006). Web. 8 Dic. 2016.
- Franco, Marina. "Los años ochenta y la guerra de Malvinas". *El exilio: argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008. 235-260. Impreso.
- Gago, Verónica. *Controversia: una lengua del exilio*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2012. Impreso.
- Gamerro, Carlos. "Rodolfo Fogwill: *Los Pichiciegos* o la guerra de las ficciones". *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015. 441-448. Impreso.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus. 1989. Impreso.
- Guembe, María Laura, "Fábrica de héroes". *Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales/UBA* 80. (Abril 2012): 64-69.

- Hernández, José. *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1979. Impreso.
- Kohan, Martín. “El fin de una épica”. *Punto de vista* N° 64. (6-11). 1999. Impreso.
- Kon, Daniel. *Los chicos de la guerra*. Buenos Aires: Galerna. 1984. Impreso.
- Lamborghini, Osvaldo. *La causa justa. Novelas y cuentos II*. Ed. César Aira. Buenos Aires: Sudamericana, 2003. 8-46.
- Lorenz, Federico. *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa. 2006. Impreso
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Luppi, Juan Pablo. “¿Quién sino yo? La autovalidación de la mitología autoral como culminación de la obra de Fogwill”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.1 (2016): 75-97.
- Murphy, Victoria. “La experiencia de la inefabilidad: acerca de la creación literaria de la guerra de Malvinas”. *Intersticios de la política y la cultura* 4.8 (2015): 83-97.
- Novaro, Marcos y Palermo, Vicente. *La dictadura militar 1976-1983. Del golpe de estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós (2003).
- Perlongher, Néstor. “La ilusión de unas islas” *Sitio 3* (1983): 47-48.
- . “Todo el poder a Lady Di” y “El deseo de unas islas”. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 1997. 177-185. Impreso.
- Pestanha, Francisco José. “Las disputas por Malvinas” *Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales/UBA* 80. (Abril 2012): 24-27.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: 2009. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Buenos Aires: Anagrama. 2006. Impreso.
- Raffin, Marcelo y Melo, Adrián. “La guerra de Malvinas en la literatura argentina”. *Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales/UBA* 80. (Abril 2012): 86-93.
- Rancière, Jacques. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. París: La Fabrique, 2000.
- . *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. 2010. Impreso.
- Rozitchner, León. *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia. El punto ciego de la crítica política*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Sarlo, Beatriz. “No olvidar la guerra de Malvinas: sobre cine, literatura e historia”. *Punto de Vista* 49 (1994): 11-14.

---. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Impreso.

Segade, Lara. “De hermanitas perdidas aislotes insalubres: algunas representaciones argentinas de Malvinas”. *Confluente* 3.2 (2011): 72-86.

---. “Lejos de la guerra: relatos de Malvinas en los primeros años de la democracia”. *Páginas* 13 (2015): 137-60.

---. “‘En nombre de unos islotes insalubres’: la figura del desertor en algunos relatos sobre la guerra de Malvinas”. *Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de literatura española, latinoamericana y argentina*. Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre de 2011.

Vitullo, Julieta. *Islas imaginadas: la Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor, 2012. Impreso.