

PARTE DE GUERRA. MEMORIA Y FICCIÓN EN LA NOVELA *LOS PICHICIEGOS* DE FOGWILL

War Report. Memory and Fiction in Fogwill's Novel
Los Pichiciegos

FROILÁN FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES
difusus@gmail.com

Resumen: el presente trabajo propone, tomando como eje los postulados de Iuri Lotman acerca de la memoria, una lectura de la novela *Los Pichiciegos* (1984) del escritor argentino Rodolfo Enrique Fogwill (1941-2010). Escrito en paralelo a la Guerra de Malvinas, este relato pone en cuestión la narrativa oficial de la guerra y problematiza, en clave literaria, las tensiones entre memoria y ficción al construir un acontecimiento relevante de la historia latinoamericana. De este modo, nuestro trabajo propone un abordaje, desde el campo de la Semiótica de la Cultura, de las complejas relaciones entre memoria y ficción.

Palabras clave: literatura, política, ficción, memoria, Guerra de Malvinas

Abstract: From the perspective of Iuri Lotman's concept about memory, this paper propose a reading of *Los pichiciegos*, novel that wrote by the Argentinian author Rodolfo Enrique Fogwill (1941-2010). Written at the same moment of Falklans War happens, this story calls into question the official narrative of the war and discuss, in literary key, boundaries between memory and fiction on contemporary Latin-American history. Thus, from the field of Cultural Semiotics, our work proposes an approach of the complex relationship between memory and fiction in *Los Pichiciegos*.

Keywords: Literature, Politics, Fiction, Memory, Falklands War

La memoria; esa frase. Memoria: vi a alguien súbitamente
detenido en la memoria. Surcado: detenido.
Y detenido es también una manera de decir,
en general, todos son modos de decir.

Fogwill, *Sobre el arte de la novela*

En la construcción de la memoria cultural, los procesos de ficcionalización juegan un papel destacado, produciendo y estableciendo sentidos hegemónicos, o bien, socavándolos mediante redes explosivas y versiones heterodoxas de acontecimientos históricos emblemáticos. Las redes “mnemónicas” de una cultura están atravesadas por textos polisémicos en constante movimiento, según las complejas relaciones de poder y las variaciones sociohistóricas política y socialmente privilegiadas en un determinado momento. Alrededor de un acontecimiento relevante para la memoria cultural, se constituye un imaginario dentro del cual circulan emblemas y textos seleccionados de un tejido extenso, dinámico e inagotable.

En este afanoso movimiento, la ficción literaria cumple en ocasiones un rol particular, al horadar los discursos hegemónicos sobre la historia y la memoria social. Siguiendo a Lotman (1996), la potencia explosiva del texto artístico, como dispositivo semiótico y espacio de encuentro dialógico de múltiples y diferentes lenguajes, además de ser reserva de rituales y emblemas culturales; lo convierte en un campo propicio para la creatividad estética, ideológica y cultural. Con reglas más flexibles que otras textualidades — también según el momento histórico—, el texto artístico funciona no como la mera representación de una realidad exterior sino como la presentación de universos con reglas particulares en los cuales los referentes externos de la cultura sufren variaciones y relecturas.¹ Así, los acontecimientos históricos explosivos que, gradual cuando no inmediatamente, son narrados desde un punto de vista hegemónico y central, también pueden sufrir variaciones de sentido, en el fructífero y resistente campo de la ficción literaria, donde las políticas de la escritura y de la memoria cristalizan las tensiones que muchas veces están soterradas en los relatos oficiales.

De esta forma, Julieta Vitullo (2012) explora en *Islas imaginadas. La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos* las complejas relaciones entre memoria y ficción en la configuración de la narrativa sobre un

¹ Con el fin de diferenciar un discurso de ficción constituido a partir de reglas miméticas para representar un modelo “real” y un discurso de ficción que postula la emergencia de un mundo narrativo con sus propias reglas lógicas de constitución, seguimos el planteo de Dolezel (1997) acerca de los mundos posibles de ficción. En *Mimesis y mundos posibles*, este autor plantea que el modelo de una semántica ficcional cuyo fundamento es la mimesis, vuelve a los mundos narrativos de la literatura discursos parasitarios de un modelo “real” que es representado en el texto artístico. Sin embargo, y en defensa de la relativa autonomía de la ficción, Dolezel propone una serie de premisas que consideran, a partir de una filosofía de los mundos posibles y de los aportes de la semiótica textual, a los mundos de ficción de la literatura como configuraciones que presentan un universo narrativo posible gobernado por su propia lógica. En este sentido, resaltamos la diferencia entre representación y presentación mencionada anteriormente.

acontecimiento emblemático de la historia argentina y latinoamericana contemporánea como es la Guerra de Malvinas (1982). Partiendo de una hipótesis que sostiene que el discurso nacionalista argentino sobre Malvinas, tanto en su variante triunfalista como en su versión victimista, carece de efectividad ya que se sostiene, a partir de las premisas ideológicas del antiimperialismo y la soberanía nacional, en la concepción de una “guerra justa”, Vitullo considera que sólo algunos relatos escapan a esta lógica y permiten desarticular narrativas hegemónicas y visibilizar las paradojas que sostienen el imaginario sobre la guerra. Entre estas manifestaciones, la autora destaca, en la primera parte del libro “La épica ausente”, la novela *Los pichiciegos* (1984) como un texto fundante de tales desarticulaciones. Escrita en paralelo a la guerra de Malvinas,² dicha obra del escritor argentino Rodolfo Enrique Fogwill (1941-2010) lee en clave ficcional este acontecimiento catastrófico y explosivo de la historia nacional³ replanteando, a través de una política escritural sostenida en la palabra testimonial de “los pichis” y en un discurso brutalmente cotidiano, los parámetros de la heroicidad que la memoria oficial construyó al mismo tiempo que la guerra se producía. El experimento ficcional de Fogwill⁴ desvirtúa las lecturas políticamente correctas, en cuanto

² Con una escritura fechada entre el 11 y el 17 de junio de 1982, *Los pichiciegos* constituye un experimento ficcional que se desarrolla en paralelo a la frenética guerra llevada adelante en las Islas Malvinas, planteándose como el primer texto que abre una serie de indagaciones estéticas sobre el conflicto, entre los que puede destacarse, además de este relato: la novela *Las islas* (1998) de Carlos Gamerro (Cfr. Zunini, 2014; Sarlo, 2007). Si seguimos la lectura de Julieta Vitullo (2012), entenderemos que tal carácter fundacional del texto de Fogwill reside en el estar constituido como un 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. Se destaca, de hecho, una “ética de la supervivencia” en la figura de los *pichis*. Esta visión estratégica en clave ficcional, sitúa a la novela de Fogwill como un texto seminal en las reconfiguraciones que las narrativas de la memoria hacen de la guerra.

³ El conflicto bélico entre Argentina y Reino Unido, denominado Guerra de Malvinas o del Atlántico Sur, se desarrolló entre el 2 de abril —día del desembarco argentino a las islas— y el 14 de junio de 1982. El conflicto tuvo su eje en la intención argentina de recuperar la posesión de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur, que forman parte de la plataforma marítima de ese país. El reclamo por la soberanía de Malvinas es llevado adelante por Argentina desde que en 1833 un contingente británico desalojara a la administración argentina, asentada en ese territorio desde 1820. Tal queja provocó que, desde 1965, la situación de las islas fuera examinada por el Comité de Descolonización de la ONU, que las considera un territorio no autónomo. Ahora bien, más allá de esta historia de reclamos diplomáticos, y considerando la crisis social y política que amenazaba su hegemonía, la Dictadura Militar argentina promovió la toma militar de las islas en 1982 y sostuvo un conflicto bélico que dejó casi 700 muertos; la mayoría de ellos jóvenes sin formación y entrenamiento militar. La derrota argentina en la Guerra aceleró la caída del régimen dictatorial y el restablecimiento de la democracia en 1983.

⁴ La profusa y extensa obra de Rodolfo Enrique Fogwill ha sido abordada desde múltiples perspectivas por la crítica literaria argentina que, no obstante, destaca matices realistas como un denominador común de su proyecto narrativo. En este sentido, cabe mencionar que las novelas de Fogwill abordan el realismo de modo tangencial y excéntrico, desarticulando las variables canónicas de esta tradición estética. Como en la obra de Roberto Arlt, también eminentemente urbana, los desplazamientos sobre el habla cotidiana y los rasgos de verosimilitud del relato vuelven a la obra de Fogwill una configuración singular e influyente para la narrativa argentina contemporánea. Estas condiciones permiten caracterizar su realismo como un “realismo atorrante” y provocador (Cfr. Camblong, 2005, 2014; Vázquez, 2009).

configura un relato bélico que bordea al conflicto, en un universo tan fantástico como real. La palabra sobreviviente de una guerra subterránea e “incomprobable” —que incluso podría plantearse como un conflicto nunca realizado— da cuenta de un acontecimiento colectivo e individual en el cual la contingencia es ley. “Los pichiciegos” viven subterráneamente, cobijados en sus madrigueras y resaltando la animalidad de la experiencia humana, evitando la guerra, refugiados de un conflicto que sienten ajeno. Si la heroicidad se define por el sentido del deber que el héroe privilegia durante la batalla, “los pichis” invierten esa significación: ser héroe es sobrevivir cotidianamente en una guerra impuesta, ser testigos fantasmas de la crudeza, vivir en el borde, al margen de los mártires y los muertos. La marginalidad del “pichi” es la del *outsider* que pivotea entre los bandos enfrentados, creando una mitología del sobreviviente cuyo reverbero llega a oídos de “los otros”; quienes se quedaron afuera de la madriguera subterránea y no pueden comprobar de forma fehaciente la existencia de esos desertores mitológicos. Paradójicamente, el relato de la supervivencia y la resistencia de esos desertores se sostiene en la palabra testimonial del único que, producto del azar y la contingencia, puede contar la experiencia subterránea de la guerra:

Corrió a la chimenea principal. Todos los pichis parecían dormidos. Los recorrió con la linterna. ¿Estaban todos muertos? Sí: todos muertos. Los contó, tal vez alguno estaba afuera y se había salvado. Volvió a contarlos, veintitrés, más él, veinticuatro: todos los pichis estaban ahí abajo y él debía ser el único vivo. Sintió mareo y reconoció el olor del aire, olor a pichi, olor a vaho del socavón y olor a fuerte ceniza. Era la estufa, el tiro de la estufa con su gas, que lo había matado a todos y si no se apuraba lo mataría también a él [...] 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. (Fogwill, 2007: 154; cursivas mías)⁵

El interior y el exterior colapsan ante la existencia improbable de “los pichis”: ¿cuándo y cómo se está dentro o fuera de la historia?, ¿quiénes se encuentran internados dentro de la memoria histórica y quiénes son exteriores a esa red de textos hegemónicos?, ¿quién define la heroicidad, el superviviente de la batalla o el fantasmagórico “pichi” que vivió la guerra enterrado en su madriguera y comprendió las vicisitudes del conflicto sosteniendo una política del “privilegio” y el “secreto”? El arte novelesco parece poseer la respuesta a estas inquietudes. Escribe Fogwill:

Por instantes, algo les surca las bocas, el ojo o la pupila del ojo y esa sombra, manera de escribirlo o de advertirlo, es también una manera de indicar que algo ha debido suceder detrás, en la memoria, bajo las caras verticales de esos reconcentrados ¿Tal vez un pensamiento, un sentimiento, algún fragmento de la memoria repetidora que ha subido de súbito para fijar por un instante la vida del tenaz? La respuesta sólo la

⁵ Todas las citas de la novela corresponden a la quinta edición de la misma, publicada por la Editorial Interzona, Buenos Aires, 2007.

puede proveer el arte de la novela. El arte de la novela, que parece complejo, resulta, si se lo observa de lejos, una sencilla combinatoria. Está la historia, están la silla y la mesita de novelar, y sobreviene la intención de combinar algunas citas bajo palabreriles velos. Y ahora debo escribir la frase “es conveniente”: todo lo que transcurre después de “es conveniente” provoca una atención que nunca el arte de la novela puede “conciatar” en estos tiempos tan difíciles, en los que las historias transcurren siempre fuera de las novelas y se reclama apenas al novelista visitas esporádicas, flashes testimoniales en la televisión o en declaraciones irritadas que alguien publica tardíamente en la prensa del sábado. (Fogwill, 1995: 10)

La extensa cita nos permite dilucidar algunas creencias acerca del arte de hacer novelas. En primer lugar, la ficción literaria es considerada como un campo de operaciones sobre las reservas de la memoria; en el dispositivo ficcional, arte combinatorio, los acontecimientos y el pensamiento son reelaborados. Por otra parte, la ficción y la memoria comparten mecanismos de configuración discursiva e histórica, con efectos disímiles. Así como novelar significa combinar piezas, la memoria puede pensarse como un artificio sociohistórico. Una tercera afirmación: la novela se queda corta ante la crudeza del exterior, ese afuera donde transcurren las historias que el novelista actual simplifica. Sólo le queda la pose convincente que le permite espetar opiniones en los medios de comunicación —la construcción mediática de una “memoria difusa”, siguiendo a Barei—. Hay algo de desaliento para la novela, sin embargo:

Nadie naturalmente ve más allá de su ojo. Sólo sombras oblicuas afloran a veces y lo encandilan por un instante y lo distraen de lo que hace, o hace hacer, o procura tenaz, adultamente. Más: manos a la obra. La obra: ¡Escriba acerca de los esfuerzos de tanta humanidad para desalentar cualquier mirada natural sobre el tema! (Fogwill, 1995: 13)

Una vez más, el artificio. En eso consiste la historia de la cultura, en desnaturalizar lo que el ojo ve ampliando los sentidos más allá de la mirada. Las redes de la memoria y los dispositivos de la ficción comparten en ese punto mecanismos y operaciones retóricas que confirman el artificio cultural. Años antes el mismo Fogwill (1998) escribía: “El arte —pienso— debe testimoniar la realidad, para no convertirse en una torpe forma de onanismo, ya que las hay mejores”.

Memoria e imaginación literaria

Los aspectos semióticos de la cultura tienen un desarrollo regido por las leyes de la memoria. Así, los mecanismos de la memoria superan la barrera personal, de la conciencia individual, y pasan a formar parte de las complejas relaciones dialógicas que constituyen la cultura. Lotman define al complejo cultural como la memoria no hereditaria de la comunidad; una configuración paradójica de carácter dinámico pero cuyos componentes (la lengua, la moda, el arte, la política) manifiestan velocidades diferentes en su propia dinámica de

reconfiguración. De esta forma, la cultura puede observarse como un complejo todo heterogéneo, polifuncional y dinámico, a la vez continuo y discontinuo. Para Lotman, el desarrollo semiótico de la cultura se rige por preceptos que recuerdan las leyes de la memoria, entendida esta como un dispositivo que no se constituye como una reserva acumulativa de acontecimientos sino como un mecanismo de selección y codificación que saca a la luz, en determinadas ocasiones, manifestaciones simbólicas y acontecimientos. Fechas, sucesos y héroes forman parte de un trama que involucra semiósferas de variada densidad, en constante actualización de sentidos, con jerarquías múltiples y cambiantes. Este mecanismo constante de regeneración de la información cultural privilegia la función simbólica, a través de la cual elementos significativos desempeñan papeles nodales en la memoria cultural, mediante su repetición o su inserción en acontecimientos rituales de la cultura: liturgias seculares o religiosas constituyen quizás el ejemplo más puntual de este mecanismo semiótico. De alguna forma, explica Lotman, el simbolismo (en sus variantes latina, cristiana o romántica) convierte los hechos empíricos en textos culturales.

Para Barend van Heusden (2003), un paso mayor explica la evolución de la facultad semiótica de la humanidad. Es el pasaje de una cultura simbólica –para la cual el signo posee dos caras– a una cultura indicial –cabe aclarar que la evolución semiótica es acumulativa, un modelo no desplaza al anterior– donde el signo se vuelve tripartito: “Esta tercera dimensión de la semiosis es aquella de la *estructura* o *índice*. La dimensión indicial de la semiótica es la dimensión de la *necesidad*, la dimensión de lo que permanece idéntico, independientemente de lo que percibimos o hacemos” (van Heusden, 2003: 45; cursivas del original).

La etapa simbólica promovió una semiosis dual basada en manipulaciones abstractas. En tanto, la etapa indicial transmite esas abstracciones a la percepción aumentando enormemente la posibilidad del pensamiento analógico y permitiendo, mediante la configuración de estructuras, un conocimiento estable y confiable. Como un péndulo que oscila entre lo simbólico y lo indicial, la memoria se constituye a partir de estas funciones semióticas. En una etapa pre-semiótica, la memoria era una reserva de hechos o situaciones y, mediante el iconismo, se constituyó en una red de imitaciones. Luego, con el simbolismo las imitaciones dieron lugar a un dispositivo de gestos convencionales para, finalmente, con la irrupción indicial, constituir una memoria de hábitos estructurales. Sobre esa trama estructural opera la ficción literaria en tanto trabajo de lenguaje que lleva en sí mismo la memoria en su materialidad e historicidad. “El relato literario” escribe Jean Bessiere “traza toda memoria, mediante sus datos estructurales, como una memoria enteramente colectiva, que deshace los intereses de la historia” (2004: 9); si la historia se interesa por proyectar el pasado sobre el porvenir, el relato literario le señala las paradojas de esa intención, en tanto da cuenta que al actualizarse un pasado siempre se incide sobre un presente desde el cual se enuncia: “respecto del relato literario, se puede concluir que la memoria existe, y está siempre existiendo desde el momento en que la historia se considera a la

vez una sola y múltiple, en contra de todo lo que pueden ser los intereses de la historia” (Bessiere, 2004: 8).

Una sola y múltiple. Sobre esta fórmula trabaja la novela de Fogwill dando lugar a una palabra extraña en medio del conflicto oficial. Por esta razón, la relectura de la novela y su disposición como paradigma de un discurso que ponía en evidencia las contradicciones de la historia fueron posibles diez años después de su publicación.⁶ Una sola pero múltiple: el amasijo de la memoria cultural no puede narrarse desde una única voz hegemónica, la heroicidad no puede contarse únicamente a partir de las estrategias discursivas del manual escolar, el comunicado militar o el dispositivo mediático. Necesita de las operaciones ficcionales de la literatura en tanto teatro del otro. Cuando las estrategias gráficas del fotomontaje disponían una versión del conflicto en Malvinas entretejida a partir de una lógica espectacular, y vacía de voces testimoniales, las “visiones de una batalla subterránea” (subtítulo de la novela) configuraban un mundo donde el protagonista se convierte en testigo, la clandestinidad se transforma en la única salida posible y la guerra no puede verse completamente, sino sólo percibirse. Una memoria edificada a partir de la experiencia de lo extraño, del sentirse fuera de lugar, para construir un espacio colectivo aunque secreto:

—¡Qué hambre! —dijo uno.
 —¡Con qué ganas me comería un pichiciego! —dijo el santiagueño.
 Y a todos le produjo risa porque nadie sabía qué era un pichiciego [...]
 El pichi es un bicho que vive abajo de la tierra. Hace cuevas. Tiene cáscara dura —una caparazón— y no ve. Anda de noche. Vos los agarrás, lo das vuelta, y nunca sabe enderezarse, se queda pataleando panza arriba.
 ¡Es rico, más rico que la vizcacha! [...]
 Pero a veces —decía— el peludo se atranca en la cueva. Saca uñas y se clava a la tierra y como tiene forma medio ovalada no lo podés sacar ni que lo enlaces y lo hagas tironear con camión. ¿Y sabés? —preguntaba en la oscuridad, a nadie, a todos—. ¿Sabés como se hace para sacarlos?
 —Con una pala, cavás y lo sacás... —era la voz del Ingeniero.

⁶ En 1994 Beatriz Sarlo relee la novela afirmando que esta produce una verdad sobre la guerra de Malvinas, a partir de la imposibilidad reflexiva y la carencia de futuro de los personajes. La potencia semiótica y cultural de la novela de Fogwill, su condición desestabilizadora de cualquier relato épico sobre la guerra, reside en su capacidad para poner en lenguaje una verdad material sobre el conflicto, hablando sobre la destrucción de los cuerpos y los objetos, sobre las necesidades y las carencias de esos sujetos hundidos en el conflicto: “La novela”, escribe Sarlo, “imagina, así, cómo es materialmente una guerra: la ficción puesta en situación concreta a partir del registro de las acciones y del inventario de las cosas, piensa cómo es el frío, el dolor de una herida, el dolor del cuerpo vivo o descomponiéndose, en situación de guerra. Y como se trata de una guerra del siglo XX, la ficción piensa con los números, las cantidades, los pesos, las medidas, las distancias, las materias. Sin héroes y sin traidores (porque la suspensión de los valores en el teatro de esa guerra hace casi imposible su emergencia), la novela evalúa en términos de un mercado de sobrevivientes y, se sabe, un mercado es abstracto de funcionamiento general de intercambios y concreto en la apreciación particular de las mercancías que se intercambian en cada acto” (2007: 451). De este modo, el cuerpo, la materialidad y la memoria forman un complejo que, en clave ficcional, interpela la guerra y su narrativa, pero también configura un matiz característico de la narrativa del autor: cuerpo, materia y memoria se funden en una literatura que indaga los límites de la sensibilidad mundana, celebrando la incorrección política de la escritura.

—¡No! ¡Más fácil!: le agarrás la cola como si fuera una manija con los dedos, y le metés el dedo gordo en el culo. Entonces el animal se ablanda, encoge la uña, y lo sacás así de fácil.
—¡Así se hace con el pichi! —confirmó el santiagueño, contento.
—¡Y tienen cuevas hondas, hondísimas, de hasta mil metros, dicen...! —comentó el tucumano que casi nunca hablaba. (Fogwill, 2007: 28-29)

La memoria que construyen “los pichis” funciona como un secreto a voces, un enigma conocido por todos pero inconfirmable; como el secreto, su existencia no puede hacerse tangible pues significaría su propia negación. Además, el bautismo de los “desertores” acarrea las huellas de la animalidad soterrada, una estrategia a través de la cual la heroicidad del caído es desplazada por el ocultamiento del sobreviviente. El cuerpo forma parte de la memoria como un espacio desde y sobre el cual se interviene hasta transformarlo en emblema de la heroicidad. Para el discurso historiográfico que narra las hazañas del pueblo, el cuerpo del héroe es el cuerpo del caído en la batalla e inmortalizado en el bronce. En cambio, para “los pichis” la heroicidad pasa por esconder el cuerpo bajo tierra, enterrarlo para vivir:

Desde entonces ellos empezaron a llamarse “los pichis”.
—¡Afuera saben de los pichis! Yo en la artillería los había oído nombrar —les dijo el nuevo otra noche.
—¿Qué hablar? —preguntó preocupado el Turco.
—Hablar que estaban. Decían que había como mil escondidos en la tierra, ¡enterrados! Que tenían de todo: comida, todo. Muchos tenían ganas de hacerse pichis cada vez que venían los Harrier soltando cohetes.
—Es cierto —dijo Rubione—. Cuando faltan cosas en el siete dicen que todos ahí se cagan de hambre mientras los pichis preparan milanesas abajo. Dicen que están abajo, creen que estamos abajo de ellos...
Los otros Magos se preocuparon. Lo que decía Rubione demostraba que afuera conocían que los pichis estaban ahí. (Fogwill, 2007: 30)

Dentro del mundo ficcional emerge la mitología en torno a “los pichis”. Ubicados en un espacio indiscernible, bordeando el mapa de la guerra, los sobrevivientes subterráneos adquieren una dimensión mítica, volviéndose una cofradía a la que los demás quieren acceder. Pensemos en la memoria oficial, la de la historiografía y los medios de comunicación: su funcionamiento entraña fijaciones. Incluso para lo desconocido, lo inhallable o lo imposible de ubicar existen configuraciones monumentales. Al contrario, “los pichis” son volátiles e indiscernibles; como el chisme, no terminan de definirse nunca y están en constante expansión:

Algunos calcularon que había más pichis en la isla. Sólo así se justificaba lo tanto que se venía hablando de ellos. Pero si hubiera habido más, tendrían que haberlos visto. Todos quisieran encontrarse con otros pichis de otros lugares. Si había más pichis, sería útil que entre ellos se conociesen.
Él pensó así una noche, subiendo al montecito que llamaban El Belgrano. Allí creyó escuchar que alguien picaba la piedra abajo. Puso la

oreja contra el piso. Gateó, buscó hendidias, entradas. En la pura oscuridad nada se veía, aunque siguió sintiendo el picoteo de la piedra. (Fogwill, 2007: 97)

La escena funciona como el *incipit* de una búsqueda, la que los protagonistas llevan adelante tratando de encontrar otros “pichis”, otras figuras subterráneas que confirmen la existencia de esa cofradía de sobrevivientes, quienes a contrapelo de la intemperie en el campo de batalla; viven horadando los fundamentos inconsistentes de esa guerra, “picoteando” la piedra. La materialidad de la memoria mediante la confluencia del cuerpo y lo sentidos — “siguió sintiendo el picoteo de la piedra”—, y el gesto de gatear buscando las hendidias que permitan ver más allá de lo meramente superficial, trazan una cartografía de la memoria subterránea que desmantela los símbolos monumentales del Estado y narrativas épicas que los medios de comunicación alentaban en pleno conflicto (cfr. Ramírez, 2012; Santarsiero, 2007). Si ampliamos estos conceptos, podemos considerar que la memoria se constituye como un campo móvil, en permanente configuración, y que, sometido a las transformaciones ideológicas e históricas de las comunidades, sufre variaciones continuas y se constituye como una arena de luchas por el sentido. Mientras los medios de comunicación contemporáneos a la Guerra de Malvinas, tal como explican Ramírez y Santarsiero, sostuvieron un relato de la épica nacional que justificaba la ejecución del conflicto, acentuando una cartografía de la memoria patriótica cuyos orígenes se remontan al siglo XIX, en *Los pichiciegos* esa cartografía tiene rasgos diferenciales que, como explica Vitullo (2012), niegan el carácter épico del acontecimiento histórico.

Parte de guerra: detalles del todo

La literatura como forma moderna del arte de la escritura, siguiendo a Jacques Rancière (2015), se caracteriza por profundizar la supresión de las fronteras que delimitaban, hasta el siglo XIX, el espacio de la pureza ficcional. Si hasta ese momento, las fronteras entre lo real y la ficción se emplazaban categóricamente, articulándose a partir de condiciones de verosimilitud que ajustaban la producción de mundos de ficción a una estética de la representación, la novela consolidada como género y espacio propicio para experimentar supuso poner en duda esa tajante división. Lo anterior complejiza los procesos de construcción del relato más allá de la mera disposición de una trama en el sentido clásico y su correlato con las acciones del mundo representado. En respuesta a la famosa fórmula barthesiana que sostenía la emergencia del “efecto de realidad” como una condición de la novela decimonónica, Rancière afirma:

No hay un “efecto de realidad” que llega para sustituir la verosimilitud antigua. Hay una textura nueva de lo real producida por la transgresión de las fronteras entre las formas de vida. Y esa transgresión cambia la textura de la ficción bajo su doble aspecto de disposición de acontecimientos y de relación entre mundos [...] Lo real ya no es un espacio de despliegue estratégico para pensamientos y voluntades. Es una cadena de las percepciones y de los afectos que tejen esos mismos

pensamientos y esas mismas voluntades. Es ese tejido el que define la textura de los episodios novelescos. (2015: 27)

Esta nueva serie de disposiciones hace posible que la ficción pueda concebirse como un proceso de desarticulación de las identidades predefinidas por otros campos de la discursividad social, como un espacio de operaciones y abordajes políticos que intenta poner en cuestión series narrativas establecidas por los dispositivos hegemónicos de la educación y la historia. Inquietante y contradictoria, la novela juega un papel estratégico al reconfigurar la memoria cultural sin pretender desplegar lecturas totalizadoras de la vida social, sino una serie de detalles sutiles —sostenidos por las prácticas descriptivas características del género desde la modernidad— que aguijonean el sentido común. De tal forma, cuando el narrador-sobreviviente cuenta la debacle de esa comunidad subterránea explica, como una alegoría del olvido al que serán sometidos los soldados que regresen al continente, lo siguiente:

Cuando empiece el calor y los pingüinos vuelvan a recubrir las playas con sus huevos, cuando se vuelva a ver el pasto y las ovejas vuelvan a engordar, la nieve va a ir derritiéndose y el agua y el barro de la nieve rellenarán todos los recovecos que por entonces queden en la Pichicera. Después las filtraciones y los derrumbes harán el resto: la arcilla va a bajar, el salitre de las napas subterráneas va a trepar y los dos ingleses, los veintitrés pichis y todo lo que abajo estuvieron guardando van a formar una sola cosa, una nueva piedra metido dentro de la piedra vieja del cerro. (Fogwill, 2007: 155)

Según Lotman, el texto se define como un dispositivo pensante que trabaja inserto en un universo cultural al que modifica y por el cual es modificado. De esta manera, los textos forman parte de una memoria cultural en la cual sufren oscilaciones jerárquicas y producen cambios estructurales. A partir de los contactos con textos extraños y la producción de nuevos dispositivos de sentido, la memoria soporta alteraciones diversas; también en la memoria cultural pueden convivir, en determinados momentos históricos, visiones fluctuantes de los mismos acontecimientos, inscriptas en discursividades diferentes. La Historiografía y las ficciones literarias forman parte de la red semiótica de la cultura y operan sobre la memoria, ocasionalmente, mediante mecanismos diferentes: de una lado, la fijación de acontecimientos, del otro la volatilidad o lo invisibilidad de los mismos:

De noche hay menos viento y además no te ven. Hay que abrigarse, untarse todo: la cara, el cuello, las muñecas, las piernas y los pies. — Por ahí —anunció el Turco— no volvemos esta noche. Venimos la noche de mañana. Vamos a los británicos con Quiquito [...] De noche es más difícil caminar, pero hay menos peligro: yendo de día pueden disparar de cualquier lado, de cualquier bando. Te ven, disparan. Y peor es el riesgo de entrar y ser visto. Si ven entrar o salir a alguien del tobogán aprenden el lugar y entonces se termina la Pichicera. (Fogwill, 2007: 33)

La ventaja del texto artístico reside en poder operar con cierta libertad sobre esos textos codificados por la memoria y la esfera de los saberes culturales legitimados. Ello genera un discurso novedoso y funda un nuevo objeto a partir de políticas de la escritura que reúnen elementos disímiles de las demás prácticas culturales —la ética y el conocimiento científico, por ejemplo: este gesto vuelve a la ficción literaria un “acto de memoria” (Bubnova, 2002). Bubnova considera a la memoria como un acto y acontecimiento estético característico del discurso literario, es decir; una vivencia poética entendida como un fenómeno que articula las experiencias individuales con las complejas redes de la vida social, elevando ciertos acontecimientos a un rango universalmente significativo que reconfigura sentidos definidos por el imaginario social. Así, la práctica de la escritura literaria convoca a la memoria y la política en su propia enunciación: el dispositivo lingüístico como bien comunitario involucra a otros textos, otras voces y otros pensamientos. La cuestión es indagar qué caminos toma esa escritura al ingresar en la trama textual de la cultura, qué política de la memoria privilegia: ¿homenajea o taladra los emblemas de la cultura? En los *Pichiciegos* hallamos una política del trasvase, un aguijoneo de las redes de la memoria oficial y heroica, a partir de la voz extraña de quienes narran y dialogan aquí. Sin embargo, la presencia de esas voces-márgenes no edifica una verdad paralela, sino un universo de posibilidades ignoradas, tan ficcional como la propia Historia.

BIBLIOGRAFÍA

- BESSIERE, Jean (2004), “Las dificultades de la memoria y la literatura”, en *Coloquio Memoria Cultural*, Universidad Nacional de Córdoba.
- BUBNOVA, Tatiana (2002), “Poesía como acto de memoria” en Cohen, E. y Martínez, A. (coords.), *De memoria y escritura*. México, UNAM.
- CAMBLONG, Ana (2014), “Un par de provocadores porteños”, en *Habitar las fronteras*. Posadas, Editorial Universitaria, pp. 113-122.
- _____ (2005), “Arte de autor, Fogwill”, en Romano Sued, Susana y Arán, Pampa (comps.), *Los '90. Otras indagaciones*. Córdoba, Epoké. DOI: <<http://www.dx.doi.org/10.14409/hf.v1i5.1801>>.
- DOLEZEL, Lubomir (1997), “Mimesis y mundos posibles”, en Garrido Domínguez Antonio (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco, pp. 69-94.
- DRUCAROFF, Elsa (2011), *Los prisioneros de la torre. Políticas, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.
- FOGWILL, Rodolfo (2007), *Los pichiciegos: visiones de una batalla subterránea*. Buenos Aires, Interzona.
- _____ (1998), “Muchacha punk”, en *Muchacha punk*. Buenos Aires, Sudamericana.
- _____ (1995), “Sobre el arte de la novela”, en *Pájaros de la cabeza*. Buenos Aires, Sudamericana.

- KAMENSZAIN, Tamara (2000), “Bordado y costura del texto”, en *Historia de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Paidós, Buenos Aires.
- LOTMAN, Iuri (2000), *La semiosfera III*. Valencia, Frónesis-Cátedra.
- _____ (1999), *Cultura y explosión*. Gedisa, Barcelona.
- _____ (1998), *La semiosfera II*. Valencia, Frónesis-Cátedra.
- _____ (1996), *La semiosfera I*. Valencia, Frónesis-Cátedra.
- RAMÍREZ, Alejandro (2012), *El papel de la prensa durante la guerra de Malvinas*. Entre Ríos, Facultad de Ciencia de la Educación, Licenciatura en Comunicación Social.
- RANCIÈRE, Jacques (2015), *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires, Manantial.
- SANTARSIERO, Yanina (2007), *Los Medios de Comunicación y la Guerra de Malvinas*. Buenos Aires, UAI.
- SARLO, Beatriz (2007), *Escritos sobre Literatura Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2002), *¿Por qué la ficción?* Toledo, Lengua de Trapo.
- SPERANZA, Graciela (2001), “Magias parciales del realismo”, en *Revista Milpalabras*, n.º 2, pp. 57-64.
- VAN HEUSDEN, Barend (2003), “Semiosis y cultura: un modelo de banda ancha acerca de la evolución semiótica”, en *Revista Tópicos de Seminario* (Universidad de Puebla), n.º 10, “Cultura y Semiosis”, pp. 15-57.
- VÁZQUEZ, Karina (2009), *Fogwill: realismo y mala conciencia*. Buenos Aires, Ediciones Circeto.
- VITULLO, Julieta (2012), *Islas imaginadas. La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires, Corregidor.
- ZUNINI, Patricio (2014), *Fogwill, una memoria coral*. Buenos Aires, Mansalva.