

CS



Relatos sobre Malvinas
Guerra, memoria y archivo

Marcela Visconti y Mariano Veliz (editores)



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Relatos sobre Malvinas

Relatos sobre Malvinas

Guerra, memoria y archivo

Marcela Visconti y Mariano Veliz (editores)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana Graciela Morgade	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecano Américo Cristófalo	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni
Secretario General Jorge Gugliotta	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Fernando Rodríguez Gustavo Daujotas Hernán Inverso
Secretaria Académica Sofía Thisted	Subsecretario de Transferencia y Desarrollo Alejandro Valitutti	Raúl Illescas Matías Verdecchia Jimena Pautasso
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales Silvana Campanini	Grisel Azcuy Silvia Gattafoni Rosa Gómez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matias Cordo	Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Ayelén Suárez Directora de Imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes

ISBN 978-987-4923-95-0

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2019

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Visconti, Marcela

Relatos sobre Malvinas: guerra, memoria y archivo / Marcela Visconti ;
Mariano Veliz ; editado por Marcela Visconti ; Mariano Veliz. - 1a ed. - Ciudad
Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires, 2019.
176 p. ; 21 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-4923-95-0

1. Islas Malvinas. 2. Relatos. 3. Memorias. I. Veliz, Mariano. II. Título.
CDD 997.11

Índice

Prólogo

Malvinas en la cultura argentina 9
Mariano Veliz y Marcela Visconti

Capítulo 1

Héroes y desertores. El campo de batalla como un campo de fuerzas en los relatos de la Guerra de Malvinas 17
Lara Segade

Capítulo 2

El revés del testimonio y la potencia sádica en "El informe Grossman", de Néstor Perlongher 47
Lucas Sebastián Martinelli

Capítulo 3

La forma justa de la sombra 63
Sebastián Russo

Capítulo 4

Estrategias de distribución de lo sensible. Visibilidades y audibilidades en pugna en *Desobediencia debida* (Victoria Reale, 2010) 77
Mariano Veliz

Capítulo 5	
Paisaje en conflicto. El espacio como tema en algunos documentales sobre Malvinas	85
<i>Sonia Gugolj</i>	
Capítulo 6	
Imágenes en conflicto. Sobre la transmisión de Malvinas	103
<i>Marianela Aguilar Merlino</i>	
Capítulo 7	
<i>Ciencias morales y La mirada invisible</i> . Centralidad y desplazamiento de la Guerra de Malvinas	125
<i>Agustín Montenegro</i>	
Capítulo 8	
La Cuestión Malvinas desde la óptica del cine de intervención política	149
<i>Nicolás Ezequiel Mazzeo</i>	
Capítulo 9	
Ópera e Historia. Actos y personajes de una guerra	163
<i>Marcela Visconti</i>	
Los autores	173

Prólogo

Malvinas en la cultura argentina

Mariano Veliz y Marcela Visconti

Las Islas Malvinas ocupan un lugar privilegiado en el imaginario nacional. Su presencia espectral recorre la historia argentina desde el momento de su usurpación por parte de las fuerzas británicas en 1833. A partir de allí, en torno a su figura reconocible quedó articulado uno de los mitos más potentes de la identidad argentina. Por eso es posible pensarlas, de acuerdo con Carlos Gamerro (2018), como una pasión argentina, un fetiche de la nacionalidad. Ese mito se alimenta de la distancia, de la melancolía por el territorio perdido, del oscilante reclamo de soberanía, de la herida narcisista por la derrota militar. Funciona, así, como un territorio en blanco sobre el que es posible proyectar anhelos, rencores, combates, duelos. Las Malvinas, como malestar en la conciencia nacional, se inscriben en el linaje de los episodios trágicos de nuestra historia. De allí deriva que se hayan constituido, como señala León Rozitchner (2005), en un punto ciego del pasado reciente.

La reflexión acerca de Malvinas implica arriesgarse a bordear el trauma. Al respecto, Federico Lorenz puntualiza que la presencia de las islas australes en el imaginario argentino

está cimentada en dos momentos traumáticos: una usurpación y una derrota (2013: 21). La dificultad de abordar el estudio de las islas se incrementa cuando se destina a indagar el conflicto bélico, uno de los fenómenos más complejos de desentrañar de la historia del siglo XX en la Argentina. Esto se debe, en gran medida, a la necesidad de pensar la guerra en el marco ampliado de la última dictadura cívico-militar. El episodio no puede analizarse de manera autónoma del contexto político en el que tuvo lugar. En su ensayo sobre la guerra, León Rozitchner precisa que una de las mayores complejidades para examinar y comprender este acontecimiento reside en la necesidad de evitar hacerlo desde las categorías propuestas, con indudable eficacia, por la propia dictadura.

La exploración de la Guerra de Malvinas encuentra un potente obstáculo en las estrategias de invisibilización implementadas desde el poder político y militar a lo largo de las décadas transcurridas desde el fin de la contienda. La derrota militar condujo a un proceso de “desmalvinización” que halló su primera figuración en el ocultamiento de los excombatientes en el momento del retorno. Las investigaciones sobre el trato dispensado a quienes regresaban de las islas ponen de manifiesto la voluntad de quitarles visibilidad al fracaso bélico y a sus participantes.

El retorno democrático fue inicialmente solidario del régimen de invisibilidad impulsado por la dictadura. Federico Lorenz propone una periodización de las maneras en las que la democracia prolongó estas políticas de ocultamiento, “ya que veía en la reivindicación de la guerra una posibilidad para las Fuerzas Armadas de mejorar su imagen y mantener su incidencia en el proceso político” (2013: 183). Ante la eficacia de estas políticas de ocultamiento, las producciones culturales se asignaron la tarea de dar visibilidad al acontecimiento histórico y audibilidad a sus protagonistas, muchas veces suprimidos

de los relatos oficiales sobre las islas. En esta dirección, Julieta Vitullo se dedica a indagar el vínculo entre la negación emprendida desde el Estado, con la colaboración de una sociedad que se involucra en un operativo de amnesia sistemática del evento histórico, y un “aparato ficcional [que] comienza a operar hacia el permanente retorno, también sistemático, de la guerra dentro de la cultura argentina” (2012: 11). En la literatura, el teatro, el cine, la música popular, la ópera y las artes plásticas la presencia hasta ese momento espectral de las islas empieza a tener la materialidad de los relatos y las imágenes. En la basculación entre el testimonio y la ficción, entre los registros cercanos al documental y aquellos que bucean en los recursos de la imaginación, las proliferantes figuraciones sobre Malvinas comienzan a suplir la ausencia de imágenes y testimonios.

De esta manera, las producciones culturales se pliegan a un combate por las imágenes de Malvinas que forma parte de una batalla mayor por la memoria y la construcción de sentidos históricos. En esas imágenes y en esos relatos irrumpe la necesidad de desafiar los modos de inteligibilidad construidos por la dictadura con la ayuda de los medios de comunicación hegemónicos. En esta búsqueda, una primera tarea residió en rastrear cuál es la temporalidad en la que debe pensarse el conflicto bélico. En tanto algunas producciones se centraron en la especificidad de la guerra, otras optaron por su inclusión en una temporalidad expandida. En todos los casos, el enfrentamiento militar nunca se desprende del marco criminal del que emergió. Federico Lorenz se pregunta al respecto: “¿Qué operación de reconstrucción histórica deberíamos hacer socialmente para que fuera posible honrar el sacrificio de millares de argentinos y a la vez caracterizar el contexto en el que fueron a combatir?” (2013: 207). Esta situación dilemática irrumpe en la mayor parte de estas producciones.

El régimen de (in)visibilidad compuesto por la dictadura también resulta desafiado en gran parte de estos artefactos culturales. Una pregunta asedia estas realizaciones: ¿cómo ver lo que no se vio y cómo escuchar lo que no se escuchó? Desde los primeros abordajes de la guerra, como el propuesto por Jorge Denti en su documental *Malvinas, historia de traiciones* (1984), la escucha atenta de los testimonios de los excombatientes constituye una estrategia relevante. Esta instauración de otros relatos, opuestos a los celebratorios creados desde los medios oficiales durante la guerra, se tensiona con la necesidad de revisar las imágenes existentes sobre las islas. En este sentido, la tarea es doble: explorar las imágenes circulantes (tanto las previas a la contienda como las que difundió la dictadura a través de los medios afines) y proponer nuevas imágenes.

Estas exploraciones condujeron a una negativa constante a narrar Malvinas desde la épica. En este repudio se inscribe una de las características más notables de estos relatos. Si la guerra suele narrarse en el lenguaje del heroísmo y el coraje, en estos casos se opera una negación radical de esta posibilidad. Esto no se debe solo a la derrota con la que concluyó el intento de recuperación de las islas, sino al contexto criminal de la dictadura. La desclasificación del *Informe Rattenbach*, encomendado por el gobierno de facto a una comisión de análisis y evaluación de las responsabilidades políticas y estratégico-militares en el conflicto del Atlántico Sur, llevada adelante en 2012 por iniciativa de la entonces presidenta Cristina Fernández de Kirchner, confirmó la sistemática violación de los derechos humanos ejercida por las autoridades militares sobre los soldados argentinos, aunque esa no haya sido la intención original del proyecto. En ese contexto, la evasión de cualquier resabio de la épica de la guerra se convierte en una declaración de repudio a la utilización de los cuerpos de los soldados en el proyecto político-militar

de la dictadura. En los relatos sobre la Guerra de Malvinas, los cuerpos de los excombatientes se conforman como el lugar donde se inscribe el trauma de la guerra (Ehrmantraut, 2013). La guerra queda así inscrita en un tejido en el que los cuerpos y el trauma, la violencia ejercida por un Estado criminal y la presunta batalla contra el imperialismo forman un tejido que exige la aparición de relatos e imágenes. La emergencia dentro del cine, la literatura, la música y las artes plásticas de producciones sobre Malvinas se pliega a la generación de nuevas formas de inteligibilidad de la guerra y como una necesaria revisión del pasado reciente de nuestro país.

El proyecto de este libro surgió como resultado de la investigación realizada en el marco del proyecto PRIG “La guerra y el cine. Figuraciones, testimonios y relatos fílmicos sobre Malvinas” (2015-2017), que dirigió Marcela Visconti, con codirección de Mariano Veliz, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. El equipo de trabajo, integrado por docentes y alumnos/as de la materia Análisis de Películas y Críticas Cinematográficas de la carrera de Artes, se había conformado en el año 2012 a partir de una iniciativa de la cátedra, entonces a cargo de Ana Amado, para desarrollar y coordinar un ciclo de cine-debate sobre la Guerra de Malvinas. Apoyándose en las herramientas y en los conocimientos adquiridos durante la cursada de la materia (a partir de un programa que estudiaba la articulación entre cine y guerra a lo largo del siglo XX hasta nuestros días), el equipo realizó un trabajo de investigación para la curaduría del ciclo de cine, que tuvo lugar entre abril y junio de 2012 en el Museo del Libro y de la Lengua de la Biblioteca Nacional, en el marco de las actividades programadas con motivo de la conmemoración de los treinta años del conflicto del Atlántico Sur. Los intercambios de ideas, a veces en animadas discusiones, que mantuvieron estudiantes y docentes con el público asistente luego de cada proyección

fueron una experiencia muy fecunda y estimulante para encarar una continuidad de la investigación realizada, que luego se formalizó en el proyecto mencionado.

Relatos sobre Malvinas: guerra, memoria y archivo reúne un conjunto de artículos que son producto de ese itinerario y de sus derivas. En el recorrido que traza por producciones literarias y testimoniales sobre la Guerra de Malvinas —en un trayecto amplio que incluye desde *Los pichiciegos*, textos de Néstor Perlongher y otros relatos ficcionales hasta testimonios de soldados y militares—, Lara Segade percibe una suerte de oscilación respecto de cómo aparece la propia guerra en relatos en los que el referente bélico está relativamente ausente, según la lógica ficcional inaugurada por Fogwill a partir de la figura del desertor, a los que pone en diálogo con otro tipo de relato triunfalista que intenta componer una figura del héroe como épica. En esta zona que cruza voces y lenguas, épica y palabras, el artículo de Lucas Martinelli recupera un texto de ficción poco difundido que Néstor Perlongher escribió en los años ochenta, “El informe Grossman”, en el que lee cómo la imaginaria pornográfica, la circulación del deseo, las intensidades corporales y el goce perturban, desde un “revés del testimonio”, las lógicas de poder hetero normativas asociadas a los discursos de la guerra y de la nación.

“La pregunta por la herencia es una pregunta por el padre”, afirma Sebastián Russo como premisa de partida de su lectura de la película *La forma exacta de las islas* (Daniel Casabé y Edgardo Dieleke, 2012), en la que se interroga acerca de la legitimidad de las voces para narrar la experiencia de subjetividades atravesadas por una guerra que “perdura fantasmagóricamente por ‘otros medios’”. La voz del padre y su legitimidad también aparecen en el análisis realizado por Mariano Veliz de *Desobediencia debida* (2008), el documental en el que Victoria Reale explora el accionar de su padre, un médico militar, durante el enfrentamiento

bélico. Una interrogación del trabajo de composición de lo visible y de lo audible permite indagar los modos en los que se inscribe la relación filial y la inscripción de la guerra en el marco de la dictadura.

Los trabajos de Sonia Gugolj y de Marianela Aguilar Merlino se ocupan de imaginarios geográficos y la configuración del espacio de la guerra a la distancia. Gugolj propone y desarrolla la idea de “paisaje en conflicto” para pensar el protagonismo del espacio —su “tematización”— en algunos documentales sobre Malvinas. Su abordaje de *Nuestras Islas Malvinas* (Raymundo Gleyzer, 1966), *El héroe del Monte Dos Hermanas* (Rodrigo Vila, 2011) y *La forma exacta de las islas* (Daniel Casabé y Edgardo Dieleke, 2012) da cuenta de cómo el cine interviene en la configuración de *un paisaje preciso* sobre las islas como un espacio marcado por “una tensión simbólica sobre el territorio, sus límites y dominio y los hechos históricos que allí sucedieron”. Aguilar Merlino, por su parte, reflexiona sobre la complicidad mediática y política en la construcción de un relato triunfalista a partir del análisis del documental *Estamos ganando. Periodismo y censura en la Guerra de Malvinas* (2005), de María Elena Ciganda y Roberto Persano. ¿Cómo se montó esa construcción? ¿Con qué tipo de imágenes —o de ausencias— se construyó el relato triunfador?, se pregunta la autora en un trabajo que abre un interrogante sobre las significaciones visuales del espacio de la guerra y las responsabilidades sociales.

Haciendo eje en la serie ficcional sobre la guerra de Malvinas, Agustín Montenegro analiza la película *La mirada invisible* (2010), de Diego Lerman, y la novela *Ciencias morales* (2007), de Martín Kohan, en la que se inspiró el filme, a partir del corrimiento en el encuadre temporal que propone cada una de las tramas respecto del conflicto bélico, problematizando las significaciones estéticas, ideológicas, afectivas y políticas de ese desplazamiento.

El artículo de Nicolás Mazzeo reflexiona sobre el alcance y las proyecciones del cine de intervención política en *Malvinas. Historia de traiciones* (Jorge Denti, 1984), pensado como un documental que clausura ese modo de representación vinculado al cine militante de los setenta y fines de los sesenta. A partir de esta idea plantea la actualidad de una película cuya temprana lucidez ilumina nuevas preguntas sobre la instrumentalización de la guerra por parte de los gobiernos argentino e inglés. Esta perspectiva es clave en la ópera *Aliados, una ópera en tiempo real* (2015), de Sebastián Rivas y Esteban Buch, que Marcela Visconti analiza a partir de la tensión entre lo musical y la presencia de lo documental-real como sustento de la mirada paródica y crítica sobre la guerra de Malvinas y las relaciones de poder en el mundo actual que la obra construye en su revisión de ese episodio traumático de la historia de las últimas décadas.

Bibliografía

- Ehrmantraut, P. (2013). *Masculinidades en guerra. Malvinas en la literatura y el cine*. Buenos Aires, Comunicarte.
- Gamerro, C. (2018). *Shakespeare en Malvinas*. Comodoro Rivadavia, Espacio Hudson.
- Lorenz, F. (2008). *Fantasmas de Malvinas. Un libro de viajes*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- . (2013). *Unas islas demasiado famosas. Malvinas, historia y política*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Rozitchner, L. (2005). *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia. El punto ciego de la crítica política*. Buenos Aires, Losada.
- Vitullo, J. (2012). *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires, Corregidor.

Capítulo 1

Héroes y desertores

El campo de batalla como un campo de fuerzas en los relatos de la Guerra de Malvinas

Lara Segade

I

Un recorrido por las producciones literarias y testimoniales de mayor circulación que dieron cuenta de la Guerra de Malvinas muestra que si algo no aparece en ellas es la propia guerra; esto es: aquellos hechos, situaciones y personajes que resultan una condición para la guerra, como lo son los combates, los enemigos, los héroes. Lo bélico es, o bien débil, o bien un juego, o bien aquello que se muestra solamente para ser vaciado de toda epicidad. En cambio, en muchos casos, la guerra sirve de puente para abordar otras cuestiones relevantes para pensar el presente: hablar de Malvinas permite hablar de la democracia naciente, sus continuidades y sus rupturas con el período dictatorial previo; de la implementación, durante los años noventa, de un modelo neoliberal y de los discursos vacíos de contenido asociados a él; de las inflexiones épicas o biopolíticas que asume la lectura de la historia en los años dos mil.

Esto puede comprobarse desde el comienzo: *Los pichiciegos*, de Rodolfo Fogwill (1983), transcurre en una cueva

donde se esconde un grupo de soldados que, por medio de intercambios comerciales, se procura de lo necesario para sobrevivir hasta que termine la guerra. Así, la novela inaugura una literatura de Malvinas cuyo centro no está en el campo de batalla sino en los márgenes, y cuya figura principal no es el héroe sino el desertor. Pero también en los primeros testimonios de soldados es posible detectar que tienden a preferirse las historias sobre el período de espera en las islas que precedió a los combates —la construcción de los pozos, la descripción de la vida en las posiciones—, la tristeza de la derrota y el regreso, las quejas por la negligencia e ineptitud en la conducción militar, y las reflexiones generales y distanciadas, en especial las de tono marcadamente pacifista; es decir, tienden a preferirse las historias que no refieren los episodios estrictamente bélicos ni recurren a formas narrativas ligadas a la épica. Por el contrario, la figura que emerge de estos testimonios es la de la víctima, que, si bien se corresponde con una parte de la realidad, por otro lado también obtura la posibilidad de que se construyan narrativamente sujetos guerreros, como de hecho lo fueron quienes participaron, por ejemplo, de los combates finales en los montes que rodean Puerto Argentino. Tal borramiento del referente bélico en los relatos de excombatientes se produce, en muchos casos, de formas muy concretas y visibles. En *Los chicos de la guerra*, por ejemplo, un libro de entrevistas a soldados realizadas por el periodista Daniel Kon, los relatos no alcanzan a desplegarse, pues permanentemente son interrumpidos por las preguntas del periodista que apuntan, en muchos casos, a provocar en los soldados una serie de reflexiones con las que se busca alejarlos de la mera “anécdota” —que es bélica— y extraer de ellos alguna enseñanza, una contribución con la explicación de los hechos.¹

1 Según su autor, *Los pichiciegos* fue escrita entre el 11 y el 17 de junio de 1982 e inmediatamente después comenzó a circular en fotocopias. En 1983 fue publicada por Ediciones de la Flor. Las en-

La relativa ausencia del referente bélico puede pensarse en relación con una serie de cuestiones históricas: por un lado, las características peculiares de esta guerra, sobre todo, que la mayor parte del tiempo que los soldados pasaron en las islas haya sido de espera y no de combate, y que los combates, en algunos casos, hayan sido contra un enemigo “invisible” y en otros contra un enemigo “interno”, los propios superiores; por otro lado, las características de la posguerra, fundamentalmente las dificultades para circular que encontraron los relatos de un hecho de guerra en el marco de la naciente democracia, que buscaba asentar sus bases sobre un relato pacificador y marcar un corte tajante con la violencia del período precedente. Es decir, Malvinas se convirtió en un puente entre dos órdenes que se quería separados: la dictadura y la democracia, puesto que se producía

una contradicción entre los intentos por construir una cultura “pacifista” basada en los valores democráticos y de los derechos humanos, y la demanda de conmemoración de un hecho “guerrero” en un país cuya identidad cultural estaba fuertemente marcada por la presencia militar en el panteón nacional. (Lorenz, 2006: 188)

Simultáneamente, desde el comienzo la perspectiva de la épica así como la propia guerra en cuanto objeto de la narración son acaparadas por los mandos militares, quienes, primero, tendieron a afirmar que la derrota en Malvinas de algún modo podía verse compensada por la victoria que habían obtenido en la guerra interna contra la subversión² y, lue-

revistas que conforman *Los chicos de la guerra*, entretanto, comenzaron a realizarse en el mismo mes de junio de 1982. El libro fue publicado en agosto y llegó a las trece ediciones en los siguientes dos años, con sesenta y cinco mil ejemplares vendidos.

2 Por ejemplo, el Teniente Primero H. L., cuyo relato forma parte de *Así lucharon*, recopilación de testimonios de militares realizada por Carlos Túrolo y publicada en 1982 (1982: 19), afirma:

go, quisieron esgrimir el argumento de su participación en la guerra como atenuante en los juicios a las Juntas Militares.³

Pero, también, la debilidad del referente bélico en los relatos de Malvinas puede pensarse en relación con una dimensión literaria, que abarca desde las dificultades propias de la narración de las guerras hasta el decaimiento general de la épica como forma narrativa.

Hace casi doscientos años, en un libro que se volvería un clásico de la teoría de la guerra, el militar prusiano Karl von Clausewitz afirmaba: “la guerra implica una incertidumbre; tres cuartas partes de las cosas sobre las que se basa la acción bélica yacen ofuscadas en la bruma de una incertidumbre más o menos intensa” (2003: 80). A esta opacidad constitutiva de la guerra se agregan, además, otras dificultades, relativas a la puesta en palabras: ¿cómo ordenar eso que se percibió confusamente? ¿Cómo contar la guerra?⁴

La guerra es, muchas veces, lo que queda por fuera del relato, un real que no consigue ser simbolizado, un más allá del lenguaje, un acontecimiento inenarrable y por tanto intransmisible. En su lectura del poema de Pablo Neruda “Explico algunas cosas”, referido a la Guerra Civil Española,

“Quiero aclarar que si bien el ejército guarda un espíritu muy particular, los comandos —porque nos formamos en el trabajo y en el sacrificio, en la paz y en la guerra (al decir *la guerra* hablo de la que hemos tenido en Tucumán)—, los comandos, decía, tenemos un espíritu muy particular”.

3 Esta relación pareció verse de algún modo confirmada durante la Semana Santa de 1987, cuando un grupo de militares que se negaban a comparecer ante los tribunales civiles para ser juzgados se rebeló en Campo de Mayo. Tras definir a los militares sublevados como “héroes de Malvinas”, el presidente Raúl Alfonsín efectivizó la ley de Punto Final, por la cual se pone un límite a la presentación de cargos contra militares por crímenes de lesa humanidad durante la dictadura.

4 Hay una escena de *Los pichiciegos* que apunta en la línea de esa reflexión. Se trata de aquella en que un soldado presencia el episodio que será recordado como “la gran atracción”, en el que una formación de aviones parece quedar pegada al cielo: “Según él, ‘desintegrado’ no es la mejor palabra, tampoco ‘derretido’. Tendría que encontrar una palabra que dijera lo mismo, entre ‘desintegrado’ y ‘derretido’, pero en la isla, en medio de la guerra, no había tiempo ni tampoco lugar donde buscar palabras mejores que explicaran las cosas”. (Fogwill, 1983: 99).

Mary Louise Pratt sitúa un punto en el cual “Neruda se interrumpe a sí mismo, las bombas caen, y el lenguaje comienza a temblar” y afirma: “En este poema Neruda representa el horror de la guerra que sobrepasa sus poderes poéticos, lo inmoviliza en una repetición fútil que en realidad quiere decir: Tenías que estar ahí” (2009: 1516; la traducción es mía).

Fue Walter Benjamin quien más contundentemente formuló esta idea al afirmar, en relación con la Primera Guerra Mundial, que “la gente volvía enmudecida del campo de batalla” (1999: 112). Se escriben libros pero no hay en ellos nada que recuerde a una experiencia comunicable como la que surgía de los relatos orales de épocas anteriores. Y es que, en efecto, se trata de una transformación más amplia: una pérdida de la posibilidad de tener y comunicar experiencias que la Primera Guerra vuelve visible y que se remonta, en realidad, a los inicios de la época moderna, cuando tienen lugar una serie de cambios ligados al surgimiento del régimen de producción capitalista y a la aparición de la imprenta. Entonces, la novela, hecha para ser leída en solitario, y la información, con su velocidad, comienzan a desplazar a las narraciones orales tradicionales. Estas, que no eran otra cosa que experiencia condensada, tenían lugar en los talleres artesanales, donde el ritmo lento y repetido del trabajo permitía a los oyentes el olvido de sí necesario para retener la historia y hacer así su propia experiencia de ella, que por otra parte era una experiencia colectiva. Aquel tiempo, hoy terminado, era también el de la épica: “Lo que distingue a la novela de la narración (y de lo épico en su sentido más estricto) es su dependencia esencial del libro” (Benjamin, 1999: 115). Es decir, mientras la épica constituye una de las formas narrativas del universo de la narración oral, la novela pertenece a un universo diferente.

Tal inconmensurabilidad entre épica y novela es el eje de uno de los textos fundamentales sobre el tema, “Épica

y novela”, de Mijaíl Bajtín. Para el teórico ruso, la novela, forma vinculada al libro y a la lectura, nace precisamente de la caída de la épica, forma vinculada, en cambio, a la narración oral. Más precisamente, la novela surge de la destrucción de la distancia épica que ubicaba los hechos relatados en un pasado absoluto, separado por una frontera infranqueable del narrador y sus oyentes. A su vez, sostiene Bajtín, “El universo épico está definitivamente acabado, no solo como acontecimiento real de lejano pasado, sino también como sentido y valoración: no puede ser cambiado, ni reinterpretado ni reevaluado” (1989: 462). Y esto porque la palabra épica es inseparable de su objeto. La novela llega entonces a partir de un acercamiento del objeto que posibilita una mirada crítica y, por lo tanto, las reinterpretaciones. Con la novela, la palabra deja de coincidir con el objeto y la narración se abre, se pone en contacto con un presente que, lejos de estar cerrado, es siempre imperfecto.

Estudios más recientes sobre el problema de la guerra y su representación permiten pensar, sin embargo, que aunque no se pueda recuperar la totalidad perdida ni remedar la distancia, la épica sí puede constituir una estructura de referencia, un contrapunto para el caos y la fragmentariedad propios de la percepción inmediata del campo de batalla. Solo así parece posible hablar de héroes, de combates, de estrategias, de enemigos, de muertos y heridos, de armas; en definitiva, de la guerra.

En su libro *Antinomies of Realism*, Fredric Jameson (2013) piensa la guerra y su representación en el marco de lo que denomina *el dilema del nominalismo*: la abstracción de la totalidad o el aquí y ahora sensorial, con su inmediatez y con su confusión. La guerra, si se la percibe inmediatamente, es extraña, constituye una suerte de desfamiliarización de lo conocido: está siempre en riesgo de tornarse irrepresentable. Sin embargo, no solo la guerra es representada sino

que, además, esas representaciones llegan a configurar un estereotipo que es el que la percepción inmediata de la batalla desfamiliariza. Y, al mismo tiempo, se produce el movimiento contrario: ante la desfamiliarización que implica la batalla, se recurre a las estructuras conocidas del realismo, esto es, a los estereotipos. Entre estos, puede situarse la épica, que provee de un orden para el relato de la guerra.⁵ Como el realismo, en la modernidad la épica es solamente una tendencia, una búsqueda: un anhelo nunca del todo satisfecho y una herramienta nunca del todo satisfactoria. No hay posibilidad de una restitución de la totalidad homérica, pues todo elemento épico se recorta contra un fondo de fragmentariedad, un aquí y ahora sensorial irrepresentable.

En ese sentido, dice Jameson, contar la guerra supone siempre un movimiento, una oscilación entre el relato y la amenaza de irrepresentabilidad, o entre el realismo y otras formas no realistas de representación. En esa oscilación, en ese límite que es a la vez imposibilidad y potencia, está la guerra, que siempre está ocultándose pero también está siempre queriendo ser dicha.

También Samuel Hynes (2001), desde una perspectiva diferente, arriba a una idea similar. En *The Soldiers' Tale*, parte del análisis de un extenso corpus de relatos en primera persona de diversas guerras del siglo XX para afirmar que estos guardan relación con tres géneros narrativos: el relato de viaje, la autobiografía y la historia. Por un lado, las guerras suelen pelearse en islas, desiertos o montañas, paisajes destruidos: lugares extraños, que no se parecen en nada a casa y que en ese sentido Hynes define como *unfamiliar*. Los narradores

5 La consideración de la épica como una forma del realismo tiene una larga tradición crítica. Así como teóricos de la épica, como Bajtín, han visto en la tradición épica uno de los orígenes de la literatura, Erich Auerbach comienza con un análisis de la literatura homérica ese recorrido por las diversas formas de la representación de la realidad en la literatura occidental que constituye *Mimesis* y sitúa así a la épica en el origen de la literatura realista.

de relatos de guerra suelen intentar dar cuenta de esos lugares extraños y describir su propia inmersión en esa otra, terrible, existencia, que es lo que hacen los buenos relatos de viaje. Además, los relatos de guerra dan cuenta de un episodio histórico y una experiencia personal, convirtiéndose así en relatos históricos y autobiográficos. Sin embargo, sostiene Hynes, por otro lado, la extrañeza radical de la guerra respecto de cualquier otra experiencia termina por distinguir los relatos bélicos de aquellos otros a los que ¿se? asemejan. En efecto, los relatos de soldados nunca consiguen volver del todo familiares la experiencia bélica ni su paisaje. Más bien, muchas veces parece que son escritos con el objetivo de mostrar cuán *unfamiliar* es la guerra, qué extrañas y desoladas son sus escenas, que constituyen la antítesis del mundo comprensible que el autor y sus lectores habitan. Si en ese sentido los relatos de guerra se distinguen de los de viaje, se diferencian de las biografías porque narran una interrupción y no una continuidad, y del relato de la historia porque les falta la racionalidad científica. Los relatos de guerra abundan en escenas inverosímiles de las que ni la razonable linealidad de la historia ni la de la vida propia consiguen dar cuenta. Así, para Hynes, en su intento por dar cuenta de aquello de lo que no pueden, los relatos de guerra producen una suerte de oscilación, que es definida como un movimiento en el límite de los géneros.

Como ya adelantamos, en la mayoría de los relatos de Malvinas, en especial en aquellos que tuvieron más circulación, como *Los pichiciegos* o *Los chicos de la guerra*, ese movimiento hacia la épica no se produce o se produce débilmente. Sin embargo, si se amplía el corpus y se efectúa una lectura conjunta que ponga en diálogo los distintos tipos de textos, es posible detectar otro modo de esa oscilación. Así, por ejemplo, se puede observar que, en especial durante la década del ochenta, la guerra va desapareciendo

de un grupo de relatos en la misma medida en que aparece en otros: los de los propios militares. Entretanto, al fundar la literatura de Malvinas, *Los pichiciegos* establece al *desertor* como el personaje ficcional central de esta guerra, una figura que se sitúa en los márgenes del escenario bélico. La literatura siguiente tiende, en un gesto equivalente, a presentar antihéroes. Así, puede percibirse una suerte de oscilación, resultado de dos fuerzas de signo contrario: una, centrípeta, que quiere contar la historia de la guerra y sus héroes como épica, y otra centrífuga, que habla de pícaros y desertores y que sitúa las dificultades para llamar “héroes” a los militares de Malvinas.

II

Las guerras en general, y en particular la de Malvinas, en la que el grueso de las tropas estuvo compuesto por soldados concriptos, suelen tensionar y volver visibles las complejas relaciones entre el ciudadano que es convocado a pelear y el Estado que lo convoca, al poner en juego las fuerzas y las razones relativas de uno y otro. Esto sucede incluso cuando las causas nacionales se apoyan en parte en la fuerza coercitiva del Estado, como de hecho sucedió en Malvinas. En cualquier caso, en tanto ir a la guerra implica la posibilidad de morir, acudir al llamado supone aceptar que la causa por la que se pelea, concebida en general en términos nacionales, vale más que la propia vida. Como contrapartida, la negativa a participar, la sustracción del propio cuerpo a la injerencia del Estado, supone que las razones esgrimidas por este no valen lo suficiente como para dar la vida: o porque no se sienten como propias o porque se las rechaza.

En relación con ello, la figura del desertor pone en crisis no solo las causas nacionales sino también toda la lógica

estatal que las riga. Fundamentalmente, esta figura consigue superar el Gran Relato Nacional ya que, al rehusarse a entregar su vida al Estado, “permite pensar un *afuera* territorial y textual” (Vitullo, 2012: 165).

Aunque es difícil conocer su número exacto, los desertores de Malvinas, sin embargo, parecen no haber sido demasiados.⁶ De la lectura de los testimonios, se desprende que a la mayor parte de los soldados conscriptos que fueron convocados ni se les cruzó por la cabeza la opción de no presentarse. De los ocho “chicos de la guerra” entrevistados por Daniel Kon en 1982, ninguno concibe la posibilidad de no presentarse o escapar. Incluso algunos hacen lo imposible por cumplir con el deber.⁷

Por otra parte, en aquel momento los jóvenes convocados suponían que el enfrentamiento no iba a llegar a producirse. En *Partes de guerra*, Daniel Terzano dice: “¿Por qué nunca dudé en presentarme? ¿Por qué no tuve un mínimo reflejo de huida? Ojalá pudiera recuperar ese gesto como un acto heroico, pero de verdad, no podría decir que iba a luchar por la patria, solo sé que fui” (Cittadini y Speranza, 2007: 18). Los testimonios brindados más recientemente son similares: “Cuando se armó, me convocaron. Yo estaba de baja, como casi toda la clase 62... Hoy salgo corriendo, pero en ese momento ni se me ocurrió. Sos pendejo, imprudente, no pensás en nada. La verdad es que ni se me ocurrió no presentarme” (Ayala, 2012: 43). En efecto, no es en estos testimonios donde surge la figura del desertor.

6 Cfr. Lorenz (2006).

7 “Desde la alambrada hablé con un chico de mi clase, que todavía no había salido de baja. ‘Andate —me dijo— que nos vamos todos a las Malvinas. Presentate mañana que ya van a estar las listas completas, y no va a pasar nada’. Él no quería ir, pero yo dije: ‘*Si están todos los pibes, yo también voy, vamos todos juntos*’. Pero cuando llegué a la compañía no me querían llevar, estaban todas las secciones completas. Miré las listas y estaban anotados todos mis amigos [...]. Al final encontré a un suboficial que me dijo que buscara a un pibe de la 63 para cambiarle el lugar” (Kon, 1984: 84).

En medio de las múltiples manifestaciones de respaldo a la guerra, entre abril y junio de 1982 existió también un conjunto de textos de oposición, escritos todos con un similar tono de urgencia. Entre ellos, se destacan, por un lado, la respuesta de León Rozitchner a la Declaración de apoyo a la guerra del Grupo de Discusión Socialista en México;⁸ por otro lado, una serie de artículos de Néstor Perlongher: “Todo el poder a Lady Di”, publicado en la revista feminista *Persona* número 12 durante las primeras semanas del conflicto y, en los meses siguientes, “La ilusión de unas islas” y “El deseo de unas islas”, en *Sitio y Utopía*, respectivamente. Estos textos comenzaban a mencionar, más o menos abiertamente, la deserción como respuesta a una de las preguntas fundamentales que la guerra plantea: ¿vale la pena dar la vida en nombre de, en este caso, la recuperación de las Malvinas? La respuesta es, desde luego, no: dada la profundidad de los vínculos entre la guerra y la dictadura, toda causa queda relegada y toda adhesión resulta aberrante:

El *Entredicho* se eleva fugazmente al didactismo, cuando revela que el Estado Argentino —“espectador neutral”— no ha conocido, en este siglo, guerras. Debe referirse, pensamos, a las guerras “limpias” (liberadas, según las reglas de las artes marciales, entre Estados Soberanos). Soberanos, nos tienta. Pero no hay por qué suponer —en honor al localismo— que el fango de las trincheras de Ganso Verde ensucie, o manche, más que el barro de las zanjas de Victoria o el Tigre. (Perlongher, 1997: 182)

En ese marco, lo verdaderamente preocupante es que amplios sectores pongan en escena lo que Néstor Perlongher

8 En 1985, el texto fue publicado como libro bajo el título *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia*.

describe como “una pantomima fatal, llamando no a desertar, sino a llevar aún más lejos una guerra que caracterizan de antiimperialista” (Perlongher, 1997: 178). En “La ilusión de unas islas”, Perlongher insiste en la cuestión de la deserción desde un punto de vista distinto: ya no se dirige a quienes prestaron su apoyo a la invasión ni adopta el tono urgente de la denuncia. En cambio, las ideas se despliegan en juegos de palabras, con un ritmo y una rima casi poéticos: los “sedentarios de un desierto del que no se deserta” se esparcen por el texto al modo de un estribillo que condensa toda la complejidad de esta figura en el marco de Malvinas (1997: 181). Si el desertor supone, ante todo, un movimiento de fuga, una forma de nomadismo, el sedentarismo obligado por el territorio insular y por una guerra en la que hubo que esperar al enemigo durante un mes, sumado al hecho de que el Estado dictatorial dejaba poquísimos márgenes para cualquier forma de fuga, incluso de apartamiento, hizo que la deserción fuera una posibilidad apenas imaginable. En ese marco, Perlongher señala: “la escritura, por salvaguardar la Historia, zambúllese en las marcaciones de una Geografía colorinche [...], de una Geopolítica enseñante. Que se diseña sobre un desierto sedentario, del que no se puede desertar” (1997: 183).

En cambio, en los textos ficcionales, la figura del desertor aparece recurrentemente. Como sucede con otros personajes del campo de batalla, como los *gurkhas*, la ausencia de certezas acerca de su existencia real parece abrir camino a la imaginación: las ficciones reponen, compensan, pero también delatan, aquello que estaba negado u obliterado en el plano de la historia y del testimonio. Es, en efecto, por medio de la ficción que los desertores pueden desplegar su nomadismo en el desierto sedentario. La primera salida a esta aparente paradoja la propone Fogwill en ese texto fundacional de las ficciones de Malvinas que es *Los pichiciegos*:

sus protagonistas son desertores que huyen hacia abajo, cavando en la tierra. En tanto “zafar, y no vencer, es la impronta en la novela; y el corte que esa impronta produce en la definición de aliados y de enemigos no tiene una correspondencia directa con el corte que marcan las pertenencias nacionales”, los *pichis* se colocan al margen del combate pero también de su lógica: su desertión posee un efecto profundamente corrosivo sobre los valores nacionales y sobre las posibilidades de un relato épico (Kohan, 1999: 6). Así, frente al pedido de los ingleses de que distribuyan unas fotos en las que se los ve tomando el té con militares argentinos para apurar la rendición, uno de los *pichis* sostiene: “—¡Tirémoslas! ¡Que no se rindan! Que se maten entre ellos y que se vayan a la puta que los parió todos. ¡Las quemamos y les decimos que las repartimos igual!” (Fogwill, 1983: 70). Sin embargo, lo mismo puede pensarse también en sentido inverso: no solo los desertores obturan el relato épico al corroer los valores nacionales en los que se apoya el enfrentamiento, sino que además, ante la imposibilidad de un relato épico el desertor se convierte en la figura predominante del relato.

No está de más volver a decir que la nación de la que los *pichiciegos* desertan es la de Leopoldo Galtieri, los centros clandestinos de detención, las torturas, los vuelos de la muerte: todos temas de los que se habla en la *pichicera*. En relación con esto, María Pía López sostiene que *Los pichiciegos*, igual que la respuesta de León Rozitchner a la Declaración de apoyo a la guerra del Grupo de Discusión Socialista en México, tiene el efecto de rasgar la ilusión “mostrando que el fondo de cuerpos suplicados no dejaba lugar para la amalgama nacional” (2010: 152). En ese sentido, en su desertión, los *pichiciegos* trazan una línea que, al dividir el plano vertical en un arriba y un abajo —y no el plano horizontal en, por ejemplo, naciones— constituye una frontera interna de la Argentina, pero que lo es también, más ampliamente,

de cualquier estado capitalista: se trata de la frontera que, en términos de Martín Kohan, divide a los vivos de los boludos.⁹ Una vez en Malvinas o, mejor dicho, bajo Malvinas, los vivos son los que saben cómo ingeniárselas para sobrevivir, los boludos son los que no y por eso deben ser echados al frío. La cuestión de la supervivencia en las islas, ligada más a las habilidades comerciales que a las militares, permite leer una referencia a la división social fundamental: la económica. Así, los pichiciegos están siempre preocupados por los sueldos de cada implicado en la guerra, y sacan cuentas: “¿Cuánto es el sueldo de un coronel? [...] ¿Dos mil pesos? ¡Dos mil millones! Multiplicá, te da una ganancia de setecientos veinte mil millones de pesos en la vida, sin laburar” (Fogwill, 1983: 121). En ese sentido, son más parecidos entre sí los militares ingleses y los argentinos que los militares argentinos y sus soldados. La frontera que separa a estos últimos se demarca también en la lengua: “Como oficiales, ese modo de hablar. Los tipos llegan a oficiales y cambian la manera. Son algunas palabras que cambian: quieren decir lo mismo —significan lo mismo— pero parecen más, como si el que las dice pensara más o fuera más. Tiene que haber una guerra para darse cuenta de esto” (Fogwill, 1983: 62). Estas distinciones, en efecto, se superponen a las geográficas a la hora de definir la identidad de los bandos enfrentados: “haciendo cuentas, se veía raro que siendo que en el país la mayoría de la gente es porteña, allí la mayoría era de provincias” (Fogwill, 1983: 115) y que haya “escots, wels, gurjas, pero no ingleses” (Fogwill, 1983: 68).

En ese sentido, la impugnación es más amplia: al desarmar los valores que sostienen la guerra, *Los pichiciegos* desarma también los valores que sostienen al Estado, tanto militar como liberal.¹⁰ Y propone una tercera opción: la de no

9 Cfr. Kohan (2006).

10 En efecto, en más de una oportunidad —y siempre en contra del discurso hegemónico—, Fogwill señaló que existían continuidades entre dictadura y democracia, fundamentalmente de dos ór-

participar. Es por eso que en esta novela es el gesto de desertar el que funda la posibilidad del margen, de situarse fuera de las opciones que se proponen desde el Estado.

Entonces, *Los pichiciegos* se articula desde el gesto de la deserción, que constituye no solo un rasgo argumental sino, sobre todo, una forma de mirar, oblicua, extrañada y distanciada, fundamentalmente respecto de la propia guerra. En ese sentido, la deserción, en Fogwill, es fundante de unos relatos que trazan un afuera hasta donde parece no ser posible y que podríamos llamar “nómades” incluso cuando no vayan a ninguna parte, en la medida en que se contraponen a otros relatos que son “sedentarios”, porque se sitúan *dentro* de la lógica narrativa del poder y que, en tanto narran el enfrentamiento de una nación con otra, pueden recurrir a formas de la épica.¹¹

Así, cuando a partir de la década del noventa vuelva a escribirse sobre Malvinas, varios cuentos y novelas retomarán la lógica ficcional inaugurada por *Los pichiciegos* precisamente a partir de una recuperación de la figura del desertor. Es el caso, por ejemplo, de *El desertor*, de Marcelo Eckhardt (1992), *Latas de cerveza en el Río de la Plata*, de José Stamadianos (1995) y *La flor azteca*, de Gustavo Nielsen (1997). En todos estos textos, el desertor constituye una fuerza contraria a la fuerza centrípeta del Estado, que cruza las fronteras que desde ese centro se demarcan. Pero además, el desertor es siempre un personaje ficcional: en ese sentido, la figura del desertor aparece, desde *Los pichiciegos*, relacionada íntimamente con las

denes: el económico y el lingüístico. Además de en *Los pichiciegos*, estas ideas fueron formuladas en una serie de artículos publicados en *El porteño* —incluidos posteriormente en *Los libros de la guerra* (2008)—, entre ellos el célebre “La herencia semántica del Proceso”.

11 En relación con ello, en *Antinomies of Realism*, Jameson incluye, entre las situaciones que usualmente estructuran el relato bélico, la experiencia colectiva de la guerra, frecuentemente representada por medio de grupos de hombres de una misma nacionalidad que se diferencian sin embargo por su origen social y regional y afirma: “Sobre todo el grupo pequeño o microgrupo es, literal o figuradamente, la máquina de guerra nómada deleuziana, es decir, la imagen de lo colectivo sin el Estado y más allá de las instituciones reificadas” (Jameson, 2013: 237; la traducción es mía).

dificultades de contar la guerra en general y Malvinas en particular. En su huida o en su reclusión, lo que el desertor parece decir es “no cuenten conmigo”, sustrayéndose, al mismo tiempo, de la guerra y de unos modos específicos de contarla.¹² Sin embargo, a la vez que se excluye de un orden —bélico, narrativo—, también inaugura otro.

III

En cambio, los soldados, que, como vimos, casi nunca se plantearon la opción de desertar, viajan a las islas, más o menos afines a la causa, alentados por sus compañeros o convencidos de que no se llegará al enfrentamiento. El relato de lo que allí sucede quedará a cargo tanto de los soldados como de los militares. Sin embargo, las diferencias entre unos y otros testimonios son múltiples: una de las fundamentales es la que se teje en torno a la figura del héroe. Mientras que, en palabras de los militares, los héroes son los principales protagonistas, los soldados no solo omiten referencias a esa figura sino que, en general, cuando se les pregunta, rechazan el epíteto, con la única excepción de las referencias a los caídos en combate. Y esta posición se mantiene a lo largo del tiempo. Entre las razones que esgrimen aparecen las fallas en la organización por parte de las fuerzas armadas argentinas, que impidieron en muchos casos que los soldados tuvieran acciones heroicas a las que aparentemente estaban dispuestos y, en otros, alejaron a los soldados de cualquier voluntad

12 En varias oportunidades, y para rebatir las primeras lecturas de corte pacifista que recibió la novela, Fogwill afirmó que *Los pichiciegos* no fue escrita “contra la guerra sino contra una manera estúpida de pensar la guerra y la literatura”. Pues escribir contra la guerra sería como escribir contra la lluvia, los sismos o las tormentas. No se trata, por tanto, de embestir contra la realidad sino contra los modos de representar, desde la literatura, esa realidad, contra “las maneras equivocadas de nombrar” (2010: 11).

de participar en esa guerra tan mal conducida.¹³ Por otro lado, aparece con frecuencia la cuestión de la obligatoriedad como obstáculo en el camino de los héroes.¹⁴ Es claro que la imagen de héroe que está detrás de las palabras de estos soldados es, ante todo, la de alguien que lucha por su patria con toda su convicción, que no duda de la causa al punto de estar dispuesto a dar la vida por ella. Es por eso que para estos soldados sí son héroes sus compañeros caídos. Tanto el hecho de haber ido obligados como el de tener duras críticas a sus mandos y al modo en que se produjo la defensa de Puerto Argentino abren grietas en la causa y en la convicción de morir por ella, que, para estos soldados, es condición de la conducta heroica.

En “Épica y novela”, Mijaíl Bajtín sostiene que existe una relación entre el relato épico —cuyo protagonista es el héroe— y un universo “definitivamente acabado, no solo como acontecimiento real de lejano pasado, sino también como sentido y valoración: no puede ser cambiado, ni reinterpretado ni reevaluado” (1989: 462). Lo que él denomina *universo épico* es, pues, total, distante, homogéneo, ajeno a la posibilidad de crítica. Como tal, pues, solo es posible en los relatos de los militares, en la medida en que, para ellos, no hay grietas en la reivindicación de la causa de Malvinas ni en la convicción de dar la vida por la patria. La adhesión es total y no solo a la causa, sino también a la fuerza a la que pertenecen: es por

13 Por ejemplo, el soldado Sergio Sánchez dice: “No tuve ningún acto de heroísmo, ni me cagué a tiros con 400 ingleses. Yo tenía 1.800 tiros y me los tuve que meter en el orto porque combatimos de noche y no tenía a quién tirarle!” (Ayala, 2012: 66).

14 Así, ya en *Los chicos de la guerra*, Guillermo decía: “Ahora todos dicen que somos héroes, pero yo no me siento ningún héroe. Si yo hubiera ido como voluntario, entonces sí, sería un héroe, pero yo fui por obligación” (Kon, 1984: 43). Daniel Terzano, por su parte, afirma años después: “¿Por qué no tuve un mínimo reflejo de huida? Ojalá pudiera recuperar ese gesto como un acto heroico, pero de verdad, no podría decir que iba a luchar por la patria, solo sé que fui” (Cittadini, F. y Speranza, 2007: 18).

ello que, según cuentan, no dudarían en dar la vida, lo que los convierte, al menos potencialmente, en héroes. En efecto, en las anécdotas que involucran conductas heroicas siempre aparecen misiones o decisiones en que la vida se pone en riesgo, sin que por ello mermen el amor por la patria ni la voluntad de sacrificio. Así, por ejemplo, en una de las historias recopiladas por Isidoro Ruiz Moreno,¹⁵ se cuenta que durante un combate extremadamente duro y riesgoso para las fuerzas argentinas, en medio de los bombardeos y el humo, uno de los soldados logra incorporarse —con el consecuente riesgo de ser divisado— y grita en dirección a los ingleses: “¡Viva la Patria, hijos de puta!”¹⁶

Hay que señalar que, para los militares, el problema de la voluntad o la obligatoriedad no se plantea. Para ellos, ir a Malvinas es un trabajo que nace de una vocación; un desafío, en definitiva, que no solo se dirime en términos nacionales, sino también personales; es la posibilidad de poner en práctica aquello que aprendieron durante toda su vida: “Parecía que estuviésemos viviendo un sueño, que esto no podía estar pasándonos a nosotros. Por fin íbamos a poder demostrar que lo aprendido en la ya lejana Escuela de

15 Isidoro Ruiz Moreno es Doctor en Derecho y Ciencias Sociales especializado en historia militar y con estrechas relaciones con el Ejército. En 1986 publicó *Comandos en acción*, en donde se relatan las operaciones de las Compañías 601 y 602 de “Comandos” del Ejército, integradas únicamente por militares profesionales —esto es, sin conscriptos— en Malvinas, a partir de los testimonios de sus participantes directos.

16 La adhesión total a la causa patriótica y la disposición a dar la vida por ella que deja traslucir esta escena pueden leerse como reverso de la de la muerte del conscripto que relata Rodolfo Walsh en el inicio de *Operación Masacre*. Durante la fallida revolución de Valle, que culminará con los fusilamientos de José León Suárez, Walsh sale del bar en que jugaba al ajedrez para ver qué son esos ruidos que él confunde con fuegos artificiales y corriendo llega hasta su casa: “pegado a la persiana, oí morir a un conscripto en la calle y ese hombre no dijo: ‘Viva la patria’ sino que dijo: ‘No me dejen solo, hijos de puta’” (Walsh, 2006: 18). Ligar ambas escenas permite advertir la dificultad de asignar un sentido de comunidad a la palabra “patria”, enfatizada en una y obliterada en la otra, en contextos en que la violencia militar se vuelve contra la sociedad civil.

Aviación Militar era cierto...” (Carballo, 1983: 8). Algunos hablan de “bautismo de fuego” (Carballo, 1983: 13).¹⁷ Otros interpretan la guerra como el hecho definitivo que los incluirá para siempre en la historia heroica del ejército: “Con la humildad propia del soldado frente a un deber, somos conscientes de que entramos en los anales de la historia argentina, en el registro militar de sus luchas por la soberanía territorial propia y de los hermanos pueblos de la América del Sur” (Piaggi, 1994: 37).

Aunque a veces el tono de los testimonios de militares se vuelve excesivamente burocrático, es en ellos donde aparecen por primera vez elementos del universo bélico. De hecho, en el caso de la dictadura militar que gobernó la Argentina entre 1976 y 1983, lo bélico y lo burocrático no se excluyen; por el contrario, constituyen dos dimensiones de lo estatal —y, como vimos, el desertor representa una fuerza contraria respecto de ambas—. Así, por un lado, se destacan en los testimonios de los militares las explicaciones técnicas acerca de las armas, las estrategias, las posiciones, los mapas, que llegan casi a conformar un diccionario de léxico castrense que los militares “traducen”.¹⁸ Por otro lado, aparecen en estos testimonios escenas de combates, que aunque no llegan todavía a constituir más que una parte de los relatos —generalmente intercaladas entre detalles técnicos y justificaciones políticas— son relevantes porque es allí donde pueden aparecer los héroes. Así, por ejemplo, sucede con el relato de los

17 En la tapa de la Revista *Somos* del 7 de mayo de 1982, solo aparecía la imagen de un soldado empuñando su fusil y las palabras “bautismo de fuego”.

18 “El visor nocturno es un aparato que permite la visión dentro del campo de combate mediante un incremento de la luz natural del ambiente” (Túrolo, 1982: 71); “Un comando es una tropa, no llamemos tropa especial, sino especialmente educada e instruida para operar dentro del dispositivo enemigo” (Túrolo, 1982: 18); “Esto es lo que se llama ‘fuego de perturbación’. Eligen una zona y tiran a hacer blanco contra cualquier cosa. El objeto es impedir el libre movimiento” (Túrolo, 1982: 75).

combates producidos tras el desembarco inglés en San Carlos, donde el “heroico oficial” Carlos Esteban logró frenar durante un tiempo a una tropa que superaba ampliamente a la suya en número y armamento, lo que retrasó el avance sobre Puerto Argentino y permitió el repliegue del ejército nacional.¹⁹

De ese modo, la narración de los combates y la descripción de armamentos contribuyen a que los héroes se conviertan en fuerzas centrípetas o de re-territorialización, y lo hacen en parte en virtud de dos de las características de los testimonios militares, en las que nos detendremos a continuación. La primera es que los relatos heroicos están narrados siempre en tercera persona; la segunda es que los testimonios de militares publicados hasta 1983 están firmados solo por iniciales.

En relación con la primera de esas características, el heroísmo es siempre narrado en tercera persona. A veces, se introduce la voz de una figura legitimada, que reconoce —y así construye— el heroísmo de las fuerzas argentinas. Algunas veces esa voz autorizada que se introduce es la del enemigo y, en esos casos, el efecto de “heroización” parece ser aún mayor. El reconocimiento del valor por parte de los enemigos constituye uno de los rasgos centrales de la tradición

19 “Sobre Puerto San Carlos aflúan unidades de paracaidistas, infantes de Marina y Comandos ingleses, sin que faltasen los tanques livianos Scorpion y Scimitar del famoso regimiento Blues [...] Cientos de soldados británicos habían puesto pie en tierra malvinense, y nutridos contingentes de tropas escogidas —si no todas veteranas, al menos con un entrenamiento que no bajaba de cuatro años— marchaban en procura de Esteban y sus cuarenta y un hombres [...] De haberse zafado aquel oficial de su comprometida situación, dirigiéndose al amparo de Puerto Argentino antes de tomar contacto con las fuerzas británicas, escasamente hubiese merecido reproches, desde que ya había cumplido su misión de informar, y dada la desproporción de elementos enemigos y propios. Pero imbuido de verdadero espíritu militar, con determinación y coraje, se dispuso a enfrentar al adversario y combatirlo hasta donde su resistencia fuera efectiva. Cuando el enorme helicóptero se le acercó, el teniente primero Esteban y su pequeña tropa abrieron fuego: saltaron piezas, se le desprendió la carga que colgaba debajo, y humeando, se apoyó pesadamente en el suelo, con varios de los tiradores ingleses que conducía muertos” (Ruiz Moreno, 2011: 137).

épica, presente en la *Iliada* o *La Araucana* pero también en otros textos contemporáneos, como la carta en que Rodolfo Walsh relata la muerte de su hija Victoria²⁰. En el caso de los relatos de Malvinas, la admiración de los enemigos contribuye con la homogeneidad que la figura heroica requiere: una opinión divergente representaría una grieta que el verdadero héroe no puede tolerar.

La segunda característica que contribuye a construir los héroes como figuras de reterritorialización en los testimonios de los militares se vincula al hecho de que los testimonios publicados hasta 1983 no están firmados sino por iniciales. En el prólogo de *Así lucharon*, el autor propone una explicación: “se ha citado a todos los protagonistas con iniciales por pedido de muchos que no querían poner a uno por encima de otros en lo que fue un esfuerzo conjunto” (Túrolo, 1982: 8). La decisión parece apuntar en la dirección de la construcción de un héroe colectivo, las Fuerzas Armadas, que en ese momento coinciden con el Estado. Como vimos, este sujeto colectivo es heroico en tanto adhiere completamente a la causa de la guerra y está dispuesto a dar la vida por ella. Sin embargo, en 1985, aparecen nuevos libros en los que los mismos militares cuentan las mismas anécdotas de *Así lucharon*, pero ahora firmando con sus nombres completos.²¹ No parece menor el hecho de que estos libros hayan sido publicados en simultaneidad con el juicio a las Juntas Militares. En ese marco, la fuerza centrípeta

20 En su análisis de la carta, Ricardo Piglia se detiene en un fragmento en que Walsh refiere las palabras de un soldado que participó del enfrentamiento, que dice: “El combate duró más de una hora y media. Un hombre y una muchacha tiraban desde arriba. Nos llamó la atención la muchacha, porque cada vez que tiraba una ráfaga y nosotros nos zambullíamos, ella se reía”. Piglia señala que esta inclusión refuerza el heroísmo, pues el hecho de que quienes van a matar a Vicky sean los primeros en reconocer su valor pertenece a la mejor tradición de la épica (Piglia, 2001).

21 Entre estos, se destacan *Malvinas: relatos de soldados y Operaciones terrestres en las Islas Malvinas*, los dos publicados por el Círculo Militar.

que ejercían al unísono el Estado y la corporación militar se disgregó en un montón de historias con nombre propio en las que cada uno aspira a una salvación individual.

Lo que estas dos características de los relatos heroicos —la narración en tercera persona, el reemplazo de las firmas por iniciales— revelan es que la *re-territorialización* constituye un esfuerzo que los textos realizan contra otras fuerzas de tendencia contraria. Una de ellas es, como vimos, la desertión que, sin embargo, no aparece en estos textos. Es, en todo caso, una fuerza que se manifiesta en cuanto se articula la red textual de Malvinas. Pero también hay otras formas en que los testimonios de los militares son corroídos desde dentro, contra las cuales se despliega el esfuerzo por construir héroes.

En efecto, en estos relatos, es frecuente encontrar referencias a falencias en la preparación de los conscriptos y a fallas en las armas y las comunicaciones, que contrastan además con la situación británica. Ante ellas se producen diferentes reacciones. Algunos militares, como Ítalo Piaggi o Martín Balza años después, estructuran sus testimonios en torno a la explicitación y la descripción de estas falencias. En el caso de Piaggi esto contribuye a su propia configuración como héroe, en parte por pelear en tales condiciones, pero sobre todo por ser prácticamente el único en comprender cabalmente la situación y tratar de mejorarla.

Otros militares producen unos relatos que responden a la estructura “David contra Goliat” (Carballo, 1983: 14). Para ellos, haber logrado resistir con tal desventaja armamentística pone de manifiesto el espíritu aguerrido de los combatientes, que se revela así como la verdadera fuente de un heroísmo que, en estos relatos, resulta finalmente exaltado. Esta operación es especialmente visible en los testimonios de militares pertenecientes a la Fuerza Aérea.

A veces, para superar estas falencias y desventajas, los militares tienen que acudir a su ingenio: “En el camino de

trepada me encontré con el logístico del 4, el capitán J. R. F., que venía subiendo con unos cohetes de Pucará. Estas coheteras se habían adaptado con ingenio criollo para utilizarlas tirando desde tierra” (Túrolo, 1982: 205). El teniente primero V. H. R. P. destaca el accionar de la artillería durante los duros combates del 13 de junio, que logró resistir hasta último momento, ya que “llegaron a enfriar con baldes de agua las bocas de los tubos debido a como se calentaban” (Túrolo, 1982: 291). Isidoro Ruiz Moreno señala que este tipo de rebusques constituyen una cualidad propia de los comandos, en tanto se orientan a facilitar la infiltración en el territorio enemigo. Así, se introducen nociones como “emboscadas y golpes de mano, o una fulminante penetración en el territorio enemigo” pero también “técnicas no convencionales, como el disfraz, el empleo de animales, o el uso de elementos corrientes con propósitos bélicos, sobre todo el fuego” (Ruiz Moreno, 2011: 28). En este tipo de secuencias, junto a las referencias a la tradición sanmartiniana comienzan a aparecer historias vinculadas a la defensa de Buenos Aires durante las invasiones inglesas, cuando el aceite hirviendo sirvió de arma improvisada que, junto al coraje y al fervor patriótico, permitió expulsar al enemigo: “La voluntad de luchar nos unía e inclusive inventamos nuevas armas que se construían con pedazos de aviones o helicópteros, en fin, algo así como el aceite hirviendo de 1806” (Túrolo, 1982: 11). El propósito de estas referencias es construir héroes ingeniosos, como Odiseo. Ruiz Moreno afirma: “Desde que existieron guerras en la humanidad, siempre hubo grupos de soldados audaces que ejecutaron actos arriesgados dentro de los campos enemigos: el caballo de Troya es un ejemplo clásico de infiltración efectuada por tropas escogidas” (Ruiz Moreno, 2011: 28). Sin embargo, en ese tipo de escenas, comienza a percibirse también cierto desplazamiento, un movimiento originado desde el interior mismo de los

relatos de los militares: aunque el recurso al ingenio busca configurar héroes, estos terminan teniendo también algo de pícaros, que recuerdan en algún punto a los antihéroes de la ficción:

La cuestión es que despegamos; iba yo delante de la columna, a trescientos metros cada máquina, haciendo vuelo táctico. Llegamos hasta el estrecho de San Carlos y de pronto me encontré con la silueta de un buque. Había bruma bastante espesa, no obstante, se veía el contorno de un buque. Así que les dije por radio al resto que había un buque al frente, que pegáramos la vuelta y rajáramos como locos.

[...]

Volvimos a Darwin con toda la potencia aplicada e informamos nuestro encuentro con el buque. Nos dijeron con total naturalidad que era el *Río Carcarañá*, que había sido atacado dos o tres días antes. Nosotros a las p...: “Ustedes deberían habernos dicho, que nos agarramos un jabón de locos”, etcétera. En fin, esos sucesos que terminan transformándose en cómicos. (Túrolo, 1982: 105)

Así, las falencias armamentísticas y los errores estratégicos tienden a aparecer en los relatos aunque los militares procuren desestimarlos y narrar el heroísmo desde la seriedad. Contra sus voluntades, termina por configurarse una atmósfera absurda, llena de malos entendidos que torna cómicos los relatos. Y, como ha señalado Bajtín, la risa es una de las formas principales de corrosión de la épica, ya que, al acercar el pasado destruye la distancia que la épica requiere y vuelve al objeto susceptible de análisis, de interpretación.

En uno de los testimonios que recoge Ruiz Moreno, que llamativamente comienza con la afirmación, a propósito del hundimiento del crucero *General Belgrano*, de que “la guerra empezaba en serio”, se cuenta cómo, frente a los numerosos indicios que señalan la presencia de enemigos en tierra firme, la Compañía de Comandos 601 es enviada en misión de reconocimiento hacia las playas al sur de la península de Murrell: “Llegados al lugar, se pudo comprobar la exactitud del aviso: sobre la playa había un buque neumático en posición invertida” (Ruiz Moreno, 2011: 80). Atemorizados ante la posibilidad de que sea una trampa, los comandos despliegan todo su saber profesional: “Se echaron entonces ambos a tierra, mirándolo por debajo, y notaron la presencia de varios objetos. En precaución de que se tratara de una bomba ‘cazabobos’, pasaron una cuerda de escalamientos por las agarraderas del bote, y entre los dos tiraron un fuerte tirón. No ocurrió nada” (Ruiz Moreno, 2011: 81).

Un poco más adelante, se narra una misión de vigilancia de la zona de San Carlos: los comandos fingen retirarse pero se esconden en un galpón vacío para esquila de ovejas, donde pasan la noche; uno de los soldados advierte sobre el riesgo de contagiarse sarna de los animales al mayor Castagneto, quien, “espantado, no perdió tiempo en cuanto despuntó el día siguiente en inquirir al *manager* del Establecimiento el problema que les podría causar la proximidad de las ovejas (*sheep*), y este hombre le aseguraba que no había ninguno cerca, refiriéndose a un navío (*ship*). No pudieron entenderse” (Ruiz Moreno, 2011: 101).²²

22 La imbricación entre fervor patriótico y comedia, y la consecuente corrosión de la épica, es uno de los ejes principales de la *nouvelle* de Osvaldo Lamborghini, *La causa justa*, donde todas estas cuestiones aparecen tematizadas. El japonés Tokuro es el único que defiende sin matices la patria y que, en consecuencia, se ofrece como voluntario para pelear en Malvinas. Sin embargo, se trata de un extranjero, cuyo honor, además, no parece presentar matices. Lo que en un contexto diferente —en Japón, quizás— podría convertirlo en un héroe, en esta “gran llanura de los chistes”

Finalmente, existe todo un conjunto de relatos que omiten por completo cualquier referencia a falencias, errores o desventajas y se vuelven por momentos abiertamente triunfalistas. Allí, la celebración del espíritu heroico y de la capacidad de resistencia muta en versiones de la victoria argentina. En algunos casos, por ejemplo, se dice que la diferencia armamentística entre Argentina e Inglaterra no fue tan fuerte como se creyó. En *Así lucharon*, el teniente primero J. A. E. contradice abiertamente las informaciones que circularon sobre las múltiples dificultades que debieron enfrentar los soldados: “Nuestra gente, nuestro regimiento, se hizo a la vida dura y no nos pasó nada. No tuvimos colitis, disentería, nada, nada. No teníamos ni resfriados, eso era lo que más sorprendía: que en ese clima realmente duro, no tuviéramos ni un resfriado” (Túrolo, 1982: 139). En otra parte, el mismo teniente primero relata así un enfrentamiento: “Les causamos muchas bajas a ellos; realmente era destacable la actuación de nuestros comandos [...] los ingleses también salían con sus muertos y heridos, y uno sentía la satisfacción de la revancha. *Fue muy parejo*” (Túrolo, 1982: 132; el destacado es mío). Independientemente de que haya habido combates más parejos que otros, llama la atención el modo en que el relato heroico se convierte en pantalla que tapa, precisamente, la grieta que lo imposibilitaría. En todos estos casos, se ve el enorme esfuerzo discursivo que supone

(Lamborghini, 2003: 46) que es Argentina, lo vuelve objeto de burla, de risa. El fervor patriótico de Tokuro y sus consecuencias trágicas resuenan en la siguiente escena narrada por el teniente primero V. H. R. P., aunque esta en ningún momento mueva a la risa: “Los soldados, por su parte, me dijeron que el sargento se puso al frente de su pelotón y comenzó a avanzar, y en la noche gritó: ‘¡Viva Argentina, carajo!’; entonces, un inglés lo puso fuera de combate con un proyectil en el estómago” (Túrolo, 1982: 298-299). Por otra parte esta escena —el soldado disparando solo, sin protección, encogido ante el peligro que corre por la fuerza de la causa que defiende— recuerda a dos escenas altamente paródicas de la literatura de Malvinas: una perteneciente a *Una puta mierda*, de Patricio Pron (2007), la otra a *A sus plantas rendido un león*, de Osvaldo Soriano (1986).

el intento de consolidar la figura del héroe para la guerra de Malvinas, en la medida en que siempre encuentra resistencia, tanto fuera de los relatos militares —como hemos visto, por ejemplo, en la figura del desertor— como dentro de ellos.

Carlos Gamerro ha señalado, a propósito de los relatos triunfalistas de Malvinas, que no se trataba únicamente de ocultar información, sino que se creaba activamente un relato, a veces inverosímil, para consumo masivo.²³ El ejemplo más conocido tal vez sea el de las tapas de la revista *Gente* del 6 y el 27 de mayo, cuyos titulares afirmaban, respectivamente, “Estamos ganando” y “Seguimos ganando”. De un número al otro, se suceden las victorias de las tropas argentinas.²⁴

No se trata, pues, de que el heroísmo solo pueda aparecer ante nociones unificadas y homogéneas de la nación o la causa que se defienden, sino de que, sobre las grietas, las fallas y las dudas que siempre existen pero que en Malvinas se exageran, se realiza una construcción del relato heroico. Así, el heroísmo se despliega como artificio: un relato

23 Estas ideas fueron expuestas por Carlos Gamerro en la mesa redonda “Representaciones de Malvinas”, realizada el 11 de abril de 2012 en la Biblioteca Nacional, en el marco de las actividades llevadas a cabo por dicha institución en conmemoración de los treinta años de la guerra. Algunas de esas ideas aparecen también en el artículo “El último pichiciego” (2010).

24 Existen múltiples ejemplos de este tipo de falsificación de los relatos, pero tal vez el más conocido sea el de los sucesos de las Georgias el 25 de abril. Allí, estaba emplazado el grupo de militares de los “Lagartos” comandados por Alfredo Astiz, que se rindió sin pelear. Sin embargo, los diarios y revistas argentinos hablaron de la resistencia heroica del grupo, que compararon, una vez más, con la de los porteños durante las invasiones inglesas. La edición de la revista *Gente* del 29 de abril incluye una entrevista al brigadier José Miret, uno de los oficiales que acompañan a Costa Méndez en sus gestiones diplomáticas. Allí, en referencia a la batalla de las Georgias, Miret se muestra seguro de la victoria y afirma: “en 1896 y 1807 resistimos con agua y aceite hirviendo. Ahora tenemos bastante más que eso para defender lo nuestro” (Verbitsky, 2006: 149). En diciembre de 1982, la nueva Junta Militar forma la Comisión de Análisis y Evaluación de las Responsabilidades por el Conflicto del Atlántico Sur, presidida por el teniente general Benjamín Rattenbach. Cuando en 1983 el Estado Mayor Conjunto envía una copia del informe para que revise el sumario de un militar, “Rattenbach se da cuenta de que habían falsificado su firma y que habían cambiado cuatro hojas, las que se referían al teniente de navío Alfredo Astiz en las Georgias del Sur” (Ayala, 2012: 137).

destinado a cubrir los aspectos más siniestros de la guerra, es decir, aquellos que resultan más difíciles de asimilar en el relato de una nación homogénea. Lo que antes llamamos *re-territorialización* es, en gran medida, el despliegue de una potencia ficcional que se orienta más, como hemos podido observar, a los mismos militares, y que funciona, en estos primeros años de la posguerra, gracias a recursos como la tercera persona y las iniciales, que son los que contribuyen a delinear los contornos de un héroe corporativo que busca resistir, desde Malvinas, los embates de la justicia y de la sociedad en relación con el terrorismo de Estado.

Bibliografía

- Ayala, J. (2012). *Malvinas, la primera línea*. Buenos Aires, Del Náufrago.
- Bajtín, M. (1989). Épica y novela. En *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- Benjamin, W. (1999). El narrador. En *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus.
- Carballo, P. (1983). *Dios y los halcones*. Buenos Aires, Abril.
- Cittadini, F. y Speranza, G. (2007). *Partes de guerra*. Buenos Aires, Edhasa.
- Fogwill, R. (1983). *Los pichiciegos*. Buenos Aires, De la Flor.
- . (2008). *Los libros de la guerra*. Buenos Aires, Mansalva.
- . (2010). Nota del autor a la séptima edición. En *Los pichiciegos*. Buenos Aires, El Ateneo.
- Gamerro, C. (2010). El último pichiciego. En *Radar (Página 12)*, 29 de agosto.
- Hynes, S. (2001). *The Soldiers' Tale*. Nueva York, Penguin.
- Jameson, F. (2013). *Antinomies of Realism*. Londres, Verso.
- Kohan, M. (1999). El fin de una épica. En *Punto de vista*, núm. 64, agosto.

- Kohan, M. (2006). A salvo de Malvinas. En Bazar Americano, agosto-septiembre.
- Kon, D. (1984). *Los chicos de la guerra*. Buenos Aires, Galerna.
- Lamborghini, O. (2003). La causa justa. En *Novelas y cuentos II*. Buenos Aires, Sudamericana.
- López, M. P. (2010). Soldados, testigos y escritores. En Carbone, R. y Ojeda, A. (comps.), *De Alfonsín al menemato (1983-2001)*. Buenos Aires, Paradiso.
- Lorenz, F. (2006). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires, Edhasa.
- Perlongher, N. (1997). *Prosa plebeya*. Buenos Aires, Colihue.
- Piaggi, I. (1994). *El combate de Goose Green*. Buenos Aires, Planeta.
- Piglia, R. (2001). Tres propuestas para el próximo milenio. En *Radar (Página 12)*, 23 de diciembre.
- Pratt, M. L. (2009). Harms' Way: Language and the Contemporary Arts of War. En *PMLA*, vol. 124, núm. 5, octubre.
- Pron, P. (2007). *Una puta mierda*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Ruiz Moreno, I. (2011). *Comandos en acción*. Buenos Aires, Claridad.
- Soriano, O. (1986). *A sus plantas rendido un león*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Túrolo, C. (1982). *Así lucharon*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Verbitsky, H. (2006). *Doble juego*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Vitullo, J. (2012). *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires, Corregidor.
- Von Clausewitz, K. (2003). *De la guerra*. Buenos Aires, Distal.
- Walsh, R. (2006). *Operación Masacre*. Buenos Aires, De la Flor.

Capítulo 2

El revés del testimonio y la potencia sádica en “El informe Grossman”, de Néstor Perlongher*

Lucas Sebastián Martinelli

La transgresión no es la negación de lo prohibido sino que lo supera y lo completa.

Bataille, 2010: 67

En verdad, Bataille distingue tres modos de disolver la mónada individual y recuperar cierta indistinción originaria de la fusión: la orgía, el amor, lo sagrado.

Perlongher, 1997: 87

I. Introducción

Durante la Guerra de las Malvinas, una sociedad permeada por la influencia de las instituciones estatales y una opinión pública construida a partir de un intenso sensacionalismo mediático plagado de insignias patrias contribuyeron con la gran adherencia que tuvo el clima nacionalista.¹

* Dos versiones preliminares a este texto fueron leídas con anterioridad: en el Coloquio Internacional “Los mil pequeños sexos” organizado por la UNTREF durante julio de 2016, y en el “IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria” organizado por el Centro Cultural Haroldo Conti durante noviembre de 2016.

1 Sobre esta cuestión, se siguen las hipótesis del documental *Estamos ganando. Periodismo y censura en la Guerra de Malvinas*, de Roberto Persano y María Elena Ciganda (2005), cuyo propuesta central es explicar, con entrevistas y archivo audiovisual, el clima nacionalista que se vivió en la Argentina durante el conflicto.

La arremetida sobre las islas gozó de un consenso poblacional cuya complejidad solo puede ingresar al campo de la especulación intelectual para aquellos que no vivimos en esa época con plena conciencia del proceso político en curso.

Néstor Perlongher se posicionó en contra de aquellos que estuvieron a favor del embate y criticó de manera taxativa a los defensores del argumento bélico. Por una derivación lógica de los acontecimientos, la historia concluyó en que esa mirada encuentre sentido en un punto de vista común —o tal vez de mayor congruencia—: la Guerra de las Malvinas resulta un recuerdo doloroso para la historia argentina, pero no simplemente como una batalla independentista perdida por la recuperación de un territorio, sino que está indisolublemente asociada con el luto por los pibes que murieron en medio del frío, el hambre y el ocultamiento de un gobierno macabro y funesto.² En su último acto, la dictadura cívico-militar se embarcó en una empresa cuyas heridas no terminan de cerrar.

Desde un exilio —que en sus propias palabras fue un *exilio sexual*—,³ Néstor Perlongher escribe tres artículos de corte periodístico con un ímpetu antiimperialista y una posición política extrema amparada en el humor: “El deseo de unas islas” (1982), “Todo el poder a Lady Di” (1982) y “La ilusión de unas islas” (1983). En estos textos el cuestionamiento al apoyo civil de la guerra por parte de los intelectuales y de algunas organizaciones de izquierda se hace explícito. En el marco de estas declaraciones públicas,

2 Otras muertes asociadas a Malvinas las constituyen los suicidios de los veteranos que volvieron de la guerra y no recibieron la contención adecuada de políticas estatales orientadas a su cuidado.

3 La idea de exilio sexual quedó registrada en una entrevista realizada por Osvaldo Baigorria para un número de la revista *Cerdos & Peces* del año 1985: “Mirá, mucha gente se fue durante la época de la dictadura, porque era insoportable ser *gay* en la Argentina. Era cosa de salir a la calle y que te llevaran [...] Yo en realidad me fui en el ochenta y uno, o sea que me banqué los peores años. Y realmente fue un exilio, pero a la manera de esos exilios microscópicos, moleculares: la gente se va solita, o en pequeños grupos, sin asumir su condición de exiliados” (Perlongher, 2004: 273-274).

resulta llamativo uno de sus textos de ficción poco difundido y del que se sabe fue escrito y circuló a durante la década del ochenta. “El informe Grossman” hace aparecer la sexualidad de manera desenfadada y grotesca para dislocar los lugares comunes a los que se asocia lo gay, o particularmente el relacionamiento *gay-gay* que interesa a Perlongher como el desarrollo de una sexualidad relacionada con los términos de “extranjería” e “higienismo”, ante la emergencia del sida y un proceso que denominó la “desaparición de la homosexualidad”.⁴

En el ámbito de la guerra, se construye una farsa en la que la repetición del detalle sexual se profundiza y expande hacia una forma de erotismo grotesco de dominio liminar al goce de la mutilación de los cuerpos, la tortura y la muerte.

En estos apartados propongo algunos ejes para la lectura de “El informe Grossman” en relación con la interpretación del informe, su aparato citacional, el contexto histórico y la puesta en escena de una imaginería pornográfica cuya potencia sádica propone una incursión a la Guerra de Malvinas desde un revés del testimonio, que desestabiliza cualquier tipo de sexualidad y sociedad normativa.

II. La deformación del informe

“El informe Grossman” presenta un programa informativo dividido en cuatro apartados que se identifican con números romanos. Los primeros dos recopilan una serie de

4 Si bien un artículo de él lleva este nombre (véase Perlongher, 1997), Osvaldo Baigorria, en el prólogo de una compilación de cartas que Néstor le envió, resume esa preocupación de manera muy simple: “Según desarrollaría en sus ensayos durante la década de 1980, para Perlongher *gay* era una voz norteamericana que encerraba el proyecto de construcción de un *ghetto*, un corral para domesticar al deseo, un alambre de púas para evitar las fugas con que el deseo podía fragmentar la normatividad heterosexual imperante. ‘Ser gay’ era adherir a una identidad, aferrarse al borde del acantilado de cara al devenir, apegarse a la ilusión de unas islas” (Perlongher, 2006:13-14).

textos que se relacionan con las discusiones del momento sobre Malvinas y la homosexualidad en un sentido amplio. Los otros dos presentan los testimonios —apócrifos— de dos colimbas, en donde se incursiona sobre la puesta en escena de la sexualidad y, por el tema al que se abocan, constituyen un revés del testimonio.⁵ Las características temáticas y formales en las que se construye el texto permiten vincularlo con objetos como los *fanzines* o los periódicos de circulación mimeográfica y clandestina durante la última dictadura. Interpreto, en este sentido, las formas que despliegan los apartados y como estrategia analítica los abordo como dos conjuntos complementarios (primero y segundo por un lado, y tercero y cuarto por otro).

El informe comienza: “UN MANIFIESTO DEL DESAPARECIDO Ejército de Liberación Homosexual de las Malvinas (en el exilio), propalado en junio de 1982, revelaba un aspecto poco conocido de esa remota guerra” (Perlongher, 2009: 75).⁶ Este enunciado condensa una multiplicidad de significaciones, entre las cuales se puede pensar el develamiento de la cuestión homosexual durante la guerra y más allá de esta, durante la dictadura.⁷ Si bien la palabra *manifiesto* re-

5 Justamente, lo que no se dice en las declaraciones testimoniales o no debería suceder en situaciones como un conflicto bélico o la instrucción militar.

6 A partir de ahora, las referencias a este texto se indicarán directamente con el número de página.

7 El sentido común permitiría considerar que los homosexuales y los sujetos de sexualidad heterodisidente en la Argentina han sufrido una violencia mayor durante el período dictatorial. Sin embargo, los edictos policiales tuvieron continuidad durante los democráticos y la violencia en los distintos momentos ha sido similar. Néstor Perlongher menciona los edictos en varios de sus escritos y su derogación fue una de las mayores luchas emprendidas por grupos militantes luego de la dictadura.

Respecto de la década del ochenta, Mabel Belucci señala: “En ese momento, el discurso homosexual se debatía en un delicado equilibrio entre el reclamo de sus demandas y un estado de sospecha presente. De hecho en la búsqueda de las mayorías por una apertura democrática, las minorías percibían su exclusión. Sin embargo, guardaban la esperanza de ser interpelados por un Estado que se abría al conjunto en torno a la universalidad de derechos” (2010: 38). Los edictos 2° F y 2° H regulaban los cuerpos en el espacio público: “los que se exhibieren en la vía pública o lugares públicos vestidos o disfrazados con ropa del sexo contrario” y “las personas de uno y otro

mite al dispositivo estético de las vanguardias, en este caso acompañada por la forma de boletín informativo, se acerca a las nociones de vestigio, denuncia y memorial. El vestigio se condensa como rastro poético de una situación concreta sufrida por un colectivo. La denuncia es la exposición pública de una injusticia. Y el memorial se convoca en cuanto objeto de cultura que insta un hito contra el olvido.

Al asimilar las figuras de los exiliados, los caídos del ejército y los desaparecidos —por sus condiciones sexuales—, se homologa la violencia sufrida por los cuerpos en el contexto de la utilización de los instrumentos represivos del Estado por parte del poder dictatorial. Manifestar el aspecto poco conocido de la guerra es descubrir aquello que la trama social oculta: las manifestaciones identitarias de la sexualidad que no coinciden con la heterosexualidad en su continuidad ideológica de “familia reproductiva-nación” y se vuelven objeto de persecución, erradicación o aniquilación. Hacer aparecer el revés de lo que normalmente se dice. El proyecto de mostrar lo escondido es el modo activo de luchar contra un sistema que se encarga de eliminar todo pliegue de diferencia sexual.

La utilización de las citas (el informe Kinsey; *Psicología de las masas*, de Sigmund Freud; la polémica en la *Revista Sitio* con Ramón Alcalde; *Los pichiciegos*; *Los chicos de la guerra*) expone un panorama de cultura y sociedad que sirve al narrador para reconocer, cuestionar e ironizar sobre los vericuetos del pensamiento heterosexual para escapar del desarrollo de una escena que aluda a la circulación del deseo homosexual. El informe Kinsey produce la primera dislocación de sentido jocoso. La cuestión del porcentaje

sexo que públicamente incitaran o se ofrecieran al acto carnal”; fueron soportes cruciales para que la policía, mediante allanamientos, razias y detenciones arbitrarias, pudiese perseguir, detener y reprimir a los homosexuales en sus lugares de encuentro (2010: 39).

estimativo de homosexuales respecto de la población general permite imaginar el número necesario para calmar el deseo sexual de los combatientes en Malvinas. Si el informe Kinsey preveía cuatro homosexuales exclusivos cada cien habitantes en los Estados Unidos de los años cincuenta, el Ejército de Liberación Homosexual denuncia que las ocho locas nativas no podrían satisfacer a los cuarenta mil soldados (argentinos e ingleses) que invaden las islas. El narrador se pregunta con un tono entre informativo y cómico sobre las estrategias de esas locas para saciar —preferentemente por vía anal— el deseo de las tropas masculinas. Al respecto de la figura de la loca, que protagoniza las aventuras relatadas, Fernando Davis afirma:

... la figura de la “loca” encarna una subjetividad desobediente que desafía el orden social dominante fundado en la norma heterosexual al trastornar, en la escandalosa artificialidad de la pluma marica y en la “errancia sexual” de su deambular clandestino en calles y “teteras”, el orden de los cuerpos producido y administrado por dicho régimen de poder. En la escritura de Perlongher, la loca constituye un cuerpo expulsado y perseguido, un abyecto que amenaza o perturba, en su imposible ajuste a los moldes disciplinarios de la normalidad heterosexual, la forzada estabilidad de la norma *straight* en su gestión sexo-política de los cuerpos. (VV. AA., 2014: 181)

La defensa de la loca en Perlongher no solo constituye un personaje, sino también la modulación de una voz de enunciación femenina que se erige como lucha contra el patriarcado y la heteronorma.

El segundo apartado trae a colación textos provenientes de distintas disciplinas y retoma de modo enérgico la ironía

sobre lo que discute. Comienza con la idea de las pulsiones libidinales que cohesionan al ejército según Freud en *Psicología de las masas* y la utiliza como fundamento de libidinización, pero no desde el funcionamiento planteado en el texto, que es el represivo, sino que lo muestra como energía sexual liberada y manifiesta. La interpretación freudiana reactiva una discusión de Perlongher con el teórico Ramón Alcalde en la revista *Sitio*⁸ (publicada en Buenos Aires entre los años 1981 y 1987). Se generó entre ellos una polémica versada sobre el apoyo a la guerra de Malvinas. Para los colaboradores de la revista, Perlongher traicionó en el posicionamiento de uno de sus escritos lo que la publicación quiso decir. Para Perlongher, la revista se habría traicionado a sí misma en relación con la ética afirmada en el primer número, entre cuyos principios se incluía al intelectual y a la literatura como potenciales traidores. Al respecto de los preceptos sobre los que se sustenta Perlongher, Javier Gasparri aclara:

Es preciso salvar la inconmensurable distancia y dimensionar la coyuntura específica en la que está arremetiendo contra estos términos: el Estado es el Estado represivo y genocida de la dictadura cívico-militar, y el patriotismo nacionalista es, por ende, el que promueve y exalta su discurso fascista. De allí lo complicado de ciertas acusaciones que desliza contra los miembros de *Sitio*, al querer ponerlos en falta por lo que entienden como adhesión a la guerra y, en consecuencia, la complicidad con el régimen militar: termina dando

8 Ramón Alcalde, en el segundo número de la revista *Sitio* (1982), ironiza y pone en ridículo a Perlongher: "Gracias por la rememoración de *Psicología de las masas*. Se lee en Introducción a la Psicología, en primero de la facultad. Habla, sí, de la 'libidinosidad de los vínculos militares', pero entre los miembros del mismo ejército, no entre enemigos. Si el poema analizado conyuga, es en el nivel de la metáfora, lo cual es mucho más terrible. Relea bien". (Citado en Gasparri, 2015: S/N").

una imagen de *Sitio* como si el grupo fuese de derecha, y de hecho no se priva al final del texto de un provocador juego de palabras: “la Musa acaba Coja en un glaciar. No hay que afligirse: para enderezarse, guarda el consuelo de unos ‘derechos’”. (Gasparri, 2015: S/N°)

Más allá de esta polémica, “El informe Grossman” también se mete con *Los pichiciegos* y los llama “pacatos” por el modo en que la escritura de Fogwill elude las situaciones homosexuales y, cuando las plantea, lo hace preguntándose de qué manera “el cuerpo esmirriado y maloliente” de un colimba argentino podría despertar el deseo sexual de un soldado inglés. Desde un tono irónico ante el desconocimiento de los avatares de las locas, Perlongher se despacha de la siguiente manera:

Tanto a Alcalde como a Fogwill les vendría bien una vuelteita por Lavalle: al primero para que viera cómo los deseos homosexuales de las tropas no siempre se satisfacen en el “vuelta y vuelta” mutuo, sino que evocan a un atildado pederasta que les “unte la mano”. A Fogwill, para depararse con “betters” de cachemira que codician a crotos uniformados y famélicos (80).

La cita de un artículo en la revista *El porteño* y de la película *Los chicos de la guerra*⁹ sirve para introducir “El mito del

9 Respecto de *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamin, 1984) es posible estar de acuerdo con Perlongher en la reproducción de ciertos rasgos patriarcales y heterosexistas presentes en la película; para ello, resulta emblemática la línea argumental de los enamorados que incluye una escena de desnudos y sexo (como un rasgo del “destape” posdictatorial). Sin embargo, en una visión reciente hallamos dos situaciones que se conectan con la ficción de Perlongher; en el lugar menos pensado, aparecen imágenes resistentes y conflictivas: en un *flashback*, tres niños en continuidad al juego infantil orinan juntos sobre el mismo montículo de tierra que se encadena al presente en la delimitación de lo que sería la continuidad del “territorio nacional” y, por otro lado, la puesta en escena de un

gurkha violador” (81), que se reafirma por medio de la voz de un taxista que dice: “Seguro que a los oficiales se los pasaron todos los gurkhas” (81). Esta mención funciona como entrada a un mundo de suspenso desconocido en el que esos violadores ingleses serán los que clausuren el relato.

El último apartado del informe cierra con la emergencia de la loca: la firma y el nombre Rosa. María Moreno escribió al respecto:

Por entonces los dos escribíamos en una revista feminista (*Alfonsina*) donde él, bajo el seudónimo Rosa L. de Grossman y el estilo radical-kitsch, intentaba convencer a la izquierda exquisita de que ella también tenía un sexo y de que a este no siempre le interesa el sexo opuesto. (en Cangi y Siganevich [comps.], 1996: 194)

En principio, la firma de Perlongher como Rosa —entre otros procedimientos textuales— compone un travestismo discursivo que desobedece los imperativos patriarcales desde una escritura feminizada. Pero este procedimiento se complejiza cuando en el final del texto se enuncia que todo se trata de escritos transcritos por Néstor Perlongher, pero hallados “en la cartera de la señora Rosa L. de Grossman (Luxemburgo o Lonardi, según las cédulas), que desapareció en pos de su marido desaparecido, el judío Grossman” (89). En un complejo juego retórico, se asocia la figura de “el desaparecido” con “el judío” —víctima posible de la violencia concentracionaria— y el autor mismo —como traductor-escritor de la violencia social—.

soldado argentino empalado y completamente maquillado de blanco (para representar el frío) que, en la búsqueda de denuncia de las torturas por el ejército argentino sobre sus propios soldados, se convierte en un detalle farsesco.

III. El revés del testimonio

No hay primera persona más desoladora que la que bucea en la memoria tratando de recomponer las imágenes desgajadas del frente de batalla y no hay interpretación política que pueda reemplazarla.

Speranza, 2012: 421

En los apartados tercero y cuarto, los testimonios de Tomy G. y Damián H. permiten entrar de lleno en el juego ficcional.¹⁰ Los relatos son de personajes provenientes de dos lugares del conurbano, “Monte Chingolo” y “La Tablada”, lo que se vincula en una primera instancia con las bases militares y los sucesos protagonizados por organizaciones armadas, como el asalto fallido del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) a fines de 1975 y el copiamiento de La Tablada por parte del MTP (Movimiento Todos por la Patria) en el año 1989. Por otro lado, estos espacios se relacionan con la recurrencia de anclar los cuerpos a la geografía que también puede ser de una nación: “argentinos”, “gurkhas” o “ingleses”; de una provincia: “cordobés”, “correntino”, “tucumano”, “mendocino”, “salteño” y “chaqueño”; o simplemente a un tránsito urbano: “se caía de pinta de chongo de Lavalle”. Perlongher, en “El deseo del pie”, su posfacio al *Manual do Pedólatra Amador. Aventuras e leituras de un tarado por pés*, escribe:

La homosexualidad no es subversiva en sí, como acto anatómico. El mero ejercicio de su práctica no determina *a priori* su sentido micropolítico. No se puede recurrir a un modelo médico-biológico de sexualidad.

10 Entre otras conjeturas, es posible especular que las iniciales de los apellidos remitan a Homosexual y Gay.

Habr  siempre que prestar atención a las coordenadas sociales que se agencian en la unión de los cuerpos (1997: 109).

Siguiendo esta línea, las identidades nacionales, provinciales o regionales se muestran como un modo de inscribir, desde el significativo territorial, el juego de oposición de las coordenadas sociales. El cruce de los cuerpos provenientes de geografías diferentes, donde de modo comparativo se establecen relaciones de poder o dominación, se vuelve el acto subversivo que la homosexualidad no constituiría en sí misma como acto anatómico. El enlace afectivo, material y corpóreo entre “lo alto” y “lo bajo” se vuelve el agenciamiento micropolítico que persigue la propuesta estética de Perlongher.

Las clases de los dos personajes (62 y 63) se explican en un dato que Rosana Guber describe de la siguiente manera:

Los soldados que fueron a Malvinas pertenecían en general a dos “clases” o promociones. Los nacidos en 1962, que contaban con 20 años en 1982, ya habían concluido el servicio cuando fueron nuevamente convocados en los primeros días de abril. En cambio, quienes pertenecían a la clase 1963 habían entrado entre enero y febrero al servicio, de modo que cuando fueron destinados al teatro de operaciones contaban con 19 años y con un promedio de tres meses de instrucción militar. (2012:116)

Siguiendo a Martín Kohan (1999), se puede considerar que la literatura reformula la guerra, no la cuenta como una épica, sino que la interpreta como una farsa y por lo tanto, en vez de tener h eros, tiene pícaros y farsantes. En uno de los casos más reconocidos, como *Los pichiciegos*, la lógica no es vencer sino “zafar” y las peripecias son las de la supervivencia o la deserción.

Por otro lado, es posible comparar “El informe Grossmann” con la novela *Maniobras nocturnas*, de Edgardo Cozarinsky, porque plantea una ficción —ligada a lo biográfico— que inscribe la sexualidad entre conscriptos en relación con el mismo período histórico de manera lateral —ocurre en Buenos Aires— y en un sentido inverso, la sexualidad aparece como frustración y aspecto por reprimir. La Guerra de Malvinas aparece en esta ficción como aspecto excluido y reprimido. En su pasado juvenil, el narrador conoce a uno de sus compañeros con el que comparte noches de trabajo y del cual llega a enamorarse en la primera parte del libro. Luego, toda su vida se queda prendado de ese recuerdo. Lo interesante de establecer una comparación es que la única escena sexual planteada entre varones funciona como instancia de imposibilidad:

Nos sentamos, cada uno en su sillón, y procedí a mostrarle hasta donde llegaba mi prepucio. Nemesio lo observó en silencio antes de comentar:

—Yo la tengo más grande. —Y me mostró sus dimensiones dormidas.

No me iba a dejar ganar tan fácil, de modo que repliqué inmediatamente.

—Más larga, querrás decir, pero yo la tengo más gruesa.

Nos reímos en silencio y aproximamos nuestros órganos en una medición ociosa, juguetona. En algún momento estos despertaron, fueron abandonando su inercia, empezaron a tomar forma y posible eficacia. Creo que fue el momento en que se anunció, inequívoca, la erección cuando tuvimos miedo. ¿De qué?

De todo: del Ministerio, del chisme, acaso solamente de nosotros mismos.

—Bueno, che, vamos a dormir, no sea que nos tomen por putos —interrumpió Nemesio.

Nos dimos la espalda para hundirnos cada uno en su sillón. Pero no dormimos inmediatamente: mi erección tardó en declinar. En la oscuridad, me pareció escuchar la respiración casi jadeante de Nemesio, cada vez más agitada, luego su silencio aliviado. (2007: 54-55)

Las *Maniobras nocturnas*, al contrario que la ficción de Perlongher, construyen la prohibición efectiva del servicio militar como una contención tan fuerte de las pasiones que solo puede derivar en la inacción o la manipulación del deseo.

En la época del conflicto, el desarrollo de los medios de comunicación atravesó una etapa de punta que permitió el registro masivo. Gracias a dispositivos como el video y el grabador portátil de voz, existe una gran producción de testimonios orales sobre Malvinas. En los relatos de la guerra, proliferan las referencias al drama del frío, el hambre y el acecho lúgubre de la muerte. En la poética de Perlongher, los cuerpos pueden mutilarse y despedazarse, pero no por ello perder la vida.¹¹ Hay una emergencia de la experiencia del hambre, pero se trata del hambre sexual: “La fama de mi sed no tardó en expandirse” y se sacia con los excrementos y la orina que se vuelve un “oro denso”.¹²

11 Por ejemplo, en un polémico texto como *Evita vive*, Perlongher teje una ficción donde el cadáver de Eva Perón baja del cielo a los suburbios para tener sexo en cada hotel organizado.

12 Nótese el elemento oro propio del barroco en su escritura, que Perlongher reencausa hacia su *neobarroso* en un arrastre a lo escatológico.

La mención del frío se utiliza como excusa para que los personajes tengan relaciones: “Para qué vas a salir de la carpa, rezongaba yo, que está tan frío...” (87). La presencia de la muerte, antes que construir una escena penosa o lacrimógena, se convierte en una fiesta. La muerte se hace pequeña, una pequeña muerte.

IV. La potencia sádica

El pocito (trinchera) se transforma en el espacio de festividad donde se despliega lo que se puede denominar *una imaginería sádico-pornográfica*. La imaginería pornográfica se presenta como una galería de sadomasoquismo colectivo, donde lo excrementicio, la violencia y lo lúdico se potencian en el placer de los cuerpos. El sexo grupal (la orgía) diluye los límites de los individuos, de un modo distinto al que lo hacen las minas ocultas en las islas cuando explotan y despedazan la carne, aunque se vincule también a un estado excepcional. El impacto sobre los cuerpos se recibe gustosamente y expone las formas más extremas de la imaginación sexual.

Las situaciones de picaresca se entremezclan: un colimba intenta “zafar” de ser reclutado, y al no lograrlo, aprovecha y se dedica a gozar de la experiencia oyendo los consejos de las locas. Otro se traslada al pabellón de suboficiales gracias a los favores que le brinda un sargento y allí anhela volver con los soldados, porque satisfacer a los de mayor rango militar es aburrido: son más viejos y tienen menor potencia sexual.

La sexualidad se conjuga de forma lúdica. Basta un poco de tiempo libre para ponerse a jugar “al baño” o “al inglés”, lo que implica cagar a alguien en la boca, orinar a la loca —mientras se la feminizaría desde una práctica de poder patriarcal—

o “anticipar la fiesta”, en vez de tomar el encuentro con el enemigo para acabarlo de eliminarlo, “acabarlo”¹³ de gozarlo y tener sexo con él.

Los ingleses (en la concreción de “el mito del gurkha violador”) sorprenden al narrador del segundo testimonio por su imaginación sádica de mayor potencia: broche de la ropa en las tetas o los huevos, colgar del techo con cadenas o coger con forro de pinches de acero. Así, los dientes se rompen a patadas. El “ojo del culo”¹⁴ se ensancha de un cuchillazo. A un personaje le cortan la pija de un tajo y se la insertan en el culo. El cuerpo reubica sus partes y los órganos se vuelven prótesis que resemantizan sus funciones.

El despliegue de las técnicas de tortura se transforma en un repertorio de juegos con las intensidades corporales que generan nuevas lógicas de poder desde un consentimiento asumido y deseado. El goce entre los límites de la violencia es el de suspender el cuerpo en un estado de pasividad que atenta contra el imperativo patriarcal y contra el imperativo de la defensa acérrima del cuerpo de la nación, en un giro del punto de vista social que rescata la conciencia de la vulnerabilidad como una situación concreta del contexto bélico internacional.

La construcción de un panorama farsesco sustituye la fría realidad por un clima de jolgorio colectivo para las minorías. Lo burlesco se presenta en el texto como si fuese un archipiélago minado de ataques a la moral y deja lugar a lo grotesco, donde se producen múltiples combinaciones de los cuerpos y despliegan tentáculos de un deseo monstruoso y amenazante. La risa como efecto físico se contra-

13 El juego entre los sentidos del rioplatense “acabar” es utilizado para burlar a los policías y el pensamiento fascista: “Cuando por el 74 el órgano fascista *El Caudillo* llamaba a “acabar con los homosexuales”, podía leerse en ese ‘acabar’ algo más que un lapsus”. (Perlongher, 1997: 31).

14 Aquí puede notarse la presencia de la literatura de Georges Bataille, particularmente *La historia del ojo* y las múltiples situaciones que toman al ojo como objeto lúdico.

pone a la atmósfera de una época regida por el terror sostenida sobre treinta mil ausencias.

La emergencia de un cuerpo grotesco (abierto, en tajadas, detritus expuesto y alimentado de orina) se presenta como un cuerpo que recupera la violencia que lo afecta y la transforma con un gesto, en el que la exposición del cuerpo violentado (exiliado, desaparecido, caído) se vuelve acto de resistencia.

Bibliografía

- Bataille, G. (2010). *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets.
- Bellucci, M. (2010). *Orgullo: Carlos Jáuregui, una biografía política*. Buenos Aires: Emecé.
- Cangi, A. y Siganevich, P. (comps.). (1996). *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Cozarinsky, E. (2007). *Maniobras nocturnas*. Buenos Aires, Emecé.
- Gasparri, J. (2015). Un sitio para la polémica intelectual. En *Néstor Perlongher. Por una política sexual*. Tesis de Maestría en Literatura Argentina. Facultad de Humanidades y Artes, UNR.
- Guber, R. (2012). *¿Por qué Malvinas?: de la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Kohan, M. (1999). El fin de una épica. En *Punto de vista*, pp. 6-11.
- Perlongher, N. (1997). *Prosa plebeya*. Buenos Aires, Colihue.
- . (2004). *Papeles insumisos*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- . (2006). *Un barroco de trinchera*. Buenos Aires, Mansalva.
- . (2009). *Evita vive y otros relatos*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Speranza, G. (2012). Invisibles. Malvinas 1982-2012. En *Exlibris*, pp. 420-427.
- VV. AA. (2014). *Perder la forma humana*. Buenos Aires, EDUNTREF.

Capítulo 3

La forma justa de la sombra

Sebastián Russo

A Ana Amado

La soberanía son los muertos.

Dacio Agretti¹

Ella lleva adentro la Guerra de Malvinas, desde chiquita,
no fue que de repente se le apareció.

Carlos Enriori²

El teatro es bien digno de las
escenas que en él pasan.

Charles Darwin

La pregunta por la herencia es una pregunta por el padre. Un padre que puede ser no necesariamente biológico, ni siquiera filial. La filialidad de hecho fue tanto el modo paradigmático de interrogación sobre la última dictadura militar, como sigue siendo aun en tiempos de globalización

-
- 1 Excombatiente de la Compañía C del Regimiento de Infantería número 4 de Monte Caseros en la Guerra de Malvinas.
 - 2 Excombatiente de la Compañía C del Regimiento de Infantería número 4 de Monte Caseros en la Guerra de Malvinas.

en crisis la pregunta primordial en torno a la nación, y en medida decreciente, a la patria. Padres heroicos, masacrados, cuestionados. Ayer, hoy. Canonizados, olvidados, siempre dilemáticos, constitutivos. Y una cosa por otra. Lo filial: fundamento conflictivo, dilema fundamental.

La Herencia (personal, comunal) es, por tanto, un territorio en disputa y eminentemente habitado y conformado por fantasmas. Figuras imprecisas, indefinibles; acuciantes, acechantes. En las que la vida y la muerte, lo propio y lo ajeno, el pasado y el porvenir se entremezclan constituyendo lo que es (y no es) en una misma imagen-cristal. La pregunta por la herencia deviene así una interrogación identitaria sobre el modo de lidiar con los fantasmas. Tales modos (conversacional o abjuratorio, tal los planteados por Jacques Derrida (2002) implican una particular valencia de lo político.

Julieta Vitullo en su libro *Islas imaginadas* (2013) ha interrogado los vínculos entre Padre y Patria, desarrollando una tesis que expresa fundamentalmente que la incapacidad de representación epopéyica de la guerra de las Malvinas, en cuanto imposibilidad de imaginarla como una épica nacional, patriótica (sobre todo por su vínculo con una dictadura genocida en retirada), expresaría una relación difusa con la/tal figura paterna. La Guerra de Malvinas, así, en la mirada de Vitullo, resulta una herencia dilemática (podemos decir, como toda herencia, pero en este caso de modo evidente, traumático, insistente). La autora entiende que esto se expresa como síntoma en el hecho de que no se la haya podido representar cinematográfica, literariamente como gesta nacional, sino como épicas individuales, frustradas, farsescas.

En la película *La forma exacta de las islas* (Daniel Casabé y Edgardo Dieleke, 2012), que da cuenta del proceso de la tesis doctoral de Julieta Vitullo devenida libro (el mencionado), una primera persona, delegada a una dupla de cineastas, va intercalando sus dudas existenciales, afectivas, con

las del estatuto neblinoso, traumático de la isla, de la guerra allí acaecida. Islas a las que ella ya había ido años antes a realizar “trabajo de campo”. Momento en el que se encuentra con dos excombatientes, Carlos Enriori y Dacio Agretti, con quienes tendrá un singular vínculo, deviniendo (ellos, el vínculo) su objeto de estudio. Filmándolos, generando archivos. Expresando una singular forma no solo de confirmar su tesis volviéndolo (al mismo film) extensión de su corpus de análisis, entreverando su vida, la pregunta por la herencia en el marco de una paternidad/maternidad frustrada, con su tesis de herencias (patrióticas) truncas. Sino expresión de la expansión de la sombra acuciante y apátrida de Malvinas en y por su presencia en las islas. Expresión en suma de una forma del legado, sostendremos, abjuratoria de tales tramas fantasmales.

Intentaremos indagar sobre el modo de lidiar con la runfla espectral con la que Vitullo y el film se entreveran.

Guerras

No es un film sobre la guerra. Lo dice Vitullo desde el comienzo del film. Y por lo que seguirá, debería ser una sintomática declaración deconstructiva más que una prerrogativa. De desanclaje entre lo dicho y lo que se verá, entre las palabras y sus cosas, entre lo factual y lo espectral, más que de una afectiva concordancia representacional. Una operación retórico-política, efectiva y afectante del “normal” fluir signico y por tanto de las tramas que se ocultan (y fundan) en la cristalinidad del sentido común, que podría inscribirse en una larga tradición, tanto en la reflexión social como en el arte (suponiendo que tal distinción sea productiva), desde Michel Foucault a John Austin y Giorgio Agamben; de René Magritte a Alain Resnais y su

“tú no has vista nada (de Hiroshima)” y Panahi y su “This is not a film”.

Pero en este caso particular, en una película sobre/desde la Guerra de Malvinas, ¿qué se quiere significar con esta disrupción, con esta denegación autoconsciente? ¿Que una guerra es solo lo que ocurre en un campo de batalla? ¿Que no se extiende para entrometerse incluso en la vida de una académica, en las tramas de las instituciones como las del arte? ¿No fue la de las Malvinas y todo lo que la rodeó una guerra que insiste y perdura fantasmagóricamente por “otros medios”? ¿No hay por lo tanto en esta primera declaración —menos conflictiva que obcecada y taxativa— una suerte de negación no solo de un contexto sino de su derivas invisibles, intangibles, insospechadas? Esta negación, sostenremos, es sintomática y adelanta la que luego se extenderá a la reflexión en torno a la soberanía y —por— sus muertos, a la paternidad y su legado, que no por trunco es abjurable.

La forma exacta de las islas es, claro, un film desde/por/contra la guerra. Tal como su tesis, tal como su libro. La negación de lo que se tiene ante la vista, la distorsión incomodante entre los excombatientes, que tienen la guerra en sus mismos trágicos motes, incomoda. Son de hecho “ex” combatientes. Y el prefijo, lejos de diluir el término *combatiente*, en ellos, en particular, deviene una marca de un nuevo/otro/mismo combate. ¿Cómo negar pues que la guerra no se sigue librando cada vez, en cada rememoración, en cada representación, en cada interpelación, como esta que les están haciendo, a ellos, en esta misma película, incluso —sobre todo— negándosela “en la cara”, sobre su imagen-rostro?

Luego de su primer viaje (2006), más acá, en 2010, ella se ubica delante de la cámara y enuncia (a la vez que lo hace el director, confundiendo ambas voces), en recurso de diario de filmación, algo que luego repite en interiores (esta primera vez en el cementerio de Malvinas), y en donde la

filmación se interrumpe, en realidad la imagen, va a negro, y la voz sigue oyéndose. “Vengo a Malvinas a confrontar discursos sobre la guerra”, dice. Enuncia varias veces (ella, los directores) que es una tesis, y cuál es su tema. Malvinas como teatro, cita a Charles Darwin. Mientras otro acto, otra escena, se despliega en paralelo. Los “ex” combatientes conversan con ella, entre ellos (con ella de fondo), motivados (por ella): “Los *kelpers* era mentira que estaban contentos”. Discuten sobre cómo fueron las cosas, sobre los relatos de verdad, sobre los mitos de la guerra. Es lo primero que se muestra de ellos. Ella filma. Y la discusión entre los “ex” combatientes, incluso construirá una escena de combate (otro) por la dama, en típico juego de competencia varonil. Una escena pulsional expresada en un intento automatizado y desangelado de seducción, que terminará por estructurar el film, en un otro combate, del combatiente eterno (a perdedor).

La guerra, en su enunciación/propuesta, deviene pues una entidad textualizada, obliterada, vuelta simulacro. Pero aun así no asumiendo, abjurando el carácter performático del discurso. Como si los discursos no fueran insumos desde y con los cuales se combate, se guerrea metafórica y fácticamente.

Esto no es una guerra (extrañado intento de abjuración mimética).

(est)Ética

La vemos a ella, acomodándose frente a la cámara, no sabiendo cómo mostrarse, evidenciando, poniendo en escena el estatuto de lo indecible/inmostrable; lo traumático escenificado: cómo hablar de un heredero perdido, cómo de una herencia colectiva, cómo hablar con sus víctimas,

cómo “exponerlos”, cómo hacerles justicia en tal exhibición.³ ¿Cuáles son las imágenes, la lógica de su aparición, en este film? ¿Cómo y qué herencia expresan?

A través de una imagen que va de una estética de la desprolijidad a una de esteticismo pulcro y ascética, con pasajes de mal sonido (sonido del viento saturando el micrófono), de filmación casera, parece en principio intentar discutir los modos habituales de filmación, bajo la impronta de un “cine independiente”, o de estética independiente. Pero donde la independencia parece traducida en autonomía, desvínculo, negación. No-dependiente más que de sí misma.

Los “ex” combatientes están divertidos, extrovertidos ante la cámara de quien investiga las emanaciones simbólicas de una guerra en la que participaron, la que experiencial-corporalmente los afectó. Uno de ellos habla a cámara, desenvuelto: bastante tienen estando allí, parecería, como para ocuparse de una cámara filmando. Narran las peripecias bélicas, discuten, intentan ser justos con la Historia, con los muertos, también ser los personajes de un film hasta allí inexistente. Apenas, hasta entonces, el registro de una joven académica argentina llegada desde los Estados Unidos.

Ética y estética tienen, como es sabido, un vínculo complejo. Dirá Ticio Escobar (2015) que el arte no puede/debe responder a una ética externa sino intrínseca, una ética del arte. Pero qué sucede cuando una obra se entromete (es decir, vuelve interioridad) un trauma personal/social. ¿Puede/debe no responder a los discursos, debates, afecciones, muertos, espectros que merodean al suceso traumático expresado? ¿Puede abstraerse de ello, incluso fagocitarlo, amparado en la asumida

3 Ana Amado, en su libro *La Imagen justa* (2009), propone un vínculo entre imagen, política y justicia/justeza, a partir de la evocación de Jean Luc Godard (“Hay solamente —justamente— imágenes”) y Paco Urondo (“Buscando la palabra justa, empuñé las armas”). Algo que, en años más cercanos, Georges Didi-Huberman tematizará sobre la exposición justa (de un pueblo, de un hombre) en su libro *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014).

autonomía ética del arte? También lo sabemos: arte e interpretación, erótica y hermenéutica,⁴ no son escindibles.

Si distinguimos una ética del comportamiento hacia el otro, hacia ellos, hacia la historia, hacia los muertos. Y otra del comportamiento ante/con las imágenes y el campo audiovisual. ¿Acaso no deben con-vivir, ponerse en diálogo, en conversación? Una sin la otra no generan sino una abjuración histórica o una abjuración estética, es decir —en cualquiera de los casos— una abjuración (de la) política. Una abjuración de la politicidad intrínseca al vínculo (y potencial desvínculo) entre las palabras y las imágenes, entre el sujeto y el mundo.

Es de hecho la propia Vitullo la que realiza una declaración de énfasis ético. Enuncia tener respeto de filmarlos, lo dice a cámara. Pero también dice que rápidamente se dio cuenta de que tenían algo para decir. Y (por ello) muestra una escena donde ella misma les dice a ellos que no saldrá en la película.

Dirá que era un “gancho” tener testimonios de primera mano. Al tiempo que habla a cámara con los directores, como si los otros no oyeran, no existieran, como si todo fuera un *backstage*, o ellos actores de reparto, figurantes, de una charla que no debía trascender, *off the record*. Pero trasciende, la hacen trascender, deviene trascendente incluso por tal obscenizada declaración. Faltando a la palabra en imágenes, al respeto a la palabra-imagen, a ellos, al cándido “esto no saldrá al aire”, a sí misma.

Un testimonio vuelto gancho, o sea, utilitarismo (sobre) expuesto, una palabra enunciada, una “empeñada”, ajusticiada, deviene un “descuido de sí” que es el prelude necesario del descuido del otro. Si el “cuidado de sí” es un gesto político,⁵ tal descuido, no tragicizado ni politizado, sino

4 Según lo propuesto por Eduardo Grüner en “Para una política de la interpretación” (en Foucault, 1995).

5 Véase Foucault (1991).

develado, reiterado, deviene un acto cínico. De objetualización propia, del otro. Distinto a su vez del “descuido” de los hijos de los militantes de los setenta para con sus padres (sobre todo su militancia) expresado de modos representacionales (textuales/visuales) en gesto disruptivo y desheroizante. De hecho, el cinismo es una de las formas que, según Nicolás Prividera, asumieron los hijos de militantes: “cinismo prescindente de quien se siente eximido de culpas” (2012: 15).

Esto no es una guerra.

Esto no saldrá al aire.

Vicarismo

Los registros de los viajes de 2006 (más exploratorio) y el de 2010 (más autoconsciente) se entremezclan. El excombatiente, en 2006 se ubica, donde estuvo en 1982, creando otra capa de sentido. En 2010, por tercera vez ese escenario se “puebla”, por segunda vez ella regresa, y dice que le incomoda tal situación, como si se estuviera viviendo “vicariamente”, dice, la experiencia ya vivida por ella en su primer viaje.

Pero qué es ser vicario. Vivir la experiencia de otro. Ser un *okupa*. Como en *Hierro 3* (2004), de Kim Ki Duk, donde una pareja quiere vivir la vida de otros y se mete en sus casas, y viven como propios experiencias/hogares ajenos. Ahora, y como diría Eduardo Grüner, no hay repetición alguna posible, sino que todo repetir es una vivencia nueva (2001: 48-54). Algo que discutiría la prototípica instancia dada a discusión en torno al relato —comprensión afectiva— de la experiencia en relación con la dictadura, incluso con situaciones traumáticas del que “la vivió”,

desestimando, empobreciendo cualquier interpretación que pretenda siquiera acercarse a esa irrepetible y aurática experiencia. De hecho, el vicarismo en torno a los relatos sobre el pasado reciente (dictatorial) es trabajado por Beatriz Sarlo analizando y discutiendo el concepto de *posmemoria*, al cual lo vicario estaría referido. Sostiene por un lado que el prefijo *pos*, además de cliché es impreciso, aún más, inútil. Siendo que no hay revivir alguno de los sucesos de otro, sino que tal (“ponerse en el lugar”, reconstruir el pasado de otro) siempre se transforma en una experiencia de algún modo novedosa. Y que incluso tal es el funcionamiento de la memoria (a secas).

El “ex” combatiente se ubica donde estuvo hace más de veinte años. Pero no vuelve a sentir lo mismo. Sí el estar allí le evoca el recuerdo de lo ahí mismo vivido. Puede tener una suerte de presentación fantasmal de aquellos momentos, y de allí la emoción. Incluso por cierta literalidad y solapamiento entre el recuerdo de la experiencia y esta nueva experiencia indicial. Pero lejos de vivir aquella experiencia nuevamente, la re-vive, como en una suerte de duplicación de la vida, que convoca a un estado de rememoración, de afectación. Es decir, y avalando la discusión de Sarlo al concepto de posmemoria, siempre hay un vicarismo con respecto al recuerdo, siempre hay interpretación/traducción, sea que lo hagan los hijos u otros a los que lo vivieron, sea que lo haga incluso aquel mismo que vivió el suceso. Y así lo enuncia. El vicarismo (como la “traducción” —dirá Horacio González—, la “interpretación” —Eduardo Grüner—) es “ontológico”. Distinto al cinismo, al utilitarismo, en cuanto *ethos*.

Algo de lo que ocurre en el film. Donde tal situación se la provoca, se la enfatiza. Se espectaculariza una situación de duplicación de la experiencia. Algo que toma otro carácter cuando, por ejemplo, Andrés Habegger propone a

Victoria Ginzberg (en *Historias Cotidianas* [2000]) buscar con una foto el lugar exacto de donde fue tomada. O cuando el mismo Habegger en *El (im)posible olvido* (2016) trata voluntariamente él mismo de ubicarse donde la foto sacada por su padre lo colocaba de niño. Una situación que es de incomodidad, nuevamente, entre lo que se ve y lo representado, en vibrante duplicidad signíca. Pero en estos casos, los de Habegger, una incomodidad productiva, activante: la incomodidad del doble, de la duplicación de la vida, en donde se juega allí algo de un carácter metafísico (el doble es uno de los modos del fantasma). Pero si Vitullo se siente incómoda por revivir por pedido de los directores una situación (lejana al dramatismo de una trinchera), y lo dice, y al mismo tiempo esto mismo se lo propone al “ex” combatiente, nuevamente adviene la pregunta por la ética. Ella se incomoda por sentirse forzada. El espectador se incomoda ante el forzar a un “ex” combatiente que ninguna tesis ni ningún film está realizando, sino que vuelve donde combatió y configuró por siempre su identidad y legado. Que llora allí mismo a sus compañeros muertos, a sus muertos, a la deriva heredada de esa perversa aventura político-militar de la dictadura. El “ex” combatiente llora. Pero ¿todo llanto en cámara emociona? ¿Incluso los llantos-ganchos?

Apátrida

Hacia el final los diálogos amainan. El film se hace más silencioso. Como si se acercara una tragedia. Se despliegan movimientos de una sacralidad inesperada: el relato de la muerte de un soldado, el ritual de poner una cruz. A esta altura están los dos solos. Vitullo y uno de los combatientes. Cierta cadencia de las imágenes hace intuir un vínculo cercano. Hasta llegar a las imágenes prototípicas de “una noche

de borrachera” (donde se “pierde la cabeza”) y la secuencia se detiene, la imagen se congela con él detrás de ella, ambos (incluso la cámara de ella) frente a un espejo.

Detención abismada, que deconstruye y extraña el dispositivo, a la vez que el vínculo, del que ya no quedan dudas se expresa íntimo. Así todo, esbozado, nunca enunciado, siendo que lo dice todo, o tal su afán/propuesta intimista, de confesionario que tiene el film. Esto no. El vínculo con él no lo enuncia. Queda fuera de su universo identitario. Pero no para hacerlo entrar en tensión. Sino negado, abjurado. Solo esa imagen, especular pero sin misterio, sin doblez espectral. Un espejo que no emana más que una imagen/espíritu plana/o. Lo ocurrido esa noche, el otro, el padre, la guerra, abjurados. El padre, los padres. Apátrida ella, sin patria (padres) todo(s).

El film, centrado en ella, en su periplo académico devenido intimidad obscenizada, se expresa como obra/vida sin patrias. Abjuratoria territorial (mujer de mundo), de los padres (traidores o ausentizados), de los muertos (esto no es una guerra), la patria aquí es uno mismo. Y la guerra/cuestión Malvinas deviene un escenario espectralizado. Como la propia herencia/identidad (la de Vitullo, pero en general, como parte de una propuesta, una tradición devenida género estilístico-despolitizado) se vuelve parte de una yoi-ficación estetizada. En tal caso, la asunción política de una/su estetización (decimos, en obvia referencia a las tesis benjaminianas).⁶ Al punto de fundirse ella con su objeto de estudio, y en una relación perturbada, perturbadora.

No sabemos qué le ocurrió, ni conocemos la opinión del “ex” combatiente con el cual Vitullo engendra y luego pierde un hijo. No lo nombra. Nada sabemos de él. Dice que tiene que hacer el film para honrar la memoria de su hijo

6 En el final de “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica” (Benjamin, 2007).

Eliseo (“In memoriam”, es el epígrafe del libro). La última imagen de hecho la vemos con un colega, incluso de clase social, no como el padre de su hijo. “Se mueve”, dice, se emociona y repite “se mueve”. Una pérdida que suma una tragedia más a la vida de exsoldado, una tragedia más asociada a Malvinas, una tragedia —aquí— vuelta insumo de una narratividad. Islas imperfectas, inexactas, infernales para el “ex” combatiente, vueltas un exótico dato curricular (existencial, académico, ahora cinematográfico). Un film que pasa a formar parte de su corpus. Una situación dramática que confirma (profecía autocumplida, observador más que participante) su tesis de “paternidad dudosa”.

Colofón

La pregunta por la muerte, por los muertos, por el modo de lidiar con ella, con ellos atraviesa el film. Incluso a partir de una reflexión de uno de los excombatientes, en torno al vínculo entre la soberanía, la patria y los muertos. Donde hay muertos, hay patria: “la soberanía son los muertos”, dice Dacio Agretti (el “otro” combatiente). Una claridad y carnalidad que tensiona la tesis de Vitullo de padres difusos y la asunción ética de una textualización estetizada de la experiencia.

La forma exacta de las islas es, por tanto, una obra sobre la guerra, sobre los muertos, o sea, sobre la soberanía, pero a los que se les propina un trato cuanto menos “descuidado”, “injusto”. Deviniendo en definitiva una obra abjuradora de espectros. Una obra que no dialoga con ellos, sino que los consume, los utiliza cual “gancho”. Una obra con espectros, pero no espectral. Su lógica, por el contrario, es la de la presencia consumada, consumidora: la de una consumación en el presente de una deglución de emotividad efectista. La última escena es la de su hijo moviéndose.

Una película perversa, que termina construyendo un matiz de su propia preconstituida hipótesis, no dándose a transformación, descubrimiento alguno. Imposibilitándoles a los “ex” combatientes —por segunda vez— su estatuto heroico, enfatizando, explicitando una paternidad truncada, incluso el de una conquista amorosa fría, a través de una manipulación incluso exhibida. La negación del padre de su hijo explica de algún modo su abjurar de la guerra, donde la soberanía, la patria, son necesarios insumos sígnicos, cárnicos. Ciudadana (desanclada) del mundo, puede hablar, decirlo todo. Su límite, su ética, se configura en torno a una suerte de jurado globalizado de su tesis. Que solo se preocupará por la coherencia *interna* de su texto, más allá (del pueblo, diría Gonzalo Aguilar) de su contexto.

La vida, la obra, su tesis, la historia, en una suerte de avieso, impúdico acoplamiento, ya no bajo el mito del artista maldito que vive como escribe, y escribe como vive, sino que, ideario textualista mediante, la vida, la tragedia deviniendo texto, film, es decir, descorporalizándose, transmutándose en simulacro: la Guerra de Malvinas nunca sucedió, podríamos decir baudrillianamente ante esta propuesta, que eludiendo el modo canónico de referirse al conflicto bélico llega al punto de evaporarlo, diluirlo. Y es allí, donde una/toda herencia histórica, sin referencias “paternales”/patrióticas/épicas a la vista (al menos, *pese a todo*, a-la-vista), parece habilitar, sin justicias ni ajusticiamientos contrapuestos posibles, un “todo decible, un todo mostrable” en toda su palmaria, transparente, obscena expresión.

Bibliografía

- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine y política argentina*. Buenos Aires, Colihue.
- Benjamin, W. (2007). La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica. En *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata, Terramar.
- Derrida, J. (2002). *Los espectros de Marx*. Madrid, Nacional.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial.
- Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Foucault, M. (1991). *Tecnologías del yo y otros textos a fines*. Buenos Aires, Paidós.
- Grüner, E. (1995). Para una política de la interpretación. En Foucault, M., *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- . (2001). *El sitio de la mirada*. Buenos Aires, Norma.
- Prividera, N. (2012). Carta a los padres. En *Restos de restos*. La Plata, Libros de la Talita Dorada.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Vitullo, J. (2013). *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires, Corregidor.

Capítulo 4

Estrategias de distribución de lo sensible

Visibilidades y audibilidades en pugna en *Desobediencia debida*
(Victoria Reale, 2010)

Mariano Veliz

El 21 de mayo de 1982, un avión Sea Harrier comandado por Jeff Glover, un piloto de la Real Fuerza Aérea Británica, fue abatido mientras realizaba un vuelo de reconocimiento sobre Puerto Howard. Durante el cautiverio del prisionero de guerra británico, las autoridades argentinas le pidieron a uno de los médicos del ejército encargado de su atención que lo presionara para que informara la ubicación del portaviones Hermes. El médico, Luis Reale, se negó a cumplir la orden recibida. Este episodio, marginal en la historia de la Guerra de Malvinas, es recuperado por Victoria Reale, la hija del médico militar, en el documental *Desobediencia debida*. Allí, por un lado, se propone como clave de la inteligibilidad de la Guerra de Malvinas el marco más amplio de la historia de la última dictadura cívico-militar; por otro, se aborda la dimensión ética del dilema planteado a su padre y se esboza, a partir de allí, una crítica a las políticas basadas en el principio de la obediencia debida. La complejidad de esta imbricación conduce a la necesidad de analizar la interacción de estas dos dimensiones a través del estudio de

la particular conformación operada en el documental de lo audible y lo visible.

En primer lugar, la distribución de lo audible puede explorarse mediante la emergencia de dos planos de escucha: la escucha del padre de la orden recibida y la escucha, en el documental, de su relato y del resto de los testigos involucrados en el episodio. En relación con la primera escucha, el médico precisa que se le pidió que presionara al detenido. Frente al carácter equívoco de la expresión “presionar”, la *voice over* de la realizadora se pregunta si su padre sugiere que se le pidió torturar al prisionero. Allí se establece una tensión nodal entre lo dicho y lo no dicho. ¿Cuál fue la orden recibida? El hiato abierto por esta imprecisión, por la distancia no mensurable entre lo dicho y lo no especificado, conduce al comienzo de la investigación. Ese vacío, a su vez, se relaciona con la problemática de lo decible. ¿Qué puede, qué quiere o qué se permite decir un antiguo integrante de las Fuerzas Armadas? Si bien la *voice over* de la documentalista se encarga de preguntarse a sí misma si se esconde allí una referencia a la tortura, ni ella ni su padre confirman esta sospecha. En esta falta de respuesta se cifra la búsqueda emprendida.

Allí también se posiciona un aspecto significativo para indagar la relación que el documental establece con la epicidad de la guerra. El heroísmo bélico suele vincularse con el cumplimiento efectivo de los mandatos recibidos. El héroe es quien ejecuta con la mayor prontitud y eficacia la orden de los superiores. En este caso, por el contrario, a Reale se le atribuye un carácter heroico por la orden no ejecutada, por su resistencia a cumplir el mandato encomendado. Luis Reale decidió desoír la orden y dismantelar, por esta insubordinación, la jerarquía militar.

Puede propiciarse un diálogo entre este episodio y el análisis propuesto por Martín Kohan, en *El país de la guerra*, de la ruptura con la configuración épica de la Guerra

de Malvinas practicada por cierta literatura argentina contemporánea. Si a partir de *Los pichiciegos* (1983) de Rodolfo Fogwill distintos novelistas intentaron desarmar la epicidad de la guerra, *Desobediencia debida* establece una vinculación oblicua con este linaje. Por un lado, participa de esta tradición al evidenciar la imbricación de esta guerra con el proyecto exterminador de la dictadura y desajustar así el modelo de la épica. Por otro, desplaza esa heroicidad bélica a una heroicidad ética encarnada en el padre de la realizadora. De esta elección del relato del padre como principio organizador del documental deriva una notoria complejidad. Esto se debe a que a través de la conformación del padre como lugar de enunciación no solo se restablece una forma de heroísmo, sino que se trata de un heroísmo posicionado en un miembro de las Fuerzas Armadas. De este modo, se corre el riesgo de restituir la equiparación, analizada por Paola Ehrmantraut (2013), entre el padre, el *pater* y la patria.

Esta recuperación del discurso del padre introduce un conflicto en relación con la autoridad textual. Al respecto, a la voz narradora del padre se suman en primer término dos voces femeninas: por una parte, la de la periodista Nora Sánchez, encargada de realizar las entrevistas y quien, por lo tanto, actúa como una figura vicaria, desplazada, de la propia cineasta; por otra, la *voice over* de Victoria Reale. Esta voz en primera persona no solo incluye la relevancia de la experiencia personal y familiar, sino que erige, desde la filiación, al relato del padre como padre del relato. De esta manera, el testimonio paterno adquiere una autoridad textual incuestionable.

A estas voces se suman otras que conviene recordar: la de Jeff Glover entrevistado en Stamford y la de una serie de integrantes de las Fuerzas Armadas durante el conflicto bélico: el brigadier Gustavo Piuma Justo, un conscripto destinado a la base militar de Chamental (La Rioja), y el

médico militar Luis Baroso, quien se encarga de explicar que no se forzó a Glover y que “Hasta eso respetamos nosotros”. La inclusión de estos testimonios permite una puesta en crisis mutua de las palabras proferidas, dado que el testimonio de Glover no coincide con lo narrado por los testigos argentinos. La discrepancia entre las versiones circulantes relativiza la posibilidad de reconstruir con precisión el episodio histórico, más allá de la jerarquía textual y argumentativa que se le asigna a Glover a través del orden en el que se incluyen sus testimonios y la duración atribuida. En este contexto, solo la voz de Luis Reale permanece no amenazada por esta estrategia de relativización. La palabra del padre resulta no cuestionada, conservada en el espacio de la autoridad textual. La inclusión y la circulación de los testimonios propician una jerarquización de la voz de la experiencia directa del médico militar y la aceptación de su palabra. El discurso de su hija resulta siempre derivado.

Solo en una ocasión el relato de la hija se libera del de su padre: Victoria Reale informa que presentó ante organismos de derechos humanos la lista de todos los militares que estuvieron en contacto con Jeff Glover, incluido su padre. En su explicación, necesitaba saber cómo se relacionaba la cordialidad del trato dispensado a Glover con el marco de unas Fuerzas Armadas genocidas. El resultado de esa pesquisa es que solo un superior, el general Omar Edgardo Parada, fue acusado, aunque no condenado, por los crímenes cometidos en el regimiento de infantería de Monte 28, en Tucumán, y en el centro clandestino de detención La Polaca, en Paso de los Libres, Corrientes.

Resulta llamativo notar que, de este modo, la realizadora piensa la política criminal de la dictadura en términos de responsabilidad individual. Su padre adquiere el estatuto de héroe porque se niega a “presionar” a un detenido. En ningún momento se escruta la responsabilidad que implica

su pertenencia a una institución criminal. La dependencia ante la autoridad textual reconocida a su padre le impide indagar en esta vinculación con las políticas implementadas por la institución a la que perteneció orgulloso hasta la derrota militar. A partir de allí, y a través de una forzada analogía, Reale propone la posibilidad de negarse a cumplir con las órdenes recibidas e impugna, por lo tanto, las políticas de la obediencia debida.

En segundo lugar, el análisis de estas elecciones requiere una exploración de las estrategias a través de las cuales se articula el problema de lo visible en este documental. En la lógica puesta en juego, las imágenes constituyen el material probatorio privilegiado. En esta dirección, la apelación a material fotográfico y de video resulta clave. Reale confía en el poder de testimonio de la imagen, en la posibilidad de acceder, a través suyo, a una recomposición de la realidad de la guerra. De esta manera, las imágenes que se introducen no son cuestionadas ni interrogadas, sino que funcionan siempre como índices indudables de la validez de lo mostrado. La imagen aparece así como transparencia, como pura indexicalidad. Por este motivo, en el documental se apela continuamente a esta potencia de la ilustración: la foto de la tropa antes de embarcar a Malvinas que se encuentra en el hospital militar de Curuzú Cuatiá, las imágenes de video registradas por el oficial inglés Jerry Pook (quien estaba escribiendo un libro sobre su escuadrón en Malvinas y le cedió las filmaciones caseras que había realizado), las fotos que circulaban en los medios oficialistas argentinos (como las trágicamente célebres tapas de la revista *Gente*). En todos los casos, no se hace ningún hincapié en la divergencia del origen de las fotos o en cómo ese origen puede condicionar el funcionamiento de lo visible: la foto de los medios oficialistas, de un militar inglés o de los militares argentinos resultan igualadas en su carácter de mero testimonio de lo

acaecido en el conflicto bélico. A raíz de esta asunción ingenua acerca del poder revelador de la imagen, en *Desobediencia debida* nunca se sospecha de lo visible, nunca se lo interroga. Lo visto, en sí mismo, hace evidente su significado.

La reflexión acerca de la visibilidad, no ejercida en el dominio de la imagen, toma forma en torno a la política implementada por la dictadura en relación con los combatientes en la inmediata posguerra. Luis Reale relata el complejo proceso de retorno. Luego del fin del enfrentamiento, los excombatientes son aclamados en Puerto Madryn. En su llegada, son recibidos por grupos de ciudadanos que los vitorean. Sin embargo, ante el fracaso militar la dictadura promueve un proceso de desmalvinización que conduce a la invisibilidad de los excombatientes. Si el presunto triunfo se construyó a través de la visibilidad construida por los medios oficialistas, la derrota se asumió mediante la invisibilidad de los cuerpos de quienes encarnaban esa herida. La política de ocultamiento configuró al excombatiente como invisibilidad, aquello que evadía toda forma de representación.

Los excombatientes fueron trasladados a la Escuela General Lemos de Campo de Mayo y allí estuvieron prisioneros durante dos semanas. En ese período se intentó que engordaran (Victoria Reale narra que su padre había perdido cuarenta kilos durante el conflicto) y recuperaran un aspecto que pudiera ser visto públicamente. También se intentó disciplinarlos para que guardaran silencio cuando fueran liberados. La derrota, vivida como vergonzante, se trasladó a la invisibilidad de aquellos a quienes se consideraba responsables.

En este punto se introduce lo que la realizadora, tal vez cegada por lo que el relato del padre permite y no permite ver y oír, decide ignorar: la inadecuación de proponer una analogía entre el trato dispensado al piloto inglés y el dado a los argentinos secuestrados clandestinamente por la dictadura. La analogía es imposible de establecer porque el Estado

argentino instituye dos guerras sucias: contra los grupos insurgentes y contra los propios soldados argentinos. Por el contrario, a los soldados ingleses, protegidos por la Convención de Ginebra, por su pertenencia al imperio aliado y por la defensa ejercida por los Estados Unidos, se les ofrece la civilidad de la guerra limpia.

En el documental se señala una presunta contradicción: Glover es alojado momentáneamente en la base militar Chamilal. Se cree que allí habían estado cautivos dos sacerdotes tercermundistas, Carlos de Dios Murias y Rogelio Gabriel Longueville, y que allí habían sido asesinados. Poco tiempo después de su secuestro, y luego de pedir explicaciones al respecto, monseñor Angelelli fue asesinado al salir de celebrar una misa en homenaje a los dos sacerdotes desaparecidos. En esa misma base militar, Glover es tratado con austeridad y respeto. La directora se sorprende ante esta semejanza, pero allí no hay paradoja ni contradicción. Allí existe, por el contrario, una lógica férrea que se confirma en cada episodio: la guerra limpia con Inglaterra prolongó, como señala León Rozitchner (2005), la guerra sucia que la requirió.

Por eso, conviene estar atento a dos peligros apuntados por Rozitchner acerca de la inteligibilidad de la guerra. Por un lado, se debe concebir la Guerra de Malvinas como un punto de acceso para pensar la dictadura. Esta imbricación resulta clave en ambos sentidos: la guerra constituye una entrada posible a la comprensión de la dictadura pero, al mismo tiempo, la dictadura conforma el marco ineludible para aprehender la guerra. Reale, en su documental, coincide con este diagnóstico. Por otro lado, Rozitchner señala el peligro de pensar la guerra desde las categorías propuestas por la propia dictadura. En su impugnación de la postura de un grupo de intelectuales argentinos exiliados en México que defienden, en ciertos términos, la entrada a la guerra, Rozitchner precisa que aun a la izquierda le

cuesta desprenderse del marco conceptual organizado por la dictadura en relación con la Guerra de Malvinas.¹ En este punto se encuentra el desafío que Reale no logra sortear. En el desenlace, la directora se interroga: “¿Qué hubiera pasado si otros también hubieran dicho que no?”. Dado que su padre no fue castigado, concluye que “Basta con decir NO”. De este modo no solo termina la construcción del mito del padre, sino que opera la separación esperada por los militares: pensar lo justo y lo correcto por fuera de su contexto político. El acto del padre lo convierte en mito aunque se haya producido en el marco de una institución criminal. Así, Reale restituye el relato del heroísmo y cierta epicidad de lo bélico. Cifra en un miembro de las Fuerzas Armadas la actitud de un héroe y desconoce que esa misma institución era violadora de los derechos humanos dentro y fuera de las islas. En fin, olvida, para decirlo con las palabras punzantes de Rozitchner, que “Nuestros militares siempre engendran muertos” (2005: 77).

Bibliografía

- Ehrmantraut, P. (2013). *Masculinidades en guerra. Malvinas en la literatura y el cine*. Córdoba, Comunicarte.
- Kohan, M. (2014). *El país de la guerra*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Lorenz, F. (2013). *Unas islas demasiado famosas. Malvinas, historia y política*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Rozitchner, L. (2005). *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia. El punto ciego de la crítica política*. Buenos Aires, Losada.

1 Rozitchner articula *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia* como una respuesta polémica a la proclama “Por la soberanía argentina en las Malvinas: por la soberanía popular en la Argentina” del Grupo de Discusión Socialista.

Capítulo 5

Paisaje en conflicto

El espacio como tema en algunos documentales sobre Malvinas

Sonia Gugolj

Porque un Estado no es solo la historia de sus guerras
Y sus conquistas,
De sus logros y sus renunciadas,
De sus crímenes y sus milagros,
De su lengua y de sus dialectos.
No. Un Estado es la historia de sus ficciones,
La suma de sus imágenes.

Spiegelburd, 2011, 127-128

Desde los años iniciales de la escuela primaria, los argentinos aprendemos a ubicar las islas Malvinas en el mapa. Sabemos que el conjunto de estas islas conforman un archipiélago que emerge de la plataforma continental submarina situada en el Mar Argentino en el límite sur de nuestro país. Reconocemos también, gracias a nuestra formación escolar, dos grandes islas: la Soledad y la Gran Malвина, rodeadas de un centenar de pequeños islotes. Ahora bien, más allá de la imagen cartográfica, cuando pensamos en las islas: ¿qué imágenes se nos aparecen? ¿Qué imágenes tenemos de las Malvinas? ¿Cómo nos representamos este espacio que histórica y tradicionalmente reclamamos como propio, pero que está ausente de nuestro horizonte cotidiano? Se trata, al fin de cuentas, de un territorio insular separado del continente y distanciado geográficamente del centro cultural, económico y político del país. Además hoy en día es tierra usurpada por una nación extranjera con la

cual no se han podido establecer vínculos de comunidad a nivel institucional, ni lazos de comunión entre los pueblos. Bajo estas circunstancias, ¿cómo nos representamos un espacio que por su historia está tan presente dentro del imaginario de nuestra sociedad pero que, sin embargo, por la coyuntura mencionada, nos resulta extraño en la experiencia? ¿Qué imagen construimos de este espacio, atravesado para nosotros por el conflicto de su soberanía?

En relación con estos interrogantes se puede pensar que la producción audiovisual en general, y en especial el cine, ayudó a configurar aquel espacio ausente en la experiencia cotidiana como otro tipo de presencia: una “realidad visual”.

El audiovisual tuvo y tiene una decisiva incidencia en la experiencia perceptiva que tenemos de Malvinas y en la representación que sobre ella pervive en el imaginario local contemporáneo. Sin desconocer el aporte que han producido otros soportes, como el teatro y la literatura, es evidente que la producción de imágenes se ha vuelto una instancia decisiva en la experiencia que tenemos sobre las islas. Además, creo que los lenguajes cinematográfico y televisivo ganaron un gran protagonismo en la modulación de este ideal, ya que las imágenes de Malvinas —territorio aislado, ubicado en el confín del continente, cuya geografía es extraña para gran parte de los habitantes del país— y la de la guerra que allí se desató —experiencia inasequible para todos los que no estuvimos en el campo de batalla— circularon principalmente a través del cine y de la televisión.

Me interesa abordar puntualmente el caso del cine en la construcción de este imaginario. ¿Qué nos mostraron de Malvinas las películas de producción local? He observado, y este es el primer aspecto de mi hipótesis, que en varias de ellas la dimensión espacial ha ganado un protagonismo absoluto. Y esto se puede ver en films anteriores y posteriores a la guerra. Allí la naturaleza de las islas no es solamente un

decorado donde transcurre la acción, sino que, por el contrario, el espacio llega a ser el verdadero protagonista de la narración, volviéndose, en ocasiones, parte estructurante de la situación dramática. En su libro sobre el cine de las Nuevas Olas, Domenec Font se detiene en los lugares, de los cuales afirma que “no son solamente contenedores de la narración, son también sus actores privilegiados. El espacio ha dejado de ser el proscenio donde se desarrolla la acción para ‘tematizarse’, convertirse en objeto de presentación por sí mismo” (2002: 305). Aunque de un modo diferente, en gran parte de las películas sobre las islas y la guerra, entre ellas las que analizo en este trabajo, hay una “tematización” del espacio que es muy significativa.

La articulación de esta dimensión espacial en las producciones audiovisuales estuvo atravesada desde un primer momento por el litigio histórico sobre el territorio, entre la Argentina y el Reino Unido. A partir de 1982 —el año en que se desató la guerra— la construcción de ese espacio quedó marcado por el suceso bélico. De este modo, se renovó no solo la representación sobre las islas, sino también la representación sobre la guerra en general. Las escenas bélicas que circularon en nuestro país ya no retrataban luchas pasadas ni ajenas. El campo de batalla ya no se producía en extensiones de otros continentes; por el contrario, tomaba un color local. Ahora la acción se desarrollaba en un terreno “parecido a la Patagonia”, las trincheras se convertían en “pozos de zorro” y los soldados de las fuerzas argentinas se volvían “chicos de la guerra”, “combatientes” o “héroes de Malvinas”.

En lo que sigue, exploraré cómo se construye el espacio en algunos films de producción nacional poniendo en juego en el análisis de esta dimensión la idea de *paisajes en conflicto*. Empleo el término *paisaje* como recorte del espacio, determinado en nuestro caso por el ingreso de la cámara. Como dice Jean Louis Comolli, “mostrar es extraer la cosa mostrada

de su vida fuera del film, de su contexto no cinematográfico, para llevarla a otro conjunto viviente, suministrándole otro contexto” (2010: 37). Uso la adjetivación *en conflicto* para dar cuenta de la cualidad de ese imaginario espacial que indefectiblemente se ha visto afectado no solo por la guerra que se produjo en 1982 entre la Argentina y el Reino Unido, sino también por una larga tradición de enfrentamiento con los ingleses desde las luchas coloniales y la invasión de las Malvinas en 1833.

En el libro *El tiempo de la máquina*, Paola Cortés Rocca (2010) estudia, a partir de la noción de paisaje, el caso particular del “desierto argentino” que durante el siglo XIX designó toda la geografía que se ubicaba más allá de la frontera de Buenos Aires. Cortés Rocca señala que el paisaje de desierto fue un constructo, fragmento de la naturaleza, que se erigió luego en su lugar validando entre otras cosas la llamada *Campaña al Desierto*. Siguiendo las reflexiones de esta autora, me pregunto si se puede pensar Malvinas, en cuanto *paisaje en conflicto*, como una construcción que “reemplaza” la experiencia del espacio como cotidianeidad.

Para pensar todas estas cuestiones en relación con cómo se construye el espacio de Malvinas y sus significaciones en el cine nacional, me detendré en tres documentales representativos de dos momentos diferentes en el devenir del conflicto por las islas: un momento previo a la guerra de 1982 y un momento posterior. Se analizarán *Nuestra Islas Malvinas*, de Raymundo Gleyzer, del año 1966; *El héroe del Monte Dos Hermanas*, de Rodrigo Vila, estrenada en el año 2011; y *La forma exacta de las Islas*, de 2012, dirigida por Daniel Casabé y Edgardo Dieleke.

Con el fin de poder entender qué postura adopta cada uno de estos films respecto del tema de la guerra de Malvinas y poder ver el lugar desde donde se configura el paisaje, voy a pensarlos en relación con la categorización que Julieta Vitullo,

en su libro *Islas imaginadas* (2012), establece para las ficciones literarias argentinas que se escribieron sobre las Malvinas. Ella encuentra tres grandes versiones sobre el tema. La versión triunfalista y reivindicatoria de la soberanía argentina sobre las islas, que se suscitó desde la misma ocupación británica en 1833 y que, comenzado el siglo XX, instaló la cuestión Malvinas como causa nacional. La versión del lamento, surgida con la derrota de la guerra de 1982, que reivindica la soberanía pero trae a colación el tema del sacrificio del hijo, en tanto se trató de una guerra peleada en su mayoría por jóvenes. Esta versión aún sostiene la idea de Malvinas como gesta heroica perteneciente al patrimonio del Gran Relato Nacional. Y la tercera y última de las interpretaciones, que se inició con la novela *Los pichiciegos*, de Rodolfo Fogwill, al denunciar la ausencia de relato épico en el caso de Malvinas —una guerra llevada a cabo por la dictadura militar argentina que buscó una ampliación del terrorismo de Estado— reemplazándolo por una narrativa de supervivencia.

La ciudad se acerca

Nuestras Islas Malvinas, de Raymundo Gleyzer, es el producto del primer viaje de un camarógrafo argentino a suelo malvinense. Este documental, hecho para el noticiero Telenoche de la televisión local, se pudo realizar gracias a un permiso especial de la reina de Inglaterra para que Gleyzer pudiera filmar en las Islas. El film busca capturar la vida cotidiana de los habitantes de Puerto Argentino —o Puerto Stanley, según el nombre que los ingleses han puesto a la ciudad más poblada del archipiélago— casi veinte años antes del enfrentamiento bélico.

El pronombre posesivo que encabeza el título del documental da cuenta de una postura reivindicatoria de la soberanía

argentina sobre Malvinas que se sostendrá durante todo el film con un tono triunfalista. En este sentido es clave la frase final que, sobre la imagen de una bandera inglesa, cierra el documental y el viaje de Gleyzer: “Al volver al *Darwin* surge una esperanza, que un acuerdo permita sustituir esa bandera por la argentina”.

Para poder observar el modo en que la cámara circula por el espacio, declarado ya como conflictivo por el nombre del documental, analizaré su primera secuencia. Allí “el ojo” de la cámara traza un recorrido desde las aguas del Mar Argentino —donde realiza las primeras tomas en el barco *Darwin*, camino a Malvinas— hasta el living de una casa kelper en la capital malvinense. En estos primeros diez minutos, se articulan tres lugares bien diferentes: el puerto, la ciudad y el interior de la casa, sobre los cuales la cámara va avanzando. En cada uno de ellos, el espacio en cuanto *paisaje en conflicto* aparece con características particulares.

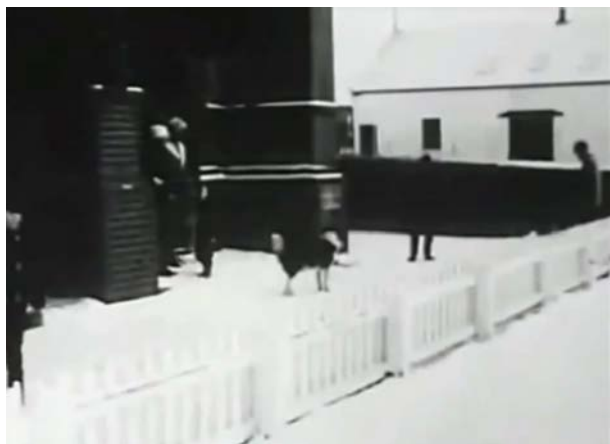
La secuencia se inicia con las imágenes en el barco que lleva a Gleyzer a Malvinas. Allí se nos presenta a Cecil, uno de los cuatro argentinos que vive en las islas y quien luego, a modo de embajador, introducirá la cámara visitante en la ciudad.

La primera imagen que vemos de Malvinas es un paneo general de la costa de Puerto Argentino, tomada desde el barco. La voz *over* del relator señala que “la ciudad se acerca”; anticipando un encuentro amistoso entre ella y la cámara. El barco llega al puerto y hay una sucesión de planos que focalizan en distintos personajes pintorescos que se aproximan a la dársena para dar la bienvenida a los recién llegados.

Toda esta primera secuencia se desarrolla en el puerto, espacio prototípico de frontera, de circulación y de comunicación comercial. La cuestión mercantil, reforzada por las referencias del locutor a la Falklands Island Company y a la actividad de importación y exportación, vuelve este espacio un lugar neutral, habituado al tránsito de extranjeros.

Allí la cámara circula con libertad y su presencia pasa inadvertida para los locales.

Entre los personajes que aparecen en el puerto está el padre de la iglesia anglicana, que es presentado por el locutor. Esta presentación anticipa el ingreso de la cámara a un nuevo lugar, el centro de la ciudad. Las primeras imágenes que vemos de este otro espacio son de los templos religiosos. Se suceden tomas del exterior y del interior del templo anglicano, del edificio de la iglesia católica y del tabernáculo donde la cámara realiza varios paneos y planos de conjunto con el fin de capturar la actividad social que se produce en esos centros religiosos.



La situación dramática ha cambiado completamente y el aparato establece una nueva relación con la escena que configura. Su presencia en estos lugares ya no pasa inadvertida sino que, muy por el contrario, causa el asombro de los allí presentes —en su mayoría niños— que, absortos, le devuelven la mirada a esta cámara que les resulta intrusa. Entre estas tomas hay una muy particular en la que se cubre la

salida de un grupo de la iglesia anglicana. En su recorrido lateral, la cámara de Gleyzer choca con la figura de un niño vestido de negro, el cual —enfrentado a la posición de la cámara— ya se encuentra mirándola antes de que esta termine de encuadrarlo. Así queda evidenciada la extrañeza de la cámara en relación con ese ambiente. La cámara se vuelve un intruso que hace patente el enfrentamiento de un *nosotros* frente a un *ellos*, un asunto presente, como ya se dijo, desde el título del film.



La cuestión del recién llegado se plantea en otros términos en el tercer y último lugar que queda establecido en la primera secuencia del film: el living de la casa Kelper, hasta donde nos lleva Cecil, el argentino residente que conocimos en el barco.

Para llegar allí, la narración retoma el momento del desembarco y vemos a Cecil bajar del *Darwin*. El locutor vuelve a presentar a este personaje y remarca todo lo que él puede recordar. Su memoria sobre las islas es lo que importa. Tanto es así que, durante algunos minutos, y por única vez, el relato en primera persona de Cecil va a reemplazar la voz del presentador que gobierna todo el film.

En relación con la imagen, en este momento hay una cierta identificación entre la cámara y la mirada de Cecil. Esta sigue los pasos del argentino, en un largo recorrido por las calles de la ciudad, hasta la casa donde él se hospeda. Durante el trayecto su mirada se inscribe de diferentes formas en la imagen, ya sea en planos que lo contienen como intermediario de la mirada o por el montaje que nos entrega tomas subjetivas. Ahora bien, cuando esta cámara ingresa al living de la casa, ya no hay tal identidad entre ella y Cecil. Su presencia vuelve a ser la de “el otro”, lo cual imposibilita toda espontaneidad. Así vemos, por ejemplo, una escena en la que la dueña de casa toca el piano para su huésped, pero vencida por la atracción de la cámara, le sonrío (a esta) rompiendo la intimidad simulada.

En *Nuestras Islas Malvinas*, la cámara de Gleyzer —a excepción de los momentos en que se camufla— no puede dejar de ser “otro” respecto de quienes viven en las islas. La histórica disputa por el territorio se proyecta en la articulación espacial de un *nosotros* —inscripto por la mirada de la cámara, y con la cual como espectadores nos vemos identificados— frente a un *ellos* —los kelpers, que no pueden dejar de posicionarse frente a esta cámara cuando advierten su presencia, como ante un intruso—, configurando así un *paisaje en conflicto* que se plasma en las imágenes que he ido trabajando. Así, en el temprano contexto de la década del sesenta, el espacio se vuelve un aspecto protagónico de *Nuestras Islas Malvinas* determinando su narración.

En busca de la posición

El segundo caso que voy a analizar es el documental *El héroe del monte Dos Hermanas*, de Rodrigo Vila, estrenado en el año 2011, en el que se narra la historia del soldado Oscar

Poltronieri, excombatiente de Malvinas y el único que recibió la máxima condecoración del ejército argentino: La Cruz al Heroico Valor en Combate. El film cuenta su vuelta a suelo malvinense casi treinta años después de la guerra.

Oscar Poltronieri participó como tirador de ametralladora MAG en la batalla del Monte Dos Hermanas entre los días 11 y 12 de junio de 1982. Según nos cuenta el film, fue el último soldado que permaneció en su posición cubriendo el repliegue de sus camaradas ante el avance británico hacia Puerto Argentino. La cámara de Vila lo acompaña no solo en su regreso a Malvinas sino también, y más precisamente, en la búsqueda de esa posición en el interior del monte. En este largo recorrido, se reconstruye la prehistoria del héroe, los hechos que lo involucraron en la guerra y cómo fue su vida después de ella. De este modo el espacio gana protagonismo y es la dimensión donde se entrecruzan los recuerdos de los enfrentamientos durante la guerra con los conflictos emocionales del protagonista en la posguerra.

La película puede pensarse a partir de la línea argumentativa que Julieta Vitullo caracteriza como del sacrificio del hijo en la Guerra de Malvinas. Hay una imagen muy concreta que condensa esta idea: se representa la figura de Poltronieri como un Cristo crucificado. Además, la cuestión del abandono del hijo por parte del padre se articula como denuncia del olvido de los héroes de Malvinas (caídos y excombatientes) por parte de la sociedad argentina (la patria) en un período de “desmalvinización” en la inmediata posguerra. A través de la historia del protagonista se narra la epopeya de un héroe solitario, un aspecto que determina metafóricamente la organización del espacio. Me detendré ahora en los modos en que el film presenta la geografía de Malvinas.

A través de dos escenas bélicas, el film nos lleva en un viaje al pasado hasta el campo de batalla propiamente dicho, *paisaje en conflicto* por excelencia. Se trata de animaciones en blanco y negro que en clave heroica cuentan los

enfrentamientos en los que participaron Poltronieri y su división. En una de ellas, una cámara autónoma muestra en un plano general el campo de lucha, cerrando luego la imagen sobre el cuerpo de un soldado en el momento de su muerte, punto álgido del drama que se narra.



En el tiempo presente del relato, la cámara acompaña incesantemente a Poltronieri en un largo recorrido por la ladera de los montes en busca de su posición, hasta que finalmente esta es recuperada. Una de las últimas tomas del documental nos entrega la visión del horizonte malvinense desde la tan mentada posición de guerra. Como en este caso, la mayoría de las imágenes actuales de Malvinas corresponden a la mirada del protagonista, y son así atravesadas por su subjetividad y por su historia.

La cámara de Vila se aboca a lugares distintos de los del film de Gleyzer, principalmente a la periferia de la ciudad y a espacios que están vinculados directamente con la actividad bélica y con la historia de Poltronieri: el campo de batalla en la ladera de los montes, los terrenos minados, los galpones de reclusión de presos de guerra y el cementerio argentino; escenarios privilegiados de la epopeya individual vivida durante la guerra y tras ella. Como indica Julieta Vitullo, después de los sucesos de 1982, hablar de Malvinas es hablar de la Guerra de Malvinas.

En el film, todos aquellos lugares por los cuales el héroe (y junto con él, la milicia argentina) pasó en 1982 dejando

su rastro —muertos, minas, desperdicios— son transitados nuevamente. Mientras la capital malvinense, en cambio, aparece solo vista desde fuera o representada por el interior de una prisión, antesala del exilio de los soldados después de la derrota.



El *paisaje en conflicto* del *El héroe del monte Dos Hermanas* queda delineado a partir de la presentación de la geografía malvinense en su versión de campo de batalla y del panorama de esa ciudad ausente, zona de cotidianidad vedada, que tras la guerra perdida solo puede verse exteriormente.

La forma de las islas

El último film que abordaré es *La forma exacta de las Islas* (2012), de Daniel Casabé y Edgardo Dieleke. Surge de los viajes que realizó Julieta Vitullo a las islas como parte final de su tesis de doctorado acerca de la literatura y el cine argentino sobre Malvinas, en la que estudia cómo las ficciones locales abordaron esta cuestión.

Ya en el título del film se puede observar una referencia a la condición física de aquel espacio remoto para nuestra

experiencia y su correspondiente representación, que es la cuestión que vengo analizando. Según se nos adelanta, este no será un film sobre la guerra. En todo caso será un film sobre otro evento traumático, lo que a Julieta le sucedió en el primer viaje a las islas: la concepción y posterior pérdida de su hijo Eliseo. Teniendo en cuenta esta premisa, me interesa analizar qué nuevas representaciones espaciales aporta el film al imaginario sobre las islas y cómo estas dialogan con el *paisaje en conflicto* que puse en juego en los dos ejemplos anteriores. Para ello me detendré en una serie de postales que el film realiza sobre las islas.

A partir de las palabras preliminares tomadas de Darwin, “Islas Miserables, teatro digno de las escenas que aquí se representan”, el film anticipa el protagonismo del espacio en las dos historias que tendrán lugar allí. La primera de ellas corresponde al viaje que Vitullo realiza en 2006, tras escribir su tesis, con el fin de poder “confrontar las versiones escolares y testimoniales” sobre la Guerra de Malvinas, momento en el cual conoce a Dasio y a Carlos, dos excombatientes argentinos que encuentra por casualidad en las calles de Puerto Stanley. El segundo relato es el resultado del regreso de Julieta a las islas en 2010, cuando decide contar la historia de su hijo, su propio drama en relación con las islas.

El primer relato nos lleva por lugares similares a los que mostró *El héroe del monte Dos Hermanas*. Los excombatientes junto a Julieta, también en búsqueda de su posición, realizan un recorrido por la periferia de la ciudad: la ruta, la playa, el monte y el cementerio. Pero hay un gran cambio en lo que se cuenta de la guerra y en el modo en que aparecen esos escenarios de guerra.

Los testimonios de Carlos y de Dasio pueden vincularse a la última de las versiones que Vitullo encuentra entre las ficciones de Malvinas: la versión de la supervivencia, donde no hay héroes posibles sino pícaros, impostores, cobardes y/o desertores. Así, cuando encuentran la posición, Carlos pinta

una escena plagada de miedos con soldados que rezan o comen batata mientras los ingleses atacan. En paralelo, la cámara de Vitullo abandona las tomas subjetivas ancladas en los ojos de estos dos hombres (que dominaban el film de Vila) y, con ello, la identificación emotiva con los “héroes”. Esta cámara, en cambio, encarna la mirada de Vitullo, cuya voz en *off* acompaña casi permanentemente las imágenes. La suya es la voz autorizada por la academia, una voz que desde la distancia se aproxima a ese paisaje.

Una de las primeras imágenes que el film entrega de las islas presenta al monte Dos Hermanas desde el interior del hotel y a través de una ventana. Un *zoom* nos acerca ese horizonte mientras se escucha la voz *off* de Vitullo diciendo “Dos Hermanas”. Así, lo que fue campo de batalla se muestra a partir de una mirada que hasta ese momento es ajena a la experiencia directa de ese espacio. Ella, por el contrario, puede mostrar y designar “Dos Hermanas”, por lo visto y aprendido en textos e imágenes.



Este modo de presentación de las islas introduce además un nuevo espacio, contiguo y complementario al paisaje de

Malvinas. Aquel espacio desde el cual ese paisaje —ahora y antes— se imagina, se observa, se piensa y discute. Tanto es así que el film elige el encierro de una habitación de hotel como sitio necesario para el debate de los excombatientes sobre la soberanía de las islas.

Este paisaje enmarcado y su contraparte, el lugar (distantado) desde el cual ese paisaje puede configurarse, condensa una de las tesis del libro de Vitullo *Islas imaginadas*, la de Malvinas como un territorio que, por su condición física, histórica y política, ha dado lugar a una especulación simbólica que —por la usurpación colonial— debió desarrollarse desde la distancia.

La segunda narración corresponde al retorno de Vitullo a las islas en 2010, cuando desanda lo sucedido en el primer viaje, cuenta la historia de su hijo Eliseo y suma los testimonios de John Fowler y de Rob. El relato del trauma personal reemplaza el del trauma social de la guerra. La cámara recorre nuevos lugares abandonando la periferia y adentrándose en la ciudad, sus calles, viviendas y cementerios.

El recorrido de Julieta, sumado al relato de otras historias de muerte y pérdidas de malvineros y kelpers, nos acerca a la ciudad más poblada de las islas, aquella que no pudo transitar la “cámara intrusa” de Gleyzer sin quedar en evidencia. Puerto Stanley, que en el primer viaje aparecía solo como el trasfondo de algunas caminatas callejeras o empedecida en el horizonte, pasa al primer plano a partir de una serie de vistas donde la ciudad se ofrece en un panorama de gran artificialidad.

La ciudad kelper aparece vaciada de personas y arrancada de su devenir temporal en una serie de tomas estáticas y de gran cromatismo. Casabé y Dieleke muestran así las islas como un páramo desértico, escenario ideal para las historias de naufragio y pérdidas que se cuentan en el segundo viaje de Vitullo.

En *La forma exacta de las Islas* el paisaje resurge como conflictivo precisamente en esa distancia obligada de sus representaciones que, en el primer relato, aparece como intervalo espacial y político concreto entre los argentinos y Malvinas y, en el segundo, se cuela en la extrañeza de ese paisaje imaginario sin kelpers como escenario para nuevas historias.

El espacio y su protagonismo en el conflicto

Los documentales que analicé dan cuenta de la potencialidad expresiva que gana la dimensión espacial en algunos films argentinos que abordan la cuestión de Malvinas, un territorio marcado por el enfrentamiento histórico por su soberanía. En estos ejemplos (vale recordar, cada uno de ellos poseedor de una visión particular en torno al litigio) el paisaje de las islas no solo es la locación elegida, sino que su presencia cobra franco protagonismo en las historias que se narran. Se trata de un espacio que, además, asume características que remiten a una tensión simbólica sobre el territorio, sus límites y dominio, y los hechos históricos que allí sucedieron.

Para terminar, quiero retomar la pregunta abierta al comienzo del trabajo acerca de si se puede pensar el *paisaje en conflicto* como una construcción que se erige en lugar de la experiencia de cotidianidad de las islas. Aunque es evidente que no tiene la raigambre que tuvo el mencionado compendio visual del “desierto argentino” (un constructo con una tradición concreta dentro de nuestra historia), el *paisaje en conflicto* —según lo desarrollé— nombra y caracteriza un tipo de figuración que se reitera a través de una serie de imágenes precisas que, sin duda, inciden en la representación de Malvinas que pervive en el imaginario de nuestra sociedad.

Bibliografía

- Comolli, J. L. (2010). *Cine contra espectáculo. Seguido de técnica e ideología*. Buenos Aires, Manantial.
- Cortés Rocca, P. (2011). *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires, Colihue.
- Font, D. (2002). *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona, Paidós.
- Spregelburd, R. (2011). *Todo. Apátrida, doscientos años y unos meses. Envidia*. Prólogo, edición y apéndice documental al cuidado de Jorge Dubatti. Buenos Aires, ATUEL/Teatro.
- Vitullo, J. (2012). *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires, Corregidor.

Capítulo 6

Imágenes en conflicto

Sobre la transmisión de Malvinas

Marianela Aguilar Merlino

Introducción

La verdad es la primera víctima de la guerra.

Esquilo de Eleusis

Estamos ganando. Periodismo y censura en la Guerra de Malvinas (2005) es un film documental realizado por María Elena Ciganda y Roberto Persano, el cual fue la tesis de graduación de ambos directores de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires.

El film expone imágenes de archivo del conflicto de Malvinas (tanto imágenes en la isla como las repercusiones en tierra continental) y presenta los testimonios, actuales al momento de realización del film, de quienes habían sido comunicadores gráficos, radiales y televisivos en la época de la guerra. El punto de enunciación que lleva adelante el relato y, consecuentemente, la forma de trabajar con estos materiales audiovisuales asume la impronta de ser el primer film que aborda detenidamente el

tema desde el mismo campo de la comunicación. Los realizadores, comunicadores sociales, se hacen cargo de preguntarse qué responsabilidad tuvieron los medios, así como de buscar respuestas en su propio campo, dando la voz a colegas o maestros de su ámbito para indagar sobre lo ocurrido y la consecuente responsabilidad con respecto a la información. *Estamos ganando. Periodismo y censura en la Guerra de Malvinas* (2005) intenta dar voz y poner en imágenes lo decible/visible tanto como lo indecible/invisible en las representaciones visuales y audiovisuales que circularon por los medios de comunicación en el contexto del conflicto de Malvinas.

La distancia temporal entre los hechos y el documental y, a su vez, el montaje del film permite en la dialéctica de testimonios e imágenes de archivo, que estas últimas no pasen inadvertidas por el ojo del espectador. El discurso verbal de las declaraciones y el montaje paralelo de todo el material evidencia la construcción de una realidad vencedora por parte del gobierno y de los medios, y, a su vez, entrevera las condiciones históricas, sociales y afectivas que hicieron factible el apoyo del pueblo.

Desde una dimensión estética-política, el análisis que llevó a cabo muestra cómo y para qué las imágenes de archivo disponibles fueron tomadas y trabajadas en el filme, y a su vez, cómo estas imágenes se resignifican al entrar en diálogo con las entrevistas y al ser con-textualizadas/“montadas” en este nuevo discurso que es el propio film.

La hipótesis que planteo en este estudio sostiene que el film *Estamos ganando. Periodismo y censura en la Guerra de Malvinas* es un *compilation film* que reflexiona sobre las imágenes de archivo, denunciando su posición de enunciación a partir de un tratamiento formal propio del *ensayo filmico*, y de este modo logra una revisión de la historia y de su representación.

Un *compilation film* en clave de ensayo fílmico

No tenemos que buscar imágenes nuevas, tenemos que trabajar con las imágenes ya conocidas, de forma que parezcan nuevas.

Harun Farocki

A mediados de los años sesenta, Jay Leyda (1964) propone la noción de *compilation films* para referirse a aquellos que utilizan y se apropian de materiales de archivo audiovisual preexistentes (originados anteriormente por otros) como acción constitutiva para generar un nuevo discurso propio. Esta noción, retomada décadas después por Antonio Weinrichter (2005), se puede pensar como clave de lectura de *Estamos ganando. Periodismo y censura en la Guerra de Malvinas*. En este documental el montaje, principio constitutivo del cine de compilación de materiales de archivo, es el procedimiento a partir del cual se eligen y organizan tanto imágenes de archivo como entrevistas. Las imágenes de archivo del conflicto se hacen presentes mediante un montaje que las alterna con aquellas otras que recogen los testimonios de periodistas (gráficos, radiales y/o televisivos), además de algunas escasas imágenes del monumento a los soldados caídos emplazado en Buenos Aires, registradas en el momento de la realización del documental. Las explicaciones de los periodistas son una parte fundamental de la película en tanto argumentan las líneas de pensamiento que tienen los realizadores.

Los periodistas que se manifiestan son algunos de los pocos que estuvieron transmitiendo desde las islas durante el conflicto (Nicolás Kasanze,¹ Eduardo Rotondo,² Carlos García

1 Para ATC (canal 7) y la revista *Siete Días*.

2 Fotógrafo y camarógrafo para la agencia de noticias Baipress. Algunas de sus fotografías fueron publicadas por la revista *Gente* y muchas de sus imágenes audiovisuales compradas por la cadena ABC NEW de Estados Unidos.

Malod, Diego Pérez Andrade³) y, también, aquellos que lo hacían desde Buenos Aires (Samuel “Chiche” Gelblung, Eduardo Aliverti, Betty Elizalde, Mariano Grondona y Osvaldo Gazzola). La única voz que no pertenece al medio periodístico y que se intercala entre todas las demás es la del general Mario Benjamín Menéndez, quien fue gobernador de las islas durante la guerra y con el que los entrevistados explicitan haber tenido problemas con respecto a la producción y transmisión de la información.

El corpus de imágenes de archivo visuales y audiovisuales provienen del Archivo General de La Nación, de la Biblioteca Nacional, de la Biblioteca del Congreso, del canal televisivo Telefé, del Museo del Cine y de archivos personales de Eduardo Rotondo, Federico Urioste, Román Lejtman y Miguel Rodríguez Arias. Este material recoge imágenes de la zona de conflicto propiamente dicha, como de lo que sucedía y se transmitía en tierra continental.

En este discurso filmico, en el que el archivo en combinación con la entrevista a testigos se plasma en un relato no ficcional de la historia de Malvinas, se hacen presentes también las voces pertenecientes a ambos realizadores. Con su presencia intermitente, las voces conforman un relato verbal que narra hechos históricos y, principalmente, comenta y remarca el hilo conductor que guía al espectador, dando forma a lo real y a su explicación. Esto se puede reconocer en la primera intervención de una de las voces, luego de ya comenzado el documental, cuando manifiesta: “La idea de recuperar las islas Malvinas se venía gestando desde hace tiempo en la cabeza de los generales de turno. La adhesión de los medios a la causa Malvinas hizo posibles los setenta y cuatro días de ficción periodística. El periodismo no quiso o no pudo escapar a ese sentimiento nacional”. Las palabras

3 Estos dos últimos, Diego Pérez Andrade y Carlos García Malod, para la Agencia Nacional Télam.

de la narradora señalan una impronta desde la cual el documental se va a posicionar para hablar del conflicto. Intentar comprender por qué los medios —y la sociedad en su mayor parte— no pudieron o no quisieron escapar al nacionalismo. Además de las voces, el recurso a distintos temas musicales les infiere un sentido de mayor conmoción a las imágenes. Los temas *La memoria* y *Canción para luchar*, de León Gieco, se escuchan al exponer imágenes de archivo de los soldados derrotados en Malvinas o imágenes actuales del monumento con los nombres de los soldados caídos, mientras que *The Great Gig In The Sky*, de Pink Floyd, suena en distintos momentos en los que se ve a los militares o cuando se enseñan imágenes de la represión popular —como la que se llevó a cabo el 30 de marzo de 1982 en la movilización convocada por la CGT de Saúl Ubaldini, en reclamo de “Pan, paz y trabajo”—.

La observación atenta de los diversos elementos materiales con los que trabaja este *compilation film* permite afirmar que la forma de concebir, realizar y leer esos materiales se lleva a cabo desde la concepción del *ensayo filmico*. El *collage* de imágenes, sonidos, palabras demuestra una actitud de análisis del material cuya intención principal no es reconstruir los hechos, sino reflexionar sobre las imágenes.

Si bien dentro del campo audiovisual existe una dificultad para definir de forma unívoca la noción de ensayo fílmico que, en su misma naturaleza, intenta no encasillarse,⁴ al estudiar el documental desde este concepto, me interesa subrayar puntos afines en las discusiones teóricas acerca del *ensayo fílmico*. En este sentido, como expresa Weinrichter (2007), “parece posible aislar algunas estrategias ensayísticas (la voz,

4 Nora Alter plantea: “sean cuales sean los rasgos secundarios que pueda tener el ensayo como género, el rasgo básico que permanece es que precisamente no es un género, pues lucha por librarse de toda restricción formal, conceptual y social” (1996: 171).

el montaje, la dialéctica de materiales) y quizá un principio general, derivado del empleo de dichos recursos: el segundo grado o distancia con que se nos hace mirar y evaluar el material visual que se nos presenta”.

Estableciendo estos puntos, analizaré cómo la película, en su visión sobre las formas en que se constituyó el conflicto en los medios, produce un pensamiento —un pensamiento filmico— que se realiza a través de elecciones de determinadas imágenes de archivo y de los interrogantes que se les hacen a las imágenes tanto desde el testimonio verbal como desde el montaje, la inclusión de música y de voces narradoras.

Montaje y documento

Las imágenes de archivo seleccionadas en este documental incluyen las fotográficas y audiovisuales. Estas son imágenes que el espectador puede reconocer, ya que son representativas de ese momento, las han visto en la televisión o en los diarios durante la guerra de Malvinas y/o posteriormente. Entre ellas hay publicidades, entrevistas a la gente en la calle, actos en escuelas, etcétera. Cuadros visuales y audiovisuales que constituyen ese recuerdo que conformaron los medios de comunicación. Como distintivo fundamental, las imágenes argentinas transmitidas durante el conflicto por los medios de comunicación se corresponden con aquellas autorizadas por el gobierno argentino. Señalan necesidades e intenciones diversas de acuerdo con los espacios y realidades presentados. Esto se hace evidente entre las que mostraban lo que sucedía en el continente y aquellas otras del campo de batalla o próximas a él. Además de estas imágenes “públicas”, las hay de los archivos privados que muestran la otra parte de la historia, la que los medios no

pusieron al aire, como es el caso de la represión en las calles y el transitar en las islas de los soldados derrotados.

En este sentido, la compilación realizada por los directores de la película se vuelve un gesto político que analiza profundamente cómo se inició el plan comunicativo y su consecuente relato triunfador desde el Estado y con la responsabilidad de los medios de comunicación.

El documental, en su esencia ensayística y en su acción de compilar, actúa utilizando parte de las imágenes —creadas desde las intenciones y necesidades comunicacionales de los militares— de los enemigos, para volverlas a mirar detenidamente —haciéndonos conscientes de otros posibles signos que en ella se presentan— y cuestionarlas. “Así se rompe el vínculo directo entre la imagen y su referente histórico, o entre el contenido semántico del material y la intención con la que fue filmado, y se crea un contexto nuevo que hace decir a las imágenes —y sirve para decir de las imágenes— ‘más de lo que muestra’, más de lo que quieren, o de lo que querían originalmente, mostrar” (Weinrichter, 2005: 44). Es decir, invirtiendo su sentido de producción original. No obstante, este acto político inquisitivo se conjuga con una invitación directa y cruda a ver los momentos de la derrota, generando con el contraste que las imágenes triunfantes pierdan tal naturaleza.

Indudablemente, Ciganda y Persano reconocen las imágenes como documentos de aquella época y de su época. Como afirma Jacques Le Goff:

El documento no es inocuo. Es el resultado ante todo de un montaje, consciente o inconsciente, de la historia, de la época, de la sociedad que lo ha producido, pero también de las épocas ulteriores durante las cuales han continuado viviendo, acaso olvidado, durante las cuales ha continuado siendo manipulado, a pesar

del silencio. El documento es una cosa que queda, que dura y el testimonio, la enseñanza que aporta, deben ser en primer lugar analizados desmitificando el significado aparente de aquel. El documento es monumento (1991: 236).

El análisis y la “interpretación” de las imágenes de archivo no se dan únicamente desde el acto compilatorio que se realiza a través del montaje, sino que también se hacen a través de la inserción de testimonios de los comunicadores de los medios recogidos en un presente cercano a la realización. Estas series alternantes con las imágenes de archivo funcionan como un comentario y un contrapunto en esa dialéctica de significantes. De esta manera, en la forma y el contenido del film, los directores someten los archivos pero también el medio. Desnaturalizan la objetividad de ambos, indicando la construcción del mecanismo filmico y de los medios de comunicación como hacedores y transmisores de una supuesta verdad única y total. El periodista “Chiche” Gelblung expresa en su testimonio: “la información en estado de guerra es un tema muy complejo”. Pero antes de él y de la presencia de la voz narradora enunciando una posición, Diego Pérez Andrade, un periodista de Télam enviado a las islas, expresa: “En el gran engaño informativo que supuso toda la operación Malvinas —y de la cual nosotros fuimos parte, indudablemente—, esta no pudo haber ocurrido si todas las empresas periodísticas no hubieran sido cómplices del gobierno militar”. Observo, de esta forma, que la operación de montaje establece que antes de que los directores planten directamente su posición ante los hechos (a través del relato de las voces que narran), son los mismos protagonistas los que enuncian la construcción falsacionista de la realidad por parte del Estado y de los medios durante el conflicto. Asumida esta perspectiva, el avance del film indaga

los motivos que posibilitaron la aceptación del conflicto, confirmando —como sostiene Mirta Varela (2005)— que “en el caso de las imágenes de origen televisivo, las determinaciones técnicas y económicas son tan decisivas que abstraer estos rasgos del análisis redundaría en una mutilación de la interpretación”.

Imágenes, voces, montaje

Les tocó en suerte una época extraña.

El planeta había sido parcelado en distintos países,
cada uno provisto de lealtades, de queridas memorias,
de un pasado sin duda heroico, de derechos, de agravios,
de una mitología peculiar, de próceres de bronce,
de aniversarios, de demagogos y de símbolos. Esa división,
cara a los cartógrafos, auspiciaba las guerras.

López había nacido en la ciudad junto al río inmóvil;
Ward, en las afueras de la ciudad por la que caminó Father Brown.
Había estudiado castellano para leer el Quijote.

El otro profesaba el amor de Conrad, que le había
sido revelado en un aula de la calle Viamonte.

Hubieran sido amigos, pero se vieron una sola vez cara a cara,
en unas islas demasiado famosas,
y cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel.

Los enterraron juntos. La nieve y la corrupción los conocen.

El hecho que refiero pasó en un tiempo que no podemos entender.

Borges, J. L. (1985), “Juan López y John Ward”

Con este poema, Jorge Luis Borges expresaba literariamente su mirada sobre el conflicto de Malvinas. Con el último verso, escrito a modo de epígrafe en un fotograma, y con un largo silencio comienza el documental *Estamos ganando. Periodismo y censura en la Guerra de Malvinas*. Este fotograma enmarca el discurso audiovisual que comenzará en segundos. Los directores no expresarán certezas, sino que echarán luz sobre el problema, instando al espectador a desnaturalizar textos, a escuchar opiniones y visiones siempre parciales pero constitutivas de una realidad que en los hechos tuvo las terribles consecuencias de la guerra. El compromiso de los directores con la realización del film pareciera enunciar que, si bien no podemos entender los hechos, los seguiremos refiriendo.

“Hemos recuperado, salvaguardando el honor nacional, sin rencores, pero con la firmeza que las circunstancias exigen, las Islas Australes que integran por legítimo derecho el patrimonio nacional”, es lo primero que escuchamos mientras vemos la imagen de una bandera que flamea. La voz es del general Galtieri, quien el 2 de abril de 1982 le habla a la multitud reunida en la Plaza de Mayo. A continuación hay un desfile de imágenes de la Plaza de Mayo, pero no vemos la fuente emisora de esa voz sino a una gran cantidad de personas festejando y recibiendo al general ante el júbilo de la recuperación de las islas. En la imagen de la plaza no hay individuos sino una masa, el pueblo, que festeja. Antes de que terminen sus palabras, aparece el general que saluda. Luego lo vemos en el balcón de la Casa Rosada. Allí, junto a otros militares, el presidente de la nación expresa enfáticamente la frase que todavía hoy hace eco en los oídos de los argentinos: “que sepa el mundo, América, que un pueblo con voluntad decidida, como el pueblo argentino, si quieren venir que vengan, les presentaremos batalla”, y que el pueblo ovaciona.

Estas imágenes canónicas de la memoria colectiva de aquella época, que el montaje enlaza, contextualizan la forma en que se vivió la guerra. El pueblo no fue indiferente a esta supuesta gesta heroica, como se puede ver en las imágenes de esas dos concentraciones populares, la del 2 de abril y la del 10 de abril, cuando llega al país el Secretario de Estado norteamericano, general Alexander Haig. Como señala Mirta Varela acerca de “la plaza de Galtieri”:

La concentración en Plaza de Mayo celebrando la recuperación de las Islas Malvinas mientras Galtieri hablaba a la multitud desde el balcón de la Casa Rosada es una de las imágenes más difíciles de justificar por la sociedad argentina durante los años que siguieron a la guerra, porque supone preguntarse por el consenso civil a la dictadura militar (2013: 278).

Es decir, la inclusión de estas imágenes coloca al espectador en la incomodidad de preguntarse a sí mismo por sus responsabilidades; es casi un espejo desde el cual mirarse. Asimismo, desde un punto de vista formal, podemos ver la necesidad de presentar este archivo y su construcción por parte de los medios de comunicación. Las dos plazas son transmitidas teniendo como punto en común la masa, el pueblo con un nacionalismo efervescente. Un conglomerado de personas en el que no hay individualidades, salvo la figura de Galtieri, quien se dirige al pueblo en forma paternalista. De esta manera, estos recortes de la realidad son transmitidos en todo el país sin muestras de disidencias, estimulando el contagio del *pathos*, es decir, del sentimiento pasional e irracional del nacionalismo.

Estas imágenes han sido utilizadas en varios documentales. Según Mira Varela, la forma en que se construyó desde la televisión el registro de esas escenas —y el uso posterior

que se hizo de ellas— llevó a esas imágenes a convertirse en un símbolo. “La ‘Plaza de Malvinas’ no ha sido escamoteada, sino que es una de las imágenes de guerra más mostradas en los filmes y telefilmes de ficción y documentales” (2013: 285). No obstante, el uso de estas imágenes en el documental que analizo, por su propio montaje y al ir alternadas con los testimonios, adquiere un nuevo sentido y dimensión. Es decir, “la manipulación de los archivos, sin importar cuál sea la intención con la que se abordan, implica producir nuevos significados, distintos a los de su función original, en una extensión de lo que se ha denominado ‘efecto kulechov’” (Lanza, 2010). Así es como los fragmentos de imágenes utilizados y montados junto con los testimonios intentan evidenciar contenidos latentes de esas imágenes que en el momento de su origen no pudieron expresar ni comunicar.

Un sentimiento minuciosamente montado

Mientras se escucha música de León Gieco, en una sucesión de tapas de revistas de la época se lee: “Estamos ganando”, “Sepa que los ingleses no nos pueden ganar”, “Nosotros esperamos”, “No pasarán”, “Vimos rendirse a los ingleses”. Imágenes de archivo del programa *60 minutos* muestran a José Gómez Fuentes que señala: “Muchas capitales del mundo siguen este fenómeno llamado: ‘Argentinos peleando con estupor’”. La presentación de estos archivos a través del montaje subraya los enunciados a la vez que su enunciación. Esta acción ensayística potencia el reconocimiento del aparato general que se construyó desde los diferentes medios de comunicación para retroalimentar el apoyo al conflicto de Malvinas sin hacer lectura de las acciones y consecuencias que podía tener la guerra.

Los testimonios directos de periodistas con perspectivas y trayectorias disímiles como Diego Pérez Andrade, Mariano Grondona (“Creo que nadie lo hizo por miedo”, opina, “sino que había una corriente auténtica de patrioterismo”) o “Chiche” Gelblung, quien no tuvo una mirada triunfalista durante la guerra (“Un medio de comunicación en estado de guerra es muy complejo, es muy difícil porque todo el mundo sabe que la primera víctima de la guerra es la verdad”, comenta), ponen en primer plano ciertos puntos de vista que entrarán en juego durante todo el relato: la complicidad de los medios de comunicación, un sentimiento patriótico irracional aun en los responsables de comunicar y la complejidad de emitir “la verdad” durante una guerra. Las consecuencias de esas acciones se ven a continuación en las imágenes de una filmación en color que exponen con crudeza, en un grado de cercanía, a los soldados lastimados, sucios, muertos de frío. La última imagen es un primer plano de un soldado herido que mira fijo a la cámara. Durante unos segundos, ese adolescente “nos ve”, nos cuestiona, como se sugiere con la operación de montaje que muestra, en las imágenes que siguen, los nombres de los que han caído en batalla impresos en un monumento. A modo de prólogo, este pasaje que termina con el título del film condensa los puntos por desarrollar en el documental.

Filmaciones e imágenes fijas en blanco y negro muestran a los militares, el registro de la represión en distintas manifestaciones populares (como la del 30 de marzo, días antes de la toma de las islas), y la llegada y la rendición de los soldados en Malvinas. El mismo croma permite vincular estas imágenes, como si todos estos hechos fueran causa de un mismo accionar, de un mismo sistema dictatorial. La sustitución de la banda sonora original por un tema del grupo musical inglés *Pink Floyd*, junto a una voz que comenta, genera que el campo sonoro constituya con

las imágenes un nuevo relato. Esta nueva sincronización de imagen-sonido, característica de la acción ensayística, pone en acto otras interpretaciones de los hechos que sensitivamente nos acercan como espectadores a una sensación de violencia y horror. La voz señala: “La idea de recuperar las islas Malvinas se venía gestando desde hace tiempo en la cabeza de los generales de turno”, comentario que enmarca el conflicto en un contexto de dictadura militar. Y continúa con las formas de pensar y comprender que tuvieron los medios respecto de Malvinas: “la adhesión de los medios permitió los setenta y cuatro días de ficción periodística”, pero se aclara que “el periodismo no pudo o no quiso escapar a ese sentimiento nacional”. Hay responsabilidades, pero el discurso desde el que se posiciona el relato reconoce en el contexto de entonces imposibilidades para salir de esa actitud nacionalista. Testimonios periodísticos, desde la radio o la televisión, cuentan “Malvinas” y cómo fue la experiencia desde Buenos Aires o en las islas. Las declaraciones de Eduardo Aliverti y de Mariano Grondona se intercalan con las imágenes de archivo de la televisión de la época con testimonios de personas en la calle que dicen estar muy felices por la recuperación de las islas.⁵

Tras las primeras impresiones de periodistas y de la sociedad en general, las imágenes contemplan el “después” de la recuperación de las islas. Imágenes audiovisuales de archivo con gente festejando en las calles alrededor de la plaza, imágenes de Galtieri desde el balcón de la Casa Rosada frente a la plaza llena. El sonido no proviene de esas fuentes, sino de las voces narradoras, una masculina y otra femenina, que se alternan y relatan: “Recuperadas las islas, la pantalla se inundó de imágenes triunfalistas. La noticia estaba

5 Se trata de archivos de canal 9 que fueron utilizados en el film *La república perdida II* (1986), de Miguel Pérez, y, a partir de este, no dejaron de circular por diversos formatos audiovisuales.

en Puerto Argentino y Plaza de Mayo. La televisión era una fiesta y el país también”. Y después: “La misma plaza que tres días antes fuera el epicentro de una brutal represión, se transformó el 2 de abril en el símbolo de la unidad nacional. Más allá de la veda política existente, la bandera de esa unidad fue enarbolada por los representantes de los más diversos partidos políticos”. En las imágenes (de archivo) vemos a diferentes representantes políticos que se pronuncian a favor de la gesta nacional. El político del partido justicialista Antonio Cafiero manifiesta: “En este caso hemos tenido que deponer nuestra natural y legítima oposición al régimen militar, para subordinarla a un valor más alto que es la defensa de la soberanía de la patria, que como ayer se demostró en Plaza de Mayo es un valor común a todos los estamentos y clases sociales argentinas y a todos sus partidos políticos y expresiones representativas”. Estas palabras son un fiel testimonio de cómo “Malvinas” hizo posible que la sociedad olvidara las diferencias que había en el interior del país. El conflicto era el chivo expiatorio de una situación insostenible para el gobierno militar. El apoyo a la causa Malvinas estaba presente no solo en el ámbito político sino en la sociedad en general. Como muestran las imágenes que siguen en las que se ve a diferentes personas que se inscriben como voluntarios para ir a Malvinas mientras una periodista les pregunta por qué se anotan.

El mayor volumen de imágenes audiovisuales de archivo utilizadas en *Estamos ganando. Periodismo y censura en la Guerra de Malvinas* pertenecen a la televisión, más precisamente, a canal 9, y confirman lo que expresa Mirta Varela respecto de que: “El apoyo de la ‘sociedad’ argentina durante esos días se construye en la televisión a través de cuatro tipo de escenas: la multitud en la plaza, las encuestas callejeras, las colas de voluntarios y los grupos de distintas comunidades con sus banderas” (2013: 284). Estas escenas expanden el gesto heroico a

cada ciudadano, nos hacen sentir que compartimos una pasión, invisibilizan las diferencias y proclaman la gran unidad nacional. Los testimonios de Mariano Grondona diciendo que Malvinas se vivió como un paréntesis, como un punto aparte, y el de Betty Elizalde sobre la existencia de un sentimiento pasional de omnipotencia que los medios aumentaban mediante la censura reafirman explícitamente la búsqueda simbólica que representaba Malvinas para determinarnos y enunciar-nos como sociedad y nación.

Como muestra la película, las publicidades del momento fueron estratégicas para el apoyo popular desde la televisión, al exacerbar el patriotismo con consignas alentadoras: “Cada uno en lo suyo, defendiendo lo nuestro”, “Argentinos, a vencer”. En una de estas propagandas, una maestra se pregunta cómo ayudar a su país y se le contesta con el eslogan. Así, se convierte en la apertura a los testimonios de los periodistas Nicolás Kasanzew que, con cierta inocencia en su relato, cuenta cómo de chico soñaba con recuperar Malvinas, y Eduardo Rotondo acerca de cómo se enseñaba en la escuela y cuán profundo era el sentimiento de pertenencia de las islas. Por último, un archivo de preguntas que se les hacen a niños en escuelas públicas acerca de las Malvinas configura un sentir nacional construido por años. Esta información no justifica, pero permite comprender la imposibilidad de muchos periodistas de pensar racionalmente los hechos. El gobierno militar lanzaba sus últimos intentos de estabilizarse manipulando al pueblo con una utopía que estaba presente desde hacía años en el imaginario de los argentinos. Malvinas era una causa nacional.

“La noticia estaba en Puerto Argentino y Plaza de Mayo”, había dicho anteriormente una de las voces narradoras. El documental desvía estructuralmente el foco de atención a Puerto Argentino, la zona concreta de conflicto. El archivo audiovisual se aleja de los festejos populares de la ciudad de Buenos

Aires, para abrirse a paisajes grises donde se ven los barcos con soldados atravesando el mar. “La euforia inicial de los primeros días se transformó en una tensa e histérica espera. El trabajo periodístico se limitó a notas de color”, puntualiza la voz acompañada por imágenes que parecen ilustrar este enunciado. Vemos el paisaje árido, los soldados en ese espacio y un capitán de fragata que dice que su unidad hace veinte días que hace lo mismo: prepara el terreno. Un grupo numeroso de soldados es entrevistado por Nicolás Kasanzew, que les pregunta por su estado de ánimo, a lo cual los soldados responden estar muy bien y, entre risas, dicen que están aburridos de esperar a los ingleses.

Hay también otro tipo de imágenes que exponen el rol de los periodistas que estuvieron en las islas y cómo fue su relación con Mario Benjamín Menéndez y con los soldados. Estas otras imágenes dialogan con las imágenes de archivo que muestran un estado general de tranquilidad y con testimonios periodísticos e imágenes de archivo privado que reflejan el compañerismo y el constante límite con la muerte al que se estaba sujeto. Imágenes que son el contrapunto de esa visión “feliz” de los medios que el gobierno quería mantener.

El primero de mayo comienzan los primeros ataques ingleses en Puerto Argentino. El film expone imágenes en blanco y negro, que se vieron en la televisión, de esos primeros momentos de la disputa directa en los que se bombardea el puerto y la pista Darwin. La voz enuncia: “Con el inicio de las primeras hostilidades la televisión se hizo radio. Solo los medios oficiales: Télam y ATC, quedaron en las islas. La guerra sin imágenes se transformó en un hecho imaginario que los operadores de la acción psicológica pudieron reinventar a su antojo”. La voz, articulada con la imagen, la acompaña mientras se cierra en iris, quedando en negro la pantalla. La intervención formal de esta imagen se vuelve un

recurso sumamente expresivo. La falta de una figuración visual del campo de batalla será la gran ausencia de este relato. La censura hizo que los medios narraran los hechos sucedidos en Malvinas sin mostrarlos.

Como un epílogo del documental, una imagen de 2005 del monumento a los soldados caídos emplazado en Buenos Aires se vuelve el escenario de las palabras de la voz que, mientras suena de fondo la canción *La memoria* sentencia: “Asumir la responsabilidad consiste en asumir la memoria”. La cámara se acerca con un *zoom* a la figura de las islas Malvinas del monumento. La voz continúa: “¿Cómo fue posible? Es la pregunta que cada uno debe responderse”. El epílogo finaliza con imágenes de la derrota, de los soldados, en superposición al monumento que tiene el nombre de los caídos. La imagen se cierra, desde el lado superior e inferior, sobre el eje horizontal, dando lugar a continuación a imágenes que representan una pérdida de la señal mientras transcurren unos segundos de silencio. Comienzan los créditos y se escucha *Canción para luchar*, de León Gieco. Los créditos terminan con una leyenda: “En homenaje a los caídos en la guerra de Malvinas”.

El film permite el encuentro de varias voces del medio para poner al descubierto las formas de construir un relato triunfador y la responsabilidad de los medios en la constitución de esas representaciones. Pero no son los medios los únicos a los que se apunta. Se abren también otras preguntas sobre el compromiso social ante el hecho. De esta forma, el documental “se muestra capaz de construir una visión amplia, densa y compleja de un objeto de reflexión [...] se transforma en ensayo, en reflexión sobre el mundo, en experiencia y sistema de pensamiento, asumiendo entonces aquello que todo audiovisual es en su esencia: un discurso sensible sobre el mundo”, para decirlo con palabras de Arlindo Machado (2010).

A modo de cierre

Estamos ganando: Periodismo y censura en la Guerra de Malvinas (2005), de María Elena Ciganda y Roberto Persano, es el primer film que presenta lo que sucedió y la responsabilidad de los medios de comunicación desde una mirada que interroga y cuestiona desde el mismo campo profesional. El documental, con una estructura dialéctica entre imágenes de archivo visuales y audiovisuales, y de testimonios de periodistas y también del general Mario Benjamín Menéndez, abre la posibilidad de explorar el tema mediante el análisis de imágenes ya vistas y de testimonios de conocidos representantes del campo periodístico. El film se pregunta: ¿cómo se construyó la escena desde los medios para que la guerra fuera posible?

El trabajo con archivos y su inserción en un nuevo discurso permite catalogar a este film como *compilation film*. El documental toma, revisa y cuestiona las imágenes de archivo elegidas desde el Estado y los medios para permitir el apoyo popular a la guerra y, también, trabaja con archivos privados que nunca fueron públicamente expuestos, los cuales, puestos en diálogo con los ya conocidos, promueven nuevas interpretaciones. Es decir, como en todo *compilation film*, se da el acto de apropiación de imágenes de archivo, en su mayoría, familiares para el espectador, para ensamblarlas en un nuevo contexto-discurso que permita que este dialogue activamente con el consumo de esas representaciones visuales y audiovisuales de Malvinas. Ahora, no vemos solo los hechos en ellas, sino desde dónde se construyeron como relato. De este modo, el uso de imágenes de archivo pertenecientes a la memoria visual de la sociedad (tanto por su transmisión durante el conflicto y con posterioridad a él, como por su utilización en varios documentales) en este documental adquiere una

dimensión histórica diferente y controversial, ya que en el montaje de ese *collage* de imágenes se subvierte la construcción del sentido de verdad que tuvieron las imágenes de archivo durante su transmisión, posibilitando nuevos sentidos y preguntas inquisitivas acerca de responsabilidades y culpas compartidas entre los diferentes actores de la sociedad.

El documental expresa, con lo que dicen los testimonios y con las imágenes de archivo con las que trabaja y que circularon por los medios, que lo que se veía era aquello que el gobierno militar consideraba adecuado para el apoyo popular, y que el material enviado desde las islas era censurado en varias instancias. De este modo, la escasez de imágenes sobre los hechos convirtió, como lo manifiesta la voz, a la televisión en un medio que ponía el énfasis en contar lo que sucedía y en construir, ante la ausencia del registro bélico, imágenes de un pueblo comprometido que apoyaba la causa. Así vemos en el documental actos y visitas de autoridades en escuelas donde los niños expresaban su amor por Malvinas, testimonios de personas que se inscribían para ser voluntarios en la guerra, y una propaganda que enfatizaba la necesidad de estar unidos trabajando y apoyando.

Asimismo, la forma de trabajar este *compilation film* asume una perspectiva ensayística. Se plantean dudas, se produce pensamiento crítico mediante el interrogatorio de las propias imágenes a partir del montaje y, también, a través de la presencia de los testimonios que vienen a su vez a generar nuevos diálogos y cuestionamientos con las imágenes de archivo, construyendo otros sentidos. Claramente, se da a entender que hubo censura y autocensura, y una construcción de las imágenes según los intereses del gobierno militar, como se afirma ya desde el título.

Estamos ganando. Periodismo y censura en la Guerra de Malvinas es un *collage* de archivos visuales y audiovisuales, voces que narran —inscriptas en la subjetividad de los directores—

y otros materiales, cuyo montaje e intervención pone en cuestión un tema caro para la sociedad argentina como fue y es el conflicto de Malvinas. Actualmente, el film analizado es en sí mismo un archivo, ya que crea un archivo de testimonios de los periodistas y los conjuga con otros archivos ya existentes, generando una interpretación de los hechos con todas las aristas y confusiones que implica un tema no resuelto por la sociedad y sobre el que todavía nos preguntamos: *¿cómo fue posible?* Paralelamente, el film se vuelve una invitación a ejercitar la forma de vincularnos con la información, los hechos, la “verdad”. Este ejercicio que se vuelve presente constantemente reclama, a modo de *mea culpa*, la necesidad de un compromiso con la comunicación de los hechos por parte de los medios y una actitud activa de espectadores que se pregunten acerca de las posiciones enunciativas e ideológicas que marcan el consumo informativo.

Bibliografía

- Alter, N. (1996). The political imperceptible in the essay film: Farocki's *Images of the world and the inscription of war*. En *New German Critique*.
- Lanza, P. (2010). Usos del archivo en el cine documental contemporáneo: los documentos sobrevivientes. En *Revista Cine Documental*. En línea: <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_03i.html> (consulta: 13/09/2018).
- Le Goff, J. (1991). Documento/Monumento. En *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós.
- Leyda, J. (1964). *Films Beget Films: Compilation Films from Propaganda to Drama*. Londres, George Allen & Urwin.
- Machado, A. (2010). El filme ensayo. En *laFuga*, 11. En línea: <http://2016.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409> (consulta: 03/11/2018).
- Varela, M. (2013). La Plaza de Malvinas: el color de la multitud. En Mestman, M. y Varela, M. (coords.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires, Eudeba.

Varela, M. (2005). Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura. En *Camouflagecomics*. En línea: <https://www.academia.edu/1072677/Los_medios_de_comunicaci%C3%B3n_durante_la_dictadura_entre_la_banalidad_y_la_censura> (consulta: 20/02/2019).

Weinrichter, A. (2005). Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción. En *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra.

Weinrichter, A. (2007). Un concepto fugitivo: notas sobre el film ensayo. En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra, Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo. En línea: <Misión.webs.upv.es/archivos/la_forma_que_piensa.Tentativas_en_torno_al_cine_ensayo> (consulta: 20/02/2019).

Capítulo 7

Ciencias morales y La mirada invisible

Centralidad y desplazamiento de la Guerra de Malvinas

Agustín Montenegro

Introducción

Ciencias morales (2007), novela de Martín Kohan, y *La mirada invisible* (2010), película de Diego Lerman cuyo guión ha sido adaptado de la novela de Kohan, ocupan un lugar en lo que podemos llamar *el cine y la literatura de Malvinas*. Es decir, en diversos aspectos, trabajan, problematizan, reflexionan, desde los procedimientos propios de las esferas de la literatura y el cine, sobre la guerra y la “Cuestión” Malvinas.

El objetivo de este trabajo es analizar cómo se articulan *Ciencias morales* y *La mirada invisible* con otros discursos de ficción que tocan el tema de las Malvinas, y establecer una hipótesis de lectura para observar qué es lo que aportan a la discusión sobre la guerra en la ficción. Para eso, debemos entender primero cómo se componen los dispositivos de representación de las ficciones de Malvinas, para luego ver cómo se inscriben las dos obras (surgidas de una misma raíz, pero con resultados muy diferentes) en dichos sistemas.

Partiendo desde una misma historia, *Ciencias morales* y *La mirada invisible* tienen dos posturas distintas en su represen-

tación de la Guerra de Malvinas. Mientras que en la novela de Kohan la duración de la guerra coincide con el encuadre temporal de los hechos que se narran, la película hace un desplazamiento: la guerra comienza cuando la historia termina. ¿Qué significa este desplazamiento? Mi hipótesis sostiene que esta diferencia de posición (centralidad o desplazamiento) de la Guerra de Malvinas en la narración marca una visión determinada sobre el conflicto. La centralidad de la novela inscribe a la Guerra de Malvinas como parte constituyente de la historia nacional entendida, a su vez, como historia bélica: en esta historia discursiva no hay escape ni posibilidad de rebelión. La película de Lerman, en ese desplazamiento, instaura una visión en la cual hay una posibilidad de rebelión y en la cual la guerra tiene otro significado ideológico y político: el de una reacción, el de un golpe de gracia a la sociedad.

Malvinas y sus ficciones

En su ensayo *El país de la guerra*, Martín Kohan establece una hipótesis para leer la historia argentina bajo la clave de la guerra:

... una historia patria que se conciba, como tanto se concibió, y que se narre, como tanto se narró, ante todo como historia de guerra. [...] Es toda una manera de contarse, y por ende una manera de entenderse: partir de la base de que la patria nació en los campos de batalla [...] fundada en lo esencial por el ejército... (2014: 13-14).

El relato de fundación y construcción de la Patria se establece, sobre todo, como relato de guerra. Y en esa tradición,

en esa operación de lectura de la tradición, se incluyen múltiples discursos, incluida la literatura. Según Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, Raymond Williams propone que...

... [la] Tradición concierne al campo literario, estético, ideológico y filosófico, en cuyo interior se organizan las producciones culturales y se ubican [...] los escritores [...] la tradición se conforma por elección dentro de las formaciones culturales y estéticas; organiza el campo literario, según estructuras que articulan lo social y lo estético, la ideología y la cultura, en suma la estructura de sentimiento... (Sarlo y Altamirano, 1980: 142).

En este sentido entendemos tanto tradición literaria como tradición crítica: construcción de la tradición del relato de guerra, construcción de la tradición de la crítica sobre la guerra de Malvinas. Kohan, junto a Imperatore y Blanco, ha establecido, dentro de esta clave, una lectura de la literatura sobre Malvinas:

Han predominado dos maneras de contar la guerra de Malvinas en la disputa por el terreno de la memoria colectiva: una, la que podríamos denominar versión triunfalista; otra, la versión del lamento. La versión triunfalista corresponde al discurso oficial, es la que construye héroes y responde a la tradición según la cual “nuestra bandera jamás ha sido atada al carro del enemigo”. La versión del lamento, por su parte, surge, a diferencia de la anterior, en el punto de inflexión de la derrota: construye víctimas, responde a la tradición de la neutralidad bélica argentina, y apuesta a las vías diplomáticas. (Kohan, Imperatore y Blanco, 1993-1994: 82).

El primer tipo de relato incluye la visión de una nación “guerrera” y la plaza del 2 de abril, mientras que la segunda, las narraciones de la derrota, de los “chicos de la guerra”, del mal desempeño militar de los altos mandos. La hipótesis de los autores sostiene que tanto la primera como la segunda forma del relato de la guerra se incluyen en una misma retórica:

En la base de la conformación de toda nación moderna —y también en la de la Argentina—, se encuentra la constitución de un relato cuya función es homogeneizar [...] otorgar una identidad colectiva que opera en el horizonte del imaginario social, a través de un sistema simbólico: nombre, bandera, himno, escudo, panteón de héroes y de hitos [...] La eficacia de este relato consiste en que logrará disolver las diferencias internas, haciéndolas converger y coincidir en los valores de la unidad nacional. (Ibid.: 83).

Este relato binario reproduce esta capacidad aglutinante. Ya sea por la vía de la gloria o del lamento, los relatos sobre Malvinas se construyen sobre esta base. La hipótesis de Kohan, Imperatore y Blanco, que luego retoma Julieta Vitullo (2012), propone que la literatura ha deconstruido esta oposición binaria. A partir de la inmediata *Los pichiciegos* (1982) de Rodolfo Fogwill, e incluyendo obras de Osvaldo Soriano, Juan Forn, Daniel Guebel y Osvaldo Lamborghini, la literatura mueve este suelo de conceptos que hay debajo del relato binario:

Dinamitarlo, deconstruirlo, supone actuar desde el interior: reconocer la lógica y la estructura internas para ubicar los puntos claves, los pilares que sostienen

el sistema y lo harán caer: tarea de espía, tarea de saboteador. (Ibid.: 84).

Kohan avanzó sobre esta idea para observar las relaciones entre la épica y la Guerra de Malvinas. El género épico es el momento en el que literatura y guerra se encuentran: es la narración de lo heroico, de las gestas. La literatura sobre Malvinas desarma la posibilidad de una épica. Literatura y guerra se desencuentran, los personajes se sustraen de lo bélico para ingresar, ignominiosamente, en lo farsesco, en la traición, en la cobardía, en el cuestionamiento picaresco de toda lógica guerrera y de lo que ella implica:

La literatura argentina cuenta la guerra de las Malvinas previa dinamitación de esos dos grandes pilares de sustento: la vibración de los tonos épicos y la fundamentación de los valores de la identidad nacional. (Kohan, 2014: 269).

Así es la tradición crítica de la literatura de Malvinas. Y a partir de ella es posible comprender en qué tipo de discurso literario (y en qué —o contra cuál— propuesta crítica y estética) se inscribirá *Ciencias morales*. Será, a partir de allí, que podremos ver con mayor claridad las diferencias que establece la adaptación de Lerman, diferencias que la inscribirán en los relatos de Malvinas con reflexiones muy distintas.

Ciencias morales: una novela sobre la guerra

Es en esa serie literaria, entonces, en la cual debemos inscribir *Ciencias morales*. Su protagonista, María Teresa, comienza a trabajar como preceptora en el Colegio Nacional

Buenos Aires durante la guerra. Su hermano es conscripto en Villa Martelli. Marita, como todos la llaman, vive con su madre y día a día se traslada al Colegio, donde trabaja a las órdenes del jefe de preceptores, el señor Biasutto, un hombre de importancia durante las desapariciones en el colegio.

Como parte del engranaje en la maquinaria de vigilancia impuesta en el Colegio bajo la dictadura, María Teresa comienza a obsesionarse por una sospecha: conjetura que algunos alumnos se las arreglan para fumar en los pasillos. Entre esos alumnos está Baragli, que ejerce, desde el principio, una atracción que Marita no puede discernir. En el proceso, Marita amalgama vigilancia, control y deseo. Y a partir de ese momento toma la iniciativa y comienza a vigilar a los alumnos desde adentro del baño de varones, escondida en un cubículo.

En la estructura de la novela, como bien destacó Julieta Vitullo en su análisis, Malvinas es una presencia en ausencia: “Los significantes guerra y Malvinas, cuando aparecen, nunca significan esa guerra cuyo transcurrir abarca exactamente la narración de la novela” (2012: 102).

El significante “guerra” en *Ciencias morales* no se refiere a Malvinas, aunque el escenario de fondo sea la guerra en las islas. La guerra será “guerra sucia”, guerra del Paraguay, teoría de la guerra. Y será la utilización de los lenguajes idiosincráticos de la guerra: nudos, barcos, aviones, “imaginarias”. Será un miedo latente, será diversos significantes (el mar, el viento, el frío) que nunca se completan, en el personaje de Francisco. Pero solo al final, “guerra” podrá homologarse con Malvinas. Solo allí podrá reconstruirse esa relación.

Lo que determina la narración (su columna vertebral) es la versión de la épica nacional, y detrás, como escenario discernible pero invisible, la invasión argentina. Por el Colegio desfilan el panteón de próceres, la guerra del Paraguay, y la Historia Nacional desde un punto de vista nacional

y militar, como si fueran ídolos proyectados por esa gran culminación bélica de 1982.

Esta determinación discursiva y, hacia el interior del texto, pedagógica, se da en varios niveles. La presencia de la guerra del Paraguay y de la figura de Cándido López durante las clases de Plástica, la aparición de diversas frases de Maquiavelo, Clausewitz y Sun Tzu en la clase de Historia, la omnipresencia del general Mitre, fundador del Colegio tal como se lo conoce y principal instigador de la guerra de la Triple Alianza, además de presidente. La constante de la Guerra de Malvinas por omisión se confirma cuando, durante el desfile del 25 de Mayo, un periodista pregunta a uno de los alumnos: “*Qu'est-ce que vous penséz de la guerre?*” (Kohan, 2007: 96).

La presencia de la guerra entra en la novela, a su vez, por la “otra” guerra. En boca de Biasutto se despliega el concepto de la “guerra sucia” entablada por la dictadura militar:

—Lea la historia, María Teresa: es de lo más edificante. Cada vez que se gana una guerra lo que sigue es la persecución de los últimos focos de resistencia del que perdió. Francotiradores, piquetes perdidos, los desesperados. Más se parece a una limpieza que a una batalla; ipero cuidado! Todavía forma parte de la guerra. (Kohan, 2007: 151).

No es en vano que la Guerra de Malvinas ingrese a la novela también a través de aquella concepción. También en 1982, también antes de que finalizara la guerra, León Rozitchner escribía *Malvinas: de la “guerra sucia” a la “guerra limpia”: el punto ciego de la crítica política*, en respuesta a la solicitada que el Grupo de Discusión Socialista publica firmada por intelectuales en el exilio mexicano, como Emilio De Ípola, Juan Carlos Portantiero, José “Pancho” Aricó y otros. Allí, reinscribían

la Guerra de Malvinas en un contexto antiimperialista y anticolonial. La respuesta polémica de Rozitchner apunta precisamente al “punto ciego” que el pragmatismo progresista impide ver: el patriotismo, la identidad nacional que reaparece para homogeneizar, para relativizar los enfrentamientos internos en pos del enfrentamiento contra el “enemigo común”:

Las Malvinas es, entre muchos otros, uno de esos eslabones que atenace el secreto político de una cadena férrea de ocultamientos y engaños que ciñe el cuerpo despedazado y tumefacto a que ha quedado reducido esto que llamamos Patria. (Rozitchner, 2015: 26).

Ciencias morales hace girar en torno a la guerra las instituciones, la identidad nacional, la Patria. La guerra antisubversiva es, en todo caso, un paso para el saneamiento de la Patria. Son significantes que se encadenan y forman una constelación determinada, un discurso homogéneo.

Y, en lo que será una diferencia fundamental con la película, Kohan inscribe su novela en la serie literaria propuesta a través de una violación. La figura de la violación, desde Echeverría hasta Osvaldo Lamborghini, tiene un significado eminentemente político y es fundante de la literatura nacional (véase Viñas, 2005: 12). En el centro de la identidad nacional y de la exaltación del patrimonio histórico del Gran Relato, el represor Biasutto no es capaz de violar a su víctima de la forma que su víctima, lugarteniente e “imaginaria”¹ esperaba sufrir. Allí donde Marita teme una violación ordinaria, Biasutto, impotente, solo puede usar

1 Así es como llama Biasutto a Marita. Una “imaginaria” es una denominación militar para la vigilancia. De esta forma, da cuenta del doble sentido de la vigilancia de Marita: inscrita en una lógica de control y a su vez en una lógica militar.

sus dedos. Leyendo ese hecho en relación con la ausencia de padres en el relato, con la lejanía perpetua del hermano de María Teresa, con la ausencia completa de alumnos que *efectivamente* fumen en el colegio, con los significantes evasivos que se rehúsan a significar a la Guerra de Malvinas, podemos decir, confirmando las hipótesis de Julieta Vitullo (2012: 107), que *Ciencias morales* construye un relato de identidades vaciadas, de expectativas incumplidas, de procesos fallidos: una repentina deshomogeneización del suelo de la identidad nacional guerrera. Es ahí donde se instala el carácter *fallido* y donde *Ciencias morales* se inscribe en la serie literaria de Malvinas, mostrando su carácter anómalo, su “punto ciego”. Pone a Malvinas, de hecho, *en* el punto ciego: al final, cuando Malvinas Argentinas aparece textualmente, solo designa a un pueblo de la provincia de Córdoba.

La mirada invisible: dictadura de la mirada

El argumento de *Ciencias morales* se mantiene en la película de Lerman, con algunos cambios significativos: la ausencia de figuras masculinas se potencia sin el personaje del hermano y con la presencia de la abuela de Marita. La violación no será repetitiva sino un acto único, y tampoco será la violación de un impotente, sino de un Biasutto con funciones plenas. El cambio más significativo en la historia es el corrimiento de la Guerra de Malvinas hacia el final, casi por fuera del argumento que se desarrolla. Así como en la novela de Kohan la Guerra de Malvinas era el “centro ausente” sobre el cual se estructuraban discursos y significantes, la adaptación de Lerman desplaza a Malvinas hacia los bordes del relato: las imágenes de archivo de la Plaza de Mayo del 2 de abril de 1982 y del discurso de Galtieri aparecerán después de que comiencen los créditos finales.

La mirada invisible, por lo tanto, parecería inscribirse en una serie de películas sobre la dictadura y sus procesos de control dentro de las cuales podemos mencionar *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) o *La noche de los lápices* (Olivera-Amadori, 1986). Y, sin embargo, en ese desplazamiento, y en sus relaciones con otros elementos de la puesta en escena, podremos ver que hay una reflexión y una posición sobre Malvinas y el conflicto bélico.

Ya desde su título, la película funciona en articulación con ciertos conceptos expuestos por Michel Foucault en *Vigilar y castigar*. El concepto de base coincide: el mecanismo de la mirada panóptica como el principal instrumento para el control y el ejercicio del poder en las instituciones disciplinarias: “El Panóptico es una máquina de disociar la pareja ver-ser visto: en el anillo periférico, se es totalmente visto, sin ver jamás, en la torre central se ve todo, sin ser jamás visto” (Foucault, 2008: 234-233).

La descripción de este proceso, que el título de la película sintetiza a la perfección, reaparece en el diálogo en el cual Marita certifica: para vigilar constantemente es necesaria una “mirada invisible”, es decir, una mirada que pueda ver sin ser vista. Por otra parte, el dispositivo panóptico según Foucault individualiza la vigilancia, y puede aplicarse a obreros, estudiantes o presos, automatizando el ejercicio del poder, desindividualizándolo. El panóptico no es un mecanismo que un sujeto utilice: es una “... distribución concertada de los cuerpos, de las superficies, de las luces, de las miradas” (Foucault, 2008: 234).

La sociedad disciplinaria a través del dispositivo panóptico muestra su dinámica y funcionamiento en la institución escolar, personificado en sus prefectos y preceptores, en su capacidad de constituir subjetividades a través del miedo, la vigilancia constante y la amenaza.

La repetición de los *raccords* de miradas entre Biasutto, Marita y el alumno Marini son parte de una puesta en escena

caracterizada por esta mirada que reemplaza al diálogo: la *mirada invisible* que prevalece como mecanismo privilegiado en el proceso de comunicación. Otro caso en el cual se puede ver esta mirada que prevalece como código único es en los planos en picado que muestran a Marita desde un lugar superior (en las escaleras, en su entrada al baño). La idea de la desindividualización se fortalece, y es realmente el espectador el que está participando, el que ha sido construido como sujeto del sistema disciplinario a partir del punto de vista que la narración le atribuye a través del juego de miradas.

Lo importante es observar cómo los procedimientos materiales de la obra configuran una organización de la puesta en escena dominada por la mirada del represor y cómo, en tanto modalidad de esta mirada, opera la mirada de Marita, en plena contradicción entre la vigilancia, el voyeurismo y la rebelión. Esta contradicción será también expresada en la puesta en escena: de la construcción de los *raccords* ya mencionados a la utilización del sonido y del fuera de campo.

Finalmente, la película, más que la novela, (re)construye, a través de estos procedimientos la *estructura de sentimiento* de la decadencia de la dictadura: el surgimiento de formas de resistencia, a través del rock, la liberación de los cuerpos, el acto criminal de la violación y la marcha de protesta contra la dictadura que está aconteciendo fuera de campo en la Plaza de Mayo.

Según Williams, las estructuras de sentimiento

... pueden ser definidas como experiencias sociales *en solución*, a diferencia de otras formaciones sociales semánticas que han sido *precipitadas* y resultan más evidente e inmediatamente asequibles. No todo el arte, en modo alguno, remite a una estructura de sentimiento contemporánea. (2009: 183).

Las experiencias de la vida cotidiana, de lo *afectivo*, así como fue percibido, sentido, experimentado. De eso pretende dar cuenta lo que Williams llama *estructura de sentimiento*, que puede ser reconstruida “... a partir de la documentación de las experiencias culturales reales, de los desplazamientos que un mismo texto, una obra literaria, una representación teatral, un sistema estético o filosófico...” (Sarlo y Altamirano, 1980: 40). A diferencia de la ideología, que se construye como un conjunto de representaciones determinadas, la estructura de sentimiento se muestra dinámica, diseminada en múltiples discursos.

La estructura de sentimiento da cuenta de elementos propios del presente que pueden adelantarse incluso a la formación de ideologías concretas. Es una forma dinámica, difícil de percibir, incompleta, y eso es lo que la hace un concepto interesante para observar las capacidades de las obras literarias o artísticas para captar esa indeterminación propia de las experiencias tal cual fueron percibidas en una época determinada. Si bien Williams piensa este concepto para los folletines y las novelas leídos por el público masivo en el siglo XIX, en su sentido más flexible la estructura de sentimiento puede ser “reconstruida” también a partir de una estructura de sentimiento previa. En este sentido, la película de Lerman permite interpretar literalmente la frase en que Williams establece que “No todo el arte [...] remite a una estructura de sentimiento contemporánea”.

Todos estos elementos, en distintos niveles de significación, construirán esta *estructura de sentimiento*.

El sonido y el fuera de campo como formas de rebelión

La mirada invisible es, según lo que hemos visto, una película que construye la mirada como procedimiento central

de la puesta en escena. El par ver/saber es la columna vertebral de la narración. No obstante, hay un quiebre formal que propone una alternativa disruptiva con respecto a la preeminencia de la mirada. Ese quiebre se da a través del sonido y del fuera de campo, y de la función que estos cumplen en la puesta en escena.

¿Cómo se disponen los sonidos en la puesta en escena? Al analizarlos, podremos ver cómo la preeminencia de la mirada comienza a ser disputada por la irrupción de lo sonoro. La película comienza con el Himno Nacional argentino, que se escucha mientras los títulos de créditos se suceden sobre un fondo negro. Una elección que reafirma la idea de la escuela como una de las instituciones que “coagulan” los discursos del nacionalismo con la cuestión de la soberanía en las Malvinas (véanse Lorenz, 2009: 8; Vitullo, 2012: 37; y Kohan, 2014: 14). La aparición del sonido en primera instancia (antes que la imagen) es un indicio de que las imágenes y los sonidos comienzan a desfasarse: de que el correlato que el Himno debería tener en las imágenes (como discurso nacional homogeneizante) se pone en entredicho.

Una segunda instancia se halla en la risa de uno de los alumnos, que interrumpe el discurso patriótico del prefecto. Cuando el prefecto exige que “el que fue, lo diga” o que “el que sepa quién fue, que lo diga”, no solo sus demandas no tienen respuesta, sino que el propio sonido no tiene fuente en la imagen. Esa risa genera, por fuera de la lógica de lo que se ve, una interrupción en el discurso dictatorial, generando a su vez la reacción: el castigo de los alumnos.

Una tercera instancia de este desfasaje del sonido con respecto a la imagen está en la música clásica que emerge de los parlantes durante los recreos, en franca contradicción con el murmullo general de los alumnos. Una vez más, la imagen no muestra aquello que los sonidos deberían provocar en ella.

Un cuarto ejemplo se observa en la escena en que los alumnos cantan “Aurora”, un himno con fuerte sesgo patriótico-guerrero. El tono del alumnado que canta y el de la canción nunca se encuentran: el sonido material de los parlantes, que recorre el Colegio, tiene su contracara en la desafinada voz de cada alumno, como alejada de la fuente del sonido. El rol de los himnos patrios ha sido central en los estudios sobre la literatura de Malvinas: mientras que el título “Trashumantes de neblina...” del artículo de Kohan, Blanco e Imperatore remite a la marcha a las Malvinas (“Tras su manto de neblina/No las hemos de olvidar”), tanto Martín Kohan como Julieta Vitullo han establecido conexiones entre la función pedagógica y la función homogeneizadora de los himnos en la escolaridad (véanse Vitullo, 2012: 28; y Kohan, 2014: 14).

Uno de los procedimientos que mejor muestran la función disruptiva del sonido en *La mirada invisible* está en la utilización de la música. Mientras que la música extradiegética está compuesta por cuerdas que marcan, con su cadencia y su tono, el misterio, la curiosidad y la monotonía, la música de la diégesis agrega a los himnos y a la música clásica la irrupción del rock nacional.

Según Federico Lorenz, “El rock nacional, por canales alternativos, volvió a ser una presencia, y en general se notaba [...] la presencia de críticas o cuestionamientos más abiertos a la dictadura” (2009: 12). La función que toma el rock en la puesta en escena comenzará a mostrarse fundamental. Este es uno de los principales indicios de la *estructura de sentimiento* de la dictadura en decadencia y del comienzo de los años ochenta. La diferencia puede verse con claridad en la escena del cumpleaños del preceptor. La música que se escucha, funcional a las conversaciones y al cumpleaños en general, es de la banda de rock Los Abuelos de la Nada, muy popular entre los jóvenes por aquellos años. Repentinamente, hay un

quiebre: la hermana del preceptor cambia el disco y la escena es invadida por guitarras eléctricas con tendencia *punk*. El contraste entre las tonadas amenas de la canción “Lunes por la madrugada” y la distorsión *punk* es evidente. Ante la inmovilidad y la incredulidad de los asistentes, aparece otro contraste: cuando la hermana del preceptor comienza a bailar, su cuerpo baila descontracturado, saltando, ajeno a los movimientos robóticos o insulsos (más parecidos a la quietud) de los demás invitados. La vestimenta también es distinta: su pelo largo, atado, no tiene el cuero cabelludo tenso como el de Marita cuando va a trabajar, sino que se mueve libremente con los saltos,² los pies descalzos, la ropa deportiva. Y aun así (aun en una imagen plena de rebeldía) la disrupción se genera desde fuera del campo con el sonido *punk* que solo después de marcar la diferencia se actualiza en la imagen, generando una sintonía entre el sonido y las reacciones que se producen en la imagen: la hermana del preceptor responde *con el cuerpo* a las tonadas rebeldes que serán censuradas.

Otro indicio del rol transgresor de la música está en la revista que lee una de las alumnas durante la escena en la cual Marita vigila a los alumnos castigados: “Leo sobre música”, dice. Más tarde, Marita encuentra la revista *Pelo*³ en el bolso del alumno Marini. Hay algo que busca escapar a la mirada, en esta circulación del rock por debajo de la mirada de control.

Cuando Marita inspecciona el bolso de Marini, hay otro indicio. Ahí, encuentra un casete y, de inmediato, compra

2 En otro indicio de la estructura afectiva, María Teresa también prueba un peinado nuevo y a la moda, para ser solo burlada por sus compañeros.

3 En relación con lo expuesto en la nota anterior: si bien la aparición de *Pelo* es anterior a 1982—lo que quiere decir que no es una emergencia del contexto específico de 1982—, podemos ver cómo en la materialidad de la película los significantes “moda” y “rock” aparecen como formas de resistencia.

un disco del grupo Virus.⁴ Como si buscara repetir la conducta de la hermana del preceptor, Marita intenta liberarse y se pone a bailar. El pelo, que antes de entrar al colegio siempre está atado y tirante y es acomodado obsesivamente, en esta escena le cae suelto sobre los hombros. La figura recta de su espalda se encorva un poco. Los brazos, que acostumbradamente sostienen la libreta, ahora buscan caer junto a su cuerpo. Los ojos están cerrados. La imagen se une al sonido que emerge del disco que suena: no hay una reacción, sino una unión.

Este contrapunto de transgresión que se propone desde la utilización del sonido es fundamental para comprender la función compleja que poseen en la puesta en escena los ruidos y sonidos heterogéneos que ocupan las escenas finales de la película.

¿Cómo interpretar esos sonidos? ¿Qué relación entabla la imagen con el sonido fuera de campo? ¿Cómo reaccionan los personajes ante ese sonido amenazante, de volúmenes disímiles? ¿Por qué parece que el sonido fuera de campo influye directamente en las conductas de los personajes?

Los sonidos de la protesta en el exterior llegan desde un espacio fuera de campo que nunca será actualizado. La lógica del panóptico empieza a resquebrajarse. Si antes todo podía mirarse bajo la lente represiva, panóptica y vertical, ahora hay algo que escapa a esa dinámica y que empieza a afectar a la imagen. Como destaca Michel Chion, quien ha teorizado el funcionamiento del sonido en el cine:

El fuera de campo del sonido [...] es, pues, enteramente producto de la visión combinada con la audición. No es

4 La elección del grupo no es casual. Con canciones divertidas que invitaban con tonadas pop al disfrute y al movimiento ("A bailar el Wadu-Wadu que te va a gustar/Te prometo invitarte muchas veces más/Todo el tiempo Wadu-Wadu para re-relajar"), Virus representaba la resistencia a la dictadura a través de la ironía y la apuesta al disfrute, la "estrategia de la alegría" que menciona Ana Longoni con respecto al letrista del grupo, Roberto Jacoby (véase Longoni, 2011: 20).

sino una relación entre lo que se ve y lo que se oye,
y no existe sino en esta relación... (Chion, 1993: 71).

Al explicar la noción de sonido acusmático como un sonido del cual se desconoce la fuente que lo produce, Chion plantea dos posibilidades: que su fuente se actualice en la imagen antes de su aparición o después. En el caso del sonido de la marcha, en *La mirada...* sucede algo particular: en la medida en que jamás vemos imágenes de la manifestación (que Biasutto sitúa con su discurso a los preceptores en la Plaza de Mayo y sus intermediaciones), la actualización opera a través del saber del espectador que de este modo es convocado por la película como una instancia de significación. El sonido invoca el saber social del espectador mientras que la imagen lo sitúa dentro de la lógica encerrada del panóptico.

Rodeados por el ruido de bombos, tambores y sirenas, el grupo de preceptores se reúne para escuchar las indicaciones del prefecto y de Biasutto. Los disturbios son “en las calles de los alrededores”, lo que comienza a configurar la escena con una diferencia cabal: todo lo que está dentro del Colegio es seguro, todo lo que está afuera, no. “Las principales puertas de acceso al edificio” están cerradas hasta que las autoridades controlen los disturbios. No hay indicios (todavía) para que el espectador conozca la fuente de los sonidos: en primera instancia son disturbios por fuera del orden del sistema.

Toda la secuencia siguiente, hasta el final de la película, estará determinada por ese sonido que procede desde fuera, que retrocede o regresa dependiendo del sonido que desde el interior tapa los disturbios del exterior: mientras que el sonido de los parlantes y la pelea a los gritos entre los alumnos hace que el sonido exterior se repliegue, el silencio de la vigilancia de Biasutto y Marita en el cubículo y la caricia de Marita en la mano de Marini frente al despacho del prefecto permiten que los sonidos de la protesta regresen.

Una vez que los alumnos entran al despacho, sobre el plano se encabalga el sonido del Himno Nacional. Vemos aquello que el inicio de la película nos había vedado detrás de las puertas: todos los alumnos del Colegio, preceptores y profesores, cantando el Himno Nacional. Es el escenario de la homogeneización por excelencia: alumnos y preceptores unidos en un ritual nacional. Esta homogeneización falla, no puede generar una síntesis con la imagen: Marita y Marini se miran, esta vez con complicidad y con un sentimiento inasible a partir de sus miradas. Biasutto observa esto desde un punto superior. Su mirada permite elaborar otra propuesta: no hay posibilidad de una mirada “otra” en el interior de la institución. Todo *raccord* de miradas está inscripto en la vigilancia, todo sujeto que es mirado ha sido constituido por esa mirada que solo busca controlar.

En el plano fijo en el cual Biasutto viola a Marita, las sirenas y los ruidos exteriores siguen escuchándose, por detrás de los gritos y el llanto de Marita y los jadeos de Biasutto.

Fuera del cubículo el sonido parece aumentar el volumen, mientras Biasutto prende, con ironía, un cigarrillo. La aceleración de los bombos y tambores tiene su contrapunto en la lima de Marita, con la que atacará a Biasutto. Sobre ese ritmo se acumula el ruido del agua que cae en el lavamanos. Y esos sonidos fuertes, graves y agudos, acompañan la imagen difuminada en la esquina de un espejo viejo y gastado: Marita se acerca, fuera de foco y reflejada en el espejo, apuñala a Biasutto por la espalda. Si de síntesis y desencuentro entre imágenes y sonidos hablamos, el plano del reflejo difuminado, descentrado, de Marita atacando a Biasutto, es la cifra de esa síntesis y de ese desencuentro. La rabia de afuera y la rabia de adentro se encuentran, y el sonido cada vez más cercano se encuentra con esa imagen difuminada: si en el interior de la lógica de la mirada represiva no puede mirarse sin constituirse un sujeto de

vigilancia, el plano extraña la imagen dos veces, mediante el reflejo y a través de ese lugar desgastado del espejo, en el cual ni el reflejo funciona como imagen.

Los bombos ocupan gran parte del espacio sonoro. Marita apuñala a Biasutto, gritando. El plano se mueve hacia la ventana mientras se escuchan sirenas. Es un plano secuencia que termina con Biasutto ensangrentado en el cubículo: el punto de vista ahora permite contemplar los resultados de las formas de liberación. La mirada parecía no poder observar directamente el ataque a Biasutto. El plano secuencia marca una evolución. A través del acto, la mirada pierde su carácter de vigilancia del dispositivo, vemos a través de otros ojos, ya que la lógica que imperó previamente ha sido desactivada. El punto de vista ha cambiado: pasa de esta mirada total durante la violación a la mirada extrañada del acto de rebelión y a la mirada explícita de la sangre de Biasutto. No hay mejor instancia para mostrar a través de los procedimientos formales la experiencia dinámica del fin de la dictadura sobre la cual *La mirada invisible* pretende reflexionar.

Cuando Marita sale del baño y cruza el pasillo los sonidos se vuelven más nítidos, e incluyen bombazos y disparos. Cuando la música y el *leitmotiv* comienzan a aparecer por encima de los sonidos que cada vez se vuelven más caóticos, se distingue una frase: “El pueblo, unido, jamás será vencido”.

En primera instancia, no hay argumentos para conocer de qué marcha se trata. Incluso, se presta a la confusión, y el espectador, al ver las imágenes de archivo del final, puede entender que se trata de la Plaza de Mayo del 2 de abril, cuando Galtieri anuncia ante millones de personas la recuperación de las islas Malvinas. Sin embargo, los últimos cantos, y la identificación de las sirenas, los bombazos y lo que pueden interpretarse como disparos, marcan materialmente que los sonidos fuera de campo son los de la marcha por “Paz, pan y trabajo”

convocada por la CGT-Brasil de Saúl Ubaldini el 30 de marzo de 1982, solo unos días antes de la invasión,

... para “decir basta a este Proceso que ha logrado hambrear al pueblo sumiendo a miles de trabajadores en la indigencia y la desesperación”. Para los duros del Proceso, Galtieri entre ellos, los militares se encontraban ante la posibilidad de “un rebrote subversivo” [...] El líder de la CGT [...] convocó a todos los sectores de la población, y la marcha demostró una cosa: que el nivel de oposición era alto y estaba dispuesto a correr los riesgos de enfrentar al aparato represivo, y que el Estado no podía hacer fácilmente uso de la opción de la fuerza como antaño. No obstante, la represión fue feroz y las fuerzas de seguridad mataron a un obrero en Mendoza. (Lorenz, 2009: 17).

Lorenz sostiene que existe un acuerdo arraigado que establece que la invasión a las Malvinas fue una reacción para generar consenso en una sociedad en creciente descontento con el régimen militar (2009). Sin embargo, la principal motivación fue una escalada de tensión en las relaciones entre el Reino Unido y la Argentina, el sentido de la iniciativa y la superioridad militar con la que contaban en ese momento las Fuerzas Armadas (2009). Ahí es donde, a través de la forma narrativa y del desplazamiento de la guerra al lugar de la reacción, se construye esta *estructura de sentimiento* que remite a esa dimensión afectiva.

El sonido propone una instancia alternativa sensorial a la imagen. Busca relacionarse con ella de distintas maneras hasta que finalmente la confluencia de ambos —imagen y sonido— en el acto de rebelión de Marita postula una consecución y un cambio en el punto de vista. El punto de vista ahora ha sido llevado hacia *otro* punto, el de la rebeldía, gracias a la fuerza exterior del sonido de la marcha.

El hecho de que el sonido nunca se actualice es un procedimiento que apunta a quebrar definitivamente el imperio de la mirada entendida como dispositivo de control. La rebelión sucede por fuera, en algo que la impregna, y que de alguna forma no la deja ir. El sonido fuera de campo persigue a todos en el Colegio, y solo cede ante la música de mayor volumen, es decir, cuando el volumen del sonido *in* aumenta de tal manera que tapa el volumen del exterior.

Conclusión

El posicionamiento de la Guerra de Malvinas según es narrada en cada obra es la clave para comprender las diferentes posturas estéticas y políticas con respecto a la guerra. Hemos establecido que el conflicto bélico, por ausencia, es el eje de la novela de Martín Kohan. Como la metáfora del elefante en la habitación, no se habla de ella, pero nadie puede no verla. El conflicto aparece concluido al final de la novela:

El lunes 14 de junio de 1982 cae Puerto Argentino. El general argentino Mario Benjamín Menéndez, gobernador de las islas, firma la capitulación ante el general británico Jeremy Moore [...] Concluye así el conflicto armado, setenta y cuatro días después de producirse la invasión argentina... (Kohan, 2007: 218).

Francisco vuelve y se radica con su madre y su hermana en Córdoba: “El barrio se llama Malvinas Argentinas” (Kohan, 2007: 219). Con ironía, es la única vez que se menciona el nombre “Malvinas”. Y, no de forma inocente, remite a otra cosa, completamente distinta de las islas Malvinas. En la novela, la guerra fuera del continente se replica dentro del Colegio, donde todo lo que sucede está

en relación con ella. La obra de Kohan, con sus procesos fallidos (los alumnos finalmente no fuman en el colegio, las violaciones son producidas por un represor impotente, Francisco no va a la guerra), con la evasión de la unión entre el signifiante “guerra” y el significado “Malvinas”, inscribe su novela en la serie literaria que sitúa a la guerra en las islas como una aberración, una no-guerra, pero a la vez agrega una perspectiva general: Malvinas, lejos de ser un “error” y/o una “gesta”, es tanto una aberración como parte de una forma de leer el discurso histórico guerrero de la Patria. Es omnipresente y sin embargo no se presenta.

En *La mirada invisible*, el desplazamiento de la guerra de Malvinas hacia el final del relato y la secuencia de créditos adscribe al sentimiento común de la guerra como la búsqueda de consenso nacional frente a los indicios de descontento social que menciona Lorenz. Es por eso que *La mirada invisible* es una obra que pone en escena ese sentimiento intangible como clave de época, en el sentido en que Williams da a la noción *estructura de sentimiento* en la que me apoyé: no está fundada en un conocimiento ideológico, sino en un conjunto de variables de la experiencia más dinámica de la vida cotidiana. Tanto el rock como la atmósfera de “liberación”, como la correlación final entre los sonidos de la protesta y las imágenes del 2 de abril, construyen esta estructura afectiva. ¿Qué sentido final tiene esta estructura? La aparición de Galtieri y de las imágenes de la Plaza de Mayo en el 2 de abril en colores grisáceos, acompañadas por el *leitmotiv* musical de incertidumbre proponen, trágicamente, un regreso a la lógica homogénea del nacionalismo militar, con un pueblo esta vez *unido* a esa lógica. La imagen contraataca el punto de vista obtenido tras la rebelión de Marita y la marcha del 30 de marzo, que había podido escapar a la lógica del panóptico: cuando parecía haber salido de esa mirada impuesta por la ideología de la dictadura, cuando parecía, desde la narración,

que el sonido de la marcha del 30 de marzo se actualizaría de alguna forma, podemos ver que la Guerra de Malvinas funciona, en la narración, como una guerra de contraataque contra la rebelión del pueblo, gestada en la marcha y cifrada en el acto liberador de María Teresa.

En esa diferencia narrativa está la Guerra de Malvinas en sus dos versiones. Lerman propone la idea de que la marcha del 30 de marzo representó un proceso de rebelión con emergencias culturales diversas y que la guerra funciona como una represión de ese brote. El punto de vista, que había sido “liberado” de la influencia de la “mirada invisible”, vuelve a ser captado por la lógica represiva, esta vez en la homogeneización nacionalista del 2 de abril inscrita al final del relato a través de las imágenes de Galtieri en la Plaza de Mayo. La novela de Kohan es, en ese sentido, mucho más pesimista. La guerra está ahí, aunque no se mencione. Está tanto afuera como adentro. Está en las ideas que le sirven de sustento. La guerra es una constante, no una reacción, y la violación no es una excepción, un acto que suscitaría una rebelión, sino que es un acto repetido en la tradición literaria nacional. En la imagen de la violación se acentúa esta diferencia: violación anómala, se suma a la tradición pero escapándose de ella. La violación en la película de Lerman, visible, completa y trágica, remite a una significación cerrada: la de las Malvinas como el golpe de gracia a la sociedad. En la serie literaria, las Malvinas poseen esa condición de “punto ciego”, de guerra tanto anómala como “tradicional”, que su trasposición al cine decide no captar.

Bibliografía

Chion, M. (1993) [1990]. *La audiovisión*. Barcelona, Paidós.

Fogwill, R. (2006) [1983]. *Los pichiciegos*. Buenos Aires, Interzona.

- Foucault, M. (2008) [1975]. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Kohan, M. (2007). *Ciencias morales*. Barcelona, Anagrama.
- . (2014). *El país de la guerra*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Kohan, M., Imperatore, A. y Blanco, O. (1993-1994) Trashumantes de neblina, no las hemos de encontrar. En *Espacios*, núm. 13, pp. 82-86.
- Longoni, A. (2011). Introducción. En *El deseo nace del derrumbe, Roberto Jacoby: acciones, conceptos, escritos*. Barcelona, De la Central.
- Lorenz, F. (2009). *Malvinas: una guerra argentina*. Buenos Aires, Sudamericana (páginas correspondientes a la edición digital).
- Rozitchner, L. (2015). *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia, el "punto ciego" de la crítica política*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- Sarlo, B. y Altamirano, C. (1980). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Viñas, D. (2005) [1964]. *Literatura argentina y política I: de los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Vitullo, J. (2012). *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires, Corregidor.
- Williams, R. (2009) [1997]. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Las Cuarenta.

Capítulo 8

La Cuestión Malvinas desde la óptica del cine de intervención política

Nicolás Ezequiel Mazzeo

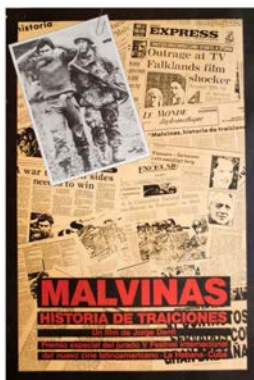
Introducción

Malvinas. Historia de traiciones (1984) es un documental dirigido por Jorge Denti, pero firmado bajo el nombre de Grupo Cine de la Base. Esta agrupación fue liderada por Raymundo Gleyzer hasta su desaparición en 1976 (a él está dedicada la película). A su vez, la integraron Juana Sapire, Nerio Barberis, Álvaro Melián; y luego el mismo Denti, Jorge Santa Marina, Jorge Giannoni, Leopoldo Nacht y Gastón Ocampo. Desde 1973, estos cineastas y militantes generaron espacios de difusión alternativos. “El Grupo Cine de la Base no estaba interesado en mostrar sus obras al espectador de clase media, ni al profesional. Su objetivo fundamental fue llevar el cine a la base, a los obreros, a la gente con menos posibilidades de acercarse a una sala convencional” (Masmun, 2011: 165).

Se trató de un cine forjado en la clandestinidad, condenado a sobrevivir en el exilio y que, luego de la recuperación democrática en la Argentina, llegó silenciosamente a las salas con una aguda denuncia sobre el pasado reciente. *Malvinas. Historia de traiciones* es el primer largometraje que

aborda la temática luego del conflicto bélico. La inmediatez con que se tratan los acontecimientos no impide alcanzar una profunda revisión de ellos incursionando en argumentos jurídicos, geográficos e históricos sobre la posesión del archipiélago por un lado, y razones políticas, económicas e ideológicas para explicar la guerra, por otro. A su vez, el montaje entrevera testimonios argentinos e ingleses y parece reinstalar el diálogo luego del cese de fuego, ya que la escena que abre el film es una imagen de archivo que muestra, en plano general, la rendición argentina y la deposición de armas por parte de los soldados.

Sin embargo, *Malvinas. Historia de traiciones* es en muchos sentidos una película que no ha perdido actualidad. En primer lugar, porque su análisis es tal vez demasiado lúcido para un público que, en 1984, cicatriza —y encubre— heridas. En segundo lugar, porque ofrece, a más de treinta años de su realización, lecturas e interpretaciones que reconocen sus tempranas virtudes. Finalmente, porque en aquel momento, en la coyuntura de comienzos de los años ochenta, el modo de representación que asume la película pierde vigencia y comienza un proceso de reformulación e hibridación.



Afiche promocional

En relación con esto último, hay que recordar que el cine de “intervención política” es un concepto acuñado por Octavio Getino y Susana Velleggia para dar cuenta del aspecto programático que reunían las diferentes cinematografías latinoamericanas desde mediados de la década de los sesenta. Sin dejar de reconocer las condiciones políticas, sociales y culturales que signaron la época, los autores señalan que “el cine no solo daba cuenta de la historia sino que se proponía actuar como fermento de ella” (2002: 12).

Las características del cine de intervención política delimitan el campo cinematográfico de un modo general si tenemos en cuenta que el concepto engloba todas las etapas: producción, realización, distribución y exhibición. Pero al mismo tiempo encierra un imperativo: las cuestiones estético-narrativas siempre deberán subordinarse al discurso que el emisor propone a unos determinados destinatarios con un objetivo claro: transformar las condiciones en que ese sujeto receptor “actúa” fuera de la sala de proyección (que no solía ser la sala de cine).

La hipótesis de este trabajo afirma que puede entenderse *Malvinas. Historia de traiciones* como un film de clausura respecto de la tradición del cine de intervención política. Puede observarse la adscripción a esta tradición por los elementos del discurso fílmico que son delineados en función de los objetivos del film, pero al mismo tiempo debe reconocerse que la relación entre la obra y sus espectadores (que en la década de los setenta tenía una tendencia hacia la *praxis revolucionaria*) se quiebra. En la década de los ochenta es posible proyectar la idea de ausencia de destinatarios para dicha tendencia, debido a que los reclamos comienzan a transitar vías alternativas, como la judicial o las manifestaciones pacíficas.

Malvinas y una historia de traiciones

Malvinas. Historia de traiciones es un claro ejemplo de la definición canónica de Bill Nichols (1997), para quien el documental se erige como una forma de representación social a través de la relación de la obra con el mundo histórico y a través de los recursos retóricos de selección y organización del material.

Getino y Velleggia, por su parte, señalan que la estructura discursiva en el cine de intervención política es afín a la obra abierta. Afirman que “más allá de los distintos métodos de cada realizador o grupo —que a veces trabajan sin guion previo—, se parte de un guion abierto al descubrimiento de los múltiples aspectos imprevisibles de la realidad, a diferencia del cine de ficción, donde el argumento actúa normativamente respecto de ella” (2002: 29).

Aquí, tanto los recursos retóricos de selección y organización del material en términos de Nichols, como la apertura a los aspectos imprevisibles de la realidad en términos de Getino y Velleggia, se construyen trasladando la autoridad textual a los testimonios. Los comentarios y respuestas de los actores sociales entrevistados ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película, y todo el film se organiza en torno a estos. Si bien en *Malvinas. Historia de traiciones* hay comentarios de una *voice-over*, esta cumple la función de desarrollar principalmente aspectos históricos que complementan los dichos de los entrevistados. De este modo, luego de argumentos geográficos y jurídicos brindados por los entrevistados (como, por ejemplo, el premio Nobel de la Paz Adolfo Pérez Esquivel, el diputado británico Antony Buck, el periodista Gregorio Selser y el político Lord Shackelton), se despliega la historia de la ocupación de las islas Malvinas. Previo a los argumentos sobre las dificultades internas de ambos países que se nutrieron del

conflicto para desviar la atención sobre la profunda transformación económica que se estaba implementando en consonancia con los mandatos del neoliberalismo (brindados por el historiador Edward Thompson, el por entonces Secretario General de la CGT Saúl Ubaldini y obreros de ambos países), se introduce la relación comercial entre la Argentina e Inglaterra en términos de dependencia económica. También se incluye el testimonio de una madre de Plaza de Mayo, tras el cual se enmarca la situación coyunturalmente, no como un hecho aislado sino como parte de los crímenes de la dictadura y del plan ideológico que los llevó adelante. A su vez, testimonios de excombatientes argentinos, periodistas ingleses, y obreros y políticos de ambos países sirven como disparador, en muchos casos, de comentarios de la *voice-over* sobre el desarrollo de la guerra y la mirada internacional (en especial de los Estados Unidos, aliados comerciales e ideológicos de los gobiernos de ambos países, que definió su apoyo a las tropas inglesas luego de un brevísimo y discursivo lapso de neutralidad).

En la película, ante cada intromisión de la *voice-over* aparecen en pantalla diversos documentos: mapas, cuadros pictóricos, fotografías, tomas de sitios cargados de significación (como el Banco de Londres en el centro porteño, el puerto y los ferrocarriles), documentación hemerográfica e imágenes de archivo. Incluso se utilizan registros de audio, que son ilustrados con tomas aéreas que sitúan al espectador (como la vista de Londres mientras se oyen las discusiones del Parlamento británico que desembocan en la decisión de recuperar las Islas, o las imágenes de la Plaza de Mayo colmada el 2 de abril mientras se oye el discurso de Galtieri). De este modo, las imágenes no ilustran sino que intentan demostrar aquello que las palabras afirman.

Según Getino y Velleggia (2002), los objetivos comunicacionales son la característica fundante del cine de

intervención política: “los límites de esta apertura, el enfoque de la realidad, la perspectiva de análisis y el estilo, estarán determinados, además de por el talento del realizador, por los objetivos comunicacionales que aquel procura —sean de índole educativa, de agitación política o de contrainformación—”.

Malvinas. Historia de traiciones posee un objetivo de este último tipo. El *¿para qué?* consiste en brindar información que destape el encubrimiento que la dictadura genocida pretendió lograr utilizando la Cuestión Malvinas, pero también la utilización del mismo procedimiento por parte del gobierno de Margaret Thatcher.

Esta intención se vuelve visible mediante la yuxtaposición producida por el montaje que genera discontinuidad en las relaciones espaciales. En este caso, la discontinuidad se genera a partir de los testimonios argentinos e ingleses que implican un desplazamiento que se encuentra acentuado por el idioma y por la aparición de los subtítulos. Las afirmaciones discrepantes en los argumentos argentinos e ingleses obligan al espectador a cotejar y reevaluar la información. Este efecto de extrañamiento, a su vez, realza los argumentos que son concordantes a ambos lados del océano. Estos puntos en común, el espectador los encuentra en los historiadores y obreros de ambos países, y ofrecen una línea de continuidad que traza y fundamenta la hipótesis central del film.

Malvinas. Historia de traiciones interpreta el conflicto bélico como una traición de ambos gobiernos a sus pueblos. Esta es la hipótesis del filme. Estos ocultan las consecuencias económicas y sociales de sus modelos neoliberales utilizando la guerra. Años más tarde, Denti sostiene que la intención del film siempre siguió esa línea: “Yo quería hacer un documental en el que hablaran los pueblos; es decir, qué sentía el pueblo argentino en sus diferentes manifestaciones, como los excombatientes de Malvinas, que fueron

utilizados para la guerra, historiadores, obreros, intelectuales, gente ligada a los derechos humanos, y lo mismo en Inglaterra”¹

Hay en la película una relación pasado-presente que se vivifica porque el documental no enfatiza el anclaje en el momento de la interacción entre el realizador y quienes brindan su testimonio. En *Malvinas. Historia de traiciones* hay un pasado que reconstruir desde un momento histórico que se palpa como de inflexión. La reciente guerra —puesto que el film se realiza a menos de un año de ella— se suma al inminente fin de la dictadura cívico-militar y obliga a pensar ese tiempo histórico como presente. Sobre el cierre del documental, el senador Vicente Saadi afirma: “después de la vergonzosa rendición el pueblo está en la calle y exige la ida de la tiranía”.

La Cuestión Malvinas desde la óptica del cine de intervención política

La relación que una obra establece con sus espectadores es “un medio antes que un fin en sí mismo” (Getino y Velleggia, 2002: 30), es decir que una película de intervención política no está destinada tan solo a ser vista, sino que debe ser vista para alcanzar un fin mayor. Esta perspectiva teleológica coloca al film como “parte de un proceso cuyo fin último es que el espectador se transforme en actor político de su realidad, y si ya lo es, incorpore nuevos elementos al conocimiento de aquella, que sirvan para mejorar su práctica política” (Getino y Velleggia, 2002: 30).

Ese pueblo *que está en la calle*, como afirma Saadi y como muestra Denti, que cierra su película con imágenes de archivo

1 Entrevista a Jorge Denti en el diario *Página 12*, Domingo 1 de abril de 2012. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-24773-2012-04-01.html>.

de manifestaciones de los excombatientes, responde a un imaginario que “juega un papel determinante en la toma de decisiones que está en la base del proceso creador del filme, a nivel conceptual y estético” (Getino y Velleggia, 2002: 28). Silvia Schwarzböck señala que esta exigencia que el cine político se impone encierra una seria dificultad: “el dilema, entonces —y los dilemas no tienen solución, a diferencia de los problemas— es que el único espectador en condiciones de transformarse en revolucionario es aquel que ya está en condiciones de hacer la revolución —solo que no lo sabe—” (2007: 76).

Una pregunta clave, entonces, es: ¿hay espectadores para el cine de intervención política a partir de 1983 en la Argentina? Silvia Schwarzböck afirma: “lo que resulta inconcebible de la acción revolucionaria, cuando no triunfa, es su Idea de Pueblo” (2016: 32).

Resulta paradójico que en un documental cuya principal virtud es su riqueza y vigencia argumentativa, dicha Idea de Pueblo —ya no vigente— se halle presente en el núcleo esencial de la argumentación: su hipótesis. Esta afirma que “la guerra de Malvinas fue una traición tanto al pueblo argentino como al pueblo inglés por parte de sus autoridades”. Al enmarcar el conflicto bélico dentro de la interrupción de la institucionalidad por parte del golpe de Estado en la Argentina, se acierta en la definición jurídica de “traición”, que consiste en sostener una conducta desleal hacia la Nación.

Sin embargo, la hipótesis encierra inevitablemente una idea romántica de pueblo. Idea que extiende la condición de víctima desde los excombatientes hasta la totalidad de la sociedad. Que el pueblo haya sido traicionado y manipulado con la utilización ilegítima de un tema que hiere la sensibilidad nacional “esconde bajo la alfombra” el aval de la sociedad frente al acontecimiento bélico. Federico Lorenz afirma que “esta visión ignora la experiencia de la guerra y la reemplaza por una lectura política de la misma que

puede explicar las motivaciones de la junta militar, pero no sirve para comprender las causas de la adhesión social del desembarco” (2007: 12). A pesar de su veracidad, esta lectura o visión necesita complementarse, ampliarse.

El cine de Jorge Denti siempre ha tenido una impronta política. Surgió en el marco de la opresión política y cultural de la segunda mitad de la década de los sesenta, esforzándose por demostrar cómo afecta dicha opresión a los sectores más vulnerables, a las bases. Denti cree en el cine como arma de lucha y resistencia. El énfasis puesto en la movilización y el paro general del 30 de marzo a partir del testimonio de actores sindicales son una muestra de ello. Los testimonios de los excombatientes también son una muestra de coraje. Varios de ellos afirman: “ese mediodía que entregué el fusil al inglés comprendí lo que realmente era la Patria”; “volvería a combatir con un gobierno constitucional [...] iría por mi Patria y por los compañeros que han quedado”; “yo así no vuelvo, a mí me dan un arma nueva, ropa nueva, ropa térmica, borceguíes nuevos, todo nuevo y yo vuelvo”; o “pienso que esas tierras son nuestras, y así como las dejé un día pienso volver”. De todos modos, es necesario remarcar que la significación no es la misma, puesto que no es lo mismo resistir a un gobierno inconstitucional que cumplir con valentía los mandatos de este, independientemente de la legitimidad de la causa.

Entonces, vale preguntarse si somos —como sociedad— equiparables bajo el mote de “traicionados”. Lo siniestro de lo acontecido entre 1976 y 1983 no admite distinción entre jóvenes decididos a actuar con motivaciones disímiles, tal vez opuestas. La lucha revolucionaria y la resistencia de buena parte de la juventud, antes y durante la dictadura cívico-militar no es equiparable a la lucha de los jóvenes de Malvinas, puesto que estos últimos demuestran las motivaciones que subyacen al apoyo social que tuvo la causa, y con

ello, a la distracción de la situación económica y social, y al encubrimiento de los crímenes de lesa humanidad. Es innegable que unos y otros se encuentran, se oyen, en el duelo y la derrota. A pesar de ello, aunque resulte complejo y doloroso quedan muchas incógnitas, muchos resquicios oscuros para entender y explicar por qué ocurrió de este modo y no de otro la Guerra de Malvinas.

A su vez, la reconstrucción histórica de Memoria, Verdad y Justicia ha dejado de limitarse al ámbito militar para plantear la complicidad cívica necesaria para la irrupción y consolidación del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” a lo largo de siete años. En este sentido, *Malvinas. Historia de traiciones* posee una mirada atenta señalando el triunfalismo de los medios de comunicación y la censura de información como parte de dicha complicidad civil. Sin embargo, este engaño es razón necesaria pero no suficiente para explicar la plaza colmada el 2 de abril de 1982, ni la división de posturas que el conflicto trajo consigo entre los exiliados, ni la extraña superposición de victimización y coraje patriótico en los testimonios de los excombatientes.

Hacia otra(s) forma(s) de mirar Malvinas

Malvinas. Historia de traiciones es un documental que aborda las diversas aristas de un hecho profundo que toca las fibras más íntimas del sentir nacional en la Argentina. Su vigencia no admite ser puesta en duda. La complejidad de los acontecimientos narrados es abordada de manera íntegra. Las argumentaciones de los entrevistados se ven contenidas y reforzadas por una serie de elementos visuales característicos de una tradición documental, elementos que exigen al espectador atención y evaluación permanente. El film explicita una lectura que se pretende acabada, pero es el paso del tiempo el que abre nuevas preguntas.

Mariano Mestman señala que la desaparición de Gleyzer es un punto de inflexión en la carrera de Jorge Denti: “Poco después, en Perú, realiza con urgencia *Las AAA son las tres armas* (1977), que se inserta en la campaña de denuncia internacional contra la dictadura argentina. Instalado en México, promueve junto a Nerio Barberis, Humberto Ríos y otros la campaña por la aparición con vida de Gleyzer. Y durante varios años sigue firmando sus trabajos, personales o colectivos, como *Cine de la Base*; un modo de homenaje y de mantener las esperanzas” (2009).

Puede considerarse esta película como un cine de exilio, dado que las condiciones materiales para la realización de films cambian a partir de 1976. Retomamos aquí los lineamientos de Javier Campo cuando señala que “la mayor parte de los films hechos por los directores exiliados entre 1976 y 1983 fueron documentales que analizaron la política argentina en su cruce con el contexto histórico que les tocaba atravesar. Sus directores habían tenido experiencias en el cine de intervención política precedente y, en algunos casos, prosiguieron en esa senda, estética y productiva, ya fuera del país” (2011: 229).

Sin dudas la radicalidad del cine de intervención política de comienzos de la década del setenta no se halla presente en esta película. El cine de intervención política puede considerarse clausurado por la irrupción del golpe de Estado, por el desplazamiento geográfico de la mayoría de sus impulsores, o por el crimen y la desaparición de muchos otros. Aquí hemos señalado algunos puntos de contacto entre aquel primer cine de intervención política y una película realizada en la década de los ochenta, así como sus diferencias. Lo interesante —y lo que intentamos rescatar aquí— es cómo un determinado modo de representación cinematográfica se muestra insuficiente y debe recurrir a cierta reformulación de sí mismo, porque la realidad que pretende

interrogar, y en el caso de este modelo de representación también explicar, expone sus propias fisuras. La Guerra de Malvinas escapa y excede la lógica de la clandestinidad, de la guerrilla y de las luchas por una descolonización cultural a pesar de que representa el anhelo anticolonialista fundante de esta Nación: la soberanía sobre el propio territorio. Es esa ambigüedad que contiene el acontecimiento narrado la que expone y obliga a reformular el modo de representarlo.

Los hechos históricos y el entramado de lecturas y silencios que le otorgaron significación a éstos a lo largo de treinta y cinco años demuestran que la “traición al pueblo” tuvo causas profundas sobre las que aún debemos indagar(nos). Basta con explorar, no solo la experiencia de la guerra, sino el sentir de los excombatientes hacia ese evento y preguntarse: “Si los jóvenes militantes pasaron de ser víctimas libres de todo pecado a actores políticos e históricos, portadores de una subjetividad y un modo de entender el mundo (es decir, sujetos de su historia), en el caso de los excombatientes de Malvinas estamos muy lejos de eso” (Lorenz, 2007: 17).

Bibliografía

- Campo, J. (2011). Argentina es afuera. El cine argentino del exilio (1976-1983). En Lusnich, A. L. y Piedras, P. (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires, Nueva Librería.
- Getino, O. y Velleggia, S. (2002). *El cine de las historias de la revolución*. Buenos Aires, Altamira.
- Koan, M. (1999). El fin de una épica. En *Punto de Vista*, núm. 64. Buenos Aires.
- Lorenz, F. (2007). La necesidad de Malvinas. En *Puentes*, núm. 20. Buenos Aires.
- Masmun, C. (2011). Raymundo Gleyzer y el Grupo Cine de la Base: compromiso, activismo y resistencia. En Lusnich, A. L. y Piedras, P. (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires, Nueva Librería.

- Mestman, M. (2009). Al compás de la revuelta. Jorge Denti más allá del cine y la televisión. En *Grupo Kane, mayo*. Buenos Aires.
- Nichols, B. (1997) [1991]. *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.
- Rozitchner, L. (2005) [1985]. *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia*. Buenos Aires, Losada.
- Schwarzböck, S. (2007). Las bases no van al cine. Sobre los documentales políticos de Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base. En Sartora, J. y Rival, S. (comps.), *Imágenes de lo real*, Buenos Aires, Librería.
- . (2016) *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires, Cuarenta Ríos.
- Williams, R. (2009) [1977]. *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las Cuarenta.

Capítulo 9

Ópera e Historia

Actos y personajes de una guerra

Marcela Visconti

I.

Quisiera comenzar con la referencia a una escena que tuvo lugar el 26 de marzo de 1999 cuando Augusto Pinochet y Margaret Thatcher, ambos con la salud deteriorada y fuera del escenario político, se encuentran en Londres, en el departamento donde el dictador se halla detenido debido al pedido de extradición cursado por el juez español Baltazar Garzón. La escena es famosa. Las imágenes del encuentro fueron transmitidas por la televisión y circularon por el mundo entero (actualmente se pueden ver en YouTube). Esa puesta en escena, una suerte de representación construida para los medios de comunicación —y más precisamente, como puntualiza Esteban Buch, la “dramaturgia del encuentro”— fue el punto de partida del libreto de *Aliados, una ópera en tiempo real*, una obra que presenta una versión libre, paródica, inventada de ese encuentro entre estos dos personajes históricos aliados durante la guerra de Malvinas.

Como su nombre lo indica, se trata de una ópera, que fue escrita para cuatro voces, un actor, un sexteto (violín,

clarinetes, trombón, guitarra eléctrica, percusión y piano), y electrónica. La música es de Sebastián Rivas, y el libreto, de Esteban Buch, los dos argentinos residentes en Francia, quienes compusieron esta ópera por un encargo del Estado francés, y la presentaron en un teatro de las afueras de París a mediados de 2013.¹ Un par de años después, a fines de octubre de 2015, *Aliados, una ópera en tiempo real* se presentó en la Argentina como apertura de la decimonovena edición del Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires, con una puesta en escena que estuvo a cargo de un equipo y un elenco íntegramente argentinos.²



- 1 El estreno tuvo lugar el 14 de junio de 2013 en el Théâtre de Gennevilliers en el marco del Festival ManiFeste-2013 organizado por el Ircam, el centro de creación musical e investigación fundado por el compositor francés Pierre Boulez. Se puede ver el tráiler de la obra en la página del festival: <http://manifeste2013.ircam.fr/en/video/aliados-allies-an-opera-in-real-time>. La obra contó con numerosas reseñas y críticas elogiosas de medios europeos y locales (véase, por ejemplo, la reseña de Julián Delgado para la revista Otra parte en <http://revistaotraparte.com/semanal/musica/aliados>). Gran parte de las críticas están compiladas en la página <https://aliadosopera.com/>.
- 2 En el marco del evento se realizaron dos únicas funciones en la sala Casacuberta del Teatro San Martín, el sábado 31 de octubre y el domingo 1 de noviembre. Las imágenes de esta puesta que acompañan el texto son de Alejandro Held. Le agradezco su gentileza al permitirme incluirlas.

Además de los cuatro personajes operísticos: Thatcher y la enfermera que la asiste, Pinochet y el edecán que lo acompaña, hay un quinto personaje, un actor que encarna a un joven conscripto que muere en el hundimiento del crucero General Belgrano, cuya presencia irrumpe en la escena e inscribe un sentido trágico de la guerra.



La presencia espectral de ese “soldadito argentino” —como se lo nombra en la obra— produce una tensión entre los que deciden y negocian la guerra y quienes, como él, ponen

el cuerpo en el campo de batalla y sufren las consecuencias de esas decisiones, la violencia en el cuerpo y la muerte. A partir de las tensiones entre estas dos series, la obra construye un entramado de significaciones sobre la guerra de Malvinas, entre sus consecuencias devastadoras y la coyuntura política que la hizo posible, resignificando los pactos de poder y alianzas, certificados por gestos de lealtad tardíos pero con una fuerte carga simbólica. Este es el sentido, como sinónimo de la realidad política y los acontecimientos históricos, del segundo tramo de la frase que da título a esta ópera *en tiempo real*.³

No es la primera vez que Buch introduce temas históricos y de la realidad política del siglo XX en la ópera,⁴ un género que suele evitar esas referencias directas y en el que lo real es más bien procesado a través de lo mitológico o en un registro metafórico o alegórico.⁵ Siguiendo esa dirección

-
- 3 La expresión "en tiempo real" tiene a su vez otro sentido que remite al procesamiento tecnológico en vivo del sonido (proveniente de las voces y los instrumentos), un procedimiento formal que si bien está presente en la puesta, no es el punto fuerte de la propuesta. En este otro plano, el "tiempo real" se refiere al tratamiento del sonido en el mismo momento en que es producido o ejecutado, basado en una tecnología desarrollada en el IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, Centre Pompidou, París), aunque también existen otras plataformas y programas para esto. En el caso de la puesta parisina había, además, un tercer aspecto que reforzaba la idea de ser "en tiempo real": el registro mediante una cámara de los personajes en escena, quienes actuaban de espaldas al público, y cuyas imágenes se transmitían, en el mismo momento en que eran tomadas, en una gran pantalla ubicada en la parte superior del escenario en la que se los veía de frente.
 - 4 El recurso a los datos de la realidad está presente también en una obra que Buch escribió a principios de 2000, *Richter, ópera documental de cámara* (2003), inspirada en la historia del físico alemán Ronald Richter, quien en 1948 convenció al entonces presidente argentino Juan Domingo Perón de que podía desarrollar energía atómica a partir del control de la fusión nuclear.
 - 5 Especialista en las relaciones entre música y política en el siglo XX, Buch se dedicó a investigar la música en contextos de violencia política, desde la Primera Guerra Mundial y el Tercer Reich, hasta las dictaduras militares en la Argentina. En la ópera del siglo XX hay solo unos pocos ejemplos que trabajan con la realidad histórico-política, entre los cuales Buch señala como los antecedentes más directos de *Aliados, una ópera en tiempo real a Nixon en China* (1987), de John Adams, y, por la perspectiva crítica que asumen, también a *Intolerancia* (1960), de Luigi Nono, y *El vuelo de Lindbergh*, de Kurt Weill y Bertolt Brecht (1929).

ya transitada, *Aliados, una ópera en tiempo real* propone una reflexión sobre el poder como problema contemporáneo, para lo cual adopta una estrategia de “literalidad” que ape- la al grotesco, no solo como forma teatral, sino lo grotesco como un rasgo que está presente en la realidad a la que la obra hace referencia en el encuentro entre esos dos perso- najes políticos seniles que ostentan un poder que tuvieron en otro tiempo. En esta operación de significación de lo real, de lo grotesco de lo real, reside en gran parte la dimen- sión crítica de la obra.

II.

Voces que dialogan a través de frases y réplicas cantadas, recitadas, dichas... palabras que se desarman en sílabas que se repiten una y otra vez con distintos acentos y énfasis para construir una cadencia o un ritmo que crece en intensidad o se transforma en canción o en silencio o se funde con el so- nido electrónico o el de los instrumentos que ejecutan los músicos ubicados en el foso. Entre el decir y el cantar, la voz, inseparable del cuerpo, es una forma de *presencia* que produ- ce efectos: al procesar lo rítmico o lo melódico en términos subjetivos, las voces imprimen un sello afectivo a lo dicho, lo narrado, lo actuado. En *Aliados, una ópera en tiempo real* esa economía de lo corporal y los afectos asociada a la voz reci- tada y cantada como marca de lo espectacular organiza una escena musical que —en el cruce performático del canto lírico con la ejecución instrumental, la proyección de imágenes de archivo, la dinámica actoral, los juegos de luces electrónicas, la superposición de lenguas, etcétera— habilita un espacio en el que irrumpe la Historia. Lo interesante de la propues- ta está en la tensión entre lo teatral (la actuación, lo musical) y la presencia de lo documental, una contraposición entre

el artificio y lo real, que sustenta la mirada paródica y crítica de la obra.

Lo documental es incorporado en la obra (y en la puesta) de varias maneras. Una de ellas está en el recurso a escenas de la vida real de las que se toman frases que son incluidas textualmente en el libreto como parte de las líneas de los personajes. Es el caso de algunas réplicas de Thatcher y de Pinochet en el encuentro televisado en 1999 en Londres, que fueron incluidas en la obra en forma literal. Otro ejemplo está en la escena del solo de Thatcher, una suerte de aria armada a partir de la repetición de algunas frases con las que la ex primera ministra británica se defendió en un programa televisivo en el que fue cuestionada por su decisión de bombardear el cruce-ro General Belgrano, que estaba fuera del área de exclusión y no comportaba un peligro para la flota británica. La sucesiva repetición de las palabras dichas por Thatcher refuerza el sentido de “frases hechas” más que de un verdadero argumento, lo cual concuerda con la crítica que en aquel momento suscitó su intervención en el programa de TV.



Además de este tipo de referencias textuales a escenas de la realidad, el mecanismo central a través del cual la puesta en escena incorpora lo documental consiste en el trabajo con imágenes de archivo. El espacio de la representación está diseñado a partir de seis paneles móviles de gran tamaño que cubren la totalidad del ancho del escenario, sobre los cuales se proyectan, ya sea en forma sincronizada

o aleatoria, distintas imágenes de archivo (de la guerra, de titulares de periódicos, de manifestaciones populares, de figuras políticas como Thatcher, Pinochet, Galtieri, Videla, Allende, etcétera). En ocasiones los paneles son desplazados parcial o totalmente para ampliar el espacio donde tiene lugar la acción o para velar una porción de ese espacio. En relación con la acción de los personajes de Thatcher, su enfermera, Pinochet y el edecán, los paneles funcionan mayormente como una suerte de marco lateral móvil y variable, aunque en un par de ocasiones los personajes quedan superpuestos a las imágenes proyectadas sobre la superficie y sus figuras se ven a través de esas imágenes.



Este último recurso es especialmente significativo en el caso del soldado, confinado a una especie de cubículo que se abre a cierta altura del suelo en la pared del fondo. Su cuerpo en ese espacio queda como suspendido y por momentos integrado por completo a lo que muestran las imágenes en movimiento proyectadas sobre los paneles. Entre ellas,

hay un tipo de imágenes con una gran potencia visual que producen un sentido *contundente* sobre nuestra Historia al mostrar, bajo un doble subrayado —el primer plano y el efecto del *rallenti*—, el agua del mar en movimiento.

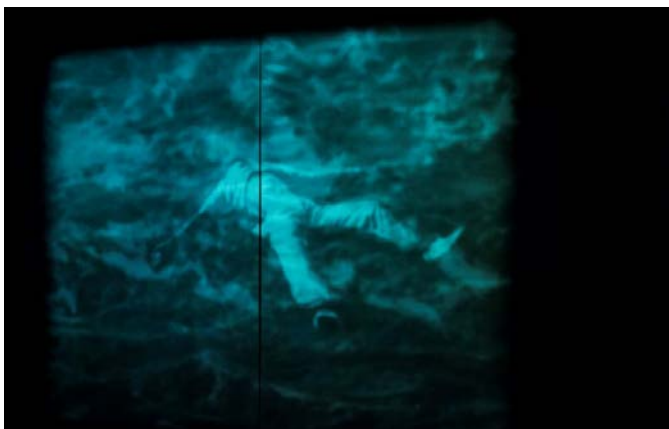


III.

Las imágenes del agua como una extensión conforman un motivo visual cargado de significaciones que, en Latinoamérica en las últimas décadas, circula a través de toda una serie de obras en diferentes lenguajes y registros estéticos. Desde un registro ficcional, la película *Garage Olimpo* (1999), de Marco Becchis, incorpora este motivo visual conformado por imágenes que capturan el movimiento *rallentado* del agua en primer plano, como efecto de clausura del relato, en relación con el destino trágico de millares de personas arrojadas al Río de la Plata durante la última dictadura en la Argentina. De un modo muy diferente, con otro tipo de propuesta estética, esta figura o motivo visual es trabajado por Jonathan Perel en *Las aguas del olvido*, un cortometraje de 2013 que presenta una sucesión

de planos fijos en los que se ve la extensión de agua del Río de la Plata adonde fueron arrojados miles de cuerpos que la dictadura quería hacer desaparecer.

También en uno de los últimos trabajos del chileno Enrique Ramírez, *Los durmientes* (2014), un vídeo en tríptico que presenta simultáneamente tres imágenes y tres diferentes temporalidades de la misma historia sobre los cuerpos arrojados desde helicópteros al Pacífico durante la dictadura de Pinochet (1973-1990). De unos años antes, la obra *Mar de llanto* (2006), de Nury González, está construida a partir de una serie fotográfica de nueve imágenes similares de las costas del Pacífico adonde habían sido arrojados cuatrocientos cuerpos en la dictadura de Pinochet, junto a las cuales se incluye la imagen de la portada de un diario con esa noticia espeluznante. En el muro en el que colgaban las imágenes, la artista bordó dos frases del himno nacional chileno en referencia a “ese mar que tranquilo te baña” y “te promete futuro esplendor”, dejando esta última inconclusa. Una interrupción que resignifica el texto y produce como contrasentido la idea de que luego de saber lo que sucedió en esas aguas, ya no es posible bañarse allí con tranquilidad.



En *Aliados, una ópera en tiempo real* la puesta en escena incorpora el motivo visual de la extensión del agua como destino de los cuerpos asesinados, resignificándolo en conexión con la guerra de Malvinas y sus muertos... como aquellos jóvenes del crucero General Belgrano, esos cuerpos que desaparecen en las aguas del Mar Argentino, quienes son representados por “el soldadito” de la obra. A través de este personaje, de su cuerpo que se funde con las imágenes del agua del mar en primer plano mientras en un grito repetido que aturde pregunta una y otra vez “¿Dónde está el cuerpo? ¿Dónde está el cuerpo del colimba?”, la obra produce un sentido fuerte sobre aquellos jóvenes que en cierta forma también fueron víctimas de la dictadura y su política de exterminio. La frase final señala la ausencia: “Desaparecido su cuerpo de este lugar”. En esta representación que convoca a los cuerpos ausentes, el pasado de su desaparición se conecta con el presente, en tanto esos cuerpos nunca hallados mantienen abierto el interrogante por su destino. El sentido de la ausencia de los cuerpos, construido a partir de una tensión entre lo teatral y lo documental, marca el punto en el que las temporalidades se cruzan y nos interpe-la lo real de la Historia.

Los autores

Marianela Aguilar Merlino

Licenciada en Artes y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente cursa el último año de la carrera de Formación del Actor/Actriz de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático. Adscripta a la materia Introducción a las Artes Combinadas de la carrera de Artes, orientación Combinadas, de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). En su investigación actual estudia las representaciones y las imágenes de los personajes femeninos en la dramaturgia de autoras pos Gambaro.

Sonia Gugolj

Licenciada en Artes y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Está diplomada en Producción Cultural por el Centro Cultural Paco Urondo, dependiente de la FFyL de la UBA. En la actualidad es integrante del Departamento de Educación de la Fundación Proa donde participa del diseño, producción e implementación de las propuestas educativas de la institución. Recientemente ha presentado trabajos de investigación sobre el rol de las prácticas educativas en los museos de arte locales.

Lucas Martinelli

Doctor en Estudios de Género y licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, investigador postdoctoral de CONICET (2019-2021) radicado en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, docente en la carrera de Artes y compilador del libro *Fragments de lo queer: arte en América Latina e Iberoamérica* (2016). Sus investigaciones se orientan al estudio de la precariedad, la política y las sexualidades en el cine contemporáneo.

Nicolás Ezequiel Mazzeo

Profesor de Enseñanza Media y Superior en Filosofía (FFyL, UBA). Diploma de honor por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como profesor de Filosofía en escuelas secundarias de la Provincia de Buenos Aires y como directivo en escuelas secundarias de adultos. Ha sido becario del Consejo Interuniversitario Nacional (2014) y becario doctoral de CONICET (2016). Ha publicado diversos artículos en libros y revistas especializadas.

Agustín Montenegro

Nació en Buenos Aires en 1988. Es Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y docente de enseñanza media. En 2014 publicó *Inventario de la derrota*, libro de relatos en la colección de la Exposición de la Actual Narrativa Rioplatense, y actualmente es uno de los realizadores del *podcast* literario Las lecturas, de Radio Gráfica 89.3.

Sebastián Russo

Sociólogo (UBA). Se desempeña como docente en Antropología y Sociología del Arte (FFyL UBA y UMSA), en Sociología (de la Imagen) (FADU-UBA) y en Teoría de la comunicación y la imagen (UNPAZ). Dirige el proyecto de investigación "Ensayo (y) audiovisual. Formas críticas en / contra la visualidad neoliberal" (UBA). Es co-editor

de la serie “Tierra en Trance. Cuadernos de Cine latinoamericano”, cofundador de la plataforma VerPoder-Ensayos de la mirada y de las revistas *Tierra en Trance*, *Enciernes*, *Epistolarias* y *Carapachay*. Como autor publicó *La parva muerte. O la memoria de los otros* (Milena Caserola), *Fluir seco* (Milena Caserola) y la novela corta *Interior* (Milena Caserola y 8vo loco). También ha publicado artículos ensayísticos en distintos libros y revistas culturales (*El ojo mocho*, *El interpretador*, *Boca de sapo*, *Afuera*, *Cine Documental*, *Culturas* - UNL, *Toma Uno* – UNC, *Question* – UNLP, *Relámpagos*, *VerPoder*, entre otras).

Lara Segade

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires con la tesis “La guerra en cuestión: relatos de Malvinas en la cultura argentina (1982-2012)”. Actualmente investiga las producciones culturales de la Guerra del Paraguay. Es docente de Literatura Argentina I (UBA), Teoría y Análisis de las Artes de la Escritura (UNA) y de la Maestría en Periodismo Narrativo (UNSAM).

Mariano Veliz

Doctor en Historia y Teoría de las Artes, Magister en Análisis del Discurso, Licenciado en Artes y Profesor en Educación Media y Superior por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente en cátedras de las carreras de Artes y Letras de la misma institución, de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura y de la carrera de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes. Es investigador en el Instituto Interdisciplinario de Estudios sobre América Latina. Allí dirige un grupo de investigación sobre cine latinoamericano contemporáneo. Sus investigaciones se dirigen a explorar la problemática de la otredad en el cine, el latinoamericanismo y las teorías de lo visible. Dirige con Natalia Taccetta la colección Imagen e historia para la editorial Prometeo.

Marcela Visconti

Doctora en Teoría e Historia de las Artes y Magíster en Comunicación y Cultura por la Universidad de Buenos Aires (UBA), de la cual egresó como Licenciada en Artes. Desde 2001 enseña Análisis y Crítica de Cine en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Es investigadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la misma institución, donde ha participado en diversos proyectos sobre cultura argentina e identidades contemporáneas. En 2011 coordinó la realización de un catálogo de películas sobre cine y dictadura en la ONG Memoria Abierta. Es autora de *Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)* (2017), libro ganador del II Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino organizado por el INCAA (ENERC).

Esta publicación se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de la Imprenta de
la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires
en el mes de noviembre de 2019