

**Ejércitos llenos de leyendas. Impresiones anfibias de guerras argentinas,  
entre dos fines de siglo**

Juan Pablo Luppi  
Conicet  
ILH, FFyL, UBA

Resumen: En las dos últimas décadas del siglo XIX, la Guerra del Paraguay (1865-1870) promueve diversas intervenciones impresas, entre la prensa periódica y el libro, sobre los conflictos culturales del presente que incluye el pasado reciente. Las visiones desplazadas del enfrentamiento bélico en crónicas, relatos, causeries de Lucio V. Mansilla, con la enunciación de un sujeto en tránsito que remeda el lenguaje castrense y el habla de la tropa, reverberan con otra valoración del ejército en la novela de Rodolfo Fogwill sobre la única guerra exterior argentina del XX. Mediante las voces cruzadas de la microsociedad de desertores en un pozo en Malvinas, con la posición narrativa mixta entre la tercera persona del soldado y la primera del narrador con rasgos autorales, *Los pichiciegos* (1983, reeditada por autor en 1994, 2006 y 2010) explora las fronteras entre realidad/ficción, testimonio/novela, verdad/creencia/difusión. Pautada por la tensión entre el que vivió la guerra desde la desertión subterránea y el que después lo graba y transcribe, erosionando la verdad mediante leyendas y versiones generadas en el campo de batalla, *Los pichiciegos* actualiza bordes dialógicos y fronteras permeables que, a propósito de otra guerra reciente, Mansilla exploraba en causeries como “Amespil”, “La emboscada”, “La mina”.

Palabras clave: Escritura/Oralidad - Fogwill - Fronteras - Impresión - Mansilla - Verdad

## **Ejércitos llenos de leyendas.**

### **Impresiones anfibias de guerras argentinas, entre dos fines de siglo**

Juan Pablo Luppi\*

*“Creerán algunos que a medida que corre la pluma voy fraguando cosas imaginarias, por llenar papel y aumentar el efecto artificial de estas mal zurcidas cartas.*

*Y sin embargo todo es cierto.*

*Los abismos entre el mundo real y el mundo imaginario no son tan profundos.”*

Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, VI (1947: 29)

*“Como el resto de lo existente, Troya parece ser para el narrador, al mismo tiempo, cercana y remota.”*

Juan J. Saer, *La pesquisa* (1994: 54)

### **Un escritor vivo frente al pichi sobreviviente**

Durante la lectura de *Los pichiciegos* en un colegio secundario, surge una duda que a simple vista me parece candorosa y luego me interesa por sus implicancias: ¿Fogwill estuvo en la guerra de Malvinas? No es desubicada la pregunta, sobre todo si los jóvenes vienen de leer Sarmiento, Ascasubi, Del Campo, Hernández, Mansilla, letrados del siglo XIX que escribieron en, por y para la guerra. Según la construcción de mitología autorial (con el gesto de estampar la fecha de escritura al final del texto: “11-17 de junio de 1982”) Fogwill escribió *Los pichiciegos* no en sino durante la guerra, alejado de la realidad por mediaciones diversas, con el vértigo ficcional de la cocaína tamizando el triunfalismo de los medios replicado por su madre, y a la vez cercano a fuentes

---

\* Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigador Asistente de Conicet, en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Profesor de Literatura Argentina en dicha facultad y en el Colegio Paideia de Buenos Aires.

oficiales por sus contactos de publicitario y asesor de marketing en Buenos Aires.<sup>1</sup> La mitología autoral se sostiene en la potencia del saber y particularmente del lenguaje, diseñando una poética pragmática de intervención personal en la configuración de lo sensible. A la par del tramo final del combate, Fogwill imagina las voces de una guerra paralela, emitidas por desertores del ejército argentino que truecan bienes y vicios con el enemigo y los acumulan para sobrevivir en un pozo bajo tierra: cortados de los “boludos” que creen en la causa justa, los pichis son “vivos” aunque al final mueran todos menos uno.<sup>2</sup> Situado como el yo que graba y anota el relato del sobreviviente, el escritor se adjudica los poderes de un vivo, avivado y clarividente, que narra el presente inmediato como si fuera pasado y descubre los conflictos culturales inadvertidos por sus contemporáneos.

En la espera del fin de la guerra, los pichis intercambian rumores sobre la situación política mezclados con un tratamiento coloquial de información pública y secreta, en polifónica emisión de opiniones, afectos, creencias. Los temas de conversación cambian con fluidez teatral y marcan el escepticismo sobre los valores invocados por los militares que llevaban seis años en el gobierno. Las voces de estos avivados traidores a la patria hacen que el relato se distancie de la guerra y muestre sus zonas laterales y materiales, volviéndola más verdadera aunque sea increíble. La microsociedad pichi tiene organización jerárquica y reutiliza desviado el código militar en la asignación de tareas. Los cuatro Reyes Magos disponen las condiciones discursivas de la tropa; como dice “él” (la tercera persona focalizada que luego será “Quiquito”) “los que mandan” deciden el momento en que “juntamos las noticias y las hablamos” (Fogwill, 1994: 23). Sustentada en el individualismo y la información, la autoridad pichi reconfigura el código castrense en una redituable adaptación al medio. El Turco, uno de los Reyes, aplica la especulación financiera a la situación de un combatiente que espera con la mano izquierda puesta en el hielo para perderla,

---

<sup>1</sup> El prefacio de autor a la cuarta edición de *Los pichiciegos* (El Ateneo), fechado en abril de 2010, culmina la construcción mitológica al sintetizar el contexto político y doméstico de escritura: “[Mi mamá] estaba enferma y yo trabajaba en una agencia de publicidad donde se daban cita comodors y generales (...) nos explicaban las razones de la inminente victoria de las tropas argentinas. (...) Aquella tarde, creo que fue el primer martes de mayo de 1982, al llegar a la casa encontré a mamá y a la empleada que la cuidaba pegadas al televisor y mamá me recibió gritando entusiasmada: “-¡Hundimos un barco...!” (Fogwill, 2010: 9-10). Variantes de la misma construcción aparecen en entrevistas; a propósito de la tercera edición de *Pichiciegos* (Interzona, 2006), Kohan indaga sobre la fuerza referencial de la novela aunque no asuma una representación realista, y Fogwill reitera las cifras exorbitantes de la escena originaria: “Está escrita con doce gramos de cocaína en dos días y medio. La realidad no existía para mí” (Kohan, 2006: 8). El autor se configura como escritor adelantado a su tiempo no solo en el texto sino también en su difusión, con intervenciones paratextuales intensas, y en maniobras editoriales como las dos ediciones (2008 y 2010) de *Los libros de la guerra* por Mansalva (compilación de textos de prensa de las últimas tres décadas, cuya primera sección se titula “Yo”). La primera edición de *Pichiciegos* la hizo De la Flor en 1983; la segunda, Sudamericana en 1994.

<sup>2</sup> El reparto entre *vivos* y *boludos* configura el mito de origen de la pichicera como microsociedad paralela de sobrevivencia individualista; mientras los soldados empiezan a formar las trincheras, el Sargento separa a los tres que formarán la cúpula de Reyes Magos (el Turco, Viterbo y “él”): “-¿Ustedes son boludos? // -¡Sí señor! // -¡No! Ustedes no son boludos, ustedes son vivos. ¿Son vivos? -chilló. // -¡Sí, mi Sargento! -contestaron los tres. // -Entonces -les había dicho el Sargento- van a tener licencia. Vayan más lejos, para aquel lado -les mostró el cerro- y caven ahí”. El Sargento sintetiza la ética de sobrevivencia: “Córtense solos, porque de ésta no salimos vivos si no nos avivamos...” (Fogwill, 1994: 24 y 31; en todas las citas que lo requieran, la doble barra indica punto y aparte).

quedar calentito en el hospital y poder ir “todos los meses con la mano que le quedó a cobrar el sueldo al banco” (128). A los temores de que se gangrene o no lo reciban en la enfermería, el jefe pichi contrapone una ética que no solo anticipa la corrosión cultural de la década de 1990, como ha señalado la crítica desde la segunda edición,<sup>3</sup> sino que además se distancia de los saberes militares y destroza toda amenidad castrense (como la que un siglo atrás añoraba Mansilla en sus recuerdos de la guerra del Paraguay):

–Ya lo debía tener arreglado. No te olvides que es oficial, ellos en el colegio militar estudian eso: cálculo de riesgos, probabilidades... ¡Seguro que lo tenía todo pensado y ya habrá arreglado algo con los médicos, una coima o algo, para que lo atiendan primero y lo filtren primero que nadie a un avión o a un bunker! (128-129).

El desorden de las creencias pone en duda la experiencia de lo real, atravesada por el miedo en la guerra y contaminada por la información inestable que los pichis reciben del país en dictadura. Una noche, enterrado en la sierra mientras espera la oscuridad para descender a la cueva, el pichi Pugliese dice haber visto los fantasmas de dos monjas, “vestidas así nomás de monjas, en el frío, repartiendo papeles en medio de las ovejas que les caminaban alrededor” (79). Los otros lo adjudican a “visiones que se les producían por el cansancio”, aunque Acosta, el pichi que estaba con Pugliese, “dijo que él había oído a las mujeres hablar y a las ovejas balar y que lo que se oye no es una visión”. El presunto orden común se mantiene por la persuasión de los jefes y su diagnóstico inmunitario: “Los Magos convencieron a todos de que Pugliese estaba medio loco” (80). Pero a la noche siguiente otros dos pichis, que habían salido a campar un cordero, vuelven temblando:

–Las vi yo, las vio él. Hablaban. Así, como dijo Pugliese la otra noche. Dos monjas. (...).

–Eran monjas. ¡Las vimos! (...). Había corderos con ellas: las seguían.

–¿Y por qué no agarraste uno? –jodió alguien.

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

–¿Y estaban buenas? –preguntó un porteño, y alguien rió (80).

---

<sup>3</sup> En la picaresca de guerra de Fogwill, la caída de expectativas no conduce a ninguna denuncia sino “a la adaptación y a la adopción de estrategias similares” a las del enemigo próspero; “la elaboración de una táctica neutralizadora, en la lógica del intercambio” conjuga en presente la comunidad que viene, la presumida sociabilidad del neoliberalismo autóctono, expresada con oralidad contemporánea: “se tienen pelotas para hacer guita” (Schvartzman, 1996: 140).

Las opiniones se dividen entre quienes creen que es verdad y quienes piensan que se van a volver locos, pero todos parecen compartir los efectos (materiales, fisiológicos) provocados por el cuento de las monjas más allá de la creencia, por la impresión que muestran los que dicen haberlas visto: “Igual impresionaba: aunque la historia que le cuentan a uno no alcance a impresionar y aunque uno no la crea, impresiona sentir la impresión que trae el que la cuenta por el solo hecho de contarla. ¿No? ¡Todos impresionados!” (81). La guerra imprime su marca en quienes la han vivido y pueden narrarla, pero también en quienes reciben esa narración. Del acontecimiento increíble queda –además del frío, el hambre, el miedo– una verificación narrativa: la impresión que produce su relato.

Sobre la guerra es menos cierto el saber que el cálculo, a menudo lo único disponible: Quiquito “dijo muy despacio que el frío debía ser de cinco bajo cero. El Turco calculó que menos, que diez o doce bajo cero, pero no se podía saber” (38). No se puede saber si es verdad el relato, pero se puede conocer la impresión que trae el que lo cuenta, el locutor en primera persona en relación con otros. En *Pichiciegos* todo se juega en el lenguaje, el sitio donde el sujeto tiene su origen como hablante en primera persona: “La subjetividad no es más que la capacidad del locutor de situarse como un ego”, que no puede definirse mediante el sentimiento de ser uno mismo “sino solamente por la trascendencia del yo lingüístico con respecto a toda experiencia posible” (Agamben, 2007: 61). Recuperando a Beneveniste, Agamben sostiene que “el pensamiento moderno se ha construido sobre esa aceptación no declarada del sujeto del lenguaje como fundamento de la experiencia y del conocimiento” (63). El episodio de las monjas aparecidas dirime la incertidumbre de verdad y creencia entre la experiencia de la guerra y el lenguaje para narrarla; esas tensiones se desplazan a la situación enunciativa que imagina la novela cuando, luego del intercambio sobre las monjas, en la mitad del texto (al final del capítulo 7 de la primera de las dos partes, página 82 de 163), se materializa en el libro la capacidad del locutor para situarse como un ego: allí sabemos que lo que veníamos leyendo, focalizado en la tercera persona de uno de los Reyes Magos, es la narración que un yo sin nombre hace luego de la guerra, en base a notas y grabaciones de charlas con el sobreviviente, Quiquito, que nombra al personaje focalizado como “él” y asume su rol dialógico en presente, entre la segunda y la primera persona:

–¿Y vos, Quiquito, creés que yo creo esto que me contás?– le pregunté.

–Vos anotalo que para eso servís. Anotá, pensá bien, después sacá tus conclusiones –me dijo. Y yo seguí anotando (Fogwill, 1994: 82).

Mediante esta posición narrativa mixta, la novela “no solo se preserva de algunas interpretaciones (...) sino que además también evita el recurso convencional de un narrador omnisciente”, aunque no pierde ocasión de jugar con recursos clásicos: al reservar el pronombre “él” para el sobreviviente “cimenta la impresión de omnisciencia a lo largo de los seis primeros capítulos y la desbarata a partir del final del séptimo” (Jarkowski, 2006). En las siguientes eclosiones de esta instancia dialógica, crece la distancia entre Quiquito y el yo en torno a la dificultad de constatar la verdad de la experiencia:

–Pero decime: ¿vos creés lo que te cuento o no? –quería saber.

–Yo anoto. Creer o no creer no es lo importante ahora –sugerí.

–Claro –dijo él–, a vos lo único que te calienta es anotar.

–Sí –reconocí–, anotar y saber (Fogwill, 1994: 98).

El escritor es un vivo: un cínico cuya pose distante acciona la astucia, la viveza. No compromete su creencia en el relato fabuloso del que estuvo en la guerra, pero lo aprovecha para lo que le sirve en función de su oficio: reutiliza el saber ajeno para escribir su propio libro, del cual el otro será lector. El interlocutor ubicado como un ego tiene rasgos del autor, y los libros que da a leer a Quiquito son libros de Fogwill: *Música japonesa* (libro de cuentos publicado en 1982, mencionado en página 119), *Nuestro modo de vida* (novela escrita en 1981 y publicada póstuma en 2014, en página 149) y el mismo libro que estamos leyendo cuando en página 119 el yo dice que mostró a Quiquito “las primeras ciento dieciocho páginas del libro”. En su reproche de distancia entre experiencia y narración, Quiquito se pone repetitivo y muestra que también para el autor, más allá de su atribución de poder, vale aquello de “no se podía saber”:

–No. ¡No me entendés! Seguro a vos alguna vez habrán estado a punto de boletearte, fuiste preso, tuviste dolores en una muela, o se te murió tu viejo. Entonces, vos, por eso, te pensás que sabés. Pero vos no sabés. Vos no sabés (100).

Fogwill no estuvo en la guerra pero ha podido narrarla, ubicando a los desertores en un espacio híbrido, subterráneo al campo de batalla, cuyas voces expanden los bordes entre verídico, verosímil y legendario. En el dactilograma sobre la guerra de Troya que Soldi resume a Pichón y Tomatis en *La pesquisa*, el Soldado Joven que no participó en la guerra sabe más de ella que el Soldado Viejo que ha pasado diez años en la llanura troyana. Como ese Joven creado por Saer, el yo que graba y anota podrá entender la experiencia tanto como Quiquito, la fuente oral de aquellas

voces en guerra que conforman la novela de Fogwill.<sup>4</sup> Hacia fines del siglo XX, no solo la guerra sino todo acontecimiento padece esta pobreza de experiencia: “hoy sabemos que para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en absoluto de una catástrofe y que para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad” (Agamben, 2007: 8). Como Saer formalizó en *Glosa* (1986), tras la caminata conversada durante veintiuna cuadras por la avenida principal de la ciudad, quienes estuvieron en la fiesta de Washington Noriega tienen recuerdos tan fragmentarios e inciertos como los de quienes la imaginan por voces ajenas. La verdad de la literatura no sería cuestión de saberes sino de lenguaje; como propone Agamben: “la experiencia no tiene su correlato necesario en el conocimiento, sino en la autoridad, es decir, en la palabra y el relato” (9). Jarkowski (2006) destaca que mediante “una lengua que remeda insistentemente las inflexiones de hablas diversas”, *Los pichiciegos* “consigue una ilusión -una alucinación, en verdad- de verosimilitud (...) intensa”; propone que la novela parece realista no por responder a esa estricta categoría estética sino porque la sentimos *verdadera*, porque transpone a lenguaje “un fulgurante acto de imaginación” que logra “coincidir con la verdad”. Lo verdadero se sostiene en la imaginación y el efecto que produce el relato, la *impresión*.

Acaso no sea tan ingenua la sospecha de que Fogwill estuvo en la guerra: la suscita la lectura atenta de su novela. También quien vivió la experiencia solo puede narrarla mediante fulgurantes actos de imaginación, basando la propia autoridad menos en el conocimiento que en la palabra y el relato. Así lo hace Mansilla dos décadas después de la guerra del Paraguay, rememorando anécdotas del campamento en una lengua que remeda inflexiones de hablas diversas, cuya verdad también reposa en la ilusión generada por el escritor. Las tensiones de la experiencia en función de la narración de la guerra hacen de Mansilla un precursor de Fogwill, por los cruces de fronteras entre realidad/ficción, confianza/creencia/difusión, testimonio/novela, y en especial por la pluralidad de una primera persona que, haya estado o no en la guerra, puede contarla mediante una pose de autoridad que oscila entre lo verídico y lo legendario, lo autobiográfico y lo ficcional. Decires de la cueva y fantasmas de fogón recorren las voces de soldados del batallón de Mansilla en

---

<sup>4</sup> En el manuscrito recuperado por Soldi en *La pesquisa* de Saer, el Soldado Viejo y el Soldado Joven conforman la “doble voz cantante del relato” titulado *En las tiendas griegas*. El Viejo ha participado en la guerra como parte del personal de Menelao en retaguardia, “y para él esa palabra, troyano, evoca únicamente unas figuras humanas diminutas, debatiéndose contra los griegos en un punto de la llanura”, y “Troya era una muralla gris que se elevaba a lo lejos y en la cual, de tanto en tanto, veía pasearse una silueta vagamente humana”. Como el yo que aprovecha el relato de Quiquito, “[e]l Soldado Joven, en cambio, estaba al tanto de todos los acontecimientos (...) que habían tenido lugar desde el comienzo del sitio. (...) tampoco él había visto nunca a Helena, pero conocía todas las historias, anécdotas y leyendas que circulaban sobre ella”, incluida la versión de que Paris habría raptado un simulacro mágico fabricado por un rey egipcio; el Viejo reflexiona que si la causa de la guerra era un simulacro para él no cambiaba nada, “porque teniendo en cuenta lo poco que sabía de ella, no únicamente su causa, sino también la guerra misma era un simulacro” (Saer, 1994: 74, 121-124). La distancia panorámica del Soldado Viejo recuerda la perspectiva de Cándido López para pintar soldados diminutos en potentes visiones de la guerra del Paraguay. En el dominio informativo del Joven resuena la perspectiva distante de Mansilla para rememorar anécdotas del ejército argentino en Paraguay, y la de Fogwill para fabular voces subterráneas de desertores en Malvinas.

la guerra del Paraguay, según las reactiva el *memorator* que, hacia 1890, conversa por escrito en forma de causeries.

### Un causer argentino frente a paraguayos anfibios

Mansilla estuvo en la guerra del Paraguay, y realizó su relato *durante* el acontecimiento, en las crónicas firmadas con seudónimo que enviaba al periódico *La Tribuna* criticando la conducción de la guerra. Pero además la siguió narrando dos décadas después, ya no como información periodística sino como divertimento anecdótico, por fragmentos esparcidos en memorias, retratos y causeries, desde los bordes ambiguos entre géneros y subjetividades. Aunque haya vivido la experiencia, el causer ubica su poder en el lenguaje y el relato, y allí expande los bordes entre verdad y leyenda. La causerie (semejante en esto a la novela) tiene una consistencia híbrida que apela a múltiples discursos vecinos (periodismo, folletín, autobiografía, retrato, viajes); como señala Pauls (2007: 80) sobre las causeries de Mansilla, “su materia fundamental es la voz, y el espacio en el que ella se despliega: el circuito conversacional”. Como el de Fogwill cuando muestra a Quiquito las primeras ciento dieciocho páginas del libro que está escribiendo a partir de la memoria del otro, el yo de Mansilla textualiza la realización del texto y le inserta su bisagra con la voz, en la subjetividad del secretario que escribe lo que él dicta. Puesto por el texto entre el dictado del autor, la máquina periodística-literaria de las charlas impresas semanalmente, y el público del cual sería una suerte de delegado, el secretario es una *figura anfibia* (Pauls, 2007: 87), un otro que comparte con el autor la instancia productiva del texto y aporta mixtura a la posición enunciativa.

Fragmentaria narración que sutura géneros vecinos, erosiona mientras construye y encuentra su hilo en el cambio de tema, la causerie resulta un adecuado terreno discursivo para trazar retratos y anécdotas de figuras anfibias, como las de enganchados y desertores, y la del propio Mansilla que las escribe dictando. La escritura está atravesada por el circuito conversacional, que repone términos castrenses con marcación de niveles entre la lengua especializada y las hablas de la tropa, a la vez que multiplica sus sentidos con chispa humorística.<sup>5</sup> Como las figuras que lo habitan, el

---

<sup>5</sup> Aunque esta hibridez textual puede ser revaluada en el sistema literario argentino contemporáneo, la perspectiva del *gentleman-militar* (insumiso pero acoplado al prestigio de casta) habrá incidido en el lugar refractario de Mansilla en las lecturas progresistas del siglo XX. Focalizando en *Ranqueles*, Viñas (2003: 161-163) propone a Mansilla como “el arquetipo de los militares de la generación de 1880 que toman contacto con el indio y el Desierto”, que “en un momento en que la historia aún se escribe pensando en los grandes héroes (...) esboza un biografismo de minucias (...), manipulando detalles, chismes, cotidianidades”. Amén de la imagen peyorativa de quien “pese a su criticismo, se queda en discrepante”, Mansilla tendría una alta conciencia del lenguaje, y sus palabras “de doble filo, de doble fondo” lograrían evitar “la tentación maniquea” que entusiasma a sus pares: “No quiere la guerra. No cree más en ella y se distancia”. Este distanciamiento, junto al desdoblamiento y la lectura de sí mismo, reverberan en el autor de *Los pichiciegos*, que (como Mansilla) genera nuevas formas narrativas a partir de minucias, chismes y cotidianidades.



terreno de los campamentos de Mansilla es anfibia en sentido cultural y natural; la mezcla de tierra y agua (riachos y esteros en este caso, archipiélago y nieve en *Pichiciegos*) constituye el escenario donde se vuelven porosas las fronteras, incluso las de identidad e idioma nacional aunque la misión militar consista en solidificarlas. Por debajo de la reterritorialización que debe cumplir el coronel argentino, al causer que lo recuerda se le disgregan las fronteras de la subjetividad y del lenguaje, y su escritura multiplica la desterritorialización. Insertas en la continuidad impresa del folletín del periódico político *Sud-América*, cada jueves (con alteraciones) entre agosto de 1888 y agosto de 1890, las causeries se enlazan, se citan, anuncian y retoman. La permeabilidad de fronteras textuales define el acople digresivo de “La emboscada” con “La mina”, que con otras como “Amespil” y “Juan Peretti” formarían una serie probable de capítulos de una novela futura de la guerra del Paraguay.

En “La emboscada”, el “servicio de avanzada permanente” que hace el coronel, “campado con mi batallón” muy cerca de las líneas atrincheradas de los paraguayos, se sostiene en el conocimiento del terreno, formulado en el lenguaje castrense de una descripción topológica, cuya visualidad tiene resonancias plásticas en los paisajes de la guerra pintados por Cándido López, que yuxtaponen panorámica y miniatura para generar sitios fronterizos entre tierra, agua, día, noche, mito y realidad.<sup>6</sup> Se trata de un terreno riesgoso por anfibia, “un estero estrecho, pero profundo y traidor, lleno de plantas acuáticas enmarañadas, que hacían difícil y peligrosa su vigilancia”. La visión anima el estero dándole movilidad propia: “arrancaba de la derecha del enemigo, la envolvía, serpenteaba, y luego corría hacia el fondo”. La condición anfibia es resaltada con la duplicidad lingüística, apelando en la misma frase al léxico castrense (*aproches*) y al habla rural de la tropa (*albardón*, que el autor entrecomilla): “Cuando llovía mucho, se desbordaba; pero, generalmente, tenía aproches accesibles, formados por una lonja de tierra sólida (...), que la tropa llamaba el ‘albardón’” (Mansilla, 1963: 205).

Siempre en el terreno movedizo de la lengua en contacto con lo real, a la mezcla de tierra y agua se agrega la de día y noche en la táctica aplicada por el coronel, que ahora usa sin comillas el léxico de la tropa: “Colocaba, pues, a lo largo del estero, en el albardón, en cuanto

---

<sup>6</sup> En la descripción topológica de “La emboscada” y en el tono general del *memorator* reverbera la fascinación material visible en la cincuentena de óleos sobre tela referidos a la guerra del Paraguay, pintados desde 1876 hasta su muerte en 1902 por Cándido López, quien había educado su mano izquierda luego de perder la derecha por la explosión de una granada en Curupaití (donde también fue herido Mansilla). López pintó no solo escenas bélicas y posteriores a batallas, con amplios movimientos de tropa, estallidos de bombas, agua y pastos enrojecidos por cuerpos animales y humanos; también abundan los soldados metidos en ríos, esteros y lagunas, en situaciones de fogón o en tareas cotidianas del campamento, con detalles de indumentaria y brillos de charreteras y botones. *Velorio del primer soldado muerto, perteneciente al batallón de guardias nacionales San Nicolás* dispone una iluminación lunar sobre carpas, orillas, nubes y fogatas que matizan el blanco, en un espacio donde se cruzan la tierra y el agua, lo configurado y lo inconfigurado, la muerte y los vivos que se acercan al velorio. Esta escenificación anfibia podría ambientar las leyendas del ejército de Mansilla y (con desfase geográfico) los cuentos de los pichis de Fogwill.

no se veía luz, un cordón de centinelas”. La disposición topológica convierte a los soldados en narradores de fogón, que (como en varios relatos intercalados en *Una excursión a los indios ranqueles*, donde no faltan casos memorables y fronterizos de la guerra del Paraguay, como la historia del cabo Gómez, que se hace el muerto para sobrevivir) mezclan lo real del acontecimiento con las fantasías y versiones de voces singulares. Lo nocturno agrega a la visualidad el matiz auditivo, que abre una zona fabulosa semejante a la de los desertores de Fogwill: “Por la noche, se sentían en el estero extraños ruidos. Algunos veían fantasmas. // Cada centinela contaba al día siguiente, en el fogón, lo que había visto y oído, y lo que no había visto ni oído”. La acotación del causer dispone el mismo problema narrativo que indagan de distinto modo Saer en *Glosa* y *La pesquisa* y Fogwill en *Los pichiciegos*:

Los ejércitos están llenos de leyendas, y es por eso que una de las cosas más difíciles de escribir es la historia de una guerra. A corta distancia, como dice el General Thoumas, las diferentes relaciones de un mismo hecho, referido por varios testigos oculares, son casi siempre contradictorias (Mansilla, 1963: 206).

“La emboscada” termina en puro suspenso, luego de preparar el engaño contra los paraguayos, que “habían venido por el estero, con el agua hasta las narices, como anfibios” (207). La trampa tendida apela a la inventiva y la ilusión óptica favorecida por la noche: por resolución de Mansilla, Racedo coloca “ingeniosamente” una mina al pie de un árbol en un descampado circular (un “anfiteatro” natural como escenario adecuado para el simulacro), unida a un pedazo de carne que parecía pender de una rama: “En la noche, la ilusión tenía que ser completa” (208). Como el tema del causer es el cambio de tema, una vez dispuesta “la topografía de las posiciones respectivas”<sup>7</sup> pasa a discurrir sobre fantasmas y leyendas vistos y oídos por el coronel en sus recorridas nocturnas, y que dos décadas después rememora esos episodios por escrito como si hablara, dictándolos a otro escritor anfibio: “Eran las almas de algunos paraguayos ahogados en el misterioso estero... decían... // Yo recorría todas las noches, personalmente y solo, mi cordón de centinelas” (206). El texto se corta en visiones y voces interiores de la tensa espera, exagerando la dilación folletinesca: “Cada cual apretaba nerviosamente sus armas, y se decía en su interior (...): ¡ya vienen! // ¡Qué momentos aquellos!” (209). Fin de “La emboscada”.

---

<sup>7</sup> “Mansilla es esencialmente visual: cuando se refiere a su capacidad para recordar (...), habla de su ‘memoria topográfica’ (...) que vincula estrechamente el espacio con los signos”. Al analizar la relevancia del “espacio como memoria” en *Mis memorias* (1904), que proponen “una lectura más ajustadamente autobiográfica de las *causeries*”, Molloy (1996: 231, 238-240; itálicas en original) destaca que “Mansilla es, sin duda, un *memorator*, pero también es explorador”, y el espacio que traza “es, en fin de cuentas, espacio retórico”.

Capítulo siguiente de la novela del coronel devenido causer, “La mina” comienza en plena charla con “ustedes, caballeros, los que no conocen a los militares”, y luego de una docena de párrafos sobre las bondades de la vida castrense, retoma la causerie anterior: “será preciso que os toméis la molestia de echar una mirada retrospectiva hacia la última *Causerie* que os dirigí, denominándola *La emboscada*” (211). Pero antes de la resolución de la emboscada hay otra digresión, un breve diálogo jocoso sobre el sonambulismo de “mi subalterno Racedo”. Un espacio en blanco es el recurso impreso para cortar las digresiones y entrar en tema: “La mina estaba preparada, como ya lo expliqué”. No solo retoma el texto anterior sino que insiste en el ritmo folletinesco, con exclamaciones orales, refrán editado e inclusión del lector en el plural enunciativo: “Pero los paraguayos no venían. ¿Vendrían? ¡Cómo saberlo! El que espera, desespera, y nosotros desesperábamos” (212). Imparable, el suspenso sigue varios párrafos más; el causer se toma su tiempo (y atributos de diseñador o dibujante), invita a los lectores a imaginar la topografía bélica: “Imaginaos un círculo y un punto en el centro. El círculo es la tropa, el punto es la mina”. Sigue dilatando la promesa del título y extiende la mostración didáctica del escenario: “Todavía tenéis que imaginaros algo más”, y traza en la imagen el camino “por donde han de venir los paraguayos”, o sea la resolución de la intriga diferida desde la causerie anterior. El narrador parece filmar el suspenso, registrarlo en cuadros audiovisuales que ponen palabras a los pensamientos de la tropa: “Nadie habla. Todos sienten. Todos se dicen: ‘ahí vienen’”. Poco después anuncia, en dos oraciones-párrafos (al final de la cuarta de las cinco páginas de “La mina”): “Momento solemne. // El fusil estalla” (213). Pero solo queda una página y el entorno climático deshace toda solemnidad, la mina se *chinga* debido a la humedad, los paraguayos huyen, “el muerto es el perro”.

Mejor que “la lección” sobre el modo de impartir órdenes en la guerra, la conclusión de ambas causeries en “La mina” aporta un breve encomio de ese “don cerebral” que considera innato aunque “la experiencia lo desarrolla”, que podría pensarse para las estrategias de autofiguración de Mansilla y también de Fogwill al escribir *Pichiciegos* en una semana: “en la psicología de la guerra y de los combates, hay lo que yo llamo la intuición del momento” (214). Acaso el oportunismo sea lo que tienen en común el coronel y el causer, el soldado y el escritor, el pichi y el yo que lo graba. La intuición del momento es lo que salva al *enganchado* (recluta extranjero, en los bordes de la guerra, la patria y la lengua) que coprotagoniza –con el coronel-causer como primera figura– otra causerie sobre la guerra del Paraguay, que rememora con simpatía esa figura anfibia (como la de Juan Peretti, el enganchado fusilado en otra causerie).

“Amespil” comienza en un momento similar al de “La emboscada”/“La mina”, del todo opuesto al de la deserción de los pichis, aunque con similar focalización material en las minucias de la guerra, aplicando con humor el lenguaje castrense a los insectos: “Mientras nos preparábamos

para los combates con el enemigo, librábamos batallas diarias con las sabandijas, sobre todo, con las moscas” (83). Como en *Los pichiciegos*, el relato se detiene en la espera del combate (en este caso de su inicio, en aquél de su final), se demora un par de párrafos antes de llegar a Amespil, para narrar “estratagemas” menores de la vida cotidiana en guerra, como comer bajo el poncho como especie de paraguas contra los insectos, que el causer bautiza *para-moscas*; es el tono de jocosidad castrense que demoraba la resolución de “La emboscada” al comenzar “La mina”, en esa primera persona plural del entre-nos militar que, en la novela de Fogwill, será ocluido y reemplazado por el irreverente entre-nos de los desertores. Pero también en Mansilla, mezclado con el prestigio de casta y el goce de la vida de campamento, la figura anfibia del desertor recibe la simpatía del autor, y coprotagoniza su relato.

Amespil aparece en el pelotón de enganchados que le destinan a Mansilla, como un “infeliz (...) de esos que no hablaban ninguna lengua. Hablaba un dialecto, y más tarde supimos que era bávaro”. El extranjero suscita la sospecha de identidad, y la tropa se convierte en un “ojo múltiple de observador, ignorante pero perspicaz” para descubrir “sus propensiones y sus habilidades”, mientras “todos nos divertíamos” cuando “[l]a tropa lo vestía de mujer” y le daba galleta para que bailara tirolesas “haciendo piruetas como un elefante”. La derrota de Curupaití provoca la escena de acercamiento entre el yo que escucha y el soldado que habla; en la cuarta y última página, el causer resuelve la identidad de Amespil fuera del ojo múltiple de la tropa, con dos acciones propias de un pichi, en las que aplica la intuición del momento para sobrevivir. Herido en una carpa del hospital, el coronel descubre a Amespil entre los hombres que “veía desfilar (...) como fantasmas”, y aprueba la viveza de su táctica de sobrevivencia, contaminando lo humano con el adverbio neologista que refiere a la tropa: “había hecho lo más soldadescamente humano: desvalijar muertos”. Por si algo falta para ver un pre-pichiciego en esta subjetividad anfibia construida por Mansilla, la causerie termina con la significativa pero previsible afirmación en párrafo aparte: “Más tarde, en una hora triste, no estando yo en el batallón (...), Amespil desertó” (84-86).

### **Los juegos teatrales del yo que cuenta**

En el breve prólogo a una compilación de causeries de Mansilla, Aira lee en el antecesor algunos rasgos de sus propias novelitas; el refinamiento puesto “en no escribir demasiado bien, con demasiado ahínco”, puede vincularse con el rasgo de estilo definitorio del causer: la digresión, el cambio de tema como defensa contra la disgregación, y como un equivalente en prosa de la sucesión de versos. En tiempos de organización nacional, cuando los miembros dispersos se restituían con violencia a su lugar, en el espejo narcisista de Mansilla sucedía al revés: la

Desorganización Personal (Aira, 2001). Podría decirse algo parecido de Fogwill a comienzos de los 80: desorganizada su vida entre el marketing, la cocaína, los medios y la madre hundiendo barcos, escribe una novela de guerra y artículos de prensa beligerantes (actualizados un cuarto de siglo después en *Los libros de la guerra*) que desocultan la violencia de la reorganización económica, social, cultural implantada por la dictadura y continuada en democracia luego de la transición.

La autobiografía sería el modo de aferrarse que encontró Mansilla; su vida no tenía un dominio unificador, solo pudo contar anécdotas y –propone Aira como refiriéndose a su obra– para que no se hiciera silencio tuvo que pasar de una a otra con la velocidad del frenesí. Un ritmo similar confiere vértigo a las anécdotas que circulan en la pichicera de Fogwill. En verdad no había modo de cambiar de tema, dice Aira, porque “el único tema de Mansilla era él mismo”. En *Pichiciegos*, el tema recurrente (desde el final del capítulo 7 de la primera parte) es el pronombre del narrador que graba a Quiquito, el que titula la primera sección de *Los libros de la guerra*: “Yo”. También para Fogwill valdría la propuesta de Aira sobre Mansilla: como su único tema era él mismo, debía cambiar todo el tiempo de tema, como si no pudiese decir más que su variedad desconcertante. La primera persona llama la atención sobre esas dos verdades equivalentes que Molloy (2005: 754-755, 758) analiza en Mansilla: “Que el yo no existe; que el yo, sin embargo, *cuenta*, en los dos sentidos del término” (itálicas en original). Cada causerie “es un ejercicio teatral”; “construido para la aprobación ajena”, entre complicidad y diferencia, “el cronista vuelto espectáculo” (como el yo de Fogwill) maneja “un poder que él mismo se ha atribuido”.

Hablando de sí mismos, Mansilla y Fogwill hacen hablar a otros, registran sus voces con la memoria o con grabador, y las editan en relación con el tema único, ese gran yo proteico, que no existe pero cuenta y configura tramas que exploran las fronteras del campo de batalla traído a la sociedad. Como se pregunta el coronel Mansilla antes de separarse de sus compañeros de excursión a los ranqueles, y antes de justificarse por el “sentimiento de la disciplina” que no mata los grandes afectos pero “hace que el hombre, reprimiéndose, se acostumbre a disimular todas sus impresiones”:

No sé qué vago y falso presentimiento oprimía angustiosamente mi pecho.

¿Era que iba a separarme de mis compañeros, de los que en aquella extraña peregrinación habían compartido conmigo todas las privaciones (...)?

¿O que habiendo pasado el peligro la imaginación se abismaba en sí misma, absorta en la contemplación de sus propios fantasmas? (Mansilla, 1947: 385).

Habiendo pasado la guerra pero no su peligro, los textos priorizan la impresión de los propios fantasmas, y formulan la emergencia de otros peligros, relativos a los abismos no tan profundos entre imaginación y realidad, oralidad y escritura, confidencia, impresión y difusión.

El intercambio (de bienes, vicios y voces) pautado por las privaciones en la materialidad cotidiana del combate, que Mansilla narra con el goce de una memoria topográfica, en *Los pichiciegos* aparece corrido de la superficie bélica, indiferente a los valores nacionales, y habilita la experiencia de entender el acontecimiento sin haber participado, a la vez que muestra el estallido de la experiencia y su fuga del conocimiento hacia los bordes del lenguaje y la imaginación. Como afirma el causer disgregado en “La emboscada”, cuando cambia de tema al recordar las recorridas nocturnas por el cordón de centinelas: “En la guerra acaba uno por familiarizarse con todo, hasta con el peligro. Es un juego teatral como cualquier otro. El valor mismo suele ser, más que real, teatral” (Mansilla, 1963: 207). Ese juego teatral es escenificado por Fogwill en la pichicera de Malvinas en sincronía con la guerra y lejos del campo de batalla, y es rememorado con simpatía por Mansilla dos décadas después de haber estado en los campamentos de la frontera con Paraguay. La escritura salva distancias de tiempo y lugar, entre sujetos y discursos; liberados de la demanda de verdad, estos textos vuelven visibles y audibles los partes de guerra que la historia desestima. El espacio literario abierto en los márgenes (del territorio nacional, la institución letrada, las voces, la escritura, la verdad) configura acontecimientos bélicos del pasado reciente, como visiones impresas de batallas subterráneas en topografías fronterizas.

## Bibliografía

Agamben, Giorgio (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Aira, César (2001). “Mutilación narcisista”. En Mansilla, Lucio V. *Esa cabeza toba y otros textos*. Buenos Aires, Mate.

Fogwill (1994). *Los pichiciegos*. Buenos Aires, Sudamericana.

\_\_\_\_\_ (2010). *Los pichiciegos*. Buenos Aires, El Ateneo.

Jarkowski, Aníbal (2006). “*Los pichiciegos*: una novela verdadera”. En *Bazar Americano*, agosto-septiembre. URL: <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=151&pdf=si> (marzo de 2013)

Kohan, Martín (2006). “Fogwill, en pose de combate”. En *Ñ. Revista de cultura, Clarín*, n° 130, 25 de marzo.

Mansilla, Lucio V. (1947). *Una excursión a los indios ranqueles*. México, FCE.

Mansilla, Lucio V. (1963). *Entre-nos. Causeries del jueves*. Buenos Aires, Hachette.

Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México D.F., El Colegio de México-FCE.

Molloy, Sylvia (2005). “Imagen de Mansilla”. En Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (comps.). *La Argentina del ochenta al centenario*. Buenos Aires, Sudamericana.

Pauls, Alan (2007). “Las causeries: una causa perdida”. En *Las ranas. Artes, ensayo y traducción*, nº 4, invierno-primavera.

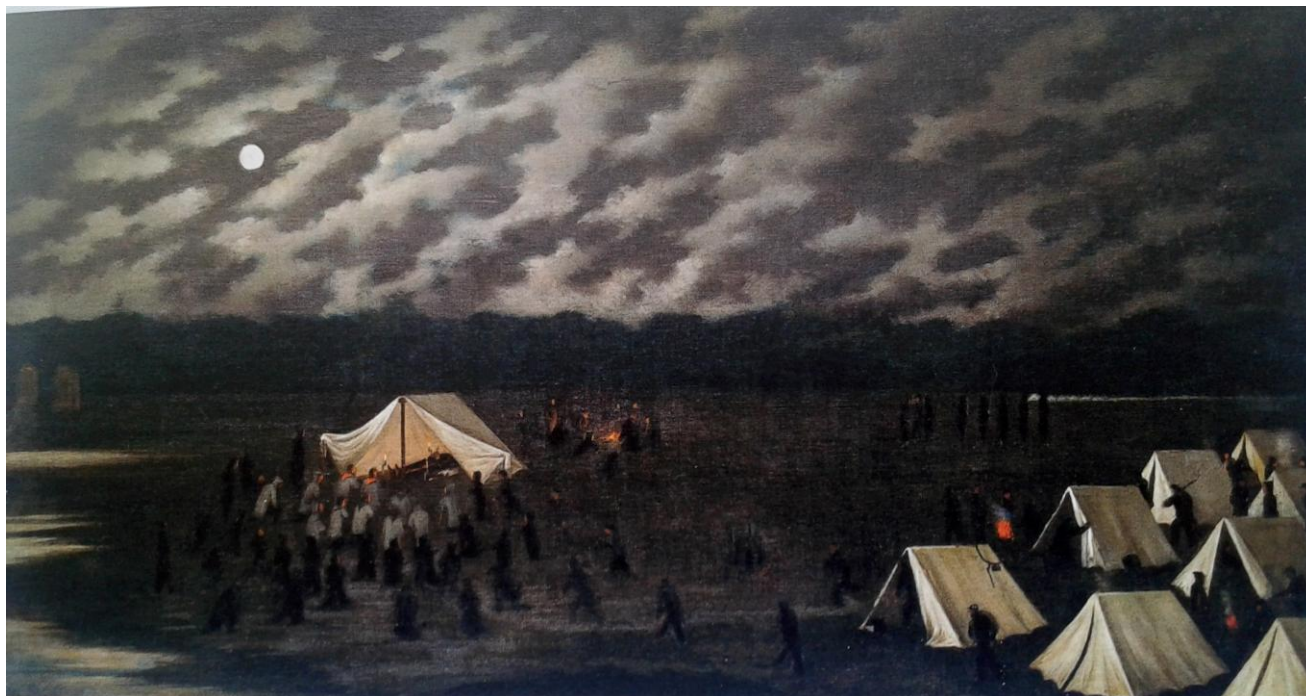
Saer, Juan José (1994). *La pesquisa*. Buenos Aires, Seix Barral.

Schvartzman, Julio (1996). “Un lugar bajo el mundo: *Los pichiciegos* de Rodolfo E. Fogwill”. En *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*. Buenos Aires, Biblos.

Viñas, David (2003). “Mansilla, arquetipo del *gentleman-militar* (1870)”. En *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

## APÉNDICE VISUAL

### **Ambientación anfibia para las leyendas del batallón de Mansilla y los cuentos de los pichis de Fogwill**



Cándido López

*Velorio del primer soldado muerto, perteneciente al batallón de guardias nacionales San Nicolás*

Óleo sobre tela, entre 1887 y 1902. 40 x 82 cm.