

Artikel

El heroísmo en la farsa: *Las Islas*, de Carlos Gamerro

Vera Helena Jacovkis (Buenos Aires)

HeLix 5 (2012), S. 145-162.

Abstract

Fictional treatments of the Falklands War tend to subvert the typical “Nationalist Story” (“el Gran Relato Argentino”) by deconstructing the nationalist myths that serve to create a common identity. By undermining the “epic narrative,” these works question the “war hero” figure, who embodies the country’s values. In place of the war hero, these works present instead rogues and anti-heroes.

Carlos Gamerro’s *Las Islas*, however, goes further, mixing farce in with war drama. In this sense, the novel also formulates the possibility of deconstructing the traditional heroes, the protagonists of the epics, replacing it not with an empty space but with the depiction of a new kind of heroism, one that emerges from the farce and attempts to rewrite the image of the Argentine soldiers that fought in the war.

El heroísmo en la farsa: *Las Islas*, de Carlos Gamerro

Vera Helena Jacovkis (Buenos Aires)

La guerra de Malvinas ha sido narrada, desde aun antes de su final, de diversas maneras y a través de géneros diferentes. Los relatos ficcionales han intentado, así, referir un hecho histórico de difícil abordaje: si ya la época del Proceso plantea una dificultad para el relato, en la medida en que se trata de una “herida abierta” en la sociedad argentina, es aun más compleja la narración de una guerra que, concebida como un reclamo “justo” de soberanía, contó con gran apoyo por parte de la sociedad argentina de ese momento, apoyo que se perdió ante la derrota y la muerte de gran cantidad de jóvenes soldados argentinos. Por un lado, la representación estética de la dictadura implica la dificultad de narrar el horror, el trauma y la violencia; el conflicto de asumir o no, y en qué modo hacerlo, las voces de las víctimas se encuentra siempre presente al momento de narrar un acontecimiento de esta índole. Por otro lado, en el caso específico de la guerra de Malvinas, a la dificultad de narrar el sufrimiento y la muerte se suma el problema de cómo interpretar este acto bélico que, para muchos, estaba justificado históricamente por la “ilegitimidad” con la que el Reino Unido se había “apropiado” del territorio en disputa. A su vez, esta complejidad en la interpretación de la guerra se intensifica dado que la derrota argentina significó, al mismo tiempo, una suerte de “victoria” puesto que determinó el fin de la dictadura militar. Señala Vitullo al respecto:

La sociedad y el Estado han ido reconociendo, de una manera desapareja y no siempre inequívoca, la existencia de una continuidad entre los crímenes cometidos por los militares a partir del golpe de marzo de 1976 (asesinatos, secuestros, tortura, robo de bebés, etc.) y la guerra de Malvinas. La exaltación de la causa justa sigue llevando a que todavía hoy la guerra se inscriba de manera dudosa dentro del repudio general de la dictadura. Esa articulación problemática entre los crímenes del terrorismo de Estado en el continente y en las islas, sostenida por una serie más o menos ininterrumpida de pactos de olvido y por pugnas irresueltas entre distintos sectores, adquiere en la ficción cierta forma de continuidad.¹

Esta dificultad que suscita la narración del enfrentamiento implica también un conflicto en torno a la figura del “héroe de guerra”. En este sentido, muchas de las ficciones

¹ VITULLO, *Ficciones de una guerra*, p. 55.

generadas a partir de la guerra dejan un vacío alrededor de esta figura, proponiendo como protagonista un “antihéroe”, un farsante o un pícaro, para narrar así la historia de un modo diferente, dejando de lado la dicotomía “héroe triunfal” / “héroe inmolido”.²

La novela *Las Islas*, de Carlos Gamerro, si bien se inserta en esta tradición de la “picaresca de guerra”, al mismo tiempo se distancia de ella en la medida en que, como indica Kohan en su artículo “El fin de una épica”, opera un cruce particular entre la farsa y el drama de guerra.³ Ahora bien, si la “picaresca de guerra” inauguraba un relato en el que los soldados dejaban vacío el lugar del héroe para pasar a ser “anti-héroes”, pícaros, en la medida en que *Las Islas* no es completamente, o únicamente, una farsa, resulta pertinente preguntarse cuál es la representación que se hace, en la novela, del ex-combatiente.

En el presente trabajo, intentaremos ver cómo este texto propone un nuevo tipo de héroe, diferente del héroe de los relatos épicos, como un modo de devolver a los ex-combatientes, al menos en parte, un reconocimiento y una forma de heroísmo que se había diluido en los relatos farsescos.

*“Una copia exacta hace innecesario el original”*⁴

En *Las Islas*, Felipe Félix, un ex combatiente de Malvinas que trabaja como *hacker*, es contratado por el multimillonario Tamerlán para averiguar los nombres de las personas que han visto cómo César, hijo de Tamerlán, mataba a un hombre. Félix inicia, entonces, la búsqueda de un archivo, que se encuentra en la SIDE (Servicios de Inteligencia del Estado), que contiene los nombres de estos testigos.

En su primer intento por recuperar dicho archivo, Félix crea un videojuego para un general que trabaja en la SIDE, Verraco, que reproduce la guerra de Malvinas con la posibilidad de convertir la derrota argentina en victoria, pero que, a su vez, contiene un virus que debe buscar la lista de nombres en el sistema de la SIDE mientras el general se entretiene intentando ganar las batallas. El plan de Felipe, sin embargo, falla, y es así como el protagonista debe comenzar a buscar él mismo, uno por uno, a los testigos del asesinato. Su investigación lo llevará, por un lado, a indagar en su propio pasado como

² “La causa justa”, de Osvaldo Lamborghini, *Los pichiciegos*, de Rodolfo Fogwill o “El aprendiz de brujo” y “Soberanía nacional”, de Rodrigo Fresán, son algunos ejemplos de ficciones de este tipo.

³ Cfr. KOHAN, “El fin de una épica”, p. 8.

⁴ GAMERRO, *Las Islas*, p. 137 (nos referiremos a este texto con la abreviatura LI).

soldado de Malvinas, pues irá reencontrándose con diversos personajes que han pasado, también, por la experiencia de la guerra o de la dictadura (Gloria, Emilio, Cuervo, Ignacio, entre otros). Por otro lado, a medida que avance su búsqueda, Félix irá descubriendo los siniestros planes de Tamerlán, entre ellos el de matar a todos los testigos, e intentará frenarlos, poniendo su propia vida en peligro.

La novela tematiza desde diversos ejes, y de forma permanente, la relación entre el “original” y la “copia”. Así, en el texto proliferan los espejos, los dobles y los mecanismos de sustitución. *Las Islas* propone, de esta forma, una primera tesis: “una copia exacta hace innecesario el original”.⁵

El plan de Tamerlán es hacer de sus hijos, primero de Fausto y luego de César, una copia exacta de él para que, en el futuro, lo sustituyan y continúen con su “obra”. Asimismo, entre los personajes con los que se cruza Félix a lo largo de su pesquisa se encuentra Antonio Cuervo, uno de los testigos que ha visto el asesinato cometido por el hijo de Tamerlán, que está obsesionado por reconstruir las palabras textuales del diario que él mismo, Cuervo, escribió durante la guerra: el “diario del Mayor X”. En pos de este objetivo, Cuervo visita diariamente a otro ex combatiente que está internado en el hospital psiquiátrico Borda, Emilio, quien se ha vuelto loco luego del enfrentamiento militar y, en su discurso, entrelaza incoherencias con frases del diario que Cuervo ha escrito. Cuervo señala:

Lo obligo a repetir diez, veinte veces cada oración, hasta agotar todas las posibilidades. La mínima probabilidad de error resulta odiosa y quizás fatal. De nada puede servirme una versión aproximada, una copia; es el original, palabra por palabra y letra por letra, lo que debo recuperar.⁶

De igual manera, Ignacio, ex combatiente de Malvinas, construye una maqueta de las Islas Malvinas que busca reproducir, hasta el más mínimo detalle, su estructura; que pretende ser una copia “idéntica”. Así, se señala cómo una réplica exacta haría innecesaria la existencia del original.

Pero al mismo tiempo, y complementario con esta tesis, se propone en la novela un segundo proyecto: se trata de la posibilidad de que la copia, de hecho, “supere” al original. En este sentido, el objetivo de Canal, el psicoanalista-guardaespalda de Tamerlán, no es que los hijos de este último sean una reproducción fiel de su padre, sino

⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁶ *Ibid.*, p. 473.

que sean una versión mejorada, quiere que sean el “superhombre”.

El eje que más fuertemente sostiene esta idea es la relación que se establece, en la novela, entre realidad y realidad virtual. Kevin, el amigo estadounidense de Felipe, cree en el poder de la tecnología, pues considera que sus posibilidades, a diferencia de las de la realidad, son ilimitadas, infinitas: “¡Estamos listos para una existencia nueva fuera del tiempo, fuera del cuerpo, y quieren mantenernos presos acá! Cuando exista la realidad virtual personal, cada uno podrá vivir en el mundo que quiera y fijar sus leyes. ¡Recién entonces podremos ser libres!”;⁷ Felipe, a su vez, concuerda con Kevin en que “estamos todavía demasiado apegados a la imitación de la realidad cuando las posibilidades del sexo virtual son ilimitadas”.⁸ La tecnología parecería, entonces, proveer a los hombres de una capacidad liberadora. Mientras que la realidad es acotada e imperfecta, la tecnología puede emanciparlos de esas barreras, de los límites: es separándose de la mimesis del original como puede, la copia, superarlo, mejorarlo.

La realidad que genera la tecnología, el universo de las máquinas, se encuentra en constante tensión con el “mundo real” en la novela, y se señalan así, numerosas veces, las limitaciones del mundo humano frente a la tecnología:

Uno se ilusiona, a veces, enchufado a la máquina, de tener su mismo aguante; ellas nunca pierden brillo, ni reflejos, ni velocidad de operación, ni empiezan a cometer errores. Pero los organismos biológicos tarde o temprano nos cansamos, y necesitamos descansar. Nos *gastamos* tan rápido.⁹

Asimismo, el “sucesor” de Félix en la SIDE compara la mente humana con “una máquina imperfecta”.¹⁰

La actitud de Felipe apunta también en esta dirección: para él, su relación con las máquinas sustituye la necesidad de salir al mundo real; muchas veces sugiere que su sueño sería poder vivir en la realidad virtual y no tener que salir nunca de su casa. De hecho, cuando se encuentra en el Borda, imagina cómo sería vivir allí sin salir en absoluto:

si hubiera tenido todas estas posibilidades hace nueve años no me sacaban nunca de acá, murmuré entusiasmado, a veces la tecnología llega con retraso. Podía armarme un ecosistema completo, el sueño de la pecera tropical propia;

⁷ LI, p. 46.

⁸ *Ibid.*, p. 293.

⁹ *Ibid.*, p. 91.

¹⁰ *Ibid.*, p. 137.

quizás hasta hacer gestión para que me instalaran sondas para alimentarme y evacuarme, qué le hace un tubo más al tigre.¹¹

De igual forma, señala cómo el origen de sus problemas, de la persecución de la que es objeto, fue el no haber podido resolver la tarea encomendada por Tamerlán desde su casa y haber tenido que salir a la calle: “Ése había sido mi error inicial, del que se derivaron como consecuencia lógica todos los posteriores: salir. Nada de esto podía haberme pasado en la red”.¹²

De esta manera, si la realidad, el “original”, es limitada e imperfecta, la “copia”, la realidad virtual, no tiene barreras, es infinita y “eterna”, pues el nivel de detalle no tiene límite, y permite, en la búsqueda de la perfección, la suspensión del tiempo. Dice Felipe con relación a la maqueta de Ignacio:

La nueva tarea era mucho más desmesurada: quería reproducir con exactitud cada piedra, cada ventana, cada cerco caído y cada participante individual; lograr como una fotografía satélite captar cada detalle de esa mañana de abril cuando la guerra era todavía una posibilidad remota, y erigir la perfección de su modelo en un amuleto contra su llegada. Ignacio había descubierto, de manera puramente intuitiva, que el espacio es infinitamente divisible y que mientras uno profundice en esta división puede obligar a mantenerse inmóvil al tiempo.¹³

Mediante la adición permanente de detalles, se retrasa de forma infinita el instante del desembarco inglés y, por ende, de la derrota: “La ciudad que había durado sólo setenta y cuatro días alcanzaba a través de él la vida eterna”.¹⁴ Para Ignacio, la copia sustituye al original, pues él “se enamora” de su creación al punto que esta última termina siendo más importante para él que la isla “real”.¹⁵

Sin embargo, si bien él pretende reproducir las Islas hasta el más ínfimo detalle, copiar exactamente el original, al mismo tiempo al ser *su* copia, *su* creación, él puede cambiar los hechos, inventar, fundar: “Ahora podemos elegir. Por eso nos puse juntos a todos, Felipe. Aun cuando se enojen conmigo y no quieran verme más, al menos acá vamos a seguir amigos para siempre”.¹⁶ Si en el mundo real ellos estaban separados, en “su” versión de las Islas, los combatientes estarán juntos.

En este sentido, la copia, aunque siempre en clave farsesca, provee de la

¹¹ *Ibid.*, p. 414.

¹² *Ibid.*, p. 573.

¹³ *Ibid.*, p. 77.

¹⁴ *Ibid.*, p. 78.

¹⁵ Cfr. LI, p.77.

¹⁶ *Ibid.*, p. 79.

posibilidad de crear, y esta posibilidad se percibe como “ilimitada”. La perfección, en tiempo y en espacio, no tiene barreras ni fronteras. El “superhombre” de Canal es, justamente, aquél que no tiene limitaciones, el ser que puede cambiar el curso de la Historia, “volver atrás el Tiempo, invertir la cadena de la Causalidad”;¹⁷ los espejos de la torre de Tamerlán reflejan al infinito. Así, para realizar el plan de conseguir los nombres de los testigos del asesinato, Félix construye, a través de la tecnología, el videojuego para Verraco que permitirá, en apariencia, borrar la derrota y transformarla en victoria: “invertir” la historia y reescribir los hechos.

Desde esta perspectiva, el problema que se plantea es, entonces, dónde termina una y dónde comienza la otra: de hecho, en la novela ambos planos, real y virtual, se interrelacionan constantemente, y esta interacción se efectiviza mediante el procedimiento de superponer el plano del videojuego con el plano del “mundo real”. Cuando Félix concibe el plan de crear el videojuego para conseguir, mediante un virus insertado en él, los nombres de los testigos del asesinato, piensa en cuán simple será cumplir con la tarea y recibir, a cambio, el dinero de Tamerlán:

Con ese juego en la mano yo iba a pagarle los favores y hacerlo feliz, y además podía entrar tranquilamente al inexpugnable edificio de la Secretaría de Inteligencia del Estado, sentarme en una oficina especialmente preparada para mí y mientras le instalaba personalmente (mi condición) el videogame podía hojear tranquilamente los archivos del circuito cerrado de la SIDE y sacar todo lo que hiciera falta. Cien mil dólares, así de simple, me dije, y pasé a la siguiente pantalla del juego.¹⁸

La realización del plan se percibe como un videojuego, en el cual “pasar a la siguiente pantalla” es llamar a Kevin. De la misma manera, cuando interrumpe el diseño del videojuego porque se siente mal y piensa que debe volver para terminarlo, dice: “Un poco más, un poco más, murmuraba mientras me empujaba de nuevo hacia la pantalla que había esperado confiada, todo este tiempo, sabiendo que no tenía más remedio que volver. ¿Adónde podía ir, de todos modos? Los ingleses me tenían rodeado”.¹⁹

Las fronteras se vuelven borrosas, la ficción “sin límites” que crea la realidad virtual, así como los discursos ficcionales que generan los ex-combatientes acerca de la guerra, parecen volverse sobre el mundo real, abarcarlo todo, rodearlo y hundirlo.

¹⁷ *Ibid.*, p. 522.

¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

¹⁹ *Ibid.*, p. 105.

La insustituible realidad

En el capítulo “SIDE Shopping Center”, afirma el “sucesor” de Félix: “La SIDE es autosuficiente, funciona como un universo virtual”.²⁰ Al mismo tiempo, proclama:

El error está en buscar un agente humano, seguir en la mentalidad teocéntrica, el rey (...) son ellas –dijo con una leve reverencia hacia el monitor coronado– la instancia superior a la cual toda la esfera del trabajo humano se remite. Platón tenía razón, después de todo. En ellas habitan las Ideas, y nosotros somos los nuevos filósofos que gobernamos la República porque sólo a nosotros nos hablan directamente. (...) Ahora ya sabés quién maneja todo acá dentro.²¹

Él ensalza la perfección de las computadoras: ellas son las Ideas de Platón, la instancia superior que regula el mundo. Se invierten, pues, los términos: no es la realidad el soporte de la realidad virtual; por el contrario, es la tecnología el soporte de la realidad.

Se completa así el gesto comenzado con la primera teoría postulada: no sólo la copia exacta hace innecesario el original; no sólo la copia puede superar al original y ocupar su lugar; de hecho, la copia puede “sostener” al original, puede ser su fundamento, desplazarlo.

Ahora bien, ante este discurso que parece proveer a la tecnología de un carácter trascendental, Félix introduce, en la computadora, una paradoja lógica que el sistema no puede resolver y, por lo tanto, lo hace caer. De este modo, Félix realiza un gesto doble: por un lado, señala el origen humano de la tecnología: se trata de una técnica creada por los hombres y, por ende, ellos pueden “superarla”; pero, por el otro lado, indica también la “inutilidad” de las computadoras en materia “humana”. Si la paradoja, ahorcar o no ahorcar a una persona, implica la noción de justicia, es el “juicio” el que debe resolverla:

— ¿Cómo se te ocurre meter eso en la máquina? La enloqueciste. Las computadoras no pueden resolver una paradoja lógica.
 — Porque son perfectas. Nuevamente, ¿qué hacés?
 — Nada, no puedo hacer nada. ¡El problema no tiene solución, ya te dije!
 Sancho se la encontró. ¿Sabés qué decidió?
 — No.
 — Que viva. Cuando la justicia está en duda, es mejor optar por la misericordia.
 ¿No es brillante?²²

²⁰ *Ibid.*, p. 137.

²¹ *Ibid.*, p. 136.

²² *Ibid.*, pp. 138-139.

Felipe muestra, pues, cómo la imperfección de las computadoras reside precisamente en su perfección: los seres humanos somos irremplazables justamente “porque” las computadoras son perfectas.

Félix apunta, cuando está revisando el programador de videojuegos que le ha enviado Kevin:

Sentí un poco de envidia: a pocos años me había estado esperando la primera guerra virtual y a mí me había tocado una que, por lo menos en los combates terrestres, resultó de principios de siglo. Por otra parte, recordé para consolarme, ‘si la guerra virtual hubiera sido posible en el 82 a nosotros nos habría tocado hacer de realidad’.²³

Félix refuta, entonces, las anteriores teorías: si existe una realidad virtual es “porque” existe un mundo real; la realidad virtual no puede existir por sí misma. En este sentido, no es posible cumplir el sueño de Kevin, porque el plano virtual siempre existirá en relación con un plano “real”: toda copia, aunque sea exacta, presupone un original.

La realidad virtual funciona así como un discurso, una producción semiótica, cuyo objetivo es el de reemplazar el mundo “real”, aunque este siempre se revele, en definitiva, como irremplazable.

Si bien la copia se presenta como infinita, eterna, como aquello que, en continua expansión, borra los límites y lo abarca todo, al mismo tiempo la novela invierte los términos: la perfección tiene un límite, una frontera que es “precisamente” su perfección. Por el borde de la máscara, por el límite de esa ficción que se expande, emerge la realidad con todos sus defectos.

Si, por un lado, la maqueta de Ignacio parece permitir la eternidad de un sitio que duró sólo setenta y cuatro días, la novela sostiene lo contrario. Es la realidad, la historia, lo que realmente pasó, aquello que perdura y que vuelve constantemente por sobre cualquier realidad virtual que se pretenda crear: “¿Para qué seguir engañándonos? Nunca volví. Nunca dejé las Islas”, reconoce Felipe hacia el final de la novela.²⁴

El héroe en la farsa

En el artículo “Trashumantes de neblina, no las hemos de encontrar”, Blanco, Imperatore y Kohan destacan dos tipos de relato predominantes, en la sociedad, acerca

²³ *Ibid.*, p. 83, el subrayado es nuestro.

²⁴ *Ibid.*, p. 575.

de la guerra de Malvinas: por un lado, el discurso triunfalista, aquel que predominó durante el conflicto, que veía el intento de recuperación de las islas como una “gesta nacional heroica”; por el otro lado, la versión del lamento, surgida fundamentalmente a partir de la derrota de 1982, que intentaba cuestionar el relato triunfalista mediante la representación de los soldados argentinos como jóvenes inocentes, víctimas no tanto del ejército inglés como de sus propios jefes militares argentinos.²⁵

Si bien el propósito de este segundo tipo de relato era cuestionar la versión triunfalista, mostrar la cara oculta de la guerra, los autores señalan cómo, en realidad, dejaba intacta la lógica del “Gran Relato Nacional” en la medida en que aquello que criticaba era los medios, no los fines: el problema había sido la falta de preparación, la negligencia y el maltrato de los jefes militares; así, la legitimidad del reclamo y, por ende, de la guerra, se mantenía. Ya fuera a través de la visión heroica de los jóvenes soldados, ya fuera a través de su victimización, ambos relatos sostenían la visión de la guerra como “causa justa”:

De modo que el Gran Relato Argentino logra entrapar en su lógica a todas estas versiones: todo podrá ser cuestionado, excepto las bases de la identidad nacional, núcleo fundante de la versión oficial. Todo podrá ser dicho, excepto que el problema de la soberanía sobre las islas carece de relevancia.²⁶

También Vitullo afirma al respecto:

La versión del lamento pretende revelar el carácter farsesco de la gesta pero sin dejar de lado un anhelo, un deseo insatisfecho hacia la gesta heroica. (...). Esta versión sostiene la legitimidad del reclamo, la causa justa de una guerra lamentablemente mal conducida, y adhiere al mismo sistema de valores de la versión triunfalista (...). Así, ya sea en versiones testimoniales o ficcionales, el lamento no logra escapar a la lógica de la gesta nacional y queda atrapado en una forma restauradora de la nostalgia.²⁷

Será en el ámbito de la literatura donde comenzarán a problematizarse ambas versiones, la triunfalista y la del lamento, y donde, por lo tanto, surgirán diversas alternativas al “Gran Relato Nacional”.

Kohan indica, retomando el artículo escrito con Blanco e Imperatore en 1993-1994, que a partir de la novela *Los pichiciegos*, de Fogwill, se inaugura un nuevo tipo de narración: el relato farsesco. A partir de este texto, señala, el relato “épico” del

²⁵ Cfr. BLANCO/ KOHAN/ IMPERATORE, “Trashumantes de neblina, no las hemos de encontrar”, p. 82.

²⁶ *Ibid.*, p. 83.

²⁷ VITULLO, *Ficciones de una guerra*, p. 32.

conflicto cede su lugar a la “farsa” de la guerra:

Ese primer momento fundacional que se define con *Los pichy-cyegos*²⁸ se continúa en diversos textos que retoman, con variantes, un relato de la guerra alejado tanto de los fervores triunfalistas como de los lamentos por la derrota (aunque opuestas, al parecer, ambas inflexiones integran una misma concepción de la fábula nacional: la que erige héroes, gloriosos si ganan, inmolados si pierden, pero héroes al fin).²⁹

Los pichiciegos, destaca, construye la guerra desde la lógica de la supervivencia; los valores nacionales que sustentan la representación de la guerra como gesta heroica, como épica, ceden entonces su lugar a un único objetivo, un único fin: sobrevivir. De este modo, los personajes de la novela, y de aquellas ficciones que se inscribirán, luego, en esta misma línea, ya no son héroes: son antihéroes, pícaros y farsantes.

Como ya se establecía en el artículo de 1993-1994, estas narraciones farsescas operan a partir de la deconstrucción de los valores nacionales: “El Relato Argentino no va a ser destruido por valores superiores, sino deconstruido mediante la utilización de sus mismos principios, pero boicoteados en su esencia, corrompidos en su prestigio”.³⁰ Los textos ponen en tela de juicio la homogeneidad de las identidades nacionales, mostrando la ausencia de una identidad “pura”, y cuestionan los “mitos nacionales”: el tango y el folclore se pasan en radios extranjeras, los soldados argentinos toman whisky, los ingleses toman té con bombilla, como si fuera mate. Así, “se reproduce la lógica del sistema de lo nacional, pero con la inversión de sus jerarquías, trastocando su orden simbólico, degradando sus principios de valor”.³¹

En la medida en que no quedan en pie, en estos relatos, los valores que ordenan la identidad nacional, que sustentan la idea de la guerra como una cuestión de soberanía argentina, se corroe, también, la concepción de los soldados como héroes: “Aquí no hay héroes nacionales. La heroicidad requiere una causa justa y en estos textos la causa ha sido despojada de su fundamento”.³² También Sarlo señala este punto con respecto a *Los pichiciegos*: “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

²⁸ Con esta ortografía apareció el título de la novela en su primera edición, de Ediciones de la Flor, en 1983; en la edición posterior de 1994, de Editorial Sudamericana, el título fue cambiado a *Los pichiciegos*.

²⁹ KOHAN, “El fin de una épica”, p. 6.

³⁰ BLANCO/IMPERATORE/KOHAN, “Trashumantes de neblina, no las hemos de encontrar”, p. 83.

³¹ *Ibid.*, p. 84.

³² *Ibid.*, p.84.

un mercado de sobrevivientes”.³³ Es, por lo tanto, a partir de la suspensión de la ética como se pone en cuestión la noción de héroe. En *Los pichiciegos*, en efecto, las decisiones acerca de la vida o muerte de los pichis dejan de lado toda consideración moral, para pasar a ser una cuestión de supervivencia: los pichis se evalúan en términos de utilidad y si es necesario intercambiar un pichi por bienes o dejarlo morir, así se hará.³⁴

Se trata de una farsa carnavalesca, en el sentido bajtiniano del término. Durante el período del carnaval, afirma Bajtín, la lógica del mundo se invierte: a partir de la contradicción y de la inversión entre lo “alto” y lo “bajo” (a través de la inversión de dicotomías tales como “lo espiritual” / “lo corporal”; “lo culto” / “lo vulgar”), la risa festiva echa una mirada crítica sobre todo lo preestablecido; se vive en un mundo “al revés”, en el que, a través de la farsa, del uso de disfraces y de máscaras, se suspenden las diferencias sociales que rigen la vida cotidiana, que separan a los nobles del pueblo. Bajtín destaca la importancia de la máscara en tanto ella permite romper con la idea de una única identidad, de la identidad consigo mismo, y jugar con la relativización de los términos:

La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres.³⁵

Durante el carnaval se cuestionan, pues, las jerarquías establecidas por la Iglesia y el Estado, poniendo en tela de juicio el principio de autoridad que rige el mundo cotidiano.

Ahora bien, Kohan postula, con relación a *Las Islas*, que se trata de un texto que se distancia de la versión trinfalista y de la del lamento, pero también de la tradición farsesca inaugurada por *Los pichiciegos*, en la medida en que esta novela realiza una operación particular: *Las Islas*, dice, cruza la farsa con el drama de guerra. El resultado es, en consecuencia, un drama que emerge de la farsa misma:

Gamerro representa a la guerra como farsa y demuestra cuánto tiene de puro simulacro; pero en ningún caso reduce el planteo a esa sola dimensión. Tal como en el episodio de la ‘ingesta de Malvinas’, por debajo del simulacro hay

³³ SARLO, “No olvidar la guerra de Malvinas”, p. 13.

³⁴ Cfr. FOGWILL, *Los pichiciegos. Visiones de una batalla subterránea*, p. 64; p. 68-69; p. 92.

³⁵ BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media*, p. 41.

otra representación que se liga con la experiencia y que, por lo tanto, involucra la realidad de los cuerpos.³⁶

Esta “realidad de los cuerpos” que subyace a la farsa se encuentra ligada a la experiencia de los soldados, y exhibe, así, el límite del simulacro. El “drama de guerra”, en este sentido, se liga a la “versión del lamento”, en la medida en que se acentúa el sufrimiento de los combatientes, las penurias por las que debieron pasar,³⁷ presentándolos como víctimas de las autoridades militares, pero sin caer en la reivindicación de la soberanía argentina, sin un discurso que implique la renovación de este reclamo. Por el contrario, aquello que surge de este relato es lisa y llanamente el deseo de terminar con el sufrimiento y la guerra.

Tal como señalábamos, la “copia”, la “réplica”, siempre falla en un punto, y es a través de este fracaso de la farsa como emerge un “núcleo de realidad”, el “original”, que muestra, constantemente, el fracaso de ese discurso ficcional que intentaba generar una versión diferente, cambiar la historia. Como afirma Kohan, “La derrota nacional resulta ser así un núcleo de verdad que persiste dentro del mundo de la guerra simulada y que acaba por revertir la propia lógica del simulacro (invertir lo real, ocupar su lugar, abolirlo)”.³⁸

Ahora bien, en la medida en que la farsa falla y surge, a través de ella, ese “núcleo de verdad”, la concepción del “héroe” resulta cuestionada en *Las Islas* pero también, de hecho, la noción del “antihéroe” que se presentaba en la picaresca de guerra.

Los pichiciegos inaugura la tradición de la picaresca, cuyos personajes son antihéroes que tienen como único fin la lucha por la supervivencia, en un relato despojado de valores nacionales. *Las Islas*, sin embargo, se aleja también, en parte, de la farsa, en tanto opera un cruce particular entre el relato farsesco y el drama de guerra que permite la emergencia de un “núcleo de verdad”. En este sentido, cabe preguntarse cuál es el lugar que ocupan, en este relato, los ex combatientes. En otras palabras, ¿qué representación se hace de los soldados, y en particular de Felipe, en la novela?

Felipe no es, ciertamente, el pícaro de la farsa de Malvinas. Él es el “único” del grupo en la trinchera que logra sobrevivir. Así, si los personajes de *Los pichiciegos*

³⁶ KOHAN, “El fin de una épica”, p. 9.

³⁷ Este punto se ve claramente en el capítulo “La batalla de Longdon”, que realiza un flashback que ubica al lector en la escena misma de la guerra.

³⁸ *Ibid.*, p. 9.

tenían como principal objetivo la supervivencia, Felipe se mostrará, diez años más tarde, como el único que ha logrado ese objetivo.

No obstante, en el gesto de mostrar el “presente”, en la articulación que se establece entre la guerra y los años que la suceden, se puede ver cómo Felipe, aquel que sobrevivió, no alcanzó, por eso, su objetivo. La culpa que siente este personaje por haber sido, precisamente, el único de sus compañeros en sobrevivir es clave en la escena que muestra el “encuentro” con los fantasmas, con sus ex-compañeros de trinchera,³⁹ pues, de alguna forma, en esta escena la farsa misma se revela como farsa: sobrevivir, aquel objetivo que durante la guerra era lo único que importaba, en la continuidad establecida con el presente ya no es suficiente.

La actualización permanente de la guerra que se realiza en la novela muestra cómo un relato farsesco deja incompleto el significado de la guerra, lo que ella implicó: la farsa es insuficiente porque, en el presente, no alcanza con haber sobrevivido. No sólo porque gran parte de los soldados que sobrevivieron se suicidó luego, sino también porque el haber sobrevivido se lleva con culpa, porque los compañeros no tuvieron el mismo destino. La emergencia del drama en la novela muestra entonces, de algún modo, la farsa de la farsa.

En esta misma escena de “reencuentro”, Chanino le pregunta a Félix:

Escuchame, porteño, ¿vos sabés lo que es el infierno?

— Sí –asentí vehementemente–. No te quepa duda. Puedo escribirte un libro.

— El nuestro es distinto. De lo que sufrimos en vida nos desnudamos para cruzar nadando al otro lado. Lo que recordamos lo recordamos sin dolor. Pero hay uno que cruza con nosotros. El de ustedes. El de los que siguen vivos.⁴⁰

Esta referencia al “infierno de los vivos” se liga con el epígrafe que abre la novela, de Italo Calvino:

El infierno de los vivos no es algo que será; hay uno, es aquél que existe ya aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Dos maneras hay de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de no verlo más. La segunda es peligrosa y exige atención y *aprendizaje* continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio.⁴¹

³⁹ En esta escena, Felipe observa que tenía miedo de las acusaciones de sus ex compañeros “por no seguir la lucha”, por estar vivo y porque, en el fondo, eso “lo pone contento” (LI, p. 578).

⁴⁰ LI, p. 578.

⁴¹ *Ibid.*, p. 9, el subrayado es nuestro.

Podríamos sugerir, por ende, en relación con el recorrido que realiza Felipe en la novela, una suerte de “aprendizaje”: se parte, en efecto, de un protagonista que ha decidido vivir recluido en su casa, sin salir a la calle, en contacto únicamente con la realidad virtual de las computadoras. Las máquinas, como ya señalamos, se revelan, sin embargo, como insuficientes, no pueden reemplazar la vida real. Así, Felipe llega, a partir del recorrido que realiza en la novela, al reconocimiento de la necesidad de vivir en la realidad, con todas sus imperfecciones. Se podría decir que, en un punto, su camino desemboca en una forma de reconciliación con el mundo: la realidad no es un cuento de hadas; por el contrario, se asemeja más al cuento de hadas “al revés” que cuenta Gloria hacia el final de la novela. No obstante, en esa imperfección hay, a pesar de todo, un “no infierno”, hay puntos que hacen que “valga la pena”.

Pero es precisamente en ese reconocimiento y en esa búsqueda de quién “no es infierno” donde Felipe se cruza con la figura del héroe, ya que es allí donde se encuentra la posibilidad de un heroísmo: Felipe realiza, de hecho, acciones “heroicas”, desde un lugar que no responde a los valores de la nacionalidad, del “Gran Relato Argentino”. Primero, cambia el cheque falso por dinero verdadero porque le da culpa engañar a Gloria; luego, organiza, en clave farsesca, la salvación de Gloria y sus hijas, quienes están siendo perseguidas por Tamerlán, argumentando una supuesta amenaza de los ingleses a la esposa del Mayor X. Asimismo, salva a los testigos que aún no han sido asesinados mediante llamadas telefónicas que, de todas formas, no pueden evitar el tono farsesco.

Como indica Kohan, *Las Islas* establece una continuidad entre los dos hechos pasados, la dictadura y la guerra, así como con la democracia que sucede al Proceso:

La guerra que se pierde en Malvinas se une indisolublemente a esa otra guerra, a la que se ha llamado guerra sucia y que se ha ganado; se funden en una sola cosa (...). Pero la guerra que se pierde en Malvinas se une también a la democracia que le siguió, que a menudo contabiliza como un orden político que la sociedad supo ganar, y que aquí no es más que un orden político que la dictadura perdió, de la misma manera y en el mismo momento en que perdió la guerra de Malvinas.⁴²

Victoria y derrota se confunden en la trama de un relato que mezcla el drama, en el cual la derrota se vive como tal, con la farsa, en la cual la pérdida de la guerra implica la

⁴² KOHAN, “El fin de una épica”, p. 11.

“victoria” de los soldados puesto que logran su objetivo, sobrevivir; este cruce, a su vez, alcanza el presente en la medida en que la democracia llega como consecuencia, precisamente, de esa derrota.

Ahora bien, esta articulación que se encuentra en la novela entre el enfrentamiento militar y el Proceso, por un lado, y el pasado y el presente, por el otro, implica también un vínculo entre los personajes que pasaron por esa experiencia común. Felipe se encuentra unido a Gloria en dos aspectos: por un lado, se liga a ella en tanto ambos fueron víctimas de los militares. La tortura dejó en Gloria cicatrices en el cuerpo; la guerra dejó en Felipe un pedazo del casco incrustado en su cabeza. Es Felipe mismo quien marca la continuidad entre ambos “sufrimientos”, pues ante el señalamiento de Gloria de las torturas sufridas, responde: “¿Te creés que tenés el monopolio del sufrimiento? Cuando tenía 19 me mandaron a Malvinas, me hirieron en la cabeza y estuve un año sin poder hablar. Claro, ya sé, no se compara con lo tuyo. Estoy muy bajo en el ranking. No tengo derecho a quejarme”.⁴³ Pero al mismo tiempo, Gloria y Felipe están relacionados por su pasado común en Malihuel, cuando eran chicos. Este pasado común establece una suerte de fraternidad entre ellos, une sus identidades con una infancia compartida.

De este modo, las acciones “heroicas” que realiza Felipe se relacionan, de hecho, con un valor, aunque este no se encuentre entre los valores “nacionales”, asociados con la patria: la fraternidad. Felipe, en efecto, construye una nueva imagen de héroe, un héroe que se encuentra ligado con el valor de la fraternidad con aquellos que “no son infierno” en el mundo real infernal.

No obstante, como ya se dijo antes, las acciones “heroicas” que realice se harán en clave farsesca: el salvataje de Gloria será llevado a cabo mediante la simulación de un ataque inglés; las llamadas telefónicas implicarán un disfraz de antigua víctima del testigo al que se está salvando. Así como el “núcleo de verdad” emergía del simulacro mismo, también la emergencia de este héroe deberá resultar de ese cruce entre farsa y drama, ya que esta nueva forma de heroísmo sólo puede surgir a través de la farsa misma; necesita, en un punto, de ella.

El mismo procedimiento que se utilizaba en relación con el poder ilimitado de la copia se puede ver ligado a la figura del héroe: mostrar la “verdad” implica mostrar esa

⁴³ LI, p. 300.

imperfección del mundo, y mostrar, también, la imperfección del héroe. Si ante la paradoja que implicaba la aplicación de la justicia la computadora exhibía su límite, es el humano aquel que puede, como Sancho, encontrar la solución. Es “por” su imperfección, en virtud de ella, que es irremplazable.

El antihéroe que Felipe encarna se convierte, entonces, en una nueva versión del héroe. No se realiza, a partir de la construcción del personaje, una inversión del héroe: lo que cambia son las condiciones de heroicidad. Se deconstruye el lugar del héroe para ubicarlo en aquel que, sin ser el “superhombre”, sin poseer capacidades o posibilidades ilimitadas, hace, dentro de lo posible, las cosas “lo mejor que puede”.⁴⁴

Si, como proponían Blanco, Kohan e Imperatore a propósito de las ficciones farsescas, en ellas la noción de héroe desaparece para ubicar, en su lugar, al pícaro farsante que sólo busca sobrevivir, en *Las Islas* se deconstruye el arquetipo del héroe para dar lugar a un nuevo tipo de heroísmo, pues lo que cambia, en la actualización al presente, son las condiciones de heroicidad. En la realidad, en ese presente que se vive, ese “hacer lo que se puede” implica algo más que simplemente sobrevivir.

Vitullo indica, citando el texto de Amado y Domínguez “Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción”, cómo hay un vínculo fundamental, en particular en el caso de Argentina, entre la formación del Estado Nacional y el surgimiento del sistema familiar, de modo que la ley del padre se liga indefectiblemente al sistema jurídico-institucional. Cita a las autoras:

la figura del padre pone en su lugar los procedimientos institucionales de la identidad, entendiendo la paternidad como ficción de principio no sólo para la captura de las subjetividades por la entidad familiar, sino para las referencias de legitimidad que implica en lo jurídico y, por extensión, en lo social.⁴⁵

En las ficciones sobre las Malvinas, postula Vitullo,

el peso mismo de esa norma es cuestionado, cuando no invalidado, como se ha visto, a partir de narrativas en las cuales la paternidad (y la virilidad, de la que esta suele ser su derivado) se presenta como problemática, disfuncional, o imposible. De este modo, se abre paso a otro tipo de modelo: la invalidación de las relaciones patriarcales da lugar a relaciones fraternas; en el relato de una guerra donde la épica no es posible, la nación se vuelve un espacio de iguales

⁴⁴ Es Carlitos quien le dice, en el “encuentro”, “Que no sientas culpa. Son ellos, los que tienen la culpa. Los que nos pusieron a todos en esa situación. Son ellos los hijos de puta. Vos no. Vos hiciste lo que pudiste”. (LI, p. 579).

⁴⁵ VITULLO, *Ficciones de una guerra*, p. 143.

abrazados en la homosociabilidad.⁴⁶

En efecto, la desestructuración de jerarquías, o la puesta en cuestión de ellas, se sigue, como apunta Vitullo, del cuestionamiento de la ley del padre. El gesto de desestabilización del eje vertical se complementa, entonces, con el gesto de privilegiar el “eje horizontal”: si *Las Islas* muestra cómo la maquinaria del Proceso continúa en términos de un poder persecutorio que vigila al infinito (en sus dos versiones, la SIDE y la torre de Tamerlán), la resistencia a esta maquinaria de poder se producirá mediante la priorización de ese nuevo valor: la fraternidad, la horizontalidad.

Es el “haber estado ahí” y el “haber sido víctimas de los militares” aquello que funciona como “aglutinador de identidades”: hay una suerte de comunidad entre aquellos que vivieron la experiencia, entre aquellos que fueron víctimas y lo sufrieron en su cuerpo: Felipe, Gloria y los ex compañeros de trinchera.

Es así, pues, como se produce la posibilidad de un heroísmo que implica una resistencia al poder mediante el rescate de la fraternidad como valor. Se complementa, de esta manera, la deconstrucción de la figura del héroe de la épica mediante su reemplazo por un nuevo tipo de héroe, diferente, que no sólo no responde a los valores de la nacionalidad sino que, por el contrario, a través de su accionar se opone, de hecho, a ellos.

Bibliografía

Fuentes

FOGWILL, RODOLFO: *Los pichiciegos. Visiones de una batalla subterránea*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana 1998.

GAMERRO, CARLOS: *Las Islas*, Buenos Aires: Simurg 1998.

SPERANZA, GRACIELA/FERNANDO CITTADINI (comp.): *Partes de guerra. Malvinas 1982*, Buenos Aires: Edhasa 2005.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 145.

Literatura crítica

- AMADO, ANA/NORA DOMÍNGUEZ: “Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción”, en: ANA AMADO/NORA DOMÍNGUEZ (eds.) *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós 2004, pp. 13-39.
- BAJTÍN, MIJAÍL: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial 1994.
- BLANCO, OSCAR/ADRIANA IMPERATORE/MARTÍN KOHAN: “Trashumantes de neblina, no las hemos de encontrar. De cómo la literatura cuenta la guerra de Malvinas”, en: *Espacios* 13 (1993-1994), pp. 82-86.
- KOHAN, MARTÍN: “El fin de una épica”, en: *Punto de Vista* 64 (1999), pp. 6-11.
- SARLO, BEATRIZ: “No olvidar la guerra de Malvinas. Sobre cine, literatura e historia”, en: *Punto de Vista* 49 (1994), pp. 11-15.
- VITULLO, JULIETA: *Ficciones de una guerra. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. New Jersey: Rutgers 2007.