

Diablotexto
Digital



11

Memorias recientes de un conflicto de 40 años:
**Las últimas representaciones
culturales de la guerra de Malvinas**

Coord.
Victoria Torres
Sabine Schlickers

Fotografía: Sebastián Ávila

DIRECTOR HONORÍFICO: Joan Oleza Simó

DIRECTORAS: Xelo Candel y Luz C. Souto

SECRETARÍA: José Martínez Rubio

COORDINADORA DE LA SECCIÓN «SOBRETXTOS»: Carla Juárez Pinto

CONSEJO DE REDACCIÓN

Luis Bautista Boned (Universitat de València)
Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)
Alejandro García Reidy (EMYRhd- USAL)
Natalia Corbellini (Universidad Nacional de La Plata)
Cécile Fourrel de Frettes (Université Paris 13)
Federico Gerhardt (CONICET)
Meritxell Hernando Marsal (Universidade de Santa Catarina)
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)
Eugenio Maggi (Università di Bologna)
Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)
Blas Sánchez Dueñas (Universidad de Córdoba)

COMITÉ CIENTÍFICO

Fausta Antonucci (Università degli Studi Roma Tre)
Ignacio Arellano Ayuso (Universidad de Navarra)
Luisa-Elena Delgado (University of Illinois at Urbana-Champaign)
Valeria De Marco (Universidade de São Paulo)
Francisco José Díaz de Castro (Universitat de les Illes Balears)
Pura Fernández (CSIC)
Luis García Montero (Universidad de Granada)
José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)
Jo Labanyi (New York University)
Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata)
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Stefano Mazzone (Università degli Studi di Firenze)
Mari Jose Olaziregi Alustiza (Universidad del País Vasco)
Marie Linda Ortega (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
María Payeras Grau (Universitat de les Illes Balears)
Gonzalo Pontón Gijón (Universitat Autònoma de Barcelona)
José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)
Marco Presotto (Università degli Studi di Bologna)
José Romera Castillo (UNED)
Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Jonathan Thacker (Merton College de la University of Oxford)
Fernando Valls (Universidad Autònoma de Barcelona)
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)
Ulrich Winter (Philipps-Universität de Marburg)

ISSN: 2530-2337. Prefijo DOI: <https://doi.org/10.7203/diabltexto>
diabltextodigital@uv.es

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

- [Memorias recientes de un conflicto de 40 años: Las últimas representaciones culturales de la guerra de Malvinas](#)
Sabine Schlickers, Victoria Torres 1-7

BAZA DE TEXTOS: ESTUDIOS CRÍTICOS

- [La forma del relato sobre Malvinas: literatura y cine](#) 8-26
Mónica Bueno
- [Montoneros o la ballena blanca: Malvinas como el cruce de dos obsesiones utópicas](#) 27-37
Exequiel Svetliza
- [Voces espectrales. La sombra de Malvinas, las sombras de la Historia](#) 38-63
María A. Semilla Durán
- [“Hacemos memoria” de “nuestras Malvinas”. Modos de leer Malvinas en propuestas editoriales para las infancias y los jóvenes a 40 años de la guerra](#) 64-87
María Ayelén Bayerque
- [Nosotras también estuvimos \(2021\) y el punto ciego de la masculinidad en guerra](#) 88-99
Paola Ehrmantraut
- [La forma exacta de las islas de Daniel Casabé y Edgardo Dieleke \(2012\): retornos no eternos a un cuerpo-territorio](#) 100-121
Verónica Perera
- [Audaz Teatro de guerra, de Lola Arias. Performatividad del testimonio como proceso de duelo](#) 122-142
Minerva Peinador
- [Las vueltas de la guerra Usos de la repetición en los proyectos documentales de Lola Arias sobre Malvinas](#) 143-165
Cecilia Gonzalez
- [Pensar la Guerra de Malvinas desde la lente del teatro: Piedras dentro de la piedra \(2012\), de Mariana Mazover](#) 166-188
Ricardo Dubatti
- [La guerra de Malvinas en la historieta argentina. Aportes para un estado de la cuestión \(I\)](#) 189-227
Néstor Bórquez

- [La guerra de Malvinas en la historieta argentina. Aportes para un estado de la cuestión \(II\)](#) 228-260
Néstor Bórquez
- [Fechas para recordar: la guerra de Malvinas en las nuevas efemérides digitales del 2 de abril \(2020-2021\)](#) 261-283
Florencia Bottazzi
- [Soy del 2 de abril. Representaciones del excombatiente en la posguerra a través de canciones de rock argentino \(1994-1995\)](#) 284-300
Fernando Raúl Barrena, Juan Manuel Cisilino

PRETEXTOS PARA EL DEBATE

- [Reflexiones para el debate a partir de la compilación La guerra menos pensada. Relatos y memorias de Malvinas](#) 301-305
Luis Gusmán
- [La guerra boca arriba. Acerca de Ovejas de Sebastián Ávila](#) 306-310
Martín Kohan
- [Malvinas tras su manto de historias. Entrevista al escritor argentino Sebastián Ávila](#) 311-322
Luz C. Souto
- ["Alguien te pone en la palma de la mano su dolor". Entrevista a la escritora Ángela Pradelli](#) 323-330
Laura Codaro

SOBRETEXTOS: RESEÑAS

- [Ángela Pradelli: Dos Soldados](#) 331-335
Laura Codaro
- [Cristina Ruiz Urbón y Javier Blasco \(eds.\) Nueva poesía erótica de los Siglos de Oro](#) 336-341
Jorge Ferreira Barrocal
- [Soldados y padres. De guerra, memoria y poesía \(2021\) de José Jurado Morales](#) 342-346
Lara Gallardo Calvo
- [Dionisia García: Mientras dure la luz](#) 347-350
Violeta Nicolás Martínez

Diablotexto *Digital*



**Memorias recientes de un conflicto de 40 años:
Las últimas representaciones culturales de
la guerra de Malvinas: Presentación**

***Recent memories of a 40-year conflict:
The latest cultural representations of the
the Malvinas War: Presentation***

VICTORIA TORRES
UNIVERSITÄT ZU KÖLN
mtorres@uni-koeln.de

SABINE SCHLICKERS
UNIVERSITÄT BREMEN
Sabine.Schlickers@gmx.de
<https://orcid.org/0000-0001-8645-9119>

***Diablotexto Digital* 11 (junio 2022), pp. 1-7
DOI: 10.7203/diablotexto.11.24857
ISSN: 2530-2337**



Las catástrofes, y todos los sucesos en los que corre sangre y hay muertes y, más aún, en especial, si tienen motivaciones y/o consecuencias políticas, impulsan considerablemente no solo la producción mediática, sino también la cultural. Por sus dimensiones y su alcance, las guerras han cobrado en este aspecto particular relevancia, al punto que en el arte, por ejemplo, es posible hablar de subgéneros como las novelas de guerra, el cine bélico etc.

Desafiando esa idea que asegura que las guerras difícilmente puedan ser aprehendidas en el mismo momento en que se realizan, la guerra de Malvinas (abril – junio de 1982), que tiene la particularidad de ser el único conflicto armado del siglo XX entre un país latinoamericano, Argentina, y un miembro de la OTAN, Reino Unido, fue acompañada por obras ficcionales desde muy temprano a ambos lados del océano, y, en el caso argentino, incluso, cuando todavía no habían terminado los combates en las islas. Si bien esos primeros textos hasta ahora, pasadas ya cuatro décadas, siguen siendo muy potentes, la suerte corrida por ellos desde su aparición fue diversa: “Primera línea”, un cuento de ciencia ficción escrito por Carlos Gardini en 1982, empezó a ser considerado dentro del corpus recientemente, lo mismo ocurre con *Del sol naciente*, una extraordinaria obra de teatro de Griselda Gambaro, también de los 80; por el contrario otras manifestaciones artísticas, como por ejemplo la poesía de Borges “Juan López y John Ward”, aparecida el mismo año de la contienda en el diario *Clarín*, o la novela corta *Los pichiciegos* de Fogwill, escrita en el 82 y publicada en el 83, cobraron gran celebridad, erigiéndose como referencias casi obligadas a la hora de abordar la producción literaria sobre Malvinas.

Sea como fuere, este inicio es una constatación de que la guerra de Malvinas fue desde su estallido un verdadero disparador de cultura y, aunque también se ha mantenido constante el hecho de que solo algunas pocas obras hayan cobrado verdadera notoriedad e interés por parte de la crítica, es constatable que del 82 en adelante hay una producción sostenida de obras de cine, teatro, poesía, narrativa, novela gráfica, artes plásticas, fotografía y música y que no hay a lo largo de estas cuatro décadas momento casi en el que no se haya producido algo referente al tema. Podemos afirmar entonces que Malvinas es en muchos sentidos siempre actual y no solo debido a que jurídicamente las islas son consideradas por la Organización de las Naciones Unidas como un territorio de soberanía aún pendiente de definición entre un



país que lo administra por haber ganado la guerra y otro que reclama su devolución, sino, porque, y esto es lo que sobre todo registra la cultura, la guerra se evidencia como una herida aún abierta, recordada una y otra vez con la presencia y los relatos de quienes estuvieron en el campo de batalla, recordatorio que nos sigue diciendo, hoy, en 2022, que Malvinas sigue ocurriendo en la Historia y en las historias de muchos argentinos y argentinas y que por eso nos interpela.

Esta actualidad hace que muchos escritores y escritoras hayan visto en Malvinas un prisma desde donde se puede mirar gran parte de los vaivenes de la historia y la sociedad del país, de sus luchas y sus conquistas a lo largo de este tiempo. Incorporando nuevos sujetos y nuevos motivos –baste mencionar las novelas *Heroína* de Nicolás Correa (2018), que viene a fortificar las voces que militan por la diversidad, o *Nación vacuna* (2017), en donde Fernanda García Lao se adentra en los cuerpos de las mujeres para revelar las consecuencias de guerras y enfermedades y para denunciar mentiras políticas, familiares, identitarias, etc.– se han ido plasmando a través del tratamiento de las diferentes aristas de esta temática nuevas formas de decir, de escribir, otros tonos y estéticas, poniendo así en evidencia que abordar este conflicto excede en mucho el mero relato de lo ocurrido en esos nefastos 74 días de aquel 1982. Malvinas es el pasado presente en cada uno de los años posteriores a la guerra, y por ende un material valiosísimo para quienes han sabido transformarlo en cultura. Es por ello que, sin exagerar demasiado, se podría pensar en una historia de las letras argentinas y de las manifestaciones artísticas en general que tuviese como uno de los hilos conductores los enfrentamientos del Atlántico Sur.

Sorprende entonces que, como dijimos anteriormente, a pesar de toda esta significativa producción creativa, la crítica académica no haya reaccionado en la misma medida. Si bien en estos últimos años, acompañando necesarias políticas de memoria, ha habido algunos proyectos, han tenido lugar algunos congresos y simposios sobre las representaciones culturales de Malvinas que en parte recogieron en volúmenes las ponencias dadas, los académicos, salvo contadísimas excepciones, no se han abocado mucho al tema y, aunque hubo aportes muy considerables y valiosos, los trabajos, en su mayoría, han girado en torno al mismo conjunto de autores y de textos.



Como se sabe, las conmemoraciones son siempre momentos propicios para la edición y publicación de libros. En 2012 y 2022 aparecieron muchas obras basadas o inspiradas en la guerra de Malvinas, algunas de ellas de ficción, sin embargo, solo sobre tres o cuatro, o quizás algunas pocas otras más que no nos constan, se han escrito textos académicos que las traten en profundidad.

Todos los motivos brevemente mencionados en esta introducción han inspirado la convocatoria a este número: En este monográfico de *Diablotexto* se recogen a través de textos de especialistas que utilizan distintos enfoques y metodologías varias de las nuevas modulaciones literarias y culturales sobre Malvinas para dar cuenta de su relevancia y fomentar el interés de un público más amplio. Ordenamos las contribuciones por los géneros que tratan. El primer apartado se dedica a Malvinas en textos literarios narrativos. MÓNICA BUENO examina dos novelas comprendidas entre las conmemoraciones, *Trasfondo* (2012) de Patricia Ratto y *Para un soldado desconocido* (2022) de Federico Lorenz debido a que apuntan hacia las ideas preconcebidas del lector y buscan así visibilizar el entramado secreto por el que el poder y la guerra determinan la vida de los hombres. Bueno cierra el estudio de estos textos, a manera de coda, con la referencia a algunas cuestiones surgidas de la observación del documental *Las aspirantes* (2017) de Gretel Suárez sobre las enfermeras de guerra. EXEQUIEL SVELITZA toma otra de las novelas de Federico Lorenz, *Montoneros o la ballena blanca*, publicada también en un año conmemorativo, para analizar cómo el autor, creando un ficticio encuentro entre una célula montonera y los militares durante el conflicto bélico de 1982 trata esa obsesión compartida por la izquierda y la derecha argentina: Malvinas. MARIÁN SEMILLA DURÁN estudia una compilación de relatos de reciente publicación, *La guerra menos pensada* (2022), y recurre a la figura de lo espectral para señalar el daño infligido a la sociedad entera por el terrorismo de Estado. Su trabajo dialoga con un texto hasta ahora inédito del destacado escritor LUIS GUSMÁN, en el que el autor de *El frasquito* hace un recorrido por cada uno de los relatos de la compilación, centrándose en cuestiones que considera clave a la hora de escribir Malvinas: el tono, las intermitencias, la figura del testigo, los cuerpos fantasmáticos, el relato imposible y una articulación de términos a partir de la conjunción 'o'. Por su parte, MARÍA AYLÉN BAYERQUE presenta las propuestas editoriales para niños y jóvenes a 40 años de la guerra, y trabaja dos libros



en particular, *Postales desde Malvinas* (2021) de Federico Lorenz y *La tía, la guerra* (2022) de Paula Bombara con el propósito de revelar los modos de representación para transmitir a estos destinatarios actuales un hecho histórico transcendental que es a la vez símbolo, mito y condición de posibilidad de *lo argentino*.

Este grupo de trabajos referidos a las nuevas narrativas sobre Malvinas se completa con entrevistas a un autor y una autora cuyos libros acaban de aparecer: Así LAURA CODARO nos brinda un diálogo con Ángela Pradelli y una reseña de *Dos soldados* (2022), una novela en donde Pradelli recupera la historia de un italiano que combatió en la Segunda Guerra Mundial y un argentino que fue a Malvinas. MARTÍN KOHAN, autor tanto de ficciones como de textos críticos fundamentales para pensar la relación entre el conflicto bélico del 82 y la literatura, publica en este número su presentación de la novela *Ovejas*, ganadora en 2021 del prestigioso Premio Futurock. LUZ C. SOUTO, por su parte, entrevista a su autor, Sebastián Ávila, acerca de esta obra, su escritura, su publicación y su recepción en el contexto de los preliminares de los 40 años de la guerra y de las narrativas de Malvinas.

Las contribuciones acerca del cine referido a Malvinas también destacan en número: PAOLA EHRMANTRAUT aborda desde los los estudios de masculinidad el documental *Nosotras también estuvimos* (2021) que versa sobre los recuerdos de tres ex enfermeras de campaña durante la guerra. A su vez, VERÓNICA PERERA presenta una lectura feminista del documental *La forma exacta de las islas* (2012) ahondando en itinerarios de dolor y duelo que conectan a los ex combatientes, la investigadora-artista y las propias islas que invita a una reflexión sobre la nación y la soberanía. MINERVA PEINADOR enfoca la película *Teatro de guerra* (2018) de Lola Arias concibiendo la Guerra de Malvinas como experiencia traumática que fue elaborada y con ello trabajada colectivamente. Según la hipótesis de la autora, la corporalidad, la performatividad y el *embodiment* llevan a una recuperación de la agencia sobre sus cuerpos, más allá del pasado nacional traumático.

El tercer apartado se dedica a las representaciones de Malvinas en el teatro. También CECILIA GONZÁLEZ analiza *Teatro de guerra* y la relaciona con la video instalación *Veteranos* (2014-2016) y la pieza teatral *Campo minado/Minefield* (2016) pues las tres convierten la repetición en recurso escénico y narrativo. González examina particularmente la narración iterativa y el uso del *reenactment*; el trabajo con



la figura del doble, y en particular de los dobles jóvenes de los veteranos en *Teatro de guerra*, y por último, la miniaturización operada por la manipulación de maquetas y objetos de tamaño reducido. Después de unas reflexiones teóricas sobre el teatro, RICARDO DUBATTI presenta un análisis de *Piedras dentro de la piedra* (2012), de Mariana Mazover, una libre adaptación teatral de *Los pichiciegos*, subrayando las desviaciones originales de la dramaturga con respecto al hipotexto.

Al final incluimos representaciones de Malvinas en otros medios. Demostrando que también la historieta es un género que ha ahondado en la temática sobre Malvinas y que ya cuenta con un corpus numeroso y variado, NÉSTOR BÓRQUEZ refiere a obras colectivas que aparecieron en las revistas *Fierro* y *Pucará*, relatos nacionalistas de "remalvinización", historietas en donde aparece lo fantástico, que a veces tienen como protagonistas a los muertos y otras que denuncian los abusos de la dictadura. Bórquez se detiene en la segunda parte particularmente en el análisis en varias novelas gráficas, tomando como referencia el punto de vista crítico del soldado raso o, en *Turba*, único texto de una mujer, en donde Laura Fernández, hija de un militar muerto en combate, presenta en clave autobiográfica y metatextual la perspectiva inglesa de algunos hombres entre los que hay además veteranos que plantean una mirada desencantada de su posguerra europea. FLORENCIA BOTTAZZI se dedica a un género editorial, las efemérides del año 2020-2021, publicadas digitalmente por el Estado para alumnos y docentes, para dilucidar si los mecanismos discursivos a partir de los que se construye la subjetividad en las efemérides del 2 de abril apuntan al control de un saber homogéneo y un rol "autoritario" y de qué manera se propician esos gestos de lectura. Para completar otras muestras de las representaciones culturales sobre Malvinas, FERNANDO RAÚL BARRENA y JUAN MANUEL CISILINO analizan las canciones del rock argentino "Memorias de la guerra" (Embajada Boliviana, 1994), "Amor suicida" (2 Minutos, 1994), "Te volveremos a ver" (Cadena Perpetua, 1995) y "2 de abril" (Ataque 77, 1995), concluyendo que con ellas se habilita a los excombatientes a reconfigurarse como combatientes en la posguerra, que por momentos los relegó al olvido.



La foto que elegimos como portada, y que es gentileza de Sebastián Ávila, viene a ilustrar el hecho de que quienes coordinamos este número somos conscientes de que lo que aquí se ofrece no agota el abordaje de todas las obras aparecidas en estos últimos diez años, que, como dijimos, son numerosas y variadas. Hay un terreno cultural argentino malvinero sobre el que podemos pisar ya muy en firme pero hace falta mirar más allá de lo que más se conoce hasta el momento. Es por ello que estamos convencidas de que este monográfico es un aporte a la posibilidad de seguir estableciendo coordenadas de permanencias y cambios en cuanto al tratamiento de la temática a lo largo de los años a través de esta renovada visión de conjunto de obras sobre la guerra que presentamos. Pero además, y pensando en cada obra tratada aquí en particular, esperamos que este *Diablotexto* sea una contribución a la visibilización de muchas manifestaciones que hasta ahora no habían sido tratadas en su singularidad y con la rigurosidad con la que lo hicieron los autores y autoras académicos que integran este número. Vaya a los autores y autoras del monográfico nuestro mayor agradecimiento como así también, en especial, a Luz C. Souto, que ya en otras ocasiones hizo suyo también desde la crítica académica el tema Malvinas, por la confianza depositada y el fructífero pero también arduo trabajo para realizar este número especial de la revista que codirige.

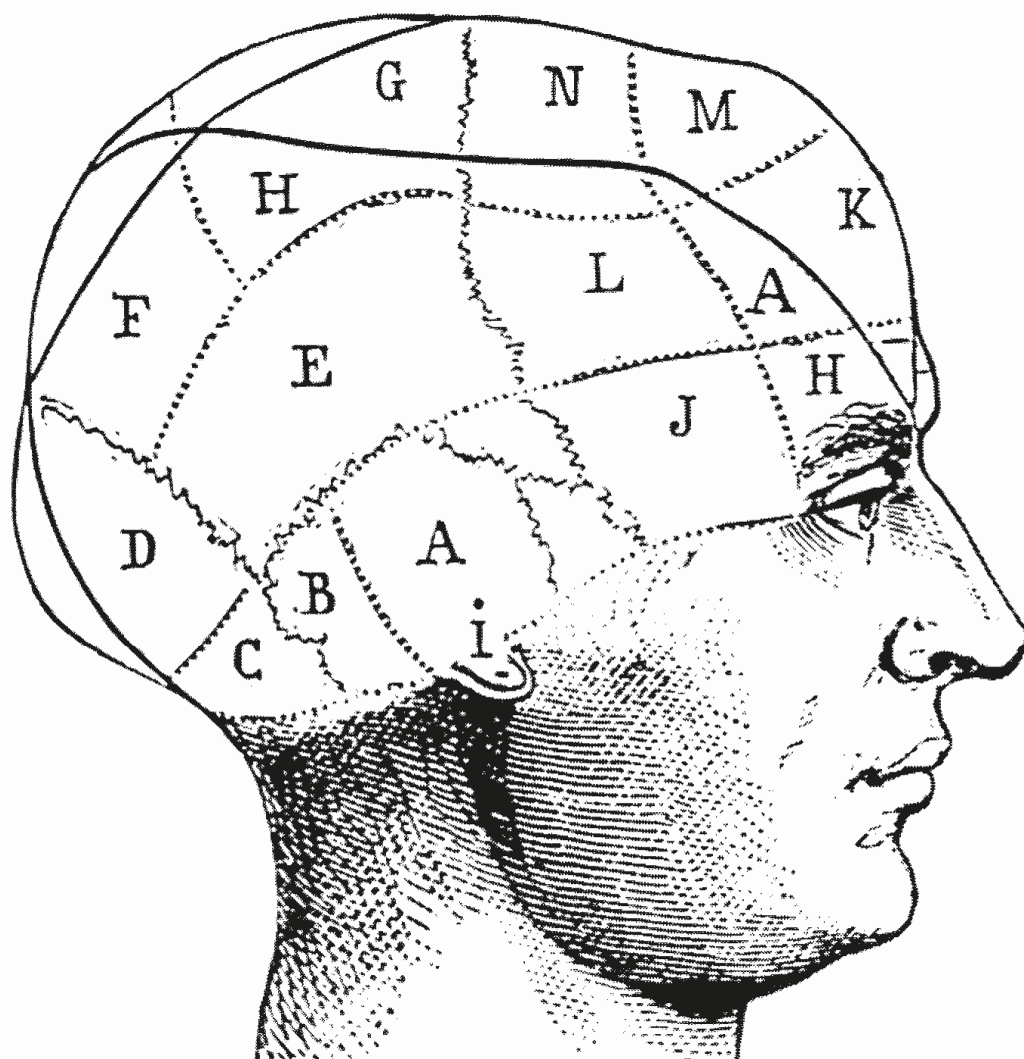
Victoria Torres y Sabine Schlickers

Diablotexto

Digital



Baza de textos



Diablotexto

Digital



**La forma del relato sobre Malvinas:
literatura y cine**

***The shape of the story about Malvinas:
literature and film***

**MÓNICA BUENO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
CELEHIS / INHUS**

mbuenoli@yahoo.com.ar
<https://orcid.org/0000-0002-7399-6772>

**Fecha de recepción: 25 de mayo de 2022
Fecha de aceptación: 15 de junio de 2022**

***Diablotexto Digital* 11 (junio 2022), pp. 8-26
DOI: 10.7203/diablotexto.11.24650
ISSN: 2530-2337**



Resumen:

En este artículo se examinan dos novelas, *Trasfondo* y *Para un soldado desconocido*, que refieren la Guerra de Malvinas e interpelan las ideas preconcebidas del lector. Las ficciones que la literatura propone buscan visibilizar el entramado por el que el poder y la guerra determinan la vida de los hombres y responden a esa cita secreta que, según Walter Benjamin, el presente tiene con las generaciones del pasado. Agregamos una coda: el documental *Las aspirantes* de Gretel Suárez que revela un relato secreto de las estudiantes de enfermería que participaron en la Guerra de Malvinas.

Palabras clave: Guerra; literatura; ficción; islas Malvinas; memoria social; Dictadura

Abstract:

This article examines two novels, *Trasfondo* y *Para un soldado desconocido*, which refer to the Malvinas War and challenge the reader's preconceived ideas. The fictions that literature proposes seek to make visible the framework by which power and war determine the lives of men and respond to that secret appointment that, according to Walter Benjamin, the present has with the generations of the past. We add a coda: the documentary *Las aspirantes* by Gretel Suárez that reveals a secret account of the nursing students who participated in the Malvinas War.

Key words: War; literature; fiction; Malvinas Islands; social memory; Dictatorship



Noche de frío
(que ella me sueñe
a su lado tendido)

Haikus de guerra, de Martín Raninqueo (2013)

El concepto de la guerra

“La guerra es siempre una catástrofe que no se puede justificar bajo ninguna circunstancia” escribe Juan Bautista Alberdi en *El crimen de la guerra* (1869) (2007:37). La única guerra justificada, desde su perspectiva, es la que debe defender la propia existencia. Sin embargo, el exceso en la defensa pierde legitimidad y transforma el agredido en agresor. Este texto, que se publica en 1895 (veintiséis años después de su redacción) en el volumen II de los *Escritos póstumos* es un ensayo sobre la guerra que Alberdi escribe para presentarlo al concurso de la “Liga Internacional y permanente para la Paz” que se llevó a cabo en Europa al finalizar la Guerra Franco-Prusiana y coincide con la Guerra de la Triple Alianza. El autor de las *Bases* de nuestra Constitución define taxativamente los atributos negativos de toda guerra.

Su perspectiva tiene el fundamento que Michel Foucault en *Nietzsche, La Genealogía, La Historia* resume: “La humanidad no progresa lentamente de combate en combate hasta llegar a una reciprocidad universal, donde las reglas sustituirán para siempre la guerra; ella instala cada una de sus violencias en un sistema de reglas y así va de dominación en dominación” (1988:97).

El país de la guerra (2014) es un libro de Martín Kohan que describe esa manera de inscripción de reglas en relación con las formas de la violencia y la guerra a la que se refiere Foucault, pero la circunscribe a un territorio. Las relaciones de fuerza que el libro muestra dejan ver, de un modo particular, la vinculación de la guerra con la política en la Argentina que concuerda con la hipótesis del filósofo francés. Para Foucault, la política mantiene, a través de su acción, las relaciones de dominación previamente establecidas en el campo de batalla o en ciertas condiciones y circunstancias que se pueden emparentar con la guerra. “El poder es una guerra continuada por otros medios que las armas o



las batallas”, declara Foucault, e invierte de esta manera la hipótesis de Clausewitz: “La guerra es la política continuada por otros medios” (1992: 29).

El país de la guerra narra una hipótesis. El recorrido que nos propone el libro se estructura a lo largo de escenas que refieren la historia argentina. La guerra es el dispositivo que Kohan elige. Dispositivo colocado en el genitivo del título para indicar la marca de lo nacional. No se trata de ver las escenas de guerra en la Argentina sino de mostrar cómo hay escrituras que exhiben la hermenéutica de la guerra en la forma y constitución del país. En este sentido, el libro de Kohan no exhibe los hitos de la máquina de la guerra en la historia argentina sino que muestra cómo se crea el efecto porque no solo describe las formas de esa máquina sino que hace del acto de escribir una “máquina de guerra” en el sentido que Deleuze y Guattari le dan al término: un dispositivo capaz de oponerse a la fuerza discursiva del Estado.

Proponemos en este artículo la presentación de dos novelas, *Trasfondo* de Patricia Ratto y *Para un soldado desconocido* de Federico Lorenz, que narran la guerra y sus efectos y que constituyen relatos que nos interpelan porque además exhiben la porosidad de aquella frase de Foucault. Estas ficciones que la literatura propone buscan visibilizar el entramado secreto por el que el poder y la guerra determinan la vida de los hombres.

Sabemos que una escena es una representación, una imagen que se construye en un encadenamiento que la transforma en parte de un todo pero que, al mismo tiempo, le otorga cierta autonomía. Desde el final de la guerra de Malvinas, la literatura argentina se ha ocupado de esa guerra y ha buscado definir formas y estrategias que, como un caleidoscopio, determinan una productividad incesante.

En el libro de Kohan la guerra de Malvinas tiene una marca diferenciadora en la estructura del libro respecto de los otros acontecimientos históricos. Es evidente que algo del sentido de la experiencia individual y social se juega en esa excepcionalidad. Para Martín Kohan, la guerra de Malvinas es una de sus recurrencias, un motivo de reflexión como lo prueban muchos de sus libros. Es por eso que al final de *El país de la guerra* concluye: “Tal vez habría que preguntarse por qué razón tantas personas recuerdan o creen recordar, que en



junio de 1982 contabilizaron al mismo tiempo, goles y aviones” (2014:312). La respuesta está para Kohan en que la literatura detecta el exceso de interpretación por parte del Estado y también de la sociedad. Frente a la carga épica de la sociedad y del Estado, la literatura puede mostrar la farsa.

Primera estancia: el fondo y la superficie

Patricia Ratto es escritora y docente. Vive en Tandil, una ciudad de la provincia de Buenos Aires. Toda su narrativa tiene la marca de la búsqueda de los dispositivos literarios que exasperan y dejan a la intemperie aquello que es difícil llevar al lenguaje. Así su primera novela, *Pequeños hombres blancos* (2006), narra la historia de una maestra de provincia durante la última dictadura en Argentina “¿Alguna vez mataste a un tipo vos?” le pregunta Gabriela a su pareja, el comandante Ángel Blanco, del que sospecha que es un torturador.

Su segunda novela, *Nudos* (2008) cuenta la historia de una trabajadora social y su labor en una villa de emergencia llamada "El gallo". Aquí la escritora entrecruza tres ejes que forman parte de aquello que alguna vez Ricardo Rojas llamó “la argentinidad”. En la actualidad nuestra argentinidad está cruzada por la memoria social, la Dictadura y la Guerra de Malvinas.

De los efectos de esos ejes se trata la historia de *Nudos*. En esta novela, como en la primera y en la que nos ocupa, se trata de hacer del margen de la vida y de la historia una zona de lo decible. Justamente, Martín Kohan en la contratapa de *Nudos* ha definido la poética de la literatura de Ratto de esta manera:

Las heroínas de Patricia Ratto lo son porque se atreven a pasar del otro lado. Sucede en *Nudos* como sucedía, aunque de otra manera, en *Pequeños hombres blancos*. Pasar del otro lado es aventurarse en un mundo que es distinto o es contrario, ya sea en términos sociales, económicos, ideológicos o políticos. Pasar del otro lado define en el universo narrativo de Ratto una manera de situarse ante los hechos reales (Kohan en Ratto, 2008: S/N).

“Pasar del otro lado” conlleva el riesgo y el desafío de exhibir la experiencia diferente de ese margen que siempre esconde algo. Se trata de encontrar la forma para enunciar esa diferencia. La historia de la literatura nos



muestra cómo los escritores han buscado diferentes estrategias y han construido estéticas que les permite dar cuenta de aquello que se escurre en ese lado de lo real que tiene una densidad peculiar. Los trece relatos de *Faunas*, su último libro, entran en el margen de lo humano, lo monstruoso y lo animal.

Nos ocuparemos de *Trasfondo* (2012), su novela que habla de la guerra de Malvinas desde la perspectiva de la tripulación del submarino ARA San Luis. El título exhibe y certifica esa manera de la literatura de Ratto. La Real Academia Española define: “Trasfondo: aquello que está o parece estar más allá del fondo visible de una cosa o detrás de la apariencia o intención de una acción humana” ¿Qué hay de detrás, debajo o en el fondo de una guerra? ¿Qué se oculta respecto de la intención de justificar una guerra? La respuesta está en la novela: lo humano. La tensión del relato se inscribe en lo que se ve y lo que no se ve, en la tensión de esos dos polos, en el movimiento de un submarino que aparece y se esconde, y que a veces permanece en el fondo, en silencio, a la espera. Ratto toma el fragmento temporal de los treinta y nueve días que duró la inmersión del submarino hasta su vuelta a puerto. El Ara San Luis, que había partido con un motor de menos y torpedos que no funcionaban, durante muchas semanas, fue el único barco argentino en el mar en la zona de guerra. El buque estaba anclado en la Base Naval Mar del Plata. El 4 de abril de 1982 el jefe de la Fuerza de Submarinos ordenó al comandante del S-32 alistar su buque lo más rápido posible para zarpar. Ahí empieza la historia de la novela. Empieza una ficción que tiene como fundamento la serie de entrevistas que la escritora hizo a los suboficiales del submarino, más de la mitad de la tripulación. Detrás de la ficción, Ratto construye una red de testimonios, de relatos en primera persona. Sabemos que el testimonio implica una forma de verdad sostenida por esa primera persona que recuerda. La polifonía de los testimonios se disemina en la forma de la literatura que condensa y expande, un movimiento de escritura, un ritmo del lenguaje que tiene un narrador que nos cuenta la experiencia del submarino en la guerra.

La decisión de la primera persona establece la alianza con aquellos testimonios de los tripulantes. Sin embargo, esa primera persona es un personaje de ficción, un invento de la imaginación de la escritora que permite el



ensamble particular que la novela presenta. La verdad entonces es un dispositivo que se mueve entre la ficción y el testimonio. Son los acontecimientos históricos, verdades de hecho que en su contingencia muestran que su contradictorio o su negación es lógicamente posible. El principio de causalidad que soporta su argumentación conduce a las verdades de la razón que se esgrimen desde el principio de identidad irrefutable. Sarmiento, como Leibniz, concluye que las verdades de hecho también son verdades de razón para una mente infinita.

Hay una región profunda que implica lo humano, decíamos más arriba, y produce ese mecanismo que a veces es muy simple y otras, como en este caso, requiere un trabajo con el lenguaje. ¿Cómo los lectores podemos identificarnos con un grupo de militares que pasan cuarenta días en un submarino con problemas, en medio del mar, en plena guerra? Ahí está la literatura. Ratto nos lleva al submarino con un pase mágico. Las descripciones precisas logran el efecto: podemos imaginar que estamos en una nave debajo del mar, encerrados, rodeados de agua. Todo está húmedo, todo está oscuro, huele mal. Nada puede validarse. Es por eso que el narrador solo puede conjeturar: “Es de madrugada, calculo, porque salimos a plano de periscopio para hacer snorkel” (2012: 22).

El efecto, decíamos, es el logro del trabajo con el lenguaje y la eficacia de las estrategias de escritura. Así, por ejemplo, la repetición es una recurrencia en la novela: se repiten escenas, gestos, miradas, acciones. Se repiten y se duplican. La duplicación determina, por otra parte, una constelación que excede la marca realista que, en principio, se le podría otorgar a una novela fundada en testimonio. Así, el viejo recurso de la literatura en la literatura adquiere aquí una dimensión inquietante: El narrador lee la historia de un animal que se defiende y está atento a sus enemigos. Los movimientos de ese animal son los movimientos de la nave bajo el agua:

Vuelvo a mi libro, el animal ha despertado y ahora cubre con tierra los agujeros que hace rato hizo en busca del ruido, sin embargo el ruido que invade la guarida no ha cesado y el animal se manifiesta confuso. Levanto la vista del libro, los sonaristas siguen escuchando, aun no se sabe a que le ha pegado nuestro torpedo, todo es ceguera por aquí (2012:107).

Simetrías y duplicaciones



La simetría es una propiedad que tienen los objetos y las figuras para ser divididas en dos o más partes, y que dichas partes compartan características idénticas en forma, tamaño y orden. *Trasfondo* lleva esa propiedad al exceso porque se despliega en los sujetos y los objetos, en el espacio y en el tiempo, en el sueño y la vigilia. Todo se corresponde entre sí y se replica determinando un universo que se va cerrando. Pero el movimiento es entrópico ya que en cada reduplicación simétrica hay una pequeña pérdida de energía que se disipa fuera del sistema ficcional que la autora crea e interpela la lectura.

¿Qué hacen esos hombres encerrados día tras día repitiendo una y otra vez las implicancias de la guerra: un enemigo, un submarino que no funciona, el desconcierto de la incomunicación, el combate, el miedo, la derrota, el fracaso? Se trata de una comunidad, es decir, aquello que Jean Luc Nancy llamó “El estar-en-común” que no significa un grado superior de sustancia o de sujeto, que carga con los límites de las individualidades separadas, sino la determinación de un continuum en el tiempo y el espacio. Define Nancy: “El estar-en-común, nos oculta los unos a los otros, y ocultándonos, retirándonos del otro ante el otro, nos expone a él” (2000, 79). La comunidad del submarino está determinada por ese juego especular de la supervivencia. Las diferencias entre los personajes resultan de los ejercicios de supervivencia de cada uno de los miembros de esa comunidad.

“A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos”, afirma el narrador de “El Sur”, y la afirmación borgeana nos devuelve al tema de la novela, a la definición de literatura que cada escritor ensaya en su obra y a la idea de representación. Se trata entonces de la literatura como invención, como ejercicio de la imaginación antes que como pretensión totalizante del realismo decimonónico. Es en ese sentido, que la historia se cuenta a partir de una sola voz narrativa, una sola perspectiva y una única percepción del tiempo y el espacio. Con él y por él sabemos de ese mundo clausurado. En ese sentido, la novela tensiona la figura del narrador que es uno de los problemas del realismo. La eficacia del narrador de *Trasfondo* se funda justamente en esa fisura que abre entre el relato y la historia, en la opacidad limitada de la hermenéutica de las cosas y los hombres que el narrador puede



realizar. Si Bertold Brecht había visto las condiciones de posibilidad de un realismo crítico, la pulsión del horror de la guerra define esa manera de lo impresentable que Jacques Rancière lee:

Es así que, por un lado, los dispositivos artísticos polémicos, tienden a desplazarse y devienen testimonios de la participación en una comunidad indistinta. Pero, por otro lado, la violencia polémica de ayer tiende a tornar una nueva figura. Ella se radicaliza en testimonios de lo irrepresentable y del mal, o de la catástrofe infinita. Lo irrepresentable es la categoría central del viraje ético en la estética, como el terror lo es en el plano político, porque el también es una categoría de indistinción entre el derecho y el hecho (2005:S/N).

Ese es el pliegue que nos propone la novela en la tensión entre experiencia, testimonio y verdad, que implica el viraje ético del que habla Rancière. De ahí que la simetría juegue como una marca del “punctum” de la representación ya que el narrador cuenta lo que percibe desde un lugar que no garantiza la percepción atinada, la interpretación correcta. No se trata de lo que ve sino de la forma que le otorga a lo que ve, de la evaluación que determina su mirada:

Luego toma uno para sí y comienza a abrirlo mientras Polski también abre el suyo, la escena se despliega simétricamente. Morán saca un encendedor a la vez que Polski saca un encendedor, Morán enciende su cigarrillo a la vez que Polski trata de encender su cigarrillo, pero sucede que falla en su intento y por un instante se quiebra la simetría (2012:139).

El famoso dibujo de Da Vinci, *Hombre de Vitruvio* o *Estudio de las proporciones ideales del cuerpo humano*, representa la simetría del cuerpo humano; Leonardo basó su dibujo en las indicaciones de Vitruvio. En el texto que acompaña su dibujo, realizado en escritura especular, corrigió algunas proporciones y añadió otra. Tanto el dibujo de Da Vinci como las notas juegan con lo especular como registro de la proporción, En la novela de Ratto, leemos la proporción simétrica como un fundamento epistemológico, una suerte de imagen especular que refuerza la “communitas” del Aras Santa Fe.

La percepción es el centro del relato. El narrador nos cuenta lo que ve, escucha y toca. Sus conjeturas se fundan en esa percepción.



El fantasma y la percepción

De esta manera, es la percepción la que sostiene el relato de un personaje que narra en primera persona, en un puro presente que define el estado de las cosas. La primera persona legitima la relación entre relato y experiencia en la novela y sería fundamento de la verdad de lo real, desde los parámetros del principio clásico del realismo, si el narrador no fuera un fantasma. Ahí se determina esa relación particular que la novela propone con la guerra de Malvinas. Se trata de la postulación del fantasma como categoría que tiene en la escritura una manifestación evanescente que es enigmática ausencia y ambigua presencia. “La Ausencia es la figura de la privación; a un tiempo deseo y tengo necesidad” nos dice Barthes¹.

El fantasma anula la dinámica del transcurrir y otorga a la experiencia una dimensión única, puro presente, que sabemos eterno al final de la novela. El fantasma que puede nombrar y contar es una fuerza que está inscrita en el puro lenguaje. Su enunciación define una voz pura y un ritmo que dispone el entramado de lo real desde una perspectiva crítica.

Más arriba nos referíamos a Bertold Brecht y su realismo crítico. “Nuestra ética y nuestra estética se derivan de las necesidades de nuestra lucha”, señala Brecht (citado por Piglia, 1972, 22-26). El problema estético para Brecht y también para Piglia, su gran lector argentino, implica siempre un dilema ético. Es así que entiende esa manera del realismo que afronta el problema de la verdad. Como sabemos, la verdad tiene para el escritor alemán cinco dificultades: el valor de escribir la verdad, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios y la astucia de saber difundirla. En *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* Piglia define su utopía literaria, pero también determina su búsqueda que funda en las cinco dificultades de Brecht la forma de sus propuestas: la búsqueda de la verdad

¹ Completamos la cita: “está ahí el hecho obsesivo del sentimiento amoroso. Rusbrock (‘El deseo está ahí, ardiente, eterno pero Dios está más alto que él, y los brazos levantados del Deseo no alcanzan nunca la plenitud adorada’). El discurso de la Ausencia es un texto con dos ideogramas: están los brazos levantados del deseo y están los brazos extendidos de la necesidad” (Barthes, R. 1996:48-49).



como horizonte político, la distancia de la palabra propia y el desplazamiento a la ajena. *Trasfondo* la da a la literatura ese lugar utópico pensado por Piglia porque le da la voz a un fantasma y se distancia de la palabra propia pero también de la idea de verdad unívoca, homogeneizante y tranquilizadora.

Segunda estancia: Las figuras de la guerra

Si la percepción es fundamento y dispositivo del relato de *Trasfondo*, la hermenéutica de la experiencia de la guerra, la distancia y la perspectiva definen el modo del relato que la novela de Federico Lorenz presenta.

Ratto cuenta en una entrevista que se atreve a ser escritora a partir de su recurrente actividad como lectora y cumple, de esta manera, el intercambio de figuras que tanto Borges como Macedonio reclamaban a sus lectores. En el caso de Lorenz el movimiento es distinto porque Lorenz es un historiador. Basta recorrer su biografía para reconocer los hitos de su trabajo sobre el pasado argentino reciente: la última Dictadura y la guerra de Malvinas son sus recurrencias en investigación, la memoria y la educación las zonas que sostienen su trabajo. Todos los datos de su vida académica muestran una constelación claramente definida que indica su oficio de historiador. Podemos preguntarnos cuáles son los atributos de ese oficio y la primera respuesta que aparece tiene que ver con esa necesidad humana de entender el pasado, de reconocer sus huellas en el presente. Federico Lorenz reconoce la dimensión ética y política que su oficio requiere. Tal vez el final de la segunda tesis enunciada por Walter Benjamin condensa las significaciones a las que nos referimos:

En otras palabras, en la representación de la felicidad oscila inalienablemente la de la redención. Con la representación del pasado que la historia hace asunto suyo ocurre de igual modo. El pasado lleva consigo un secreto índice, por el cuál es remitido a la redención. ¿Acaso no nos roza un halito del aire que envolvió los precedentes? ¿Acaso no hay en las voces a las que prestamos oídos un eco de otras, enmudecidas ahora? ¿Acaso las mujeres que cortejamos no tienen hermanas que jamás pudieron conocer? Si es así, entonces existe un secreto acuerdo entre las generaciones pasadas y la nuestra. Entonces hemos sido esperados en la tierra. Entonces nos ha sido dada, tal como a cada generación que nos precedió, una débil fuerza mesiánica, sobre la cual el pasado reclama derecho. No es fácil atender a esta reclamación. El materialista histórico lo sabe (Benjamin 1973:190).



Las preguntas del filósofo alemán son indicativas del halo ético que rodea el impulso que todo historiador tiene (o debiera tener) a la hora de mirar hacia atrás para definir formas y rastros perdidos. Nuestro autor lo sabe y es por eso que su obra busca articular históricamente el acontecimiento de la guerra de Malvinas como esa imagen que sobreviene al sujeto histórico en el instante de peligro al decir de Walter Benjamin. La figura del ángel de la guerra de Paul Klee que Benjamin elige como alegoría define con claridad la forma de una vida.

Entendemos que todo el trabajo de Lorenz sobre el acontecimiento de la guerra define una constelación como principio constructivo. Cuando decimos “trabajo” no nos referimos solamente a sus libros resultado de sus investigaciones sino también a su gestión pública². Coordinó hasta abril de 2009 el Programa Educación y Memoria del Ministerio de Educación de la Nación (Argentina). Entre 2006 y 2007 coordinó CePA, la Escuela de Capacitación. Entre 2000 y 2004 trabajó en la Asociación Civil Memoria Abierta, que recopila testimonios en un archivo audiovisual sobre el terrorismo de estado. En ese lapso, participó en el armado y construcción del archivo, la realización de entrevistas y el armado de dos muestras virtuales. Dirigió el Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur hasta septiembre de 2018. En todas estas actividades, como en sus libros y en su tarea de divulgación y sus actividades docentes, Lorenz despliega los atributos de su oficio que tiene, como decíamos más arriba, una dimensión ética. Es en ese sentido que nos interpela ya que exhibe en todo su tiempo de historiador una constelación “saturada de tensiones”. Hay dos movimientos que nos reclaman sus libros y su quehacer público: detención y pensamiento. No es posible generar pensamiento sin detenerse una y otra vez (efecto del shock que reclamaba Benjamin) sobre ese acontecimiento del pasado. La cita es imprescindible: “Cuando el pensar se detiene súbitamente en

² Citamos algunos de sus libros que dan cuenta de la línea de continuidad en la investigación sobre la Guerra de Malvinas: *Malvinas. Una guerra argentina* (2009), *Las guerras por Malvinas. 1982 – 2012* (2012), *Unas islas demasiado famosas. Malvinas, historia y política* (2013), *Todo lo que necesitás saber sobre Malvinas* (2014), *La llamada. Historia de un rumor de la posguerra de Malvinas* (2017), *En quince días nos ofrecen las islas* (2017), *Fantasmas de Malvinas, Un libro de viaje* (2021), *Postales desde Malvinas* (2021).



una constelación saturada de tensiones, entonces le propina a esta misma un shock, por el cual se cristaliza él como mónada” (Benjamin,1973:189).

La forma de la verdad en el ejercicio de la ficción

“Si hay algo que aprendí, con Malvinas más que nada pero con otros temas también, es que no hay dueño de la verdad: hay dueños de distintas experiencias”, declara Lorenz en una entrevista reciente (Lorenz 2022a). La afirmación corrobora nuestra perspectiva acerca de su trabajo. Ni monumento ni documento ya que las huellas de esa guerra están siempre horadando el presente. Son indicios del dinamismo de ese pasado y reclaman siempre nuevas herramientas, diferentes abordajes para referirlo. Para Lorenz no hay cristalización posible. Se trata de un plus que se coloca en un horizonte que debe alcanzarse.

Para un soldado desconocido (2022) es la forma nueva que Lorenz encuentra para seguir interpelando tanto a sí mismo cuanto a nosotros. La verdad (las verdades múltiples y heterogéneas) resplandecen en la forma de un género que se funda en la ficción, en hacer que aquello que no es, sea como definía Platón. De esta manera, el historiador hace su arribo a la literatura que le permite dar cuenta de la experiencia de los otros, la interpretación de esa experiencia y el reducto íntimo de la imaginación.

En su ensayo *El concepto de ficción*, Juan José Saer resuelve la tensión entre verdad y ficción. En principio, para Saer la oposición que otorga a la verdad una colocación jerárquica y una positividad mayor respecto de la verdad es solo una “fantasía moral”. Si la ficción recurre a lo “falso”, entendido como lo imaginario en relación con lo empírico, lo hace para aumentar su credibilidad. Esta posibilidad de la ficción de ponerse al margen de lo verificable es lo que le permite concluir al escritor que la ficción es una “antropología especulativa”³.

³ Citamos la conclusión de Saer: “Desde ese punto de vista la exigencia de la ficción puede ser juzgada exorbitante, y sin embargo todos sabemos que es justamente por haberse puesto al margen de lo verificable que Cervantes, Sterne, Flaubert o Kafka nos parecen enteramente dignos de crédito. A causa de este aspecto principalísimo del relato ficticio, y a causa también de sus intenciones, de su resolución práctica, de la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de un



La novela de Lorenz da cuenta de esa “antropología especulativa” a partir de los efectos de la guerra. Para eso recurre a la polifonía. Muchas voces, diferentes colocaciones, perspectivas contrapuestas diseñan su galería ficcional. Es la ficción la que especula acerca de lo humano, de las heridas de lo humano en relación con la guerra. Si bien las guerras tienen siempre el principio de la violencia sobre los cuerpos, de la lucha contra un enemigo común, de la identificación y la pertenencia amenazada difieren en la forma de su concreción. Y es ahí donde la novela de Lorenz se afina.

Los personajes de *Para un soldado desconocido* despliegan múltiples historias que se entrecruzan, se reclaman y se completan. En cada capítulo, un fragmento de la guerra se narra y, al mismo tiempo, tenemos una suerte de esbozo de cada narrador. Como en la pintura, se trata de una perspectiva que proporciona una forma de la imagen.

Como sabemos, en óptica, un prisma es un objeto capaz de refractar, reflejar y descomponer la luz en los colores del arcoíris. Nos parece una buena analogía para pensar en la forma de la novela de Lorenz. La luz refracta en cada una de esas figuras ficcionales y sus narraciones.

El incipit de una novela, lo sabemos, es fundamental. La novela se abre con una voz no humana. Lorenz despliega el dispositivo de la ficción en un sujeto no humano: “Estamos aquí desde el comienzo de los tiempos. Desde antes de que los hombres inventaran esa idea, para organizarse primero y para dominar después, hasta que la misma idea los sometió a ellos, sus creadores” (2022: 16).

De esta manera, las voces de la novela exceden lo humano. Las milenarias rocas enfrentan las acciones de los hombres y los evalúan. Es la ficción, la que le permite al historiador un registro imposible desde la escritura de la historia pero ese registro le sirve para introducir una manera del testimonio desde la peculiaridad de la imaginación. Refiere así una categoría fundamental

modo global la ficción como una antropología especulativa. Quizás —no me atrevo a afirmarlo— esta manera de concebirla podría neutralizar tantos reduccionismos que, a partir del siglo pasado, se obstinan en asediarla. Entendida así, la ficción sería capaz no de ignorarlos, sino de asimilarlos, incorporándolos a su propia esencia y despojándolos de sus pretensiones de absoluto. Pero el tema es arduo, y conviene dejarlo para otra vez” (Saer. 2014:16).



para la modernidad: el testigo modesto⁴. Se trata de aquel testigo que relata como espejo de la realidad y garantiza la objetividad, Lorenz lleva esta premisa a lo no humano y le da a esa voz una impronta filosófica que interpela la conciencia actual acerca del fin de la excepcionalidad humana.⁵

Este comienzo de la novela hace que la multiplicidad de voces que siguen adquiera la homogeneidad de lo humano. El uso de la primera persona hace del espacio ficcional de esas voces un territorio extenso y productivo. Como la perspectiva que nos enseñara Picasso en su *Mademoiselles de Avignon*, la simultaneidad superpone diferentes puntos de vista que logra que el escorzo se difumine.

Cada capítulo refiere una figura y una perspectiva, decíamos. Los nombres de los capítulos son indicativos de los atributos de la figura. A veces son nombres propios (Antero, Roberto, Marcela, Silvia, Tony, Geoffrey, Fred), otras, roles (El intendente, El soldado clase 62. The paratrooper, El periodista, La maestra de castellano, La antropóloga forense, El jefe del Regimiento, Artillery Forward Observation Post). Como resulta evidente en algunos de los títulos que citamos, la simultaneidad permite convivir no solo las lenguas enemigas sino los sujetos de esas lenguas. De ahí que las categorías se anulen como dicotomías y se presenten como complementarias: enemigo, víctima, victimario, pasado, presente, memoria y olvido se reconfiguran en esa cartografía peculiar que la novela propone. Esta heterogeneidad asimismo es cohesiva no solo porque la Guerra de Malvinas es el soporte histórico sino porque Lorenz inventa un personaje silenciado por la muerte que atraviesa las ficciones narradas. De ahí que la última voz de la novela sea la de la madre:

⁴ Al respecto señala Donna Haraway: “Para que sea visible la modestia a la que se refiere el párrafo anterior, el hombre –el testigo cuyo relato es un espejo de la realidad– debe ser invisible, es decir, un habitante de la potente ‘categoría no marcada’, que se construye en la extraordinaria convención de la auto-invisibilidad. En los maravillosos y sugerentes términos de Sharon Traweek, tal hombre debe habitar el espacio percibido por sus habitantes como ‘la cultura de la nocultura’” (Haraway, 2004: 233).

⁵ Jean-Marie Schaeffer sostiene que la tesis de la excepcionalidad de lo humano está llegando a su fin. Esta tesis, de larga tradición filosófica, se opone a la idea de que somos un episodio del conjunto de las formas de la vida. Al respecto señala: “La tesis de la excepción humana no logra llevar a cabo lo que pretende realizar, pero nos propone una visión extremadamente empobrecida de la identidad humana comparada con aquella que se desprende del estado actual de los saberes “naturalistas” que pretende invalidar” (Schaeffer, 2009: 54).



“Para que te voy a contar todo lo que pasó hasta llegar hasta acá, Negrito. Los años de tristeza, de extrañarte, las veces que traté de que me contaran lo que te había pasado. No me resignaba a no saber a dónde estabas. Por eso nunca quise viajar hasta ahora” (Lorenz 2022b: 136).

La novela termina con la forma de la justicia que restaña la herida, que cura y da al muerto el lugar que le corresponde y que recupera la belleza del paisaje de las islas:

Es un lugar hermoso este, las islas, qué frío que hace, pero qué cielo más azul. Me alivia saber que estás en un lugar tan lindo.
Beso tu nombre, hijo, más lejos no puedo llegar.
Qué fría está la piedra, da como electricidad.
Me quedo así, ya vendrá alguien que me ayude para que pueda levantarme (Lorenz 2022b: 137).

Uno de los últimos artículos periodísticos de Federico Lorenz se llama “Las cosas que llevaban”. Empieza con una pregunta que es una interpelación: “¿Qué vamos a hacer ahora que conmemoramos cuarenta años de una guerra?”. Su conclusión es taxativa: “El recuerdo de una guerra tan lejana y cercana a la vez aún *aguarda mejores preguntas de nuestra parte sobre lo que pasó*” (Lorenz, 2022a: s/n). Creemos que *Para un soldado desconocido* es su modo ético y político de responder a esas preguntas que el mismo Lorenz reclama.

Coda: imágenes ocultas

Gretel Suárez es una realizadora muy joven que azarosamente se encuentra con un grupo de mujeres durante la búsqueda de su tesis documental de la ENERC en 2017 donde su productor y su guionista de aquel entonces (2017) le acercan un enlace sobre una noticia que había sido publicada en un diario digital. El titular decía “Las enfermeras abusadas de Malvinas”. El asombro ante el descubrimiento de una zona inexplorada de la guerra y las preguntas que inmediatamente aparecen la llevaron a buscarlas. A partir de ese primer encuentro cargado de emoción (Suárez conserva el “crudo” de ese encuentro) surge el proyecto de un corto de 16 minutos que será la tesis documental de la realizadora. Transcribimos su recuerdo:



Estaban juntas, abrazadas y contenidas, mientras me relataban quiénes eran, como podían, sentadas en una mesa de bar de paso en una estación de servicio en Belgrano, Caba. Habían acudido a ese lugar con motivo del desfile conmemorativo de un 25 de Mayo, y si bien no habían sido convocadas de manera oficial por la Fuerza Armada (dado que aun no son reconocidas como veteranas) igualmente decidieron asistir mezcladas junto a los familiares de soldados caídos. Ese poder de decir presente, esa resiliencia de hermandad ante un gigante que las niega y oprime, fue la energía más honorable y desgarradora que jamás viví (Súarez, 2022).

Las imágenes exhiben el testimonio de esas mujeres que siendo adolescentes (tenían entre 16 y 21 años) y estudiantes de enfermería en la Escuela de la Armada fueron llevadas durante la guerra a atender a los heridos que llegaban al continente. Luego de la guerra, se les dio la “baja deshonrosa” y se las obligó al silencio con amenazas sobre de la vida de ellas y de sus familias. Ese relato invisibilizado por el Estado tiene como causa evidente la ilegalidad por parte del Estado respecto a menores de edad en funciones que no les correspondían pero también como los abusos de algunos militares sobre esas jóvenes. El documental es el lugar propicio para que las víctimas cuenten: “¿Cómo dice la Armada y el Estado que nosotras no estuvimos? Si acá estamos!” dicen Virginia y Pato. Fotografías y recibos de sueldo son las pruebas que las mujeres muestran. “Hago la prueba del dolor. Como el médico que pincha una extremidad para verificar si se ha atrofiado, así pincho mi memoria. Quizá el dolor muera antes que nosotros. Si así fuera, habría que contarlo” dice Christa Wolf en su novela *Cassandra*. La frase condensa el relato de la experiencia de las mujeres del documental que tiene dos movimientos: hacia el pasado que no quieren ni pueden olvidar y hacia un presente que da cuenta de la prueba del dolor. El suicidio de la líder del grupo en medio de la filmación de *Las aspirantes* también es referido en el documental como evidencia de la herida que no cesa.

Didi-Huberman tiene una interesante hipótesis acerca de la relación de la imagen con lo real: Para el ensayista francés, la imagen arde en su contacto con lo real. Las imágenes de las dos novelas y el documental que presentamos son corroboraciones precisas de esta relación que se/nos inflama. Existe en esa relación entre la imagen que arde y lo real una obligación en todos nosotros. Debemos saber mirar esa imagen. Señala Didi-Huberman: “Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde,



el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una “señal secreta”, una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado” (2006: 43).

Las tres estancias artísticas que analizamos nos reclaman esa condición para acceder a sus obras. Hay que atreverse, como los tres hacedores de estas imágenes, a acercarse a la ceniza y soplar las brasas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERDI, Juan Bautista (2007). *El crimen de la guerra*. San Martín: UNSAM.
- BARTHES, Roland (1996). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BENJAMIN, Walter (1973). “Tesis sobre filosofía de la historia”. En *Iluminaciones* I. Madrid: Taurus, pp. 175-194.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2006). "L'image brûle". En Zimmermann, L., Didi-Huberman, G., et al, *Penser par les images*. Nantes: Editions Cécile Defaut, pp. 11-52.
- FOUCAULT, Michel (1988). *Nietzsche, La Genealogía, La Historia*. Valencia: Pre-Textos.
- FOUCAULT, Michel (1992). *Genealogía del racismo*. Madrid: Ed. La Piqueta.
- HARAWAY, Donna (2004). *The Haraway Reader*, traducción de Pau Pitarch. New York: Routledge, pp. 223- 250.
- KOHAN, Martín (2014). *El país de la guerra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LEIBNIZ, Gottfried (1984). *Monadología*. Madrid: Ediciones Orbis.
- LORENZ, Federico (2022a). “Las cosas que llevaban”, *DiarioAR*, 30 de marzo de 2022. Disponible en https://www.eldiarioar.com/politica/40-anos-de-malvinas/cosas-llevaban_129_8873053.html [Fecha de consulta: 28 de mayo 22].
- LORENZ, Federico (2022b). *Para un soldado desconocido*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- NANCY, Jean-Luc. (2003). *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Libros Arces.
- PIGLIA, Ricardo (1972). “Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases”, *Los Libros*, n.º 25, pp. 22-25.
- PIGLIA, Ricardo y ROZITCHNER, León (2001). *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. *Mi Buenos Aires querida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). “El viraje ético de la estética y la política”, *Revista Fractal*, n.º 37. Disponible en <https://www.mxfractal.org/JacquesRanciere.html> [Fecha de consulta: 31 de mayo de 2022].
- RATTO, Patricia (2008). *Nudos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- RATTO, Patricia (2012). *Trasfondo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- RATTO, Patricia (2017) *Fauna*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.



- ROJAS, Ricardo (1922). *La argentinidad. Ensayo histórico sobre nuestra conciencia nacional en la gesta de la emancipación, 1810-1816*. Buenos Aires: Librería La Facultad. Juan Roldán y Cfa.
- SAER, Juan José (2014). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2009). *El fin de la excepcionalidad humana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SUÁREZ, Gretel (2017). *Las aspirantes*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=F9FFtyGwbH8&t=5s> <https://www.youtube.com/watch?v=F9FFtyGwbH8&t=5s> [Fecha de consulta: 28 de mayo de 2022]
- WOLF, Christa (1986). *Cassandra*. Traducción de Miguel Sáenz. Madrid: Ediciones Alfaguara.

Diablotexto

Digital



***MONTONEROS O LA BALLENA BLANCA:
MALVINAS COMO EL CRUCE DE DOS
OBSESIONES UTÓPICAS***

***MONTONEROS OR THE WHITE WHALE:
MALVINAS AS THE INTERSECTION
OF TWO UTOPICAL OBSESSIONS***

EXEQUIEL SVETLIZA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN / IILAC

exequielsvetliza@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1911-5441>

Fecha de recepción: 10 de mayo de 2022

Fecha de aceptación: 20 de junio de 2022

Diablotexto Digital 11 (junio 2022), 27-37

DOI: 10.7203/diablotexto.11.24521

ISSN: 2530-2337



Resumen:

La guerra de Malvinas es un episodio histórico atravesado por profundas contradicciones sociales, políticas e ideológicas. *Montoneros o la ballena blanca* (2012), la novela del historiador Federico Lorenz, ingresa en el convulsionado mundo de la violencia política argentina de las décadas del 70 y 80 para representar dos guerras: la interna, entre la izquierda revolucionaria y la triple A (Alianza Anticomunista Argentina); y la externa, entre Argentina y Gran Bretaña por las islas del Atlántico sur. Historia y ficción se entremezclan en el texto para develar la compartida obsesión de la izquierda y la derecha argentina por Malvinas.

Palabras clave: Malvinas; guerra; utopía; ficción; dictadura

Abstract:

The Malvinas war is an historic episode involving deep social, political and ideological contradictions. *Montoneros o la ballena blanca* (2012), a novel by Federico Lorenz, dig into the convulsed world of the political violence in Argentina during the 70's and 80's, to represent two wars: the internal war, between the left wing and the AAA (Argentine Anti-communist Alliance); and the external war, between Argentina and the United Kingdom over the South Atlantic Islands. The novel merges history and fiction to reveal an obsession shared by the left and right Argentinian political wings: Malvinas.

Key words: Malvinas; war; utopia; fiction; dictatorship



“Hay siempre un fundamento utópico en la literatura”

Ricardo Piglia (2000: 102)

La literatura puede pensarse como una especulación de lo que entendemos como real. Toda narración literaria tiene la potestad de abandonar el terreno siempre polémico de la historia y su sujeción más o menos doctrinaria al relato de los hechos y construir una hipótesis de lo real que se ubique deliberadamente en el plano de lo que hubiera podido pasar. En este sentido, realidad y ficción no se presentan como ámbitos contrapuestos, sino necesariamente complementarios. De esta manera lo entiende el escritor Juan José Saer (2004) al definir a la ficción literaria como una “antropología especulativa”, concepto con el que pretende escapar de las visiones reduccionistas que equiparan la ficción a lo falso:

No se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de “la verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento (2004: 11).

La novela *Montoneros o la ballena blanca* (2012) de Federico Lorenz propone precisamente una especulación¹ al construir su relato de la lucha revolucionaria de la década del setenta y de la guerra de Malvinas a partir de un complejo entramado de datos históricos y elementos ficcionales. El texto de Lorenz relata la historia de un grupo de militantes de la agrupación Montoneros de San Fernando que, tras sobrevivir a la denominada guerra sucia durante la última dictadura militar², se reúne a comienzos de la década del ochenta para

¹ Josefina Ludmer (2010) se aproxima a esta concepción de la ficción al plantear a la especulación como un género literario: “La especulación es también un género literario. La ficción especulativa (un género moderno global, y en este momento latinoamericano, que hoy parece ser más *fantasy* que ciencia ficción) inventa un universo diferente del conocido y lo funda desde cero. También propone otro modo de conocimiento. No pretende ser ni verdadera ni falsa; se mueve en el como si, el imaginemos y el supongamos: en la concepción de una pura posibilidad” (2010: 10).

² Los militares que detentaron el poder en Argentina a partir del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 utilizaron la expresión “guerra sucia” para dar cuenta de un enfrentamiento armado librado contra la guerrilla con una metodología distinta de la convencional. Esta operación discursiva no hace más que encubrir las desapariciones, torturas y detenciones ilegales puestas en práctica durante el terrorismo de Estado: “En la expresión «guerra sucia», el vocablo



desarrollar un plan de ocupación de las islas Malvinas. Una vez en el archipiélago, descubren con sorpresa que las Fuerzas Armadas argentinas les han ganado de mano. El encuentro entre la célula montonera y los militares durante el conflicto bélico de 1982 pone en escena la confrontación de dos grupos ideológicamente antagónicos que buscan concretar uno de sus mayores anhelos: recuperar las islas australes. A partir de la hipótesis de esa coincidencia con ribetes delirantes, la novela apela al cruce de historia y ficción para representar a Malvinas como una obsesión compartida por facciones de la izquierda y de la derecha argentina.

Malvinas parece también una obsesión para Lorenz, que durante su trayectoria como historiador ha asediado en distintos trabajos la cuestión del conflicto bélico de 1982. Entre sus obras se destacan: *Las guerras por Malvinas* (2006), *Cruces, idas y vueltas de Malvinas* (Lorenz y Guembe, 2007), *Malvinas. Una guerra argentina* (2009), *Fantasmas de Malvinas. Un libro de viajes* (2008) y *La llamada: historia de un rumor de la postguerra de Malvinas* (2017). También ha desarrollado diferentes investigaciones académicas sobre la guerrilla y la violencia política en la década del setenta. Este es, sin dudas, el archivo al que apela el autor a la hora de incursionar en el ámbito de la ficción con *Montoneros o la ballena blanca*, su primera novela publicada en 2012, a treinta años de la guerra. Esa experiencia le permite a Lorenz – retomando el postulado de Saer – realizar una reconstrucción antropológica de la realidad de los setenta y del episodio Malvinas. En la novela, esa representación aparece reforzada con la transcripción de distintos documentos y comunicados oficiales – algunos verídicos y otros ficticios – tanto de los altos mandos de la agrupación Montoneros como de la conducción militar en Malvinas. El texto recurre constantemente a este tipo de datos que configuran una narración verosímil de lo que podría haber pasado. En otras palabras, el relato adquiere la forma de una especulación ficcional que resulta tan increíble como posiblemente real.

La novela de Lorenz comienza con una prolepsis que adelanta el final del relato y ubica a los personajes en las islas Malvinas, apenas finalizados los

atenuativo es guerra, contrariamente a lo que quisieron hacernos creer. Guerra mitiga suciedad; y no, como se pretende, «sucia» describe guerra” (Saer, 2013: 300).



últimos combates del conflicto bélico. En un galpón donde se encuentran reunidos los prisioneros de guerra argentinos se produce la división entre un grupo de conscriptos que cantan la marcha peronista para desafiar a los oficiales de su propio ejército y un grupo de soldados viejos (los militantes montoneros infiltrados) que entonan la marcha en su versión montonera: “Con el fusil en la mano/y Evita en el corazón/ ¡Montoneros, Patria o Muerte/ para la liberación!”. El principio de la narración pone en escena el conflicto central de la novela y da cuenta de dos guerras: la interna, entre la izquierda revolucionaria y las fuerzas armadas; y la externa, entre Argentina y Gran Bretaña por las islas del Atlántico sur. En el segundo capítulo, la confrontación armada de la guerra sucia se traslada al escenario de Malvinas cuando Ismael, uno de los integrantes del grupo de montoneros infiltrados en las islas, en plena retirada de las tropas argentinas, se enfrenta a tiros con un teniente del ejército que había liderado un grupo de tareas en los primeros años de la dictadura. Paradójicamente, un escuadrón de *gurkas* termina salvándoles la vida a ambos. En la novela, el verdadero enemigo es el enemigo interno, ya que el relato representa esos antagonismos que atraviesan a la sociedad argentina de la última dictadura y que el discurso nacionalista que acompañó a la noticia de la recuperación de Malvinas pretendía acabados.

Malvinas, como ninguna otra causa nacional y popular, encarna un ideal de unidad siempre anhelado para la sociedad argentina. La junta militar que gobernaba el país en 1982, con Galtieri a la cabeza, era consciente de ese gran poder simbólico de Malvinas en la cultura nacional a la hora de emprender la recuperación de las islas. De pronto, con la restitución del archipiélago al territorio argentino, todas las diferencias que separaron a los argentinos durante la dictadura parecieron olvidadas en beneficio de una causa que aunaba intereses comunes a todos³. En la novela, cuando los militantes montoneros

³ El anuncio de la ocupación militar de las islas Malvinas el 2 de abril de 1982 fue acompañado por un clima triunfalista. Con el advenimiento de la guerra, las divisiones y confrontaciones internas parecieron olvidarse en favor del unanimismo que suscita la causa nacional. Podemos decir que, al conocerse la noticia de la recuperación militar de las islas, se produjo en la sociedad eso que Durkheim (1968) ha descripto como un proceso de totalización. Es decir, un ritual que genera por un momento la imaginación de una comunidad que participa de una expectativa y un horizonte en común.



descubren que están en Malvinas junto a los militares que los aniquilaban en el continente, uno de los personajes propone quedarse en las islas para combatir junto a ellos al ejército inglés:

-Che, estamos meando fuera del tarro. Estos milicos no tendrían ningún problema en hacernos mierda si supieran quienes somos, y vos estás hablando de pelear junto a ellos.
-Sí, loco, pero las Malvinas son argentinas. Ya lo dijo el General: primero la Patria, después el movimiento y por último los hombres (Lorenz, 2012: 279-280).

A priori, la hipótesis de Montoneros y las Fuerzas Armadas combatiendo a la par para derrotar a un enemigo común parece ser parte del absurdo ficcional del relato. Sin embargo, los sucesos históricos de 1982 hacen verosímil esta situación que propone la novela. Voy a referirme a dos hechos puntuales que dan cuenta de esta posibilidad de consenso entre las facciones enemigas. El primero de ellos es el apoyo explícito de la conducción de Montoneros⁴ a la recuperación de las islas emprendida por la dictadura⁵. El segundo episodio es la llamada Operación Algeciras, una misión secreta organizada por el Almirante José Isaac Anaya, de la que participaron ex integrantes de Montoneros, entre ellos Máximo Nicoletti, y un oficial de las Fuerzas Armadas. La operación frustrada se desarrolló en plena guerra de Malvinas y consistía en sabotear alguno de los barcos anclados en la base militar británica del peñón de Gibraltar en España⁶.

La historia del conflicto bélico de 1982 está llena de contradicciones similares. La causa presenta a Malvinas como una sinécdoque de la nación y ante ese gran poder simbólico sedimentado históricamente desde la ocupación

⁴ Acerca de la posición de otros grupos de izquierda respecto a la recuperación militar de las islas Malvinas es fundamental la obra *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia* (Rozitchner, 2005).

⁵ “La posición de los Montoneros exiliados, como era previsible, elevó hasta su punto máximo el patriotismo reinante en vastos sectores de la sociedad argentina. «La recuperación de las islas Malvinas es una causa justa para la totalidad de la Nación Argentina. Independientemente de quién la haya protagonizado en primera instancia e independientemente de las intenciones que los hubieran animado», declararon en un documento de fecha 9 de abril. En consonancia con esta posición, los Montoneros declararon una tregua a la dictadura y respaldaron activamente su aventura” (Bonnet, 2012: 220). Al respecto, es conocida también la solicitada que Montoneros publicó en el diario *La Nación* declarando la tregua con las Fuerzas Armadas y ofreciéndose a “empuñar patrióticamente las armas”.

⁶ En el año 2003 la televisión española difundió el documental *Operación Algeciras* dirigido por Jesús Moro. En el film, algunos de los protagonistas de la operación cuentan detalladamente cómo se desarrolló la misión.



británica en 1833 parecen rendirse todas las variantes del nacionalismo argentino, tanto de derecha como de izquierda. La novela de Lorenz se ubica en el centro de esa encrucijada para representar a Malvinas como la obsesión utópica donde se encuentran esas fuerzas antagónicas.

Dos utopías, dos derrotas

La palabra utopía fue utilizada por primera vez en 1516 por Tomás Moro, que denominaba *Utopía* a una isla con una organización política, económica y cultural muy distinta a las conocidas hasta el momento en que publicó su obra. Moro nunca se encargó de explicar el origen del término, pero la palabra podría derivar de dos conceptos griegos diferentes: *outopia* (*ou*, no; *topos*, lugar), o bien *eutopia* (*eu*, buen; *topos*, lugar). Es decir que utopía puede ser tanto “el lugar que no está en ninguna parte” como “el buen lugar”. En un principio – en la obra de Moro y también de Tommaso Campanella (1602) –, la utopía era representada como un ideal de sociedad que se situaba en lugares inexplorados, es decir que la utopía tenía una representación espacial que implicaba el viaje a un mundo desconocido. Luego, la ficción optó por temporalizar la utopía y el tiempo elegido fue el futuro, como pudo apreciarse con el surgimiento del género de ciencia ficción. La utopía puede entenderse entonces como un (no) lugar ideal, o bien como la proyección de un tiempo en que ese ideal podría realizarse.

En *Montoneros o la ballena blanca* la narración representa el fracaso de dos utopías: la revolución socialista y la recuperación de Malvinas. La segunda parte de la novela narra la decadencia del grupo de militantes montoneros que busca sobrevivir al exterminio de la dictadura. Mientras la conducción revolucionaria les reclama continuar en la lucha, ellos ven cómo sus compañeros caen asesinados o desaparecen. Los personajes comienzan a ser conscientes de la derrota y asumen su condición de sobrevivientes:

La mayor parte del tiempo se nos iba pensando en qué nos habíamos equivocado. Era muy difícil. Los muertos revoloteaban sobre nosotros con sus alas de plumas grises y la única forma de conjurarlos era rememorar los años en que estábamos todos, 1973 y 1974, y te acordás cuando hicimos un auto que era de unos compañeros y otro de un mago y no loco mejor contate de nuevo cuando Luli no se quiso poner la peluca rubia... Silencio entonces, porque el fantasma de Luli pedía permiso para decir que ya no estaba, y regresábamos bruscamente a nuestra realidad, en la que éramos sobrevivientes y la



mayoría de la gente de la que estábamos hablando estaba muerta (Lorenz, 2012: 84-85).

Los personajes se plantean la posibilidad de ser ellos mismos unos fantasmas: “A lo mejor ya estamos muertos. Capaz que los milicos ya nos limpiaron a todos hace tiempo” (Lorenz, 2012: 207), dice uno de los montoneros. Esta duda absurda, pero a la vez legítima para aquellos que han visto morir a sus compañeros de lucha y que sobreviven en absoluta clandestinidad, se refuerza con la presencia espectral de una gran ballena blanca que emerge cerca de la costa de Malvinas. El animal monumental arrastra en su lomo cadáveres que representan a esos muertos de la dictadura que persisten como un estigma en la memoria de los militantes:

La ballena blanca pareció disfrutar del espectáculo que nos brindaba, y se desplazó lentamente en paralelo al casco del velero, para que no quedaran dudas de lo que estábamos viendo. Entre las cuerdas, enganchados en los arpones, cuerpos lívidos bamboleaban sus brazos y sus piernas al compás de las olas. Tenían el pelo crecido y las cuencas vacías; sus bocas abiertas en gestos de asombro y espanto. La ropa les colgaba tan flácida como sus miembros. Eran decenas, apiñados con crueldad (Lorenz, 2012: 269).

Desde el título de la novela se plantea la relación intertextual entre el relato de Lorenz y *Moby Dick* (1851), la obra de Herman Melville. Además, en ambas novelas el narrador se llama Ismael. *Moby Dick* es la colosal ballena que le ha arrancado la pierna al Capitán Ahab y que este persigue de manera obsesiva para cobrar venganza. Esa persecución flagelante y la obsesión destructiva por alcanzarla metaforiza la condición de esos militantes montoneros que, aun sabiéndose derrotados, continúan su lucha simplemente porque no pueden dejar de hacerlo, porque ese antagonismo les da una razón de ser y los define. La aparición de la ballena puede ser interpretada entonces como una representación de la derrota, pero, sobre todo, se trata de la imagen irracional de la pelea entre dos fuerzas irreconciliables y sus fantasmas, que son aquellos que la ballena arrastra en su lomo.

Volviendo a la idea de utopía, en el caso de los montoneros, esta tiene una representación temporal que es el cambio social que proyecta hacia el futuro la revolución. Con la derrota de las organizaciones guerrilleras, esa posibilidad



de futuro se anula. Desde distintas teorías marxistas, el concepto de utopía ha cargado con el sentido negativo de lo irrealizable (el no lugar de la *outopia*):

El de utopía es un concepto histórico. Se refiere a proyectos de transformación social que se tiene por imposibles. Imposibles ¿por qué razón? En la discusión corriente de la utopía, la imposibilidad es la imposibilidad de la realización del proyecto de una nueva sociedad (Marcuse, 1986: 2).

Esa imposibilidad de la que habla Marcuse está determinada históricamente, es decir que la utopía va a ser irrealizable siempre y cuando no estén dadas las condiciones materiales y subjetivas. En la novela de Lorenz, la utopía revolucionaria se torna imposible no sólo por la vehemencia con que los montoneros son aniquilados por los militares, sino también porque la sociedad nunca llegó a comprender su lucha y terminó dándoles la espalda. Uno de los personajes lo plantea claramente: “[...] al final teníamos que dormir en los baldíos porque nadie nos abría una puerta ni a palos. Si éramos más kelpers que los de acá” (Lorenz, 2012: 279).

Ante el fracaso de la revolución, los sobrevivientes de la célula montonera se reúnen para ir detrás de otra utopía: recuperar Malvinas⁷. Ese plan en el que coincide la megalomanía de Montoneros y de las Fuerzas Armadas representa a Malvinas como la *eutopia*, el buen lugar; el único espacio donde parece posible la concertación de todos los argentinos. En este caso, la utopía posee una representación espacial. Al igual que la isla de Tomás Moro, el archipiélago austral es el espacio donde es posible un ideal de sociedad. Pero también es el lugar donde se proyectan, por un lado, la obsesión histórica de recuperar un

⁷ La hipótesis de un grupo de Montoneros que intenta la toma de Malvinas tiene claras reminiscencias al episodio del llamado “Operativo Cóndor”. La mañana del 28 de septiembre de 1966, un grupo de 18 militantes peronistas tomó un avión de Aerolíneas Argentinas con destino a Río Gallegos y lo desviaron hacia las islas Malvinas, obligando al comandante de la nave a aterrizar sobre la pista del hipódromo de Puerto Stanley. Entre los integrantes de la misión se encontraban el periodista Dardo Cabo, el propietario del diario *Crónica*, Héctor Ricardo García, y los militantes Andrés Castillo, Juan Carlos Rodríguez, Pedro Tursi, Alejandro Giovenco y María Cristina Terrier, la única mujer. Este grupo de jóvenes se convirtió entonces en el representante del anhelo popular de recuperar las islas. Con la llegada al poder de la junta militar que gobernó el país a partir de 1976 y la consecuente proscripción y persecución de las filas del peronismo, el destino de muchos de los “Cóndores” fue el exilio o la muerte, como fue el caso de Carlos Rodríguez y Pedro Tursi, quienes murieron en un tiroteo después del golpe de Estado, también Dardo Cabo, quien formaba parte de las filas de Montoneros, fue asesinado por la dictadura militar en 1977.



territorio amputado a la Nación. Por el otro, un ideal de futuro posible: para la junta militar, Malvinas es la posibilidad de alcanzar popularidad y perpetuarse en el gobierno⁸; para los militantes montoneros la chance de mantenerse en la lucha y ganarse el respeto de un pueblo que les había dado la espalda durante la lucha revolucionaria. En la novela, la utopía fracasa, no solo por la derrota militar en las islas, sino porque la narración muestra a este episodio histórico como la continuidad de los feroces antagonismos internos del país. Malvinas es entonces el no-lugar (la *outopia*), la representación de un ideal imposible. Malvinas es una especulación⁹, un extraño espejo que nos muestra lo que somos, pero también un espejismo que refleja todo lo que queremos y no podemos ser los argentinos.

BIBLIOGRAFÍA

- BONNET, Alberto, GILLY, Adolfo y WOODS, Alan (2012). *La izquierda y la guerra de las Malvinas*. Buenos Aires: RyR.
- CAMPANELLA, Tommaso [1602] (2010). *La ciudad del Sol*. Buenos Aires: Akal.
- DURKHEIM, Emile (1968). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Buenos Aires: Schapire.
- LORENZ, Federico (2006). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- LORENZ, Federico y GUEMBE, María Laura (2007). *Cruces - Idas y Vueltas de Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- LORENZ, Federico (2008). *Fantasmas de Malvinas. Un libro de viajes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LORENZ, Federico (2009). *Malvinas. Una guerra argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LORENZ, Federico (2012). *Montoneros o la ballena blanca*. Buenos Aires: Tusquets.
- LORENZ, Federico (2017). *La llamada: historia de un rumor de la postguerra de Malvinas*. San Miguel de Tucumán: EDUNT.
- LUDMER, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

⁸ He analizado la decisión del gobierno militar de recuperar por la fuerza las islas Malvinas como parte de una estrategia del gobierno de facto en el artículo "Del golpe de Estado a la recuperación militar de Malvinas: la lógica belicista de la dictadura argentina" (Svetliza, 2017). Disponible en: <<https://revista.religacion.com/index.php/religacion/article/view/98/93>> [Fecha de consulta: 30 de marzo de 2022].

⁹ Entiendo acá el concepto de especulación en el doble sentido que admite la palabra. Especular como verbo (del latín *speculâri*): meditar, reflexionar, teorizar. Y especular como adjetivo (del latín *speculâris*): algo semejante a un espejo. Es decir, la especulación como una forma propia de la ficción de reflejar y pensar la realidad.



- MARCUSE, Herbert (1986). *El Final de la Utopía*. Barcelona: Ariel.
- MELVILLE, Herman [1851] (2016). *Moby Dick*. Buenos Aires: Colihue.
- MORO, Tomás [1516] (2006). *Utopía*. Buenos Aires: Colihue.
- PIGLIA, Ricardo [1986] (2000). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- ROZITCHNER, León [1985] (2005). *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia*. Buenos Aires: Losada.
- SAER, Juan José [1997] (2004). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SAER, Juan José (2013). *Papeles de trabajo II Borradores inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SVETLIZA, Exequiel (2017). "Del golpe de Estado a la recuperación militar de Malvinas: la lógica belicista de la dictadura argentina", *Religación* (septiembre de 2017), vol. II, n.º 7, pp. 90-99. Disponible en <https://revista.religacion.com/index.php/religacion/article/view/98/93> [Fecha de consulta: 15 de marzo de 2022].

Diablotexto *Digital*



**Voces espectrales. La sombra de Malvinas,
las sombras de la Historia**

***Spectral Voices. The Shadow of
Malvinas, the Shadows of History***

**MARÍA A. SEMILLA DURÁN
UNIVERSITÉ LYON 2**

marian.semilla@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0001-8274-2056>

**Fecha de recepción: 10 de mayo de 2022
Fecha de aceptación: 12 de junio de 2022**

***Diablotexto Digital* 11 (junio 2022), 38-63
DOI: 10.7203/diablotexto.11.24713
ISSN: 2530-2337**



Resumen:

En este trabajo intentamos analizar la consolidación de la figura espectral en algunos relatos de *La guerra menos pensada*, colección compilada por Victoria Torres y Miguel Dalmaroni (2020). La construcción discursiva y narrativa en torno al espectro ha ido ganando terreno en la literatura hasta ser omnipresente. Identificamos sus diversas manifestaciones en el corpus seleccionado: la poética espectral, los universos ambiguos situados entre lo real y lo fantasmal, las voces de los espectros y los muertos que vuelven, los fantasmas propiamente dichos. Detrás de todas esas versiones se hacen presentes no solo los muertos, sino todos los silencios, las pérdidas y los olvidos impuestos, que retornan sin énfasis pero sin pausa, en relatos enunciados por testigos indirectos que dan cuenta del daño infligido a la sociedad entera por el terrorismo de Estado.

Palabras clave: Guerra de Malvinas; espectros; literatura; testigos

Abstract:

In this paper we attempt to analyse the consolidation of the spectral figure in some stories of *La guerra menos pensada*, a collection of stories compiled by Victoria Torres and Miguel Dalmaroni (2020). The discursive and narrative construction around the specter has been gaining ground in literature and has become omnipresent. We study its diverse manifestations in the selected corpus: the spectral poetics, the ambiguous universes located between the real and the ghostly, the voices of the specters and the returning dead, the ghosts themselves. Behind all these versions are present not only the dead, but all the silences, the losses and the imposed oblivion, which return without emphasis but without pause, in stories told by indirect witnesses who account for the damage inflicted on society as a whole by State terrorism.

Key words: Malvinas war; specter; literature; witnesses



Al cumplirse en 2022 los 40 años de la guerra de Malvinas, nuevos textos, nuevas lecturas, otros enfoques o ángulos de abordaje re-leen o re-presentan una escena del drama nacional que condensa múltiples dimensiones simbólicas y otras tantas paradojas inescindibles de nuestro imaginario. La diversidad y la continuidad de la producción en torno a Malvinas han constituido progresivamente un corpus amplio, que abarca distintos registros, géneros y perspectivas. En lo que se refiere particularmente a los textos acuñados por la literatura, la crítica viene intentando –parcialmente, hasta hoy– trazar y definir las líneas de evolución, las periodizaciones posibles y las inflexiones que caracterizan la producción de cada época.¹

En un trabajo anterior (Semilla Durán, 2022), hemos destacado algunas modulaciones observadas en los últimos años que nos parecen significativas. Decíamos entonces que en literatura se pueden distinguir tres planos al relatar la experiencia de la guerra, que se completan y alían para profundizar, a la vez, la representación y la reflexión: el espacio de los muertos –el territorio–, el espacio de los sobrevivientes –el testimonio–, el espacio de los fantasmas, que si bien no pueden ser considerados como parte de la experiencia objetiva de una realidad comprobable, pueden ser entendidos como una experiencia íntima y constante, tal como indica su aparición al final de *Las Islas*, de Carlos Gamerro, o el hecho de que la voz del fantasma sea la voz narradora en *Trasfondo*, de Patricia Ratto. En *Fantasmas de Malvinas*, Federico Lorenz los escucha, dialoga con ellos, y les confiere, en el relato de un viaje real, una entidad y una función. En la medida en que, desde la Historia –como experiencia y como profesión– Lorenz incorpora los fantasmas a un relato en el cual la subjetividad del escritor se impone sobre la objetividad científica, abre una puerta hacia dimensiones latentes que serán cada vez más transitadas por la literatura.

Otras modulaciones han venido a sumarse a estos procedimientos que desdibujan las fronteras entre lo real-realista y lo real subjetivo, siempre en

¹ Ver, entre otros: Drucaroff, E. (2011); Molina, M.E. (2008); Segade, L. (2011); Svetliza, E. (2015); Semilla Durán, M.A. (2016); Souto L.C. (2018).



búsqueda de revelar las capas más profundas del imaginario que funda la construcción histórica. Como señalábamos en un trabajo precedente (Semilla Durán, 2016), son observables dos estrategias contradictorias que se suceden: historizar, en los primeros textos, que se insertaban en una estrategia de representación localizada y fechada de manera directa o indirecta (Fogwill, Gamarro); y deshistorizar, en otros más tardíos, que prescindían de esas referencias espaciales y temporales, confundiéndolas o reduciéndolas al máximo; en suma, desrealizándolas (Pron, Ratto). En el caso de estas últimas, los procedimientos discursivos utilizados responderían a una retórica de lo espectral, en la cual la desmaterialización parecería ir a la par de la deshistorización. De narrar la experiencia de la guerra se pasa a convertirla en metáfora, ya sea del capitalismo o del país y su circunstancia.

A medida que el corpus de textos se amplía, nuevas perspectivas parecen superar las lógicas nacionales e integrarlas en lecturas universales. (Semilla Durán, 2022). En esos casos podremos constatar un retorno de lo histórico, pero en un marco que trasciende geográfica y temporalmente los relatos precedentes, y donde la guerra de Malvinas es un episodio más, mencionado o sugerido – aludido o eludido– en la Historia universal. En efecto, textos como *Los muertos de nuestras guerras*, de Federico Lorenz, y *Wërra*, de Federico Jeanmaire, que en principio no atribuiríamos a la literatura de Malvinas, *desvían la atención hacia otras guerras*, autorizando al mismo tiempo la intrusión de la experiencia de Malvinas, y dan lugar a cuerpos textuales atípicos:

La Historia con mayúscula será un territorio donde la historia de Malvinas emerja de manera indirecta, azarosa, oblicua; como una presencia fantasmal que se asoma y se desvanece, que interfiere en las historias bien documentadas de otras guerras de mayor magnitud, *como una latencia, como una fugaz, intermitente, aparición*² (Semilla Durán, 2022).

Lo que se teje y vuelve a tejer entre estos textos son las relaciones que pueden establecerse entre memoria e Historia, a la luz de la reflexión crítica y de las interpretaciones sucesivas. Es decir, de la historización de la lectura o de la

² Las cursivas no están en el texto original. Es con respecto al razonamiento actual que me parece útil destacar la secuencia.



escritura que relea la Historia y la memoria y, con ella, la historización del imaginario comunitario que recuerda.

Si prestamos atención a lo expuesto hasta aquí, veremos que, se trate de la historia narrada o de los procedimientos escogidos para ello, en ambos casos convergemos hacia un paradigma que parece afirmarse y expandirse: el de lo *espectral*, el de la *aparición*. Veamos si esta conclusión se confirma al confrontarla con algunos textos más recientes, producidos a 40 años de la guerra. Entre los nuevos relatos publicados en 2022, nos ha interesado particularmente la compilación realizada por Victoria Torres y Miguel Dalmaroni, intitulada *La guerra menos pensada* (Alfaguara, Buenos Aires, 2022), con prólogo de Sergio Olguín y que reúne 17 textos, escritos especialmente para la ocasión por autores consagrados y pertenecientes a distintas generaciones³.

El análisis de ese corpus complejo, en el que se multiplican las perspectivas, se amplían los límites y se incorporan contextualizaciones antes no exploradas, nos ha permitido confirmar algunas intuiciones, especialmente en uno de los espacios mencionados más arriba: el de los espectros y sus derivaciones.

Podemos observar que son muy pocos los relatos –quizás sería más exacto decir las secuencias de relatos- que se abocan a la representación de la guerra misma y de las experiencias de los combatientes. La mayoría de los textos se desarrollan en ámbitos o tramas colaterales: ya se trate de experiencias vividas en la infancia, en las que la resonancia de los acontecimientos es refleja o incierta, o bien de recuerdos de la adolescencia en los que la Historia ha dejado una huella inseparable de la historia íntima y personal; o bien de vivencias simultáneas desde el punto de vista temporal pero relacionadas de manera vicaria o indirecta con los hechos. Tramas, en todo caso, sobre las que se cierne

³ Los relatos incluidos en la compilación son: “Lejos de casa”, de Luis Gusmán; “Todo el tiempo del mundo”, de Marcelo Figueras; “Archipiélago remoto del Atlántico Sur”, de Ariana Harwicz; “Permafrost”, de Perla Suez.; “Retaguardia”, de Jorge Consiglio; “Ejército enemigo”, de Hernán Ronsino; “Pretérito imperfecto”, de Clara Obligado; “Historia del avión”, de Edgardo Scott; “Ejercicios de oscurecimiento”, de Sonia Cristoff; “La carta de un soldado”, de Gloria Peirano; “Ismael”, de Carla Maliandi; “El beso de la mujer cucaracha”, de Raquel Robles; “El hombre en el cajero”, de Mariano Quirós; “Nuestra guerras portátiles”, de Mauro Libertella; “Las chicas del 63”, de Mónica Yemayel; “Fragmentos de un relato imposible”, de María Teresa Andruetto.



como una sombra lo perdido en el pasado. La mayoría de las contribuciones parten de un lugar excentrado, periférico, de alguna manera *intervenido* por la intensidad dramática del estallido. El carácter a la vez introspectivo y mnémico por el cual se apela a la vivencia en la mayoría de los casos denota un distanciamiento que va más allá de lo temporal, y que, paradójicamente, en muchos casos no solo no implica alguna forma de olvido sino que va incorporando saberes antes inalcanzables, para modificar la imagen del recuerdo y acceder a una mayor comprensión de una historia de la cual no se apropiaron totalmente sino gracias a una reflexión diferida. Más que las circunstancias concretas de la guerra, tan conocidas y debatidas, los textos ponen en escena sus consecuencias, derivaciones y efectos en escala reducida, es decir, en las historias de la Historia. La comprensión, imperfecta, inducida por los ecos inconexos que el niño o el adolescente recibieran, es el territorio al que se vuelve para trabajar la tierra de la memoria y enraizar los duelos. Desde ese punto de vista, muchos de los relatos reproducen los esfuerzos de lectura que la comunidad ha efectuado en estos cuarenta años para darles un lugar en sus vidas a los muertos y a los sobrevivientes; el lugar que se les había negado en el momento del regreso. Son los faltantes los protagonistas, esos que están sin estar pero que estuvieron y no se han ido. De allí quizás el final del texto de Luis Gusmán, “Lejos de casa”, cuyo narrador encuentra en un cementerio de la Puna jujeña la tumba vacía de un tripulante del ARA General Belgrano. Luego de un momento de recogimiento, el visitante se expresa, casi como un intérprete de la experiencia de la sociedad argentina en su conjunto:

Recordé una frase del poeta: “La tumba exige de inmediato el silencio.” *Sí, pero no el olvido.* (mis cursivas, p. 24)
Sólo el pudor de permanecer más tiempo del debido me dio fuerzas para alejarme; *todavía ni siquiera digo para irme.*⁴

Se confirman además otras tendencias ya observadas en textos recientes: la disminución radical de la farsa o el absurdo como discursos apropiados para vehicular la evocación de la experiencia bélica; la atenuación de los planteos nacionalistas, la ampliación y creciente complejidad de la figura del fantasma,

⁴ El subrayado es nuestro.



que se cuela por todos los intersticios y constituye a veces el eje del relato. La disociación frecuente entre cuerpo y materia, o bien el adelgazamiento de la materia que la pone en el borde de la disolución, son otros tantos componentes de la poética de lo espectral.

Lamentamos vernos obligados, por razones de espacio, a priorizar como objeto de análisis esta vertiente, en detrimento de otras que merecen ser analizadas. Esta opción implica que no prestaremos igual atención a todos los relatos, sino que nos centraremos en aquellos que se dejan penetrar por la poética espectral, lo cual no significa tratar únicamente los casos en los que hay *presencia del fantasma*, sino también apuntar a todos aquellos rasgos discursivos que van creando atmósferas espectrales, territorios fronterizos entre lo real y lo irreal, ambigüedades inquietantes y subjetivaciones intensas, que se imprimen sobre la percepción del mundo como huellas de una herida que no cicatriza.

Duelar

Antes que nada, precisemos que el contexto en el que se produce esta literatura y la mencionada impregnación de lo espectral es un extenso período de duelo por los caídos, por una utopía patriótica, por una derrota sin atenuantes, por un territorio perdido, por una engañosa unidad nacional. Duelo por un reconocimiento largo tiempo denegado, por sufrimientos traumáticos, olvidos y traiciones; por los suicidados, por los soldados argentinos *only known by God*, por una gratitud debida y tan poco cultivada...Y por una guerra que se vivió como heroica y que nunca pudo ser reivindicada, porque la iniciaron los militares genocidas y se terminó con la confirmación del poder imperial.

En tanto experiencia traumática, la guerra de Malvinas constituye una herida, psíquica, tanto en el plano individual como en el plano colectivo, que dejará una cicatriz permanente. Silvina del Maso Otano, al comentar un texto de Freud ("Manuscrito G", 1991), nos recuerda que "las cicatrices son marcas que dejan los cortes, marcas sobre los cuerpos, sobre la piel, sobre la superficie" (2012: 206), marcas que reclaman una inscripción simbólica.



En la historia reciente de Argentina hay un proceso similar, el duelo por los desaparecidos, que también se extendió a lo largo de casi medio siglo. Según Lacan, “El rito introduce una mediación con respecto al abismo que el duelo crea.” (2017: 376), Si bien el ritual tradicional no ha podido tener lugar en la mayoría de los casos de desaparición, dada la ausencia de los cuerpos, otras mediaciones se han construido colectiva e institucionalmente; mediaciones que han cimentado el trabajo de duelo, aunque el *agujero en lo real* que dejaron nunca llegue a colmarse⁵.

En ambos casos: el de los desaparecidos, el de los caídos en Malvinas, la dificultad para asumir la dimensión abismal de la ausencia tiene que ver con las condiciones de ocultamiento, falsificación, distorsión y negación de los hechos que el terrorismo de Estado practicó. Y si bien el contraste entre la utilización política de la Operación Malvinas para convocar masivamente a la población y la clandestinidad de los secuestros y exterminios de militantes es radical, en ambos casos se perdieron vidas jóvenes y cuerpos sufrientes; se sustrajeron a los familiares las verdaderas circunstancias de las muertes, se prohibieron la palabra y el acto rituales. Y en ambos casos el reconocimiento institucional fue tardío, fruto de una lucha sostenida y una conjunción de políticas de Estado que no todos los gobiernos han respetado debidamente.

Mariana Tello Weiss, en un remarcable trabajo que aborda desde el ángulo antropológico las “historias de fantasmas” surgidas en torno a los campos de concentración de la dictadura, llama la atención sobre la necesidad de resignificar el fenómeno de la desaparición gracias a la palabra de los testigos, para poder instalarlo como fenómeno social:

Pero lo cierto es que lo clandestino, lo oculto, no fue necesariamente invisible. Entre la construcción de la autoridad testimonial que permite construirse en testigo y la total ignorancia de la situación, *las historias de fantasmas constituyen una narrativa liminar, donde “lo que debe ser dicho” y “lo que debe ser hecho”*⁶ (Gordon, 2008) encuentra un lugar. [...]

⁵ Cuando hablamos de mediaciones nos referimos tanto al trabajo de Madres, Abuelas e H.I.J.O.S., organizaciones de DDHH, como a las políticas de Estado de Memoria, Verdad y Justicia inauguradas por el gobierno de Néstor Kirchner, continuadas durante los dos mandatos de Cristina Kirchner y retomadas por el actual gobierno de Alberto Fernández. También respecto a las pérdidas de Malvinas ese proceso de reconocimiento institucional, aún incompleto, se ha ido consolidando durante los mismos períodos y sigue hoy en día ganando en amplitud.

⁶ El subrayado es nuestro.



Muertos sin cuerpos, cuerpos sepultados en lugares imprecisos tras haber sufrido inimaginables tormentos, desdibujan los límites entre la vida y la muerte (Durkheim, 2003; Mauss, 1979) [...] (Tello Weiss, 2016: 35).

Si bien los soldados de Malvinas no fueron literalmente *desaparecidos*, lucharon lejos y sin que se conocieran las condiciones extremas de su sacrificio. Se los situó en una especie de ajenidad geográfica y existencial, excepto cuando se estimuló en su torno el mito patriótico con fines de recuperación política. Cuando los sobrevivientes volvieron, se los “desapareció” mediáticamente, se censuró todo relato, y vivieron la paradoja de sentirse más ajenos que nunca al retornar a casa. Al trauma de la guerra, se suma el de la des-inscripción simbólica, la caída desde la posible sacralización heroica a la marginalización histórica y social. Heridas individuales y colectivas que obligan a replantearse la totalidad de los valores transmitidos, la labilidad de los vínculos y el sentido de la palabra Patria. Romina Mariana Marcaletti sintetiza las secuelas del trauma y amplía sus alcances:

Malvinas sangra, late con el recuerdo de un daño pasado que nos dice hoy lo que no somos, lo que no pudimos ser. Destruye el sueño de “Argentina potencia”, lastima la autoestima nacional, nos brinda un panorama de lo que nos dejamos hacer. Malvinas, en el fondo, es *una herida abierta*⁷. Malvinas somos nosotros, atravesados por una historia que aún tiene consecuencias en el presente (2012: 90).

Los bordes visibles de la herida: los veteranos pidiendo limosna, los mutilados o los suicidas fueron expulsados hacia los márgenes, y el Estado no prestó asistencia a los vivos ni tumbas a los muertos. También en este caso podríamos hablar con cierta legitimidad de prácticas que desdibujan los límites entre la vida y la muerte; es decir, que engendran fantasmas.

La poética de la espectralidad aparece así como una manifestación lógica de la constante presencia de los ausentes. La literatura, por su parte, se suma a esos rituales de duelo, al nombrar y volver a nombrar, al contar y seguir contando, en un acto casi ininterrumpido de repetición, que colabora con la inscripción de la ausencia en la conciencia individual y colectiva.

Para concluir esta introducción, nos parece importante ampliar la definición habitual del espectro más allá de sus aplicaciones literarias. Gabriel

⁷ El subrayado es nuestro.



Gatti, en *Surviving forced disappearance in Argentina and Uruguay* insiste, refiriéndose a ese territorio fantasmal que alberga a los detenidos-desaparecidos, en el carácter paradójico de la figura

[...] Ghosts are known for conjuring images of de sinister, which is what has not definable status: it is a non-person, something whose existence is uncertain [...] something that is not here [...] absent and present at the same time (2014: 30s.).

Avery Gordon, por su parte, introduce en *Ghostly matters. Haunting and the Sociological Imagination* una nueva mirada desde una sociología heterodoxa, y extiende la significación del término cuando observa: “The ghost is not simply a dead or missing person, but a social figure, and investigating it can lead to that dense site where history and subjectivity make social life” (2008: 8). A partir de esa premisa, admitimos que lo social incide inevitablemente sobre la subjetividad y, muy especialmente, todas las represiones, desapariciones, ausencias y pérdidas causadas por las condiciones de la vida moderna. Tratar de desnudar eso que está *detrás de lo que se ve* o de lo que se ha dicho y/o sabido, el proceso que Gordon denomina “haunting”, implica “a process that links an institution and an individual, a social structure and a subject, and history and a biography” (2008: 19). Esos vínculos constituyen el núcleo de muchos de los relatos de la colección, aun cuando el espectro no sea explícitamente convocado.

Las voces

Una mayoría de los relatos está narrada en primera persona, y ese narrador es a la vez un personaje de la historia, protagónico o no. Lo que se cuenta es a menudo evocado en un ejercicio de memoria, que puede responder a una necesidad introspectiva o bien organizarse en torno a un(os) *otro(s)*, recreado(s) y re-presentado(s); re-vivido(s) por la voz de un testigo más o menos directo, más o menos implicado. Hay casos en los cuales esas voces son múltiples y establecen una suerte de contrapunto polifónico en el interior del relato, donde cada una aporta su percepción fragmentaria a fin de construir una totalidad perforada que admite incursiones –intrusiones– de otros mundos paralelos, subterráneos e insomnes. Hay presencias invisibles que son vistas, y voces del más allá que resuenan en nuestros oídos. Y zonas inciertas pobladas de sombras.



En los relatos reunidos en el volumen hallamos testigos directos que evocan su propia experiencia de la guerra, y otros que son narradores testigos de otras vidas – o muertes–; de ausencias que han quedado suspendidas entre la memoria y la incredulidad. Y justamente es ese conjunto de tramas agujereadas el que propicia las numerosas incursiones en territorio de fantasmas. Observamos variaciones significativas y diferentes grados de construcción de la figura, que puede ser ilustrada por una retórica, una atmósfera o un personaje. Intentaremos a continuación analizar sus modalidades y significaciones.

Observamos en varios relatos una estrategia discursiva – retórica– de la espectralidad, cuya función es dar cuenta del extrañamiento que el acontecimiento produce en las subjetividades de los diferentes narradores. No se trata entonces de textos en los cuales el fantasma *aparece* en la trama, ni de aquellos en los cuales el lector no puede resolver la duda acerca de su pertenencia al mundo de lo real o al de lo espectral, sino de los casos en los cuales el discurso sugiere atmósferas en las que lo real percibido es leído como fantasmático.

Cuando el acontecimiento disruptivo –el desembarco en Malvinas– afecta la vida cotidiana, regulada según un cierto orden, de un personaje –el conscripto narrador de “Retaguardia”, el hijo de Briceño en “Ejército enemigo”, la adolescente de “Ismael” o la narradora de “Las chicas del 63”–, la incredulidad y el desarraigo ante los datos de la realidad tiñen la subjetividad de cada uno de esos testigos fortuitos. Sus miradas proyectan sobre el mundo la propia incertidumbre, y con ello, lo pueblan de fantasmas que, no por ser ficticios, son menos sintomáticos. Varias posibilidades se despliegan a partir de esa operación: la proliferación de los “como si”, el recurso a la comparación que superpone a la percepción un velo desrealizador: “las batallas y las muertes se veían desde Buenos Aires *como detrás de un tul*” (Yemayel, 2022: 215), tul que vela por igual la batalla distante y los veteranos, tan próximos, que reparten almanaques en los colectivos. El silencio, la culpa o el pudor hacen que la sociedad, a pesar de que los ex combatientes toman la palabra para contar sus historias, siga apostando a una forma de denegación. Esa especie de



desconcierto ante aquello que forma parte de la experiencia toma a veces un cariz más asertivo, en el que el “como si” indica una transición hacia otras formas posibles del ser. Mirando a los excombatientes que acaban de regresar de las Islas, el narrador de “Retaguardia” es un operador activo de esa metamorfosis: “Parados en medio de la nada, huérfanos. Invisibles, clandestinos, borrosos, desdibujados, *como si* a cada segundo perdieran sustancia. Parecen fantasmas” (Consiglio, 2022: 73). La progresión declinada por los adjetivos culmina en un nombre que los condensa y les atribuye una entidad, una definición, un ser *otro*. En realidad no es su materialidad la que está en duda; sino que la representación, al significarlos en su orfandad, sella la percepción que los marginalizará en el futuro.

En el caso del relato de Ronsino, el juego de espejos entre lo real y lo imaginario es más sofisticado y perverso. Hay una construcción real, efectiva, de una realidad paralela y fraudulenta, de una trampa en la que cae el hijo de Briceño. Una guerra real lejana y una supuesta guerra local que la replica constituyen el laberinto en el cual se extravía el hijo de Briceño, abandonado a su desamparo en las costas de la isla Martín García. Los que le han tendido la trampa son los que lo hacen desaparecer, los que lo convierten en un espectro. A su vida prestada y en cierto modo ficticia, sucederá probablemente una muerte que nunca será nombrada, sacrificada a la propia obsesión: Se sentó ahí, sobre una piedra mirando el horizonte con el fusil en la mano: le quedaba una sola bala en la recámara. Cada tanto, en el fondo, detrás de la niebla, se le dibujaba un espejismo, parecía una ciudad, parecía Buenos Aires que se agrandaba y desaparecía, que se acercaba y se alejaba misteriosamente como si fuera silueta del ejército enemigo (Ronsino, 2022: 91). La mirada proyecta sobre la ciudad a la vez el extrañamiento del prisionero y su propia condición: el verdadero espejismo es esa vida residual de Briceño, usada y desechada.

Algo similar ocurre con el final de “Ismael”, de Carla Maliandi. El cuento, sobre el que volveremos más abajo, instala la presencia en el mundo del espectro, de la que la narradora es testigo directo. Cuando, mucho tiempo después de esa experiencia, la narradora vuelve a pasar por la casa donde ha dejado al fantasma, apunta: “Las ventanas parecen opacas. Y si hubiera gente



asomada, las cosas aparecerían borroneadas, diluidas” (Maliandi, 2022: 159). Una vez más, es una subjetividad aún herida la que proyecta sobre el lugar y el tiempo la impronta de la espectralidad, como si el fantasma tuviera el poder de convertir lo real a su imagen y semejanza, de contaminarlo con su vacilación entre la vida y la muerte.

En cada uno de estos ejemplos hay una mirada subjetiva que reconoce o construye al espectro desde su distancia o lateralidad con respecto a los acontecimientos. O, quizás, que percibe ese carácter fantasmal porque, como dice Janice Radway, “This spectres or ghosts appear when the trouble they represent and symptomize is no longer been contained or repressed or blocked from view” (en Gordon, 2008).

Entre dos

Otros textos, como “Fragmentos de un relato imposible”, de María Teresa Andruetto, “Archipiélago remoto del Atlántico Sur” de Ariana Harwicz, o “Permafrost”, de Perla Suez, crean una atmósfera en la cual la indefinición sistemática, la labilidad de los cuerpos y el carácter abstracto de los lugares donde se mueven, así como la ambigüedad discursiva, hacen que el lector se enfrente a un universo más alucinatorio que real, más espectral que humano.

“Fragmentos de un relato imposible” es un texto híbrido, un collage en el que se entrecruzan diversas voces y registros discursivos. De ese conglomerado aparentemente anárquico de materiales dispersos y a-cronológicos resulta una suerte de interpelación reflexiva sobre las historias en la Historia, las herencias y las fatalidades. En torno a la historia de una familia en la cual tres generaciones de hombres han participado en guerras, orbitan otros relatos aparentemente inconexos, hechos confusos y voces no identificadas. Todo hace suponer que el hijo ha muerto en las Islas, y que se ha cumplido con esa muerte la profecía que le había hecho una quiromante al padre, antes de que embarcase para América Latina. Pero entre las escenas de guerra cuyos protagonistas no tienen nombre, algunas pueden legítimamente leerse como episodios que se inscriben en la misma herencia familiar y otras no. Hay lugares, secuencias temporales, vínculos filiales que no encajan. Pueden seguirse con atención los indicios



dispersos que trazan el itinerario del soldado signado por la profecía. Pero es imposible saber si ésta se ha cumplido, a menos que tomemos literalmente el comentario de la hermana, una de las narradoras: “Creer o reventar” (Andruetto, 2022: 230). En todo caso hay posibles incongruencias narrativas, cronologías desordenadas, abismos que se atestiguan pero no se atribuyen. Suponemos que esas incertidumbres forman parte de una estrategia que, por un lado, parece multiplicar los sujetos y las experiencias, en la medida en que aquellos a los que se dirige la elocución no son nombrados; y con ello producir una suerte de diseminación con vocación totalizante. Una sola matriz de relato serviría entonces para todos, un mismo horror los contendría, fuese cual fuese su historia personal, el lugar al que lo destinaron y el modo en que murieron. Vemos entonces que no podemos hablar, en este caso, estrictamente de espectros. Pero la deliberada incertidumbre que siembra el texto, las hilachas de voces y experiencias anónimas, los tiempos detenidos o regresivos, las acronías, y la confesión de impotencia de la narradora inicial, que cierra el texto: “Quiero contar lo que pasó, pero no puedo. No alcanzo a ver más allá. Estoy ciega.” (Andruetto, 2022: 238) crean una atmósfera espectral, en la que la muerte omnipresente avanza paso a paso hasta ocuparlo todo: “Tengo diecinueve años y he visto morir, he visto matar y ya he matado. Uno de los nuestros. Lo arrastramos hasta el galpón. Pasamos toda la noche al lado de su muerte” (Andruetto, 2022: 232).

Nos parece sintomática esta última formulación: “al lado de su muerte”, no “a su lado”. Ante la imposibilidad de incorporar tal experiencia, la muerte se esencializa y los posee, los iguala, adelgazando así las fronteras que la separan de la vida: “no estás solo, estás con otros, hay otros muriendo junto a vos, un día y otro. Otros muriendo. *Como si vos también hubieras muerto*” (Andruetto, 2022: 234).

Los otros dos textos mencionados más arriba, “Archipiélago remoto del Atlántico Sur” de Ariana Harwicz y “Permafrost”, de Perla Suez, presentan ciertas características comunes. En los dos casos se pone en escena el diálogo entre dos personajes, en el paisaje totalmente hostil de las Islas. Harwicz propone una dramaturgia alucinada, en la que dialogan las voces de dos desertores, S1 y S2, que recelan el uno del otro. La interlocución transgrede las reglas de la



comunicación ordinaria, y en ella se mezclan chispazos poéticos, insultos, retazos de noticias, críticas al gobierno argentino y al Ejército, elucubraciones con respecto a los *british* y su eficiencia guerrera: “Son perros entrenados para correr en círculo. Los perros argentinos van atrás con la lengua afuera” (Harwicz, 2022: 45). Hambre, miedo, ira, frustración saturan el discurso. Pero ya desde el Acto 3 hay indicios que comienzan a construir, subrepticamente, otra realidad latente: “Tengo el cuerpo desnudo, vaciado de órganos, sin fetidez, listo para el experimento sobre la camilla” (Harwicz, 2022: 44-45), dice S2 en medio del diálogo. La imagen del cadáver irrumpe de pronto en una escena inmóvil, sin violencia aparente si no fuera por los estallidos lejanos –“se trata de un enfrentamiento inmóvil sin héroe ni batalla” (Harwicz, 2022: 42)–, y la contamina. En la última secuencia solo subsiste una identificación genérica: “Soldado”, cuya voz desnuda el fraude de las guerras y los nacionalismos, así como la barbarie militar y la indefensión ante tales máquinas mortíferas:

El tema no es tanto odiar al garca inglés nacionalista o al agresor argentino nacionalista, es el auto odio. El golpe cívico militar. Los delatores. Cuando te enfrentás a ellos, aunque vayas ganando, sabés que vas a perder. No sabés cómo, ni por qué, pero no podés ganar nunca (Harwicz, 2022: 46).

La referencia a la inauguración del cementerio argentino en Darwin, “inaugurado sobre nosotros” (Harwicz, 2022: 46) revela una verdad diferida, que ya se había infiltrado en el discurso, y que confunde los tiempos y las voces. ¿Los S1 y S2 estaban vivos cuando hablaban? ¿El Soldado de la secuencia final cuenta una historia ya ocurrida o una historia que está ocurriendo? ¿Cuál es el presente de la Historia y de dónde llegan las voces?

Los ingleses y argentinos sepultados entre gallos a medianoche en un helado descampado en los terrenos de un cementerio cristiano. El cura llega tarde. Los cuerpos ya están a varios metros por debajo de la tierra *como fantasmas*⁹ (Harwicz, 2022: 46).

La intrusión del espectro, anunciada, desestabiliza el marco de la dramaturgia inicial, borra los últimos rastros de identidad, confunde los vivos y los muertos, amigos y enemigos, en un más allá de ojos abiertos.

⁹ El subrayado es nuestro.



Perla Suez, por su parte, sitúa a Romero y Castro, dos soldados cuya función es bombear combustible, en “una casilla precaria en medio de la nada” (2022: 49), en el territorio de las Islas.

Los dos protagonistas están solos en la inmensidad helada de la isla. Realizan mecánicamente la misma tarea todos los días, alejados del frente de batalla, del que solo reciben noticias fragmentarias de una radio que capta las transmisiones inglesas. El chófer del camión cisterna que viene todas las mañanas a recoger el combustible que ellos bombean es una presencia fugaz e inasible. Encerrados en un cara a cara impiadoso, dan fe el uno del otro. Alrededor de la casilla solo hay nieve y el sonido del oleaje que se estrella contra las rocas. Cuando Castro sale a caminar, “la caída persistente de la nieve iba borrándole las huellas” (Suez, 2022: 53), como si la intemperie lo desmaterializara. En esa excursión solitaria Castro llega a un espacio extraño: “Era una mancha perfecta en medio de la tundra. Brillaba con una luz tenue, quedó hipnotizado” (Suez, 2022: 54) y es testigo de un fragmento –un resto– del horror que la guerra siembra a su paso y que no hubiera debido ver: el brazo y la mano de un soldado que flotan en el agua por debajo del hielo. Algo ha venido a quebrar la calma aparente de una guerra distante, que solo se vive de oídas: la esquirla inexplicable de un cuerpo que hubiera podido ser el propio. A partir de entonces el desasosiego se instala poco a poco y con él, un clima de pesadilla. También en este caso hay imágenes anticipatorias de lo ominoso:

Todo era silencio. El horizonte blanco se fundía con el gris del cielo. *Un lugar enterrado sin tiempo.*

Estaban fatigados. Castro se quedó dormido y Romero *se acostó con las manos sobre el pecho*¹⁰, pensaba, inquieto. Castro pegó un grito. Llamaba a alguien como un niño que despierta en medio de la noche (Suez 2022: 55).

Dos versiones contradictorias del fin de la guerra –vencieron los ingleses, vencieron los argentinos– no hacen más que acentuar el adelgazamiento de las amarras que los ligan a lo real. En ese rincón fuera del mundo al que los han relegado, la única certeza es la llegada del camión por las mañanas. Hasta el día en que el chófer desaparece como si se desvaneciera en el aire, “sin dejar

¹⁰ Los subrayados son nuestros.



huellas” (Suez, 2022: 57), y la frágil construcción de lo real vacila. ¿Cómo existir en lo sucesivo, condenados al círculo cerrado del aislamiento, sin testigo alguno, cuando la nieve borra toda huella material?

Romero se aleja en dirección del mar, luego de haber escuchado un ruido, “como un corazón *invisible* latiendo” (Suez, 2022: 56) Castro se queda en la casilla, con la mirada fija en un punto de luz *invisible*” (Suez, 2022: 57). Todo ocurre como si, a partir del momento en el que los restos de un soldado desconocido *se hacen visibles* en un espacio desrealizado, el mundo que los rodea perdiese sustancia a su vez. La duda sobre sus existencias parece legítima, no solo por la desaparición del chófer, sino igualmente por las percepciones anómalas de los otros dos, atrapados ambos en una experiencia de lo *invisible* que remite a universos paralelos, a vidas enterradas o a espejismos cegadores. En medio de la nada, quizás no quede nadie.

Las voces espectrales

Otras secuencias de otros relatos apelan a las voces de los muertos, esos testigos absolutos que siguen viviendo sus muertes, los *sobre-murientes*. Pensamos sobre todo en “Pretérito Perfecto”, de Clara Obligado, quien da forma a un relato polifónico, que se sirve como andamiaje retórico de la declinación de los pronombres personales en la conjugación del verbo estar. Cada fragmento está encabezado por una de esas formas: *Yo estaba, Vos estabas, Él estaba, Nosotros estábamos, Ustedes estaban, Ellos estaban*; y en cada uno las voces que hablan, el lugar desde donde hablan, la identidad del que escucha y el lugar desde donde lo hace son distintas. Salvo en el caso de la voz autobiográfica introducida por el Yo, las otras no están directamente identificadas, y no siempre se sabe quién habla cuando la tercera persona narrativa es testigo de las acciones de un personaje en particular, ficticio o no, anónimo o público. Aunque en este último caso, el texto produce los indicios suficientes como para que el lector lo reconozca (Margaret Thatcher, el General Galtieri). El vínculo o puente entre cada una de esas voces, además de la guerra, es la persistente alusión a “la marchita”, la marcha de Malvinas, cuyo autor es Carlos Obligado, el abuelo de la autora; y una alusión recurrente al color rojo sangre que, con variantes, se



cuela en cada uno de los fragmentos. Siguiendo con el hilo de nuestra reflexión, nos vamos a concentrar sobre uno de los fragmentos, el intitulado *Nosotros estábamos*, en el cual el pronombre alude a un colectivo espectral muy específico:

Nosotros estábamos durmiendo contra el cielo cuando oímos los aviones sobrevolar [...] cada vez que escuchábamos los aviones alguno de nosotros gemía como solo gimen los muertos y nos removíamos en el limo, levantábamos nubes de arcilla dorada y flotábamos acercándonos a la costa para gritarles a los vivos que así no viven los vivos (Obligado, 2022: 100).

La colisión entre tiempos, mundos y geografías es extrema: los desaparecidos arrojados al Río de La Plata, los muertos que ha sembrado la dictadura en los años 70, se agitan al escuchar los aviones que vuelan hacia Malvinas en el 82, y que hubieran podido ser los mismos en los que ellos viajaron, drogados, antes de la caída. Dos épocas, dos instancias de muerte decididas por el Estado; el mundo sumergido de los muertos, el mundo amenazado de los vivos, la eternidad sin reposo de los militantes, la inminencia de la muerte de los combatientes de Malvinas... se cruzan y se reflejan en la imagen del avión que anuda el continente y las Islas, en un único movimiento que desnuda el drama común de dos generaciones sucesivas. La secuencia tendrá su espacio de resonancia en otro fragmento a venir: el que se titula "Ellos estaban" y describe, en una suerte de enumeración caótica y dramática, la experiencia de la guerra, integrando en una escena de pesadilla todos los segmentos del relato total acuñado por los sobrevivientes:

[...] ellos al borde de los acantilados gigantescos bajo los que se batía un mar ominoso, sin agua para beber, solos ante el avance del enemigo, ni una tienda de campaña, comida escasa o repugnante, robando ovejas que devoraban en el barro, caminatas eternas bajo la nieve más cálida que el frío, castigos, torturas, bombas, cavar y cavar, bombas, vivir bajo la tierra, bombas, noches y noches rogando mantener la vida, noches y noches deseando perderla, cadáveres retorcidos, manchas de sangre en la nieve [...] (Obligado, 2022: 103).

Mientras los cuerpos a veces adolescentes de los desaparecidos flotan en las aguas del río y repiten infinitamente sus quejas y sus preguntas, los jóvenes conscriptos que combaten en las Islas formulan las suyas en el mundo de los vivos. Las voces que gimen en el limo recuerdan sus historias y señalan a los responsables: "¿Y quién hizo esto? ¿Quién los quebró así? Fueron los



monstruos. Los mismos monstruos que ahora llaman a la guerra” (Obligado, 2022: 101), mientras los combatientes replican desde las islas: “soldados llorando como niños cuando comprendieron la verdad” (Obligado, 2022: 103). El más allá y el más acá; el pasado y el presente, los Centros Clandestinos de Detención y la guerra de Malvinas: escenas de pesadilla que se suceden y se enlazan, escenas que solo separa esa línea cada vez más frágil e imperceptible que diferencia la vida de la muerte. Allí, antes: territorio de fantasmas que a fuerza de estar sumergidos alcanzan una forma de belleza sublimada y alucinatória: “Había una muchacha con la columna firme que no había terminado de crecer, los peces se paseaban entre sus costillas blanquísimas, la cabellera larga y rubia flotando como las algas del río” (Obligado, 2022: 100). Aquí, ahora: alucinación inducida por los designios biopolíticos del Estado militar, que dispone de los cuerpos de “los chicos”:

[...] en el momento de partir nada de esto sabían esos chicos que vieron un atardecer rojo sangre y, abrazados a sus familias, escucharon la marcha por última vez ignorando lo que les iba a pasar y, como lo ignoraban, se sintieron dentro de una película, gloriosos cuando bajaban del barco, héroes cuando caminaron entre las olas con el agua hasta la cintura, las banderas flotando al viento, la mirada hacia el futuro, el grito triunfal: Señores, vamos a liberar Malvinas (Obligado, 2022: 103-104),

utilizando como señuelo una versión cinematográfica de la heroicidad. El laberinto polifónico creado por todas esas voces da como resultado una visión totalizadora del conflicto, que opone las inocencias (Vos estabas, Ellos estaban) a los oportunismos (Él estaba, Ustedes estaban), el pueblo al poder, la incomprensión al cálculo. El hilo que las entreteje es el de la voz autobiográfica de la autora y su descarnada lucidez: “Yo recordé a Videla en el último mundial, las ovaciones, los aplausos, y volví a escuchar ese absurdo de islas y piedras, de gente que iba a morir. ¿No había ya suficientes muertos?” (Obligado, 2022: 96). Esa es la lectura subjetiva de quien escribe desde 1982, la misma voz que elige para reformular su profunda incomprensión al coro de fantasmas que gime en el fondo del río y le da una dimensión de fatalidad histórica: “¿Cómo puede haber una guerra dentro de otra guerra y una muerte más inmensa que la nuestra?” (Obligado, 2022: 101). La misma, finalmente, que anuda unos fragmentos con otros gracias a las reiteradas alusiones a la marchita y a la marca, presente en cada uno de ellos, del ominoso y ubicuo presagio que invade



el mundo: “el cielo se había vuelto de sangre” (Yo, 96), “el sol poniéndose tan rojo” (Vos, 97), la gota de tinta “como una cápsula negra de sangre” / “un crepúsculo de fuego rebotaba sobre la ciudad” (Él, 98), “hay un brillo rojo bajo el agua” (Nosotros, 101), “un atardecer rojo vino” (Ustedes, 102), “un atardecer rojo sangre (Ellos, 104). Omnipresente, la voz que cede la voz, la voz detrás de las voces, repite hipnóticamente, como una letanía, su tributo de palabras a la muerte.

El muerto que vuelve

El muerto que vuelve – el *revenant* – es la manifestación más clara y literal del espectro. Hallamos dos relatos que lo ponen en escena y le dan un papel protagónico, dos fantasmas que entablan una relación particular con un humano viviente, el único que es capaz de percibirlos. Uno de ellos es “Todo el tiempo del mundo”, de Marcelo Figueras, narrado por la voz misma del fantasma, por una voz en principio *imposible*. El segundo, de Carla Maliandi, narrado por la adolescente que traba relación con el fantasma y es su testigo y su amiga, es quien da título al cuento: “Ismael”.

La voz del fantasma narrador de “Todo el tiempo del mundo” es ante todo un testigo de sí mismo, de su propia transmigración a otra condición de la existencia que al principio no comprende y en la cual deberá reconocerse. Todo el proceso del *seguir siendo* una conciencia sin cuerpo está destinado a dotarlo de una presencia que excede la lógica del mundo real y lo define como habitante de un incongruente lugar de poder, en la medida en la que parece escapar a las leyes de la vida y de la muerte, y ser así sujeto de una extraña resiliencia; al tiempo que dispone de una libertad de circulación que ningún límite físico condiciona. Las deambulaciones entre el brezal, el pueblo, el cementerio de cruces blancas y la habitación del niño, son otras tantas pruebas de que, a pesar de la debilidad, todavía dispone de una voluntad y que ésta parece cumplirse de manera inmediata, apenas formulada. El espectro articula en su mente las palabras que busca para poder pensarse, y avanza progresivamente en la aprehensión de su nueva condición:



Asumió que estaba muerto, sin angustiarse. Tal vez porque podía pensar en ello, y eso significaba que no lo estaba del todo. De algún modo seguía existiendo. Carecer de un cuerpo, de materia, era una ventaja en esa circunstancia: no tenía un corazón que se acelerase, su respiración no se entrecortaba, no contaba con miembros que someter a temblores. La suya era una condición nueva, que lo desafiaba a encontrar otra receta para ser. [...] Estaba más allá de la exaltación y de la pesadumbre; esencialmente, estaba más allá del dolor (Figueras, 2022: 34).

Testigo de su ser espectral, que a la vez testimonia de la persistencia del combate, pero ya ajeno a sus peligros – “esa clase de testigo era uno intocable” (Figueras, 2022: 35); portador todavía de su memoria lejana, pero incapaz de reconstruir las circunstancias exactas –las razones o sinrazones– de su muerte, el fantasma tiene necesidad de *otros testigos* para completar su propia imagen. Uno de ellos, el abuelo, emerge en el recuerdo de la vida que vivió. El otro, el niño kelper pelirrojo que primero lo atraviesa y luego ve en él a un piloto al que le falta un brazo, da realidad a su presencia al proferir la frase “I can see you” (Figueras, 2022: 36). Sanciona así la transmigración del combatiente devenido *espectro* y abre una futura posibilidad de diálogo con la comunidad de los vivos. Si ya desde el principio del relato parecía indispensable pensar la figura de un doble en el que proyectarse y existir (el incongruente zorro de pelaje rojizo que cree entrever en el páramo), para poder concebirse en su nueva incompletud:

¿Y si lo que había visto era un reflejo? ¿Había descubierto su naturaleza: era un perro-zorro de espesa pelambre, pero incapaz de sentir el látigo del viento? ¿Acaso era eso lo que había registrado: su propia imagen espejada en la cortina de la lluvia? Pero cuando intentaba verse no veía nada. ¿Cómo podía proyectar una estampa de la que carecía? (Figueras, 2022: 30);

el encuentro amistoso con el niño, que lo incorpora a su mundo de percepciones con naturalidad y respeto, lo confirma en su etérea resurrección:

Estaba claro que veía en él algo que él mismo no veía. Descartó que contemplase un zorro-perro, nadie le hace la venia a un animal extinto. Un saludo así se le rinde tan solo a un militar de mayor escalafón –o a un piloto (Figueras, 2022: 37).

Todavía sin palabras para proferir, el diálogo con el niño es gestual; pero hay en ese esbozo una promesa de continuidad. Y esta vez, cuando se retira, el reflejo ya no es el del zorro, sino: “La más fugaz de las visiones: una *silueta* que se desplazaba, la imagen de un hombre joven que vestía uniforme” (Figueras, 2022: 38).



“Vivir de ese modo”, moverse “con la gracia del aire” puede volverse una evidencia gracias a la mirada del otro. Más que el relato de una muerte, el texto de Figueras parece narrar una particular resurrección, el ingreso en otra dimensión de la existencia en la que algunas interlocuciones son posibles y la memoria del pasado puede sostener el reconocimiento de sí en el presente; la institución de un nuevo, indestructible impulso vital gracias al cual seguirá estando, en un tiempo sin tiempo.

Otra variante de esa ratificación de una forma espectral de existencia gracias a la mirada del testigo se halla en “Ismael”, de Carla Maliandi. Esta vez el soldado muerto, Ismael, es convocado por una adolescente que juega a comunicar con los espíritus, lo que acaba con la instalación del fantasma en la habitación de la protagonista. El tratamiento de la figura espectral difiere del que podemos observar en el caso del relato anterior.

Por una parte, el fantasma, cuya inmaterialidad lo dota de las mismas capacidades para trasladarse contrariando las leyes de la gravedad, es más que una silueta, es una presencia con atributos tangibles e identificatorios:

Quando volví a mi pieza encontré a un hombre sentado en el borde de mi cama. Primero pensé que era un albañil. [...]

Soy Ismael, dijo.

Sostenía un casco entre las manos y miraba las ramas del roble del otro lado de la ventana. Su ropa estaba descolorida. No pude darme cuenta si era un adulto o un chico con la mirada de un hombre grande, con el cuerpo cansado (Maliandi, 2022: 151).

Ismael habla, es insomne, no necesita comer, tiene un vago recuerdo del momento de su muerte: “Corría entre las explosiones, el ruido lo aturdía. Sintió un chiflido muy fuerte, una quemadura en el pecho y después todo se puso blanco como la nieve” (Maliandi, 2022:154). Todos esos rasgos confirman su calidad espectral, pero al mismo tiempo escucha música, canta, dibuja y ayuda a su nueva amiga a resolver los ejercicios de matemáticas. Hace gimnasia, lee libros, cuenta cosas de su vida y tartamudea cuando no está seguro de algo. Nunca sale de la habitación, o sea que solo ella lo ve, y se convierte en su amigo y confidente.

En cuanto a la narradora, no solo puede ver a Ismael, sino que además entabla una relación con él que se prolonga a lo largo de los años y tiene influencia en algunas de sus decisiones: sube más temprano a su habitación por



las noches para no dejarlo solo, se angustia y se pone a llorar un día que no lo encuentra (“Eran lágrimas de angustia y de alivio al mismo tiempo [Maliandi, 2022: 157]”), y se opone a que los padres vendan la casa pensando en qué pasaría con él en ese caso. La narradora crece, su vida cambia, cada vez tiene menos tiempo para compartir con el soldado, y a veces hasta se olvida de su presencia. Él atraviesa diversos estados de ánimo: a veces se encierra en sí mismo y prefiere estar solo, otras hace travesuras como los chicos; cuando lo reprenden se queda en silencio. Ha perdido la capacidad de sentir con el cuerpo; en cuanto al sentimiento, su comportamiento es errático: se preocupa si su amiga está triste, pero no la entiende cuando llora, como si ese acto fuese completamente ajeno a su experiencia.

El distanciamiento entre ambos es progresivo, y la imagen de Ismael, que sigue estando dentro de la habitación a través de los años, parece inalterable: “ahí estaba él, con el casco en la mano, pensando en sus cosas” (Maliandi, 2022: 158); tan abstraído en su mundo paralelo que no comprende el dolor de su amiga cuando le dice que venden la casa y se van: “Tenía la misma mezcla de confusión y desinterés que cuando alguna vez le ofrecí comida, o una frazada para taparse en invierno” (Maliandi, 2022: 159). Pertenecer al *otro mundo* es entonces esa inconsistencia del que prescinde del cuerpo, ese ensimismamiento del que todavía no puede explicar lo que le ha ocurrido, ese desinterés por lo material y la imposibilidad de proyectarse en el futuro.

Si el espectro de Figueras razonaba con la posibilidad de meditar porque “tenía todo el tiempo del mundo” (2022: 38), asumiendo así su lote de eternidad, el de Maliandi está suspendido en un presente absoluto e inalterable. En “Todo el tiempo del mundo” la voz subjetiva era la del espectro, con lo que teníamos acceso a su conciencia, a la progresiva asunción de la nueva condición y a sus proyectos. En cambio, Ismael es solo alguien visto por otro; en ningún momento el misterio de su *seguir estando* en el mundo es abordado. Frente a un espectro liberado del cuerpo que descubre nuevas modalidades posibles del ser y que permanece en el territorio lacerado de Malvinas, Ismael es un espectro ensimismado, que está de vuelta en el continente y, aunque al principio parece consentir un simulacro de vida ordinaria, acaba relegado en su extrañamiento.



Ambos están solos, ambos están más allá del dolor; pero el piloto parece haber conservado la potencia del deseo y del paisaje que lo vio morir. Ismael aborda quizás su eternidad como corte con la vida y con las islas, como suspensión infinita del entendimiento. El primero se ha quedado en las Islas; el segundo es un *vuelto*: se ha quedado sin las Islas.

Tanto la narradora de “Ismael” como el niño de “Todo el tiempo del mundo” son testigos que validan el *seguir siendo* del otro y al mismo tiempo no pueden ejercer la verdadera función del testigo, que es la del relato. Porque la aparición solo es perceptible para ese testigo, porque ellos son los únicos en ver lo invisible, que según la lógica habitual del mundo, es también lo imposible. Ambos son por definición testigos contrariados, en la medida en que no pueden hablar y aunque hablaran, no serían creídos. Y ambos cargan, aunque de maneras diferentes, con la abismal responsabilidad de esas apariciones, totalmente dependientes del ojo que las mira y las hospeda. Los dos espectros, a su vez, podrían ser caracterizados como los testigos absolutos, en la medida en que han vivido, valga la paradoja, la experiencia de la muerte, de la que dan fe. Si bien en ambos casos la *aparición* asume rasgos muy diversos y ninguno de los dos abunda en un relato propiamente dicho, su presencia los confirma como los *restos* significantes de la experiencia, *lo que queda* de Malvinas. Porque el pasado siempre acosa al presente, estos fantasmas ligan los sujetos presentes a las historias pasadas. Aquello que se ha perdido u ocultado está definitivamente vivo en el presente y, como dice Janice Radway, “a ghost is that it has a real presence and demands its due, your attention”. Porque, finalmente, “To write stories concerning exclusions and invisibilities is to write ghosts stories. [...] To write ghosts stories implies that ghosts are real, that is to say, that it produces material effects” (Gordon, 2008: 17).

Esos efectos materiales se perciben de diferentes maneras en los relatos estudiados. De la impregnación discursiva que alude al espectro aun cuando no se lo convoque en tanto tal, y que contribuye a desrealizar el mundo y la Historia; pasando por la representación de lo que *ya no es* o de lo que *quizás fue*, acentuando la incertidumbre y la duda; hasta la aparición del espectro en el mundo quien, con su sola silueta reclama ser reconocido o bien se incrusta en



el presente para recordarle a los vivos no solo lo que han perdido, sino también lo que nunca tuvieron y desearon, la dimensión utópica de la vida, el *derecho a ser vistos*. El espectro busca una respuesta y un lugar donde habitar, el rostro que perdió. Su presencia, visible o no, altera nuestro orden, tiñe nuestra memoria, saca a la luz lo sepultado. Sus necesidades son las nuestras, porque el único sentido social de su inquietante latencia es el contacto con quienes están vivos, ahora.

Lo que debe ser hecho es un reclamo de cada instante. Y la literatura ha colaborado, a su manera, para que esa deuda empiece a ser saldada por la sociedad. A 40 años de la guerra, los efectos materiales se plasman en el actual reconocimiento institucional. Falta que a la memoria, laboriosamente recuperada, se sume la Justicia.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRUETTO, María Teresa (2022). "Fragmentos de un relato imposible". En Victoria Torres y Miguel Dalmaroni (eds.), *La guerra menos pensada*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 27-238.
- CONSIGLIO, Jorge (2022). "Retaguardia". En Victoria Torres y Miguel Dalmaroni (eds.), *La guerra menos pensada*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 59-73.,
- DAL MASO OTANO, Silvina (2012). "Preguntas sobre la melancolía". En IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, Buenos Aires. Disponible en https://www.academia.edu/36553304/Preguntas_sobre_la_MelancoI%C3%Ada [Fecha de consulta: 1 de junio de 2022].
- FIGUERAS, Marcelo (2022). "Todo el tiempo del mundo". En Victoria Torres y Miguel Dalmaroni (eds.), *La guerra menos pensada*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 25-38.
- GATTI, Gabriel, (2014). *Surviving forced disappearance in Argentina y Uruguay*. New York: Palgrave McMillan.
- GORDON, Avery (2008). *Ghostly matters. Haunting and the sociological imagination*. Foreword by Radway, Janice. Minneapolis: University of Minnessota Press.
- GUSMÁN, Luis (2022). "Lejos de casa". En Victoria Torres y Miguel Dalmaroni (eds.), *La guerra menos pensada*. Buenos Aires: Alfaguara", pp. 19-24.
- HARWICZ, Ariana (2022). "Archipiélago remoto del Atlántico Sur". En Victoria Torres y Miguel Dalmaroni (eds.), *La guerra menos pensada*. Buenos Aires: Alfaguara", pp. 39-46. Disponible en https://www.academia.edu/52186294/Historias_de_des_aparecidos_Un_abordaje_antropol%C3%B3gico_sobre_los_fantasmas_en_torno_a_los_lugares_don_de_se_ejerici%C3%B3n_la_represi%C3%B3n_pol%C3%ADticahttps://www.acad



[emia.edu/52186294/Historias de des aparecidos Un abordaje antropol%C3%B3gico sobre los fantasmas en torno a los lugares donde se ejerci%C3%B3 la represi%C3%B3n pol%C3%ADtica](https://www.emia.edu/52186294/Historias_de_des_aparecidos_Un_abordaje_antropol%C3%B3gico_sobre_los_fantasmas_en_torno_a_los_lugares_donde_se_ejerci%C3%B3_la_represi%C3%B3n_pol%C3%ADtica) [Fecha de consulta: 15 de junio de 2022].

- LACAN, Jacques (2017). *Seminario 6 (1958-1959). El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Editorial Paidós, Buenos Aires.
- MALIANDI, Carla (2022). "Ismael". En Victoria Torres y Miguel Dalmaroni (eds.), *La guerra menos pensada*. Buenos Aires: Alfaguara, pp.147-159.
- OBLIGADO, Clara (2022). "Pretérito imperfecto". En Victoria Torres y Miguel Dalmaroni (eds.), *La guerra menos pensada*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 93-104.
- RADWAY, Janice (2008). "Foreword". En Gordon, Avery (2008), *Ghostly matters. Haunting and the sociological imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- RONSIÑO, Hernán (2022). "Ejército enemigo". En Victoria Torres y Miguel Dalmaroni (eds.), *La guerra menos pensada*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 75-91.
- TORRES, Victoria y DALMARONI, Miguel (ed.) (2022). *La guerra menos pensada*, Alfaguara, Buenos Aires.
- SEMILLA DURÁN, María (2016). "De 1976 a 1982. Alusiones y elusiones de una genealogía", *Amerika*, n.º 15. Disponible en <https://journals.openedition.org/amerika/7688> [Fecha de consulta: 3 de julio de 2022].
- SEMILLA DURÁN, María A. (2022). "Continuidades y bifurcaciones en la literatura de Malvinas. Otras inscripciones posibles", *Aletheia*, vol. 13 [en prensa].
- SUEZ, Perla (2022). "Permafrost". En Victoria Torres y Miguel Dalmaroni (eds.), *La guerra menos pensada*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 47-57.
- TELLO WEISS, Mariana (2016). "Historias de (des)aparecidos. Un abordaje antropológico sobre los fantasmas en torno a los lugares donde se ejerció la represión política", *Estudios de Antropología Social -Nueva Serie-*, n.º 1, pp. 33-49.
- YEMAYEL, Mónica (2022). "Las chicas del 63". En Victoria Torres y Miguel Dalmaroni (eds.), *La guerra menos pensada*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 205-226.

Diablotexto

Digital



**“Hacemos memoria” de “nuestras Malvinas”.
Modos de leer Malvinas en propuestas
editoriales para las infancias y los jóvenes a
40 años de la guerra**

***"We remember" "our Malvinas". Ways of
reading in editorial proposals for children
and young people 40 years after the war***

MARÍA AYLÉN BAYERQUE

CELEHIS / UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

mabayerque@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4608-9250>

**Fecha de recepción: 31 de mayo de 2022
Fecha de aceptación: 17 de junio de 2022**

***Diablotexto Digital* 11 (junio 2022), 64-87
DOI: 10.7203/diablotexto.11.24216
ISSN: 2530-2337**



Resumen:

El propósito de este trabajo es analizar los modos de leer Malvinas en libros destinados a las infancias y juventudes editados con motivo del 40 aniversario de la guerra. Identificamos un creciente interés del mercado editorial por la temática de Malvinas a través de la profusión de publicaciones alusivas con un claro destinatario escolar. Por este motivo, nos detendremos en los proyectos de las editoriales Norma y loqueleo, elaborados a raíz de la efeméride, y en dos libros en particular –*Postales desde Malvinas* de Federico Lorenz y *La tía, la guerra* de Paula Bombara– para relevar de qué modos se construye el referente “Malvinas” y qué tensiones emergen en materiales especialmente pensados para lectores en formación.

Palabras clave:

Malvinas; literatura infantil y juvenil; escuela; mercado editorial

Abstract:

The purpose of this paper is to analyze the ways of reading Malvinas in books for children and youth published on the war's 40th anniversary. We identified a growing interest in the publishing market for the Malvinas theme through the profusion of allusive publications with a clear school addressee. For this reason, we will focus on the projects of the Norma and loqueleo publishing houses, produced as a result of the anniversary, and on two books in particular –*Postales desde Malvinas* by Federico Lorenz and *La tía, la guerra* by Paula Bombara– to reveal in which ways the referent “Malvinas” is constructed and what tensions emerge in materials specially designed for readers in training.

Key words:

Malvinas; children's and youth literature; school; publishing market



Gustavo Caso Rosendi (2009) es un poeta argentino que combatió en calidad de soldado conscripto en la guerra de Malvinas (1982). En un poema suyo llamado “Después del horror” podemos leer los siguientes versos: “Lo hemos aprendido/ Nosotros los sobremurientes/ sabemos muy bien que tras el silencio/ viene otro silencio atronador/ Siempre será así” (105). Los sentidos construidos en torno a la palabra “Malvinas” se multiplican en Argentina, ya que, a lo largo de la historia, se ha cargado al significante de nuevos significados. En ese devenir, la guerra de 1982 ocupa un lugar destacado, sin embargo, como indagaremos en este artículo, Malvinas es “mucho más que el archipiélago usurpado” (Lorenz, 2020: 12).

En este trabajo partimos de los siguientes interrogantes: ¿de qué modos representamos lo que pasó y lo que nos pasa con nuestra historia reciente?, ¿cómo transmitimos a las niñeces y juventudes actuales un hecho histórico trascendental como la guerra de Malvinas? En este sentido, nuestro propósito es analizar los modos de leer (Ludmer, 2015) Malvinas en libros destinados a las infancias y juventudes editados con motivo del 40 aniversario de la guerra.¹ Identificamos un creciente interés del mercado editorial argentino por la temática de Malvinas a través de la profusión de publicaciones alusivas con un claro destinatario escolar. Por este motivo, abordaremos las propuestas de dos editoriales de amplia trayectoria en el país, loqueleo y Norma, para relevar de qué modos construyen el referente “Malvinas” y qué tensiones emergen en materiales especialmente pensados para lectores en formación. Para comenzar este trabajo, mencionaremos algunas categorías teórico-críticas que orientan nuestro análisis. Luego, indagaremos en los modos en los que Malvinas ha emergido como una temática de interés en nuestra historia y, especialmente, desde 1982. En relación con esto, realizaremos una breve genealogía del impacto en el campo literario de la temática, especialmente en la literatura destinada a las infancias y las juventudes. Por último, mediante un análisis

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación (2021-2022) subsidiado: “Prácticas de lectura y mediación literaria: interpretación de las operaciones de la selección, edición y circulación en el campo escolar argentino”, dirigido por la Dra. Carola Hermida (UNMdP-Facultad de Humanidades.15/F767- HUM705/21-CyT). A su vez, este aporte se desprende del proyecto de investigación personal en curso en el marco de la Beca de investigación categoría B otorgada por la Universidad Nacional de Mar del Plata (Resolución de Rectorado n.º 4614).



cualitativo de los soportes, nos detendremos en los catálogos editoriales, la conformación de colecciones alusivas a los 40 años de la guerra y dos libros en particular, *La tía, la guerra* (2021) de Paula Bombara y *Postales desde Malvinas* (2021) de Federico Lorenz, destinados –al menos desde el criterio editorial– a una franja etaria similar.

Coordenadas de partida: algunas precisiones teóricas

A continuación, y de forma acotada, desglosaremos las principales categorías teórico-críticas fundamentales para este trabajo con el propósito de generar una “zona de borde disciplinar” (Gerbaudo, 2020) que nos permita estudiar un objeto en el que se entrecruzan el campo literario, el histórico y el educativo.² Nuestro análisis pretende llevar a cabo una investigación exploratoria y descriptiva a partir de un enfoque cualitativo, tomando aportes del análisis del discurso y de la teoría y la crítica literaria.

En primer lugar, para explorar los “modos de leer” Malvinas en estos materiales escolares, retomamos la categoría de Josefina Ludmer, entendiéndola como “códigos de lectura” (2015: 38) que se construyen en función de las preguntas qué se lee y desde dónde se lee. Metodológicamente, en cuanto a la primera cuestión, Ludmer aclara que podemos leer distintos “espacios materiales” (2015: 40) en un texto, es decir, distintas zonas y niveles, lo que es muy pertinente para nuestro objeto dado que, como veremos, es fundamental tener en cuenta cuestiones paratextuales; así como los diversos sentidos presentes en eso que se lee, en este caso los efectos de la guerra y la posguerra; en cuanto a la segunda cuestión, se indagará desde dónde se lee

² Analía Gerbaudo (en Dalmaroni, 2020) nos insta a estudiar el vínculo entre literatura y enseñanza desde una zona de borde disciplinar: “El concepto de *zona de borde* da cuenta de la conjunción de disciplinas necesaria para abordar problemas de la esfera educativa cuya complejidad impide que una sola pretenda solucionarlos o abrir nuevas preguntas en torno de su planteo, y demanda una confluencia teórico-epistemológica que se produce en este espacio. (...) Por extensión llamo *zona de borde* a los espacios de intersección que se crean en los límites de las disciplinas, sin incluirse de modo completo en ninguna pero recuperando aportes de todas las involucradas actuando la *transdisciplinariedad* (Bixio y Heredia) toda vez que se entienda por ello la confluencia de categorías y formas de resolución aportadas por distintos campos disciplinares que se potencian para estudiar un problema o un conjunto de problemas que no podría abordarse sólo desde alguno de ellos sin riesgos de banalizarlo” (p. 171).



Malvinas en el corpus, reconociendo las diversas operaciones editoriales que transforman estos textos en objetos orientados a la construcción de la memoria.

En segundo término, si hablamos de “modos de leer” es fundamental enmarcar nuestro trabajo en las categorías que nos provee Roger Chartier (1993, 2005) respecto de la lectura como práctica cultural que se realiza en un espacio histórico e intersubjetivo dentro del cual los sujetos comparten actitudes, dispositivos, posturas y formas de apropiación. Este enfoque nos permite indagar tanto en las estrategias de “mediación editorial” (Chartier, 2000), las políticas editoriales (De Diego, 2014) que posibilitan la circulación de estos objetos de lectura, así como las apropiaciones (Chartier, 1993) que se dan de una serie de textos literarios.

En tercer lugar, el marco se constituye a partir de la sociología de la cultura bourdiana, especialmente en relación a la teoría de los campos y sus reformulaciones (Bourdieu, 1971, 1984, 1995; Barei, 1993). Situar la investigación dentro del estudio de los campos nos permite dar cuenta de las relaciones, tensiones de fuerza y luchas inherentes en función del lugar que ocupan los agentes internamente (Gerbaudo, 2021). Esta cuestión es relevante para pensar en el rol del mercado editorial dentro de la LIJ argentina, que cuenta con sus propias tensiones y pujas (López y Bombini, 1992; Blanco, 2013; Bustamante, 2018; Nieto, 2019; Labeur, 2019). Este tipo de literatura posee una particularidad: construye un lector doble, el niño o joven y el mediador, sea el adulto que compra el libro o el docente que lo selecciona para leerlo con sus alumnos en la escuela. Debido a la distancia entre los productores del discurso literario y cultural y los destinatarios del mismo, podemos pensar en el campo de la LIJ como un espacio tradicionalmente tensionado por la asimetría (Stapich, 2016).

En íntima relación con Bourdieu, las consideraciones de Gisèle Sapiro (2016) acerca de la necesidad de vincular elementos contextuales y textuales resulta idónea para el objeto en tanto nos permite establecer nexos entre el corpus y los contextos educativos, políticos e históricos. Para poder superar estas tensiones es necesario centrarse en las mediaciones entre la obra y las condiciones de producción y, de esta forma, los diferentes modos de leer



Malvinas por parte de los agentes que conforman el ecosistema del libro (Hamawi, 2021).

“No las hemos de olvidar”

Como sabemos, Malvinas refiere, antes de cualquier otra lectura, a un archipiélago de islas ubicadas en el extremo sur del Océano Atlántico y nombra un territorio disputado por Argentina y Gran Bretaña desde su ocupación en 1833. El reclamo por la soberanía argentina emergió de formas disímiles a lo largo del siglo XIX y XX, en paralelo a los avatares políticos internos y externos³. Pero Malvinas se transforma para siempre en un hecho clave de nuestra historia el 2 de abril de 1982 con el desembarco argentino en las islas. Posteriormente, la “cuestión Malvinas” sufrió un proceso de ocultamiento de manera sistemática por parte del Estado argentino y otros actores civiles, llamado a posteriori “desmalvinización” (Lorenz, 2006; Pestanha, 2012). Con esto, se promovió también la invisibilización de los excombatientes, a pesar de su rápida organización para vehiculizar sus reclamos y hacer valer sus derechos en un contexto social adverso (Lorenz, 2014).

Como sostiene el historiador italiano Bruno Groppo, las políticas de la memoria implican, necesariamente, la representación del pasado dispuesta para modelar la memoria pública y construir una cierta identidad colectiva. De esta forma, aunque se propone una mirada particular del pasado, se proyecta hacia el futuro, ya que “dibuja un cierto tipo de sociedad” (2002: 192). A partir del 2003 se inicia un período que Analía Gerbaudo (2011) identifica como el fin de la posdictadura –aunque como ella misma dice, no sin controversias–⁴. En

³ El debate y la necesidad de sostener el reclamo por las islas ingresó, incluso, al sistema educativo en 1936 a través de la publicación y distribución gratuita de “Les Îles Malouines” de Paul Groussac, obra en la que el intelectual francés expone los fundamentos jurídicos, históricos y geográficos que avalan el reclamo argentino. El interés en Malvinas de los intelectuales puede rastrearse incluso hasta 1869, cuando José Hernández publica una serie de artículos periodísticos sobre “la importancia de las islas y la necesidad de que Argentina recibiera una reparación ya que habían sido ‘usurpadas’” (Lorenz, 2014: 113).

⁴ Para justificar este posicionamiento, Gerbaudo menciona, en primer lugar, la presentación y aprobación de la nulidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final junto a la movilización de diferentes sectores de la población por causas como el modelo de agronegocios, la legislación sobre los medios de comunicación, la megaminería a cielo abierto, los criterios de compra y venta de los bienes del Estado, el matrimonio igualitario, entre otros.



consonancia con este proceso, podemos relevar una serie de iniciativas concretadas a través de políticas de la memoria que permiten identificar el periodo con el cierre del proceso de desmalvinización y la reinstalación del tema en la opinión pública (Farías, Flachsland y Rosemberg, 2012; Segade, 2014; Elrich, 2015). En los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015) se implementaron medidas “(...) reparadoras en torno a Malvinas” (Salerno, 2018: 223) como la edición de materiales escolares a través del Programa Educación y Memoria, la inclusión del reclamo por la soberanía en la Ley de Educación Nacional (Ley 26206, 2006), la declaración del 2 de abril como feriado inamovible, la reactivación de reclamos por vía diplomática y el pedido público de Cristina Fernández de Kirchner frente al Comité de Descolonización de la ONU (2012) por la identificación de los cuerpos del cementerio de Darwin, la desclasificación del *Informe Rattenbach* (2012) y de otros documentos de la Fuerzas Armadas (2015), la creación de la Secretaría de Asuntos Relativos a Malvinas (2013) y la inauguración del Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur (2014), entre otros.

Luego de este período, durante la presidencia de Mauricio Macri (2015-2019), existe un giro en la política exterior, ya que se busca priorizar en las relaciones bilaterales con el Reino Unido temáticas como el comercio, la inversión, la búsqueda de apoyo frente a organismos internacionales, subordinando el reclamo por la soberanía (Berardi, 2018). Sin embargo, sí se inicia el trabajo del Equipo Argentino de Antropología Forense para identificar a los soldados caídos en las islas. Por último, y más cercano en el tiempo, con la llegada al poder de Alberto Fernández (2019) observamos la reaparición de Malvinas en el discurso público, tanto al momento de la asunción como Presidente como en las aperturas de sesiones ordinarias en el Congreso de la Nación⁵.

A lo largo de la historia, entonces, la palabra Malvinas se ha transformado

⁵ Se pueden leer los discursos en <https://www.casarosada.gob.ar/informacion/discursos/46596-palabras-del-presidente-alberto-fernandez-en-su-acto-de-asuncion-ante-la-asamblea-legislativa> y <https://www.argentina.gob.ar/noticias/el-presidente-alberto-fernandez-destaco-la-cuestion-malvinas-como-politica-de-estado> [21/03/2022].



en un significante polisémico y complejo, cargado de significados que exceden los 74 días de duración del conflicto (Guber, 2012). El poder simbólico de la palabra nos permite hacer referencia al debate por la soberanía de las islas, a la posguerra, involucra la cuestión del nacionalismo, así como también la importancia estratégica del territorio y la institución del reclamo de soberanía como una causa latinoamericana. Símbolo, mito e incluso condición de posibilidad de *lo argentino*, en torno a Malvinas se tejen significados que tienen que ver con disputas territoriales, pero también políticas y sociales. En este trabajo, nos interesa poner la lupa en una parte de ese gran mapa que es Malvinas: los sentidos que se cifran en ediciones de libros para las infancias y juventudes.

“¿Quién nos habla aquí de olvido, de renuncia, de perdón?”

Tzvetan Todorov afirma que recuperar el pasado es indispensable “lo cual no significa que el pasado deba regir el presente, sino que, al contrario, este hará del pasado el uso que prefiera” (2008: 40). Las memorias se consolidan como operaciones para dar sentido al pasado y quienes deben otorgarlo no solo son individuos sino también grupos en interacción con otros, agentes activos que recuerdan, y, a menudo, intentan transmitir y aun imponer sentidos. Desde esta perspectiva, sería tarea de todos los sujetos individualmente hacer trabajar su memoria (Jelin, 2002). Si bien hemos mencionado en párrafos anteriores algunas iniciativas estatales mediante las cuales se promovieron las memorias de Malvinas, la literatura ha abordado la cuestión incluso antes de 1982. Ejemplo de esto son menciones al tema en la canción “La hermanita perdida” de Atahualpa Yupanqui (1971), pero también otros textos poéticos compilados por José A. da Fonseca Figueira (1978), material editado por Plus Ultra en *Cómo los poetas les cantaron a las Malvinas*. Sin embargo, 1982 marca un antes y un después para los modos de leer Malvinas en el ámbito literario. En estos 40 años las publicaciones de ficción se han multiplicado, desde la iniciática *Los pichiciegos* de Rodolfo Fogwill (1983) a *Las islas* de Carlos Gamerro (1998) o *Trasfondo* de Patricia Ratto (2012), por solo mencionar algunas obras.



En la actualidad, también ya existe en el campo de la LIJ, una genealogía de textos destinados a estos lectores en formación que abordan la cuestión Malvinas (Torres, 2017). Pioneros son *Cuentos argentinos con las Malvinas para jóvenes* de Susana Gesumaría y Aarón Cupit editado por Plus Ultra –sello en el que podemos ver un interés por la temática antes del conflicto incluso, tal y como mencionamos en el párrafo anterior– en 1984 y *El desertor* (1992) de Marcelo Eckhardt, la primera novela destinada a un público juvenil (Martínez, 2021). Incluso, con los albores de un nuevo milenio y un contexto político, social y cultural permeable a los discursos de la memoria, el libro se reedita por Quipu y forma parte del Operativo Nacional de Entrega de Libros, por lo que llega a las escuelas públicas argentinas. En este nuevo marco temporal, Malvinas puede rastrearse en una serie de libros. Entre los cuentos aparecen "No dejes que una bomba dañe el clavel de la bandeja" (2002) de Esteban Valentino, "La marca del ganado" (2003) de Pablo de Santis y "Tito nunca más" (2005) de Mempo Giardinelli⁶. Si bien las primeras ediciones de estos textos corresponden a los primeros años de la década de los 2000, en el trigésimo aniversario de la guerra, el Plan Nacional de Lectura⁷ los reedita en una colección llamada Leer, conocer, crecer. También integra esta colección un fragmento de la novela *Nadar de pie* (2010) de Sandra Comino⁸ (Bayerque, 2021), que en 2021 se integra en la colección Leer abre mundos (2021) del Plan Nacional de Lecturas, por lo que fue enviada a las escuelas públicas durante el 2021, cuando se retomó este proyecto⁹. La poesía, que a menudo ocupa un lugar menor en las lecturas literarias escolares, también formó parte de la propuesta estatal cuando el Programa Educación y Memoria editó en 2009 el libro de Gustavo Caso Rosendi, *Soldados*.

⁶ Las ediciones que se indican entre paréntesis son las primeras.

⁷ El Plan Nacional de Lectura es un programa de promoción de los libros y la lectura en Argentina desarrollado entre 2003 y 2015, con antecedentes en otras políticas de lectura puestas en funcionamiento desde el retorno de la democracia. En el marco del Plan se compraron y distribuyeron millones de libros en las escuelas públicas, sumado a que el Estado se constituyó como agente editor de materiales educativos. En diciembre del 2019, con la asunción de Alberto Fernández, se anuncia la puesta en marcha del Plan Nacional de Lecturas a cargo de Natalia Porta López.

⁸ Para un trabajo específico sobre la colección Leer, conocer, crecer (2012) ver Bayerque (2021).

⁹ Puede consultarse el catálogo de la colección en <https://www.educ.ar/recursos/157809/leer-abre-mundos-compartir-la-coleccion-catalogo-2021-nivel-> [23/03/2022].



Sumado al contexto de emergencia de los discursos de la memoria, el trigésimo aniversario de la guerra, en 2012, generó un espacio extra en el mercado editorial para las publicaciones sobre Malvinas. En este sentido, Alfaguara reúne una serie de cuentos ya editados en otros libros del sello en la antología *Las otras islas* (2012). Por su parte, Franco Vaccarini publica *Nunca estuve en la guerra*, por Atlántida. Un sello más pequeño, pero muy importante para el ingreso de los libros-álbum en Argentina, Del Eclipse, lanza *Como una guerra* de Andrés Sobico y Paula Adamo (2012). Un año después, ve la luz *Rompecabezas* de María Fernanda Maquiería (2013) por loqueleo. La editorial cordobesa EDUVIM ha publicado en la última década ensayos, pero también textos ficcionales vinculados a Malvinas. Para el público infantil y juvenil podemos identificar dos historietas, *Malvinas, el sur, el mar, el frío* (2016) que incluye textos de varios autores, y *Cómo yo gané la guerra* (2017) de Pepe Angonoa y Javier Soler. Y también un cuento, *El niño zorro y el niño cormorán* (2018) de Octavio Pintos, ilustrado por Inés Fraschina.

Este *racconto* que hemos realizado, al que podrían agregarse seguramente algunos otros textos, demuestra la presencia de forma sostenida de Malvinas en la literatura argentina para las infancias y, especialmente, para jóvenes. La pregnancia de las temáticas históricas en el campo fue señalada por Cañón y Stapich justamente en el 2012, a 30 años de la guerra. Las autoras proponen asociar la literatura juvenil con un género de borde (Gerbaudo, 2020) por incluir textos heterogéneos, que podrían pensarse tanto para un lector joven como para uno adulto. Dentro de esta clasificación ubican a los que ficcionalizan hechos de la historia reciente. También otra crítica, Patricia Bustamante (2018) al analizar una serie de textos literarios juveniles que “ficcionalizan la historia” (p. 58) se pregunta por los modelos historiográficos que subyacen a esa literatura y por el lector ideal de los mismos. Con los aportes de estas autoras presentes, a continuación, abordaremos las propuestas de dos editoriales, loqueleo y Norma, que si bien, desde hace algunos años, pertenecen a un mismo grupo editorial, Santillana (Tosi, 2019), sostienen líneas, colecciones y publicaciones diversas. Mientras que Norma, previo a incorporarse al grupo, ya tenía una fuerte impronta



escolar, loqueleo surge cuando Penguin Random House adquiere Alfaguara a Santillana y decide crear un proyecto de LIJ¹⁰.

Viajar a “Nuestras Malvinas”

En 2021, el grupo editorial Norma edita tres textos literarios, *El secreto del abuelo* de Margarita Mainé, *Las sonrisas perdidas* de Mario Méndez y *Postales desde Malvinas* de Federico Lorenz, enmarcado en un proyecto denominado “Nuestras Malvinas”¹¹. Coordinado por Laura Linzuain, el “Proyecto de literatura integrador de áreas para toda la institución escolar” (Norma, 2022, s.p.) puede descargarse de la página web de la editorial y desarrolla una propuesta didáctica a partir de la lectura literaria. Cada libro integra, a su vez, una de las colecciones de Norma que se definen a partir del criterio de edad. Por ejemplo, la novela de Mainé forma parte de Torre de Papel Roja, la que incluye libros destinados a niñas y niños de 7 a 9 años. Por su parte, el libro de Lorenz se sugiere para chicos de 9 a 11 en el marco de la Torre de Papel Azul y, por último, *Las sonrisas perdidas* pertenece a la serie Amarilla, recomendada para jóvenes de 11 a 13 años.

El lugar otorgado por la editorial a la narrativa histórica y a este proyecto, en el marco del 40 aniversario de la guerra, es superlativo. Esto se observa a partir de la exploración del catálogo 2022¹², en el que se ofrecen, en primer lugar los libros que integran el proyecto. Además, se inserta estas lecturas en un género, “narrativa histórica”, que Norma alimenta desde hace varios años a través de libros como las antologías *La historia se hace ficción I* y *La historia se hace ficción II*, cuyo subtítulo *Para pensar las efemérides en el aula* es

¹⁰ Otro sello que editó en los albores del 40 aniversario de la guerra es Estrada, pionera en Argentina en las ediciones escolares (Tosi, 2021). En este caso la propuesta es una novela, *La lista*, de Verónica García Ontiveros. Recomendada a partir de los 11 años, cuenta con un dispositivo virtual soporte de múltiples hipertextos que amplían cuestiones que aparecen en el libro. Puede visitarse dicha web en <https://www.masquelectura.com.ar/ProyectoLalista/index.php> [26/03/2022].

¹¹ El proyecto se encuentra disponible para su consulta en <https://www.normainfantilyjuvenil.com/ar/libro/el-secreto-del-abuelo/descargar-recurso/d9fc5b73a8d78fad3d6dffe419384e70> [19/03/2022].

¹² Disponible para su consulta en <https://www.normainfantilyjuvenil.com/ar/uploads/2022/02/catalogo-norma-2022.pdf> [19/03/2022].



claramente denotativo acerca de su contenido¹³.

A partir de la inmersión en el catálogo de la editorial, podemos ver que, en el 40 aniversario de la guerra, no solo la editorial articula un proyecto alrededor de la temática de la guerra, sino que también hilvana ese evento histórico con otros, como la declaración de la independencia, o con personajes relevantes de la historia como Manuel Belgrano, José de San Martín, Martín Miguel de Güemes o Juana Azurduy. Estos libros se constituyen como productos editoriales deudores de una literatura escolar (Tosi, 2021), tanto por el destinatario doble que pergeñan –el docente y los alumnos– como por la materialidad que presentan desde los paratextos, donde se refiere a las posibilidades de su *uso* escolar.

Analizaremos ahora el caso de *Postales desde Malvinas*. El libro cuenta con un papel especial, hojas de colores pasteles, como si fuera un cuaderno donde, al abrirlo encontramos texto, pero también una serie de imágenes. Se organiza en una serie de apartados breves, postas del viaje que realiza el narrador en primera persona que, rápidamente, es identificado con el autor. En la primera parada del viaje, Lorenz construye su yo de papel y nos cuenta cómo se acerca a Malvinas. Para esto, nos lleva a su infancia, a los viajes familiares a la costa Atlántica y a sus lecturas de relatos de aventuras. También a la experiencia de la guerra siendo un niño y un viaje a Puerto Madryn que sería definitorio para su interés en Malvinas: el relato de un amigo de la familia del regreso de los soldados y el recibimiento del pueblo madryense tuvo un fuerte impacto en él. Hace algunos años, Lorenz había ficcionalizado esa escena en “El día que en Madryn se acabó el pan” (Lorenz en Bodoc *et.al.*, 2016). En este libro vuelve a aparecer el relato, pero a partir de la propia experiencia personal del autor en la infancia. En el mismo capítulo, ya como “profe que investiga sobre

¹³ En dichas publicaciones del 2016, a partir de un documento histórico relacionado con una efeméride, los autores –reconocidos escritores de la LIJ como Bodoc, Falconi, Méndez, Shua, Vaccarini, Bombara, entre otros– escribieron relatos que refieren a fechas del calendario escolar (Bayerque, 2016). El historiador y escritor Federico Lorenz se ocupó, en este caso, de seleccionar las fuentes históricas y de escribir un prólogo. Allí el autor sostiene que las efemérides son fechas convencionales, elegidas especialmente para recordar momentos a los cuales les asignamos un significado especial y que “permite estimular la curiosidad acerca de nuestro pasado, la discusión sobre nuestro presente y las imaginaciones sobre nuestro futuro. Son, sobre todo, puntos de encuentro” (Lorenz en Bodoc *et.al.*, 2016: 9).



Malvinas” (Lorenz, 2021: 10) narra que, gracias a una beca, podrá viajar a las islas, a la vez que sus expectativas y sensaciones antes de partir. El lector se encuentra, entonces, ante un relato con elementos autobiográficos (Lejeune, 1991), en tanto se narra en forma retrospectiva a partir de una experiencia real en la que hay identificación entre el autor empírico y el narrador/personaje. Lorenz utiliza el tiempo presente para las diferentes postas del viaje –siempre ancladas en espacios concretos de las islas– y el pasado para narrar o explicar cuestiones históricas.

El género “postal”, mencionado en el título, implica un protagonismo de las fotografías en el libro, la mayoría sacadas realmente por Lorenz en sus viajes a las islas. Como sucede en otros libros asociados a las infancias, los libro-álbum o los ilustrados, aquí no se puede prescindir de las imágenes para completar el sentido del texto. Sin embargo, lo escrito emerge como preponderante. El narrador nos prepara para emocionarnos en el viaje a través de un *in crescendo* de su historia personal y su relato. Esto sucede desde el inicio con el viaje en avión y la llegada a las islas, simbólico sellado del pasaporte para el ingreso, mediante. Sumado a esto, vale agregar que el libro posee diversas filiaciones. Por un lado, los relatos de viajeros naturalistas como Darwin –por solo mencionar uno–, a quien Lorenz nombra por su visita a Malvinas en 1834. En nuestro país, este tipo de texto narrativo en el cual un hombre explora un territorio poco conocido –como *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de Lucio V. Mansilla o *Viaje a la Patagonia Austral* (1879) de Francisco Perito Moreno–, estuvo asociado a la constitución del territorio argentino a fines del siglo XIX. Esa genealogía se imbrica aquí con la literatura cuya temática implica a Malvinas, y con las novelas de aventuras, incluidas en la biografía lectora del autor, como él mismo explicita. El resultado es un libro de difícil clasificación –algo a lo que el mercado de LIJ nos tiene muy acostumbrados–, genéricamente híbrido.

El viaje a un territorio desconocido, pero del que se sabe mucho, la posibilidad de acceder a un lugar al que no todos pueden ir y la observación plasmada en fotografías y texto aúnan aquí el relato autobiográfico, el de viajes y aventuras. Y con Malvinas, claro está. Descripción y narración se alternan para contar cómo es Puerto Argentino y la casa donde el narrador se hospeda, pero



también para describir la flora y la fauna autóctona, distintos lugares emblemáticos como el faro o el *pub*, entre otros. Estos capítulos se alternan con otros, más históricos, en muchos casos contruidos a través de restos que el viajero encuentra en su recorrido. En este sentido, se mencionan las ruinas de la colonia fundada por Luis Vernet, los agujeros que dejaron las bombas en el terreno o los restos de un Pucará derribado. También, espacios cargados de significado como el cementerio de Darwin. Durante todo el libro, se hace fuerte hincapié en la experiencia del narrador: la ropa que debe utilizar por el frío extremo, los elementos que lleva en sus observaciones diarias, las comidas que ingiere, los pensamientos que lo acompañan, las reflexiones que realiza. El modo de leer Malvinas aquí se constituye a partir de hilvanar la experiencia personal del viajero con la historia que rememora. Y es más antropológico que histórico, porque el relato se ancla en el presente de enunciación y apela a interesar más al lector en eso, que en la guerra.

Además de la primera persona del singular, el autor utiliza el plural. Ese lector se asimila a un alumno del autor, destinatarios imaginarios de estas postales. Ese “nosotros” apela a tender un puente entre generaciones:

Espero que al recorrer estas postales ustedes también, queridas lectoras y lectores, me hayan acompañado con su imaginación a ese lugar que es tan real... Deseo que ahora sepan un poco más sobre nuestras Malvinas, el archipiélago que la Argentina reclama. Espero que hayan podido ver sus paisajes y conocer un poco más de sus historias, porque no es fácil amar lo que no se conoce (Lorenz, 2021: 108-109).

El corrimiento del eje del núcleo significativo de la guerra también puede verse en las dos secuencias de actividades desarrolladas por Marcela Busoni, incluidas en el proyecto “Nuestras Malvinas”. Didácticamente ambas se anclan en la producción, no en la reproducción de lo que dice el texto o de otros discursos sobre Malvinas. Puede rastrearse detrás de la propuesta un paradigma sociocultural de la lectura (Cuesta, 2019) en tanto se ponen en juego diferentes saberes, representaciones, prácticas y supuestos, y el estudiante es quien se apropia de dichas prácticas en función de la comunidad discursiva de pertenencia. Por un lado, se invita a realizar un libro de postales colectivo del lugar de cada quien, como hace Lorenz con Malvinas. Por otro, se propone la



confección de una nueva postal para sumar al libro sobre alguna cuestión vinculada a las islas que no haya sido abordada por el autor.

Más allá de que el material de la editorial incluye gran cantidad de páginas acerca de la cuestión Malvinas –contenidos revisados por el historiador, agregamos–, como el porqué de la fecha, el sustento del reclamo por la soberanía e, incluso, un material informativo al final, el proyecto está anclado en los tres textos literarios. Como este tipo de materiales suele hacer, resuelve la cuestión de la selección literaria a los docentes, pero también incluye una serie de fuentes documentales, históricas y testimoniales para abordar el tema.

En *Postales desde Malvinas* podemos encontrar una clara inscripción del destinatario escolar, ya que los lectores imaginarios de Lorenz son un grupo de alumnos. Sin embargo, esta cuestión se vincula con el fuerte arraigo en la escuela que el propio autor tiene, ya que es docente del nivel secundario. Este artificio ficcional de inscribirse a sí mismo como un docente especialista en Malvinas que viaja a las islas, propone un modo novedoso de abordar la cuestión. Los modos de leer Malvinas se constituyen alrededor de la experiencia del viaje y el diálogo de las mismas con explicaciones históricas. Ahora bien, la mediación editorial convierte al libro en una lectura escolar con finalidad didáctica (Tosi, 2019), a partir de su inscripción en un proyecto mayor. Más allá de los reparos que este tipo de productos suele suscitar, las actividades que el proyecto propone apelan a la escritura de invención (Alvarado, 2013), a conocer más acerca del autor y su perspectiva sobre Malvinas, además de tratar de cubrir todas las aristas del tema: la historia, la efeméride, la justificación del reclamo por la soberanía, las memorias de Malvinas –ya que incluye una entrevista–, su aparición en la historia de la literatura, entre otras puntas del ovillo de las cuales el docente puede seguir tirando. Los modos de leer de la editorial son monumentales a diferencia de los que construye Lorenz en su libro, más apegados al presente de enunciación y la experiencia.

“Su hijo se fue a la guerra y no volvió”

La tía, la guerra es una novela corta de Paula Bombara ilustrada por Flor Rodríguez Actis y forma parte de la propuesta de loqueleo de cara a los 40 años



de la guerra de Malvinas¹⁴. Esto se evidencia desde la tapa de varias formas. Si bien el “La tía, la guerra” del título deja la puerta abierta a las interpretaciones acerca de qué conflicto se trata –más allá del guiño poético que habilita si juntamos el artículo “la” con “tía”–, hay una marca gráfica que explicita la ocasión por la cual se publica el texto. Además, el lector encontrará una ilustración, que ocupa todo el espacio de la página, donde se puede ver a una mujer canosa con un tejido en la mano y un niño que se ubica detrás de ella. Juntos espían una situación que se ve de fondo, una imagen que no podemos ver completa, en la que hay manchones de colores y pequeños soldados, algunos con armas en las manos, otros caídos.

En el texto de Bombara se hace referencia a Malvinas a través de retazos de la memoria. Porque en realidad, es la historia de Juli, un niño que narra la historia en primera persona, y Titi, su tía abuela. La mamá de Juli lleva a Titi a vivir con ellos y gran parte del relato gira en torno a la construcción del vínculo familiar a partir de las interrumpidas conversaciones que tienen. Es que, por momentos, el personaje de la tía reconoce a quienes están a su alrededor y se muestra confundida. Pareciera que su cabeza se encuentra en un lugar lejano, asociado desde la primera página a las islas: “–¿Cómo voy a tejer un perro, nena? Es una bufanda para los chicos que están en la guerra– me contesta” (Bombara, 2021: 7). A medida que nos sumergimos en la historia, se puede reconstruir, siguiendo al narrador, que el hijo de Titi fue a Malvinas y que volvió, pero herido y murió al poco tiempo. A su vez, este hilo se va tejiendo a otro: lo que le pasó a la familia durante la dictadura y cómo sus vidas cambiaron para siempre. Al narrador se le generan muchas preguntas a partir de lo que la tía le cuenta. La encargada de responder es su mamá. “Como que se va al pasado y se queda” (Bombara, 2021: 22), le explica a su hijo. En diferentes momentos, Juli le asegura a su tía que la guerra ya terminó, frente a lo cual, a medida que crece el vínculo, Titi cambia su reacción. Si al principio no parece creerle, luego

¹⁴ Si bien el libro es presentado por la editorial como un cuento, creemos que puede considerarse como una *nouvelle* o novela corta porque se encuentra dividido en apartados o pequeños capítulos, en los cuales existe una progresión temática y los personajes atraviesan procesos de transformación. Algunas reflexiones acerca del libro de Bombara ya han sido publicadas en Bayerque, 2022.



comienza a confiar en su palabra. El espacio interior y doméstico crea las condiciones para que la tía se reconecte con el presente. El relato de Bombara está atravesado por la ternura del vínculo familiar y la mirada de desconcierto de Juli, a la vez, del interés creciente que tiene en que Titi esté bien.

El libro está sugerido para mayores de 8 años y, en la contratapa, se establece que pertenece a la ficción histórica. Vemos aquí una coincidencia con la editorial Norma, en la señalización paratextual no solo de las edades, propias de la LIJ, sino también del género. En la *web* de la editorial, el libro aparece acompañado de una serie de “recursos”, entre los cuales se encuentran una guía de actividades específica sobre el texto, un anexo y el proyecto de lectura “#Hacemos memoria”. Como sucede con todos libros del catálogo de loqueleo, la “guía de lectura” (loqueleo, 2021a) acerca de *La tía, la guerra* incluye una síntesis argumental, los “contenidos conceptuales”, cuyo análisis puede desprenderse de la lectura –desde “el narrador y su perspectiva” hasta “La guerra, la memoria y el afecto como ejes temáticos del relato” (loqueleo, 2021a: 1)–, y una serie de actividades, algunas orientadas a la comprobación de lectura y otras, a la producción, todas a cargo de Julieta Pinasco. Además de una instancia de prelectura con el libro, se indican algunas consignas de “comprensión lectora” y algunas propuestas de producción formuladas sucintamente. Al final de este archivo, se establecen posibles relaciones con ámbitos curriculares específicos, por ejemplo, Historia. En este marco, se sugiere subrayar la información sobre la guerra en el libro para luego realizar una red conceptual. En el mismo sentido que las actividades de “comprensión lectora” vemos que subyace aquí una propuesta de trabajo con la literatura a partir de la extracción de información.

En este material podemos relevar cómo se produce desde la mediación un encastre de líneas de pensamiento, términos teóricos y prácticas respecto a la lectura literaria, como estudia Carolina Cuesta (2019). Por un lado, la presencia de un paradigma “cognitivo textualista”, anclado en la lingüística, desde el cual el significado se encuentra presente en el texto y el lector tiene que poder desentrañarlo, pero también la mirada desde la psicolingüística o de la “psicogénesis” que se enfoca en los procesos cognitivos que se realizan en el



acto de leer, por lo que uno de los problemas fundamentales en los que se detiene es la “comprensión lectora” de los lectores en formación. A la guía se le adjunta un “Anexo” –sin referencia a su autoría–, un material imprimible para los alumnos con un cuestionario cuya finalidad es la comprobación de lectura, como se puede ver desde la primera pregunta, “¿Cuál era la razón del nombre del narrador?” (loqueleo, 2021b: 1); una sopa de letras para colorear palabras que pertenezcan al campo semántico de la guerra y una propuesta de producción: la escritura de una carta para un excombatiente. Las propuestas no siguen un hilo e intentan abordar cuestiones diversas entre sí.

Por otro lado, como mencionamos, entre los recursos también se dispone un proyecto de lectura, “#Hacemos memoria”¹⁵, pensado para las áreas de Literatura e Historia del nivel primario. En el mismo se incluyen siete libros: *Un elefante ocupa mucho espacio* de Elsa Bornemann (1975), *La planta de Bartolo* de Laura Devetach (1966), *Irulana y el ogronte* de Graciela Montes (1991), *El monstruo del arroyo* de Mario Méndez (1996), *Rompecabezas* de María Fernanda Maquieira (2013)¹⁶ y dos libros editados con el motivo del 40 aniversario de la guerra, la antología de cuentos *Donde se acaba el viento* (2021) y la novela de Bombara. La memoria, la verdad y la justicia hilvanan este itinerario de lecturas, en el que la selección literaria da cuenta de una mirada más panorámica respecto a la temática. La conformación de un recorrido lector que incluye textos tan disímiles entre sí, clásicos y novedades, de literatura para niños y también para jóvenes, se justifica debido a que el proyecto sugiere un libro para cada año de la primaria. *La tía, la guerra* está recomendado para 4° grado.

En el proyecto no hay “guía de actividades” sino “propuestas de análisis y producción” (loqueleo, 2021c: 3) elaborados por Mariana Castro. Para acompañar la lectura de la novela de Bombara, se propone la realización de un

¹⁵ El proyecto completo tanto para Primaria, como para Secundaria puede consultarse en <https://www.loqueleoesunbuenplan.com/hacemosmemoria/> [26/03/2022].

¹⁶ Los libros de Bornemann, Méndez y Maquieira ya habían formado parte de un proyecto de la editorial de ficción histórica. Reafirmamos aquí la tendencia de las editoriales a crear productos acabados para llevar al aula en relación con las efemérides, como vimos también en el caso de Norma. Puede consultarse el proyecto en <https://www.loqueleo.com/ar/libro/un-elefante-ocupa-mucho-espacio/descargar-recurso/89fcd07f20b6785b92134bd6c1d0fa42> [27/03/2022].



proyecto, generar un *podcast*. A diferencia de lo que sucede en la guía, aquí el docente encontrará un paso a paso con un propósito explicitado vinculado a la trama, pero que claramente la excede: “Este proyecto invita a rescatar la historia oral, las experiencias de quienes vivieron de cerca momentos importantes de nuestro pueblo, para valorizar sus voces, aprender y construir colectivamente un presente mejor” (loqueleo, 2021c, 10). Las actividades a desarrollar aparecen secuenciadas y dan cuenta de un proceso de trabajo para llevar al aula. Como extra, se dejan apenas esbozadas otras posibilidades como contar otro tipo de experiencias personales o, como hace Bombara, ficcionalizar un episodio de la historia. En el proyecto vemos la pregnancia del paradigma sociocultural de lectura (Cuesta, 2019), a diferencia de lo que sucede en la guía.

En el caso de loqueleo, los modos de leer de la editorial encastran diferentes perspectivas acerca de la lectura literaria (Cuesta, 2019) en función del material que analicemos. Los saberes que pueden construirse en torno a Malvinas a partir de esas propuestas también son distintos. Mientras que la guía y el anexo habilitan la reproducción de conocimientos y del texto de Bombara, el proyecto “#Hacemos memoria” concibe una serie de vínculos intertextuales entre libros, a priori, muy diferentes. Sumado a esto, la propuesta de trabajo apela al desarrollo de la escritura a partir de un ejercicio de invención y tomando como insumo trabajos de indagación e investigación. Por su parte, Bombara se aleja de los lugares comunes al mencionar Malvinas como alusión, como memorias que se articulan en el espacio del hogar a partir de la experiencia personal.

“Rompa el manto de neblinas”

Al comienzo de este trabajo planteamos el vínculo de Malvinas con olvido a través de la mención a un poema de Gustavo Caso Rosendi. A 40 años de la guerra, hemos podido observar la pervivencia de la cuestión en la literatura destinada a las infancias y las juventudes. Hemos analizado las propuestas de dos sellos diferentes –de un mismo grupo multinacional–, fuertemente ancladas en la literatura escolar. Carolina Tosi (2019) dialoga con Chartier cuando menciona que, en el campo de la LIJ, la edición se encuentra fuertemente vinculada al sistema escolar, es decir que responde a las necesidades y pedidos



del nivel primario y medio. Dentro de esta mediación entre el texto y el público se incluye qué se incorpora al catálogo, así como las características materiales de la edición y su puesta en circulación. La operación editorial en este caso es clara: adelantarse a la efeméride publicando libros en 2021 para que los y las docentes puedan seleccionarlos, pedirlos y leerlos en el aula en el año del 40 aniversario. El campo de la LIJ se despega así de la literatura general, que se encuentra en pleno proceso de publicación durante 2022, demostrando así su relativa autonomía¹⁷. Pero también, como la escuela es uno de los clientes más voluminosos, observamos cómo la producción de libros para niños y jóvenes es sierva de las estrategias de venta y mercado (Andruetto, 2013). Existe, entonces, un proceso de retroalimentación: las editoriales gestan propuestas para que la escuela las incorpore y esta pide al mercado lo que necesita para abordar ciertos contenidos.

Más allá de esto, al detenernos en dos textos literarios puntuales pudimos analizar también dos formas distintas de aproximarse a la temática, un relato de viajes autobiográfico y una novela. Sin embargo, en ambos, la guerra es un resto del pasado, ya que el presente de enunciación de los textos es contemporáneo. La transmisión de los mayores a las nuevas generaciones acerca de qué significa Malvinas constituye otro punto de contacto entre los libros de Bombara y Lorenz. Lejos quedan los relatos épicos de la guerra, el nacionalismo exacerbado que los discursos sobre Malvinas suelen acarrear e, incluso, la concepción de los excombatientes como héroes. Se abren paso las memorias, la posibilidad de recordar juntos lo que pasó a partir de las huellas del pasado como las fotografías o los relatos familiares. Esta literatura propone un modo de leer Malvinas cercano y aproximable no solo para los niños y jóvenes, sino para todos los argentinos y argentinas.

¹⁷ Para ejemplificar esto se puede mencionar el libro compilado por Miguel Dalmaroni y Victoria Torres (2022), *La guerra menos pensada. Relatos y memorias de Malvinas*, que reúne relatos de reconocidos autores como María Teresa Andruetto, Luis Gusmán, Ariana Harwickz, entre otros de editorial Alfaguara, o la nueva novela de Federico Lorenz (2022), *Para un soldado desconocido* de Adriana Hidalgo editora, la novela gráfica *Turba. Memorias de Malvinas* de Lauri Fernández (2022), por Hotel de las ideas, por solo mencionar tres propuestas de literatura de ficción. Los ensayos se multiplican a la par, así como también la puesta en escena de obras de teatro. Por su parte, el Estado ha reeditado materiales del pasado y publicado nuevos en la web de Educ.ar y de la Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros.



Entre las editoriales y los lectores niños/jóvenes estamos los mediadores. La importancia de realizar una lectura crítica de la literatura escolar, no debería anular nuestro deseo de compartir historias que nos permitan hacer memoria.

Bibliografía

- ALVARADO, Maite (2013). *Escritura e invención en la escuela*. Buenos Aires: FCE.
- ANDRUETTO, María Teresa (2013). *Hacia una literatura sin adjetivos*. Córdoba: Comunicarte.
- BAREI, Silvia (1993). “La gran esponja: el campo cultural”, *Espacios populares en la cultura* (1993), 3, 4 (pp. 9-15).
- BAYERQUE, María Ayelén (2016). “La historia se hace ficción 1”. Diario La Capital, 10-10-2016. En <https://www.lacapitalmdp.com/grandes-libros-pequenos-lectores-22/>. [Fecha de acceso: 24 de marzo de 2022].
- BAYERQUE, María Ayelén (2021). “Modos de leer ‘Malvinas’ en la colección *Leer, conocer, crecer* (2012): ficciones de Estado”. En Hermida, C. y Cañón, M. (comp.) *Lecturas mediadas. Prácticas literarias, políticas editoriales y apropiaciones en la formación de Lectores*. Facultad de Humanidades: Mar del Plata, pp. 55-86. En <http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/handle/123456789/905> [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2022].
- BAYERQUE, María Ayelén (2022). “La tía, la guerra”. En <https://jitanjafora.org.ar/recomendacion/la-tia-la-guerra/> [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2022].
- BERARDI, Lilián (2018). “El tratamiento de la cuestión Malvinas en la Política Exterior de Mauricio Macri: giros y continuidades”, *XIII Congreso Nacional y VI Congreso Internacional sobre Democracia*. En <https://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/18357/ponencia%20XIII%20Congreso%20Democracia%20Macri-Malvinas-Berardi.pdf?sequence=3&isAllowed=y> [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2022].
- BLANCO, Lidia (2013). “Nuevos héroes y heroínas en la literatura para niños y jóvenes”. En Cañón, M. y Stapich, E. (comp.), *Para tejer el nido. Poéticas de autor en la literatura argentina para niños*. Córdoba: Comunicarte, pp. 153-182.
- BODOC, L. et. al. (2016). *La historia se hace ficción 1*. Buenos Aires: Norma.
- BOMBARA, Paula (2021). *La tía, la guerra*. Buenos Aires: loqueleo.
- BOURDIEU, Pierre (1971). *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- BOURDIEU, Pierre (1984). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- BOURDIEU, Pierre (1995). *Las reglas del arte*. Génesis y estructuras del campo literario. Barcelona: Anagrama.
- BUSTAMANTE, Patricia (2018). “Por una literatura juvenil que (se) (nos) permita seguir creciendo”, *Kapichuá sobre literatura infantil y juvenil*, 1, pp. 49-62.
- CAÑÓN, Mila y STAPICH, Elena (2012). “Sobre atajos y caminos largos: la literatura juvenil”. *El toldo de Astier*, 4, pp. 65-78. En <http://www.eltoldodeastier.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-4/MCanonStapich.pdf> [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2022].



- CASO ROSENDI, G. (2009). *Soldados*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- CHARTIER, Roger (1993). *Libros, lectores y lecturas en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.
- CHARTIER, Roger (2000). *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones*. Barcelona: Gedisa.
- CHARTIER, Roger (2005). *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: Universidad Interamericana.
- CUESTA, Carolina (2019). *Didáctica de la lengua y la literatura, políticas educativas y trabajo docente*. San Martín, Buenos Aires: UNSAM y Miño y Dávila.
- DALMARONI, Miguel (2020). *La investigación literaria: problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- DE DIEGO, José Luis (2014). *Editores y políticas editoriales en Argentina. 1880-2010*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ERLICH, Uriel (2015). *Malvinas: Soberanía y vida cotidiana*. Villa María: Edivim.
- FARIAS, Matías, FLACHSLAND, Cecilia y ROSERMBERG, Violeta (2012). “Las Malvinas en la escuela: enseñar la patria”. *Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales*, 80, pp. 38-49. En <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/SOCIALES-80_interior_baja.pdf> [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2022].
- GERBAUDO, Analía (2011). “La literatura en la universidad argentina (1984-1986). Intervenciones desde una política de la exhumación”. *Moderna Sprak*, 105, 2 pp. 91-106. En <<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/97858>> [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2022].
- GERBAUDO, Analía (2021). “Sobre el inestable perímetro del “campo” y otras notas de investigación”. *I Jornada Internacional Dispositivos de investigación del campo de la literatura para niños y jóvenes*, Día 1. En <https://youtu.be/LKjZf5m_z_g>. [Fecha de acceso: 24 de marzo de 2022].
- GROPPO, Bruno (2002). “Las políticas de la memoria”. *Sociohistórica*, 11-12, pp. 187-198. En <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3067/pr.3067.pdf> [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2022].
- GUBER, Rossana (2012). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: FCE.
- HAMAWI, Rodolfo (2021). *Libros y gobiernos. La edición en Argentina desde la economía política de la cultura*. Temperley: Tren en movimiento.
- JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- LABEUR, Paula (2019). *Dar para leer. El problema de la selección de textos en la enseñanza secundaria*. Buenos Aires: Unipe.
- LEJEUNE, Philip (1991). “El pacto autobiográfico”. *Suplemento Anthopos*. Barcelona: Editorial Anthopos, pp. 47-61.
- LÓPEZ, Claudia y BOMBINI, Gustavo (1992). “Literatura ‘Juvenil’ o el malentendido adolescente”. *Revista Versiones*, 1, 1, pp. 28-31.
- LOQUELEO (2021a). *Guía de actividades: La tía, la guerra*. Julieta Pinasco (redactora). En <<https://www.loqueleo.com/ar/libro/la-tia-la-guerra/descargar-recurso/17326d10d511828f6b34fa6d751739e2>>



- [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2022].
- LOQUELEO (2021b). *Anexo. Guía de actividades: La tía, la guerra*. En <<https://www.loqueleo.com/ar/libro/la-tia-la-guerra/descargar-recurso/dc4c44f624d600aa568390f1f1104aa0>> [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2022].
- LOQUELEO (2021c). #Hacemos memoria. Mariana Castro (redactora). En <<https://www.loqueleo.com/ar/libro/la-tia-la-guerra/descargar-recurso/8e2cfdc275761edc592f73a076197c33>> [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2022].
- LORENZ, Federico (2006). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- LORENZ, Federico (2014). *Todo lo que necesitás saber sobre Malvinas*. Buenos Aires: Paidós.
- LORENZ, Federico (2020). *Fantasmas de Malvinas*. Rosario: UNR editora.
- LORENZ, Federico (2021). *Postales desde Malvinas*. Buenos Aires: Norma.
- LUDMER, Josefina (2015). *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires: Paidós.
- MARTINEZ, Flavia (2021). “El desertor (1993) de Marcelo Eckhardt: la primera novela juvenil sobre la guerra de Malvinas o el desafío de resistir el olvido”. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 13, 7, pp. 68 - 84. En <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/5731/5863>> [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2022].
- NIETO, Facundo (2019). “Ficciones de escuela. Leer y escribir en el aula de secundaria según la novela juvenil”. *Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura*, 6, pp. 153-177. En <<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/traslaciones/article/view/2682>> [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2022].
- NORMA (2022). *Nuestras Malvinas. A cuarenta años de la guerra del Atlántico Sur*. Laura Linzuain (coord.). En <<https://www.normainfantilyjuvenil.com/ar/uploads/2021/11/proyecto-nuestras-malvinas.pdf>> [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2022].
- PESTANHA, Francisco (2012). “Las disputas por Malvinas”. *Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales*, 80, pp. 24-27. En <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/SOCIALES-80_interior_baja.pdf> [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2022].
- SALERNO, Paula (2018). *Islas Malvinas Discursos presidenciales y su repercusión en la prensa (2004-2015)*. Tesis doctoral. Buenos Aires: UBA. En <http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/11283/uba_ffyl_t_2018_92346.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2022].
- SAPIRO, Gisele (2016). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SEGADE, Lara (2014). *La guerra en cuestión. Relatos de Malvinas en la cultura argentina (1982-2012)*. Tesis doctoral. Buenos Aires: UBA. En <http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/6155/uba_ffyl_t_2014_899653.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2022].
- STAPICH, Elena (2016). “Representaciones de infancia y literatura para niños”.



- Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 1, 2, pp. 81-93. En <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/1646/1673>> [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2022].
- Tosi, Carolina (2019). “La mediación editorial en la literatura infantil. Acerca de los vínculos entre libros, escuela y mercado”. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 8, 4, pp. 4-15. En <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/3781/3723>> [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2022].
- Tosi, Carolina (2021). “Formatos de literatura escolar. Acerca de las políticas estatales y editoriales en torno a los materiales literarios destinados a la escuela”. *Edición y políticas de lectura: mediaciones a la Literatura Infantil y Juvenil. Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación [Ensayos]*, 24, 124, pp. 121-146. En <<https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/4421/6120>> [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2022].
- TODOROV, Tzvetan, (2008). *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós.
- TORRES, Victoria (2017). “Memoria para el futuro: los ex combatientes de Malvinas en la literatura infantil y juvenil”. En Sosnowski, S. (comp.), *El pasado inasequible: desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 327-341.

Diablotexto *Digital*



***Nosotras también estuvimos (2021) y
el punto ciego de la masculinidad
en guerra***

***Nosotras también estuvimos (2021)
and war masculinity blind spot***

**PAOLA EHRMANTRAUT
UNIVERSITY OF ST. THOMAS**

ehrm7444@stthomas.edu
<https://orcid.org/0000-0001-6902-7074>

**Fecha de recepción: 15 de marzo de 2022
Fecha de aceptación: 10 de junio de 2022**

***Diablotexto Digital* 11 (junio 2022), 88-99
DOI: 10.7203/diablotexto.11.24225
ISSN: 2530-2337**



Resumen:

El documental argentino *Nosotras también estuvimos*, estrenado el 1 de abril de 2021 y dirigido por Federico Strifezzo propone un recorrido por la memoria de tres mujeres que se desempeñaron como enfermeras de campaña durante la guerra de Malvinas. El documental da testimonio de sus vivencias durante la guerra cuando atendieron con profesionalismo a los conscriptos heridos. La memoria se va dibujando como un ejercicio político que culmina en un acto transgresor: las enfermeras ubican una placa recordatoria en un monumento a los veteranos de Malvinas cerca de donde se desempeñaron como enfermeras, monumento en el que no estaban representadas. En este trabajo propongo una lectura desde los estudios de la masculinidad para analizar el efecto de este acto que a pesar de su carga transgresora termina por reafirmar una organización patriarcal de género.²

Palabras clave: Malvinas; mujeres; masculinidad femenina

Abstract:

The Argentine documentary *Nosotras también estuvimos*, released on April 1, 2021 and directed by Federico Strifezzo, proposes a journey through the memory of three women who served as field nurses during the Malvinas War. The documentary bears witness to their experiences during the war when they professionally treated the wounded conscripts. The memory is drawn as a political exercise that culminates in a transgressive act: the nurses place a commemorative plaque in a monument to Malvinas veterans near where they worked as nurses, a monument in which they were not represented. In this work I propose a reading from masculinity studies to analyze the effect of this act that despite its transgressive burden ends up reaffirming a patriarchal gender organization.

Key words: Malvinas; women; female masculinity

² Una versión acotada y anterior de este trabajo fue presentada en las jornadas de investigadores *(Re)Thinking Falklands / (Re)Pensando Malvinas* de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Cardiff (Abril, 2022). En esa instancia se nos pidió que compartiéramos trabajos en desarrollo.



El documental argentino *Nosotras también estuvimos*, estrenado el 1 de abril de 2021 y dirigido por Federico Strifezzo, propone un recorrido por la memoria de tres mujeres: Stella Carone, Ana Masito y Alicia Mabel Reinoso. Ellas se desempeñaron como enfermeras de campaña durante la guerra de Malvinas, en donde, dado su rol, atendieron con profesionalismo las heridas de los jóvenes soldados conscriptos, adivinando las secuelas psicológicas que la violencia de la guerra marcaba en sus cuerpos. La cámara atenta y empática de Strifezzo va acompañándolas en su visita a los lugares donde practicaron su profesión, desde un hospital de campaña en la costa atlántica sur, los espacios derrumbados en donde se escondían cuando pasaban los aviones británicos, hasta su llegada a una reunión de oficiales, y su paso por el monumento que conmemora la guerra de Malvinas en Comodoro Rivadavia. El documental combina lo personal y lo político, las anécdotas de las compañeras y la realidad de una guerra improvisada y destinada al fracaso.

Como la memoria es un ejercicio político y como estas mujeres resisten a la nostalgia con sus afirmaciones testimoniales a lo largo del documental, el viaje a la ciudad de Comodoro Rivadavia culmina en un acto transgresor: ubicar una placa en un monumento a los veteranos y otros participantes reconocidos oficialmente de la guerra, monumento en el que ellas no están representadas. En este trabajo propongo una lectura desde los estudios críticos de la masculinidad para analizar el efecto de este gesto transgresor que ilumina los mecanismos de creación de un binario heterosexista y la reafirmación de una organización patriarcal de género. Propongo, además, una lectura sobre qué nos puede enseñar esta visita al escenario de guerra en términos de género, en especial a 40 años de este evento crucial de la identidad nacional argentina. La guerra, como actividad humana, termina por enfatizar los contornos del binario patriarcal, aun si hay grietas que parecieran integrar a las mujeres en un gesto de inclusividad transitorio.

En el transcurso del viaje aprendemos que el título de veteranas les había sido negado inicialmente. En varios artículos académicos que tratan su historia, se expresa esa constante, el silenciamiento, el olvido o la marginalización que sufrieron las enfermeras luego de su desempeño durante la guerra. Como



explica Florencia DiGiorgio, la situación de las enfermeras que protagonizan el documental había sido puesta al margen por ser mujeres: “[l]a postura androcentrista que prima en nuestra sociedad conlleva a que todas las relaciones humanas sean concebidas únicamente desde la perspectiva masculina, como si la masculinidad fuera el punto de referencia de todo” (82). De forma similar, Maccarí, Ruíz, Gómez y Sánchez continúan en esa línea agregando que “estas mujeres, heroínas de Malvinas, no han sido reconocidas ni están en los libros que hablan de la guerra. Realmente, si tenemos en cuenta el machismo de la sociedad argentina podremos entender que la mujer ha sido, y es, relegada de ciertos ámbitos.” Mientras que Tomás Allemand coincide en que es el carácter machista de la sociedad argentina el que ha puesto a las enfermeras en el olvido³.

Y es en contra de este aspecto, el de afirmar su obstinada presencia, que el documental se destaca. En varias escenas, se superponen las fotos personales de las enfermeras sobre el paisaje ahora desierto, donde durante la guerra se encontraba el hospital de campaña en donde ellas atendían a los heridos argentinos. El uso de estas fotos no oficiales se impone sobre el espacio vacío, como el vacío que su ausencia deja en la historia, para inscribirlas en la página en blanco del paisaje, autorizarlas y legitimarlas. Las fotos que el director incluye en el documental afirman las aseveraciones de las protagonistas: “nosotras también estuvimos.”

Esta recuperación se completa en el documental a través de una serie de anécdotas que se comparten para establecer la vivencia personal del conflicto. A partir de esa afirmación, continúan su viaje, atienden una celebración oficial, a la que llegan y se despiden pronto. Y avanzan hacia su punto de llegada, Comodoro Rivadavia. Sin un acto oficial, ni aplausos ni desfiles, armadas con un taladro eléctrico y una placa hecha por ellas mismas, encuentran otro espacio

³ Estos estudios académicos sobre el significado de la participación de las mujeres en la guerra están conectados a todo un movimiento de reconocimiento de la pluralidad de voces que aportan diferentes perspectivas de la guerra. Sandra Rosetti y Rocío Parga escribían sobre este giro en 2017: “Paulatinamente, en los últimos años y a partir de un viraje en las políticas estatales por la memoria, el interés por interpretar ese pasado traumático de la guerra de Malvinas y de la posguerra ha movilizó a muchos historiadores y otros científicos sociales a escuchar las voces de los protagonistas” (sin número).



vacío, esta vez en el monumento que recuerda las contribuciones de otras personas e instalan sus nombres por mano propia en la historia oficial. Este acto se capta utilizando los encuadres del Western, con un primer plano en la cartuchera que lleva el taladro justiciero y una cámara lenta que demora la llegada del uso del “arma”. De un lado estas enfermeras transgresoras, del otro lado el olvido.

Propongo que este proceso de marginalización con el cual se enfrentan, su espacio relegado en la historia, no solo emana de la estrategia de desmalvinización que puso en marcha la derrotada dictadura cívico militar, ese silenciamiento sistémico que intentó camuflar la ineptitud militar y las violaciones a los derechos humanos durante la guerra⁴. La invisibilización y marginalización de estas mujeres y su crucial aporte a los esfuerzos argentinos va más allá incluso de un estado que esquivó sus responsabilidades por mucho tiempo, un estado que, en términos del conflicto de 1982, ha sido llamado desertor. Esta es la conclusión a la que arriban los diversos artículos académicos sobre la omisión y tardía inclusión de las enfermeras y otras mujeres en tareas de apoyo. En este punto quiero aportar una lectura feminista que vaya más allá de la inclusión de estas mujeres a la historia oficial de la guerra, inclusión que considero esencial y necesaria. Esta forma de particular olvido y omisión debe conectarse a las estrategias que una sociedad patriarcal despliega a la hora de eliminar de su memoria a la mujer masculina, es decir, a la mujer que se vio incluida momentáneamente a espacios dominados históricamente por los hombres y que asume así un rol masculino. En la construcción de la memoria sobre la guerra puso en funcionamiento mecanismos que invisibilizaron sus aportes y contribuciones, por ejemplo, al negarles espacios de memoria propios o incluir a las enfermeras entre los veteranos de la guerra. Esta exclusión está destinada a naturalizar la superioridad de la masculinidad hegemónica o ideal (en el caso de la guerra, una masculinidad militar, heroica, patriótica) y reforzar un binario de divisiones tajantes en donde la distribución del espacio afirma que los hombres

⁴ En Maccarí et.al. se documenta cómo las enfermeras no escaparon a esa estrategia “Fueron negadas a volver a sus hogares, y solo pudieron hacerlo muchos meses después de la guerra. El grado de ocultamiento al que estuvieron sometidas se evidencia en la falta de datos sobre ellas, muchas no fueron identificadas” (sin número).



ocupan ciertos lugares y las mujeres otros. Esta delimitación estricta es una idealización que la realidad siempre ha demostrado como una fantasía patriarcal. Las mujeres han estado en los campos de batalla, han sido capaces de desempeñarse en tareas militares, y han sido patrióticas, heroicas. Ninguna de estas actividades son esencialmente masculinas. Además, cabe considerar que los espacios durante los conflictos bélicos son porosos, el espacio doméstico de la casa puede ser invadido por la violencia del campo de batalla, como innumerables conflictos bélicos han demostrado tristemente. Es interesante notar que aunque las mujeres del documental estaban desempeñando tareas de cuidado como enfermeras y que esta tarea se encuentra dentro de la esfera de las tareas femeninas por excelencia, la insistencia con la cual la institución del Ejército Argentino las ha excluido confirma que su presencia amenaza ese binario tajante.

La historia de las enfermeras sigue un patrón familiar a los textos de guerra, es decir, la producción cultural que trata de asignarle sentido a lo ocurrido durante el conflicto⁵. Primero, la guerra y sus estertores parecen trastocar paradigmas de género: incluir mujeres en una situación de emergencia, ingresándolas a la hermética homosocialidad del ejército argentino de esos años, para luego utilizar esa posición para reordenar sus mitos y fantasías hacia ideas conservadoras en cuestiones de género. Miriam Cooke indica la importancia de leer género en estos textos ya que la guerra presenta la oportunidad de observar el funcionamiento de un tipo de violencia institucionalizada que tiene por efecto reafirmar valores tradicionales en el frente doméstico durante y después del conflicto. Pocas actividades son tan categóricas como la guerra a la hora de organizar, dividir y controlar las funciones de hombres y mujeres. Angela Woollacott provee un análisis similar en su libro *Gendering War Talk* en donde

⁵ En la ficción de la literatura y el cine, las mujeres también están presentes en la construcción de la memoria de la guerra. Sus cuerpos reciben las ondas expansivas del trauma histórico de la guerra en las conocidas novelas de Martín Kohan (*Ciencias Morales*) o Carlos Gamerro (*Las Islas*). Más allá de la retórica, las mujeres históricas fueron víctimas de los efectos de la guerra de Malvinas de manera indirecta y las novelas *La balsa de Malvinas* de Fabiana Daversa (2012) y Patricia Ratto *Nudos* (2011) le dan protagonismo a esas secuelas. Ver Ehrmantraut (2016) para una discusión de la literatura sobre Malvinas escrita por mujeres.



se acerca desde el género al fenómeno de las guerras y los enfrentamientos bélicos del siglo XX (y lo que va del XXI). La guerra, según el análisis de Woollacott, constituye una oportunidad para ciertos reajustes en la configuración genérica de una sociedad, sin embargo, sus efectos son moderados, mezclados y ambivalentes. En el mejor de los casos, se subvierten temporalmente algunas estructuras normativas (aceptación de las mujeres en tareas codificadas como masculinas, por ejemplo), y algunos textos e imágenes ciertamente hacen eco de esa reestructuración, pero generalmente estos gestos quedan diluidos en la potente fuerza conservadora de los roles de género que necesita la guerra, tal como la conocemos hoy en día.

Laura Sjoberg explica en *Gender, War, and Conflict* que la invisibilización de las mujeres en las representaciones de la guerra, incluida la Historia, ocurre aun si sobre ellas recaen los efectos de la violencia militar en forma directa. Esto se basa en que no son consideradas partícipes con reales intereses (ya que no empuñan armas) y están marginadas de la institución militar. Sus contingencias no son consideradas a la hora de declarar la guerra ni plasmar sus efectos y significados en la cultura (location 929, edición Kindle). No por esto se cuestionan o ponen en jaque los roles de género tradicionales ya que, como observan Sjoberg y Via, aunque las relaciones de género han cambiado profundamente a partir de la segunda mitad del siglo veinte y a pesar de que los conflictos en la política global también lo han hecho, la guerra depende aún de construcciones de género convencionales y conservadoras para representar imágenes del estado y sus fuerzas armadas (3). En este sentido, el documental *Nosotras también estuvimos* es un texto “de guerra” en cuanto propone cierta transgresión mientras que simultáneamente consolida una visión tradicional y conservadora del lugar de la mujer (y sus posibilidades de “tener el falo,” el taladro, la mano que escribe la Historia). El contexto de la guerra abre una fisura en donde las construcciones de género entran en crisis, en forma momentánea, para ser reproducidas y reingresadas a la sociedad que participa en el conflicto.

Stella, Ana y Alicia y otras implicadas en tareas de apoyo en el ejército no fueron las únicas mujeres afectadas por la guerra. Ellas son un ejemplo entre las múltiples que estuvieron y participaron, de diferentes maneras en la guerra, en



ambos bandos. La guerra tomó lugar en islas habitadas, en las que había mujeres que vieron sus vidas interrumpidas por la disrupción de la guerra. Margaret Thatcher, implacable, declaró el ataque y se aseguró otro término para su administración conservadora. Del lado argentino, las mujeres eran también armas utilizadas por la última dictadura cívico-militar. Vanessa Tessada Sepúlveda nos recuerda que “[l]a dictadura había construido un discurso conservador y católico que sumaba a este papel tradicional la labor esencial de combatir la subversión, instrumentalizando el papel de la mujer en la sociedad y con ello, haciéndola formar parte de su propio aparato de dominación y guerra” (58). Las mujeres no estaban al margen, y fueron parte del esfuerzo colectivo de diversas maneras. Pero aun cuando las mujeres eran reconocidas como participantes, se las encuadraba en discursos tranquilizadores sobre su pericia en tareas asociadas con la masculinidad hegemónica. Por ejemplo, la revista *Para Ti*, reportaba sobre estas mismas enfermeras con una serie de fotos en uniforme: “La coquetería: pertenecen al cuerpo de enfermeras aeronáuticas. Son las pocas mujeres que [...] lucen uniforme de combate. Llevan armas de guerra pero no por eso descuidan su aspecto.” (Para Ti, 1982c)

Una guerra en donde sólo los hombres son recordados y reconocidos como participantes es una fantasía patriarcal, una abstracción imposible que da cuenta del funcionamiento del sistema de género que favorece a la masculinidad como expresión de superioridad, poder y autoridad cuando es expresada por hombres. Jack Halberstam ha trabajado desde los estudios de género esta falta de reconocimiento de una serie de expresiones de la masculinidad no producida por hombres. Estas identidades incluyen a las mujeres musculosas, las atletas, así también como imágenes de mujeres en posiciones de poder, demostrando pericia y autoridad, como las mujeres en campos de batalla, mujeres *butch*, mujeres que asumen roles públicos que están codificados genéricamente como masculinos (por ejemplo, roles dentro del ejército y en la guerra) cuerpos otros y trans masculinos, entre una larga lista de masculinidades femeninas (15). En *Cuerpos que importan*, Judith Butler ya había teorizado sobre la mujer masculinizada (y su contrapartida, el hombre feminizado), dos figuras paradigmáticas que ejemplifican el castigo que recae sobre los que no ingresan



a la heterosexualidad normalizada: “el binarismo [que surge de la presentación de estas dos imágenes] se produce como el espectro restrictivo que constituye los límites demarcadores del intercambio simbólico. Es importante señalar que estos son espectros producidos por ese simbolismo como su exterior amenazante como un modo de salvaguardar su permanente hegemonía” (157). Estas identidades son básicamente invisibilizadas, y la única combinación celebrada, en este caso ingresada a la memoria colectiva a través del monumento, es aquella que amalgama a hombre con masculinidad, devolviendo una imagen clara y excluyente que supone todo binario de género. De hecho, Halberstam enfatiza que el descrédito de las identidades de la masculinidad femenina está ligado a las estrategias con las que se excluyen a cuerpos ambiguos o que se identifican más allá del binario hombre/ mujer, un binario que se sostiene “por una actitud conservadora y proteccionista de los hombres en general hacia la masculinidad” (mi traducción, 15)⁶.

Las mujeres están en todas partes⁷, pero a la hora de monumentalizar la guerra, sus nombres, su presencia debe ser invisible. La construcción de la masculinidad que apoya a una sociedad organizada bajo la ideología patriarcal requiere la perfecta amalgama de hombre con masculinidad. Otras y todas posibles combinaciones fuera de este esquema reducido deben ser eliminadas simbólicamente. El ejemplo más patente de esta estrategia es el hecho de que masculinidad y mujer, una combinación frecuente que incluso cuando cuenta con amplia representación cultural, es ignorada. La historia de estas mujeres es un ejemplo patente. Aunque las enfermeras están ausentes de la memoria oficial de la guerra, no lo han estado de los medios y en la producción cultural sobre Malvinas, en donde frecuentemente su historia es foco de atención y estudio.

⁶ En el original “by a conservative and protectionist attitude by men in general towards masculinity” (15).

⁷ De manera simbólica, Diana Taylor interpreta a la última dictadura cívico-militar como acechada por la poderosa imagen de dos malas mujeres: “The story of the proceso, from the military’s point of view, as a story framed by two bad women. It began with the pathetic Isabelita and ended with the castrating Margaret Thatcher, who humiliated the armed forces in the Falkland Islands/ Malvinas war” (77). El estudio de Taylor explora cómo la presencia femenina estaba teñida por la ansiedad expuesta en los discursos misóginos de la Junta, que feminizaban a su enemigo como una manera de deshumanizar y hasta justificar su violencia. Al mismo tiempo, se celebraba la virilidad del guerrero militar como ideal o masculinidad hegemónica.



Por ejemplo, Paula Salerno catalogó exhaustivamente las publicaciones sobre las mujeres que participaron en Malvinas que circularon en el periodo 2014-2019. En su investigación figuran un total de 193 publicaciones, que incluyen noticias, entrevistas, apariciones en radio y TV, prensa gráfica y artículos académicos. Dentro de esa lista se encuentran “documentales o cortometrajes (siete), artículos académicos (seis), premios (cinco), libros (tres), paneles con la presencia de una o más de estas mujeres (tres), crónicas (dos) y entradas de enciclopedia web (dos)” (26). Además, los lanzamientos de los libros *Mujeres Invisibles* (2014) de Alicia Panero, *Mujeres olvidadas de Malvinas* (2017) de Sandra Solohaga, y *Crónicas de un olvido. Mujeres enfermeras en la guerra de Malvinas* (2018) de Alicia Reynoso tuvieron amplia repercusión en los medios y redes sociales. Sin embargo, este variado y contundente corpus sufre de esa cualidad marginal de la que habla Halberstam. El poder patriarcal reside en que a pesar de su presencia, las enfermeras saben que su participación es silenciada, no están representadas en la monumentalización de la guerra, sus pensiones fueron inicialmente rechazadas y luego demoradas, y estas instancias de memoria institucional fueron un privilegio reservado para los hombres.

Halberstam en su estudio inaugural sobre la masculinidad femenina concluye que “[la masculinidad masculina] parece impermeable a las críticas o los ataques y mantiene su dominio hegemónico a pesar de todos los desafíos a su poder” (mi traducción 275)⁸. Cabe destacar que estas figuras se apoyan en una construcción binaria de género, y es por eso que Halberstam advierte que la masculinidad femenina tiende a apuntalar un orden de género conservador. La contracara de esta invisibilización de la mujer masculina es la femineidad en los hombres que bajo la mirada patriarcal debe ser eliminada, muchas veces legitimando incluso el uso de la violencia. De esa manera, vemos el funcionamiento de construcción y perpetuación del binario de género bajo el patriarcado.

Stella, Ana y Alicia representan un punto ciego en la memoria de Malvinas, existen como notas al margen de la épica masculina de la guerra, aunque no por

⁸ En el original: “[male masculinity] seems impervious to criticism or attack and maintains hegemonic sway despite all challenges to its power” (275).



eso sus acciones fueron menos heroicas en su desempeño. El miedo a ser exterminado por una bomba de precisión británica no tenía género cuando escondidas en una trinchera escuchaban el rugir de los aviones enemigos. La exclusión de estas enfermeras es necesaria, ya que su presencia disruptiva pone en evidencia que el mito de la guerra como espacio exclusivo de hombres y una expresión máxima de su masculinidad, ese mito patriarcal no resiste las voces de Alicia, Ana y Stella. Sus acciones nos invitan a comenzar un profundo cuestionamiento de la guerra y sus efectos sobre el paradigma de género, más allá de los slogans nacionalistas y sus usos políticos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEMAND, Tomás, *et al.* (2021). ““Tras su manto de neblinas, no las hemos de olvidar...” El rol de la mujer en la guerra de Malvinas y su (in) visibilización en la historia”, *Revista Disputas*, n.º 1, pp.11-21.
- DI GIORGIO, Florencia (2017). "Las mujeres también fueron parte de la guerra". *Red Federal de Estudios sobre Malvinas ReFEM 2065*. CoFEI, p. 167.
- EHRMANTRAUT, Paola (2015). "Tengo mis cicatrices, aunque de otras guerras": la guerra de Malvinas desde una perspectiva femenina", *Confluencia*, n.º 31, pp.56-66.
- Halberstam, Jack (2019). *Female Masculinity*. Carolina del Norte: Duke University Press.
- MACCARÍ, Jazmín; RUÍZ, María; GÓMEZ, Federico; SÁNCHEZ, Leandro (2016). "Heroínas de la Guerra de Malvinas". *VIII Congreso de Relaciones Internacionales*. La Plata: UNLP. Disponible en <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/58145>> [Fecha de consulta: 7 de junio de 2022].
- ROSETTI, Sandra y Rocío Parga (2017). "Memorias de la Guerra de Malvinas: Recorrido de nuestra investigación". *Jornadas sobre la Cuestión Malvinas: Investigaciones y Debates a 35 Años de la Guerra*. La Plata: UNLP. Disponible en <<https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev10483>> [Fecha de consulta: 2 de junio de 2022].
- SALERNO, Paula (2022). "Memorias sobre mujeres en la Guerra de Malvinas: hacia un estado del discurso social (2014-2019)", *Refracción*, n.º 5, pp. 19-47.
- SEPÚLVEDA, Vanessa (2017). "La Guerra de las Malvinas a través de *Para Ti*: género, política y propaganda en una revista femenina (Argentina, 1982)" *Revista F@ro*, vol. 2, n.º 26, pp. 34-59.
- SJOBORG, Laura (2014). *Gender, War, and Conflict*. Cambridge, UK: Polity. Kindle Edition.



- SJOBERG, Laura y Sandra Via (2010). "Intorduction". *Gender, War, and Militarism. Feminist Perspectives*. Laura Sjoberg y Sandra Via Eds. Santa Barbara, CA: Praeger.
- STRIFEZZO, Federico (Dir.) (2021). *Nosotras también estuvimos*. Buenos Aires: En el camino Producciones.
- TAYLOR, Diana (1997). *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism is Argentina's "Dirty War"*. Carolina del Norte: Duke University Press.

Diablotexto

Digital



La forma exacta de las islas de Daniel Casabé y Edgardo Dieleke (2012): retornos no eternos a un cuerpo-territorio

The exact shape of the islands by Daniel Casabé and Edgardo Dieleke (2012): non eternal returns to a body-territory

VERÓNICA PERERA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE AVELLANEDA

veronic.perera@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-0838-5107>

Fecha de recepción: 30 de abril de 2022

Fecha de aceptación: 24 de junio de 2022

Diablotexto Digital 11 (junio 2022), 100-121

DOI: 10.7203/diablotexto.11.24498

ISSN: 2530-2337



Resumen:

La forma exacta de las islas dirigida por Daniel Casabé y Edgardo Dieleke (2012), co-escrita y protagonizada por Julieta Vitullo, documenta dos viajes a las Islas Malvinas en 2006 y 2010 desde una clave vital femenina. En tanto vehículo de memorias traumáticas y de duelos íntimos y públicos a la vez, el artículo sugiere que la película retoma un modo de pensar “Malvinas” centrado en el cuerpo—individual y colectivo—que León Rozitchner inauguró en 1982, y reflexiona sobre las islas del presente desde aquello que Verónica Gago (2019) entiende como la clave vital de un cuerpo-territorio.

Palabras clave: Islas Malvinas; Guerra de Malvinas; memorias, duelo; cuerpos

Abstract:

The exact shape of the islands, directed by Daniel Casabé and Edgardo Dieleke (2012), starring Julieta Vitullo, also the co-writer of the film, documents two trips to the Malvinas Islands in 2006 and 2010 from a feminine, vitalist perspective. The contribution analyzes the film as a vehicle of intimate and public traumatic memories and mourning. It suggests that the documentary continues a way of thinking “Malvinas” centered on the individual and collective body that León Rozitchner inaugurated in 1982, and reflects on the present day islands from the standpoint of what Verónica Gago (2019) understands as the vital key of a body-territory.

Key words: Malvinas Islands; Malvinas War; memories; mourning; bodies



Introducción

Cuando Julieta Vitullo viajó a las Islas Malvinas en 2006 se produjo aquello que Gilles Deleuze concibe como un *encuentro*¹: una reunión fortuita, no planeada ni anticipada, que afecta intensamente a todos los cuerpos involucrados. Vitullo buscaba conocer el espacio físico donde había transcurrido la guerra de Malvinas que había inspirado la literatura y el cine ficcional que conformaban el objeto de estudio de su tesis doctoral en la Universidad de Rutgers en Estados Unidos. Camino a las Islas, le prestaron una filmadora. Cuando llegó, recorrió Stanley y el campo (las dos jurisdicciones del territorio insular), con su cámara en mano y junto a Carlos Enriori y Dacio Agretti, dos ex combatientes argentinos que volvían a Malvinas casi 25 años después del conflicto para reconocer el territorio de la guerra y crear el memorial de sus propios muertos. El encuentro transformó radicalmente los planes de la investigadora-artista y de los ex combatientes y afectó para siempre la vida de Vitullo. Con el archivo de imágenes crudas y espontáneas de ese primer viaje en 2006, la investigadora volvió a las Islas en 2010 con los cineastas y amigos Daniel Casabé y Edgardo Dieleke y con la urgencia de completar una película que, aunque dirigida por dos varones, piensa la guerra, la posguerra y las Islas, en una clave vital femenina (Gago 2019). Se trata, como lo elaboro más abajo, de una mirada tan cuidadosa y amorosa como crítica y disruptiva. Julieta Vitullo es la protagonista y la co-guionista del film, financiado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y estrenado en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2012.

La forma exacta de las islas puede ser pensada como un vehículo de memorias íntimas, privadas y públicas, desde donde sus protagonistas elaboran traumas tan singulares y propios como políticos y colectivos en los dos viajes a las Islas Malvinas, entramados y yuxtapuestos, que el film documenta. Se trata de un emprendimiento memorial que investiga capas de memorias trabajadas entre los dos recorridos por el territorio insular y entre espacios reales e imaginarios. Trabaja las memorias con recursos que van desde las imágenes de

¹ Para la noción de encuentro en Deleuze ver Lapoujade (2016).



la *HandyCam* en 2006 a las de la cámara profesional en 2010; de las narraciones *en off* de uno de sus directores hasta los fragmentos del diario personal de Vitullo leídos por una actriz; de las citas de los diarios de viaje de Charles Darwin en 1834 hasta fragmentos de *Los Pichiciegos* de Rodolfo Fogwill o *Las Islas* de Carlos Gamerro, esas novelas del siglo XX “donde no hay héroes, sino pícaros, impostores y desertores” como se le escucha decir a Edgardo Dieleke en el documental².

En la primera parte de este artículo analizo esos itinerarios de dolor y duelo que conectan a todos los personajes —los ex combatientes, la investigadora-artista y las propias islas— en una producción cultural que trabaja el anudamiento íntimo entre el trauma (y el duelo) singular y el trauma (y el trabajo de elaboración) colectivo. Luego indago en el modo en que la narración audiovisual se abre a la materialidad del territorio insular y a los cuerpos de los isleños (quienes aparecen delante de la cámara son todos hombres): sus rostros, sus voces, sus afectos, sus memorias. Y desde ese “cuerpo-territorio”, para decirlo con el concepto que Verónica Gago (2019) recoge de activistas latinoamericanas, *La forma exacta...* invita a una reflexión sobre la nación y la soberanía, más allá de los nacionalismos y del principio jurídico de control estatal. Se trata, propongo, de una reflexión que retoma la línea de crítica a “ese punto ciego de la política y la historia argentina” que León Rozitchner inauguró en 1982; una línea de crítica que complejiza la noción de la “causa justa” y desafía la yuxtaposición de nación y territorio, para imaginar, en última instancia, una resistencia neo-colonial capaz de poner en juego otra forma de pensar al territorio, otra relación entre lo humano y lo no humano.

Retornos no eternos

La forma exacta de las islas documenta dos viajes a las Islas Malvinas que van tras las huellas de pasados traumáticos buscando narrarlos y elaborarlos. En su primer viaje en 2006, Julieta Vitullo buscaba conocer el espacio físico que había nutrido el espacio imaginario de esa literatura “de épica ausente” sobre la guerra

² Minuto 22:15.



del Atlántico Sur (Vitulo 2012: 26) de la que se había ocupado en los últimos años. Pero Carlos Enriori y Dacio Agretti no iban a las islas por primera vez sino que *volvían* veinticinco años después de haber combatido en la guerra como soldados conscriptos reclutados en Monte Caseros, Corrientes. El material crudo y espontáneo de 2006, donde los ex combatientes “caminan hacia el pasado en un sentido inverso al que lo hicieron en 1982 cuando recorrieron 8 kilómetros desde el viejo aeropuerto al pueblo de Stanley” es “la base de la película” estrenada en 2012 (2020a: 118). Poéticamente integradas y subtituladas con sus correspondientes fechas de filmación, el documental compone las imágenes de la *HandyCam* de la investigadora con otras profesionalmente planeadas y encuadradas de la cámara de Casabé y Dieleke.

“La idea era ir al cerro Dos Hermanas para ubicar el lugar donde murió Martella y donde murió Palavecino, y marcar el lugar” narra en la película Carlos Enriori cuando todavía con humor describe cómo el (primer) viaje a las Islas y el encuentro con Vitullo desorganizó todos los planes: los ex combatientes encontraron *belleza*³ en un lugar que no es el de la “hostilidad”, la “sospecha” hacia lo argentino y “el síndrome de la guerra”, prevaleciente en el imaginario argentino⁴. Y la investigadora, lejos de un diario de viaje, una crónica ordenada, un epílogo para su tesis doctoral, ahora tiene por delante “cinco películas posibles para armar”⁵. Pero la liviandad de la escena —sostenida en la confianza y la empatía que rápidamente unió a la investigadora y ex combatientes en esos pocos días— se transforma en uno de los momentos más dramáticos (de mayor intensidad emocional, de mayor acción y trabajo de elaboración del duelo) de *La forma exacta...* Enriori reconstruye con detalles sobrios pero impactantes, la muerte de su compañero, el soldado Palavecino, que agonizó en sus brazos:

Y me quedé con él hasta que murió. Nunca pensé que iba a volver acá. El estaba tendido acá. El cabo se paró ahí atrás. Yo me paré y lo miraba. El cabo me decía ‘está muerto’, ‘está muerto’. Y yo le decía ¡que se calle!, ¡que no sea tan pelotudo!, ¡que él estaba vivo!. Le abrí la ropa rápido, quería una herida, un corte, ¡algo!... Y no habló más...Nunca más habló. Fue la vez que más lloré en mi vida, solo, como un boludo. Cada vez que lloraba, lloraba por él y lloraba por mí. Parecía que yo me hubiera muerto. Después no

³ Testimonio de Dacio Agretti en el documental, minuto 1:00:37.

⁴ Testimonio de Carlos Enriori en el documental, minutos 1:05:15-1:05:30.

⁵ Testimonio de Carlos Enriori en el documental, minuto 1:05:53.



lloré más. Por diez años no lloré... Diez años tuvieron que pasar para que empiece a llorar de vuelta.

La cámara recoge el testimonio con una presencia respetuosa. Enfoca el rostro del hablante por momentos de frente, por momentos de perfil y corta la escena por respeto al dolor del entrevistado “cuando el vínculo (entre ellos) se volvió más importante que el material que estaba recogiendo para la película”, como me dijo Vitullo en una entrevista⁶. La cámara luego acompaña al ex combatiente mientras arma un memorial precario, rústico, personal —por eso íntimo y potente— para marcar la muerte de su soldado conocido: una cruz de maderas atadas con hilo, una piedra con las tres primeras letras de su apellido (PAL) escritas con tiza y una pequeña bandera argentina. Se trata de una cámara que traduce la amorosidad, el cuidado de la escucha y la empatía que la investigadora le ofreció a los dos ex combatientes durante esos días⁷. La escena se cierra con un paneo silencioso del paisaje que incluye la vista a Stanley desde lo alto del Cerro de Dos Hermanas y un diálogo entre Vitullo y Enriori donde se encuentran *Eros* y *Tánatos*; donde la luminosidad del territorio y el juego de seducción con propuestas de carpa compartida y cervezas en Deano’s le hacen frente a las memorias del dolor de la muerte en el campo de batalla.

Cuando el fruto de ese encuentro, Eliseo Vitullo, nació meses más tarde, su abuelo lidiaba con los trámites del registro civil, la morgue y el crematorio, “gestionando simultáneamente un certificado de nacimiento y otro de defunción”, tal como escribió la propia Vitullo años más tarde en “Broken Waters”, en la revista literaria *The Normal School* (59, traducción propia). En ese texto “ultra personal”, Vitullo, en tanto escritora, pudo tener aún más control sobre su propia catarsis, eligiendo sola “exactamente *qué* contar y *qué* guardarse”, como me dijo en la entrevista⁸. En esa prosa, en la soledad absoluta de la escritura creativa, Julieta Vitullo vuelve a reunir *Eros* con *Tánatos*; vuelve al nacimiento y la agonía

⁶ Entrevista personal, 27 de enero, 2022.

⁷ La película comienza, por ejemplo, con una escena donde la investigadora, en un gesto cuidadoso, les ofrece a los ex combatientes una crema para protegerse del sol. También dice durante los primeros minutos, evocando el cuidado a los ex combatientes: “a las dos horas de caminar con ellos me di cuenta que no tenía que tener miedo [de lastimarlos, ofenderlos, invadirlos] porque ellos tenían muchas ganas de hablar” (minuto 15:55).

⁸ Entrevista personal, 27 de enero de 2022.



de su bebé al que nunca llegó a abrazar, en un relato amoroso y espejado en la vida, también abruptamente interrumpida, de la escritora mejicana Aura Estrada. Pero además, a pesar de sus resistencias y gracias a la insistencia y la confianza con los directores amigos, Vitullo también habló ante la cámara de *La forma exacta...* El último día de filmación en 2010, frente a la casa donde se había alojado en su primer viaje, dijo:

Cuando me enteré que estaba embarazada decidí ser madre y viví mi embarazo y maternidad con mucha felicidad. Y después decidí continuar con la película que ya había empezado a hacer a pesar *de* y por *qué*. A pesar de la muerte de Eliseo y porque Eliseo murió tenía que seguir por una razón muy personal por honrar su memoria. Si no hacía esta película, que ya había pensado hacer cuando estaba embarazada y cuando Eliseo iba a nacer, si no la hacía era como dejarlo tirado. Como no nació no cuento su historia, me parecía mal no hacer la película. Por eso, en parte estamos acá.

Esta cámara también registra la interacción cuidadosa y empática entre hablante y oyente que el testimonio demanda. Pero ahora es la cámara de los directores varones y el relato de lo traumático le cabe a Vitullo. La cámara cambió de manos y revirtió el cuadro. La testiga anterior del sobreviviente de la guerra de 1982 se vuelve ahora protagonista: de lo traumático, del relato, de la película. Y en ese devenir protagonista, Vitullo materializa una decisión: “no quiero una película que busque rehacer el camino que hice con ellos [con Carlos y Dacio en 2006]. Sería vivirlo vicariamente. Mi experiencia es otra. Yo tuve mi propia experiencia cuando me fui de Malvinas”, se escucha en el film⁹.

“El trabajo de elaboración implica un modo modificado de repetición” escribe Dominick La Capra. Y agrega: “está íntimamente ligado a la posibilidad de acción éticamente responsable y de juicio crítico por parte de alguien que trate de asumirse como agente y pueda de ese modo contrarrestar su propia experiencia de victimización y los efectos paralizantes del trauma” (2006: 214). La protagonista de *La forma exacta...* repite el viaje a las Islas. Pero de manera modificada. No solo porque en 2010 Julieta Vitullo retornó a Malvinas con su marido Matthew y su hijo Martín de once meses, quienes no aparecen en la

⁹ Testimonio de Julieta Vitullo en el documental, minuto 27:47-27:59.



película¹⁰. Se trata de un retorno modificado porque no es vicario; no es ritualizado ni reiterativo, sino que es, más bien, la exploración de un cuerpo-territorio (como lo elaboro abajo) en una producción cultural que comprende el anudamiento íntimo del trauma (y el trabajo de elaboración) singular y el trauma (y el trabajo de elaboración) colectivo. Reflexionando sobre este anudamiento entre lo singular y lo colectivo del trauma y la elaboración, Daniel Feierstein escribe:

Los intentos de pensar en procesos de elaboración social del trauma no constituyen una supuesta analogía al trasladar el concepto del plano de lo individual al de lo transubjetivo o incluso al plano social, sino una propuesta aún más radical: la comprensión de que las transformaciones generadas por la experiencia traumática siempre se saldan en el plano del vínculo intersubjetivo (2012: 83).

Aunque desde otra disciplina y desde una apuesta teórica bien diferente, Ann Cvetkovich (2018) también insiste en la naturaleza colectiva del trauma y la destaca como una noción clave para “analizar las intersecciones de procesos emocionales y sociales junto con las intersecciones de la memoria y la historia”. *La forma exacta...* resuena, así, con una “definición cultural” antes que clínica e individual del trauma. Se acerca al trauma (de la muerte en la guerra, de la muerte del recién nacido en el hospital) como una experiencia siempre intersubjetiva y colectiva que genera y *necesita* respuestas tan íntimas como colectivas. Y en esa indagación de “culturas públicas creadas alrededor de acontecimientos traumáticos”, como lo diría Ann Cvetkovich (2018:39), *La forma exacta...* se desplaza desde los lugares más conocidos, más visitados, más estereotipados de las memorias de “Malvinas” para ampliar la mirada hacia otros cuerpos menos conocidos y visitados, y hacia la materialidad y la cotidianeidad del territorio insular del presente.

La nación, el cuerpo

¹⁰ De hecho se filmaron “escenas hermosas de Matthew y Martín en el cochecito, o de Martín con los pingüinos, pero era otra capa de memoria, otra complejidad, otra película”. Entrevista personal con Julieta Vitullo, 27 de enero de 2022.



Así como Rodolfo Fogwill escribió *Los Pichiciegos* al calor de los días de la guerra de Malvinas, inaugurando un modo de ficcionalizarla desde la figura del desertor, León Rozitchner también produjo *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia* en mayo de 1982 abriendo camino a “ese punto ciego de la crítica política”, como lee el subtítulo de su libro. Desde el exilio venezolano, Rozitchner impugnaba la guerra y confrontaba con los intelectuales del “Grupo de Discusión Socialista” en Méjico¹¹, quienes la apoyaban argumentando que había algo “trascendente, complejo e importante” en juego (Rozitchner, [1985] 2005: 23); algo más significativo que el hecho de que la “recuperación” había sido concebida y ejecutada por la dictadura militar (25). Entre irónico y horrorizado, Rozitchner señalaba que la izquierda creía recuperar, así, su tarea política: desde el exilio recobraba protagonismo en la vida nacional “separando” la soberanía en Malvinas de la política militar y “uniendo” las fuerzas populares en torno a una causa y a un proyecto común (26)¹². Contrariando la “omnipotencia de la pura fuerza” de la dictadura militar y también el supuesto objetivismo cientificista de la izquierda que justificaba esa guerra en el altar de la soberanía nacional y los intereses populares, Rozitchner defendía su *deseo, el sentir de su cuerpo como índice de verdad; como regulador para la intervención en la realidad y en la política*. Desde la tradición de Spinoza, Rozitchner entendía que la razón no es separable de “la propia sensibilidad”, que describía, para ese momento, como el terror y la presencia de la muerte de “compañeros, amigos y compatriotas baleados o torturados o arrojados desde helicópteros, vivos, al mar por los propios militares” (47). No podía acallar el registro sensible y racional de su experiencia ni considerarlo una “falacia” para silenciar el “origen” del desembarco en Malvinas. Desde ese registro sensible y racional centrado en su cuerpo,

¹¹ Rozitchner se refiere al texto “Por la soberanía argentina en las Malvinas: por la soberanía popular en Argentina”, firmado el 10 de mayo de 1982 por intelectuales como José Aricó, Haydeé Birgin, Emilio de Ipola, Néstor García Canclini, José Nun, Juan Carlos Portantiero, entre otros (Rozitchner [1985] 2005 :153). Hubo también solicitadas anteriores en los diarios *El Día* (14 de abril) y *Uno más Uno* (2 de mayo) con posiciones muy similares, firmadas por varias decenas de escritores, periodistas y ex militantes (Bernetti y Giardinelli, 2003).

¹² Lo que *antes* había sido lo más importante para la izquierda, “la política represiva y entreguista militar”, *ahora* se convertía, por un acto de la misma Junta, en un “mal menor” (30). Pero la supuesta recuperación no había sucedido “*en el campo de la política sino en el de la guerra*”, insistía Rozitchner ([1985] 2005: 25, subrayado en el original).



afirmaba Rozitchner, surgía el deseo que se convertía en el regulador de su intervención en la historia.

Además de impugnar la guerra desde ese deseo anclado en el cuerpo, Rozitchner analizaba, ya en mayo de 1982, el sentido de *nación* que el acto de la Junta militar ponía en juego. Y escribía:

Hay dos formas de reconstruir la nación después de semejante derrumbe: está la que ellos nos ofrecen y nos proponen canjear, aquella “guerra sucia” contra esta otra guerra limpia de las Malvinas; y está esa otra que las madres de Plaza de Mayo mantienen como un índice y una invitación a otra nueva fundación de la nación. Las madres quieren decirnos que ambas guerras son sucias. ([1985] 2005: 76).

La brújula para esa elección entre formas de nación a reconstruirse una vez terminada la dictadura, la tenían las Madres de Plaza de Mayo. Las Madres impugnaban la violencia del terror estatal y de ellas surgía el fundamento, también centrado en el cuerpo, para la reconstrucción de la nación y los parámetros para definir la soberanía:

Las Madres de Plaza de Mayo son las que han puesto en evidencia donde se asienta la soberanía de una nación: *en la vida de sus ciudadanos que se expande desde sus cuerpos*. Saben, de un saber fundamental que esos militares que las destruyeron están incapacitados para defender, en nuestra nación, ninguna soberanía que se enlace a ese fundamento. ([1985] 2005: 74, subrayado propio).

En 1982, la supuesta recuperación de las islas llegaba seis años después de liquidada la economía, la producción, la riqueza y la participación popular, seis años después de vaciada la vitalidad y la fuerza de la nación, argumentaba el filósofo spinozista ([1985] 2005: 87-94). Lo que la Junta militar ponía en juego, entonces, era una “*soberanía residual y simbólica*” que recurría a “un viejo anhelo presente desde siempre en la conciencia nacional” para encubrir “la entrega real de la soberanía nacional” ([1985] 2005: 120).

Ya en mayo de 1982, entonces, Rozitchner inauguraba una crítica a la guerra y un modo de pensar la causa Malvinas desde el deseo y desde el cuerpo situado en la propia experiencia histórica. En tanto capaz de un registro simultáneamente sensible y racional, el cuerpo deviene índice de verdad, modo de conexión con la historia. Ese cuerpo ciudadano, ese cuerpo expandido, ese cuerpo colectivo que las Madres de Plaza de Mayo señalaban como brújula,



deviene el territorio donde se asienta la soberanía y la autoridad para reconstruir la nación y para intervenir en la historia.

Volvamos al film que nos ocupa. Aunque sin abordar frontalmente la disputa por la soberanía y sin trabajar explícitamente un concepto de nación o nacionalismo, *La forma exacta...* impugna la guerra y se relaciona con “Malvinas” desde una experiencia centrada en el cuerpo. Se trata, como vimos en el apartado anterior, de retornos a las Islas de los cuerpos de dos ex combatientes correntinos veinticinco años después de la guerra, un retorno especialmente doliente para Carlos Enriori. Se trata del retorno no reiterativo del cuerpo femenino de la investigadora, un cuerpo en duelo y un cuerpo deseante (“hice la película porque quise. Por la mejor razón: el deseo”, me dijo Vitullo). Pero se trata también, como elaboro más abajo, de los cuerpos de los isleños: cuerpos sensibles y afectados; cuerpos con rostros, voces, emociones y memorias; cuerpos singulares lejos del genérico “kelpers”. La experiencia de todos estos cuerpos deviene, entonces, el eje de la narración audiovisual y el índice de conexión con la historia.

“Malvinas remite a una zona del heterogéneo ideario nacionalista en la que el énfasis se pone antes que nada en la integridad territorial”, escribe Vitullo en *Islas Imaginadas* (2012: 35). La línea de crítica iniciada por León Rozitchner y que *La forma exacta...* retoma, entonces, busca desacoplar esa unión íntima entre nación y territorialismo, propia del “nacionalismo difuso”, esa “construcción cultural hegemónica” que suele permear la causa Malvinas. Siguiendo a Novaro y Palermo, Vitullo argumenta que Malvinas como “causa nacional”, especialmente la causa movilizada durante los días de la guerra, refiere a un discurso nacionalista elemental y no necesariamente ideológico, pero también portador de un “énfasis territorialista”. Y agrega:

como interpelación nacionalista, el territorialismo es muy poderoso: intuitivamente comprensible, se presenta como una misión del Estado por excelencia; el territorio, silencioso, habla con la voz de la nación y corrobora la unidad y la armonía que los nacionalismos postulan (Novaro y Palermo en Vitullo, 2012: 34-35).

La crítica que Rozitchner inauguró y que la película dirigida por Casabé y Dieleke continúa, entonces, busca sacudir esa idea de nación anclada en el



territorialismo para desplazar desde allí otra noción de *territorio*, o más bien, de *cuerpo-territorio*, tal como lo argumento más abajo.

Islas e isleños...

“Hubo muchas iteraciones de la película... el foco iba cambiando” me dijo Vitullo en entrevista, “pero en 2008 quedó claro que había tres personajes: Dacio/Carlos como una dupla, la investigadora y las islas con los isleños”¹³. Más allá de la guerra o de la experiencia de Julieta, escribió Edgardo Dieleke, “se trata de una película sobre las Islas” (2020: 128). Y cuando reflexiona delante de la cámara sobre su preparación para el viaje de 2006, Dacio Agretti dice: “La única cosa que no me esperaba encontrar era la belleza”. *La forma exacta...* nos muestra “Malvinas en colores” (Dieleke, 2020:129), alejadas de las imágenes más conocidas en medios de comunicación en blanco y negro o verde oscuro que retratan la guerra de 1982. Tanto la filmación fresca y espontánea de Vitullo en 2006 como la profesionalmente dirigida por Casabé y Dieleke en 2010, exhibe playas de arena blanca y agua verde-turquesa; un paisaje serrano verde claro sin árboles pero con flores silvestres del verano entre la turba; vistas panorámicas con molinos de viento y hasta nos sorprende con pingüinos reales, del tipo Emperador. La cámara obviamente se detiene en el campo (el *camp*, como lo llaman en las islas, en lugar de *countryside*, tomando prestada y traduciendo la palabra del español), especialmente en el Monte de Dos Hermanas, donde en 1982 se libró la batalla donde murió el soldado Palavecino, como señalé más arriba. También se detiene en los carteles que alertan sobre los campos minados que en 2012 aún proliferaban¹⁴; en los cementerios: el imponente y planificado argentino de Darwin y el antiguo y pequeño de las y los isleños con vista a la bahía. Pero no todo es una huella de la guerra. La filmación recupera el rojo vívido, el amarillo brillante, el verde inglés y el azul marino de los edificios públicos, de las casas de Stanley y hasta los jardines adornados con

¹³ Entrevista personal, 27 de enero, 2022.

¹⁴ Después de la guerra quedaron alrededor de 30.000 minas anti-personales. En los siguientes 20 años, el gobierno británico limpió aproximadamente un tercio del territorio. En 2018 contrató a los expertos de Safelane Global para terminar la limpieza de todos los campos minados (Picco 2020: 85).



coloridas colecciones de estatuillas de enanitos en yeso. Los sonidos de las ovejas en el campo, las olas del mar y la furia del viento también hacen al paisaje que seduce a la cámara.

Entre esas escenas que captan la geografía insular y fragmentos de su historia, *La forma exacta...* nos acerca a los isleños. Se trata de cuerpos con rostros, voces, afectos y memorias. Lejos de estereotipos o de categorías homogeneizantes, el film nos trae hombres singulares (aunque recogieron testimonios de mujeres, los que sobrevivieron a la sala de edición son todos hombres) en un diálogo sincero con Vitullo. Nos hablan de la cotidianidad en ese paisaje remoto. Nos traen sus propios recuerdos traumáticos de la guerra que condensan en expresiones como “invasión”, “ocupación”, “lo que nunca debió haber sucedido”. Pero también nos hablan de matrices culturales híbridas. Evocan los intercambios entre las islas y el continente, la creciente circulación de personas y mercancías entre la Argentina y las islas, súbitamente interrumpida en 1982¹⁵. Y nos invitan a imaginar las subjetividades que se nutren y se modelan “en un lugar así, tan desolado y asolado por el clima, tan aislado, en un pueblo chico”, como me dijo Julieta Vitullo en entrevista. En las islas viven hoy personas de decenas de países en una economía que para 2017 tuvo el PBI más alto del planeta¹⁶. Pero se trata solo de aproximadamente 4000 habitantes civiles (entre sus dos jurisdicciones, Stanley y el campo), y más de 1000 militares en la base de Mount Pleasant¹⁷ (Picco 2020).

John Fowler es todavía el editor en jefe del medio de comunicación de mayor audiencia en las islas, el periódico semanal *Penguin News*. Aunque nació en Inglaterra y pasa los inviernos en Europa, habita las islas desde 1971 cuando llegó como maestro. Tuvo hijos en Malvinas y se piensa y siente un isleño. Es

¹⁵ El llamado “Acuerdo de Comunicaciones” de 1971 permitió a la población isleña el libre desplazamiento por el continente. El Estado argentino se comprometió a proveer servicios aéreos semanales destinados a pasajeros, productos y correspondencia. Así hubieron personas isleñas que nacieron en Comodoro Rivadavia, Río Gallegos o Buenos Aires, y otras que estudiaron en universidades argentinas. En 1972 se abrió una oficina de Líneas Aéreas del Estado (LADE) y se instaló una planta de YPF. Entre julio de 1974 y marzo de 1982, maestras argentinas se instalaron en las islas para enseñar español (Paez y Porta, 2022: 6-7).

¹⁶ En 2018 el salario promedio fue de 2800 dólares. En Argentina, de 384 (Picco, 2020).

¹⁷ Según Ernesto Picco, no hay datos certeros y se estima que en la base militar viven aproximadamente 1.000 militares. Suelen verse en pequeños grupos en Stanley (2020: 23).



carismático, amable, dispuesto a hablar con las y los visitantes y hospitalario con amigas y amigos argentinos¹⁸. En *La forma exacta...*, ante la pregunta de Vitullo, Fowler elabora su deseo de independencia tanto de Argentina como de Gran Bretaña, ya que “están trabadas en un juego colonial, especialmente desde 1982, y solo los isleños pueden cambiar esa situación y jugar otro juego”¹⁹, como dice a la cámara. Recuerda la creencia, allá en 1982, de una inminente cesión al gobierno argentino. “La invasión fue una sorpresa, innecesaria” completa. Bosqueja una posible identidad cultural isleña, híbrida y ligada a la materialidad de una economía que hasta 1980 estuvo centrada en el campo y el ganado salvaje. Eso es “más parecido a la Patagonia que a cualquier lugar en Inglaterra” dice Fowler; esa cultura es deudora de modos de trabajar y formas de ser, hasta de un vocabulario —referido al caballo— propio de los gauchos argentinos que estuvieron en las islas. Pero “todo eso se minimiza”, aclara cuando cierra su testimonio en el documental. Y baja la voz diciendo: “porque podría sugerir que somos, en parte, argentinos”. Con ese susurro irónico, al que la edición le hizo lugar, Fowler marca su pertenencia a una posición política claramente minoritaria dentro y fuera de las islas.

De Tony Smith solo tenemos el primer plano de su rostro en una escena dentro de un auto en movimiento que transmite cierta intimidad emocional. Smith trabaja como guía de turismo, esa industria que prosperó en las islas después de la guerra (de hecho parte de la actividad se explica como “turismo de guerra”) y que le ha permitido viajes frecuentes a Londres y un intercambio habitual con personas de todas las latitudes. Mientras maneja desde un volante a la derecha por un camino en el campo, Smith elabora sobre “los efectos de la guerra” entre las y los isleños, quienes “no fueron los mismos”, “tenían una mirada sin expresión en los ojos”, especialmente las personas mayores a quienes el shock los dejó “como paralizados”. Esa observación general se singulariza en el relato sobre una mujer mayor: murió en el hospital, mentalmente perturbada, confundiendo argentinos con alemanes y el conflicto de 1982 con la Segunda

¹⁸ Entrevista personal al ex combatiente Gabriel Sagastume. Ver también Picco (2020: 35).

¹⁹ Los textos entre comillas referidos a los tres entrevistados pertenecen al subtítulo en español de la película.



Guerra Mundial.

El testimonio del holandés Rob Yssel también insiste en los efectos de la guerra para las y los isleños: “la gente quedó traumatizada” después de “aquella cosa horrible que nunca debió haber ocurrido”. Antes de esa entrevista, la cámara registra un pueblo vacío, casi fantasmagórico, al amanecer; el campo silencioso; las calles impecables y desiertas de Stanley. Ese recorrido visual nos lleva al cuerpo del isleño que más se confunde con la geografía remota de las islas. Con el acento de su lengua natal, cadencia lenta y mirada nostálgica, Yssel se describe como “un náufrago”; “alguien que ha quedado varado” en una de las “islas más remotas del mundo”; donde la gente, después de la guerra de 1982, “dejó de comunicarse con el continente”. Desde esa simbiosis entre un sentir melancólico y un territorio alejado, el entrevistado evoca a Jane Cameron, su “media naranja”, la historiadora y archivera del gobierno británico en las islas, cuya trágica muerte ocurrió en 2009 en las rutas patagónicas cercanas a Trelew. Desde esa conexión entre cuerpo doliente y territorio remoto, el entrevistado también se acerca, empáticamente, a la entrevistadora y su propio duelo.

...o cuerpo-territorio

La forma exacta... nos invita a pensar “Malvinas”, entonces, desde aquello que Verónica Gago (2019) nombra como un “cuerpo-territorio”²⁰. También en la tradición de Spinoza, esta idea subraya la imposibilidad de aislar el cuerpo individual del cuerpo colectivo; insiste en la interdependencia del cuerpo humano de cada quien con el territorio y el paisaje de lo común. Esta idea nombra un cuerpo que excede el confinamiento de la individualidad garantizada por los derechos individuales y evoca una “materia ampliada, una superficie extensa de afectos, trayectorias, recursos y memorias” (2019: 92). En este sentido, no “se tiene” un cuerpo; no “se posee” un territorio como propiedad, sino que se es *parte de* un cuerpo y de un territorio. Desde acá la *interdependencia* y el ensamble

²⁰ Aunque la noción de cuerpo-territorio resuena con la tradición filosófica de Spinoza y de Deleuze (en la cual Gago también se inscribe), surge de las luchas que confrontan los proyectos neoextractivistas (la explotación de la megaminería, la soja, el petróleo, los bosques, etc.) en América latina, lideradas mayoritariamente por mujeres. Pero esta idea puede migrar y resonar en otros territorios y prestarse a otros usos.



mutante de relaciones y de fuerzas entre lo humano y lo no humano desde donde se despliega la vida, se hace posible, vivible y digna. Y donde “vida” significa, sobre todo, “una clave vital” que implica la defensa y el resguardo de lo común y la producción y la ampliación de la riqueza compartida. Para Gago, entonces, el cuerpo-territorio es el lugar desde donde confrontar todas las formas de desposesión, despojo y explotación del extractivismo ampliado²¹ que hacen a la máquina de valorización capitalista y colonial. Desde aquí surge también un sentido de soberanía no centrada en el Estado; sino más bien una soberanía del cuerpo-territorio concebida desde el placer, desde la resistencia al avance neocolonial capaz de poner en juego otra economía política y otra geografía (Gago 2019: 89-96).

La forma exacta... no elabora directamente sobre la explotación extractivista, capitalista y colonial del presente en las Islas, cuyos recursos la Argentina disputa. No trabaja, por ejemplo, sobre la enorme riqueza producida en base a la explotación ictícola, especialmente del calamar, en las llamadas “Zonas de Conservación”, que provee buena parte de los recursos financieros en las islas²². Aunque algunas empresas son de propiedad isleña²³ o británica, la actividad funciona en base a licencias que el gobierno de las islas le otorga a empresas pesqueras transnacionales que contratan fuerza de trabajo de países latinoamericanos, africanos o asiáticos, donde existen denuncias de pesca ilegal y trabajo forzoso y abusivo. Existen pruebas y denuncias de organizaciones humanitarias y hasta un informe presentado en la Cámara de Diputados en Argentina, que evidencian las violaciones a los derechos humanos de los trabajadores a bordo y el avasallamiento de las regulaciones ambientales que

²¹ Por extractivismo ampliado, Gago entiende tanto el extractivismo histórico, literal, de materias primas como el extractivismo más reciente, el digital y financiero (2019: 93).

²² Desde 1986, la pesca aumentó los ingresos públicos en un 500%, asegurando la autosuficiencia de las islas en todas las áreas, excepto defensa y asuntos externos. En 2016, la actividad pesquera representaba el 40% del producto bruto de las islas y el 66% de los recursos del presupuesto del gobierno (Picco, 2020: 83).

²³ *Fortuna*, con nombre español y diversificada hacia las finanzas globales y el negocio inmobiliario, fue la primera empresa privada pesquera isleña. En 2019 operaba cinco barcos pesqueros y se había expandido también a otros eslabones de la cadena productiva como el almacenaje y la refrigeración de la pesca (Picco, 2020: 82)



protegen las aguas y la biodiversidad en el Atlántico Sur²⁴.

Nada de ese extractivismo aparece en *La forma exacta...* El documental está lejos de denunciar esa explotación capitalista y colonial que sostiene las islas. Pero su insistente preocupación por la singularidad —y la belleza— del paisaje; es decir, de “un artefacto humanamente construido y cargado de sentidos sin una correlación necesaria a esa naturaleza” (Vitullo 2020a: 122, traducción propia); su deseo por “captar las islas por fuera de la guerra” (Dieleke 2020:127, traducción propia); su pregunta por la subjetividad que se modela en esa geografía insular y distante; su atención a las islas y a su población como ensamble viviente de formas humanas y no humanas, y en movimientos que van y vienen de las islas al continente, entre otras trayectorias, podría orientarnos hacia una crítica capaz de cuestionar no solamente el extractivismo ampliado y colonial de la economía británica contemporánea, sino también un tipo de soberanía restringido al principio jurídico del control estatal.

Esa orientación a criticar el extractivismo depredador y la soberanía estatal como valor supremo, aparece más bien fuera de cámara, en textos que Vitullo (2020a) y Dieleke (2020) escribieron para acompañar y reflexionar sobre la película. En sus visitas a las islas Malvinas en 1833 y 1834, Charles Darwin encontró una especie de mamífero terrestre —entre un lobo y un zorro—llamado “warrah”, que describió como algo nunca visto en una isla tan pequeña, señala Vitullo. El naturalista caracterizó a esa especie como “muy sociable”, “sin miedo a los asentamientos humanos” y predijo su extinción. Efectivamente, el último warrah fue asesinado en 1876 en la Gran Malvina y la especie no sobrevivió el contacto y la interacción con lo humano. “Tal vez la imagen del warrah”, escribe Vitullo, “pueda ser una metáfora productiva del trauma, la pérdida, la nostalgia, una advertencia a la explotación de la naturaleza por parte de los humanos”. Y agrega: “Tal vez la imagen del gentil warrah mirándonos desde un lugar y un tiempo remoto es más productiva, en tanto giro nostálgico, que aquella que nos incita, en altos tonos nacionalistas, a anhelar un hogar que nunca tuvimos”

²⁴ Las denuncias incluyen jornadas de trabajo a bordo extenuantes, que pueden llegar a las 26 horas, la imposibilidad de dormir y otros maltratos físicos y psíquicos, abusos sexuales y hasta suicidios o muertes por falta de seguridad. Ver Martínez (2015) y Picco (2020: 123-132).



(2020: 123, traducción propia). Buscando repensar, entonces, el nacionalismo territorialista que reclama un territorio irredento desde una nostalgia punzante, Julieta Vitullo encuentra en esta especie animal que no pudo protegerse de la hostilidad y la depredación humana, una metáfora para invitarnos a pensar en otra “clave vital” Malvinas. Desde esa imagen de una especie animal sociable y extinguida por el avasallamiento humano, *La forma exacta...* nos invita a imaginar otras formas de resguardar un cuerpo-territorio, más acá de la nación y más allá de “un viejo anhelo”, como diría Rozitchner.

Fuera de cuadro, detrás de cámara

Como todo emprendimiento memorial, *La forma exacta de las islas* selecciona algunos testimonios, recuerdos, matices, mientras deja otros de lado. Previsiblemente, como en todo documental, no todas las entrevistas realizadas por el equipo de filmación sobrevivieron al proceso de montaje. El resentimiento y la hostilidad hacia la población y especialmente hacia el gobierno argentino y el “nacionalismo (británico) extremo” fue un matiz vislumbrado en un solo testimonio, que los realizadores decidieron dejar fuera de la película.²⁵ Hay una dimensión fundamental del presente insular, sin embargo, que está (problemáticamente) ausente en el film. El cuerpo-territorio que aparece en *La forma exacta...* omite la presencia enigmática pero contundente de la maquinaria militar de Gran Bretaña, impulsada poco después del cese al fuego en 1982. El encuentro en las calles o en los bares de Stanley con soldados británicos que residen en la base de Mount Pleasant, habitual en la vida de las y los isleños,

²⁵ Fue el caso de John, un hombre que cuando tenía diez años estuvo encerrado, junto a niñas, niños y mujeres, en un granero cerca del pueblo de Darwin, por casi dos meses durante la guerra. En su entrevista filmada con Vitullo, John denuncia haber sido mal alimentado y mal tratado por los oficiales y suboficiales argentinos, “tanto como a las tropas argentinas”. Cuando fue liberado luego de la batalla de Ganso Verde, dice haber visto cadáveres, cuerpos mutilados y haber escuchado los alaridos desesperados de los soldados argentinos. Formula su reclamo al gobierno argentino en tiempo presente y en primera persona: “*Don’t bully me! Don’t bully me!*” (“¡No me hagan bully!”) repetía en la entrevista. “No nos gustó su nacionalismo extremo, pero rápidamente entendimos que estaba hablando desde un lugar lejano” (Dieleke, 2021: 135, traducción propia). Probablemente debido a este énfasis extremo y en parte por motivos estéticos (“la entrevista no tenía buenos momentos”, me dijo Vitullo en entrevista), la escena no pasó de la sala de edición.



también fue parte de la experiencia del equipo de filmación en 2010²⁶. Sin embargo, la película no informa ni sugiere la existencia de la base militar más grande de la OTAN en Sudamérica, en la que el gobierno británico invirtió diez veces más que en la reconstrucción del pueblo y los planes de fomento económico, cuando terminó la guerra de 1982²⁷. Se trata de “otro pueblo”, donde viven más de 1000 militares británicos, un pequeño grupo con destino fijo y una mayoría proveniente de zonas de conflicto agresivo —como Medio Oriente— para reducir el estrés antes de regresar al Reino Unido. El complejo militar contiene el único aeropuerto de las Islas donde, para los civiles, está prohibido filmar o sacar fotografías y la circulación es muy restringida. Posee, además, un cine al que la población de Stanley asiste con frecuencia (Picco, 2020: 72-74).

Esa “otra ciudad”, ese asiento de la militarización súbita y vertiginosa que sufrieron las islas como efecto de la guerra de 1982 es una marca ausente en el cuerpo-territorio que la película de Casabé y Dieleke documenta. Como dijimos, no todo es huella de la guerra en *La forma exacta...* Ni se trata de una producción cultural que busque dimensionar el presente del colonialismo británico en el siglo XXI o denunciar ese nodo fundamental que Malvinas implica en la geopolítica global. Pero la militarización que hoy le permite a Gran Bretaña y a la OTAN patrullar constantemente el Atlántico Sur con una infraestructura altamente sofisticada, fue una de las respuestas británicas más contundentes a los hechos de 1982 y su espacialización transformó el territorio insular desde entonces²⁸.

²⁶ Una noche, los directores, el equipo técnico de la película y el marido de Vitullo conversaron en un bar, por momentos acaloradamente pero sin hostilidad y sin perder el humor, con soldados de la base militar sobre la soberanía de las islas y la presencia militar en Mount Pleasant (Intercambio de whatsapp con Vitullo, 27 de enero, 2022).

²⁷ El gobierno británico invirtió 400 millones de libras esterlinas en Mount Pleasant (Lorenz, 2014). Según el periodista argentino Enrique Oliva, los aproximadamente 2000 trabajadores que la construyeron fueron migrantes y tuvieron conflictos con los militares y la población isleña (Picco, 2020: 70).

²⁸ Según un Informe de la Jefatura de Gabinete presentado ante el Congreso de la Nación Argentina el 27 de junio del 2018, en la base hay “alrededor de 1.200 hombres (militares), un sistema de radares, misiles tierra-aire Rapier, un patrullero oceánico, un buque tanque logístico, un buque polar, un escuadrón de aviones caza (compuesto por cuatro Eurofighters Typhoon), dos helicópteros de carga pesada, una unidad de reabastecimiento de combustible en vuelo y una avión de transporte aéreo táctico” (Picco, 2020: 71).



Un ejercicio femenino de memoria

Con ausencias y omisiones (que le caben a todo ejercicio memorial), entonces, *La forma exacta...* trabaja “Malvinas” en una clave vital femenina. No solo porque la experiencia del cuerpo femenino de la protagonista —un cuerpo deseante, un cuerpo en duelo— organiza el relato audiovisual. Sino también porque las cámaras (tanto la *HandyCam* de Vitullo en 2006 como la profesional de Casabé y Dieleke en 2010) traducen un cuidado (y una amorosidad) asociado a la matriz cultural de lo femenino (Bonino 2002, Gago 2019). En esos dos viajes entramados y yuxtapuestos a las Islas, la película deviene un vehículo de memorias íntimas, privadas y públicas, en itinerarios que entienden la radicalidad del anudamiento entre el trauma y el trabajo de elaboración individual, y el trauma y el trabajo de elaboración colectivo. Se trata, argumenté siguiendo a intelectuales tan dispares como Daniel Feierstein y Ann Cvetkovich, de una producción que comprende que los resabios del acontecimiento traumático se saldan solo culturalmente, en el vínculo intersubjetivo, en la experiencia colectiva. Se trata de una película que sabe que los testimonios solo se producen con una “alteridad en diálogo”, para decirlo con Elizabeth Jelin (2002: 86), y de cámaras que aún con dificultad y desaciertos²⁹, como en toda filmación, fueron capaces de producir y registrar esa interacción cuidadosa y empática que habilita el relato testimonial de lo traumático. En 2006, quien sostenía la cámara era la investigadora alojando el testimonio del ex combatiente correntino Carlos Enriori. Cuatro años más tarde, la investigadora-artista deviene protagonista del relato traumático y quien sostiene la filmadora son los directores varones.

Si todo emprendimiento memorial tiene más que ver con el presente que con el pasado, en esos retornos a las islas entramados y yuxtapuestos, la narración audiovisual de *La forma exacta...* se abre a la materialidad del territorio y sus habitantes, a la belleza y la cotidianeidad de las islas de hoy. Ese registro del presente, argumenté, retoma un modo de pensar “Malvinas” (la guerra, la causa) y de reflexionar sobre la nación que León Rozitchner inauguró en 1982 y que resuena con la noción de cuerpo-territorio que Verónica Gago reconstruyó en

²⁹ Como me dijo Vitullo en entrevista, no todos sus testimonios fueron incluidos en la película.



2019 a partir de luchas latinoamericanas contra el extractivismo ampliado, lideradas por mujeres. *La forma exacta de las islas*, entonces, explora el territorio insular del presente desde un registro sensible y racional anclado en la experiencia de los cuerpos. Se trata de los cuerpos dolientes y deseantes de dos ex combatientes correntinos y de una investigadora-artista; pero también de los cuerpos de los isleños (todos varones quienes aparecen delante de la cámara): cuerpos sensibles y afectados, cuerpos con rostros, voces y memorias, cuerpos que son parte de un territorio y del paisaje de lo común. *La forma exacta...* nos invita, así, a pensar “Malvinas” desde una clave vital capaz de cuestionar el extractivismo ampliado y colonial de la economía británica en las islas del presente, pero también capaz de imaginar formas de soberanía no restringidas al principio jurídico del control estatal, formas otras de habitar y resguardar un cuerpo-territorio.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNETTI, Jorge Luis y GIARDINELLI, Mempo (2003). *México: el exilio que hemos vivido. Memoria del exilio argentino en México durante la dictadura 1976-1983*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilines.
- BONINO, Luis (2002). “Masculinidad hegemónica e identidad masculina”, *Dossier Feministes*, n.º 6, pp. 7-35.
- CVETKOVICH, Ann (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma Sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- DIELEKE, Edgardo (2020). “Malvinas miscellanea: notes on a diary written while shooting a film in these remote islands”. En G. Mira and F. Pedrosa (eds.), *Revisiting the Falklands–Malvinas Question: Transnational and Interdisciplinary Perspectives*. London: University of London Press, pp. 127–39.
- FEIERSTEIN, Daniel (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GAGO, Verónica (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Ciudad de Buenos Aires: Tinta Limón.
- ISRAEL, Alejandro (Prod.) CASABÉ, Daniel, DIELEKE, Edgardo (Dir.) (2012). *La forma exacta de las islas*. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores
- LA CAPRA, Dominick (2006). *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*. Buenos Aires: Prometeo.
- LAPOUJADE, David (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus.
- MARTÍNEZ, Diego (2015). “Piratas con licencias de Malvinas”, *Página 12*, 1 de junio de 2015. Disponible en



- <<https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-273944-2015-06-01.html>>
[Fecha de consulta: 15 de marzo de 2022].
- PAEZ, Florencia y PORTA, Patricio (2022). “Construyendo una memoria colectiva: recopilación coral de testimonios sobre la cuestión Malvinas”. Ponencia presentada en la Mesa n.º 48 “Ecos de Malvinas: Historia, memorias y representaciones a cuarenta años del conflicto bélico”, *XIII Seminario Internacional de Políticas de la Memoria*, Centro Cultural Haroldo Conti, 27 al 30 de abril de 2022.
- PICCO, Ernesto (2020). *Soñar con las Islas. Una crónica de Malvinas más allá de la guerra*. Rosario: Prohistoria ediciones.
- VITULLO, Julieta (2012). *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.
- VITULLO, Julieta (2020a). ‘The Malvinas journey: harsh landscapes, rough writing, raw footage’. En G. Mira and F. Pedrosa (eds.), *Revisiting the Falklands–Malvinas Question: Transnational and Interdisciplinary Perspectives*. London: University of London Press, pp. 111–25.
- VITULLO, Julieta (2020b). “Broken Waters”, *The Normal School*. Disponible en: <<https://www.thenormalschool.com/may-2020-pop-culture-issue-1>>
[Fecha de consulta: 18 de marzo de 2022].
- ROZITCHNER, León [1985] 2005. *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia. El punto ciego de la crítica política argentina*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Diablotexto *Digital*



**Audaz *Teatro de guerra*, de Lola Arias.
Performatividad del testimonio como
proceso de duelo**

***Brave War Theater by Lola Arias.
Performativity of testimony as
mourning process***

MINERVA PEINADOR

UNIVERSITÄT REGENSBURG

minerva.peinador-perez@sprachlit.uni-regensburg.de

<https://orcid.org/0000-0003-3747-6582>

**Fecha de recepción: 15 de abril de 2022
Fecha de aceptación: 10 de junio de 2022**

***Diablotexto Digital* 11 (junio 2022), 122-142
DOI: 10.7203/diablotexto.11.24546
ISSN: 2530-2337**

**Resumen:**

Teatro de guerra (2018), largometraje basado en los testimonios de seis veteranos sobrevivientes a la guerra de Malvinas de ambos bandos, argentino y británico, es el film debut de la dramaturga argentina Lola Arias. En este artículo analizamos esta película que oscila entre el género documental y el dramático, entre el testimonio y su reelaboración performativa, desde la perspectiva transdisciplinar de los estudios de memoria. Veremos cómo el tratamiento del testimonio y el empleo de determinados recursos narrativos y escénicos contribuyen a la elaboración del duelo por las traumáticas pérdidas de la guerra, así como a la constitución de la propia identidad, individual como colectiva, desde una performatividad que parte del cuerpo, la voluntad de diálogo y, ante todo, la humanidad como universal de potencial conciliador.

Palabras clave: Testimonio; cine argentino contemporáneo; teatro argentino contemporáneo; cultura conmemorativa; memoria; performatividad

Abstract:

War Theater (2018) is the film debut by Argentine playwrighter Lola Arias, a hybrid feature film based on the testimonies of six veterans from both sides, Argentine and British, who survived the *Malvinas war*. In this article I analyse this film which oscillates between documentary and drama, between testimony and its performance, from the transdisciplinary perspective of memory studies. We will see how different uses of testimony along with various narrative and staging resources contribute to the elaboration of the mourning for traumatic losses caused by the war. The film, whose performativity starts from the body and the will for dialogue, helps to build an individual and collective identity thanks to a belief and practice of humanity as a universal of reconciliatory potential.

Key words: Testimony; Argentinian contemporary Film; Argentinian contemporary Theater; commemorative culture; performativity



Una puesta en abismo hacia el interior

Junto con la obra de teatro *Campo minado/Minefield*, la videoinstalación *Veteranos* (2014), *Teatro de guerra* (2018) completa una trilogía creada y dirigida por la directora escénica argentina Lola Arias (1974*). La película, un largometraje audiovisual de rasgos dramáticos, retoma la cuestión de la Guerra de las Malvinas (2/4–14/6/1982) en torno a la soberanía del archipiélago de las islas homónimas, *Falkland Islands* en inglés. En 1982 la República Argentina y el Reino Unido se enfrentaron a lo largo de tres escasos meses, exactamente a lo largo de 74 días, en esta guerra no declarada, en los que serían los últimos estertores de la dictadura cívico-militar argentina a manos de Leopoldo Galtieri, entonces miembro de la junta militar (12/1979–6/1982) y presidente de la nación (2/1981–6/1982).¹

El detonante de la guerra fue la ocupación por parte del ejército argentino del puerto Stanley, a lo cual su *pendant* británico respondió aplacándolo masivamente. La derrota argentina precipitó la destitución de Galtieri y la junta militar y el inicio de un proceso de transición democrática en Argentina, mientras que Margaret Thatcher sería reelegida en su mandato en el Reino Unido.

Se estima que a raíz del conflicto fallecieron un total de unas mil personas, 649 de ellas de nacionalidad argentina, 255 británicas, 3 isleñas. El alcance de

¹ La disputa en torno a la soberanía sobre este archipiélago en el Atlántico sur se remonta a la época de los colonialismos europeos en el continente americano, a sus primeros avistamientos: un barco de la marina española de una expedición de Fernando de Magallanes y Juan Sebastián Elcano (1519-1522) lo habría divisado por primera vez; un navegante inglés, John Davis, lo haría también más adelante (1592), así como el holandés Sebald de Weerdt (1600). John Strong sería el primero en declarar las islas propiedad británica en 1690, a partir de entonces varias potencias europeas (Francia, Gran Bretaña y España) se disputaron su soberanía, hasta que hacia 1760 los británicos se asentaron en ellas a pesar la conservación de la corona española sobre “sus territorios tradicionales en América” que establecía el Tratado de Utrecht (1713) firmado entre ambos países tras la Guerra de Sucesión. Una vez independizada de la corona española (1816), la nueva República Argentina reclamó la soberanía sobre las islas, detentándola entre 1820 y 1833, hasta que fueron, de nuevo, tomadas por la corona británica. Siglo y medio después, en un contexto de malestar y desaprobación popular del régimen de Galtieri, el dictador se propuso resolver la cuestión de Malvinas por las armas con la finalidad de afianzar el sentimiento de unidad nacional y, con él, el apoyo a su mandato. No ha sido hasta 2013 cuando, no sin condicionamientos, se puso sobre la mesa el ejercicio del derecho de autodeterminación con un referéndum destinado a una población que, no obstante, a esas alturas era principalmente británica. Las Naciones Unidas consideran las islas un territorio no autónomo en litigio (véase la resolución 2065 de la Asamblea General del organismo, Naciones Unidas 1965). Su Comité de Descolonización apeló en repetidas ocasiones al diálogo y la solución del conflicto en aplicación de la resolución 1514 (XV) sobre la concesión de la independencia a los países y pueblos colonizados (Naciones Unidas 1960).



la experiencia de la guerra fue, no obstante, mucho mayor, llegando a contabilizarse más de dos mil heridos (1687 argentinos, 775 británicos), más de diez mil prisioneros de guerra (11.313 argentinos, 150 británicos), así como numerosos suicidios de excombatientes (entre 350 y 450 de argentinos, unos 260 de británicos) y, al menos del lado británico, además, hasta 6.600 casos de dolencias psiquiátricas (se desconocen las cifras relativas a Argentina en este aspecto). En definitiva, las consecuencias a nivel humano, en lo relativo a vidas humanas y la salud psíquica del “cuerpo” de la nación, se constatan las terribles consecuencias de la breve guerra de Malvinas.

La cuestión de la pérdida de la soberanía sobre las islas a manos de Inglaterra constituye aún hoy una herida abierta en el corazón de la identidad colectiva argentina, sociedad postdictatorial ejemplar en la cuestión de la elaboración colectiva de su pasado violento desde una perspectiva global. Concretamente, la cuestión de “Malvinas” constituye un eje vital de la subjetividad colectiva. Muchos de los veteranos del conflicto eran entonces soldados conscriptos, esto es, jóvenes que se encontraban en cumplimiento del servicio militar obligatorio en el momento de su movilización que fueron, por tanto, enviados al campo de batalla sin la preparación ni los recursos necesarios ni libertad de elección sobre su participación en la guerra. Fueron, inclusive, torturados y vejados en algunos casos por sus propios superiores.² En política internacional, los territorios malvinenses continúan siendo origen de conflicto. Resulta refrescante la sencilla representación de este cruce de argumentos en un diálogo entre Gabriel Sagastume y Lou Armour frente a un mapa de las islas, cada uno en sus respectivos idiomas (Arias 2018: 00:20:45-00:22:35), técnica que será puesta en práctica en varias ocasiones y muestra el potencial del

² El Centro de Ex Combatientes Islas Malvinas (CECIM) La Plata solicitó aún recientemente al relator especial de las Naciones Unidas sobre la Tortura Nils Melzer la agilización de la causa iniciada en 2007 por los veteranos por las torturas aplicadas por militares argentinos contra su propia tropa. El organismo internacional deberá determinar si deben ser consideradas delitos de lesa humanidad, “si los oficiales [...] deben ser juzgados por los estaqueamientos a la intemperie, enterramientos, golpizas y demás vejámenes contra subordinados” en tanto delitos de lesa humanidad o como delitos comunes (Pagina12 2022). El centro inició la causa en 2007 junto con la Comisión Provincial por la Memoria como querellante, en la cual se imputa hasta a 130 militares, de los que solo tres están procesados.

diálogo y la escucha mutua, que van estrechando los lazos entre los viejos enemigos.



Fig.1. Los veteranos y actores en uno de los escenarios (Arias 2021).

Re-presentar el conflicto malvinense

Paradójicamente, a partir del trauma pueden establecerse nuevas conexiones entre el lenguaje, la experiencia y el conocimiento (Spiller, Mahlke, Reinstädler 2020: 3), de la tensión existente entre los hechos traumáticos y su posterioridad o *Nachträglichkeit*³, según el término con el que Sigmund Freud estudió la diferencia temporal entre los hechos traumáticos y sus efectos en los sujetos (Freud 1924); Ruth Leys analizó asimismo esta discordancia en la latencia de la experiencia traumática (Leys 2000).

³ Se puede resumir el concepto freudiano de posterioridad como sigue: “*Nachträglichkeit* thus refers to the process by which pathology develops following a trauma that is constituted through *two* etiological moments instead of one” (Bistoën, Vanheule, Craps 2014: 672, véase también Mather, Marsden 2004).



Sobre la cuestión de Malvinas existe, desde el costado argentino, una abundante producción multidireccional, que recorre el ámbito académico,⁴ la arena política (Moloeznik, Paz 2022) y la esfera cultural (Semilla Durán 2016) en todas sus vertientes. Se abarca, entre otras, desde la documentación histórica y testimonial, un amplio espectro del ámbito institucional (museístico, educativo), a menudo vinculado a persistentes reclamos de soberanía sobre las islas. El cine (Fernández 2018), el teatro y la música (Buch, Gilbert 2022) y la literatura (Vitulo 2012) han abordado la temática ampliamente, desde sus inicios hasta el presente, más aún en fechas conmemorativas como las de la redacción de estas líneas, a 40 años del conflicto, pudiéndose distinguir tres fases de producción en la literatura ficcional (Souto, 2018).

Dentro del género dramático encontramos *Teatro de Guerra* (2018), película documental de una performance teatral creada y dirigida por Lola Arias, una de las directoras de teatro argentino contemporáneo más relevantes. La dramaturga rodó esta película a raíz de su participación en el festival internacional de teatro londinense LIFT con *After a War* (2013). En ella, la directora ideó un reencuentro entre veteranos de la guerra de Malvinas de ambos bandos, tres de cada uno, en aquel momento a 31 años del conflicto. Eligió, en primer lugar, el género teatral (*Campo Minado*, 2016) como forma de representación, reelaborándola posteriormente en *Teatro de Guerra* (2018), una suerte de relato testimonial fílmico-teatral que analizaremos aquí. El foco de atención de la película, “un territorio de transformación y de subjetivación” (Perera 2019: 80), reside en las huellas psíquicas del conflicto en seis de sus supervivientes, y en su capacidad de introspección individual, superación y asertividad frente a sus respectivos antiguos blancos de fuego. Arias los invita en el espacio performativo dramático a la interacción, a una arriesgada toma de contacto mutua en tanto seres humanos que, al cabo de casi dos generaciones, articulan y ponen en común una parte clave y hasta entonces muda de su pasado, traumática y aún por explorar colectivamente. Por lo tanto, podemos

⁴ Desde el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas argentino (CONICET) se desarrolla el proyecto *Las islas desde el conocimiento*, de carácter multidisciplinar y a nivel federal, con ocasión del 40° aniversario de la guerra; en cuanto a la producción científica en su 30° aniversario, consúltese el trabajo de Nievas y Bonavena (Nievas, Bonavena 2012).

considerar la obra una representación ficcional dentro de las denominadas narrativas de la enfermedad (*Krankheitsnarrative*) (véanse Sontag 2003, Bandtel 2021).

La película deja entrever sus personalidades y calvarios particulares con independencia de nacionalidades. Desde el otrora bando argentino se dan a conocer los veteranos Rubén Otero, Gabriel Sagastume y Marcelo Vallejo; desde el británico aparecen Lou Armour, David Jackson y Sukrim Rai (de origen nepalí). A lo largo de un proceso que desembocará en una catarsis individual como colectiva, los excombatientes reviven en su escenificación (*reenactment* en términos psicológicos) pasajes bélicos cruciales para sus vidas.



Fig. 2. Marcelo Vallejo comparte y escenifica cómo era su vida como excombatiente (Arias 2021).

Tanto la interpretación de los actores, asimismo protagonistas de sí mismos en la pieza teatral precedente a la película, como su dirección son extremadamente respetuosas en el tratamiento de las temáticas. Sus testimonios abren y articulan un diálogo posible gracias a la cuidadosa arquitectura de la obra. Si bien sus respectivos discursos son aprehendidos, resultado de un proceso de reflexión autobiográfica y la puesta en escena de su elaboración posterior, este procedimiento posibilita la superación de la soledad inherente al testigo total, el testigo de la tragedia en toda su amplitud (pues

solamente él es capaz de afirmar “yo estuve ahí”), cuyo fallecimiento ante la vivencia del acontecimiento traumático (en calidad de su testigo absoluto) lo sustrae necesariamente del resto. El intercambio entre testigos de ambos bandos abre nuevas vías de sanación de aquellos a quienes más gravemente afectó la guerra: los propios excombatientes y sus respectivos entramados sociales de pertenencia (Harris 2009).

Conforman la película una serie de situaciones de intimidad compartida entre quienes antaño eran contrincantes, posibles bajo la base del respeto mutuo y la una aceptación recíproca del otro en todas las dimensiones humanas, también en la identidad nacional. Arias conduce a los excombatientes a lugares de esparcimiento tan privados como lo pueden ser unos aseos, unas ruinas, una escuela o el aséptico edificio en el que se desarrollan la mayoría de las escenas. El hilo conductor de la cinta consiste en la exploración por parte de los exsoldados tanto de su propia subjetividad como la del “otro”. De manera paulatina, propone la socialización de los excombatientes en diferentes situaciones con un propósito esencialmente opuesto al que los convocó en 1982. Tras su presentación individual y sucesiva al público en un *casting* inicial (rompiendo la *cuarta pared*), reviven en escena episodios que los marcaron a fuego en el conflicto. A continuación, interactúan en parejas de nacionalidades complementarias, para, finalmente, relacionarse de manera grupal.



Fig. 3. Confesiones entre Marcelo Vallejo y Lou Armour (Arias 2021).



En este relato polifónico, los sujetos de los veteranos emergen en sus actos de enunciación, con los que reafirman su existencia en tanto sobrevivientes. En dicho *casting* los veteranos, al dirigirse a cámara no solo le transmiten su experiencia a la directora y, después, al público, sino también y sobre todo a sí mismos, al cumplir la cámara la función de un espejo (Arias 2018: 00:04:15-00:14:00). La producción de autenticidad es, también, fundamental, lograda en dicha escena al mostrar un espacio de ensayo, con su correspondiente atrezzo, que normalmente quedaría oculto al espectador. Para dar pie a la enunciación de los veteranos-testigos, se intercalan sistemas semióticos divergentes que suplen carencias, como se interpreta la ausencia de los elementos representados (como el lugar de la acción o sus agentes) o, simplemente, se exploran formas inusuales de expresión para enfrentarse a la dificultad de articular experiencias traumáticas. Algunos de estos medios de representación alternativos son la utilización de maquetas y figuras en la explicación de Sagastume a *Armour* de una escena de la guerra (Arias 2018: 00:23:25-00:25:55), en reemplazo de paisajes y personajes –un útil desplazamiento a través de la imaginación, supliendo las barreras idiomáticas–, mapas geopolíticos, escenificaciones sin diálogo de los excombatientes disfrazados con máscaras de los respectivos dirigentes Galtieri y Thatcher (Arias 2018: 00:22:35-00:23:17), por mencionar algunos ejemplos notables. Se recurre, incluso, a la metadiscursividad, en una escena en las que los actores *amateurs* se confiesan entre sí cierto escepticismo sobre su propio rol y la solidez del proyecto de Arias, en una discoteca con música cordobesa de fondo (Arias 2018: 00:38:25-00:40:00).



Fig. 4. ¿Es posible superar la inenarrabilidad de la guerra a través de la materialidad? (Arias 2021).

En la puesta en escena, la directora recurre a sencillos elementos catalizadores que despiertan la memoria emocional de los excombatientes, rescatados y puestos en juego en la representación, incluyendo elementos documentales de la época: objetos conservados por los veteranos, revistas argentinas publicadas en el momento del conflicto, así como fragmentos audiovisuales, incluyendo el regreso de los combatientes británicos a la patria. La arquitectura simétrica del espacio escénico y la progresividad de las imágenes conforma la dualidad de los dos bandos, cuya evolución de la oposición a la complementariedad va disolviendo el conflicto y construyendo hermandad. Se generan, de esta manera, una combinación de expresivas “imágenes fuertes” en el sentido de Chiaia (2010: 120, 2020), quien propone el análisis de su retórica en función de las dimensiones semióticas icónica, comunicativa y performativa establecidas por Charles S. Pierce. La imbricación de estas potentes imágenes lograda gracias a una minuciosa sintaxis fílmica es generadora de sentido.

Los veteranos reconstruyen en silencio una escena y se sirven de un literal intercambio generacional para, gracias a ese distanciamiento, temporal como físico, transmitir su experiencia del horror a su propia comunidad y dejar, así, su propio legado de memoria en la cultura colectiva. Previamente preparados por los veteranos y por el equipo de vestuario y maquillaje, los

primeros van siendo sustituidos uno a uno por jóvenes que asumen su papel en la guerra: entonces, los excombatientes pueden, finalmente, contemplarse a sí mismos a través de sus *alter ego* adolescentes. Al objetivar esa experiencia traumática ante sí y verla ejecutada por otros sujetos, otros cuerpos pueden, al fin, desprenderse de un “pasado que no pasa” y desvincularse del acontecimiento traumático.



Fig. 5. Elaboración del duelo y transmisión generacional a través del drama: los jóvenes reemplazarán a los protagonistas en una escena (Arias 2021).

Entre varias aristas posibles de análisis, la fuerza de esta película reside en los testimonios, que tienden puentes para establecer una vía de entendimiento entre partes enfrentadas, como modo de superación del pasado y la diferencia. Las referencias documentales, por otra parte, no hacen sino reforzar desde su factualidad la veracidad de los relatos y, con ella, la autenticidad y la legitimidad de la propuesta.

Elaboración performativa del trauma colectivo

Teatro de Guerra, con un alto grado de performatividad, permite tanto a sus protagonistas como a los respectivos colectivos en los que se inscriben (Argentina y Gran Bretaña), aunque esencialmente nos encontremos ante un



asunto de naturaleza humana, la elaboración del trauma bélico y, con él, iniciar un proceso de duelo. El solo paso del tiempo transcurrido entre la guerra, en la década de los ochenta, y el proyecto de Arias, en pleno siglo XXI, no es garantía de elaboración ni de superación del pasado, como sabemos gracias a los estudios de memoria.⁵ Basten los ejemplos de las repercusiones de crímenes de lesa humanidad como el genocidio armenio, cuya autoría niega la nación turca, o los perpetrados por del régimen franquista, aún fuente de controvertidas discusiones y eje vertebrador de la política española, cuya también abundante producción cultural corrobora la permanencia de un conflicto social irresoluto y un duelo tan solo en ciernes (véase Nuckols 2020).

El trauma, un fenómeno psíquico con origen en una experiencia extrema, impide la representación de este acontecimiento, volviéndolo incomprensible e inaccesible.⁶ Los sujetos de experiencias traumáticas permanecen bajo sus efectos, a pesar poder llegar a desarrollar cierto relato de las mismas que las hagan soportables. Esto es, el abismo entre memoria traumática y narrativa es insalvable, parafraseando a la lectura de Leys de van der Kolk: en definitiva, “the gap between traumatic memory and narrative memory is so radical that it can never be bridged” (Leys 2000: 254). La película plasma este fenómeno especialmente en el doble testimonio de Lou Armour (a su regreso a Inglaterra y durante el rodaje de la película) con el que relata la muerte en sus brazos de un soldado argentino. Su dolor es patente, con lágrimas en los ojos pide interrupción de la entrevista; aunque atenuado, lo ha seguido acompañando durante décadas (Arias 2018: 00:48:55-00:53:38).

Las experiencias de violencia extrema, aquí de carácter colectivo, se imprimen, por tanto, cual huellas o cicatrices indelebles. El austriaco Sigmund

⁵ “Even after considerable periods of time, and even after acquiring a personal narrative for the traumatic experience, most subjects reported that these experiences continued to be come back as sensory perceptions and as affective states. The persistence of intrusive sensations related to the trauma after the construction of a narrative contradicts the notion that learning to put the traumatic experience into words will reliably help abolish the occurrence of flashbacks, which seems to be a central assumption in a variety of treatment modalities.” (van der Kolk 1998).

⁶ En palabras de Cathy Caruth, se produce una disociación del yo sin que tenga lugar una mediación ni explicación para el sujeto, lo cual es fuente de incomprensión: “In trauma, there is an incomprehensible outside of the self that has already gone inside without the self’s mediation, hence without any relation to the self, and this consequently becomes a threat to any understanding of what a self might be in this context.” (Caruth 1996: 132).



Freud, fundador del psicoanálisis, consideraba ya en la década de 1920 que un sujeto había vivido una experiencia traumática cuando había recibido los estímulos de tal intensidad que quebraban los mecanismos de protección de su psique.⁷ Imposible de enunciar, la experiencia traumática sería irrepresentable y el sujeto de la misma quedaría atrapado en ella. Incapaz de comprenderla y transmitirla a sus semejantes, el sujeto traumatizado regresa al pasado y representa compulsiva ese momento (*acting-out* o actuación), incapaz de “separarse del objeto perdido” (Jelin 2012: 48). Faltas de elaboración, las experiencias traumáticas constituirían una especie de “no-memorias” (Bal 1999: X), debido a dicha repetición de los hechos (*reenactment*), que consumiría al sujeto con el paso del tiempo.⁸

El acontecimiento traumático se torna obsesivo para quien lo experimentó, su involuntario pero inevitable apego al mismo le generaría un “automartirio de la melancolía” (Freud 1917: 248-249), del que tan solo el duelo y la aceptación pueden liberarlo. El proceso del duelo, la comprobación de que “el objeto amado ya no existe más” (Freud 1917: 242), permitiría al sujeto elaborar su vivencia y desprenderse de ella, el sujeto podría continuar, así, su vida: “una vez cumplido el trabajo del duelo el yo se vuelve otra vez libre y desinhibido” (Freud 1917: 243). En este sentido, en el largometraje, los veteranos son invitados a reproducir algunas de las frases de la guerra, con voces que se superponen a los gritos (como “go ahead!”, o “¡abandonen el buque!”, Arias 2018: 00:20:30-00:20:45). El solo acto del recuerdo de la Guerra de Malvinas contribuye en sí, a la elaboración del duelo colectivo. Para el filósofo francés Paul Ricœur, los procesos del recuerdo como del duelo se encuentran íntimamente relacionadas (Ricœur 2004: 100).

En este contexto, resulta pertinente recordar que, al referirnos a experiencias traumáticas, sus sujetos no son solo personas individuales, en quienes podemos estudiar estas premisas procedentes de disciplinas como la psicología y la narratología, sino que son asimismo extrapolables a experiencias

⁷ “Solche Erregungen von außen, die stark genug sind, den Reizschutz zu durchbrechen, heißen wir *traumatische* [...]” (Freud 1920: 45, su énfasis).

⁸ “Traumatic reenactment is tragically solitary. [...] In contrast to narrative memory, which is a social construction, traumatic memory is inflexible and invariable.” (Bal 1999: X).



y procesos colectivos. Así, la Guerra de Malvinas, fue una experiencia traumática de profunda significación para la nación argentina, aún vivamente presente en la esfera pública del país austral.⁹ A esta necesidad colectiva Lola Arias contribuye desde su jardín. De la misma manera, podemos establecer una analogía con la evolución por el historiador francés Henry Rousso en el proceso de duelo colectivo francés con respecto al régimen de Vichy instalado por Pétain (1940-1944):

[F]ue al considerar que la primera fase, la de la Liberación, Depuración y Reconstrucción, había sido la ocasión de un “trabajo de duelo”, cuando tomó cuerpo la metáfora analítica. Ese trabajo de duelo se percibía primero a nivel de los individuos: el duelo en sentido propio, de los muertos y desaparecidos; luego, el duelo en el plano nacional [...]. De este modo, el encadenamiento de las fases cobraba sentido: el tiempo de la “represión” [...], el “retorno de lo reprimido” y finalmente, la fase “obsesiva”, período en el cual los temas reprimidos [...] cobraban una dimensión notoria pese a la distancia de los cincuenta años transcurridos y a la existencia de generaciones totalmente ajenas a la guerra. (Rousso 2012: 8-9).

El cuerpo como *actor* en la elaboración traumática

Los recientes estudios críticos del trauma o *Critical Trauma Studies* (Balaev 2014) estudian fenómenos recientes relacionados con los efectos traumáticos de la guerra en la psique de sus actores, como el síndrome o trastorno de estrés postraumático (PTSD o *Post Traumatic Stress Disorder*, en inglés) consiste en la afección de la salud mental producto de experiencias de violencia extrema como las bélicas, cuyos principales síntomas consisten en la reviviscencia del acontecimiento, actitudes evasivas, hipervigilancia y reactividad, así como en afectaciones cognitivas y del estado de ánimo (MedlinePlus 2019). Esto es, la experiencia traumática de la guerra afecta a todos los órdenes de la vida del individuo, muy especialmente a su cuerpo como a su psique.

Experiencias como la que analizamos aquí son capaces de oponer resistencia a consecuencias como el *speechless terror* (Harris 2009). Este es uno de los motivos de que la representación escénica, ingrediente básico en el cine y el teatro, un tratamiento del acontecimiento mediante la actuación, sea un

⁹ Baste como ejemplo el estudio de la presencia de la memoria popular de la guerra en el espacio público (Dufour, González Trejo, Vassallo 2018).



instrumento clave para la elaboración traumática. Su performatividad, de mayor alcance que la mera palabra, herramienta de la que se sirven otras formas de representación, abra la puerta a una elaboración transversal del trauma tanto para quienes lucharon en Malvinas cuerpo a cuerpo como para las sociedades en las que el conflicto constituye un lugar de memoria de una herida abierta.

Las experiencias de los sujetos se inscriben en el cuerpo, “base biológica y presocial sobre la cual se fundan las superestructuras del yo y de la sociedad” (Shilling 1993: 41, en Martínez Barreiro 2004: 128), integrando aspectos físicos y culturales. De ahí que la elaboración de una experiencia tan brutal física y psíquicamente como la guerra deba necesariamente abordarse, también, mediante el cuerpo. Intelectuales como Maurice Merleau-Ponty desde la fenomenología (1976), Michel Foucault desde la filosofía (1997), así como André Le Breton desde una perspectiva antropológica (2005) son autores de profundas investigaciones acerca del complejo rol del cuerpo en las interacciones humanas, en los modos de hacer sociedad. A través de su corporalidad, los excombatientes de Malvinas, en su doble papel en tanto testigos y actores representándose a sí mismos, crean significados nuevos con sus acciones físicas en el marco escénico, que, asimismo, se reencarnan o reinscriben en sus cuerpos (Fischer-Lichte 2012: 60-62).

Al acuñarlo en la década de los 50, John L. Austin se refería con el término de la performatividad a la ejecución de acciones (ingl.: *to perform*): “realizar acciones”). En lo que respecta a esta obra transmedial, debemos prestar atención a algo que, quizás, pudiera pasar desapercibido: la obra de Arias no se limita a empujar a los excombatientes a enfrentarse a su pasado, sino que lo elaboran en la medida en que lo re-presentan en plena consciencia y control sobre su actuación. *Teatro de guerra* no es pasado, sino presente que parte del recurso a la memoria del pasado. Los actos performativos, debido a su corporalidad, no son referenciales, dado que no se refieren a nada previo (Fischer-Lichte 2011: 54). Así, en la película, los actores se encuentran “continuamente haciendo realidad” (Fischer-Lichte 2011: 55), una realidad antes inexistente. Con su actuación, estos seis hombres crean, en un “proceso de generación performativa de identidad” o corporización (*embodiment*) (Butler



según Fischer-Lichte 2011: 55), una nueva realidad esbozada: la elaboración de un trauma compartido a lo largo de treinta años. Mediante este proceso catártico recuperan la agencia sobre su cuerpo y, por extensión, sobre el cuerpo colectivo de sus naciones respectivas.

En cuanto a la cuestión de la representación adecuada del trauma de forma adecuada, en especial cuando su origen se encuentra en el ejercicio colectivo de la violencia mediante la implementación de maquinarias de guerra estatales, Lola Arias propone una obra de arte contemporánea “total” transmedial, una compleja elaboración performativa que nace de sus protagonistas y apela al conjunto del tejido social.

Conclusiones: el testimonio polifónico y multidireccional como vía de duelo colectivo

La motivación de estos seis hombres para participar en este proyecto supera la preocupación por sus destinos y secuelas individuales. Actúan en contra de la imposibilidad del testimonio (Agamben 2005: 35), de la imposibilidad de los testigos integrales (*superstes*) de transmitir su experiencia, puesto que, al haber perdido la vida, se encuentran incapacitados para tomar la palabra (Agamben 2005: 15). Como testigos sobrevivientes, los protagonistas de esta película asumen también la responsabilidad del testimonio de sus compañeros fallecidos (ibíd. 21), creando un lazo entre estos y la población civil, salvando el “umbral de indiferencia entre el dentro y el fuera” (ibíd. 36).

Los excombatientes sobrevivientes cumplen con lo que consideran su deber de memoria: no se limitan a recordar el pasado, sino que lo resignifican en el presente (Reyes Mate en Pichler 2013: 61). En lo que sienten como su deber de mantener viva la memoria de Malvinas incluyen a sus compañeros fallecidos, así como el cuerpo de una nación herida en lo que considera su identidad. No obstante, resulta cuestionable en este lugar la validez de esta guerra, no como lugar de memoria, sino como rasgo de identidad nacional, puesto que el conflicto fue provocado y utilizado por Galtieri con la finalidad de fortalecer la unidad nacional en un régimen impuesto por la fuerza rechazado por los propios



argentinos. No obstante, no queda duda de que ese discurso caló y fue adoptado en el imaginario argentino. El deber de memoria no se limita a la conmemoración, sino que, para que las experiencias de un pasado traumático resulten verdaderamente útiles, precisa “como la reminiscencia personal un proceso de trabajo transformador” [sic], consistente en una extrapolación “de un caso particular a una situación general” (Todorov 2013: 16). Esto es, el proceso de duelo de los excombatientes contribuye también a la superación colectiva del pasado tanto del lado británico como del argentino.

Como dijimos anteriormente, ni el paso del tiempo ni el recuerdo del pasado son las únicas condiciones necesarias para la superación del pasado. Tzvetan Todorov distingue en las sociedades conmemorativas entre un cultivo literal y un cultivo ejemplar de la memoria. Un cultivo de la memoria literal (Todorov 2000: 21) de la guerra se reflejaría en repeticiones obsesivas de episodios significativos de la guerra. Según este modo del recuerdo, los vencedores se aferrarían a su victoria, mientras que los vencidos harían lo propio con su derrota, ambas de carácter bélico, simbólico como moral. Un cultivo literal de la memoria literal no haría más que reafirmar esta dicotomía insalvable en torno a un eje social organizador, el de la violencia con la victoria como valor supremo, jerarquizante, dualista y excluyente de la otredad. Este tipo de cultura conmemorativa, si bien trata el pasado (como algo mítico, inaccesible e inamovible), no contribuye a su elaboración del pasado. Sí lo hará un tipo de cultivo de la memoria ejemplar, aquella capaz de entregarse y pasar de la particularidad a la generalidad (Todorov 2013: 16). Se propone, así, “utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro” (Todorov 2000: 22).

El paradigma de los derechos humanos como máxima universal iría desplazando a la violencia como eje organizador del relato cultural nacional mediante la elaboración del trauma bélico. Este es el potencial transformador de *Teatro de Guerra*: su carácter público, performativo y multidireccional (Rothberg 2009) lo convierte en un innovador puente haciéndose entre dos orillas alejadas diametralmente entre sí haciéndose una y otra vez en cada acto de recepción.



El avance en esta dirección a la que apunta la obra presentada, la de un consenso colectivo sobre los derechos humanos como paradigma universal indiscutible, es un rasgo inequívoco de una cultura conmemorativa en camino hacia la superación de su pasado, según la especialista en estudios de la memoria Aleida Assmann (Assmann 2016: 10). Esta cinta logra una simbiosis entre lo teatral y lo cinematográfico, la ficcionalización y la documentación, la autobiografía y la autoficción, la individualidad y la colectividad, para erigirse como práctica ejemplar de una cultura conmemorativa de Malvinas/*Falklands* con los derechos humanos por bandera.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- ARIAS, Lola (2021). *Teatro de Guerra (2018)*. Disponible en <<https://lolaarias.com/es/theatre-of-war/>> [Fecha de consulta: 4 de abril de 2022].
- ARIAS, Lola (2018). *Teatro de guerra*. Argentina/España; Gema Films/BWP/Sutor Kolonko.
- ARIAS, Lola (2016). *Campo minado*.
- ARIAS, Lola (2013). *After a War*.
- ASSMANN, Aleida (2016). *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*. München: C. H. Beck.
- BUCH, Esteban; GILBERT, Abel (comps.) (2022). *Escuchar Malvinas: músicas y sonidos de la guerra*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- BAL, Mieke (1999). "Introduction". Mieke Bal; Jonathan Crewe; Leo Spitzer (eds.), *Acts of memory. Cultural Recall in the Present*. Hannover/London: University Press of New England, VII-XVII.
- BALAEV, Michelle (2014). *Psychic Trauma in Literature*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- BANDTEL, Matthias (2021). "Pathographien: Die narrative Konstruktion von Krankheit, Körper und Identität." *Politische Pathographien*. Springer VS: Wiesbaden, pp. 93-115.
- BISTOEN, Gregory; VANHEULE, Stijn; CRAPS, Stef (10/2014). "Nachträglichkeit: A Freudian Perspective on Delayed Traumatic Reactions." *Theory & Psychology* vol. 24, n.º 5, pp. 668-687. Disponible en <<https://doi.org/10.1177/0959354314530812>> [Fecha de consulta: 4 de abril de 2022].
- BRETON, David Le (2002) [1990]. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BRETON, David Le (2005) [1990]. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: Presses Universitaires de France.



- CARUTH, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.
- CHIHAI, Matei (2010). "Una imagen fuerte: Guernica entre ficción y no-ficción". Christian von Tschilschke; Dagmar Schmelzer (eds.), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, pp. 113-132.
- CHIHAI, Matei; HENNIGFELD, Ursula (eds.) (2020). *Guernica entre icono y mito. Productividad y presencia de memorias colectivas*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.
- CONICET (2022). *Las islas desde el conocimiento. Malvinas a través del prisma de la ciencia*. Disponible en <<https://www.conicet.gov.ar/malvinas/>> [Fecha de consulta: 14 de abril de 2022].
- DUFOR, Ernesto; GONZÁLEZ TREJO, César; VASSALLO, María Sofía (2018). "La memoria popular de Malvinas en el paisaje urbano". X Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata. Disponible en <<http://163.10.30.35/congresos/jdsunlp/x-jornadas/actas/VassalloPONmesa22.pdf>> [Fecha de consulta: 10 de abril de 2022].
- FERNÁNDEZ, Ezequiel (2018). *Esto es la guerra, pibe - El cine bélico en la representación de la Guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Universidad del Cine.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2012). *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript.
- FOUCAULT, Michel (1997) [1984]. *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*. Paris: Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1920) "IV. Spekulation über ein 'Jenseits des Lustprinzips'. Reizschutz und Trauma." *Jenseits des Lustprinzips. Gesammelte Werke*, Bd. 13. Leipzig, Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, pp. 1-69.
- FREUD, Sigmund (1924) [1918]. *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*. Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- FREUD, Sigmund (2000). "Duelo y melancolía (1917 [1915])". *Obras Completas*, vol. XIV (1914-1916). Buenos Aires: Amorrortu, pp. 234-255.
- HARRIS, David Alan (2009). "The paradox of expressing speechless terror. Ritual liminality in the creative arts therapies' treatment of posttraumatic distress." *The Arts in Psychotherapy*, vol. 36/2, pp. 94-104.
- JELIN, Elisabeth (2012). *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- JELIN, Elisabeth (2014). "Memoria y democracia. Una relación incierta". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Época, año LIX, 22, pp. 225-242.
- KOLK, Bessel A. van der (1998) [2002]. "Trauma and Memory." *Psychiatry and Clinical Neurosciences*, vol. 52, 1 pp. 52-64. <<https://doi.org/10.1046/j.1440-1819.1998.0520s5S97.x>> (consultado 2/7/2022).
- LEYS, Ruth (2000). *Trauma: A Genealogy*. Chicago: University of Chicago Press.



- MARTÍNEZ BARREIRO, Ana (2004). “La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas”. *Papers* 73, pp. 127-152.
- MATHER, R., MARSDEN, J. (2004). “Trauma and temporality: On the origins of post-traumatic stress”, *Theory & Psychology*, n.º 14, 205-219.
- MEDLINEPLUS (2019). “Trastorno de estrés postraumático”. *Bethesda (MD): Biblioteca Nacional de Medicina (EE. UU.)*. Disponible en <https://medlineplus.gov/spanish/posttraumaticstressdisorder.html> [Fecha de consulta: 25 de mayo de 2022].
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1976). *The Primacy of Perception*. Evanston/Chicago: Northwestern University Press.
- NACIONES UNIDAS (14/12/1960). “1514 (XV). Declaración sobre la concesión de la independencia a los países y pueblos coloniales.” *Asamblea General, decimoquinto período de sesiones*, pp. 70-71. Disponible en <https://documents-dds-ny.un.org/doc/RESOLUTION/GEN/NR0/156/42/PDF/NR015642.pdf?OpenElement> [Fecha de consulta: 10 de abril de 2022].
- NACIONES UNIDAS (16/12/1965). “2065(XX). Cuestión de las Islas Malvinas (Falkland Islands)”. *Resoluciones aprobadas sobre la base de los informes de la Cuarta Comisión*, pp. 63-64. Disponible en <https://documents-dds-ny.un.org/doc/RESOLUTION/GEN/NR0/222/03/IMG/NR022203.pdf?OpenElement> [Fecha de consulta: 10 de abril de 2022].
- NIEVAS, Flabián; BONAVERA, Pablo Augusto (7/2012). “Una guerra inesperada: el combate por Malvinas en 1982”. *Cuadernos de Marte, Revista latinoamericana de Sociología de la Guerra*, año 2, n.º 3, pp. 9-55.
- NUCKOLS, Anthony (2020): *Asumir la ausencia. Poética de duelos inconclusos en la narrativa española del siglo XXI*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.
- PAGINA12 (10/5/2022). “Torturas en Malvinas: excombatientes reclamaron a la ONU por el freno de la causa”. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/420752-torturas-en-malvinas-excombatientes-reclamaron-a-la-onu-por-> [Fecha de consulta: 10 de abril de 2022].
- PERERA, Verónica (2019). “Acontecimiento y masculinidades en el arte de Lola Arias”. *Latin American Theatre Review*, Fall 2019, pp. 79-100.
- PICHLER, Georg (2013). *Gegenwart der Vergangenheit. Die Kontroverse um Bürgerkrieg und Diktatur in Spanien*. Zürich: Rotpunktverlag.
- RICŒUR, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ROTHBERG, Michael (2009). *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford; Stanford University Press.
- ROUSSO, Henry (12/2012). “Para una historia de la memoria colectiva: El post-Vichy”. Trad. Margarita Merbilhaá. *Aletheia*, vol. 3, n.º 5, pp. 1-14.
- SEMILLA DURÁN, María A. (2016). *Relatos de Malvinas. Paradojas en la representación e imaginario nacional*. Buenos Aires: Eduvim.
- SONTAG, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- SOUTO, Luz C. (2018). “Malvinas, las islas prometidas. Aproximaciones a la



- literatura de la guerra". *Revista Chilena de Literatura*, n.º 98, pp. 105-130.
- SPILLER, Roland; MAHLKE, Kirsten; REINSTÄDLER, Janett (eds.) (2020). *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- TODOROV, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- TODOROV, Tzvetan (5/2013). "Los usos de la memoria." *Memoria. Revista sobre Cultura, Democracia y Derechos Humanos*. Dossier, n.º 10. Santiago de Chile: Instituto de Democracia y Derechos Humanos, pp. 1-17.
- VITULLO, Julieta (2012). *Islas imaginadas. La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.

Diablotexto *Digital*



Las vueltas de la guerra. Usos de la repetición en los proyectos documentales de Lola Arias sobre Malvinas

The Twists and Turns of War. Uses of Repetition in the Documentary Projects of Lola Arias on Malvinas

CECILIA GONZÁLEZ

UNIVERSIDAD BORDEAUX MONTAIGNE

Cecilia.Gonzalez@u-bordeaux-montaigne.fr

<http://orcid.org/0000-0001-9706-1317>

Fecha de recepción: 20 de mayo de 2022

Fecha de aceptación: 19 de junio de 2022

***Diablotexto Digital* 11 (junio 2022), 143-165**

DOI: 10.7203/diablotexto.11.24519

ISSN: 2530-2337



Resumen: *Veteranos*, *Campo minado/Minefield* y *Teatro de guerra* toman como eje de su acercamiento a la guerra de Malvinas dos experiencias de la repetición en la posguerra: la primera supone la irrupción, en el presente, de imágenes o escenas que vuelven a la memoria de los veteranos, la segunda se presenta como amenaza de cristalización del recuerdo en relatos fijados a lo largo de las décadas experimentando con las potencias específicas de visualización y narración de tres prácticas artísticas – la videoinstalación, el teatro, el cine –, estos proyectos documentales de Lola Arias ponen la repetición en el centro de su composición. Este artículo estudia tres procedimientos que la convierten en recurso escénico y narrativo: en primer lugar, la narración iterativa y el uso del *reenactment*; en segundo lugar, el trabajo con los dobles, y en particular de los dobles jóvenes de los veteranos en *Teatro de guerra*; por último, la miniaturización operada por la manipulación de maquetas y objetos de tamaño reducido, presentes en las tres realizaciones.

Palabras clave: Lola Arias; *Campo minado/Minefield*; *Teatro de guerra*; guerra de Malvinas

Abstract: *Veterans*, *Campo Minado/Minefield* and *Teatro de Guerra* take two post-war experiences of repetition as the axis of their approach to the Malvinas War: the first involves the irruption, in the present, of images or scenes that return to the memory of veterans, the second presents itself as a threat of crystallization of memory in stories set over the decades experimenting with the specific powers of visualization and narration of three artistic practices – video installation, theater, cinema – these documentary projects by Lola Arias put repetition at the center of their composition. This article studies three procedures that make it a scenic and narrative resource: first, iterative narration and the use of reenactment; secondly, the double motif; finally, the miniaturization operated by the manipulation of models and objects of reduced size, present in the three realizations.

Key words: Lola Arias; *Campo minado/Minefield*; *Teatro de guerra*; Malvinas War



Consideradas en su conjunto, las realizaciones audiovisuales de Lola Arias sobre la guerra de Malvinas plantean un problema preciso, anunciado en el inicio de la video instalación *Veteranos*: “Treinta y cuatro años más tarde ¿qué queda de la guerra en la cabeza de los que pelearon? Como si estuvieran en una máquina del tiempo, cada veterano reconstruye su experiencia de la guerra en el espacio donde hoy pasa sus días” (Arias 2016: 00:06:27). No se apunta aquí a representar o reconstituir el pasado sino a trabajar sobre la experiencia de la guerra (Verzero 2017: 148), sobre la permanencia de sus restos en el presente, sus aparecidos, sus fantasmas, las visiones que aun hoy habitan a los que participaron en ella. Los efectos de la guerra en la duración son objeto de una exploración doblemente vital y artística, que combina experimento y experimentación, narración y performance, manipulación de archivos, testimonio, *reenactment*.¹

Inscribiéndose en las líneas del documental de creación y el teatro neodocumental de las últimas décadas, el proyecto Malvinas de Lola Arias no ignora los efectos de ficcionalización generado por sus montajes del pasado. Entre otras cosas, porque el montaje exhibe el carácter fragmentario y construido de la narración que se propone al espectador: “distanciar es demostrar desmontando la relación entre las cosas que se muestran juntas”, propone Didi Hubermann, “volver visible el vínculo y desnaturalizarlo². La presencia de un sinfín blanco en el centro del escenario – retomado luego en la película – es probablemente el soporte que mejor habla de este trabajo expuesto ante los ojos del espectador: en su superficie blanca se proyectan y se comentan fotos, archivos audiovisuales, documentos, cartas, revistas y periódicos (Arias 2017:

¹ Para una presentación del dispositivo escénico construido por estos proyectos, consultar, entre otros, los trabajos de Jordana Blejmar (2017), Cecilia González (2019), Verónica Perera (2018, 2019), Cecilia Sosa (2018, 2019), Lorena Verzero (2018), referenciados en la bibliografía. Sobre la práctica del *reenactment* este artículo se basa, por lo esencial, en los estudios de Anne Bénichou (2018), Aline Caillet (2013), Maria Mülhe (2018), y Priscilla Wind (2016).

² Profundizando este principio afirma, en efecto, G. Didi-Huberman: “*Distancier, c’est démontrer en démontant le rapport des choses montrées ensemble et ajointées selon leurs différences. Il n’y a donc pas de distanciation sans travail de montage, qui est dialectique du démontage et du remontage, de la décomposition et de la recomposition de toute chose. Mais, du coup, cette connaissance par le montage sera aussi connaissance par l’étrangeté*” (2009: 70).



1). En él se distorsionan tamaños, se agigantan o empequeñecen las figuras también.

El complejo dispositivo desplegado en *Veteranos* (2014-2016), *Campo Minado/Minefield* (2016) y *Teatro de guerra* (2018) plantea otro efecto de la memoria que dura en el tiempo: la amenaza de cristalización de un recuerdo que, a fuerza de ser narrado una y otra vez, fija sentidos y se instala en la repetición. Verónica Perera retoma una declaración de Gabriel Sagastume sobre esta experiencia: “se te arma un cassette, una parte de tu historia expuesta para contarla” (2018: s/p) reflexiona el veterano. En esta misma línea se inscribe uno de sus parlamentos de *Campo minado/Minefield*:

Los veteranos tenemos varias formas de recordar la guerra: nos juntamos en las reuniones de veteranos y año tras año nos contamos siempre las mismas historias, tratando de encontrar a alguno que nos cuente el pedacito que nos falta. Viajamos a Malvinas para buscar las posiciones, el lugar donde peleamos. Sacamos miles de fotos, las juntamos todas y las intercambiamos como si fueran figuritas de un álbum (Arias, 2017: 34)

Los excombatientes recuerdan inventando y variando dispositivos capaces de suscitar una variación en las viejas historias contadas una y otra vez. La asunción de la primera persona colectiva abre la puerta a la junción de memorias heterogéneas: nacionales y transnacionales, narrativas y sensibles, verbales e iconográficas, irreductiblemente individuales – como la identificación de una posición en el territorio malvinense –, y compartidas – como los chicos intercambian figuritas para no quedarse, precisamente, con las “repetidas” –.

Integradas en la obra teatral, reescritas por Arias, estas palabras cobran un valor autorreferencial suplementario: hablan del encuentro entre procedimientos creativos específicos y no específicos al arte en estos proyectos que combinan una apuesta experimental basada en la distancia estética (Battiti 2016: 4) y un afirmado componente testimonial:

“Hablar de los muertos”, “nombrarlos”, “homenajearlos”, “tenerlos presentes”, “mantenerlos vivos”, “mencionar la pérdida de un amigo”, “hablar de los caídos y de sus familiares”, “cumplir la promesa que les hice a los 323” (muertos a bordo del buque General Belgrano) son expresiones que los performers usan cuando reflexionan sobre la trama de motivos que los impulsa a trabajar con Arias. (Perera 2019: 83).



Como los veteranos, con ellos, estas obras multiplican estrategias y dispositivos narrativos y audiovisuales para volver a contar la guerra generando nuevos sentidos y modos de reapropiarse ese pasado que vuelve. La repetición, entonces, se presenta bajo diferentes facetas en ellas: como irrupción, en el presente, de escenas, de rostros, de momentos que vuelven, voluntaria o involuntariamente, a la memoria de los excombatientes; como fijación narrativa del recuerdo, que amenaza con disolver la experiencia en relatos relativamente cristalizados; como acto de fidelidad a la memoria de los muertos, también, que exige ser perpetuada.

Experimentando con las potencias específicas de visualización y narración de cada práctica artística – la videoinstalación, el teatro, el cine – la repetición aparece también en este ciclo como procedimiento privilegiado y principio organizador. Las tres realizaciones se hacen eco las unas de las otras, ya sea retomando secuencias enteras en otros contextos y dispositivos – como sucede entre *Veteranos* (2014) y *Doble de riesgo* (2016) – o reelaborando escenas y relatos en medios y con recursos diversos. Por no tomar más que un ejemplo, esto sucede con el tratamiento de uno de los recuerdos de Marcelo Vallejo. El veterano cuenta el gesto extremo que lo llevó a saltar al agua desde un dique, sin saber nadar. Rescatado por sus amigos, se inscribe en un curso de natación y llega a convertirse en nadador. Este episodio se presenta como un relato breve en el capítulo “Terapia” de *Campo minado/Minefield* (2016: 53-58). En *Teatro de guerra*, se narra también en primera persona, acompañado por la traducción simultánea de una intérprete, en el marco de un *reenactment* grupal en la piscina municipal General Muñiz. En *Veteranos*, la piscina – y la puesta en escena del *performer* testigo como nadador – ya había sido el marco elegido para contar la muerte de su amigo Sergio en un bombardeo (2016: 00:06:40). Un Marcelo de cincuenta años, acompañado por un joven de la edad de Sergio en Malvinas, cuenta y reaccúa la escena.

Este tipo de operaciones son recurrentes en el ciclo. Para caracterizarlas con mayor precisión y analizar su alcance, este trabajo va a centrarse en tres procedimientos que convierten la repetición en recurso escénico y narrativo: en primer lugar, la narración iterativa y el uso del *reenactment*; en segundo lugar, el



trabajo con la figura del doble, y en particular de los dobles jóvenes de los veteranos en *Teatro de guerra*; por último, la miniaturización operada por la manipulación de maquetas y objetos de tamaño reducido, presentes en las tres realizaciones.

El proyecto Malvinas (2014-2018)

Las tres realizaciones centrales que componen el ciclo se indican en los créditos finales de *Teatro de guerra* (2018). La dimensión transnacional de la composición y de sus públicos preside el ciclo en su conjunto:

This film is part of a larger project composed by a video installation, a theater play and a book. In 2014, a video installation called VETERANS, was produced for de LIFT FESTIVAL in London. In 2016, MINEFIELD, a play with the same protagonists from the film, premiered in England and Argentina and is currently on a world tour of prestigious international theatre festivals. In 2017, Oberon Books published CAMPO MINADO/MINEFIELD, a bilingual edition of the play (2018: 01:20:00).

Veteranos presentó los testimonios de los excombatientes Guillermo Dellepiane, Daniel Terzano, Marcelo Vallejo y Dario Volonté ante un público inglés. La videoinstalación fue integrada luego en la exposición *Doble de riesgo*, realizada en el Parque de la Memoria de Buenos Aires entre el 11 de agosto y el 13 de noviembre de 2016. En ella se proyectan simultáneamente en las pantallas los distintos videos, generando sus propios efectos de actualización del pasado en el espectador que va caminando y pasando de uno a otro a su ritmo: “La instalación de video – sostiene en este sentido Graciela Speranza – lo vuelve soberano para que componga los solos a su manera, los ensamble o los contraste con sus propios recuerdos, decida dónde comienza y dónde termina el relato de la guerra” (2016: 10).

Lola Arias entrevistó a setenta veteranos de guerra durante esos años, realizó audiciones filmadas con veinticinco, y puso en marcha dos talleres, uno en Londres y otro en Argentina, hasta concretar la reunión de los seis excombatientes, tres ingleses, tres argentinos, que protagonizan *Campo Minado/Minefield* y *Teatro de Guerra*. Se trata de Lou Armor, David Jackson, Rubén Otero, Sukrim Rai, Gabriel Sagastume y Marcelo Vallejo. La obra teatral se estrenó en Brighton en mayo de 2016, y en Londres; entre noviembre y diciembre del mismo año se representó, brevemente, en el Centro de Artes



Experimentales de la UNSAM (Universidad Nacional de San Martín). El documental *Teatro de guerra* se estrenó en el Festival de Berlín en febrero de 2018, donde obtuvo dos premios en secciones paralelas. Entre septiembre y noviembre de 2018, *Campo Minado/Minefield* volvió a representarse en Argentina, esta vez en el Teatro Municipal General San Martín y con un éxito de público que llevó a proponer funciones suplementarias. Simultáneamente, se estrenó *Teatro de guerra* en la Sala Leopoldo Lugones del TGSM y en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). En abril de 2022, a cuarenta años de la guerra, volvió a representarse la obra en el Argentina.

Conjurar la repetición repitiendo: la iteración como recurso

Como ha sido señalado por Bruzzone (2018) y Sosa (2019), el díptico formado por *Campo minado/Minefield* y *Teatro de guerra* retoma en diversas ocasiones, seis, para ser precisos, un recuerdo narrado por Lou Armour: la muerte, en sus brazos, del soldado argentino que le habló en inglés.³ No solo se vuelve a los acontecimientos vividos en la noche del 11 al 12 de junio de 1982, durante el desenlace de la guerra, sino también a un testimonio temprano del veterano inglés, ya que Lou Armour ha narrado este episodio con anterioridad en el documental televisivo *The Falklands War. The Untold Story* (1987), de Peter Kosminsky.

En la pieza teatral, el relato se cuenta una primera vez en la escena “Monte Harriet” (Arias 2017: 40-42), combinando narración en primera persona y *reenactment*. Se retoma luego en “Ayer y Hoy” (60-61), recurriendo a un dispositivo distinto: al iniciarse la escena, se proyecta la imagen de Lou Armour,

³ Este es, sintéticamente presentado, el relato, que se retoma, ya sea total o parcialmente: la noche del 11 al 12 de junio, en Monte Harriet, el comando de Lou Armour ataca una posición argentina. Lou ha llevado consigo a Ritchie, el más joven del grupo; tiene miedo de haber tirado sobre alguien que se rendía, verifica que todos los miembros de su unidad están bien; registra la caída de la nieve y el silencio de la escena. Alguien lo llama para que asista a un soldado argentino, herido de gravedad. El soldado muere en sus brazos después de haberle hablado en inglés. Su cuerpo, como otros, no pudo ser enterrado, fue colocado en un pozo, tapado y señalado con su rifle o su casco, para que alguien los identificara más tarde. La imagen del soldado se le sigue apareciendo aún en los momentos menos esperados; cree incluso reconocer su foto en Internet.



tomada del documental de 1987, en la mitad derecha del sinfín. En el escenario, el espectador ve al performer haciendo *playback* de su propio relato pasado, en uno de los tantos anacronismos que ponen en escena estas realizaciones. La condensación de los dos tiempos y los dos sujetos, la puesta en escena de un sujeto que es y no es igual a sí mismo – Lou joven/Lou mayor – se confirma cuando la imagen actual del veterano se proyecta por fin en el lado izquierdo del sinfín, y se pasa del testimonio – doblemente pasado y presente – al comentario reflexivo. Anacronismo, condensación, duplicación son procedimientos que favorecen la apertura de la escena a un plano fantasmático, en el que los principios lógicos de identidad y no contradicción, o la linealidad de la sucesión temporal, parecen suspenderse en el paréntesis del espacio-tiempo teatral.

La centralidad de este episodio en el díptico se confirma plenamente en el documental cinematográfico, que se abre y se cierra sobre él. *Teatro de guerra* se inicia con una larga secuencia que precede, a modo de prólogo, la presentación del título de la película. Los seis veteranos de *Campo minado/Minefield* entran en el cuadro por la derecha, recorren un espacio en ruinas y se colocan en él siguiendo códigos de actuación más teatrales que cinematográficos, antes de que Lou empiece a contar el episodio del soldado argentino muerto en sus brazos. El guion retoma el parlamento de la obra. También se recurre aquí al *reenactment*, que lleva a Lou a agacharse para sostener el cuerpo de Gabriel Sagastume sobre sus rodillas, mientras los otros *performers* actúan el papel de sus camaradas.

Una segunda versión, abreviada, tiene lugar en el minuto 00:11:30. Aunque no se recurre al *reenactment*, y por ende ninguno de sus compañeros de escena ocupa el lugar del soldado muerto, la silueta del cuerpo ausente se esboza en negativo, a través de la mirada de Lou Armour, dirigida hacia abajo, hacia esa presencia que solo él parece ver y que lo acompaña desde los tiempos de la guerra.



Fig.1. *Teatro de guerra* (00:12:13)

El tercer relato del episodio interviene después de la pregunta de un alumno de la escuela primaria argentina que visitan los seis veteranos: “Yo quería saber si alguno vio morir a alguien o mató a alguien” (00:51:33). Un montaje *cut* encadena este plano con el siguiente, construido a modo de respuesta: en él se ve a Lou usando la misma indumentaria del comando de Royal Marines que lo distingue en el documental de 1987. Como en otras oportunidades a lo largo del film, se utiliza un plano medio corto del performer testigo. Aparece sentado en un viejo sillón de flores descoloridas, mientras el último término del plano se ve desenfocado, subrayando la nitidez del recorte sobre su rostro. Como en la obra teatral, se trabaja sobre la disociación entre la banda sonora y la banda imagen. En el minuto 00:51:41 Lou empieza a contar la historia. A partir del minuto 00:52:32, sin cambio de plano, sin montaje, deja de mover la boca: su relato se sigue escuchando a través de la voz del joven Lou en la entrevista del documental de Kosminsky. El corte producido en la imagen se verifica también en el tono ya que, contrastando con el relato anterior, factual, el registro se vuelve más íntimo: “I feel bad about the bodies, you know, the state of them, and everything”.



Fig. 2. *TG* (00:52:32)



Fig. 3. TG (00:52:50)

El plano siguiente inserta la cita del documental de 1987 en la banda imagen: muestra a Lou Armour joven, con la misma vestimenta, sentado en un sillón semejante, aunque con flores de colores mucho más vivos. Ambos planos están atravesados por una línea horizontal que separa el cuadro en dos en la pared del fondo.

El cuidado en acercar la composición de la secuencia es notable. No solo la distancia temporal queda subrayada a través de este recurso: también se pone en evidencia la notable diferencia que existe entre uno y otro tratamiento filmico de la entrevista. El film de Kosminsky toma un primer plano de Lou Armour y acentúa la fuerte carga emocional de la secuencia a través de un *zoom* que sigue al momento en que el soldado se pone a llorar. La duración del plano de rodaje es tan insostenible que este cubre su rostro para protegerse tanto de su emoción como de la cámara: “*Could we stop for a minute?*”, pide (00:52:20).

Peter Kosminsky necesita este acercamiento para contrarrestar la narrativa oficial británica de la victoria, ejemplarmente encarnada en el discurso de celebración pronunciado por Margaret Thatcher y reproducido en el documental. El llanto del excombatiente permite, en efecto, contar la “historia no contada” de esa guerra tan breve que parece no haber existido, y que sin embargo ha producido efectos tan persistentes en quienes la protagonizaron.⁴ Al mismo tiempo, la escena del llanto público por el enemigo muerto ha seguido – y aun perseguido – al veterano desde finales de 1987; es una de las

⁴ Sobre esta caracterización de Malvinas/Falklands como “small war”, Arias reflexiona: “The fact that it’s so small and unknown for the rest of the world —and irrelevant— makes it even harder, because when you see how these small wars had such a big impact on the lives of the veterans and societies, when you hear the veterans’ stories and see the impact and the damage that it brought to them and to their people, then you start to think about the wars we are living in now and the impact of war in general” (Bither 2019).



consecuencias de una (pos)guerra que siguió teniendo efectos en su vida ulterior, en particular en tiempos de redes sociales.

Esta secuencia de *Teatro de guerra* construye, de hecho, un *reenactment* de la entrevista original. En esta variación de la escena, la directora decide no cruzar la frontera del plano medio corto, renunciando al primer plano y más aún al *zoom*. De modo que la repetición propone al soldado reactuar la entrevista de 1987 poniendo a distancia la emotividad que pudo o puede provocar en él la evocación de esta muerte. De este modo, la escena de desborde⁵ emocional de 1987 logra ser reapropiada por el sobreviviente testigo que pone en juego, una vez más, su propio cuerpo testimoniando ante una cámara. Gracias a estos procedimientos formales, el relato iterativo conjura la repetición, o al menos una de sus formas: la repetición encadenante, experimentada pasivamente por quien la vive. Cabe recordar aquí las declaraciones de Lola Arias sobre el control de la emoción que pide a sus *performers*, algo que el propio Lou Armour recuerda en el documental: el mismo relato puede o no producir una reacción emocional, que finalmente él logra controlar. Trabajando con una emoción contenida, el trabajo de Lola Arias lleva a los veteranos *performers* a “ese extraño borde de la emocionalidad” que, según afirma la autora en una entrevista realizada por Cecilia Sosa, desplaza el afecto, finalmente, hacia el espectador: son los espectadores los que lloran o ríen, y no los *performers*, o en todo caso no en el momento de narrar sus recuerdos (Sosa 2019: 124).

La cuarta secuencia propone otra variante: el soldado argentino se encarna en la figura de un actor a quien se está maquillando para reproducir el rostro del muerto. Se trata de un plano secuencia, muy lento, con cámara fija, que dura más de dos minutos (01:10:08 - 01:12:55). Lou Armour y el joven están ubicados frente a un espejo que refleja sus siluetas en el fondo. Solo la imagen de Lou se recorta con nitidez, tomada en plano medio. Está dando detalles para completar el maquillaje: un ojo entumecido, hinchado, la extensión de la herida. Los recuerdos vuelven a decirse, a partir de la contemplación del resultado que va logrando la maquilladora: “*It was snowing*”. La frase retoma, a modo de

⁵ Sobre el tratamiento del desborde, véase el trabajo de Lorena Verezro, “Cartografía afectiva de la patria: Malvinas, un imaginario topográfico del desborde” (s/f).



ritornello, lo que se ha dicho en las versiones precedentes. Poco a poco, sin embargo, se va materializando en el espejo algo que la narración no permitía concebir, puesto que corresponde al plano de lo que se muestra, y no ya solamente de lo que se cuenta. Y la realización cinematográfica, como recuerda François Niney, es mostración antes que narración (2019:31). Una visión de horror pone ante los ojos del veterano y del espectador un nuevo acercamiento a la escena.



Fig. 4. TG (01:12:43)

A partir de la visión en el espejo, surgen las palabras que permiten contar la irrupción espectral del muerto que quedó en la isla, del aparecido que surge periódicamente en cualquier esquina de la posguerra:

I frequently see this guy. But I see all of him, not just the wound. I see his whole body. It has just fallen unnaturally. This eye here, open. I don't know what brings the image back. It could be anytime. I might just be sat having lunch. Sometimes I dream about it, but sometimes. I might be sat on a train or wherever. I might be out running. And suddenly, it just pops into my head (01:11:48 A 01:12:43)

Las diferentes secuencias dedicadas a este episodio en *Campo minado/Minfield* y *Teatro de guerra* van produciendo, así, una serie de alteraciones narrativas, de acercamientos complementarios: versiones más o menos detalladas, acompañadas o no de *reenactments*, variaciones de tono que modulan la expresión de las emociones, variaciones en los modos de superponer anacrónicamente cuerpos, tiempos, espacios.

Como se ve, no se trata fundamentalmente aquí de representar un pasado: no hay escenas de guerra, por ejemplo, entre los materiales de archivo utilizados, ni intento de reconstituciones. Se trata, más bien, de reproducir las



condiciones de una experiencia de rememoración en el escenario o el set de filmación: la posibilidad de hacer emerger en ese presente de la actuación, dándoles un soporte exterior y material, las presencias fantasmales, los restos de la guerra. Se abre así la posibilidad, acaso, de una reparación a partir de la práctica artística, cuando la repetición deja de ser una repetición sufrida – *It just pops into my head*– para volverse una repetición sometida al control de la experimentación, convertida aquí en experimento.

Los dobles chicos de los chicos de la guerra

El médium teatral y el cinematográfico acarrear sin embargo un tratamiento específico que es necesario tomar en cuenta. En el teatro, la acción reparadora del colectivo de actores, que se reapropian conjuntamente de su pasado, coincide con el tiempo que dura la función, dentro de un espacio que supone la presencia del público: el tiempo del espectáculo teatral. Más aún, Jordana Blejmar recuerda que la pieza comparte con otros proyectos artísticos contemporáneos “la idea de que el teatro puede convertirse en una suerte de laboratorio para experimentar con dramas sociales reales, procurando a los protagonistas la oportunidad de reactuar episodios traumáticos de su pasado (2017: 111, traducimos). Evoca también el papel inspirador que tuvo para Arias *The battle of Orgreave* (2001) de Jeremy Deller, reactuación del enfrentamiento de los mineros con la policía inglesa en 1984.

Cercana a este punto de vista, Anne Bénichou argumenta sobre el doble carácter catártico y crítico del *reenactment*, “laboratorio historiográfico” que caracteriza como “un proceso de negociación de representaciones históricas, vivas y mediáticas, que no apunta a establecer consenso, sino que busca más bien establecer un dialogo, una divergencia de puntos de vista” (2018: s/p, traducimos). De hecho, en el díptico de Lola Arias, el carácter reparador de la tarea conjunta no supone trascender las narrativas nacionales de la guerra en una versión unificada y superadora. El disenso se pone, por el contrario, en escena, en especial en lo que respecta a la cuestión de la soberanía de las islas, ya sea en la escena de cierre de la pieza, “Malvinas/Falklands” (60-64) o en la secuencia de la justa verbal (00:22:00) entre Gabriel Sagastume y Lou Armour



que pone de manifiesto una vez más el diferendo sobre los fundamentos – historia, autodeterminación – de la soberanía sobre las islas. Reflexionando precisamente sobre las diferencias entre la pieza y el documental, Félix Bruzzone sostiene:

[...] en *Teatro de Guerra* el espectáculo se borra. Lo que en *Campo minado* parece un *show* dominado por la catarsis y el impulso reconciliatorio de dos mundos que todavía sangran y de golpe se encuentran en carne viva sobre el escenario con los atuendos de la espectacularidad, en *Teatro de guerra* es algo que se vuelve mucho más íntimo y singular (2018 s/p).

Por su propio anclaje en lo real, el documental abre este espacio, en el que también puede despuntar la incompreensión, o en el que el *remake* final se filma con un tono mucho más nocturno. Por otra parte, la pieza teatral genera el espacio compartido por los veteranos *performers* y del público, creando así el marco de una experiencia que se produce en un aquí y ahora irreductible. El aquí y ahora de lo filmado no coincide con el del espectador: el cine es, por definición casi, una máquina de espectralidad, “simulacro absoluto de la supervivencia absoluta”. Su “milagro espectral”⁶ queda particularmente subrayado en la película, entre otros recursos, a través de la figura de los dobles jóvenes de los veteranos y el *remake* de cierre.

El ciclo de Malvinas de Lola Arias pone en escena la heterogeneidad, la fractura, de un sujeto memorial que se redefine en la duración, marcado por esa “doble temporalidad” que afecta la narración de sí: la de la cronología de los hechos, la del momento de producción del relato (Arfuch 2013: 73). En *Teatro de guerra*, este desdoblamiento temporal se materializa ejemplarmente en la secuencia final, que se abre partir de la primera hora del documental (01:00:53 hasta el final). Los veteranos y sus dobles preparan un *remake* de la secuencia

⁶ Sobre este punto, Jacques Derrida reflexiona, refiriéndose a *Shoah* de Claude Lanzmann y al estatuto de sus testigos en la película: “*Shoah* no cesa de captar huellas, trazas, toda la fuerza y la emoción del film están ligadas a estas trazas fantasmales sin representación. La traza es el «tuvo lugar» del film, la supervivencia. Porque todos los testigos son sobrevivientes: vivieron eso y lo dicen. El cine es el simulacro absoluto de la supervivencia absoluta. Nos cuenta aquello de lo que no se vuelve. Nos cuenta la muerte. Por su propio milagro espectral, nos muestra lo que no debería dejar huella”. (2001: 80, traducimos).



final del relato de Lou Armour, en el que los seis jóvenes van a actuar – como dobles de riesgo⁷ – el papel de los mayores.

Cabe notar que la película no se limita a filmar ese *remake*, sino que presenta también, de manera detallada, el trabajo de preparación: la búsqueda de documentación, el contacto, los intercambios, los preparativos escénicos. Los jóvenes aparecen en primer lugar, en efecto, mirando fotografías de los veteranos en su juventud, durante la conscripción o la guerra. Luego se muestra a cada par de personajes conversando sobre el pasado de los veteranos o haciendo una actividad conjunta. Así, por ejemplo, Gabriel Sagastume rapa a su doble mientras le cuenta el momento en que a él lo raparon también, al iniciar el servicio militar; David Jackson come con su joven doble en la cantina del regimiento; dos Sukrim Rai, el “joven” y el “viejo”, ejecutan un entrenamiento de combate con cuchillo que destaca visualmente, en esta escena, la simetría. Aparecen por primera vez en un plano italiano, uno al lado del otro; suben por unas escaleras gemelas, subrayando el efecto de desdoblamiento de un solo actor en el tiempo.



Fig. 5. TG (01:06:10)

La secuencia siguiente propone una serie de planos en los que los viejos veteranos ayudan a caracterizar a los jóvenes. En ellos se recurre abundantemente a encuadres que dan a ver a los personajes a través de sus reflejos en el espejo. La cadena de mediaciones se espesa en capas

⁷ El término es introducido en *Mi vida después* (2009) por Carla Crespo y retomado por Lola Arias como capítulo de la versión impresa de la obra (Arias, 2016) o como título de la exposición presentada en el Parque de la Memoria de 2016. En *Teatro de guerra*, los dobles no son los hijos que representan la vida de sus padres. Aunque van a representar sus papeles, los veteranos y sus dobles están presentes en los planos que filman el *remake*.



iconográficas de estatuto diverso: el espectador percibe una descomposición de reflejos de cuerpos cuya presencia permanece, de hecho, en el fuera de campo.



Fig. 6. TG (01:08:47)

Así, este plano medio reproduce el reflejo de Rubén Otero y su doble joven en el espejo, pero en otro espejo situado detrás de ellos se reflejan la cabeza, un hombro, el torso de Rubén. A su vez, el reflejo del reflejo del joven crea la ilusión de que Rubén está contemplando su propia figura, fantasma o recuerdo, tal como era en el pasado. A este triple vertiginoso juego especular se agrega el trabajo sobre la distancia focal, que varía los grados de nitidez de las figuras en el cuadro, como puede verse en esta imagen: a la multiplicación y construcción caleidoscópica de los cuerpos – fragmentarios, entrevistos, en pedazos en el reflejo – se agrega su aparición difuminada en una bruma gris en la que Rubén parece mirarse.

Este tipo de recursos interroga metanarrativamente la naturaleza de la reconstitución a la que el espectador va a asistir unos minutos más tarde. ¿Qué es lo que el cine da a ver? La ilusión de accesibilidad al pasado como “máquina de remontar el tiempo” se pone en entredicho, en todo caso, cuando lo primero que el espectador ve es, precisamente, la máquina, el dispositivo.

El *remake* final, que no es reconstitución del pasado sino operación memorial en el presente, permite la producción de una repetición controlada de la escena vivida. Su carácter reparador parece estar vinculado, aquí, con la ritualización: los veteranos, sus dobles y el equipo de rodaje vuelven ceremonial lo que no pudo ser una escena de entierro en las islas. El lento proceso de preparación, la discusión, el maquillaje, la transmisión, contrasta con la experiencia contada por Lou Armour: en la acelerada noche del 11 al 12 de junio,



no hubo tiempo para un mínimo ritual funerario, más allá de cubrir los cuerpos y señalar su localización. El *remake* deviene acto memorial reparador.

Miniaturas

Otro procedimiento repetido en los tres proyectos es la reaparición de ciertos objetos testimoniales o específicamente pensados como objetos escénicos, entre los que la ropa – como ya sucedía en el ciclo de los Hijos de Lola Arias (*Mi vida después, El año en que nací, Melancolía y manifestaciones*) – tiene un papel preponderante. Puede tratarse del gorro y la indumentaria de piscina de Marcelo Vallejo – presentes tanto en la videoinstalación como en el díptico –, de la balsa que rescató a los sobrevivientes del crucero General Belgrano – común al video de Dario Volonté, en *Veteranos* también, y al relato de Rubén Otero en las obras ulteriores –, de cuadernos caligrafiados, los de Daniel Terzano y Marcelo Vallejo, por ejemplo. Junto con documentos de archivo, cartas, ropa, mapas, funcionan a menudo como soporte del relato testimonial y de la emergencia del recuerdo.

Entre ellos se destacan maquetas y objetos en miniatura. En *Veteranos*, Guillermo Dellepiane, brigadier retirado y piloto de caza, recuerda los acontecimientos del 13 de junio, en Monte Kent, durante lo que fue su último día en la contienda. El episodio es particularmente extremo: después de una misión de bombardeo, casi sin combustible, su avión logra ser reabastecido en vuelo por un Hércules junto con el que realiza un arriesgado aterrizaje de emergencia. Para contarlo, se acompaña de un avión y un helicóptero en miniatura. Se ven figuritas de soldados en miniatura sobre un mapa. El efecto distanciador del recurso es inmediato: en la escena se reúnen el casco del aviador – plano medio corto con el que se inicia el video –, el mapa militar, las miniaturas de las maquetas militares. La presencia de estos objetos, su manipulación, rompen doblemente con entonaciones épicas y melodramáticas. Los soldaditos caídos traen a la memoria escenas de juego infantil.



Fig. 7. *Veteranos* (00:00:29)



Fig. 8. *Veteranos* (00:02:56)

A diferencia de otros usos experimentales de la animación en documentales de formato memorial – como la secuencia del secuestro de los padres de Albertina Carri en *Los Rubios* (2003) –, Lola Arias no propone una reconstitución animada del episodio. Es el propio *performer* el que se sirve de los objetos en miniatura como soporte de su testimonio.

El recurso vuelve a aparecer, en el díptico, acompañando el relato de Gabriel Sagastume. En la versión impresa de la obra teatral, forma parte del episodio titulado “Campo minado” (2017: 34-36), que da título a la obra entera; con algunas variantes, el mismo relato se retoma en el documental fílmico.

El recurso a la miniaturización se motiva y se vincula una vez más con estrategias memoriales exteriores a la esfera del arte:

Hay un veterano que hizo una maqueta de Moody Brook que era el cuartel de los Royal Marines que explotó durante la guerra para poder contar lo que él había vivido. Cuando yo lo vi pensé: "Yo también puedo hacer una maqueta para contar mis recuerdos" (34).

Si el núcleo narrativo es fundamentalmente el mismo en la obra teatral y en el documental, los dispositivos escénicos, en cambio, varían. En la pieza, la reconstitución es una tarea colectiva: la maqueta se proyecta en el sinfín, Lou



Armour manipula la cámara, Marcelo Vallejo mueve los objetos, Rubén Otero hace efectos sonoros (Arias 2017: 34). En la versión cinematográfica, ya no son los otros *performers* los que toman a cargo la manipulación de los objetos. Es el propio narrador (00:25:03 a 00:27:43). Los primeros planos de la secuencia muestran una maqueta que ocupa todo el cuadro; una mano – se verá luego que es la del propio Sagastume –, mueve objetos y figuras de soldaditos. La voz del narrador llega desde el fuera de campo:

Yo estaba durmiendo y aparece un suboficial a los gritos: “Soldados, necesito que vengan con una manta”. A mí no me quedó opción y lo seguí. Llegamos y yo me fui alejando de la orilla. Me fui separando. Hasta que en un momento encuentro la pierna de Vargas. Supe que era Vargas porque él usaba unas medias de fútbol rayadas, de colores. Pusimos los restos en la manta y lo llevamos hasta el puesto. Yo me volví a mi posición.



Fig. 9. TG (00:27:00)

La secuencia se cierra con un plano medio corto de Gabriel, en el centro del cuadro, y de Lou, a quien ha estado contándole esta historia: “La seguí usando, hasta el final de la guerra – concluye – era la única que tenía. Después nos enteramos que este campo minado lo había puesto el ejército argentino, al principio de la guerra. Pero nadie nos había avisado”.

De manera más ostensible que en el video de Guillermo Dellepiane, los objetos miniaturizados se perciben claramente aquí como juguetes: la casa de madera con techo rojo, la figura rosada del cerdo, el saco de arroz en miniatura, el bote cerca del río, ponen ante la vista el universo de la granja; los soldaditos de plástico, los juegos de guerra. En este marco, la presentación de la pierna en miniatura de Vargas, con sus medias rayadas, la evocación de los restos transportados en la manta, despedazados, genera un efecto disruptivo mayor,



que acompaña claramente el carácter extremadamente cruento de la escena.

El horror de seguir usando hasta el final de la guerra la manta que sirvió para transportar los restos de sus compañeros toca las fronteras de lo culturalmente aceptado. Tensa el episodio hacia el dominio de lo abyecto que el cadáver encarna por excelencia (Kristeva 1988).⁸ El carácter extremo de la escena de guerra, una violencia alejada de todo lo conocido anteriormente por el joven conscripto, experiencia del extrañamiento absoluto del campo de batalla del que hablaba Walter Benjamin, se potencia a través de su contraste radical con el universo familiar del juguete.

Otra variante con respecto a *Campo minado/Minefield* es el lugar que ocupa este episodio en la sintaxis narrativa del conjunto: en la obra teatral, el testimonio de Gabriel Sagastume forma parte de una serie de historias de la guerra evocadas por los veteranos. Está enmarcado por un recuerdo de Sukrim Rai, que la precede, y de David Jackson, que lo sigue. En el montaje fílmico, en cambio, está ubicado entre el plano del beso de las máscaras de Leopoldo Galtieri y Margaret Thatcher y la *performance* musical realizada por cinco de los veteranos. El tema que interpretan, con letra de Lou Armour también, se dirige a un “tú” al que interpelan desde la común experiencia de los cuerpos dejados en las islas, y de las cicatrices compartidas por los excombatientes de los dos ejércitos. Las dos secuencias marco tienen un valor de comentario del relato testimonial de Gabriel Sagastume, y de lugar – ahora sí – a la emergencia de la emoción de los sobrevivientes, testigos y *performers*:

Would you vote to go to war?/
 Would you send your sons and daughters to war?/
 Would you fight for: the Queen, “La patria”? Oil? /
 Would you go to war/ Would you, would you, would you?

Have you ever been to war?
 Have you ever killed anybody?
 Have you watched men die?
 Have you? Have you? Have you?
 (Arias 2017: 64)

⁸ El cadáver (*cadere*, caer) – afirma Kristeva – aquello que irremediamente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso [...] (1988: 10).



Completando el plano del beso de los dos jefes de guerra, la primera estrofa vuelve a situar Malvinas en coordenadas histórico-políticas; la segunda instituye performativamente la comunidad memorial: “nosotros, los que fuimos a la guerra, los que matamos, los que vimos morir”.

Cierre

En “El cine y sus fantasmas”, Derrida califica el documental *Shoah* como un gran film de la memoria, un film que restituye la memoria contra la representación y contra la reconstitución: más aun, es su anclaje en el presente lo que “impide la representación” (2001:80). Estas palabras permiten caracterizar el trabajo de Lola Arias en este ciclo sobre la guerra de Malvinas/Falklands. Desde una apuesta alejada de toda ilusión de reconstrucción histórica o realismo estético, sus proyectos anclan el arte en lo real postulando usos reparadores de la práctica artística, posibilidades de modelar la experiencia vivida, convertida en materia artística intervenida, manipulada, reapropiada en un trabajo que, si bien firmado, escrito y dirigido por Arias, apoya el biodrama en la práctica de la autoría colectiva. Se reinventan así, formatos testimoniales, en consonancia con una producción transnacional en expansión.

A través de este acercamiento se desplazan, por otra parte, núcleos narrativos y modos de representación de la guerra corrientes en la postdictadura argentina. La dimensión transnacional del ciclo permite poner en perspectiva el “gran relato nacional” sobre las islas, al colocar la espinosa cuestión de la soberanía como un diferendo o justa verbal en la arena del escenario, donde las dos líneas argumentales – la argentina, la británica – se neutralizan. Retóricas guerreras y relatos de heroísmo quedan relegados, en el díptico, a discursos oficiales y mediáticos fuertemente cuestionados. Los chicos de la guerra, claramente, han envejecido, y la superposición temporal de fotografías y cuerpos, veteranos y dobles juveniles, no hace sino subrayar la distancia. La propia repartición binaria de las lenguas se desestabiliza también a través de esa “impresionante línea de fuga” (Bruzzone 2018: s/p) que abre el dialecto de Sukrim Rai, lengua sobre la que concluye *Campo Minado/Minfield*, por otra parte, y que reintroduce en escena, de manera tan desviada como perceptible,



la empresa colonial británica. La dimensión corrosiva e irónica con que la ficción argentina trató Malvinas – Fogwill, Gamerro, Pron, entre otros – solo parece colarse, precisamente, en ciertos segmentos ficcionales de estos proyectos documentales: es el caso del tratamiento feroz de los personajes enmascarados y grotescos de Galtieri y Thatcher. Dentro del campo literario y artístico argentino, en suma, estos proyectos forman parte de esa zona de producciones llamada a desestabilizar la “coagulación de sentidos” (Kohan 2021: 00:38:30) sobre un pasado ya cada vez menos reciente que sin embargo sigue interrogándonos con insistencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ARFUCH, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: FCE.
- ARIAS, LOLA (2014). “Last day of war by Guillermo Dellepiane”, *Veteranos*, Disponible en <<https://vimeo.com/102887060>> [Fecha de consulta: 15 de marzo de 2022].
- ARIAS, Lola (2016). *Doble de riesgo/Parque de la memoria*, Disponible en <<https://vimeo.com/229843336>> [Fecha de consulta: 13 de marzo de 2022].
- ARIAS, Lola (2017). *Campo minado/Minefield*. London: Oberon books.
- ARIAS, Lola (2018). *Teatro de guerra*. Argentina. Gema producciones.
- BATTITI, Florencia (2016). “Ficciones para visitar nuestra historia”. En Catálogo de la exposición *Doble de riesgo*. Buenos Aires: Parque de la memoria, p. 4.
- BENICHO, Anne (2018). “Disputer son rôle dans l’histoire: le *reenactment* dans les pratiques et les institutions de l’art contemporain”. Colloque Cérisy *Reenactment/Reconstitution*. Refaire ou déjouer l’histoire? Disponible en <<http://uni-caen.fr/recherche/mrsh/forge/5546>> [Fecha de consulta: 15 de marzo de 2022].
- BITHER, Philip (2019). “We are all writing de novels of our lives: Lola Arias on War, Memory and Documentary Theater” *Performing Arts, 25-01-2019, On line*. Disponible en: <<https://walkerart.org/magazine/lola-arias-minefield-documentary-theater>> [Fecha de consulta: 1 de febrero de 2022].
- BLEJMAR, Jordana (2017). “Autofictions of Postwar: Fostering Empathy in Lola Arias’ *Minefield/Campo minado*. *Latin American Theatre Review*, vol. 50, n.º 2, pp. 103-123.
- Bruzzone, Félix (2018). “Lola Arias y su guerra de guerrillas”. *Revista Anfibia*. UNSAM. Disponible en <<https://www.revistaanfibia.com/lola-arias-la-guerra-guerrilas/>> [Fecha de consulta: 9 de marzo de 2022].
- CAILLET, Aline (2013). “Le *reenactment*: refaire, rejouer ou répéter l’histoire ?” *Marges 17*. Disponible en <<https://journals.openedition.org/marges/153>> [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2022].



- DERRIDA, Jacques (2001). "Le cinéma et ses fantômes". Entrevista de Antoine de Baeque y Thierry Jousse, *Cahiers du cinéma*, pp. 75-85.
- DIDI HUBERMAN, Georges (2009). *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, I*. Paris, Les éditions de Minuit.
- GONZALEZ, Cecilia (2019). "La dimensión transnacional de la memoria en los proyectos documentales de Lola Arias. De *Mi vida después a Campo minado/Minefield*". En S. Amorim, M. Bovo e I. Heineberg (dir.), *Vision décentrée des Etudes culturelles*. Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, pp. 276-295.
- GONZALEZ, Cecilia (2020). "Los tiempos del testimonio, el *reenactment* y la performance en los proyectos documentales de Lola Arias". En T. Basile y M. Chiani (ed.), *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*. La Plata: EDULP, pp. 150-173.
- KOHAN, Martin, (2021). "Entrelazar escrituras, desacralizar miradas. Entrevista pública a Mariana Eva Pérez y Martín Kohan", por Teresa Basile y Julieta Lampasona, IDES, 3 de septiembre. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=N-dHZjNNQJk> [Fecha de consulta: 8 de marzo de 2022].
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Editions du Seuil.
- MULHE, María (2013). "Reenactments du pouvoir. Remarques sur une historiographie médiée". *Rue Descartes*, 77, pp. 82-93. Disponible en <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-1-page-82.htm> [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2022].
- NINEY, François (2019). *Le documentaire et ses faux semblants*. Paris: Kliensieck.
- PERERA, Verónica (2018). "Un caleidoscopio de Malvinas. 'Campo minado' y 'Teatro de guerra' de Lola Arias". *Transas. Artes y letras de América latina*. UNSAM. Disponible en <http://revistatransas.com/2018/09/27/campominado/>. [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2022].
- PERERA, Verónica (2019). "Acontecimiento y masculinidades en el arte de Lola Arias", *Latin American Theater Review*, pp. 79-100.
- SOSA, Cecilia (2019). "Lola Arias y el teatro como transformación. Desde los ojos del otro". *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, pp. 120-124.
- SOSA Cecilia (2017). "Campo minado/Minefield: War, Affect and Vulnerability. A Spectacle of Intimate Power", *Theatre Research International*, vol. 42, n.º 2, pp. 179-189.
- SPERANZA, Graciela (2016). "Reconstrucciones". En Catálogo de la exposición *Doble de riesgo*, Buenos Aires, Parque de la memoria, 11/08 al 13/11/2016, pp. 6-12.
- Verzero, Lorena (2018). "Cartografía afectiva de la patria: Malvinas, un imaginario topográfico del desborde". *Adversus*. XV, n.º 35, pp. 147-158.
- WIND, Priscilla (2016). "L'art du reenactment chez Milo Rau". *Intermedialités* 28-29. Disponible en <http://doi.org/10.7202/1041080ar> [Fecha de consulta: 31 de marzo de 2022].

Diablotexto

Digital



Pensar la Guerra de Malvinas desde la lente del teatro: *Piedras dentro de la piedra* (2012), de Mariana Mazover

***Thinking Malvinas War Through the Lens of Theatre: Piedras dentro de la piedra* (2012), by Mariana Mazover**

RICARDO DUBATTI

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ENTRE RÍOS /CONICET

ricardo.dubatti@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0479-9636>

Fecha de recepción: 10 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 21 de junio de 2022

***Diablotexto Digital* 11 (junio 2022), 166-188**

DOI: 10.7203/diablotexto.11.24513

ISSN: 2530-2337



Resumen:

Cuarenta años han transcurrido desde la Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982). Sin embargo, su persistencia como acontecimiento histórico (Badiou, 2015) hace que al día de la fecha siga marcando unos de los sucesos de mayor impacto para la Argentina del siglo XX. Esto se refleja en manifestaciones no solo sociales o políticas, sino también culturales, signadas por la presencia de imaginarios recurrentes. El presente trabajo busca ofrecer algunas líneas teóricas en torno a cómo el teatro ha producido representaciones singulares de la guerra, tomando como referencia el caso de *Piedras dentro de la piedra* (2012), de Mariana Mazover, espectáculo inspirado de forma libre sobre la novela *Los pichiciegos* (publicada originalmente en 1983), de Rodolfo Fogwill.

Palabras clave: Memoria; representación; teatrología; historia; Guerra de Malvinas

Abstract:

Forty years have passed since the Malvinas War (April 2 – June 14, 1982). However, its persistence as a historical event (Badiou, 2015) means that to date it continues to mark one of the events with the greatest impact for Argentina in the twentieth century. This is reflected in not only social or political manifestations, but also cultural ones, marked by the presence of recurrent imaginaries. The present text seeks to offer some theoretical lines around how the theater has produced singular representations of war, taking as reference the case of *Piedras dentro de la piedra* (2012), by Mariana Mazover, a freely inspired show on the novel *Los pichiciegos* (originally published in 1983), by Rodolfo Fogwill.

Key words: Memory; representation; teatrology; history; Malvinas War



A pesar de haber transcurrido más de cuarenta años de su inicio, la Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982) constituye aun hoy uno de los sucesos de mayor impacto para la Argentina del siglo XX. Esto se debe a que su peso como acontecimiento histórico (Badiou, 2015) no solo impone fuertes repercusiones políticas y sociales sino también culturales. Si la Guerra de Malvinas inicialmente reporta un apoyo masivo para el “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983), se debe a que el conflicto, en términos generales, es visto a través del prisma de “imaginarios sociales” (Backzo, 1991) anteriores a la guerra, en muchos casos ajenos a la dictadura cívico-militar. Sin embargo, tal perspectiva cambia tras la rendición, cobrando un mayor peso la reciente violencia represiva de la Junta Militar (Lorenz, 2012: 101-105). Como resultado, se crea un campo simbólico tan novedoso como problemático, aún latente.

Desde un ángulo cultural, la Guerra de Malvinas debe ser posicionada como parte de una historia más extensa¹. Sin embargo, simultáneamente, es impulsada y ejecutada por un gobierno de facto que arrastraba un desgaste sostenido, en especial tras las investigaciones de Derechos Humanos² y ante una economía cada vez más volátil. Considero que estas fricciones entre imaginarios sociales y procesos históricos diversos, no siempre armónicos o complementarios, son determinantes en tanto atraviesan y signan las reflexiones en torno a Malvinas (no solo la guerra).

¹ Pienso en la Cuestión Malvinas, término que empleo para denominar al conjunto extenso, inter y supranacional, que nuclea todos los procesos históricos vinculados a las discusiones en torno a la soberanía de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur. En este marco, la Guerra de Malvinas pasa a ser un hito más entre muchos otros, con algunas de sus raíces en hechos que la anteceden ampliamente, como las Invasiones Inglesas de 1806 y 1807. Desde esta perspectiva es posible comprender mejor, por ejemplo, cómo el “pirata inglés” (siguiendo la expresión que todavía se usa popularmente hoy en día) formaba un opositor particularmente provechoso en el contexto de la guerra. Esto es significativo a la luz de la influencia de los autores de la llamada escuela del revisionismo histórico. Véase por ejemplo Scalabrini Ortiz (1957; originalmente publicado en 1939).

² Ya en 1976 algunos organismos internacionales de Derechos Humanos comienzan a denunciar que la dictadura cívico-militar había desplegado un cruento aparato para-estatal (desarrollado en Calveiro, 2019) a través del cual se torturó y se desapareció (eufemismo del dictador Jorge Rafael Videla para hacer referencia a aquellas personas sobre las cuáles *no se sabía* si estaban vivas o muertas) tanto a civiles como a opositores.



La Guerra de Malvinas ha sido *imaginada* desde diversos territorios y cartografías de la Argentina y ha sido *sentida* desde afectos de toda clase. Por lo tanto el arte habilita un modo de pensamiento lateral, diferente al que proponen otras disciplinas (Rozik, 2014), en tanto no debe necesariamente cumplir con las exigencias que tiene, por ejemplo, el historiador³. Esto es significativo en el marco de la posguerra, en tanto el prefijo “pos-” habilita una doble interpretación no excluyente: la pos-guerra como lo que ocurre cronológicamente luego de la guerra, pero también como consecuencia de ella (J. Dubatti, 2012). Por lo tanto, dicho potencial lateral del arte abre la posibilidad de indagar cómo fue Malvinas re-imaginada e incluso re-vivida luego del conflicto, en un tiempo histórico marcado todavía por la continuidad de procesos sociales, políticos y culturales de la guerra, en tanto no han dejado de ocurrir (Agamben, 2000) porque no se ha resuelto la cuestión de fondo.

Me gustaría focalizar la mirada en torno a las particularidades del teatro como disciplina que puede propiciar tales formas de pensamiento. El caso del corpus que aún continúa reuniendo bajo la denominación “teatro de la guerra” (R. Dubatti, 2020) plantea una síntesis ilustrativa en torno al impacto de la guerra en la posguerra. A pesar de su cuantiosa producción, que incluye más de 110 textos dramáticos y espectáculos de diferentes coordenadas de la Argentina y que exploran directamente a la guerra de forma sostenida ya desde 1982 (R. Dubatti, 2022), el corpus, con algunas excepciones muy esporádicas, experimenta una baja visibilidad que genera un efecto de presunto vacío y atomización (24). En reiteradas ocasiones se me ha consultado si hay un corpus teatral. Efectivamente existe e incluso cuenta con aportes de referentes del campo cultural argentino, como Abelardo Castillo, Roberto “Tito” Cossa, Griselda Gambaro, Mauricio Kartun, entre otros. Esto habla de las dificultades no solo del

³ Federico Lorenz (2021) sugiere tomar precauciones en torno a la noción de “soberanía” para el caso de Malvinas. De acuerdo con Lorenz esto responde al peligro de incurrir en una imposición teórica *a priori* que deviene finalmente en una tautología que se reproduce en forma mecánica (por ejemplo, la afirmación “las Malvinas fueron, son y serán argentinas”), situación que produce un conflicto de intereses con los objetivos éticos de un historiador.



teatro sino generales para evitar los “clichés historiográficos” (Mancuso, 2006: 214) que aún atraviesan al campo simbólico de la posguerra⁴.

Propongo partir de la exposición de algunos ejes teóricos sobre los cuáles se monta mi investigación⁵ para luego realizar un breve análisis sobre un caso representativo: *Piedras dentro de la piedra* (2012), de Mariana Mazover, espectáculo inspirado libremente en torno a la emblemática novela *Los pichiciegos* (2012; publicada originalmente en 1983), de Rodolfo Fogwill [1941-2010]. En este trabajo intentaré mostrar algunas de las problemáticas que se revelan cuando el teatro opera como ámbito para construcción de representaciones específicas signadas por el cuerpo del actor y del espectador.

Algunos apuntes sobre imaginarios y representaciones teatrales

Para mi tesis de doctorado (R. Dubatti, 2022) me interesé, en principio, por examinar el caso de los “imaginarios sociales” (Baczko, 1991), es decir, aquellas “referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad y a través de la cual «se percibe, se divide y elabora sus finalidades» (Mauss) [sic]” (28). Fundamentalmente, se trata de símbolos que se desprenden de la imaginación y que por lo tanto constituyen un “elemento fundamental de la conciencia humana” (28). Esto impone un uso social indispensable, ya que gracias a estos imaginarios

⁴ Hugo Mancuso (2006) observa: “[tales] clichés condicionan decididamente las interpretaciones de vastos sectores de la realidad empírica, muy especialmente cuando son calificados como socialmente 'importantes' o 'trascendentes' y, paradójicamente, reducen las consecuencias pragmáticas de la interpretación a automatismos fosilizantes que anulan en definitiva todo posible margen alternativo” (214). En mi tesis (R. Dubatti, 2022) he delineado por lo menos siete “clichés” recurrentes, que enumero brevísimamente a continuación: 1) “la perspectiva del loco”, o las decisiones históricas reducidas a la “locura” de sus actores; 2) la guerra relámpago, o Malvinas como un conflicto que aparece y desaparece de forma fugaz, casi inmotivada; 3) la guerra sin conflicto, es decir, como enfrentamiento entre dos contrincantes perfectamente idénticos o simétricos; 4) la guerra como amenaza de retorno, como posibilidad de reivindicación futura de la dictadura; 5) la desmalvinización como la derrota por otros medios, es decir, como continuación de la acción concreta y sistemática de las fuerzas británicas; 6) la dicotomía héroe / víctima, que reduce el accionar de los soldados y sus experiencias; y 7) la guerra como sinónimo de democracia, como hecho exclusivo del colapso de la dictadura.

⁵ Dicha investigación da como resultado la tesis de doctorado titulada “*Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socio-culturales en el teatro argentino (1982-2007). Poéticas dramáticas, historia y memoria*” (R. Dubatti, 2022). Actualmente desarrollo un proyecto para continuar sobre la misma base teórica pero focalizando en el recorte 2008-2022.



una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma; marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales; expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando especialmente modelos formadores [...] Designar su identidad colectiva es, por consiguiente, marcar su 'territorio' y las fronteras de éste, definir sus relaciones con los 'otros', formar imágenes de amigos y enemigos, de rivales y aliados; del mismo modo, significa conservar y modelar los recuerdos pasados, así como proyectar hacia el futuro sus temores y esperanzas. Los modos de funcionamiento específicos de este tipo de representaciones en una colectividad se reflejan particularmente en la elaboración de los medios de su protección y difusión, así como de su transmisión de una generación a otra (28).

Esto implica pensar los imaginarios sociales como zonas de multiplicidad en disputa constante, en tanto desarrollan "legitimaciones" y "guardias" (17). A su vez, remiten no solo al marco social, sino a un pensamiento colectivo, en tanto

[los imaginarios sociales] intervienen activamente en la memoria colectiva para la cual [...] a menudo los acontecimientos cuentan menos que las representaciones imaginarias a las que ellos mismos dan origen y encuadran. Tal vez, los imaginarios sociales operan todavía más vigorosamente en la producción de visiones del futuro, en especial en la proyección sobre éste de obsesiones y fantasmas, de esperanzas y de sueños colectivos (29).

Sin embargo, como observa el propio Baczko, los imaginarios sociales forman un campo de estudio complejo, en tanto corresponden a conceptos abstractos de difícil síntesis (27).

Es por ello que considero pertinente aproximarnos a las representaciones teatrales, herramientas que permiten examinar cómo se producen dispositivos de reflexión y de problematización sobre acontecimientos de la memoria y / o de la historia y que nos posibilitarán anclar tales imaginarios sociales en prácticas y objetos de estudio más concretos. Para ello planteo un giro teórico en torno a la noción de representación de Roger Chartier. A través de diferentes textos (1992, 2007) Chartier afirma que las representaciones son prácticas diversas que habilitan la apropiación de bienes simbólicos en una sociedad dada. Tales apropiaciones no se limitan simplemente a reproducir en forma mecánica los relatos hegemónicos, sino que introducen cambios en el contenido pero también en el soporte y las formas particulares en las que cada representación retoma los imaginarios sociales de un momento histórico dado.

Estudiar las representaciones específicas del teatro implica atender su singularidad y exige entonces pautar algunas definiciones metodológicamente



determinantes, en tanto ayudan a elaborar una perspectiva más precisa en torno a cómo el teatro puede retomar los hechos de la guerra. Siguiendo las propuestas de Jorge Dubatti (2020), concibo al teatro como fenómeno de la cultura viviente que produce un uso específico de la teatralidad antropológica. Así, el teatro acontece cuando se encuentran por lo menos dos partícipes, un actor y un espectador, que producen poésis (es decir, despliegan un universo poético que se escinde del mundo cotidiano), tanto actoral como expectatorial respectivamente, mientras comparten unas coordenadas espacio-temporales únicas. Allí radica el pacto que forma al teatro y que determina la manera en la que percibimos teatralmente⁶.

Tal definición reporta una serie de elementos valiosos a considerar. En primer lugar, el teatro como práctica territorial que responde a unas coordenadas singulares y únicas, que interroga e imagina desde una posición geográfica única. De este modo, no es lo mismo realizar un espectáculo teatral sobre Malvinas en Río Grande (provincia de Tierra del Fuego, parte del Teatro de Operaciones Sur) que en Monte Caseros (provincia de Corrientes, fuera de los Teatros de Operaciones, pero aportando un número importante de soldados conscriptos) o la ciudad balnearia de Mar del Plata (fuera del teatro de operaciones, pero cercana por su influencia portuaria).

En segundo lugar, el trabajo del actor como productor de poésis. Si una parte de la memoria de la Guerra de Malvinas se encuentra en los imaginarios sociales, el actor aporta un trabajo de actualización y re-actualización, vinculado con la concretización escénica de cada función (Pavis, 1998). Dicho en otros términos, el trabajo actoral canaliza esos imaginarios y trae a escena esas voces, sonidos e imágenes, les da un cuerpo y una respiración únicas que se pierden al momento en que baja el telón final y concluye el convivio. La relación directa del actor y el espectador implementa una relación sincrónica, no mediada, que redimensiona el momento breve del acontecimiento.

⁶ El presente artículo no pretende reducir a las artes a una competencia en torno a cuál representaría “mejor”. Por el contrario, su objetivo es comprender la especificidad del teatro para poder observar, en forma comparativa, las relaciones productivas que se establecen entre las diferentes artes.



El tercer elemento a tener en cuenta es, como ya se mencionó, la presencia del espectador produciendo poíesis. Esto significa que no se trata de una figura pasiva, puramente receptiva, como se lo ha imaginado durante décadas. Si el convivio exige que el espectador produzca poíesis a la par que el actor, significa que siempre trabaja, sea en mayor o menor medida, durante la escena. Esto constituye un punto crucial, en especial si tenemos en consideración que muchas veces se asume que solo es el actor el que produce teatro. Por el contrario, podemos afirmar que la presencia fisiológica del espectador, interviniendo en tiempo real al igual que el actor, altera drásticamente el modo en que se articulan, se perciben y se interpretan los imaginarios que se despliegan en escena.

Al considerar estos ejes, son tanto el actor como el espectador los que producen pensamiento en torno a la Guerra de Malvinas, activando saberes e imágenes que circulan socialmente, pero también marcando afectos, problematizando qué se siente, cómo y cuándo, con el cuerpo como espacio de cruce. A su vez, la co-presencia en tiempo real impone lenguajes, estructuras y limitaciones que aportan a la singularidad del teatro. Como resultado se produce pensamiento a través del convivio: *entre* único que une al actor y al espectador, relación efímera, *no mediada*, que potencia su impacto a través de su carácter inasible. Finalmente, esto implica un modo de pensamiento que no se limita a lo puramente racional, sino que habilita una multiplicidad de ángulos que se redimensionan por los efectos del convivio: afectivos, corporales, sensoriales, simbólicos, entre otros.

Es a través de estos ejes el teatro conforma una variante singular para la articulación de lo que Umberto Eco (1984) denominaba “metáfora epistemológica”, que no solo implica volver a traer hechos del pasado al presente sino también re-tomarlos, intervenirlos, alterarlos. En el caso del teatro, medio que depende del convivio y que traza su pensamiento sobre los cuerpos, esto significa que cada función es diferente y que por lo tanto el alcance varía en cada momento en que el actor y el espectador se reúnan. A su vez, como sugería el propio Eco, esta clase de metáfora permite reconstruir y sopesar un modo de pensar que nos reenvía a un momento histórico y social particular, pero que se



reactualiza en el devenir presente, en su diálogo con un ahora que está siempre en fuga, huyendo hacia adelante. En este aspecto, nos permite desarrollar diversas hipótesis en torno a cómo el teatro ha dado cuerpo y convivio a la Guerra de Malvinas y sus imaginarios sociales.

Como se dijo, esto impone a su vez ciertas limitaciones constitutivas. Si el cuerpo y el convivio son la base del teatro, representar la guerra implica, entre otras cosas, considerar: soportes y materialidades diversas con potencialidades particulares (la simultaneidad de lenguajes en el teatro frente a la preeminencia de la textualidad en la narrativa o la mediación de la imagen fílmica); contextos de producción que reclaman procesos diferentes (si queremos filmar una película tendremos que conseguir equipos, habrá que elegir si se filma en locaciones o en un estudio, etc.); formas de circulación (el cine y la narrativa poseen una portabilidad más dinámica, incluyendo la posibilidad de copias digitales y descargas de internet); territorialidades (el convivio impone una cercanía que resalta la proximidad de lo vivo pero queda limitada a ella; es posible ver *registros* de Eduardo Pavlovsky actuando, pero ya no es posible experimentar el convivio de verlo actuar), entre otros.

Desde esta perspectiva, el teatro toma imágenes del acervo de los imaginarios sociales, regresa sobre la memoria colectiva y la interviene. Así, algunas imágenes se vuelven recurrentes, otras aparecen de forma menos común y otras son silenciadas u omitidas. Tal selección se enmarca en usos, saberes y comportamientos diferentes, atravesados por la territorialidad y por la temporalidad particular de cada ámbito en el que se produce el convivio. A su vez, la presencia de los cuerpos redimensiona el carácter intersubjetivo del teatro, en tanto actor y espectador se reconocen afectados por el convivio. Finalmente, como disciplina performativa, el teatro es cuando ocurre el convivio, por lo que la memoria del teatro se halla puesta en acción, activada como trabajo (Jelin, 2002).

Esto repercute en algunos ejes significativos en torno a cómo el teatro pensó Malvinas, en particular a la hora de representar una guerra desbordada, pensada desde las cercanías del frente de batalla pero que impacta sobre la sociedad argentina como un todo, o a cómo la experiencia de los conscriptos



opera como garantía del carácter real, concreto, de la guerra (hecho que otras disciplinas han explorado, pero no desde la materialidad del cuerpo). Retomaré ambos ejes al hacer referencia acerca de cómo construye sentido en torno a la Guerra de Malvinas el espectáculo *Piedras dentro de la piedra*, pero antes me gustaría atender algunos aspectos de su génesis creativa.

Habitar la cueva

*Piedras dentro de la piedra*⁷ se estrena el 29 de marzo de 2012 en La Carpintería Teatro (ciudad autónoma de Buenos Aires) y realiza funciones hasta el 30 de noviembre del mismo año. Según se consigna en la edición realizada por la editorial Libretto en 2014, el espectáculo es “el resultado de un trabajo de investigación colectiva sobre la guerra de Malvinas realizada con los actores del elenco y Fernando Sala y Pablo Correa” (45) y es todavía hoy recordado por la incorporación de personajes femeninos como soldados. En una entrevista inédita realizada en 2017, Mariana Mazover observó en torno al proceso creativo⁸:

En realidad el impulso inicial no fue “hacer una obra sobre Malvinas” sino trabajar sobre *Los pichiciegos*. Es decir, estuvo primero la novela, el deseo de hacer algo con la novela, y obviamente parte de mi interés por *Los pichiciegos* tenía que ver, no con Malvinas, sino más bien sobre la operación literaria de Malvinas. *Los pichiciegos* es un libro que Fogwill publica muy pegado al fin de la guerra [la primer edición es de 1983], y, desde la construcción ficcional, es capaz de revelar lo escamoteado; de producir una verdad sobre esa guerra; ni el discurso periodístico ni el historiográfico habían aún franqueado la barrera de la versión oficial.

Luego la autora agrega con respecto a los personajes femeninos:

Eso se liga con la incorporación de las mujeres. Yo retomé esa novela treinta años después, entonces lo que pensaba es “cómo reponer” ese movimiento fundante del libro, el hacer visible, decible, representable algo que está afuera, escamoteado, de las versiones. Treinta años después la verdad que funda *Los pichiciegos*, ya era una verdad aceptada, consensuada, difundida. En cambio, el hecho de que hubo mujeres y qué pasó especialmente con ellas aún era algo más solapado. Hace unos años salió finalmente un libro [*Mujeres invisibles*, de Alicia Panero, 2015], pero en ese momento, 2010, 2011, cuando empiezo a trabajar sobre la novela [...] era un dato desconocido. También es

⁷ Ficha artístico-técnica: Actúan: Alejandra Carpineti, Mariano Falcón, Laura Lértora, Hernán Lewkowicz, Alejandro Lifschitz y Sebastián Romero. Escenografía y vestuario: Cecilia Zuvalde. Iluminación: Alfonsina Stivelman. Maquillaje: Ana Pepe. Música Original: Mariano Pirato. Fotografía: Malena Figó y Claudio Da Passano. Audiovisual: Pablo Bellocchio. Asistencia de dirección y producción: Natalia Slovendiansky. Dirección y dramaturgia: Mariana Mazover.

⁸ Entrevista realizada por correo electrónico. Disponible en mi archivo de investigación.



cierto que para mí fue casi una pregunta natural, porque yo soy mujer. Eso me llevó a preguntarme: “¿hubo mujeres en la guerra?” [...] También tenía ganas de trabajar con actrices mujeres, entonces se fue ligando todo desde ahí. [...] Hicimos muchos encuentros con el público, y era tema obligado en las charlas debates, tratar de entender ese asunto.

Este interrogante incluye entonces un punto de contacto con la novela pero que al mismo tiempo marca una diferencia crucial a la hora de explorar el universo poético de la Guerra de Malvinas.

Sobre el proceso creativo propiamente dicho, la página web donde se promocionaba el espectáculo⁹ incluye una serie de metatextos valiosos. Uno de ellos señala:

Con todo ese arsenal de estímulos [la novela de Fogwill, los interrogantes en torno a la mujer] comenzamos a ensayar. El objetivo de los ensayos era construir el universo de la obra: mundo poético y personajes; y no construir conflicto y trama narrativa. Separé el trabajo dramático en dos instancias: la investigación del imaginario en torno a la Guerra, la indagación del Universo, la Construcción de Imágenes y la Creación de personajes lo trabajamos en conjunto en los ensayos, en el intercambio con los actores. Paralelamente fui construyendo la línea dramática y la articulación de los conflictos –la trama– a modo de esquema dinámico; que fue el trabajo de organización y articulación del material surgido del proceso de ensayos. Y luego, escribí el texto de la obra, con la supervisión, amorosa y precisa de mi maestro Ricardo Monti (Mazover, 2012).

En el mismo texto se remarca que la elección del espacio dramático también cobró un valor significativo para la reconstrucción simbólica de la guerra:

[...] la concentración de la acción dentro del espacio de la cueva que alberga a los desertores nos permitía trabajar tres aspectos cruciales para la creación dramática:
–Potencia dramática para engendrar la escena en las peripecias de los personajes en su lucha por la supervivencia dentro de una cueva de la que no pueden salir y en esa particular forma habitar el tiempo en la eterna espera por el fin de la guerra, cuando el riesgo de morir de inanición o ser capturado es lo que acecha.
–Potencia alusiva para evocar teatralmente a través de los relatos de sus protagonistas las vivencias del campo de batalla, y así poder construir la Guerra como Extraescena;
–Potencia discursiva para develar, a través de la voz y las vivencias de los personajes, la irracionalidad del Gobierno Militar que condujo al país a la guerra, y el horror al que todos los jóvenes de este país han sido sometidos entre 1976 y 1982 con la puesta en marcha de la Maquinaria de Matar [sic] articulada sobre los resortes del Estado.
En la situación de desertión y ante el riesgo de ser descubierto y capturado –conflicto central que atraviesa a la obra– el enemigo no es sólo el ejército contrario; también lo es el Ejército propio. Ninguna otra situación nos proveía tanta potencia metafórica para develar, sin decirlo, que en la Guerra de Malvinas, nuestros conscriptos se enfrentaron no sólo al horror de combatir al enemigo en inferioridad de condiciones tácticas,

⁹ Enlace disponible en <https://pedrasdentrodela piedra.wordpress.com> [Fecha de consulta: 28 de mayo de 2022]



armamentísticas y estratégicas, sino, justamente por ello, también fueron víctimas de las propias jerarquías militares que estaban llamadas a proteger sus vidas.

Con respecto a la figura del desertor, Mazover comenta en la entrevista realizada en 2017 que “la figura del desertor, me parece la más interesante en la guerra: el que se niega a jugar el juego del patriotismo, el que no puede terminar de ser interpelado y atravesado por la arenga de la nación”¹⁰.

Al ser consultada en torno a los objetivos de la puesta, en particular si el objetivo era estimular la memoria o incluso propiciar la polémica, Mazover responde:

Sí, hay algo siempre funcionando que es “sigamos hablando de la guerra”; pienso a la guerra en relación a lo que Malvinas significó para la política interior, el ocaso de la dictadura en Argentina (y el ascenso de Thatcher en Reino Unido) para mí. Malvinas funciona como revelador en última instancia de la dictadura, ese filicidio gigante y ejecutado por todos los medios. De hecho en *Piedras...* puse mujeres y puse un Civil. Marcelino Jesús de los Camiones es un civil: uno que decide mandarse a la guerra a prestar sus propios camiones transportadores de ganado; para mí era importante “reflejar” o jugar con la pata civil de todo el asunto. Para mí, poner el texto en escena era continuar el diálogo: hicimos funciones para colegios, y fue hermoso. Sé que en algunas escuelas se trabaja el texto (se lo lee en relación a *Los pichiciegos*); a mí eso me produce mucha alegría: estaba en el programa inicial.

Por último, pero no por ello menos relevante, como motivación adicional para el trabajo con el universo poético que Fogwill despliega desde su novela, Mazover afirma que

algo que me movía mucho también era el puente con Fogwill. La gente que me decía: “ahora quiero leer *Los pichiciegos*”; eso te diría que fue muy importante para mí. Hace un tiempo me encontré con Vera, la hija [...] fue muy generosa, muy abierta a aceptar que hiciéramos con libertad sobre la novela, pero decidió no ver la obra. No vino a ninguna función (Andy, otro de los hijos, sí). Hace unos meses [2017] me la encontré personalmente a Vera y finalmente me pude presentar en persona y agradecerle, y le dije: la verdad, que de todo, la escena más hermosa, éramos nosotros, todo el elenco, todos tirados en el piso en la salita del jardín de infantes donde ensayábamos, leyendo, subrayando el libro. Eso fue para mí *Piedras...*, el amor a un escritor que marcó mi vida, un modo de vincularme con su obra. [...] El día que vi la noticia de su muerte, lloré arriba

¹⁰ En dicha entrevista Mazover menciona un breve texto del novelista Milan Kundera, extraído de *El telón*, que también sirvió de inspiración: “Hay momentos en que la Historia, sus grandes causas, sus héroes, pueden parecer irrisorios y cómicos [...] Desde todos los puntos de vista, político, jurídico, moral, el desertor se vuelve poco grato, condenable, emparentado con los cobardes y los traidores. / La mirada del novelista lo ve de otro modo: el desertor es aquel que se niega a conceder un sentido a las luchas de sus contemporáneos. Que se niega a encontrar grandeza trágica en las masacres. Aquel a quien le repugna participar como bufón en la Comedia de la Historia”. Replico la cita al texto como figura en la página web del espectáculo.



de la pantalla, del teclado de la compu, y a las dos horas ya estaba reuniendo un elenco con la propuesta. A ver si podía no estar tan muerto...

Con respecto a la selección de fragmentos del texto con el cual dialoga directamente *Piedras dentro de la piedra*, la autora observó que “fueron seleccionándose a partir de subrayados. No hubo un plan. Hubo una decantación natural, algunos motivos muy significativos: el polvo químico, la naranja del final, lo de las ovejas, el tema del miedo, algunos repertorios léxicos, y luego, algunos textos específicos”.

En relación al trabajo con fuentes que complementarían el desarrollo del espectáculo, Mazover remarca:

Era algo sobre lo que ya había investigado bastante. Tengo un tío ex combatiente, conscripto, así que fue un tema muy presente en mí desde siempre. Tengo toda una dimensión personal también relacionada con Malvinas, con cómo fue viendo los efectos de la guerra en el hombre, en el soldado, a través de ese tío. El abandono del Estado, la lucha por la pensión, todo eso. Particularmente, una lectura casi tan sustancial como *Los pichiciegos*, fue *Partes de Guerra*, de Graciela Speranza y Fernando Cittadini. Es un libro que narra toda la guerra con testimonios, es alucinante. De ahí también sacamos bastante material en relación con la guerra, con el delirio táctico y de todos los órdenes que fue el armado y la ejecución de la guerra.

Finalmente, al consultar en relación a la respuesta del público, la dramaturga y directa observó:

Algún fundamentalista de Fogwill la detestó, en el sentido de que si conocés los *Pichis* [sic], como que no te encontrás con una versión “literal”, una transposición, eran infinitas las operaciones de variación... Y luego, hubo unas muy interesantes, con lecturas que lograban capturar los movimientos sobre la novela, las mutaciones a nivel de la fábula, de la afección de los personajes, etc... Fue algo muy feliz. De hecho, fue una obra que no terminó nunca. Siempre está en los planes de algún investigador, en un foro, en un congreso... En ese sentido me parece que está bueno, que trascendió la cuestión de las funciones en el teatro para formar parte de un asunto mayor que son las representaciones de Malvinas. De cómo vamos a seguir narrando todo ese horror.

Como Mazover observa, algunos textos académicos se volcaron a analizar *Piedras dentro de la piedra*. Entre ellos podemos destacar el valioso trabajo de Verónica Perera (2016: 76-99) sobre la pieza, titulado “De mujeres, pícaros y fugas: memorias de la Guerra de Malvinas”, publicado en el número 12 de la revista *Caracol*. En dicho escrito Perera remite a algunos de los ejes clave de la poética: el ámbito de la cueva, la relación negada al nacionalismo y la presencia



de personajes femeninos con especial impacto en el desarrollo de la trama. Propongo retomarlos rápidamente y luego adicionar algunas observaciones en torno a los procedimientos que la pieza emplea y a cómo modifican el sentido que se produce sobre la historia.

Re-imaginar la guerra, re-imaginar a Fogwill

Perera señala en torno al espacio de la cueva que opera como un espacio de recorte donde los seis personajes –dos sargentos, dos cabos, un soldado sin instrucción y un civil– se ocultan “para sustraerse” del combate (87). En dicha cueva, los desertores articulan una vida conectada al conflicto bélico pero que produce sus propios vínculos sociales a una escala micropolítica. Esto se enlaza con la negación de los valores nacionalistas, en tanto la guerra no tiene lugar en este espacio sino que se encuentra excluida. Al tratarse de desertores, la épica queda anulada por el hecho de huir del frente de combate. A eso hay que adicionar que, como afirma Mazover en una de las citas previas, el enemigo no era tanto el ejército británico como los propios aliados. Finalmente, la presencia de personajes femeninos rompe con la ilusión de documentación (no hubo mujeres soldado en la guerra porque ninguna de las tres fuerzas lo permitía, como aclara Panero, 2015) pero habilita un campo de relaciones donde uno de estos personajes, la sargento Mabel, articula un sistema de contención basado en la dignidad. Volveré sobre estas nociones.

Resulta sugestivo que Mazover trabaje sobre *Los pichiciegos*, en tanto constituye una de las obras más trascendentes para las representaciones de la Guerra de Malvinas. Julieta Vitullo (2012) afirma que constituye la “ficción fundacional de la guerra” (72), en tanto articula un campo referencial que luego sería retomado de modo recurrente por otras poéticas. Por su parte, Martín Kohan (2014) conecta la novela de Fogwill con el principio de la “desarticulación nacional” y remarca que

[...] así la guerra, contada sin ese sistema de valores trascendentes, despojada de su lógica primordial, no puede sino desviarse hasta llegar a ser básicamente un juego de astucias, una red comercial de intercambio, un afán sostenido de supervivencia a cualquier precio; sin rastro alguno de épica, de heroísmo, de sacrificio, de valor.



Kohan observa que tal “desarticulación” constituye un recurso que la narrativa testimonial de los ex combatientes no puede explorar, en tanto implica socavar ciertos valores determinantes para la guerra –nociones como patria, nación, honor, etc.–. A su vez, sintetiza otra de las grandes posibilidades de la literatura ficcional, donde es posible *no* denunciar los horrores del frente de batalla. En sintonía con esto, Carlos Gamarro (2018) resalta que *Los pichiciegos* sienta un principio fundamental para la literatura de Malvinas, a saber, “su independencia de los testimonios, su no-sujeción a la verdad y *aun al realismo*” (101; énfasis mío).

Las citas a Kohan y Gamarro permiten establecer una doble diferencia que Mazover plantea frente a la poética de Fogwill. Por un lado, su conexión con el realismo. Por el otro, la presencia de una lógica de denuncia. Si bien en principio la premisa que rige a la pieza teatral se monta sobre una situación que reporta resistencia a la idea de realismo histórico (se trata de desertores que viven dentro de una cueva o pozo de zorro en el medio de una guerra), la ejecución escénica sugiere efectivamente una poética fundamentalmente realista. Esto revela una conexión con los hechos de la guerra, que imponen un espacio de fricción insoslayable a *Piedras dentro de la piedra*.

Si seguimos a Jorge Dubatti (2009) en su definición de la poética realista teatral, hallamos una serie de afirmaciones que la subyacen: a) el mundo es “objetivo”, pasible de ser descrito en base a un régimen de experiencia montado a partir de la observación de las costumbres sociales; b) el arte puede mimetizar dicho mundo a través de las reglas que se desprenden de la observación; c) la ilusión de contigüidad es el fundamento de la relación entre arte y mundo; d) su forma típica, el realismo, depende de la suspensión de la incredulidad; y e) el artista, como observador, reproduce su funcionamiento (37-39). Al sopesar todos estos elementos, la poética realista aparece como vehículo privilegiado para mostrar de forma presuntamente transparente la esencia del mundo cotidiano y llevarla a escena. Esto implica la proyección de una relación de correspondencia entre el universo poético y el cotidiano, que ya no se hallan separados sino unidos.



Como se dijo, *Piedras dentro de la piedra* se articula escénicamente sobre la base de una poética teatral realista. Si en la novela de Fogwill se juega en torno al testimonio de alguien que estuvo en el ámbito de la cueva y vivió junto a los “pichis”, grupo de desertores que deciden huir de la guerra y refugiarse bajo tierra con la esperanza de no ser descubiertos por los enemigos internos, es decir los superiores de su propio ejército, en el caso de la pieza de Mazover es el propio dispositivo teatral el que remite a lo real por contigüidad. Mientras que Fogwill se distancia del realismo (como sugiere Gamerro) con el fin de socavar ciertos valores, Mazover articula y resalta otros valores, pero que se vinculan con aquellos que los desertores rechazan. Esto marca una diferencia crucial en torno al aspecto semántico de la pieza y destaca la forma singular en la que interpreta los hechos de la guerra pero también el mundo cotidiano sobre el cuál se monta.

Desde esta perspectiva, podemos concordar que tanto *Los pichiciegos* como *Piedras dentro de la piedra* proponen socavar valores típicamente asumidos como base para la guerra. Sin embargo, lo hacen de formas diferentes. En la novela de Fogwill estos elementos son acentuados por la relación de inmediatez con la Guerra de Malvinas, que acontecía al mismo tiempo que Fogwill escribía. Opera así una perspectiva que, como observaba Kohan, estalla tales valores y los vuelve obsoletos, los extrae de su contexto donde hacen sistema y los deja en evidencia en sus cortocircuitos. La guerra aparece entonces reflejada como un acontecimiento absurdo a partir de su falta de sentido por fuera de un sistema de valores autoimpuesto y naturalizado.

En contraste, como se propuso, el realismo acarrea una serie de implicancias diferentes a la hora de mostrar tales problemáticas. De acuerdo a la entrevista con Mazover, la relación que se sugiere con la guerra está mediada por el tiempo y por la propia novela de Fogwill. Esto impone un gesto de cercanía entre el espectáculo y el régimen de experiencia cotidiano, en tanto el teatro aparece como espacio de reflexión desde donde pensar la novela (y desde allí la guerra) unos treinta años después. Al mismo tiempo, el realismo pone en contigüidad esos cuerpos que aparecen en escena con el horror no solo de la guerra sino también de la dictadura cívico-militar. Así los cuerpos pueden



testimoniar (poéticamente) a través de la cercanía con el combate, incluso como desertores.

Esto repercute a su vez en la no denuncia de la que habla Kohan. *Piedras dentro de la piedra* sí busca subrayar la violencia de la guerra y de la dictadura, hecho que resignifica las imágenes y las referencias articuladas al interior del universo poético de la pieza. De este modo, el realismo acentúa el peso de esas imágenes en su conexión de contigüidad con los hechos históricos y los pone de perfil para ser observados desde el régimen de experiencia de lo cotidiano del presente del espectador y sus conocimientos. Como resultado, la guerra también es presentada como un acontecimiento absurdo, pero porque se centra en una serie de valores interesados, negativos, identificables con aquellos de la épica bélica.

En contraste, una economía de valores otra sí puede ser rescatada¹¹, donde resulta determinante la presencia de Mabel. Esta sargento establece una diferencia en el ámbito de la cueva en tanto impone un sistema de relaciones contenedor, comúnmente asociado con lo femenino¹², que se corre de los valores épicos de la guerra y evidencia una posibilidad de matizar los conflictos al interior de la trama.

Así se establece un contraste notorio con la novela de Fogwill. Mazover plantea una serie de valores encarnados en Mabel que finalmente permiten desplegar un orden social que se distancia de la guerra pero que, de una forma u otra, es parte de ella porque se recorta desde sus contornos. Si bien Mabel en ningún momento es codificada socialmente como figura “femenina”, no es casual que sea un personaje femenino el que rompe con la lógica masculina de la guerra. Al mismo tiempo, su figura contrasta con la del otro sargento, Gandini, que en principio intenta tomar el mando de la situación cuando los desertores piensen que acaban de ser descubiertos.

¹¹ Podemos asumir en este sentido que la experiencia de los soldados opera como aquello “real” que dota de potencia a los cuerpos que Mazover pone en escena. Dicho valor impone un límite: no todos los que actúan en la guerra *necesariamente* se manejan con sus reglas.

¹² A través de este término no se busca reproducir una perspectiva esencialista del género sino señalar una imagen sumamente común durante la guerra, pero también antes y después: la guerra como un hecho de fuerza, por lo tanto exclusivamente masculino. Remito a la crítica que ofrece Virginia Woolf en *Tres guineas* (2020; original de 1938).



De este contraste surge un marco que desliza un rol diferente en Mabel. Los intentos de Gandini por recuperar el orden en la cueva solo logran, en el mejor de los casos, sostener la situación apremiante entre los desertores y, en el peor, dificultarla aún más. Se trata de decisiones fundamentalmente restrictivas (racionar el polvo químico, no salir ni para ir al baño, no dejar que entre nadie ajeno a la cueva) y articuladas desde la jerarquía como forma de imponer un orden. Sin embargo, estas lecturas finalmente son reencausadas por la propia Mabel, que despliega un ámbito de contención y de igualdad que no olvida la importancia de la jerarquía como compromiso con los demás. Resulta elocuente entonces que Mabel proteja a Olga Ana (que acaba de aparecer en la cueva, herida), proponga cuidarse mutuamente y finalmente se ofrezca como voluntaria para acompañar a Gandini, que se va a entregar para proteger a los demás¹³.

Esto se refleja a su vez en la notable diferencia que marcan las gestiones de Mabel como líder de los desertores y en el cambio de suerte que los soldados tienen frente al texto que inspira el espectáculo teatral. Si en la novela de Fogwill los personajes mueren de forma poco heroica, podría decirse que incluso de forma casi arbitraria, en la pieza de Mazover los personajes sobreviven y pueden enfrentar sus diferentes suertes desde otra perspectiva. Esto ocurre porque Mabel se asegura de sostener un orden interno basado en el afecto y en la protección. Así, aunque cueste asumir con Perera (2016) que los personajes femeninos son “pícaras” (91; los personajes masculinos tampoco parecen ser especialmente ingeniosos, más allá de sobrevivir como desertores), indudablemente proponen una distancia en relación a la épica.

Al mismo tiempo, Mabel introduce una perspectiva sobre el amor que también quiebra con la lógica de la épica. Cuando se cuentan historias de guerra, el amor típicamente queda reservado a entes abstractos como la patria o, en todo caso, como parte ajena al combate, en particular a través de figuras (no casualmente femeninas) como la madre, la hermana o la novia. Esto tiene por

¹³ Incluso en el gesto de nobleza de Gandini, la acción de Mabel cobra un peso especial por su desinterés personal.



resultado que la sexualidad sea vista como un territorio también externo a los hechos de la guerra. En el caso de la pieza de Mazover, el amor marca una diferencia porque pasa a ser una parte de los elementos internos de la comunidad y Mabel los defiende abiertamente. Contrasta así la mirada típica en torno a la sexualidad en la guerra, muchas veces conectada con los abusos y la violencia física.

Tal relación entre sexualidad y desertión genera ciertas resonancias con lo afirmado por Gabriel Giorgi (2004) que, al leer *Los pichiciegos*, destaca una conexión íntima entre desertión y homosexualidad. Así, al igual que ocurre con estas figuras, que según Giorgi “le ‘roban’ su cuerpo al orden soberano” y así “se reflejan en su negación del Estado” (58), Mabel reporta una sexualidad basada en el goce y por lo tanto también “improductiva” (Vitulo, 2012: 169) para el orden soberano que se asocia con la guerra, portador de una perspectiva patriarcal y heteronormativa. De este modo, Mabel también niega su cuerpo al Estado, pero nuevamente lo hace desde una perspectiva algo diferente a la que propone Fogwill, optando por ser ella misma quien decide e incluyendo la sexualidad en el universo de la guerra.

Como bien observa Perera (2016), los personajes femeninos de Mazover

tampoco son vidas que el Estado protege. Son cuerpos tan subalimentados, mal entrenados y mal equipados para la contienda militar como los de sus compañeros varones. Sin embargo, la trama de la obra no les asigna lugares culturalmente codificados como «femeninos», o roles despreciados, degradados, humillados. (91)

A pesar de esto, resulta significativo que es a través de Mabel que se articulan todos aquellos valores positivos que la obra rescata. El hecho de que Mabel sea una mujer (se identifica a sí misma como tal, la llaman sargenta, etc.), pero al mismo tiempo no se ve encasillada socialmente en los roles asumidos como “de mujer”, impone una distancia crucial que remarca la sensación de estar viendo una guerra familiar pero simultáneamente extraña, anacrónica, ajena.

Algo similar se plantea, como vimos tanto en la entrevista como en el texto de Perera, con el espacio de la cueva. La cueva funciona como un “entre”, como un no lugar que no existe porque nadie lo debe encontrar pero también porque la desertión es siempre asumida como una acción cobarde, negativa. Se resalta



y se problematiza así el borde entre lo cotidiano y lo siniestro (Segade, 2014); entre la guerra como vida cotidiana y la vida cotidiana de la guerra; entre los hechos singulares de Malvinas pero también los hechos de la novela de Fogwill. Contar historias de ese “entre” resulta entonces revelar matices que no se encasillan fácilmente en un bando u otro.

Tal tensión reporta una apertura a reimaginar el campo referencial de la guerra desde la distancia del tiempo y de la novela, pero sin perder de vista el potencial recuerdo de que la guerra, aunque de forma diferente, efectivamente *ocurrió*. Esto apunta a colocar la mirada en el espectador y el modo en que éste procesa aquello que pasa en la cueva, en ese espacio donde la guerra no está pero se filtra por todas las grietas de la piedra. Considero que no es casual entonces que Mazover haya realizado una división entre el universo poético de la pieza y la trama al momento de crear el espectáculo, en tanto no es tan significativo aquello que ocurre en la historia sino cómo se desarrolla y qué significa para los personajes y para el espectador.

En este aspecto, tanto el trabajo sobre la ilusión de contigüidad como el hecho de compartir el convivio entre actores y espectadores cambian la manera en la que se percibe la acción escénica. Al momento de ver a Mabel y a Gandini salir de la cueva, el espectador no puede evitar producir un marcado silencio. Esto responde en un principio a la sensación de amenaza, que le reclama especial atención para tratar de percibir cualquier sonido o indicio que permita comprender qué está ocurriendo realmente afuera. Sin embargo, también se conecta con la presencia y con un gesto que queda implícito, en tanto el público no puede abandonar el espacio de cueva, queda dentro, se convierte, metafóricamente, en parte de los desertores a los cuales Mabel y Gandini cubren.

La obra propone un teatro de estímulo que apunta a un espectador atento y receptivo que es quien finalmente debe examinar de qué maneras la pieza articula escénicamente una lectura de la guerra, de *Los pichiciegos*, y de ambos elementos a la vez. El espectador entonces debe tomar diferentes decisiones que justamente ponen en juego cómo se entienden los sucesos de la escena, desafiando los límites de lo que conoce y exigiendo que arriesgue respuestas a



preguntas que quedan deliberadamente ambiguas: si el mundo de la guerra es “cosa de hombres”, ¿Mabel es una mujer o no? ¿Qué significa que ella represente un ejemplo de dignidad entre los desertores? ¿Realmente los descubrieron o se trata de una situación que se ha sobredimensionado por el marco extraordinario de la guerra? Las miradas se multiplican y la obra pone en funcionamiento la memoria como herramienta de reflexión, pero especialmente como medio para indagar sobre la historia, para volver a pensar sobre Malvinas y su alcance hoy.

Piedras dentro de la piedra parte entonces de *Los pichiciegos* pero ofrece una perspectiva intervenida, diferente a aquella de la novela. Como observa Mazover, en tanto se encuentra atravesada por interrogantes que responden al tiempo transcurrido y al contexto sociohistórico de la posguerra, la pieza creada remite a una reflexión montada sobre la poética (y el gesto político) fundante de Fogwill pero abierta a nuevas cavilaciones. A su vez, las capacidades y las limitaciones del teatro alimentan y orientan las formas en las que esas preguntas que atraviesan al acto creativo. De este modo, el realismo y los personajes femeninos aparecen como herramientas que sirven para hablar de los hechos de la guerra y de la dictadura cívico-militar, pero también de lo cotidiano.

A pesar de recurrir a la ficción teatral para reflexionar sobre hechos históricos como los de la Guerra de Malvinas, la pieza escrita y dirigida por Mazover pone en evidencia algunas de las maneras singulares a partir de las cuales el teatro puede retomar la memoria del conflicto. Esto no implica únicamente repetir hechos ya familiares o conocidos sino también, simultáneamente, desplegar estrategias propias que ayuden a indagar, profundizar e incluso problematizar los conocimientos del espectador y del artista. Así, a través de su potencia como espacio de representación o apropiación, el teatro abre desde los cuerpos y el convivio una zona de estímulo cuya riqueza es la posibilidad de construir nuevas lecturas históricas, poéticas y simbólicas junto al espectador.



BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- BADIOU, Alain [1988] (2015). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- BACZKO, Bronislaw [1983] (1991). *Imaginario sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- CALVEIRO, Pilar (2019). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- CHARTIER, Roger [1989] (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre Historia Cultural*. Barcelona: Gedisa.
- CHARTIER, Roger (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- DUBATTI, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.
- DUBATTI, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- DUBATTI, Jorge (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- DUBATTI, Ricardo (2020). "Prólogo. La Guerra en el teatro: representar la Guerra de Malvinas en la escena", en *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Ediciones del CCC / Instituto Nacional del Teatro, 10-43.
- DUBATTI, Ricardo (2022). *Nadar en diagonal: Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socio-culturales en el teatro argentino (1982-2007). Poéticas dramáticas, historia y memoria*. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires. De próxima publicación.
- ECO, Umberto [1962] (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- FOGWILL, Rodolfo [1983] (2012). *Los Pichigiegos*. Buenos Aires: Interzona.
- GAMERRO, Carlos (2018). *Shakespeare en Malvinas*. Comodoro Rivadavia: Espacio Hudson.
- GIORGI, Gabriel (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- KOHAN, Martín (2014). "A salvo de Malvinas", *Bazar Americano* (septiembre-octubre), año XI, n.º 48. Disponible en línea: <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=286> [Fecha de consulta: 20 de mayo de 2022]
- LORENZ, Federico (2012). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- LORENZ, Federico (2021). "Apuntes para una agenda de investigaciones para Malvinas y el Atlántico Sur". *Fuegia*, volumen IV, n.º 1, 26-39. Disponible en línea: https://www.untfd.edu.ar/uploads/archivos/Vol_IV_1_26_39_2021_Lore_nz_1640016803.pdf [Fecha de consulta: 14 de junio de 2022].
- MANCUSO, Hugo (2006). "La anomalía sociocultural argentina. Ascenso y decadencia de la Argentina cosmopolita". *La anomalía argentina*.



- De la tierra prometida a los laberintos de la frustración*. Buenos Aires: Miño & Dávila, 183-246.
- MAZOVER, Mariana (2012). “Palabras de la autora y directora”, en gacetilla de prensa del espectáculo. Disponible en: <https://piedrasdentrodelapiedra.wordpress.com> [Fecha de consulta: 20 de mayo de 2022]
- MAZOVER, Mariana (2014). *Piedras dentro de la piedra*. Buenos Aires: Libretto.
- PANERO, Alicia (2015). *Mujeres invisibles. Remoto Atlántico Sur, 1982*. S/d: Bubok.
- PAVIS, Patrice [1987] (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- PERERA, Verónica (2016). “De mujeres, pícaros y fugas: memorias de la Guerra de Malvinas”, *Caracol*, n.º 12, 77-99. Disponible en línea: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/121424> [Fecha de consulta: 23 de mayo de 2022].
- ROZIK, Eli [2002] (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Colihue.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl [1939] (1957). *Política británica en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Fernández Blanco.
- SEGADE, Lara (2014). “Lo monstruoso, lo siniestro y lo grotesco en algunos relatos de la guerra: las Malvinas como frontera”, *Cuadernos de literatura*, (julio-diciembre) vol. XVIII, n.º 36, 211-236. Disponible en línea: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/10937> [Fecha de consulta: 23 de mayo de 2022]
- VITULLO, Julieta (2012). *Las islas imaginadas. La Guerra de Malvinas en la Literatura y el Cine Argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.
- WOOLF, Virginia [1938] (2020). *Tres guineas*. Buenos Aires: Godot.

Diablotexto *Digital*



**La guerra de Malvinas en la
historieta argentina. Aportes para
un estado de la cuestión (I)**

***Malvinas war in argentinian comic books.
Contribution to a state of the art (I)***

NÉSTOR BÓRQUEZ

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PATAGONIA AUSTRAL (UNPA)

borqueznestor@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0795-9508>

**Fecha de recepción: 10 de marzo de 2022
Fecha de aceptación: 24 de junio de 2022**

***Diablotexto Digital* 11 (junio 2022), 189-227
DOI: 10.7203/diablotexto.11.24352
ISSN: 2530-2337**



Resumen:

El artículo analiza la relación de la historieta argentina con la guerra de Malvinas. En esta primera parte propondremos un recorrido por las principales obras colectivas –publicadas en torno al trabajo individual de los historietistas–. Partiendo de la evolución cronológica de acercamiento al conflicto, desde la finalización del mismo y hasta el siglo XXI, presentaremos una clasificación basada en los aspectos generacionales y regionales, como así también de aquellas miradas con un énfasis más nacionalista o épico.

Palabras clave: Guerra de Malvinas; historieta; testimonio; memoria; novela gráfica

Abstract:

The article analyzes the relationship between Argentinian comics and Malvinas war. We will propose a tour through the main collective works, published around individual work of comic writers, and a series of graphic novels based on war veterans' testimonies. Starting with the chronological evolution of the approach to the conflict, from the end of the conflict to the 21st century, we will present a classification based on generational and regional aspects, as well as those with a more nationalistic or epic emphasis.

Key words: Malvinas war; comics; testimony; memory; graphic novel



“El número más bajo”, Mariano Antonelli

Malvinas. El mar, el sur, el frío es una obra colectiva integrada por nueve historietas breves. Entre ellas, “El número más bajo”, de Mariano Antonelli, narra el encuentro imaginario de Jorge, un ex combatiente de la guerra, con sus tres amigos muertos durante el conflicto. Más viejo y desaliñado que el resto de sus jóvenes amigos, Jorge comparte una noche con ellos, mientras toman mate y cuentan anécdotas. Al momento de partir, se quiere ir con ellos pero estos se lo niegan y le piden, “no aflojes ahora”, mientras recuerdan que está vivo gracias a que sacó el número más bajo en el sorteo que hicieron para ver quién iba a darle una información al comandante. La “suerte” del sobreviviente forma parte de su pesar. No solo ese recuerdo traumático del que se salva fortuitamente al mismo tiempo que pierde a sus amigos aparece en esta historia, sino también la referencia al alcoholismo y de manera indirecta el suicidio. Este ejemplo introductorio plantea una de las líneas temáticas relevantes –no es la única– del acercamiento a la guerra de Malvinas por parte de la historieta argentina. La focalización en los jóvenes combatientes es uno de los tópicos más recurrentes y entre ellos, los traumas que padecen.

Dentro de un marco cultural mayor –que incluye entre otros a la literatura, el cine, el documental, el teatro– el conflicto bélico de 1982 también forma parte de los grandes temas abordados por la historieta, medio que desde hace años se ha centrado en temáticas adultas y comprometidas en los más



diversos campos, ya sean estas situaciones sociales o históricas, aspectos medicinales o situaciones referidas a enfermedades, desafíos ecológicos, perspectivas de género, por citar solo algunas temáticas que abundan en ejemplos. La etiqueta promocional de la novela gráfica forma parte de este contexto de auge y prestigio del medio que en estos últimos tiempos se fue consolidando paulatinamente. Esta “moda” por las historietas y la etiqueta “de culto” que en algunos casos acarrea, ofrece multiplicidad de ejemplos si pensamos en los premios internacionales que se otorgan, muestras en torno a obras o autores del medio, congresos sobre cómic o generales que incluyen mesas específicas, monográficos académicos, tesis doctorales y un sinnúmero de sitios en internet referidos a la historieta, su presentación, difusión y análisis. Coincidente con este movimiento se consolida un campo crítico cada vez más abundante y en continua expansión. Desde diversos equipos de trabajo, los centros universitarios se abocan cada vez más a su estudio como objeto de investigación, centrado específicamente en la historieta o en la observación de sus múltiples relaciones con otros discursos, disciplinas o temáticas, como “cine y cómic”, “cómic y derechos humanos”, “cómic y perspectiva de género”, por citar solo algunos casos.

Uno de estos temas con una abundante producción refiere a las experiencias individuales o colectivas en contextos traumáticos, como las dictaduras o episodios bélicos singulares. Las guerras mundiales y sus derivaciones –como las experiencias en los campos de concentración o los sucesos más puntuales en torno a batallas o enfrentamientos–, la guerra civil española y el franquismo o las dictaduras latinoamericanas, son unos pocos ejemplos de gran notoriedad que ofrecen hoy un corpus abundante de obras.

La guerra de Malvinas no es ajena al fenómeno, aunque cuantitativamente presente un corpus menor de obras en comparación con el cine o la literatura. La historieta argentina sobre el conflicto de Malvinas no es escasa pero tampoco abrumadora. Prevalecen los trabajos colectivos, centrados en historias breves aglutinadas en un mismo volumen y de manera muy escasa, y aparecen unas pocas obras de mayor extensión agrupadas en torno a un mismo hecho.



Este artículo pretende, en primer lugar, visibilizar estos trabajos. Teniendo en cuenta esta primera distinción dividiré el análisis en dos partes. En la primera, dedicada a aquellas publicaciones confeccionadas de manera colectiva, en torno a pequeñas historias que más allá de estar centradas en el conflicto y sus consecuencias, no siempre mantienen una unidad temática. Abordaré un corpus de historietas partiendo de la primigenia “La batalla de Malvinas” (1984-1985) de la revista *Fierro*, pero sobre todo en el resto de las producciones aparecidas posteriormente. Así como la historieta de la revista ha sido minuciosamente estudiada por varios trabajos académicos (Reggiani, 2005; Fazio, 2012; Acevedo, 2016; Berone, 2016; Turnes y Fernández, 2019), muchas de las obras restantes no han sido parte de ningún trabajo crítico específico.

En la segunda parte –en este mismo monográfico– me centraré en cinco obras que presentan aún con diferencias de estilo y argumento una característica similar: son novelas gráficas centradas en la vida real de un ex combatiente de Malvinas y presentan, además, una visión general coincidente en cuanto al tono de denuncia. Así como la primera parte se presenta como un muestrario de la variedad de trabajos sobre el conflicto, la segunda busca profundizar en el análisis más detallado de viñetas, apuntando a sus similitudes y diferencias. Para ello, además de reseñar sucintamente cada álbum se buscará una clasificación o estructura que ayude a establecer los parámetros del análisis.

En contexto

Para comenzar a desarrollar la relación de la historieta con la guerra de Malvinas, partiré en primer término de dos temas generales que atraviesan los discursos sobre el conflicto, sean estos literarios, fílmicos, periodísticos, del cómic o cualquier otro. El primero de ellos refiere a un proceso social –y sobre todo institucional– de alejamiento-acercamiento de la guerra. Me refiero a los



conceptos de “desmalvinización”¹ y “remalvinización” que dan cuenta de esta cronología que va del ocultamiento y olvido al reconocimiento y la enmienda.

Lara Segade (2019: 10) expone cómo estas “estrategias de invisibilización” se imponen por décadas una vez finalizado el conflicto, teniendo como primer signo el ocultamiento del regreso de los soldados al continente. Esa acción inicial tiene una relación de continuidad con la decisión de la incipiente democracia de prolongar ese silenciamiento. Siguiendo a Federico Lorenz, la autora explica esa medida como una forma de evitar una reivindicación de las Fuerzas Armadas utilizando a la guerra como recurso. Esa política oficial, sin embargo, no impidió el desarrollo de producciones culturales que “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” (2019: 10-11).

En la misma sintonía, Mariela Acevedo (2016: 6) interpreta este “olvido inducido” como una forma de eliminar el dolor por los muertos en el conflicto pero sobre todo, para borrar la vergüenza que generó “el apoyo social que concitó la decisión militar de enviar conscriptos a una guerra para la que no estaban preparados”. Al igual que Segade, en el estudio de Acevedo se demuestra cómo esa decisión de ocultamiento fracasó, más allá de la política oficial del menemismo durante los años noventa que intentó su “clausura”. La autora da cuenta de las “memorias subterráneas” que desde el final de la guerra se produjeron en todo el país, palpables en actos, discursos, instalación de monumentos, nomenclatura de calles, entre otros (2016: 11).

Entrado el siglo XXI, se va a producir un efecto de “remalvinización” que va a hacer más visible el recuerdo de la guerra y se pondrá de manifiesto durante la conmemoración de los treinta años del conflicto, en 2012. Además de estas memorias subyacentes, siempre presentes de manera alternativa a las políticas oficiales –como veremos más adelante, muy latentes en otras regiones del país, como la Patagonia por ejemplo–, el primer cambio rotundo se produce con una nueva política de memoria oficial con el cambio de gobierno en 2003.

¹ De acuerdo a Mariela Acevedo (2016: 6), el término es utilizado por primera vez en marzo de 1983 por Alain Rouquié, en una entrevista que le realiza Osvaldo Soriano para la Revista *Hum*®.



Como describe Acevedo, estas nuevas decisiones en materia de derechos humanos revisan el pasado reciente y entre otras disposiciones, ubican a Malvinas dentro de la agenda pública. El reconocimiento a los ex combatientes, el mejoramiento de sus condiciones o la decisión de retomar las instancias diplomáticas forma parte de estas medidas (2016: 12).

Un segundo punto de importancia permitirá ubicar a la historieta sobre el conflicto bélico de 1982 dentro de un entramado social más complejo. Partiendo de la base de que Malvinas forma parte de un recuerdo traumático para la sociedad argentina, el debate se establece al momento de pensar en este hecho como un acontecimiento autónomo, o a la inversa, como parte del proceso militar que comienza en 1976. Pablo Turnes y Laura Fernández (2019: 2) observan esta separación de la guerra con respecto a su marco contextual, que convierte “a Malvinas en un problema en sí mismo”, estableciendo como una de las causas del fenómeno, el consenso que tuvo el conflicto durante 1982 entre sectores totalmente disímiles. Ese postulado es el que desarrolla Julieta Vitullo en su investigación, cuando sostiene que la guerra “arrastra el controversial pero nunca controvertido objeto de la *causa justa*” (2007: 3). Esta exaltación, prosigue la autora, inscribe a la guerra de una forma “dudosa dentro del repudio general de la dictadura” (2007: 55).

De esta manera, según Vitullo, no todos los textos lograrán escapar a la lógica del “Gran Relato Nacional” (2007: 23):

La versión triunfalista de la guerra pretendió hacer del conflicto una epopeya, la gesta heroica de un pueblo encendido en la defensa de su nación. Los testimonios de los soldados, las cartas que les fueron escritas por familiares, amigos o desconocidos, los discursos oficiales y de los medios de comunicación dan cuenta de esta versión, con variaciones que adaptan la forma a las circunstancias de enunciación pero que en esencia dicen lo mismo. Todas se fundan en un discurso nacionalista elemental y no necesariamente *ideológico*.

Igualmente, la autora reconoce una diferencia entre aquellos relatos que reconstruyen los hechos de forma épica y los que “se mueven por fuera”, generando alternativas que buscan anular ese efecto (2007: 50). Poniendo en foco a la historieta, se observa un movimiento oscilatorio entre estos opuestos. Situación que no es ajena a los demás discursos y lenguajes que focalizan la guerra. En la introducción al trabajo *(Re) Pensar Malvinas: visualidades*,



representaciones y derechos humanos, Alejandra González, Ramiro Manduca y Verónica Perera explicitan los aportes que se producen desde distintas disciplinas a la transmisión memorial del conflicto, aunque esto sucede “de manera dispersa, desarticulada y muchas veces poco visible” (2019: 2). Si bien la aseveración refiere a un panorama macro de acercamiento a Malvinas, se presenta como una introducción certera si se piensa en el caso de la historieta. La existencia de historias breves publicadas en diarios o revistas, o trabajos colectivos de poca difusión o tirada y sobre todo, grupos editoriales alejados del circuito central del país, son algunos ejemplos de un corpus de obras desperdigado, desconocido o en su defecto, de difícil acceso. Teniendo en cuenta estas características iniciales, clasificaré el corpus de trabajo, haciendo especial hincapié en los vacíos que existen.

Las viñetas dispersas

No son pocas las viñetas dedicadas al conflicto de Malvinas, pero salvo unas escasas excepciones, aparecerán en su mayoría en trabajos colectivos y en muchos casos, sin un hilo conductor que las aglutine. Dividiré esta parte en tres ejes. En primer lugar, me detendré brevemente en las primeras historietas que se centran en el tema desde las revistas *Fierro* y *Pucará*, remarcando sobre todo las principales referencias críticas. En segundo término, analizaré dos álbumes, *Malvinas, el sur, el mar, el frío* (2016) y *Malvinas. Especial homenaje* (2013), que se centran en el conflicto, pero desde un doble distanciamiento espacio-temporal. Es decir, estos trabajos aparecen años más tarde y son producciones surgidas desde diferentes regiones del interior del país. En tercer lugar, me centraré en el relato “nacionalista”, aquel que sin soslayar alguna crítica superficial, se destaca por resaltar el heroísmo y la valentía de los soldados argentinos, luchando por una *causa justa*. Esta tercera parte contiene dos segmentos: el primero, centrado en *Malvinas. Historias ilustradas* (2012), obra que se encarga de conmemorar los treinta años del conflicto y la segunda, que presenta un punto máximo de ese nacionalismo que busca exaltar la “faceta épica” del accionar argentino en combate. En este



último apartado analizaré *Malvinas. Un grito de soberanía* (2015-2016) y *Malvinas. El cielo es de los halcones* (2015-2017)².

Los antecedentes: *Fierro* y *Pucará*

Dentro del corpus de historietas que se dedicaron a narrar el conflicto de Malvinas, es insoslayable la referencia a la revista *Fierro*, que publica por entregas “La batalla de Malvinas”, de Ricardo Barreiro, Alberto Macagno, Marcelo Pérez, Carlos Pedrazzini y Chiche Medrano, durante los siete primeros números, desde setiembre de 1984 hasta marzo de 1985.³ Me detendré en este caso en los resultados más relevantes de los estudios críticos.

En su análisis de la representación del terrorismo de estado a través de la historieta, Federico Reggiani (2005: 16) dedica una parte importante al estudio de “La batalla de Malvinas” y para ello parte de una observación muy certera. Para dar cuenta de la estructura del relato, el autor comienza explicando que la guerra de Malvinas tuvo dos zonas, una pública –reflejada por los medios masivos y la propaganda– y otra oculta –centrada en el silencio y olvido de los hechos y sus protagonistas– y de las dos da cuenta la historieta. Así, tendremos un relato que va alternando los grandes episodios del conflicto, los conocidos y los silenciados. Partiendo de esta premisa, “La batalla de Malvinas” se presenta como una crónica exhaustiva, un intento de explicación de los hechos sin dejar ninguno fuera del relato. Turnes y Fernández (2019: 2-3) lo definen como el intento por crear “un relato total que conciliara los reclamos por los derechos humanos, la denuncia de la guerra y la dictadura

² En este racconto de obras referidas al conflicto no incluyo ejemplos de trabajos publicados durante la guerra, como revistas de interés general, de humor gráfico o las infantiles. En la revista *Gente*, por ejemplo, apelaban a las ilustraciones y escenas en viñetas para graficar batallas o episodios de la guerra. De la misma manera, la revista infantil *Billiken* (de la misma editorial, Atlántida) publicó a fines de abril de 1982 un especial dedicado a Malvinas. Con respecto al humor gráfico, se destaca la producción de la revista *Hum@*. Una breve síntesis del tema puede encontrarse en el sitio: <https://www.todohistorietas.com.ar/historiamalvinas.htm>. Con respecto a la revista *Hum@* se destaca el libro de Mara Burkart, *De Satiricón a Hum@. Risa, cultura y política en los años setenta*. Y sobre la revista infantil, el trabajo de Agustín Desiderato, “La movilización de los niños durante la Guerra de Malvinas. Un análisis a través de la revista *Billiken* y el suplemento Croniquita”.

³ Además de esta historia, aparecerán otros relatos breves en la revista *Fierro*, como “Islas”, de Emilio Balcarce y Marcelo Pérez, o “La presencia”, de Sanyú. El trabajo de Lucas Berone (2016) establece un recorrido por esas obras.



como injusticia, pero también la justificación de la defensa de la soberanía frente al enemigo imperialista”.

Esta pretensión, atravesada por una “exigencia de verdad”, como postula Berone, tiene una finalidad manifiesta:

La idea, el imperativo, de que había que ofrecer un relato verdadero de la guerra, desocultando esas experiencias del dolor y del fracaso que las “mentiras oficiales” de la dictadura y de los grandes medios de comunicación de masas, en Argentina, habían querido soslayar durante el conflicto (2016: 174).

Lo cierto es que al repasar las acciones de los siete números de *Fierro*, se observan una serie de temáticas que cubren los sucesos más relevantes de la guerra de Malvinas. Desde el primer número, que comienza con la histórica movilización en la plaza de Mayo del 30 de marzo de 1982 contra el régimen militar, la serie no deja de contextualizar cada una de las acciones. Y así como denuncia el secuestro de personas durante la manifestación, los maltratos de soldados en las islas o la propaganda exitista durante los meses que duró el conflicto, también se ocupa de las escenas bélicas, a favor y en contra de las tropas argentinas e inclusive, aquellas consideradas “épicas”, como la del hundimiento del buque inglés *Sheffield*, en los primeros días del mes de mayo de 1982, con la que prácticamente se cierra la serie.⁴ Dentro de un marco de estilo realista, prevalece una característica que volverá a aparecer en futuras publicaciones –inclusive las más actuales–, en algunos casos, como una especie de mandato de veracidad. Me refiero a la utilización de documentos o la aparición de fotografías. Precisamente, Acevedo (2016: 8) focaliza el “recurso veritativo” de usar este último recurso de manera gráfica como si fuesen “postales”. Por ejemplo, en el primer número aparece la imagen de la Plaza de Mayo durante la manifestación del 2 de abril, fotos de Galtieri en diferentes momentos y reuniones y la de Margaret Thatcher, entre otras.⁵

⁴ Para la lectura de la revista *Fierro* se destaca el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA), <https://ahira.com.ar>. Este sitio nace de un proyecto que incluye a investigadores de diferentes disciplinas que estudian las revistas argentinas en el siglo XX y ofrece un amplio catálogo de acceso libre y gratuito a las mismas, como así también a estudios críticos que las usan como referencia.

⁵ Dentro de este marco realista de la serie, Nicolás Fazio (2012: 8-9) remarca dos momentos que refuerzan ese estilo (uno a favor, otro en contra). El primero es el guiño en forma de homenaje a Héctor Germán Oesterheld (desaparecido durante la dictadura militar) cuando Ernie Pike, el personaje ficcional creado por él, pregunta dónde está. El otro es un error curioso



Un segundo momento de la revista *Fierro* con la guerra de Malvinas sucede para la conmemoración de los 30 años, en abril de 2012. El suplemento especial incluido en el número 66 contiene diez breves relatos. Teniendo en cuenta los apartados siguientes interesan dos características que los estudios críticos han resaltado coincidentemente: el recambio generacional y, aparejado a ello, el cambio en el estilo de representación.

Justamente, Turnes y Fernández (2019: 6) marcan esta diferencia sustancial poniendo como eje el suplemento especial de *Fierro*. Para ellos, el tema Malvinas –en contraposición con los trabajos que se centran en la dictadura militar– queda “rápidamente estancado en la figuración realista del género bélico, con sus detalles técnicos bien documentados y con un discurso patriótico nacionalista que exhibe la miseria de la guerra, pero que difícilmente reniega de ella” y recién logra ese momento de quiebre y experimentación con la publicación de la revista en 2012. Con ella, ya no se busca la certificación de los hechos sino la mirada subjetiva “propia de la memoria colectiva”. Como constata Acevedo (2016: 13), a los autores, que en 1982 tenían entre seis y doce años ya no les interesa contar “la verdad de lo sucedido” y utilizan un trazo alejado del realismo. No solo porque ese estilo de historieta remita a un pasado ya clásico, sino porque además existe un distanciamiento temporal:

Narran distintos autores con distintos estilos, episodios de la guerra, la posguerra, la transmisión generacional de la memoria y la forma en la que la vivieron los espectadores-niños en edad escolar, haciendo evidente el carácter de representación, de construcción memorial (2016: 13).

Finalmente, la otra revista que aparece como antecedente es *Pucará*, dirigida por Arturo Arroyo y Ricardo Ferrari, publicación con muy pocos números, pero significativa por una serie de detalles. Surge en la provincia de

que va en contra del efecto de veracidad que perseguía la serie y por el que fue duramente criticado por sus lectores. Sucede cuando el mismo personaje aparece dirigiéndose al sur en un tren, a un destino (Comodoro Rivadavia) que nunca tuvo ese medio de transporte como forma de acceso a la ciudad. De una forma u otra, los dos ejemplos subrayan el grado de realismo que buscaba la historieta.



Tucumán en 1985 (solo se publican tres números) y vuelve a resurgir en los años 1990-1991 (ocho números más). Autodefinida como una revista latinoamericanista y nacionalista, busca disputar, como explica Turnes (2021: 3)⁶ desde un lugar periférico la refundación del lugar de la historieta argentina. Con respecto a la guerra de Malvinas, se va a distanciar de la mirada de la revista *Fierro*. Turnes (2021: 11-12) reproduce parte de la editorial de Arturo Arroyo, director y editor de la publicación cuando critica “La batalla de Malvinas” por entender que se opone “al nacionalismo heroico encarnado en el reclamo patriótico por la soberanía”:

Se intenta contar la historia de la Gran Gesta pero ¡a través de un corresponsal yanqui! [...] con la versión enemiga y su encuadre ideológico como guía (“Invasión Argentina”, “generales soberbios e irresponsables”, “tozudez étlica de Galtieri”, “soldados llorones y oficiales torturadores”, etc.) y, como si fuera poco, exhibiendo grave desconocimiento sobre el país: hacer llegar al yanqui a Comodoro Rivadavia ¡en tren! [...] Y esto es doloroso y dramático, no la Gesta en sí, que fue gloriosa, sino que haya argentinos talentosos que sigan pensando en inglés (o ruso).

Lo cierto es que la revista dedicará una serie de relatos al conflicto de Malvinas desde el punto de vista de la *causa justa*, ensalzando la valentía y el patriotismo de los combatientes, sean estos soldados o militares de carrera. Se verá más adelante que parte de este discurso nacionalista no desaparece del corpus de historietas que abordan el conflicto. Con un tono menos exacerbado, se encontrarán obras que focalizan los mismos postulados “positivos” del conflicto.

El tiempo y el espacio: el relevo generacional y el descentramiento

Con el paso de los años la representación de la guerra comenzó a cambiar de la mano de los nuevos historietistas, con estilos más experimentales y una visión diferente del conflicto. Este relevo generacional va a marcar el primer distanciamiento, el temporal, en el que la guerra aparecerá como recuerdo o como cristalización de pareceres mediatizados por otros discursos (periodísticos, históricos, literarios, fílmicos). Paralelamente, se configura un segundo distanciamiento, el espacial, ya que con mayor asiduidad aparecerán

⁶ Los números de la revista *Pucará* también pueden ser consultados en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA). En este caso, se encuentra además el artículo de Pablo Turnes, “El que quiere leer que lea. La revista *Pucará* (1985-1991)”.



publicaciones centradas en Malvinas, fuera del espacio editorial de Buenos Aires (*Pucará* funcionaría aquí como un antecedente).

Este es uno de los aspectos que Pablo Turnes y Laura Fernández observan de las nuevas producciones que narran episodios de la guerra. Los autores subrayan como una característica notable que la producción y edición de las obras que analizan en su artículo estén asociadas al interior del país y en menor medida al mercado editorial de la capital. La conclusión a la que arriban es relevante: “Pero tampoco debiera sorprendernos: han sido mayormente los habitantes de las provincias los que han sufrido la invisibilidad en lo que respecta a los desastres de la guerra. Quedan aún, sin dudas, muchas historias para ser leídas y escuchadas” (2019: 18).

Justamente, poniendo el eje en los aspectos regionales, la vida cotidiana y las historias locales sobre el conflicto son para Federico Lorenz un campo de estudio fructífero:

La guerra de 1982 aparece como un hecho de significación e impacto nacionales pero que fue vivido en formas muy diferentes según el lugar del país, lo que permitiría además de un mejor panorama de conjunto acerca de esos años, realizar trabajos comparativos articulados en torno a esta. Los estudios regionales matizarían visiones muy totalizadoras y «porteñocéntricas» sobre la guerra (2011: 58).

La primera obra elegida es la ya citada *Malvinas, el sur, el mar, el frío* (Ver Imagen 1), un volumen compuesto por nueve historietas que es publicado en el año 2016 por dos editoriales universitarias, la Universidad Nacional de Villa María (Córdoba) y la Universidad Nacional de Río Negro, con sede en la ciudad de Viedma (Patagonia). El aspecto generacional es la primera característica para marcar, ya que durante el conflicto de 1982, los autores eran niños o adolescentes; es decir que su mirada va a estar mediada por la distancia temporal y en muchos casos, por la proximidad espacial, ya que varios de ellos son nacidos en la Patagonia.

El otro álbum seleccionado es *Malvinas. Especial Homenaje* (Ver Imagen 2) publicado en el año 2013 por *La Duendes. Historieta patagónica*, con sede en Comodoro Rivadavia (Chubut).⁷ Este homenaje se vuelve significativo, ya que

⁷ Esta editorial, fundada por el historietista comodorense Alejandro Aguado, nace inicialmente como revista, *Duendes del sur* en el año 1991 y a partir de 2007 como una relevante editora del



se publica en una de las ciudades centrales durante el conflicto, parte relevante del Teatro de Operaciones de la guerra.⁸ Lorenz no solo da cuenta de esta situación regional, sino que ataca directamente dos de los tópicos más difundidos durante la guerra, vistos de manera diferente desde el sur:

Imposible olvidar, también, la forma visceral en la que los patagónicos residentes en el Sur en 1982 se conmueven hoy en día cuando evocan los duros tiempos de la guerra, cuando sus ciudades fueron escenario de los aprestos, las partidas y los regresos, cuando la información triunfalista transmitida desde Buenos Aires resultaba obscena frente a la constatación de lo que veían y vivían. El resentimiento frente a versiones instaladas *desde el Norte* acerca de la indiferencia social hacia los combatientes, cuando ciudades como Comodoro Rivadavia o Puerto Madryn abrieron sus hogares y entregaron sus horas para aliviar el regreso de los soldados, para recibirlos como entendían que correspondía (2017: 16).

La política de olvido y ocultamiento de los ex combatientes en el proceso de “desmalvinización” que se vivió en los años posteriores al conflicto no es percibida de la misma forma en el sur argentino. Además, como explica Lorenz, “muchas de las unidades destinadas en Malvinas tenían relaciones muy profundas con las comunidades que les servían de base, y de algún modo, cuando marcharon a la guerra, las localidades de asiento lo hicieron también” (2011: 59).

Centrándome en *Malvinas. El sur, el mar, el frío* ya desde el título elegido, se privilegian tres características naturales de Malvinas y de toda la región patagónica. La imagen de la tapa, con la mirada de un soldado que tiene de fondo las islas, completa un mensaje que se sobreentiende: el “frío” se resignifica asociado a quienes tuvieron que padecerlo. Igualmente, más allá de esta denominación que aglutina los relatos, las temáticas que se abordan son

sur argentino. A su vez, su página en internet <http://laduendes.blogspot.com> es una de las principales difusoras del movimiento de la historieta regional patagónica. En ella no solo se promocionan los títulos que se publican, sino que permiten acceder de manera gratuita a trabajos digitales. Entre ellos, aparece la obra autobiográfica de Aguado, *Un viaje dibujado de 32 años*, que resume su extensa trayectoria individual pero sobre todo, la evolución del campo en el sur del país.

⁸ Como especifica Lorenz (2010: 8), el 7 de abril de 1982, mediante decreto 700 “S”, se crea el Teatro de Operaciones del Atlántico Sur (TOAS), al sur del paralelo 42 que abarcaba las islas Malvinas, Georgias y Sándwich del Sur, Tierra del Fuego, Santa Cruz y Chubut.



muy disímiles, y en su mayoría, no transcurren en Malvinas. Es una primera observación: esta mirada generacional se aparta del conflicto en un modo más realista y bélico para concentrarse en los efectos de la guerra.⁹ Su representación focaliza los soldados que estuvieron en el conflicto y sus consecuencias y sobre todo prevalecen tres ideas recurrentes: la idea de la guerra como recuerdo traumático –en un regreso simbólico a las islas–; la temática de la infancia, asociada a la utilización de soldaditos de juguete; y el tópico de lo fantasmal, como otra forma de retorno.



Fig. 1. Trabajo colectivo publicado por editoriales del interior del país.

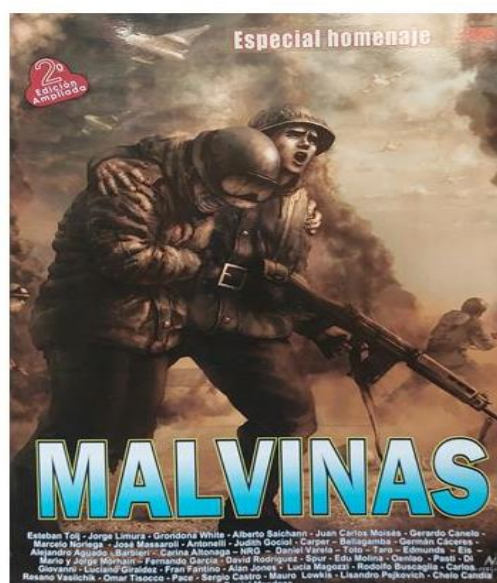


Fig. 2. Álbum homenaje publicado por la Editorial patagónica *La Duendes*.

“El número más bajo”, de Mariano Antonelli –analizado en la introducción– y “Viaje a la línea”, de Kristian Rossi, se centran en la soledad de los ex combatientes y en el regreso obsesivo a las islas, percibidas inclusive como una forma de cárcel. En esta última, Rossi construye una metáfora que da cuenta de la soledad del ex combatiente, partiendo del paralelismo entre los dibujos que muestran una crónica sintética del conflicto –el desembarco, el

⁹ La única excepción del volumen es la historia “Asesinos”, de Mariano Antonelli y Diego Aballay, que narra una escena de guerra. Con tono antibelicista, la historieta muestra a dos soldados argentinos que en medio de un tiroteo matan a un enemigo. Sorprendidos de lo que hicieron deciden salir de la trinchera y sobre todo uno de ellos, llora al corroborar que mataron a una persona. Finalmente, al estar expuestos, son asesinados por otro soldado inglés que se venga del amigo muerto inicialmente. Los autores cierran el relato con una frase de Mahatma Gandhi: “Ojo por ojo y el mundo quedará ciego”.



reconocimiento del terreno, la batalla— y los cartuchos, que en boca de un soldado, reflexionan filosóficamente sobre la guerra y sus consecuencias más íntimas. El simbolismo centrado en la soledad parte de la contraposición de la frase que abre la historia: “ningún hombre es una isla”, que la voz del soldado va a terminar negando e invirtiendo. Estar “encerrado” en Malvinas culmina con la imagen del soldado arrodillado, solitario que pasa a ser “una isla”.

En segunda instancia, los relatos “Soldados”, de Eduardo Molina, y “Jugar a la guerra”, de Fer Calvi, se concentran en torno al típico juego infantil con soldaditos, marcando la evidente contraposición con las escenas más crudas del conflicto. En la primera de ellas, Molina prescinde de las palabras para narrar la historia de un soldado muerto en Malvinas, desde la primera viñeta que lo muestra cuando niño recibiendo el juguete en una Navidad. La sucesión de imágenes completa el recorrido vital del personaje: por un lado, el soldadito —como sinécdoque del juego del niño—, participando de batallas históricas como las de Stalingrado, Guadalcanal, Cuba o Vietnam, y por el otro, el pequeño —ya un adolescente— en su habitación, siempre con su juguete como compañía. La viñeta que cierra el paralelismo muestra en primer plano la carta que recibe el joven en marzo de 1981 para presentarse al servicio militar obligatorio. Lo que sigue es la acción bélica en las islas que el autor resume en dos viñetas: la cara de seis soldados mirando al horizonte, esperando, y luego una bomba que los hace estallar. El soldadito de juguete es el protagonista del final de la historieta: marcando el paso del tiempo en siete viñetas similares con diferente iluminación, luego es tomado por una mano. Finalmente, se observa un avión en una escena de transición a la viñeta definitiva, a toda página; la misma mano deja el juguete sobre una de las cruces del cementerio de Darwin.

“Jugar a la guerra” parte de un juego compositivo diferente, con base en el texto y los dibujos como refuerzo o contraste. La base de la historieta es la recopilación de testimonios de ex combatientes hecha por Francisco de Zárate, como un mensaje coral, polifónico, que gracias al montaje del autor, se transforma en un discurso único, homogéneo. La fragmentación inicial se aglutina por los hechos que se narran en forma de denuncia y de manera cronológica. Es decir, cada fragmento va siguiendo un recorrido temporal, desde el llamado a formar filas hasta el reclamo de la posguerra, con banderas



que exigen “no olvidar”. En el medio aparecen la llegada a las islas, la falta de provisiones, el hambre, los maltratos de los superiores, el mal estado de las armas, las bombas enemigas, el miedo, el frío, el hundimiento del crucero General Belgrano, la derrota, el regreso, el silenciamiento y olvido posteriores, los suicidios, los reclamos de ex combatientes en Plaza de Mayo. Paralelamente a este discurso polifónico, con dibujos sobre un fondo negro, aparece otro relato, también en primera persona, de alguien que recuerda la guerra desde sus ojos de niño y desde ese lugar aparece otro recorrido de la época: los juegos infantiles de guerra, los soldaditos, el discurso televisivo, las cartas que escribían a los soldados en combate, los recreos escolares cantando la Marcha de las Malvinas. Los dibujos, por su parte, acompañan estos dos relatos: breves escenas de guerra y la omnipresencia de los juguetes del pasado. La viñeta final, de fondo negro, cierra simbólicamente las dos historias: el niño que recuerda ya adulto la guerra de Malvinas, que compra en una feria de objetos usados un juguete de su infancia y cuando paga se da cuenta que el billete de cincuenta pesos que usa es el que tiene el dibujo de las islas Malvinas.

En tercera instancia, los relatos “Mind the gap”, de Mariano Antonelli y Oscar Capristo, y “Meen a Casilda”, de Chelo Candia, utilizan la figura de lo fantasmal como centro de sus historias. La primera, única de las historietas que transcurre fuera de Argentina, específicamente en una estación de metro de Londres, presenta el espectro de un soldado argentino muerto en Malvinas que se le presenta a un ex soldado inglés. El fantasma le reclama a éste que lo haya matado desarmado y cuando se estaba entregando. La historieta, claramente un relato de terror –en un momento la cara del soldado argentino se metamorfosea en una imagen monstruosa parecida a la de un reptil con dientes prominentes– presenta alternativamente otra lectura y es la del trauma del soldado inglés que afirma en una de las viñetas “otra vez no, esto ya lo superé” o le recuerda al fantasma que ya le dijo que “fue una orden, estábamos en guerra”. De hecho, en una de las imágenes finales, se observa desde un plano picado –señalado a su vez con una flecha por el autor– el pie del ex soldado inglés frente a las vías de tren como si fuese su intención tirarse.



Finalmente, el personaje queda tirado frente a las vías mientras se toma la cabeza con las manos.

En “Meen a Casilda”, de Chelo Candia, la historia gira en torno a un encuentro de dos ex integrantes del Crucero General Belgrano en un bar. Mientras reconstruyen entre los dos los hechos luego del bombardeo del navío el 2 de mayo de 1982, el relato plantea una incógnita. Desde el principio mismo del encuentro, Daniel está convencido de que Omar Casilda –acodado en la barra tomando una cerveza– murió esa tarde en el bote inflable en medio del océano Atlántico. Luego de recordar las acciones de ese día, Daniel le confiesa –convencido de estar hablando con un muerto– que le hubiese “gustado morir allá con vos” y que una tarde intentó suicidarse pero que el arma de su padre no funcionó. El giro final de la historia lo aporta Casilda cuando le contesta que ese tiro no falló y que tienen esa misma charla todos los días desde su muerte. En este caso también la historia de aparecidos esconde dos temáticas centrales que surgen como consecuencias del conflicto: el trauma individual y el suicidio de los ex combatientes.

Dejé para el final las últimas dos historias: “Hay cosas que no se te olvidan nunca”, con guión de Sofía Cunha y dibujos de Rodrigo Luján, y “Recuerdos de la guerra”, de Alejandro Aguado. La primera de ellas merece un párrafo especial por dos motivos: en primer lugar, es la única historieta de este volumen que parte de un guión escrito por una mujer. De hecho, de todo el corpus analizado en este artículo solo serán tres en total, escritas o dibujadas por mujeres –las otras dos aparecen a continuación, en el álbum homenaje de *La Duendes*–.¹⁰ Esto no responde a una selección particular, sino al hecho de que no existen otras. En segundo término, este dato es un signo de una problemática contextual mayor ya que el vacío no solo corresponde a la falta de una visión femenina sobre la guerra de la mano de mujeres historietistas, sino que forma parte de una temática poco abordada o en partes silenciada, que es la de la participación de las mujeres en el conflicto.¹¹ En este relato,

¹⁰ En el segundo artículo se completa el panorama al referirnos a la novela gráfica de reciente aparición *Turba. Memorias de Malvinas* (2022), de Laura Fernández.

¹¹ El silenciamiento del aporte femenino durante la guerra de Malvinas es el origen del libro *Mujeres Invisibles*, de Alicia Panero, quien aborda la participación de las mujeres de las fuerzas armadas y las civiles voluntarias en el conflicto de 1982. Además de los testimonios e historias



Cunha y Luján cuentan la historia de Patricia, una enfermera que fue parte del contingente que viajó a Malvinas para curar heridos en combate y allí, dentro del buque, fue violada por un teniente de apellido Martínez. La historieta comienza cuando ya pasado el tiempo, mientras trabaja en un hospital, esta mujer se reencuentra con su abusador cuando este ingresa como paciente.¹² Viejo y convaleciente también reconoce a su víctima e intenta una disculpa que Patricia corta con la frase: “No, teniente. Para confesarse tiene al sacerdote que pasó hoy”.

Por último, la historieta de Alejandro Aguado sirve de puente con el álbum siguiente. Su historieta “Recuerdos de la guerra” parte de su propia experiencia como adolescente patagónico durante 1982. Aparecen allí, de la mano de Aguado y sus compañeros de aventuras, un compendio de escenas cotidianas recurrentes entre los habitantes del sur argentino, sobre todo entre las ciudades costeras.¹³ Entre otras referencias aparecen: la presencia

de vida de las protagonistas, el texto aporta datos certeros sobre el accionar de estas mujeres durante la contienda. El libro también adquiere forma de denuncia, ya que los relatos incluyen abusos sexuales, maltratos físicos y psicológicos. Justamente ese va a ser el tema central de la historieta que analizamos. Otro rescate de la voz de las mujeres ex combatientes es la obra de teatro *Mujeres al frente: Historias de Malvinas*, de Miriam Simcovich y Alicia Strupeni, escrita y dirigida por Gabriela Aguad. Desde el terreno del documental se recomienda *Nosotras también estuvimos* (2021), del director Federico Strifezzo, centrado en la historia de tres enfermeras que trabajaron en los hospitales de campaña en Comodoro Rivadavia durante el conflicto (ver el estudio de Paola Ehrmantraut en este número de *Diablotexto digital*).

¹² La temática que plantea la historia del reencuentro azaroso de la víctima con su victimario recuerda la obra de teatro de Ariel Dorfman, *La muerte y la doncella*, que se centra en el episodio de una mujer torturada y violada durante la dictadura chilena que reconoce por la voz a su captor muchos años después. La serie de suspenso argentina *Tiempo final*, dirigida por los hermanos Alejandro y Sebastián Borensztein también trata el tema en el episodio “El electricista”. En la misma, una persona –Ricardo Darín– reconoce por la voz a su captor –Juan Manuel Tenuta–, quien lo torturó durante la dictadura argentina y durante todo el episodio busca establecer certezas que confirmen su suposición.

¹³ La mayoría de estas ciudades variaron las rutinas habituales al ser parte del teatro de operaciones de manera palpable por su cercanía a Malvinas (presencia de integrantes de las fuerzas armadas, además de los ruidos característicos de transportes bélicos como tanques o aviones, controles permanentes). Ciudades como Comodoro Rivadavia (Chubut), Puerto Deseado, Puerto San Julián, Puerto Santa Cruz, Río Gallegos (Santa Cruz) y Río Grande (Tierra del Fuego) fueron parte relevante durante el tiempo que duró el conflicto. Un buen ejemplo de cómo se muestran estos aspectos cotidianos durante la guerra puede encontrarse en el artículo de Federico Lorenz, “Otras marcas. Guerra y memoria en una localidad del sur argentino (1978-1982)”. En este texto, el autor aborda testimonios de la ciudad de Río Grande. Otra ceremonia que se volvió una práctica habitual en las ciudades del sur (sobre todo en Río Grande y Río Gallegos) es la vigilia previa a la conmemoración del 2 de abril. Desde el día



permanente de aviones de combate; la colecta de insumos como yerba, galletitas, revistas que los chicos acercan a uno de los cuarteles; los soldados de otras regiones del país quejándose del frío y el viento característicos de la Patagonia; los apagones generales durante las noches, sumado a la colocación de frazadas para tapar las ventanas y que no se filtre la luz hacia afuera; las prácticas habituales en el colegio en casos de emergencia, como colocarse debajo del pupitre, o aprender la rutina de evacuación del edificio.

Este autor posee dos historietas más sobre Malvinas que aparecen en el especial dedicado al conflicto por la editorial patagónica *La Duendes*. Así como en “Recuerdos de la guerra” partía de sus recuerdos de la adolescencia, en “La bufanda” y en “Así en las buenas como en las malas” se basa en el relato de dos ex combatientes, Daniel Lillo y Ernesto Curapil respectivamente. Como sucede en varias de las historietas, cuando el relato parte de un testimonio real, además de la explicitación de ese origen, la apelación a la fotografía suele completar esta garantía de veracidad. Eso sucede en este caso, ya que las dos historietas culminan con la foto del soldado en la última viñeta. En la primera historia la anécdota gira en torno a una bufanda que el ex combatiente recibe de su maestra de séptimo grado cuando está en Malvinas. La fotografía final lo muestra ya de regreso al continente con la prenda al cuello. La segunda da cuenta una vez más de una de las consecuencias más palpables que venimos observando en el análisis, el trauma de la guerra. En este caso, Aguado muestra paralelamente un relato del pasado y uno desde la actualidad: la caminata de dos soldados en las islas por un lado y la de dos amigos por el otro. Solo uno de ellos aparece en los dos relatos. Así como en el primero de ellos vemos las acciones de la guerra –los aviones que sorprenden a los soldados, las bombas que arrojan–, en el segundo, las consecuencias

anterior se establece un acampe de ex combatientes acompañada masivamente por la comunidad. Como ejemplo, antes de la pandemia, en la ciudad de Río Grande se reunieron más de diez mil personas en una de estas fechas. Esta fuerte convocatoria motivó al Congreso nacional a declarar en el año 2013 a esta ciudad como “Capital Nacional de la vigilia por Malvinas”, a través de la ley 26846.



traumáticas en el ex combatiente –gesticula frente a los aviones que ya no están, se arroja al suelo, grita, se tapa la cabeza–.

El resto del álbum homenaje es sumamente ecléctico, ya que forman parte del volumen autores de todo el país, no solo del interior o de una región, como la patagónica. Además, el libro reúne trabajos nuevos, pensados para la publicación y otras, producto del rescate de historietas antiguas, varias dibujadas durante el conflicto. Igualmente, como en *Malvinas. El sur, el mar, el frío*, aparecen miradas coincidentes sobre la guerra y sus consecuencias.

En primer término resaltan los relatos sobre el conflicto sin olvidar el contexto represivo de la dictadura militar. Es decir, las historietas abordan la guerra de Malvinas pero apuntan su crítica al gobierno de facto. En ese sentido, la historieta “Nunca más” de Chelo Candía utiliza como título la expresión generalizada de repudio al terrorismo de estado –que parte del Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, CONADEP– para incluir en ella también a la guerra. El personaje de la historia reflexiona ante la condecoración de un militar: “¿Héroe de guerra? ¡Pero si ese era el que nos torturaba acá adentro!”. Por su parte, la historieta sin título de Mariano Antonelli, apelando solo al dibujo muestra a un presidente que en evidente estado de ebriedad envía a la diminuta figura simbólica del Mundial de 1978, –un tradicional gaucho con pantalón corto, camiseta y sombrero típico– a pelear a Malvinas. Con una bandera y un fusil deberá enfrentarse a un gigante león con cara de mujer teniendo de fondo el contorno de las islas.¹⁴ En “Hierro”, de Fran Fantino, la historia se centra en la carta real de un ex combatiente, José Luis Hierro, en la que expresa abiertamente lo que sienten él y sus compañeros sobre Leopoldo Galtieri: “Acá, todos pero todos, lo agarraríamos del fundillo de los pantalones y lo pondríamos como nosotros 55 días en estos pozos”. En “Esféricas Malvinas”, de Toto, observamos el perfil hiperbolizado de un soldado que se queja mientras espera combatir. Entre otros maltratos denuncia la falta de comida, las estaqueadas en el alambrado, el frío intenso y

¹⁴ Berone (2016: 171-172) ubica la guerra de Malvinas y el Mundial de fútbol de 1978 como hechos *anómalos* dentro de la dictadura militar argentina, ya que los dos hechos lograron aglutinar a sectores enfrentados de la sociedad argentina: “de repente asumieron y decidieron aceptar como propias o legítimas cualidades o condiciones que tradicionalmente habían condenado en sus supuestos enemigos”.



las piernas congeladas. Idéntica denuncia aparece en “Nacidos para morir”, de Alan Jones. En la historieta, la voz en primera persona de un joven de dieciocho años también se queja de los malos tratos de los “milicos” pero además, cierra el relato con una alusión crítica al clamor popular que apoyó la guerra y a la campaña triunfalista que lo alentó en los medios.

En segundo lugar las historias tratan sobre los jóvenes soldados, ya sea porque murieron en combate o por el olvido y el maltrato posteriores, en muchos casos lo que se marca es el contraste entre el joven inocente y lleno de esperanzas previo a la guerra y el adulto olvidado y desesperanzado en que se convirtió. En “El Beto”, de Esteban Tolj aparece esta contraposición. Beto, cordobés de la ciudad de Cruz del Eje, recibe la comunicación para presentarse al Ejército y se despide, joven y feliz de su madre y su hermana pequeña. La historieta resume la guerra en tres viñetas –el frío en las trincheras, una bomba que les acierta, la rendición del 14 de junio de 1982– para dedicarle el mayor tiempo al presente del relato. En Rosario, Beto trabaja en una esquina, de manera informal, limpiando y lavando autos. Maltratado, no le pagan lo que vale su trabajo, lo tratan de borracho y no le creen cuando sostiene que él estuvo en Malvinas. Solo, olvidado, termina su vida de manera trágica tratando de frustrar el robo a un vecino. En el resto de los relatos, el centro de las historias se basa en la valentía, inocencia, desorientación de los jóvenes combatientes. En “¡Soldadito!”, de José Massaroli, se revela la valentía de un joven que quedó solo después de un bombardeo y decide no entregarse y combatir. Su muerte heroica contrasta con la viñeta final que muestra a la gente en un día cotidiano normal hablando del Mundial o del precio del dólar. En “Recuerdos”, Carper nos presenta a un ex combatiente que treinta años después de la guerra sigue intentando entender las razones de la misma. En “Anguilas fritas en la mira” de Oenlao y Spur observamos a Juancito, que en la trinchera le promete a su amigo que cuando termine todo lo llevará a pescar anguilas a su pueblo del interior. Mientras lo hace, un soldado inglés que lo tiene en la mira espera autorización para disparar. Finalmente, “A aquel soldadito salteño en Bariloche (abril de 1982)”, de Carlos Resano Vasilchik y “La pava”, de Mauro Lowkis y Lisandro Pejovich, focalizan dos chicos muertos



en las islas. El primero a través de un narrador que lo conoció antes de su partida y el segundo, por el recuerdo del compañero que sobrevivió.

En tercer término, las historietas “El loco. Crónica de vuelo”, de Daniel Varela, “Huérfanos”, de Alejandro Aguado y Germán Pasti y “Perdida perla”, de Rodo Buscaglia se introducen en el accionar bélico de la guerra, específicamente el de la Fuerza Aérea. Como se verá más adelante, el accionar de los pilotos argentinos durante el conflicto es parte relevante de las historietas más épicas que han abordado el tema Malvinas. En este caso, las tres historias encierran un cierto homenaje pero sin buscar un efecto exitista. La primera, de solo seis viñetas, cuenta la historia de los pilotos de los aviones Hércules, utilizados para tareas de reconocimiento y exploración. Al ser blanco fácil de los aviones enemigos y por el riesgo que suponían esas operaciones, los denominaban “un loco”. Básicamente, el breve relato, solo cuenta cómo destruyen uno de esos Hércules, al mando del vicecomodoro Meisner. De la misma manera, el relato “Huérfanos” se centra en los pilotos como una familia unida, que se siente en una situación de orfandad cuando alguno de los pilotos cae en combate. La única que narra una de las “hazañas” de la Fuerza Aérea es “Perdida perla”. En ella, uno de los pilotos que participó del ataque al destructor inglés Coventry, el 25 de mayo de 1982 cuenta las acciones de ese día.

Como anticipé anteriormente, en este álbum hay dos trabajos que completan los únicos de todo este artículo que son confeccionados por mujeres. En “Manos que ayudan”, Lucía Magozzi cuenta solo con dibujos el accionar de las enfermeras del Hospital Militar Central que viajan a las islas como voluntarias. Utilizando las manos como sinécdoque, en viñetas en plano detalle, la autora destaca este ejemplo de valentía en la curación de heridos en combate. El otro relato, “La tortura”, con guión de Pablo Barbieri y los dibujos de Carina Altonaga, de alguna manera, resume las temáticas centrales del álbum. La historia se centra en un soldado maltratado, estaqueado y mal alimentado que es herido durante una batalla. Cuando despierta está en la enfermería de un buque inglés que lo lleva de vuelta al continente después de la rendición del 14 de junio. Ante un plato de comida caliente y las atenciones de los ingleses culmina la historia llorando y maldiciendo, mientras reflexiona:



“me habían acostumbrado a todo tipo de torturas pero no pude soportar que me trataran bien. Esos malditos”.

Una mención especial del álbum es la historia “2 de abril”, de Jorge y Mario Morhain. Publicada inicialmente por entregas en 1982 mientras transcurría la guerra, es rescatada y restaurada por los autores para este homenaje. Como explica Jorge Morhain en el texto que acompaña las viñetas, “La historia de la tira”, para hacerla compró todo el material disponible y con esa información histórica más los hechos que se iban sucediendo armó la historieta. Así, el relato parte de dos relatos paralelos que siguen a su vez un orden cronológico: teniendo como base los hechos a partir del desembarco de las tropas argentinas en Malvinas el 2 de abril, va intercalando continuos flashbacks históricos, desde el descubrimiento de Américo Vespucio a comienzos del siglo XVI hasta la historia del gaucho Antonio Rivero en el siglo XIX. La complicación surgió al momento de encontrar un medio para publicarla. El autor cuenta que ningún diario de Buenos Aires la quiso y finalmente salió por entregas en el diario *El Litoral* de Santa Fe desde mediados de abril a mediados de mayo. Finalmente, la culminación de la guerra fue el fin de la tira: “curiosamente, cuando en la historieta concluyó la invasión, con el izamiento de la bandera en la casa del Gobernador, perdimos la guerra. El Litoral no quiso seguir y nosotros tampoco teníamos ganas de continuarla” (2013: 79). Finalmente y con la misma idea de reivindicación, el álbum rescata parte de las viñetas de Khato, *Patagón*, publicadas inicialmente en el diario regional *El Patagónico* de Comodoro Rivadavia entre abril y junio de 1982. El personaje es un representante de los pueblos originarios del sur argentino –mapuches, tehuelches–, similar al histórico *Patoruzú* de Dante Quintero¹⁵ y aparece en situaciones cotidianas de ayuda durante la guerra, ya sea entregando su clásico poncho a uno de los soldados que parte a Malvinas o cuidando que nadie prenda las luces durante la noche (Ver Imagen 3).

¹⁵ En el álbum se reproduce un análisis de la tira a cargo de Juan Carlos Moisés. Además de la contextualización e historia de la serie, el autor realiza un interesante paralelismo entre los dos personajes, *Patagón* y *Patoruzú* (2013: 12-15).



Fig. 3. Secuencia de *Patagón*, de Khato, publicado durante la guerra de Malvinas en el diario chubutense *El Patagónico*.

Malvinas como homenaje. La mirada patriótica

Esta segunda clasificación parte de un álbum publicado en 2012, *Malvinas. Historias ilustradas* (Ver Imagen 4) dentro de la conmemoración de los treinta años del conflicto. Pero sobre todo de su autor, Armando Fernández, quien llevó adelante una serie de trabajos sobre la guerra, –antes y después de esta obra–, con una mirada que podría calificarse como patriótica. Me refiero a historias que buscan resaltar el accionar de diferentes actores durante el conflicto, destacando siempre los aspectos positivos, aunque puedan llevar anexadas algunas críticas de manera superficial, casi de manera anecdótica. La exaltación de la valentía de los soldados o la solidaridad y el compañerismo de los jóvenes combatientes son resaltados por sobre la crítica solapada a la dictadura, o alguno de sus aspectos más usuales como falta de armamento o mala alimentación. Cualquier idea negativa, como la referencia explícita a los dictadores, o al maltrato físico que sufrieron en las islas está elidida.

Las diez historias de *Malvinas. Historias ilustradas* parten de los guiones de Fernández y del trabajo de seis dibujantes y utilizan como contexto de enunciación la conmemoración de los treinta años de la guerra. Cada una de las historietas parte de un personaje que recuerda –que estuvo en Malvinas o es familiar de un muerto en combate– de un ex combatiente que entrevistan, de un informe televisivo o un concurso escolar en el marco de los actos conmemorativos por el aniversario. En todas prevalece el homenaje elogioso a



través de relatos con final aleccionador. En este álbum los ex combatientes son héroes y sus historias ejemplares. En muchas de estas narraciones es evidente el contexto de “remalvinización” visto como un aspecto generacional. Aparecen jóvenes periodistas que investigan sobre los hechos de Malvinas, otros que entrevistan a ex combatientes o una alumna universitaria que descubre que el padre de un amigo fue piloto de la Fuerza Aérea durante el conflicto. Además, Fernández también da cuenta de una curiosidad o preocupación social por el tema. Así, se organizan muestras fotográficas sobre episodios de la batalla, los medios masivos de comunicación cubren la información sobre el tema, las universidades invitan a ex combatientes a ofrecer charlas o los colegios proponen concursos para que los alumnos investiguen sobre la guerra.

Entre los temas propuestos en este álbum, vuelve a aparecer la temática de lo fantasmal como una forma del trauma, en “Nuestros queridos muertos”, dibujado por Sergio Ibáñez y “El Belgrano”, por Alberto Caliva. Aunque en estos casos el final es distinto ya que las viñetas de cierre siempre plantean una salida, una moraleja o la constatación de que el trauma es o será superado. En el primero, la mujer de un soldado muerto en Malvinas participa del acto por el trigésimo aniversario del combate cuando reconoce a su marido entre la multitud. Mientras comienza a perseguirlo, el paisaje se va volviendo más tenebroso, hasta que logra alcanzarlo en medio de la batalla en Pradera del Ganso –sucedido entre el 27 y 29 de mayo de 1982–. Después de un breve diálogo, él le pide que lo recuerde siempre, para luego volver a la batalla y morir. La bomba vuelve todo a la repetición de la primera viñeta cuando su hijo la despierta para que se prepare para el acto, corroborando que todo fue un sueño. La moraleja en este caso, es explícita y sale de boca de la protagonista: “entendí que él desde el cielo no nos olvida y nos protege”. La segunda se centra en el episodio del hundimiento del crucero General Belgrano. En este caso, dos ex combatientes recuerdan los momentos traumáticos del bombardeo desde una embarcación que está en medio del mar ofreciendo un homenaje a los caídos. En el final de la historia se confirma que uno de los dos personajes es solo el recuerdo del primero, quien charla imaginariamente con él.



El otro gran tema del álbum está centrado en la valentía de sus protagonistas. En su costado más bélico aparecen dos historietas, “Historia de una foto”¹⁶, con ilustraciones de Miguel Castro Rodríguez y “El juego de la guerra”, de Alberto López Llanos. En ambos prevalece la distinción hacia dos momentos icónicos de la guerra: la jornada del 2 de abril de 1982, día del desembarco argentino en Malvinas y el accionar de los aviones argentinos destruyendo una embarcación inglesa. Vistos como episodios épicos, en ambos casos narran escenas triunfalistas desligadas del contexto general que los ubica como perdedores de la guerra.

El resto de las historias plantea una variedad de temas que de alguna manera se han vuelto recurrentes al momento de abordar la guerra de Malvinas. En “Carta a un soldado”, dibujado por Marcelo Basile, además de exaltar el arrojo de un combatiente que pierde la vida para defender a otro, se enmarca dentro de la comunicación epistolar entre una chica y un soldado ubicado en el frente de batalla. La historia intenta poner en foco la relevancia de este tipo de correspondencia para el estado de ánimo de los soldados, sobre todo, aquellos que no poseen familiares o nadie les escribe.

En “La otra guerra”, dibujado por Adrián Ruano, el viaje de una abuela y su nieta a Malvinas para visitar la tumba de su hijo y padre, respectivamente, es la excusa para focalizar una oposición muy marcada de aquellos días de 1982: la relación Mundial de fútbol – guerra de Malvinas. Las viñetas muestran paralelamente los días más álgidos de la guerra junto a escenas de personas frente al televisor siguiendo los pasos de la selección nacional de fútbol. El desinterés por lo que sucedió en Malvinas se exagera al final de la historia luego de que Argentina queda eliminada del Mundial.

En “El coraje con rostro de mujer”, ilustrado por Miguel Castro Rodríguez, la historia vuelve a centrarse en el papel de las mujeres durante el conflicto. A diferencia de la historieta vista en el apartado anterior, con guión de Sofía

¹⁶ La foto a la que hace alusión la historieta es una de las más icónicas cuando se recuerdan las acciones del 2 de abril de 1982 (la llamada “Operación Rosario”). La misma muestra a un soldado argentino de frente a la cámara llevando a tres soldados ingleses con las manos levantadas. En la historieta, el autor de la fotografía le cuenta a dos niños y a su padre cómo hizo para sacarla. El relato del personaje sigue de manera fiel la historia del verdadero fotógrafo argentino, Rafael Wollman. Una entrevista en donde cuenta esos detalles puede encontrarse en: <https://mundo.sputniknews.com/20170331/fotos-malvinas-argentina-reportaje-1068014039.html>



Cunha, el relato es además de elogioso con el trabajo de estas enfermeras – aspecto compartido con las historias anteriores– alejado de cualquier atisbo de criticidad o denuncia. Por el contrario, la historia repite el relato clásico romántico que tiene como protagonista a la enfermera que salva al herido, para luego enamorarse y casarse con él. El único relato que plantea una visión distinta del resto es “El enemigo”, dibujado por Sergio Ibáñez. En esta historia se plantea una visión antibelicista utilizando el habitual recurso del soldado que mata a otro –en este caso es el argentino– para luego encontrar entre sus restos una fotografía familiar. Las palabras del ex combatiente que recuerda el hecho explicitan el mensaje: “entonces lloré y mientras lloraba me puse a rezar por todos esos muertos. Por mis muertos y por los del enemigo”.

Finalmente, la historieta “Concurso escolar” ilustrada por Marcelo Basile, plantea una cuestión central de la guerra de Malvinas y su transmisión: el tratamiento que se da al tema desde las instituciones educativas. En este relato, desde la escuela se propone una investigación libre sobre las islas, más allá del conflicto de 1982, enmarcada en un concurso literario por grupos. El guión de Fernández funciona como una excusa para ahondar en tres episodios históricos centrales para la crónica sobre Malvinas: la historia del gaucho Rivero, de 1833¹⁷; la guerra entre Alemania e Inglaterra en 1914¹⁸; y la anécdota del guardacostas Río Iguazú, en 1982¹⁹. Más allá de esta historieta puntual, con evidente moraleja –además de ganar el concurso, la reflexión final de los chicos es que “las cosas se aman cuando se las conoce”–, el abordaje de la guerra desde las instituciones educativas juega un papel central en la transmisión de esos episodios. Autores como Vitullo (2007), Lorenz (2007) o

¹⁷ Antonio Rivero formaba parte de un grupo de gauchos que vivían en Malvinas y en 1833 se subleva ante la ocupación británica de las islas.

¹⁸ El relato rescata la historia del enfrentamiento cercano a las islas Malvinas a comienzos de la Primera Guerra Mundial entre cruceros alemanes e ingleses. Uno de los chicos protagonista de la historieta explica que si hubiesen vencido los alemanes, la orden era devolver las islas al estado argentino. Esa es la relación que encuentra el estudiante al momento de elegir esta historia.

¹⁹ El guardacostas Río Iguazú fue una pequeña embarcación destinada al apoyo logístico en las islas. El 22 de mayo de 1982 es interceptado por aviones ingleses cuando se dirigía de Puerto Argentino a Puerto Darwin. Se recuerdan las acciones de esta embarcación porque protagonizó el único derribo de un avión inglés desde una embarcación argentina.



Souto (2018) dedican parte sustancial de su trabajo sobre Malvinas a la temática de la difusión escolar del conflicto.²⁰

La épica rescatada

Cercana a esta mirada patriótica aparece un punto de vista más exacerbado, decidido a explotar los puntos más épicos de la contienda. Para ello, se valen de dos cuestiones clave: la focalización en los puntos altos del accionar bélico –aquellos episodios de batalla con saldo positivo para las tropas argentinas, como el hundimiento de navíos ingleses o algunos casos de resistencia en las islas– y sobre todo, con la omisión del accionar del enemigo. En los relatos, la resistencia o ataque del enemigo aparece soslayado o minimizado. La primera obra para analizar es *Malvinas. El cielo es de los halcones*, de Néstor Barrón y Walther Taborda²¹ (Ver Imagen 5 en la próxima página).

Considerada por Turnes y Fernández (2019: 7) como el “último avatar de la idea realista de género bélico”, la serie está basada en los relatos de los pilotos argentinos que participaron del conflicto de 1982. Pero sobre todo, como reconoce Barrón en el prólogo de uno de los tomos, surge del “entusiasmo acerca de las hazañas” de esos personajes (2017: 2). Esa admiración inicial es la que se traslada a estos episodios. Basada en los hechos reales, al momento

²⁰ No es objetivo de este trabajo ahondar en este tema que merece mayor detenimiento y profundización. Sobre todo, porque se precisan explorar de manera más rigurosa dos cuestiones que aparecen planificadas de manera aislada o sin relación de continuidad. Por un lado, la presentación de talleres o seminarios para docentes o material didáctico para trabajar en las aulas a través de organismos nacionales, provinciales o académicos y por el otro, el impacto real, la utilización efectiva por los planteles docentes de esa bibliografía –o cualquier otra referida al tema- en el ciclo escolar. Aún más relevante y específico es determinar –dentro del grupo de profesores que aborden el tema en el aula- cuál es la mirada que buscan transmitir del conflicto. Esos datos no son fácilmente rastreables porque el docente es autónomo al momento de seleccionar temas y bibliografía general o literatura específica dentro de un marco contextual mayor, ya sea “historia regional”, “historia del siglo XX”, “historia argentina” o “literatura argentina”, “literatura y dictadura militar argentina” u otras. Y la participación en seminarios o talleres sobre el tema es presentado siempre como una sugerencia para el aula, no una imposición. Más fácil es trabajar con ese material presentado en forma de cuadernillos, con contenidos secuenciados de acuerdo al nivel de escolaridad de los alumnos (primario, secundario), ya que se hace explícito el objetivo pedagógico y el recorte ideológico del mismo. De los múltiples ejemplos para dar sobre este tipo de material destaco dos: *Soldados. Cuadernillo para docentes*, elaborado en el año 2009 por el Ministerio de Educación argentino para abordar en el aula la lectura del poemario *Soldados* del poeta –ex combatiente- Gustavo Caso Rosendi y el material *2 de abril*, de la serie *Recursos para el aula*, elaborado en el año 2016 por el gobierno de la provincia de Chubut.

²¹ La obra consta de tres tomos: *Skyhawk* (2015); *Pucará* (2016) y *Super-Étendard* (2017). La versión original, *Malouines, le Ciel appartient aux Faucons*, fue publicada por la editorial suiza Paquet, en francés en 2010, 2012 y 2014 respectivamente.



de poner en foco las acciones de destreza y valentía de estos pilotos, de alguna manera, pareciera que se independiza del contexto que la contiene y del final conocido por todos. El resultado es una historia épica con todos los condimentos de la aventura: obstáculos, enemigos, victorias.

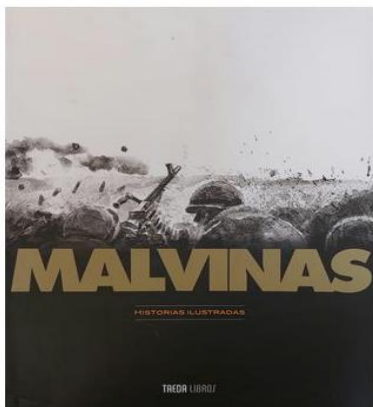


Fig. 4. Portada de *Malvinas. Historias ilustradas* (2012)

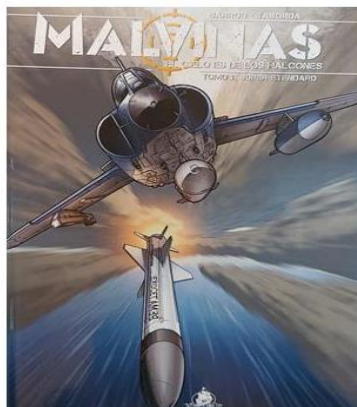


Fig. 5. Tomo 3 de la serie *Malvinas. El cielo es de los halcones* (2017).



Fig. 6. Tomo 2 de la serie *Malvinas. Un grito de soberanía* (2016).

En su análisis de la serie, Turnes y Fernández (2019: 8) remarcan una distinción que será útil al momento de contraponer una obra como esta, con las novelas gráficas narradas desde el punto de vista del soldado raso en las islas. *El cielo es de los halcones* tiene como protagonista excluyente –además de haber sido una de las fuentes directas de la obra–, al piloto de la Fuerza Aérea, capitán Pablo Marcos Rafael Carballo. Los autores observan una oposición fundamental, “clasista” entre los profesionales, “la aristocracia” y los soldados rasos, “los peones”. Esta diferencia es potenciada por la dicotomía aire–tierra que plantea dos tipos de acercamientos distintos al combate: el avión como “extensión del piloto” y la guerra en tierra, “indudablemente cruda”. Cabría agregar en este punto, no solo la diferencia profesional-soldado, sino profesional del aire–profesional de tierra, teniendo en cuenta la crítica que desde la propia obra se efectúa. En el último tomo, y en sintonía con el desarrollo avanzado de la guerra, un soldado le dice al capitán de la Fuerza Aérea, “ustedes los pilotos están volviendo locos a los ingleses. Pero en tierra



no tienen las mismas bolas que...”. El superior lo interrumpe a los gritos, respondiéndole que en esta guerra “no hay mejores ni peores”.

Un tema más espinoso en una obra de este tipo que, entre otras cosas, se aleja de un final que no es feliz es justamente el principio, la relación de estas aventuras épicas con la dictadura militar que la contextualiza. Como puntualizan Turnes y Fernández (2019: 11), teniendo en cuenta que se busca “limpiar” la imagen del héroe separándolo de los asesinos para un público europeo”, es inevitable la referencia al marco dictatorial argentino. El tema es tocado en el primer tomo, como una suerte de “ajuste de cuentas” simbólico, cuando un soldado le confiesa a Carballo que su hermano es un desaparecido de la dictadura. Su confusión interna se debe a que descubre que sus superiores son “leales y confiables”, casi como figuras paternas. “Usted debería ser mi enemigo, capitán. Y sin embargo es un buen tipo”, le dice el concripto al capitán. Otra de las escenas, calificada por Turnes y Fernández (2019: 11) como “una operación semántica perturbadora” muestra a un piloto, volando solo en medio del Atlántico que piensa: “si caigo aquí jamás encontrarían mi cuerpo. Yo también sería un desaparecido. Ni muerto ni vivo. Desaparecido”. La homologación es chocante, además de usar la frase que utilizó el dictador Rafael Videla para definir la situación de las personas asesinadas durante el proceso. Salvo estas referencias en el primer tomo de la serie, el tema no vuelve a tocarse.

Las otras dos obras pertenecen al trabajo de Armando Fernández para la editorial Grupo Argentinidad. Esta empresa contiene un catálogo de publicaciones asociadas institucionalmente a las Fuerzas Armadas en un tono elogioso y centrado en sus protagonistas o hechos puntuales históricos.²² Sobre Malvinas, la bibliografía es abundante y en su gran mayoría escrita por los propios integrantes de las Fuerzas Armadas. Prevalece en este sentido, un punto de vista más “profesional” de lo que sucedió en Malvinas, marcando

²² Así como se puede encontrar una biografía del presidente Julio Argentino Roca (gobernó en dos oportunidades: 1880-1886 y 1898-1904), también aparecen militares de carrera o personajes de otras fuerzas. Un ejemplo de tono elogioso es el libro dedicado a Mohamed Alí Seineldín, presentado como “mesiánico y fundamentalista para algunos, el mejor oficial del Ejército Argentino después de San Martín y héroe de la guerra de Malvinas para otros”. Lo cierto es que este militar es uno de los cabecillas de la “rebelión carapintada” realizada contra el presidente Raúl Alfonsín durante los hechos de Semana Santa de 1987. Fue condenado a prisión y luego liberado por un indulto del presidente Carlos Menem en 1989.



incluso una división más a la oposición aire-tierra. Aquí los episodios son narrados teniendo en cuenta la estrategia militar y la terminología bélica específica, no aparece la visión del soldado raso. En la segunda parte se constatará que ese punto de vista, negativo y crítico, se manifiesta en las novelas gráficas.

En este contexto el Grupo Argentinidad presenta, de la mano de Armando Fernández y distintos dibujantes, una crónica de la guerra en cómics enlazando los principales episodios bajo el título *La historia en historietas*. Luego esos diversos fascículos se publicarán en dos tomos: *Malvinas. Un grito de soberanía I* (2015) y *II* (2016) (Ver Imagen 6). Así como el Tomo I está centrado en los hechos bélicos más renombrados, como la inicial “Operación Rosario” o la batalla de Pradera del Ganso²³, la segunda apela además a pequeñas historias paralelas, con tono sentimental y final con moraleja, como las historietas analizadas previamente.²⁴ Anticipando una diferencia sustancial con el capítulo siguiente, en estas historias sobresale como una característica casi transversal a toda la obra, la relación fraternal de los jefes con los subordinados, de los oficiales y suboficiales con los soldados rasos, en una relación casi paternal. Por ejemplo, en “Soldado conscripto”, dibujado por el legendario Francisco Solano López, un sargento y un soldado combaten juntos dentro de una trinchera y este último le muestra la foto de su novia y una libreta llena de poemas dedicados a ella. La confesión del joven y las palabras sabias y protectoras del suboficial, asemejan a una relación padre-hijo. Finalmente el soldado muere y el sargento le lleva esos textos a la novia. Estas buenas relaciones también atañen a otros aspectos que jefes y subordinados comparten, como el de la alimentación. No solo no aparecen escenas que tengan como eje central al hambre durante la guerra, sino que por el contrario, son objeto de camaradería. En “Artilleros al pie del cañón”, dibujado por Sergio Ibáñez, en una pausa en el combate, el oficial llega a la carpa y el soldado lo

²³ El tomo I contiene diez episodios: “Operación Rosario”; “El final del Belgrano”; “Escuadrón Fénix. El último Exocet”; “El combate de Monte Longdon”; “Ataque al Invencible”; “Pradera del Ganso”; “La batalla de San Carlos”; “Helicópteros al rescate”; “Submarinos en acción” y “Comandos: el rostro del coraje”.

²⁴ El tomo II incluye: “Soldado conscripto”; “Artilleros al pie del cañón”; “Pájaros de acero”; “Comandos: ¡Dios, Patria o muerte!”; “Combate de infantería”. Posee además, dos anexos: uno dedicado a graficar las armas con las que se combatió y otro resumiendo batallas y otros combates que no fueron parte de la selección de las historias.



invita: “¿un mate con tortas fritas, mi teniente? Zulin las cocinó recién, sabe que le gustan”, “¡Qué delicia, me recuerda a las que hace mi madre!”, contesta el teniente. Estas muestras de afecto se suman a las de respeto y admiración de los subordinados hacia sus jefes, vistos como grandes estrategas y heroicos combatientes. Los mismos soldados de esta historieta dicen de su jefe: “Qué tipazo el teniente”, “A gente así, se la sigue al fin del mundo”. En las viñetas se subraya esa pericia militar capaz de sortear los ataques profesionales del enemigo, como se observa en “Pájaros de acero”, ilustrado por Néstor Olivera, cuando gracias a la experticia de los oficiales y el trabajo sincronizado del resto de las tropas en las islas, un helicóptero logra escapar de un ataque de aviones ingleses.

El enemigo aparece fugazmente o directamente está elidido. Las acciones se centran en el heroísmo y la estrategia militar desde el punto de vista de sus Fuerzas Armadas y como tal, esa exaltación lleva a quitar o minimizar las derrotas. Y a la inversa, se destacan aquellos actos en los que se logra resistir un embate, hacer retroceder posiciones o destruir aviones o navíos ingleses. “Comandos: ¡Dios, Patria o muerte!”, dibujada por Sergio Ibáñez, es quizás una de las más extremas en cuanto a la glorificación del accionar especializado, ya que trata sobre grupos de comandos, presentados como súper-soldados que se infiltran en campo enemigo, utilizando armas blancas en combates cuerpo a cuerpo.²⁵ La más clara en cuanto a esta elisión que marcamos es la ya nombrada “Artilleros al pie del cañón”, que luego de narrar la heroica defensa de posiciones frente al asedio enemigo, quedan sin municiones. Las últimas viñetas se centran en la espera de las tropas inglesas que avanzan hacia ellos y culminan antes de que lleguen.

Resumiendo, esta serie persigue el efecto épico que toda historia de guerra permite. Soslayar la derrota final, no destacar los logros militares del enemigo para resaltar los propios son las estrategias básicas de estos relatos que tienen

²⁵ El ejemplo más extremo del corpus utilizado es otra historia de Armando Fernández con dibujos de Miguel Castro Rodríguez, *Hombres de Malvinas*. Planteada como una historia larga y autoconclusiva, esta obra cuenta la historia de tres ex combatientes en pleno siglo XXI, luchando contra un grupo de narcotraficantes. Casi como un émulo de la serie norteamericana *The A-Team* (*Brigada A* o *Los Magníficos* en Argentina, *El Equipo A*, en España) abundan las escenas de aventuras, persecuciones, manejo de armas, uso de explosivos. Además, la historia gira en torno a uno de esos ex combatientes construido en base a todos los clichés del héroe: habilidoso, inteligente, irresistible para las mujeres, solitario, incorruptible.



como base las batallas reales durante el conflicto. Las particularidades en cuanto al trato y relaciones entre profesionales de las Fuerzas Armadas y soldados rasos en la cotidianeidad durante la guerra van a ser el punto contrapuesto más importante del segundo artículo, ya que es una de las denuncias más recurrentes de las novelas gráficas dedicadas al conflicto.

Cuando Segade (2014: 228) analiza la construcción del relato heroico sobre Malvinas, da cuenta de cómo parten del ocultamiento: “el heroísmo se despliega como artificio: un relato que tapa lo más dramático e incluso lo más miserable de la guerra”. En su análisis del discurso que hacen los militares de carrera con respecto a su accionar en Malvinas, la autora observa un “heroísmo corporativo” basado en testimonios sin fisuras y sorpresivamente, en el que no aparecen soldados o en su defecto, solo se los nombra para marcar sus errores. En la segunda parte aparecerá el punto de vista opuesto, el de las novelas gráficas basadas en el relato de esos chicos.

Conclusiones

El corpus de historietas referido a la guerra de Malvinas no es excesivo si tenemos en cuenta la cantidad de obras publicadas. La aparición de trabajos colectivos que compilan las pequeñas historias individuales –sean o no confeccionadas para cada publicación–, permite en muchas ocasiones acceder a relatos desperdigados en revistas, diarios o diversas publicaciones digitales. Aparejada a la visualización de esos trabajos se observa una fragmentariedad de sentidos, un abanico de temáticas en algunos casos solo aglutinadas por el rótulo “Malvinas”. Más allá de esa complejidad, al momento de clasificar esas historias aparecen repetitivamente una serie de tópicos de la guerra que dan cuenta de puntos de vista coincidentes y que con los años se han ido consolidando.

El fundamental, que aparece en los trabajos colectivos es el papel central de los soldados rasos, los que cumplían su servicio militar obligatorio. La imagen de víctimas aparece en las historietas en multiplicidad de situaciones: como “carne de cañón” de un gobierno dictatorial, como muertos en combate, como torturados por sus propios superiores. Y sobre todo, como un personaje atormentado por las situaciones traumáticas que vivió. El recuerdo obsesivo, el



regreso metafórico a las islas, la presencia de lo fantasmal son solo algunas de las características que aparecieron en estos trabajos.

Por otro lado, también se observa otro conjunto de obras que tematizan de manera más explícita el apoyo a la *causa justa* que justifica el conflicto bélico. Esta mirada nacionalista y en algunos casos presentada como una gesta épica, plantea un discurso sin fisuras, “positivo”, centrado en el testimonio profesional de los combatientes o planteando una confraternidad entre soldados y militares de carrera, aunados como una familia luchando contra el enemigo. Esta mirada aparece sesgada, solo centrada en los logros bélicos o en las muestras de arrojo y valentía frente a una potencia de primer mundo. Fuera de estas historias están las tropas invasoras, quienes aparecen eliminados del discurso.

Existen dos características concatenadas que también se deben marcar y precisar. El relevo generacional por un lado y el proceso de “remalvinización”, como un gran cambio político y social por el otro. Los dos puntos confluyen. La aparición de un nuevo acercamiento al conflicto, con miradas y estilos diferentes se potencia o florece ante un contexto de apertura social distinto.

Desde el 2003 y sobre todo con la conmemoración de los treinta años del conflicto, el tema Malvinas comienza a formar parte de la agenda pública y sobre todo, de la reivindicación de los ex combatientes y su visualización en los medios masivos. Las nuevas generaciones plantean, en este contexto, un abordaje distinto, fruto del recuerdo o la experimentación metafórica. Para completar esta imagen y establecer un ligero contrapunto, más allá de lo generacional, se debe hacer alusión a un abordaje distinto de esa memoria del conflicto que se da en otras regiones del país. En lugares del interior del país y sobre todo, en lo que se denominó el “teatro de operaciones” la relación con la guerra se vivió con una intensidad diferente. No solo durante la contienda, sino desde el mismo momento de la rendición de junio de 1982. El especial de la revista *La Duendes* funciona como un buen ejemplo del interés y movilización que genera el tema en ese ámbito regional.

Más allá de los recambios temporales o las visiones regionales sobre la guerra de Malvinas, se manifiesta una confluencia de miradas que conviven que no fueron “clausuradas” por la evolución gráfica o el cambio temático. Es decir, por citar ejemplos, el acercamiento al conflicto desde un punto de vista



realista del dibujo o la defensa de una gesta épica que oculta la mirada crítica sobre el conflicto, siguen apareciendo en obras recientes más allá del cambio generacional o las nuevas políticas de derechos humanos. De la misma manera, las primeras denuncias que aparecen en “La batalla de Malvinas” desde el punto de vista del soldado en las islas, vuelven de la mano de los discursos testimoniales a través de las novelas gráficas más actuales. Cercana a esta característica aparece en un gran porcentaje de obras, la pretensión documental al momento de narrar una historia sobre la contienda. La aparición de fotos, cartas, prólogos o epílogos que dan cuenta de la génesis del relato es otra particularidad que atraviesa la historia del cómic referido a Malvinas. Pareciera que en estos casos prevalece cierto mandato, cierta obligatoriedad de ser fieles a la veracidad de los hechos. Las historias cortas de Aguado, la documentación exhaustiva de la historia por entregas de Morhain o las novelas gráficas de la segunda parte son solo algunos ejemplos.

Para finalizar y pensando a futuro, resta plantear de manera más profunda y minuciosa, un análisis de la transmisión de estas memorias de la guerra, inclusive –o sobre todo– desde el relevo generacional, de esos chicos que vivieron tangencialmente la guerra e indefectiblemente reconstruyen un relato de la confluencia de discursos: el de los recuerdos de niño, el familiar, el de los medios periodísticos, el del cine y la televisión, como así también el abordaje real que se hace desde la institución educativa. Como sea, los álbumes analizados no siempre parten del recuerdo autobiográfico, por el contrario, son las historias ficcionales más alejadas del documento histórico.

Bibliografía:

- AA.VV. (2013). *Malvinas. Especial homenaje*, Comodoro Rivadavia: Editorial La Duendes.
- AA.VV. (2016). *Malvinas. El sur, el mar, el frío*, Viedma-Villa María: Editorial UNR y Eduvim.
- ACEVEDO, Mariela (2016). “Tras un manto de neblina: representaciones de la guerra Malvinas en dos momentos de la revista Fierro (1984/85-2012)”, Buenos Aires, CLACSO. Disponible en http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D11109.dir/MACEVEDO_Clacso_2015_Malvinas.pdf [Fecha de consulta: 19 de junio de 2022].
- AGUADO, Alejandro (2020). *Un viaje dibujado de 32 años*, Comodoro Rivadavia, Editorial La Duendes.



- BARREIRO, Ricardo; MACAGNO, Alberto; MEDRANO, Julio César; PEDRAZZINI, Carlos; PÉREZ, Marcelo (1984-1985). "La batalla de las Malvinas", *Revista Fierro*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.
- BARRÓN, Néstor (2017). "Presentación", en: BARRÓN, Néstor; TABORDA, Walther. *El cielo es de los halcones: Super Étendard*, Buenos Aires, Editorial El Buen Libro, p. 2.
- BARRÓN, Néstor; TABORDA, Walther (2017). *El cielo es de los halcones: Super Étendard*, Buenos Aires, Editorial El Buen Libro.
- BARRÓN, Néstor; TABORDA, Walther (2016). *El cielo es de los halcones: Pucará*, Buenos Aires, Editorial El Buen Libro.
- BARRÓN, Néstor; TABORDA, Walther (2015). *El cielo es de los halcones: Skyhawk*, Buenos Aires, Editorial El Buen Libro.
- BERONE, Lucas (2016). "La historieta argentina y los relatos del trauma. El caso Malvinas", en *Miguel Hernández Communication Journal*, n.º 7, Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). Disponible en <https://revistas.innovacionumh.es/index.php/mhcj/article/view/133/264> > [Fecha de consulta: 19 de junio de 2022].
- BURKART, Mara (2017). *De Satiricón a Hum@. Risa, cultura y política en los años setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores.
- DESIDERATO, Agustín (2020). "La movilización de los niños durante la Guerra de Malvinas. Un análisis a través de la revista *Billiken* y el suplemento Croniquita". En: TATO, María Inés; DALLA FONTANA, Luis Esteban (dirs.), *La cuestión Malvinas en la Argentina del siglo XX. Una historia social y cultural*. Rosario: Prohistoria Ediciones, pp. 79-98.
- DORFMAN, Ariel (2013) [1995]. *La muerte y la doncella*. Buenos Aires: Editorial La Página.
- FAZIO, Nicolás (2012). "La Historia en la Historieta. La revista *Fierro* (1984) y la representación de la Guerra de Malvinas", *Aletheia*, vol. 2, n.º 4). Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5278/pr.5278.pdf > [Fecha de consulta: 19 de junio de 2022].
- FERNÁNDEZ, Armando; HAUPT, Daniel; CASTRO RODRÍGUEZ, Miguel (2018). *Hombres de Malvinas y La tierra hueca*, Buenos Aires, Grupo Argentinidad.
- FERNÁNDEZ, Armando (2016). *Malvinas. Un grito de soberanía. Tomo II*, Buenos Aires: Ediciones Argentinidad.
- FERNÁNDEZ, Armando (2015). *Malvinas. Un grito de soberanía. Tomo I*, Buenos Aires: Ediciones Argentinidad.
- FERNÁNDEZ, Armando (2012). *Malvinas, historias ilustradas*, Buenos Aires: Taeda.
- FIERRO. *La Historieta Argentina* (2012). *Malvinas, 30 años*, nº 66, Editorial La Página, Buenos Aires.
- FLACHSLAND, Cecilia; BIALET, Graciela; EGGERS LAN, Margarita (2009). *Soldados. Cuadernillo para docentes*, Programa Educación y memoria, Ministerio de Educación, Buenos Aires. Disponible en <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL005017.pdf> > [Fecha de consulta: 20 de junio de 2022].
- GONZÁLEZ, Alejandra; MANDUCA, Ramiro; PERERA, Verónica (2019). *(Re) Pensar Malvinas: visualidades, representaciones y derechos humanos*, Nuevo



- Mundo, Mundos Nuevos.* Disponible en <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.76032> [Fecha de consulta: 20 de junio de 2022].
- LORENZ, Federico (2017). *La llamada: historia de un rumor de la posguerra de Malvinas*, San Miguel de Tucumán: EDUNT.
- LORENZ, Federico (2011). “El malestar de Krímov. Malvinas, los estudios sobre la guerra y la historia reciente argentina” en *Revista Estudios* N° 25, Universidad Nacional de Córdoba.
- LORENZ, Federico (2010). “Otras marcas. Guerra y memoria en una localidad del sur argentino (1978-1982)”, en: *Problemas de Historia Reciente del Cono Sur*, Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento-Universidad Nacional de San Martín.
- LORENZ, Federico (2007). “La necesidad de Malvinas”. En *Puentes*, Año 7, Número 20, marzo 2007, La Plata, Comisión Provincial por la Memoria.
- MOISÉS, Juan Carlos (2013). “Tira: Patagón, de Khato”, en AA.VV. (2013). *Malvinas. Especial homenaje*, Comodoro Rivadavia: Editorial La Duendes, pp. 12-15.
- MORHAIN, Jorge (2013). “La historia de la tira”, en: AA.VV. (2013). *Malvinas. Especial homenaje*, Comodoro Rivadavia: Editorial La Duendes, pp. 78-79.
- PANERO, Alicia (2014). *Mujeres invisibles*, Bubok Editorial. Disponible en http://www.diariofemenino.com.ar/documentos/Mujeres_Invisibles.pdf [Fecha de consulta: 19 de junio de 2022].
- REGGIANI, Federico (2005). “Historietas en transición: Representaciones del terrorismo de Estado durante la apertura democrática”, *Camouflage Comics: Dirty War Images*, Maastricht, Jan Van Eyck Academie. Disponible en <https://historietasargentinas.wordpress.com/2008/07/08/11-historietas-en-transicion-representaciones-del-terrorismo-de-estado-durante-la-apertura-democratica-federico-reggiani/> [Fecha de consulta: 19 de junio de 2022].
- REVISTA SPUTNIK (2017). “El día que los ingleses se rindieron ante los argentinos en Malvinas”. Entrevista al fotógrafo Rafael Wollman, 2/04/2017.
- SEGADE, LARA (2019). “Héroes y desertores. El campo de batalla como un campo de fuerzas en los relatos de la Guerra de Malvinas”, en Visconti, Marcela y Mariano Veliz (editores), *Relatos sobre Malvinas. Guerra, memoria y archivo*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- SEGADE, LARA (2014). *Relatos de Malvinas en la cultura argentina (1982-2012)*, Tesis doctoral, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- SOUTO, LUZ C. (2018). “Malvinas, las islas prometidas. Aproximaciones a la literatura de guerra”, *Revista chilena de literatura*, n.º 98, pp. 105-130. Disponible en <https://www.scielo.cl/pdf/rchilite/n98/0718-2295-rchilite-98-00105.pdf> [Fecha de consulta: 20 de junio de 2022].
- TORALES, María de los Ángeles (2016). *2 de abril. Día del veterano y de los caídos en la guerra de Malvinas*, Serie Recursos para el aula, Gobierno de la provincia de Chubut.



- TURNES, Pablo (2021). "El que quiere leer que lea. La revista *Pucará*", *Caravelle*, 116. Disponible en <<https://doi.org/10.4000/caravelle.10620>> [Fecha de consulta: 19 de junio de 2022].
- TURNES, Pablo; FERNÁNDEZ, Laura (2019). "Los desastres de la guerra: el relato de Malvinas en dos obras de historieta argentina contemporánea", en González, Alejandra, Ramiro Manduca y Verónica Perera, *(Re) Pensar Malvinas: visualidades, representaciones y derechos humanos*, *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*. Disponible en <<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.76969>> [Fecha de consulta: 19 de junio de 2022].
- VITULLO, Julieta (2007). *Ficciones de una guerra. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Disponible en <<https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/24060/PDF/1/play/>> [Fecha de consulta: 20 de junio de 2022].

Diablotexto *Digital*



**La guerra de Malvinas en la
historieta argentina. Aportes para
un estado de la cuestión (II)**

***Malvinas war in argentinian comic
books. Contribution to a state
of the art (II)***

NÉSTOR BÓRQUEZ

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PATAGONIA AUSTRAL (UNPA)

borqueznestor@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0795-9508>

Fecha de recepción: 30 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 23 de junio de 2022

***Diablotexto Digital* 11 (junio 2022), 228-260**

DOI: 10.7203/diablotexto.11.24353

ISSN: 2530-2337

Resumen:

El artículo analiza la relación de la historieta argentina con la guerra de Malvinas. Para ello, se propondrá un recorrido por las principales novelas gráficas que tienen como origen el testimonio de ex combatientes. Utilizando como base las coincidencias y diferencias entre las obras, plantearemos tres ejes o líneas de investigación para su abordaje: la relación militar de carrera–soldado, la temática del hambre y los regresos al hogar.

Palabras clave: Guerra de Malvinas; historieta; testimonio; memoria; novela gráfica

Abstract:

The article analyzes the relationship between Argentinian comics and Malvinas war. To do that, a tour throughout the main graphic novels which were originated from war veterans' testimonies, is proposed. Based on similarities and differences between the works, three axis or lines of investigation to approach the matter are laid out: The relationship military–soldier, hunger and coming back home.

Key words: Malvinas war; comics; testimony; memory; graphic novel



Tortas fritas de polenta
(Bayúgar y Martinelli)

Las últimas viñetas de *Tortas fritas de polenta* exhiben el instante final de su proceso de construcción. El ex combatiente Ariel Martinelli recibe de parte del historietista Adolfo Bayúgar el trabajo que rememora su experiencia en la guerra de Malvinas. La lectura del boceto definitivo de la obra, de la cual fue fuente directa pero nunca leyó nada hasta ese momento, desata sus lágrimas. Estas viñetas, que marcan el primer efecto de lectura, dan un marco introductorio a este trabajo en base a dos temas: el relato testimonial de episodios traumáticos –aunque el análisis supere esa única categoría al momento de referirse a Malvinas– y la potencialidad de la historieta como vehículo comunicativo de representación.

En esta parte me centraré en cinco novelas gráficas que han aparecido en estos últimos años. La única que ha formado parte de estudios académicos es la renombrada *Tortas fritas de polenta* (2014), de Adolfo Bayúgar y Ariel

Martinelli¹ Se agregarán a esta obra los trabajos *Malvinas 1. Héroes* (2013), de Jorge Omar Amado y Facundo Carriazo (Cacique), y *Cómo yo gané la guerra* (2017), de Pepe Angonoa y Javier Solar. La cuarta obra, *Malvinas 2. Héroes* (2017), también de Amado y Cacique, presenta una diferencia sustancial al estar basada en las acciones de un joven miembro de la Armada. Todas las obras parten de la experiencia personal de los protagonistas, dos de ellos inclusive forman parte de la construcción de la novela gráfica: los soldados Ariel Martinelli (*Tortas fritas*), José “Pepe” Angonoa (*Cómo yo gané la guerra*) y Sergio Dell’ Orsi (*Malvinas 1*). El restante está basado en la historia del suboficial de la Armada Argentina, Guillermo Ni Coló (*Malvinas 2*). Finalmente, la quinta novela gráfica es *Turba* (2022), de Laura Fernández.

Tortas fritas de polenta (ver imagen 1) narra la historia de Martinelli durante la guerra de Malvinas como soldado del Regimiento 3 de La Tablada, provincia de Buenos Aires, prácticamente desde el comienzo del conflicto hasta su final. Si bien el grueso del relato remite a esos meses del conflicto, es relevante el marco del cual parte por dos motivos: porque contextualiza el conflicto al ubicar las primeras viñetas en el año 1976 cuando el protagonista era un estudiante secundario y porque le dedica tiempo a los sucesos posteriores, inmediatos a la rendición. El aspecto distintivo respecto de las otras novelas gráficas lo da la elección de Bayúgar de presentar la historia de manera similar a la utilizada por Art Spiegelman en *Maus*. Nos referimos al recurso de incorporarse a sí mismo y al testigo de los hechos como personajes del relato que se va construyendo, tal como hace Spiegelman con su padre a medida que recupera sus vivencias.² Este procedimiento, de manera obvia plantea un desdoblamiento del personaje-narrador (el que participa de los hechos y el que recuerda); es sobre todo el que certifica con su presencia dibujada dentro de la obra, los cartuchos que vertebran toda la novela gráfica. Es la imagen que da sentido a la voz que

¹ La novela gráfica fue publicada de manera completa un año antes, en 2013, por la Revista *Fierro* y puede descargarse de manera gratuita desde el blogspot del propio autor: <<http://fuchibayugar.blogspot.com/2013/04/tortas-fritas-de-polenta-en-fierro-n-78.html>>

² Bayúgar explicita esta elección estilística en la presentación de la historieta: “Hace años que daba vueltas por mi cabeza la Guerra de Malvinas. Pero se convirtió en obsesión, luego de leer *Maus* de Art Spiegelman, a mediados de los 90: *Algo así quiero hacer con el relato de un ex combatiente*”. Citado por Lucas Berone (2016: 181).

da cuenta de los hechos. Además, el procedimiento es útil para dar cuenta del presente del ex combatiente Martinelli, quien no parece dar signo visible de trauma o consecuencia de la guerra, más allá de las lágrimas finales ante el borrador de *Tortas fritas de polenta*.

Por su parte, *Cómo yo gané la guerra* (ver imagen 2) se centra en los recuerdos del soldado José “Pepe” Angonoa, quien también participó de la guerra casi en su totalidad, desde los primeros días de abril hasta la rendición de junio de 1982. En este caso, esta novela gráfica sobresale de todo el corpus de este trabajo por una condición única: el tono humorístico para abordar el conflicto, inclusive en sus momentos más álgidos. Con un estilo caricaturesco e imágenes hiperbolizadas, esta novela gráfica enhebra anécdotas del protagonista con un efecto doblemente caricaturesco, por el hecho en sí y por la elección al momento de su representación. Dicho de otra manera, se persigue el objetivo de mostrar lo “ridículo” de las acciones –prácticamente antibélicas– exacerbando ese sentido mediante el dibujo.



Fig. 1. Portada de la novela gráfica de Bayúgar y Martinelli

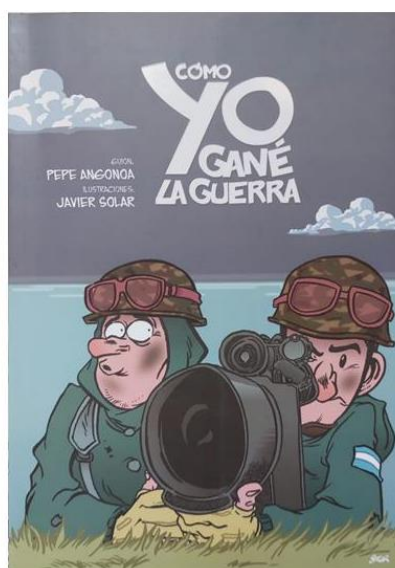


Fig. 2. Portada de la novela gráfica de Angonoa y Solar

La elección del título forma parte de la estrategia en clave humorística, no solo por la imposibilidad de un accionar individual en un conflicto de esta

magnitud, sino en lo ridículo de pensar en la victoria de una guerra ya perdida. Además, por la obvia alusión a la película de Richard Lester del año 1967, *How I won the War* –en la que actúa, entre otros, John Lennon– con la que comparte varios puntos en común. Sobre todo, ser una parodia del género bélico y poner el foco en el accionar pleno de ineptitud de los jefes militares.

Malvinas 1. Héroes (ver imagen 3) cuenta la historia del soldado Sergio Dell' Orsi, quien participó en el conflicto el mismo tiempo que los otros dos casos, de abril a junio de 1982. La principal diferencia con los álbumes anteriores es el origen del relato, ya que en su mayor parte, la novela gráfica parte del libro *De Deán Funes a las Malvinas* que el ex combatiente publicó en 2008 en la ciudad de Córdoba. Además de este punto de partida, Jorge Amado complementa el relato con el testimonio del propio Dell' Orsi y con material documental sobre la guerra. De esta manera, su obra no solo se presenta como la voz en primera persona contando una historia de vida, sino como una crónica más completa que involucra otros episodios icónicos como el hundimiento del crucero General Belgrano o el accionar diplomático paralelo al combate, por citar dos ejemplos.

En *Malvinas 2. Héroes* (ver imagen 4), los autores utilizan el mismo recurso pero centrado en el relato del cabo segundo Guillermo Ni Coló. En este caso, su libro *64 días muerto* se centra en sus vivencias en *La Penélope*, pequeña embarcación kelper incautada por la Armada Argentina que sirvió para tareas de apoyo y auxilio. De manera similar a la anterior, Amado anexa otros episodios a esta historia para ofrecer una mirada más abarcativa del conflicto. Sumando los dos álbumes, los autores agregan momentos emblemáticos del conflicto de manera paralela a cada uno de los relatos. Entre otros aparecen las reuniones diplomáticas en las Naciones Unidas, el papel del Papa como mediador por la paz, la propaganda triunfalista argentina en los medios de comunicación, los hundimientos más resonantes de embarcaciones de ambas partes –ARA Belgrano, el Coventry, el Río Carcarañá, el Conveyor, entre

otros– e inclusive algunas imágenes después de la rendición, como la represión en Plaza de Mayo durante una manifestación popular. Esta pretensión documental también se percibe en los anexos de los álbumes,

donde aparece, además de letras de canciones³, una exhaustiva cronología de la guerra.

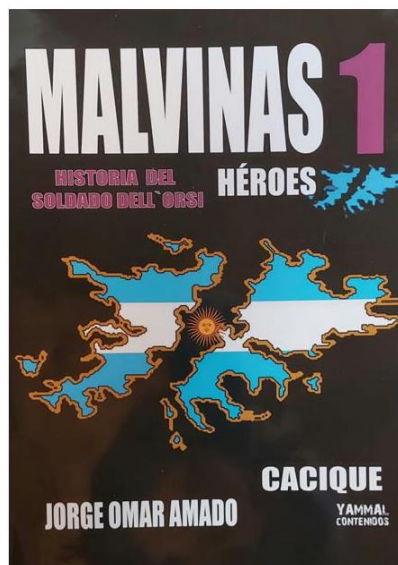


Fig. 3. El tomo 1 narra la historia del soldado Dell Orsi

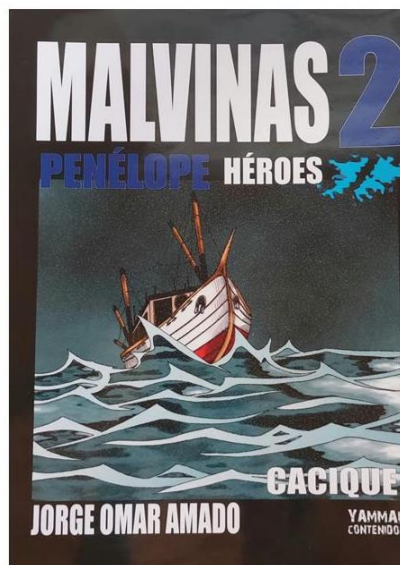


Fig. 4. El tomo 2 está centrado en la vida del oficial Ni Coló

Finalmente, en *Turba* (ver imagen 5), Laura Fernández presenta en clave autobiográfica y metatextual el recorrido de su investigación sobre Malvinas para la construcción de la novela gráfica. De esta manera, su propia imagen dentro de la historia servirá de elemento aglutinador, ya que irá uniendo los diversos testimonios a medida que avanza el relato. Al igual que en *Tortas fritas de polenta*, Fernández apela al recurso utilizado por Spiegelman y aparece como protagonista de esta búsqueda. En este caso, la autora propone un camino mucho más abarcativo en torno a las consecuencias de la guerra, presentando un conjunto de temas que amplían y complejizan la mirada sobre el conflicto. Además de que aparecen los grandes tópicos observados cuando nos referimos a las consecuencias de la guerra –los episodios más duros del combate, el maltrato, la exclusión social, los suicidios– Fernández propone nuevos acercamientos, como, por ejemplo, la explicación del proceso de exhumación de los cuerpos no identificados del cementerio de Darwin pero

³ Entre otras aparecen los temas “2 de abril”, de Ataque 77 o “Héroes de Malvinas”, de Ciro y los persas, ambos representantes del rock nacional argentino.

sobre todo, ofrece la mirada inglesa sobre Malvinas, una perspectiva no abordada por la historieta argentina. Aunque este análisis no persigue el objetivo de caracterizar las técnicas gráficas de las obras, sobresale en *Turba* la utilización de los tonos suaves de acuarela o la presentación de la rotulación en letra cursiva marcando un evidente contraste con el resto del corpus analizado.



Fig. 5. Portada de la novela gráfica de Laura Fernández

Expuestas de manera sucinta las características de cada novela gráfica, detallaré una serie de temáticas coincidentes que se han vuelto parte distintiva de la cotidianidad de la guerra vista desde los ojos de los protagonistas. Debo precisar que me refiero a la mirada testimonial de los soldados rasos de veinte o veintiún años que cumplían con el servicio militar obligatorio durante 1982.⁴ Remarco esta característica porque el álbum dedicado al suboficial de la Armada muestra un punto de vista diferente en cuanto al tono de denuncia, el trato y los acontecimientos posteriores a la rendición. Este trabajo permitirá establecer varios contrapuntos con el resto del corpus. Una situación diferente plantea *Turba*, ya que amplía la mirada sobre el conflicto y aporta a la discusión

⁴ Esta mirada tiene un referente de peso en la película *Iluminados por el fuego* (2005), de Tristán Bauer, basado en las experiencias del soldado Edgardo Esteban referidos en su libro *Malvinas. Diario del regreso* (1999). Las experiencias traumáticas de los ex combatientes que veremos en las novelas gráficas aparecen ya en este testimonio señero con ligeras diferencias. El contexto de la dictadura, los maltratos, el regreso y el olvido posteriores forman parte de la misma denuncia que equipara estas novelas gráficas con el testimonio de Esteban.

un nuevo abanico de temas relacionados a Malvinas. Como el abordaje que propone Fernández supera el simple relato de acciones de los meses que duró el conflicto y sus inmediatas consecuencias –las otras novelas gráficas focalizan temporalmente sus relatos entre abril y junio de 1982–, dedicaré un apartado especial para puntualizar esos nuevos derroteros que propone la obra.

Las acciones de la guerra

Las temáticas coincidentes serán divididas en tres aspectos: en primer lugar, la relación del militar de carrera con la del soldado raso, centrado sobre todo en el maltrato cotidiano pero, además, en la impericia y falta de mando de los superiores; en segundo término, se tratará la temática del hambre y sus consecuencias; finalmente, se hará hincapié en el regreso de los combatientes pero siguiendo el trayecto completo, desde las islas al continente, la estadía previa al regreso a Buenos Aires y la posterior indiferencia social. Cada obra aportará sus aspectos singulares: la pertenencia de los soldados a diferentes batallones ubicados en lugares distintos; diversa participación en los hechos de combate; variadas formas de regreso y a ciudades distintas; consecuencias individuales luego de sus regresos a casa. Pero en sus aspectos generales, cada relato abordará la misma denuncia.

Militares versus soldados

Segade (2019: 18-19), en su análisis de testimonios de soldados en Malvinas explica cómo desaparecen de sus relatos los episodios épicos para dejar paso a la figura de las víctimas. La autora entiende esta ausencia del componente bélico por las características de esta guerra puntual, con un tiempo dilatado de espera y, sobre todo, “que los combates, en algunos casos, hayan sido contra un enemigo «invisible» y en otros contra un enemigo «interno», los propios superiores”.

Precisamente, la denuncia más resonante que con los años se ha vuelto una imagen asociada a la de los soldados en las islas Malvinas, es la del maltrato físico y psicológico que sufrieron durante el conflicto. La referencia al

enemigo interno aparece en las novelas gráficas ya desde el comienzo, en algunos casos asociada al contexto de la dictadura militar como en *Tortas fritas de polenta*, o específicamente acotado a la dureza y humillación típicas del ámbito castrense durante el servicio militar obligatorio, como se observa en *Malvinas 1* y en *Cómo yo gané la guerra*. El caso más evidente que recuerda la relación dictadura militar – guerra de Malvinas es la obra de Bayúgar y Martinelli, que representa en sus primeras viñetas una escena típica de 1976, cuando un grupo de militares irrumpe violentamente en una escuela en busca de “bibliografía marxista y cosas por el estilo”. Ese prólogo se une inmediatamente con la revisión médica y posterior ingreso al servicio militar en 1981. En *Malvinas 1* aparece graficado el “ritual” del soldado que comienza sus primeros días en el cuartel, desde el iniciático y violento corte de pelo hasta los extenuantes ejercicios físicos. En clave humorística, *Cómo yo gané la guerra* se anima a un tema delicado, cuando ilustra una serie de ejercicios pensados para “hacerse soldados, centinelas de la patria” e incluye una prueba de resistencia a la corriente eléctrica. La aparición de la picana, instrumento asociado a la tortura en los centros clandestinos durante la dictadura militar, culmina en una secuencia de experiencias que incluye caminar con un fusil sobre los hombros o arrastrarse por un campo lleno de lodo. Angonoa y Solar contrastan esas imágenes con los cartuchos que “justifican” la actividad, pensada para hacerse “más fuertes... más inteligentes y más... ¿hombres?”

Este maltrato o relación típica que aparece en el momento de la instrucción militar de soldados rasos tiene una relación de continuidad con el día a día en las islas durante el conflicto, como si siguieran en el mismo contexto, dentro de un cuartel o formando parte de un ejercicio más. El caso extremo de estos castigos es el estaqueo, práctica que aparece en algunos de los relatos testimoniales y que consiste en amarrar al soldado desde sus extremidades, sobre el suelo y en la intemperie. Esta forma de tortura, cruel de por sí, se magnifica dentro del contexto de frío del invierno patagónico. En todos los casos, esta práctica aparece como castigo por un “delito” puntual: el robo de comida. No aparecen otros casos más graves como insubordinación o más puntual aun, en acciones de guerra. La temática del hambre –analizada en

el apartado siguiente—, desnuda una situación previa que remite al accionar de los superiores ante esta situación. De acuerdo a las novelas gráficas —aunque es una constante en los testimonios más allá del medio en que aparezcan— existe la diferenciación entre militares de carrera y soldados al momento de abordar temáticas como las de la alimentación o el descanso. Básicamente, la escasa, nula o mala alimentación y los meses a la intemperie en pozos de zorro estaban destinados a los soldados rasos, el mayor porcentaje de las tropas argentinas.⁵ Estas dos características aparecen repetidamente en las viñetas, la de los superiores bien alimentados, alejados de los aspectos cotidianos de los soldados confinados a sus pozos de zorro. Esa distancia es la que permite que estos puedan salir a buscar comida sin límite alguno, ya que no existe supervisión de ningún tipo. En *Tortas fritas de polenta*, se hace explícita: “claro, ellos no pasaban ni frío ni hambre, no estaban en los pozos. Habían tomado una casa de campo en la ladera de un cerro”.

En *Cómo yo gané la guerra* los soldados roban una gallina y los oficiales se enteran porque los delatan sus compañeros, al comprobar que no van a compartir la comida. Fiel al estilo humorístico de la novela gráfica, en tono hiperbólico los ladrones están esperando una ola de castigos “de los que no podrían escapar” cuando alguien le avisa al sargento que la guerra terminó. Menos jocosa es la escena de *Malvinas 1*, que muestra en una de las viñetas a un joven estaqueado por robar una ración de comida, ante un frío extremo y con el torso desnudo (ver imagen 6). Una imagen muy gráfica que resume esos meses de carencias y malos tratos aparece en *Cómo yo gané la guerra*, cuando deben entregar las armas y les piden que se saquen los pantalones para corroborar que no ocultan ninguna allí. El dibujo da cuenta de la suciedad de meses (ver imagen 7). Con mayor crudeza aparece en *Malvinas 1*, cuando reciben el cuerpo de un soldado muerto en las trincheras, pero no por un enfrentamiento, sino de frío y hambre. En este punto, aparece la primera diferencia con *Malvinas 2*, ya que la cotidianeidad de un suboficial calificado de

⁵ Una de las estadísticas que aporta Lorenz en su libro *La llamada* (2017) es que ocho de cada diez argentinos combatientes en Malvinas lo hicieron bajo el régimen del servicio militar obligatorio (2017: 17).

la Armada contrasta con esta situación.

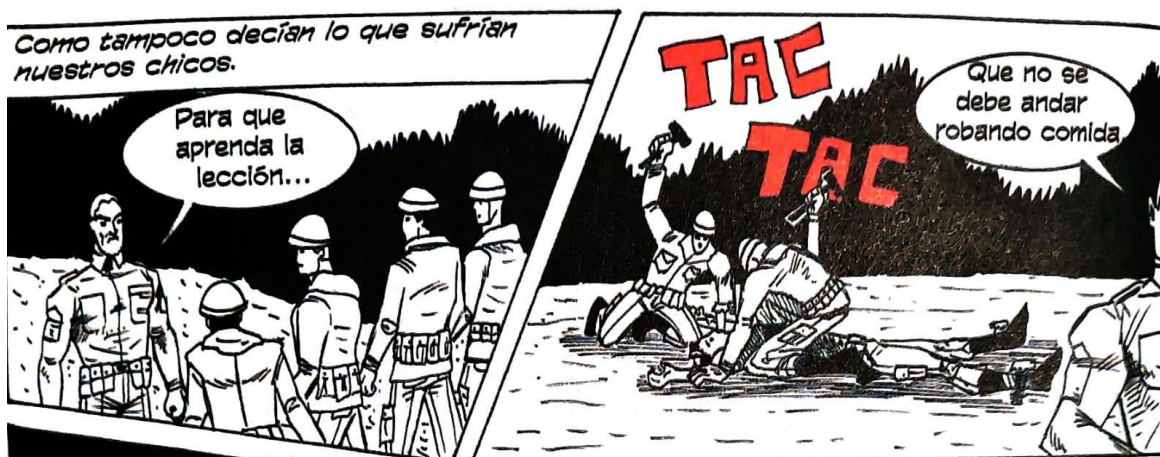


Fig. 6. El estaqueo era una forma extrema de tortura ante el robo de comida.



Fig. 7. Durante la rendición se hace visible la falta de higiene de los soldados.

En la historieta, salvo una noche en que deben abandonar la embarcación y dormir en un improvisado pozo de zorro luego de un ataque a la *Penélope*, los militares duermen bajo techo, en el barco o en las islas. Inclusive, en uno de los momentos, los autorizan a pasar la noche en una estancia abandonada, lugar en el que aprovechan a ducharse y comer. En *Turba*, Fernández entrevista a un ex combatiente que recuerda esos malos tratos de los superiores. Terminada la guerra, un “militar de escritorio” que no

había estado en Malvinas le pregunta jocosamente durante una entrevista laboral “¿Y? ¿Cómo los trataron los ingleses?”. La respuesta es tajante: “mejor que ustedes”.

En las escenas en las que sí aparecen juntos soldados y superiores es en las batallas. Aquí podría establecerse como norma general, tópico mediante, a la guerra y la muerte como igualadoras, aunque aparecen en las cuatro novelas gráficas críticas repetidas al accionar deficiente de los superiores, tanto en aspectos cotidianos como en acciones bélicas. Una inicial es la construcción de los pozos de zorro, que de manera muy hilarante grafica *Cómo yo gané la guerra*. Si bien es evidente la exageración al plantear la construcción de un pozo de zorro enfrente de otro, lo cierto es que los cartuchos van explicando cómo se construyeron por orden de los superiores con bastante improvisación y sin posibilidad de sugerencias para hacerlo de otro modo. La viñeta que lo explica muestra a un militar desencajado, gritándole a un soldado, “¡Usted no me va a decir dónde cavar un pozo, pedazo de...!”. Esta crítica inicial se vuelve a retomar al finalizar la novela gráfica, cuando los están trasladando en helicópteros a los barcos, luego de la rendición. Desde las alturas se observan fácilmente las posiciones de los pozos, con un camuflaje inservible debido a su construcción deficiente.

Esta novela gráfica, que va uniendo pequeñas anécdotas de esos meses en que duró el conflicto, se centra en gran parte en el accionar de los jefes debido a que ese batallón no forma parte de la vanguardia de la guerra, aunque también sufran ataques aéreos y deban defenderse. Ese tiempo de espera es la fuente de una preparación atípica, con varias lecciones ridículas. Más allá del tono socarrón, con un estilo de dibujo caricaturesco, el gran acierto de Angonoa y Solar es la contraposición del juego entre esas imágenes hiperbolizadas sobre escenas risibles, con los cartuchos que todo el tiempo recuerdan la veracidad de estos episodios con un tono testimonial. Esos textos sin sus dibujos son una denuncia, una mirada desencantada de una experiencia traumática; con las imágenes, el efecto cómico subraya el lado más absurdo de estas vivencias. Un buen ejemplo aparece en una de estas lecciones de los superiores, quienes luego de “llenarles la cabeza” con historias de ingleses

asesinos “despiadados e incestuosos”, a uno de estos militares se le ocurre la idea de mejorar la comunicación entre las trincheras con el rudimentario invento de dos latitas de aluminio unidas por un cordel (ver imagen 8). Lo ridículo de la situación se complementa con la nota del autor, quien sostiene que son “jóvenes e inexpertos”, pero no estúpidos como para no darse cuenta de lo infantil –e ineficaz– del experimento.



Fig. 8. Uno de los “inventos” de los superiores para mejorar la comunicación.

Otra de las críticas se observa en una de las escenas en la que el soldado hace guardia y un cabo hace alarde de su puntería, matando a un ave que pasa. Los militares eran los únicos autorizados a disparar sus armas sin permiso, aunque no para situaciones como esa. Angonoa lo deja claro: “Los soldados no podíamos andar disparando por ahí. No solo por protección sino porque alertaríamos al enemigo”, para cerrar de manera contundente: “Aún no me queda claro por qué los superiores hacen alarde de su autoridad”. Mucho más delicado –y remarcado por otros medios que abordan la temática de Malvinas– es la escasa o nula preparación militar que se le dio a los soldados, obligados a usar armamento deficiente o que no conocen. En este caso, la historieta muestra varias escenas. En una lanzan un misil que luego de varias vueltas cae inofensivamente al agua, mientras reflexionan: “Tendríamos que haberlo probado antes, ¿no?”. Otra se centra en el caso del soldado Manzini, a quien se le asigna la ametralladora antiaérea Browning calibre 50. Situación

que lleva a Angonoa a preguntarse: “¿Cómo usar semejante arma sin enseñanza alguna?”. En tono jocoso, la anécdota continúa con los soldados intentando dispararle a un avión inglés aunque finalmente solo logran balear su propia posición (ver imagen 9).

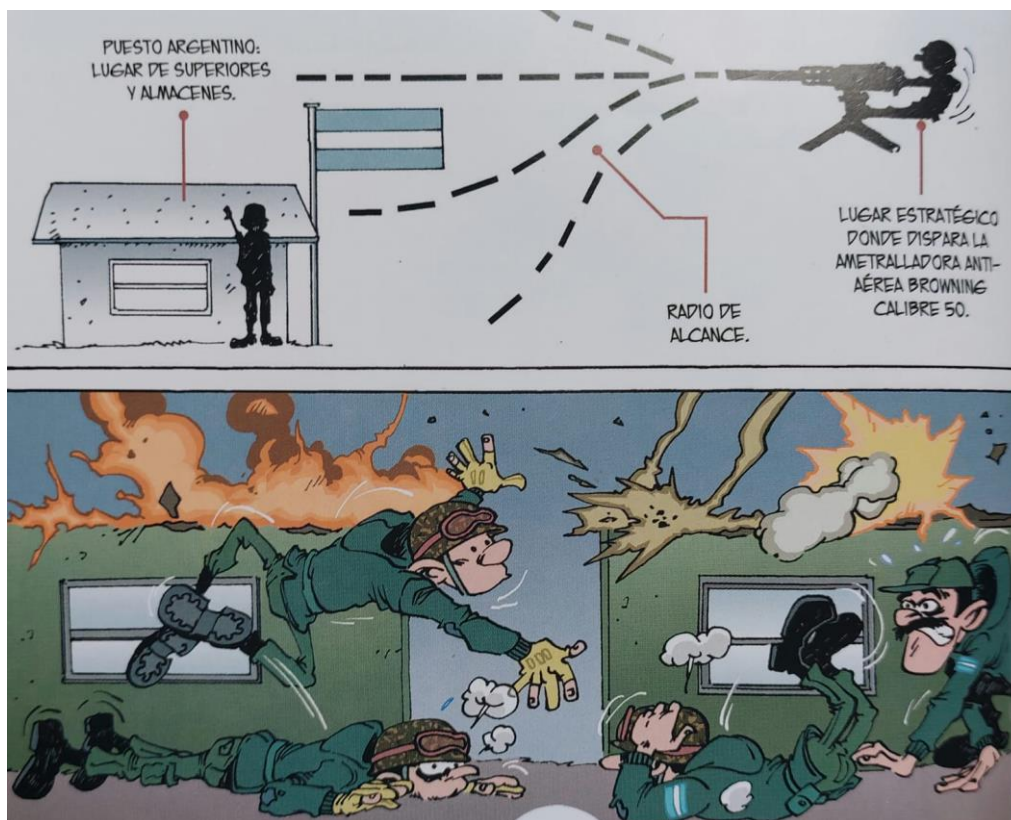


Fig. 9. En tono humorístico, *Cómo yo gané la guerra* muestra las consecuencias de la nula preparación de los soldados en el manejo de armas.

En *Tortas fritas de polenta* aparece otra arista del tema, ahora sí desde la vanguardia de la guerra, referida al accionar de los militares durante la batalla. En este caso no aparecen escenas de valentía extrema o elogiosa de las maniobras de los superiores. Por el contrario, el marco es de confusión y supervivencia, no se advierten escenas bélicas planificadas. En este contexto aparecen dos casos paradigmáticos de militares en combate. Uno es el sargento primero Ron, único comando entrenado del grupo, quien apenas baja del helicóptero recibe una bomba que lo mata instantáneamente. La ironía trágica de la escena está marcada por sus últimas palabras, “me voy a tirar unos tiritos y vengo” que no llegaron a cumplirse. El otro es el sargento primero

Agüero, quien llorando les dice a sus soldados que va a desertar y escapa en medio de la noche junto a uno de los soldados que aprovecha la oportunidad (ver imagen 10). Martinelli cuenta en la viñeta siguiente que vuelve a encontrarlo una vez finalizada la guerra, muy lastimado en la enfermería de Campo de Mayo, en Buenos Aires, sin saber exactamente qué le ocurrió.



Fig. 10. La escena de la deserción de un suboficial del Ejército en *Tortas fritas de polenta*.

Desde el punto de vista de los soldados, el tema de la deserción no está presente, aunque en *Malvinas 1* se manifiesta una realidad bastante cercana, que es la de las heridas autoinfligidas. En una secuencia de viñetas se aborda el tema y sus riesgos mortales, ya que ante un caso de un soldado devuelto a su casa por la herida que se hizo, otro se mata intentando la misma suerte. De acuerdo a Segade (2014: 201), el tema de la deserción fue “una posibilidad apenas imaginable”, teniendo en cuenta las limitaciones del territorio, la larga espera y el escaso margen para la fuga que permitía la dictadura. Aun así, los casos se dieron. En ese sentido, Vitullo (2007: 162) amplía la mirada para poner en foco justamente casos como el de la deserción no solo de soldados, sino de profesionales de carrera y la estadística inexistente de los que se hirieron a propósito o abandonaron sus funciones –también incluye en estas formas de deserción, la de los jóvenes que no se presentaron al reclutamiento de conscriptos–.

Nuevamente, la diferencia con *Malvinas 2* es evidente, al referirse la obra a un militar tratado como un par por el resto de sus superiores, más allá de la diferencia de rangos. En esta novela gráfica solo se observan escenas de valentía y arrojo, en un trabajo mancomunado y estratégicamente planeado. Así, se puede ver cómo los miembros de la Armada argentina participaron en acciones de reparación de barcos, asistencia a las tropas en las islas y como transportistas de víveres, combustible y armamento.

El hambre como enemigo

Junto al frío, el del hambre es el tema primordial de estos relatos testimoniales. Aunque ninguna de las novelas gráficas aborde las causas de esa carencia de provisiones –mala planificación, racionamiento estricto, falta de abastecimiento– todos coinciden en reflejar el estado de abandono de las tropas en cuanto a este tema, como si la alimentación no fuese parte relevante de los aspectos organizativos de la guerra. Causa de esto son las escenas recurrentes de soldados robando comida, atacando animales de granjeros de la zona o trocando objetos por alimentos en una suerte de mercado negro que se consolida.

Ya desde su título, *Tortas fritas de polenta* pone en foco la temática. En primer término, aparece una razón ante la escasez de insumos cuando Martinelli explica que de manera estratégica, los ingleses bombardeaban las cocinas de campaña, además de atacar en el horario de comida o matar a los rebaños de ovejas que los soldados abordaban –sin orden de los superiores– para abastecerse. Esa forma de alimentación paralela, previa al ataque de los aviones que baleó a los animales, ocupa gran parte de las secuencias de la obra y de manera indirecta explica el título de la historieta. Luego de matar al animal y asarlo dentro del pozo de zorro para que no lo vieran los oficiales, derretían la grasa de la oveja y la colocaban en pequeñas botellas de gaseosa. Además de usarlas como velas, en otras ocasiones la volvían a derretir en el casco y cocinaban tortas fritas usando polenta como base para la preparación. Otras dos escenas muestran la situación extrema del hambre. En una, el amigo de trincheras de Martinelli se come a cucharadas, a escondidas, un kilo de leche

en polvo que habían trocado por municiones. Solo lo perdona porque se descompone por unos días por la indigestión que le causa. El otro caso, más curioso, es cuando esconde unas manzanas para comerlas cuando estuviera solo. Al momento de buscarlas, se encuentra con una enorme rata devorando la fruta, pero el hambre es tanto que le saca lo que queda y se lo come igual (ver imagen 11).



Fig. 11. La pelea por una manzana entre un roedor y el soldado.

Cómo yo gané la guerra lo puntualiza de manera más descriptiva, acumulando viñetas de soldados en las más variadas acciones pensando en sabrosos platos de comida. En la secuencia de dibujos se los observa descansando, de guardia, orinando, en un izamiento, dentro y fuera del pozo, ante un reto de los superiores o inclusive frente al fuego enemigo mientras los globos de pensamiento reproducen platos de pollo asado, hamburguesas, sopas calientes, trozos de pizza, tortas o panchos. “No había forma de pensar en otra cosa”, concluye Angonoa. En otro momento deciden cocinar el ave que había derribado un cabo en una guardia –escena analizada anteriormente–; para ello, localizan el lugar en medio de la noche y llevan a su trinchera al animal totalmente congelado. Lo hilarante de la escena se debe al enorme esfuerzo que les lleva poder cocinarlo –descongelarlo, sacarle las plumas, quitarle la grasa, cortar la carne y hervirla por horas– para finalmente descomponerse y vomitarlo. La nota final de Angonoa advierte: “Consejo

culinario: ese pájaro no es comestible”.

En *Malvinas 1* la escena se repite cuando los soldados cazan dos avutardas y las hierven toda una tarde para finalmente descubrir que era una carne imposible de masticar. A diferencia de la anécdota anterior, deciden tirar los restos. También vuelve a aparecer el robo y matanza de ovejas, pero con un agregado que otorga a la acción el tono de denuncia. Previa a la viñeta en donde se ve al soldado atacando al animal, la secuencia muestra cómo en la Argentina la gente dona alimentos, chocolate e inclusive un periodista reconoce que “personas han donado sus alhajas”. Completa la frase el cartucho siguiente: “Pero Sergio no recibiría ni alimentos ni chocolate. Y se convertiría en un depredador” (ver imagen 12).



Fig. 12. La matanza de ovejas se transforma en una escena habitual ante el contexto de carencia.

En esta obra además aparecen otras escenas que tienen como centro la cuestión de la comida pero aportan nuevos detalles. En primer lugar, el mal estado de los alimentos. Apenas comienzan las acciones en las islas, el protagonista adquiere un nuevo apodo, “La nona” –cariñosamente, la abuela– ya que pierde un diente tratando de comer un sándwich de jamón y queso. Y en otra, se evidencia que en las islas existe una alimentación rica y abundante pero no para el grueso de las tropas. En un momento, llaman a un grupo de

soldados entre los que se encuentra Sergio y les anuncian que tienen un premio por ser los mejores de cada sección: un desayuno completo con infusiones calientes y masitas de colores. En *Turba*, un ex combatiente relata el descubrimiento que hicieron luego de la rendición del 14 de junio, cuando mientras esperan la llegada de los ingleses, encuentran en un sótano los alimentos que no les daban: “¡Nos dio una bronca! Ahí nomás nos pusimos a comer galletitas, mantecol, queso”.

Los regresos

En último término, se presentará como tema el regreso de estos soldados, no solo desde las islas al continente, sino el recibimiento en la ciudad a la que arribaron y la posterior baja del servicio para el definitivo regreso a casa. Es una constante del relato testimonial del regreso sin gloria de contingentes de soldados que llegaron directamente a Buenos Aires, de noche y al cuartel, hasta pasados unos meses recibir la baja definitiva del servicio militar. En los casos analizados aparecen diferencias con ese modelo, a partir de una recepción diferente en las ciudades del sur, específicamente la Patagonia. Antes de ese desembarco, la primera diferencia sustancial la viven los soldados dentro de los buques en que regresan, por el buen trato, la posibilidad de higienizarse y la buena alimentación, caliente y abundante, inclusive por parte de los ingleses.

Ariel Martinelli llega a la ciudad de Comodoro Rivadavia a través del Almirante Irizar, acondicionado como buque hospital durante la guerra. Luego de cuarenta y cinco días sin bañarse, pasan seis horas en la ducha caliente como si fuera un juego de niños y sobre todo, disfrutaban la abundante comida que deben comer racionadamente para que no les caiga mal después de tanto tiempo de mala alimentación. Sergio Dell’ Orsi también va a llegar a la ciudad chubutense, pero en un barco inglés. De igual manera, el contraste con los meses del conflicto va a ser similar al caso anterior. Tendrán comida abundante, la posibilidad de higienizarse y de dormir en una cama limpia. El único caso diferente es el de Pepe Angonoa, quien también llegó al continente en un barco inglés, aunque a la ciudad de Puerto Madryn. En su caso, la gran

cantidad de soldados no permitió un regreso cómodo y fiel al estilo humorístico de la obra, Javier Solar lo refleja a través de una maraña de soldados en un espacio ínfimo, bajo la frase “no viajábamos precisamente como turistas”.

La principal diferencia radica en la ciudad a la que arriban, fundamentalmente por el trato social que reciben. El mejor ejemplo aparece en *Tortas fritas de polenta* porque cuenta la estadía en el hospital de la ciudad de Comodoro Rivadavia y las manifestaciones de cariño de la gente. En una secuencia breve de viñetas aparecen tres ejemplos puntuales. El primero sucede cuando las autoridades de la ciudad piden a la gente que acerque televisores al hospital para que los soldados puedan ver el partido Argentina – Hungría del Mundial jugado en España y efectivamente “llegaron un montón”. Las otras dos aparecen en viñetas continuadas: una sucede durante el día del padre, cuando familias de la ciudad van al hospital a buscar a los muchachos y llevarlos a pasar un día familiar con ellos; la otra tiene como protagonista a un taxista, que decide no cobrarle a Martinelli un viaje hasta el aeropuerto para recibir a su padre que va a visitarlo. El soldado le aclara que “no tiene un mango” y el taxista le contesta que “no hay problema, yo invito a un héroe”. En *Malvinas 1* hay otra escena similar, cuando el grupo de chicos ya rumbo a su casa en el interior del país, son invitados por el dueño de un hotel de paso a alojarse gratuitamente en las instalaciones.

La situación va a cambiar cuando lleguen definitivamente a Buenos Aires. Allí los dejarán unos meses hasta darles la baja definitiva. Así como en *Tortas fritas de polenta* se hace referencia al consejo final de las autoridades militares “sobre las cosas que teníamos que decir y las que no fuera de ahí”, en *Malvinas 1* se continúa el relato de lo que sucedió después con los ex combatientes. Además de la indiferencia social e institucional, la novela gráfica da cuenta de la difícil situación a la hora de conseguir un trabajo. Sobre todo, porque ante cualquier solicitud, la referencia es explícita hacia ellos: “no damos trabajo a ex combatientes”. La diferencia con el regreso de Guillermo Ni Coló en *Malvinas 2* es tajante. Además de que su regreso a la base militar fue mucho más rápido, su definitivo retorno a casa es motivo de felicidad y la puerta a un futuro prometedor. La familia, su novia y su ingreso a la universidad

aparecen en viñetas sucesivas. Y si bien en un año no renueva su contrato con la Armada, luego del conflicto su vida laboral continuará tranquilamente, siendo asignado a otro puesto.

Los nuevos derroteros

Así como existieron grandes cambios en el abordaje sobre la guerra de Malvinas al cumplirse los treinta años del conflicto en 2012, una década después en el marco de un nuevo aniversario las manifestaciones desde diversos ámbitos sociales y culturales se multiplicaron. Dentro de un contexto que incluye actos oficiales, conmemoraciones, inauguración de monumentos o espacios públicos y una fuerte y persistente presencia del tema en los medios masivos de comunicación, también aparecieron publicaciones desde diversos campos culturales y académicos que tienen como eje el conflicto.⁶

En este marco, aparece la novela gráfica *Turba. Memorias sobre Malvinas*. La obra da cuenta del proceso de investigación que lleva adelante la autora, desde 2017 a 2021, sin ocultar dudas desde una mirada personal que no solo trata de la guerra, aunque sea parte central de sus reflexiones. Desde ese registro intimista se presentan los testimonios de los protagonistas, entre otros, ex combatientes argentinos e ingleses, miembros del Equipo de Antropología Forense e inclusive, la hija de un piloto argentino caído en combate. No es un detalle menor que la autora, Laura Fernández, además de una reconocida historietista e ilustradora sea una investigadora académica abocada a la temática de Malvinas desde el punto de vista de la historieta. La variedad de temas propuestos y la profundidad de los mismos dan cuenta de una nueva mirada sobre el conflicto. Sucintamente abordaré dos: las secuelas de la guerra que aún perviven en protagonistas y familiares y la mirada desde el punto de vista inglés.

⁶ A modo de ejemplo: *Poesía argentina y Malvinas: una antología (1833–2022)*, coordinado por Enrique Foffani y Victoria Torres; *Escuchar Malvinas. Músicas y sonidos de la guerra*, compilada por Esteban Buch y Abel Gilbert; *Para un soldado desconocido o Las guerras por Malvinas*, de Federico Lorenz; *La guerra menos pensada. Relatos y memorias de Malvinas*, compilada por Victoria Torres y Miguel Dalmaroni.

Heridas abiertas

La obra contiene tres capítulos dedicados a protagonistas argentinos directos o indirectos de la guerra de Malvinas: un ex combatiente, dos miembros del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) que formaron parte de las identificaciones de cuerpos en el cementerio de Darwin y la hija de uno de los pilotos de la Fuerza Aérea que muere en uno de los enfrentamientos con la flota inglesa. Aunque habría que agregar un cuarto relato, el de la propia autora, una voz individual y anónima que aparece como portavoz de una memoria social y colectiva. Fernández imbrica admirablemente sus propios recuerdos familiares y su experiencia con los ecos de otras voces, de las diversas opiniones –inclusive frases hechas o ideas repetitivas– que genera el tema Malvinas. Aparecen reproducidos enunciados como “fue culpa de los chilenos que nos traicionaron” en medio de una charla o el ejemplo de la maestra de escuela que les repite a sus alumnos un poema sobre las islas para que lo memoricen. Inclusive se percibe al tema de la guerra como un trauma que sigue sensibilizando a la sociedad. En una de las pequeñas historias, Fernández relata un episodio que tiene a un ex combatiente como elemento central. En un viaje desde la ciudad de Mendoza a Buenos Aires, el avión sufre un desperfecto que en un primer momento las autoridades pretenden solucionar con un viaje de catorce horas en ómnibus. Todos se quejan hasta que uno de los pasajeros, ofuscado, les aclara que si no llega a tiempo a Buenos Aires corre peligro su viaje a Estados Unidos donde debe someterse a una cirugía de corazón. “No me mataron los ingleses en Malvinas. Espero no tener que morir por esto”, sentencia. Las viñetas siguientes muestran los primeros planos de rostros silenciosos, la incomodidad del momento para que finalmente el problema sea solucionado minutos después.

El capítulo dedicado al relato del ex combatiente parte de denuncias coincidentes con otros testimonios: los recuerdos traumáticos de los combates, el maltrato de los superiores, el hambre, el frío, la exclusión social en la inmediata posguerra y los suicidios junto con la estadística oficial de muertos puesta en tela de juicio. Pero además aporta una detallada cronología de la evolución del colectivo de los ex combatientes: las marchas iniciales de

protesta, la venta ocasional callejera como método de supervivencia, las campañas por reclamos salariales durante el gobierno de Carlos Menem, las diferencias con los militares de carrera y los cambios durante el gobierno kirchnerista. Más singular es el relato de Paula Vázquez, en el capítulo “Mar”. Sobre todo, porque es recurrente el reconocimiento al accionar de los pilotos argentinos durante el conflicto⁷ pero en este caso, la anécdota se invierte al tratarse de uno de ellos que pereció en combate y además, visto desde una mirada generacional distinta, ya que es su hija la que está recuperando su historia.

El suyo es un relato de una doble pérdida, la de su padre y la del caído en combate y de alguna manera, esa categoría de “héroe” es la que vuelve más pesada la carga. Como piloto voluntario su padre formó parte de la misión de ataque al HMS Invencible, episodio que sigue generando polémicas entre argentinos e ingleses por su veracidad. De hecho, hay dos momentos del relato que se centran en ese suceso y a su vez, dos maneras diferentes de acercamiento de Paula a la historia del padre. En una, cuando los pilotos que sobrevivieron a ese ataque viajan a Mendoza y el hermano les pide filmarlos para que cuenten cómo sucedieron las acciones de ese día, y en la otra, cuando Paula viaja a Malvinas y el chofer de un *tour*, al enterarse de su historia, simplemente le dice “Ah, pero el ataque al Invencible nunca existió”. Si bien sobrevuela la idea del “héroe” de guerra que muere peleando por su patria, la originalidad de este relato está marcada por el sentimiento de pérdida y recuperación de una historia íntima y personal –la búsqueda del padre–, que irremediamente se cruza y es mediatizada por el peso de la historia de la guerra.

“El otro lado”. Zonas de intercambio

Los capítulos de la novela gráfica más innovadores, no solo de *Turba*, sino de toda la producción de la historieta argentina sobre Malvinas, son los dedicados

⁷ En la Parte I de este trabajo se analizaron las producciones “épicas” que tienen como epicentro el relato de las acciones centrales de la aviación argentina. En estas historias, las derrotas o los caídos en combate son soslayados de las acciones para resaltar los triunfos y la imagen “heroica” de sus protagonistas.

a los testimonios desde el punto de vista inglés. En la primera parte de este trabajo y en este artículo sobre la novela gráfica, no existe ningún relato centrado en la voz del otro. Ocasionalmente, cuando se utilizó ese recurso, fue para presentarlo de manera negativa, aunque siempre desde un aspecto ficcional. En este caso, Fernández narra su viaje a Inglaterra y las entrevistas a dos veteranos de guerra y al coronel Geoffrey Cardozo, protagonista fundamental dentro del proceso de identificación de los cuerpos sin nombre del cementerio de Darwin. Además de estos relatos, Fernández detalla las referencias al conflicto desde la mirada de la gente común, con la que ocasionalmente se cruza. El capítulo “El otro lado” muestra dos ejemplos puntuales. La historia comienza con una secuencia admirable en treinta y tres viñetas que da cuenta de la transición espacial, de Argentina a Inglaterra con imágenes sin cartuchos –bien podrían calificarse como postales, por el recorte de los planos y la belleza del dibujo– que finalizan cuando la protagonista Fernández y una amiga entran a un pub a tomar una cerveza. Allí se encuentran con un personaje que hace trucos de magia por las mesas. Cuando éste se entera que son argentinas, les pregunta “¿ustedes nos deben odiar, no?” y ante la negativa de las chicas, les confiesa que en varias ocasiones quiso conocer Argentina, “pero me daba un poco de miedo eso, que la gente nos tuviera bronca”. El otro momento sucede cuando Fernández se encuentra con su vecina, que está llevando a su hija al Jardín de Infantes. Mientras las acompaña charlan sobre la realidad inglesa y el tema Malvinas aparece en la discusión para explicar cómo debido al poder que adquirió, ese triunfo influyó en las políticas económicas del thatcherismo.

Las reflexiones más profundas que plantean una verdadera zona de intercambio se dan en los otros tres capítulos, con los veteranos ingleses. Ese intento de diálogo se torna explícito en los dos primeros casos –con los testimonios de Lou Armour y de David Jackson–, porque forman parte de la obra de teatro *Campo minado*, de Lola Arias, espectáculo estrenado en 2016 que pone en la misma escena a seis ex combatientes argentinos e ingleses⁸. El

⁸ Ver los estudios de Cecilia González y de Minerva Peinador en este dossier.

tercer caso también plantea un acercamiento, pero desde un punto de vista más gubernamental, ya que se centra en la identificación de los cuerpos enterrados en el cementerio de Darwin. En este capítulo, la entrevista se complementa con el relato de los miembros argentinos del equipo forense que explican el trabajo conjunto que realizaron.

Contrario a un relato victorioso, patriótico o exitista, los veteranos ingleses plantean una mirada desencantada de su posguerra. Lou Armour es reconocido por ser uno de los soldados retratados en la icónica foto de la rendición del 2 de abril y, además, por haber llorado por la muerte de un oficial argentino en el documental *Falklands, the untold story* (1987). Durante su relato pone en duda los conceptos de héroe y víctima y contrapone los casos argentino e inglés. Según su visión, en Argentina los soldados pasaron de la categoría de víctimas de un gobierno dictatorial a la de “héroes de la patria”, pero para ellos el proceso fue distinto. Si bien fueron recibidos como héroes, los veteranos mismos no se conciben de esa manera. Gracias a la amistad que forjan con los ex combatientes argentinos por la obra de teatro que los une, Armour observa claramente esa diferencia en la forma de relacionarse con ese legado (ver imagen 13).



Fig. 13. El veterano inglés explica su relación con los ex combatientes argentinos.

David Jackson completa este panorama del veterano de guerra inglés cuando equipara ambas situaciones después del conflicto. La única diferencia que explicita es la del regreso triunfal, cuando “era todo festejos y palmaditas

en la espalda". Pero luego deja paso a las secuelas negativas, como la del Trastorno de estrés postraumático (TEPT) que padece y a la nula contención del gobierno. Jackson deja claro que a pesar de eso, es difícil catalogarse como víctima, "porque la imagen de los veteranos en los medios de comunicación es la de personas marginadas... alcoholicos, adictos, *homeless*, de gente que se dio por vencida".

Finalmente, la otra zona de intercambio se manifiesta de manera complementaria con los testimonios de Geoffrey Cardozo (Londres, 2018) y los de Virginia Urquizu y Carlos Rojas Surraco (EAAF) (Buenos Aires, 2019). Ambos son parte relevante para la identificación de cuerpos sin nombre enterrados en el cementerio de Darwin. Los dos capítulos de *Turba* funcionan como partes centrales de un rompecabezas. Por un lado, el coronel Cardozo, quien es el encargado de dar sepultura a los cuerpos enterrados en tumbas temporales en 1982. Al encontrarse con muchos de ellos sin chapa identificatoria, realiza la tarea fundamental de registrar la mayor cantidad de datos, objetos y detalles para un futuro reconocimiento. Es un tema que ya aparece en un capítulo previo, cuando la protagonista lee la noticia desde su teléfono móvil (ver imagen 14).



Fig. 14. Fernández lee la noticia sobre la identificación de los cuerpos sin nombre en el cementerio de Darwin.

Además de la minuciosidad en el relato de las acciones llevadas a cabo por

Cardozo, la novela gráfica completa este recorrido desde sus capítulos iniciales cuando en diciembre de 2017 se difunde el informe del Comité Internacional de la Cruz Roja que anuncia que se identificaron ochenta y ocho de las ciento veintiún tumbas sin nombre.⁹ El testimonio de los miembros del EAAF explica parte de su trabajo, fundamental también, al momento de tomar muestras de los familiares. Como ellos mismos aclaran, la labor de Cardozo y la colaboración desde Gran Bretaña fueron esenciales para el trabajo (ver imagen 15)

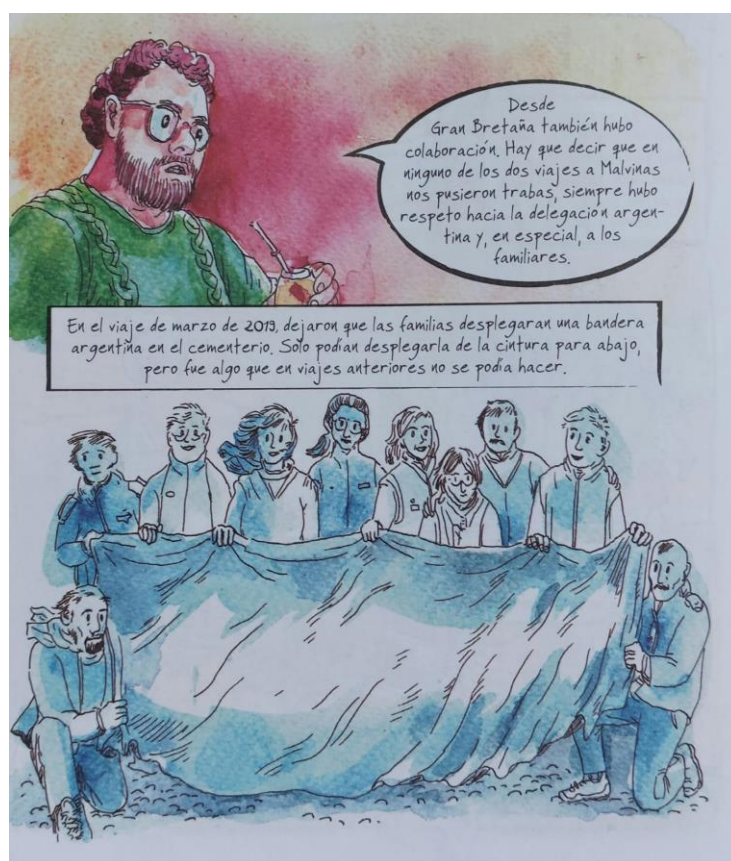


Fig. 15. Uno de los miembros del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) reconoce la buena predisposición del gobierno inglés.

Conclusiones

En una de las escenas de *Turba*, cuando Fernández está entrevistando al ex combatiente argentino, aparece en el lugar un compañero de trabajo. Luego de

⁹ A lo largo de la obra, Fernández va retomando este recorrido que comienza con la lectura de la noticia para luego complementarlo con los testimonios. La cronología incluye la iniciativa del ex combatiente argentino Julio Haro, el encuentro con veteranos ingleses en Londres y el trabajo de catorce especialistas forenses de diversos países al momento de la exhumación en las islas.

presentarla, le aclara que está haciendo una historieta sobre Malvinas. Visiblemente enojado pregunta: “¿Una historieta? ¿Qué, va a ser algo cómico?”. Tras aclararle que es un trabajo “serio”, el amigo se calma y se incorpora a la charla. La escena invita inicialmente a dos conclusiones: el evidente prejuicio con el medio para alguien que no lo consume y teniendo como origen esa falsa idea –su encasillamiento a temas humorísticos–, la indignación por que sea Malvinas tema de la historieta. La anécdota no deja de marcar que el de la guerra sigue siendo socialmente un tema sensible y para los que no consumen historietas es un tema serio para su representación en viñetas. Párrafo aparte, el caso de *Cómo yo gané la guerra* también demuestra que el de la seriedad no es el único modo de acercarse al tema.

Un aspecto sintomático que hay que marcar es que las cinco novelas gráficas analizadas tienen como elemento común la base testimonial que les da origen, así sea narrada por el mismo protagonista o retomada por otro autor. El apego por los detalles documentales y la veracidad de los episodios siguen siendo una constante observada en la primera parte y que se mantiene en este corpus.

Al respecto, hay que destacar que el relato testimonial de episodios traumáticos ha sido a lo largo de la historia el origen de infinidad de productos y manifestaciones artísticas de los más variados medios y lenguajes – la literatura, el cine, el documental, solo por mencionar algunos–. La historieta forma parte de este fenómeno que utiliza para sus obras el rescate testimonial. Casos emblemáticos como el nazismo o la Guerra Civil española y el franquismo, por ejemplo, ofrecen un abanico abundante de casos. Además de la reivindicación de una experiencia de vida, el paso del tiempo ha ido incorporando nuevas miradas gracias a los cambios generacionales. Los hijos y los nietos de esos protagonistas fueron aportando nuevas percepciones a las historias familiares y en muchos de esos casos, la historieta se convirtió en el medio para esas manifestaciones.

A diferencia de estos ejemplos y aunque ya hayan pasado cuarenta años, la novela gráfica sobre Malvinas es escasa e incipiente. Muchos testimonios de los protagonistas –soldados o militares de carrera– han decantado en

documentales, algunas películas, obras de teatro, poemarios, trabajos periodísticos o literatura no ficcional. Aunque su número tampoco sea cuantioso. También es diferente el recambio generacional que sobre todo se observa en la primera parte del trabajo, porque en ese caso se trata de autores, –niños o jóvenes durante 1982– que abordan el conflicto con otro estilo pero basados en sus recuerdos, no aparece en estos casos el rescate de un familiar directo. El único ejemplo cercano lo aporta *Turba*, que presenta la entrevista a la hija de un militar muerto en combate, aunque de acuerdo a sus propias palabras, durante mucho tiempo sufrió el proceso de negación de esa historia filial.

Dos motivos ayudan a interpretar ese fenómeno. Por un lado la edad de los protagonistas, –jóvenes en 1982, rondan hoy los sesenta años– y un relevo generacional familiar que no es notorio, visible o quizás, necesario. A diferencia del caso español, con una distancia más dilatada entre el hecho histórico y su posterior rescate, el tema Malvinas sigue latente como síntoma social y todavía no terminan de manifestarse más casos. El segundo motivo complementa el primero y refiere al silencio de los protagonistas. Dentro del marco de los treinta años, en 2012, con un contexto político distinto y un proceso de “remalvinización” evidente, se hacen visibles nuevos relatos. Acevedo (2016: 21) lo puntualiza poniendo como ejemplo a dos autores analizados:

Tanto Angonoa como Martinelli afirman no haber hablado de sus experiencias durante treinta años. La posibilidad de expresarse coincide con una coyuntura que recibe la palabra de los sobrevivientes y recupera su experiencia como válida, separándola de aquella gesta heroica que quiso consagrar la sangre de cientos de jóvenes a un sacrificio absurdo.

El silencio sigue siendo aún dentro de la conmemoración por los cuarenta años una decisión recurrente de los protagonistas. En el ejemplo de *Turba*, que inició estas conclusiones, el amigo escucha atentamente el testimonio de su compañero de trabajo para finalmente decirle, “nunca me contaste nada en todos estos años que trabajamos juntos”. Y el ex combatiente le responde: “Es que después de la guerra yo me escondí. No quería que los demás sintieran pena de mí”. De alguna manera, cierto motivo lo lleva a conceder ese

testimonio, aunque todavía con reticencias, ya que es el único de toda la novela gráfica que no dice su nombre y solo se conoce su inicial, N.

Por eso es también relevante el estudio de las condiciones sociales que vuelven posible el testimonio que, como explica Pollak, evolucionan con el tiempo y varían de un país a otro. La cuestión del silencio también podría explicarse de esta manera, o por lo menos agregar la idea de que el testimonio no depende en algunos casos solo de la voluntad y capacidad de los testigos para reconstruir esa experiencia (2006: 56).

Centrándome en las novelas gráficas de este trabajo, el objetivo era desentrañar sobre qué tratan, qué dicen de la guerra de Malvinas. Como primera conclusión, aparecen coincidencias en un tono de denuncia. Tres de ellas –*Tortas fritas*, *Cómo yo gané la guerra* y *Malvinas 1*– y en algunos testimonios de *Turba*, observan de manera recurrente las mismas acciones: centradas en su totalidad en los meses que duró el conflicto, cuentan lo que sucedió. Divididos en tres ejes, propuse como temas la relación de soldados con superiores, la temática del hambre y del frío y los regresos al continente luego de la rendición. Los malos tratos, la muerte, los suicidios, el olvido de posguerra aparecen también en estos relatos similares. Distinto contrapunto ofrece *Malvinas 2*, centrado en las acciones de un profesional de la Armada Argentina, ya que demuestra de manera opositiva la diferencia con las vivencias de guerra de un soldado raso. En este caso, la obra soslaya todo tono de denuncia para convertirse en un relato heroico, dentro de un marco bélico. De manera contraria, *Cómo yo gané la guerra* apela al ridículo como forma de denuncia, justamente para subrayar la escasa planificación y plantear las únicas escenas posibles, las antibélicas.

Finalmente, *Turba* emerge como un trabajo distinto que pone en agenda nuevos caminos, temas no transitados por la historieta. Es el resultado de una investigación que vamos recorriendo con su autora hasta en sus mínimos detalles. En cada entrevista aparecen los personajes, pero sobre todo sus palabras, –en muchos casos sin intervención de la entrevistadora– subrayados por los dibujos recortados en primer plano: un encendedor, un cigarrillo prendido, una paloma sobre un fondo azul, una foto sobre una mesa. La novela

gráfica enmarcada en el aniversario número cuarenta inaugura un nuevo abordaje sobre el conflicto, más complejo, con más aristas y sobre todo, con una intención de intercambio. Aparece, en ese sentido, el punto de vista del veterano inglés y de los profesionales encargados de la identificación de soldados sin nombre. Se descubre que el diálogo es posible y enriquecedor, aunque se ofrezcan solo un par de ejemplos puntuales.

La elección en clave autobiográfica que propone Fernández también plantea desde un tono intimista una mirada del conflicto. Esa es también una originalidad dentro de la historieta argentina dedicada a Malvinas. Todos los casos analizados –incluidos los de la primera parte– ponen el foco en la guerra y en sus consecuencias, sobre todo en los soldados vistos como víctimas, ya sea desde un punto de vista ficcional o como una pequeña historia basada en un relato verdadero. Solo unos pocos plantean la historia desde la propia subjetividad y en primera persona, generalmente en secuencias breves. En *Turba* los testimonios son el eje central de los capítulos pero no dejan de ser parte de la historia de Fernández y su búsqueda y en ese marco, afloran sus dudas y certezas, su historia familiar, el eco de las voces de la calle.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO, Mariela (2016). “Tras un manto de neblina: representaciones de la guerra Malvinas en dos momentos de la revista Fierro (1984/85–2012)”. Buenos Aires: CLACSO. Disponible en http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D11109.dir/MACEVEDO_Clacso_2015_Malvinas.pdf [Fecha de consulta: 19 de junio de 2022].
- AMADO, Jorge; CARRIAZO Facundo (2017). *Malvinas 2. Héroes*, Villa Allende: Yammal Contenidos.
- AMADO, Jorge; CARRIAZO Facundo (2013). *Malvinas 1. Héroes*, Villa Allende: Yammal Contenidos.
- ANGONOA, José; SOLAR, Javier (2017). *Cómo yo gané la guerra*. Villa María, Eduvim.
- BAYÚGAR, Adolfo; MARTINELLI, Ariel (2014). *Tortas Fritas de Polenta*. Comodoro Rivadavia: Editorial La Duendes.
- BERONE, Lucas (2016). “La historieta argentina y los relatos del trauma. El caso Malvinas”, en *Miguel Hernández Communication Journal*, n.º 7, Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche–Alicante). Disponible en

- <<https://revistas.innovacionumh.es/index.php/mhcj/article/view/133/264>>[
Fecha de consulta: 19 de junio de 2022].
- BUCH, Esteban; GILBERT, Abel (Comp.). (2022). *Escuchar Malvinas. Músicas y sonidos de la guerra*, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- ESTEBAN, Edgardo (1999). *Malvinas. Diario del regreso*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- FERNÁNDEZ, Laura (2022). *Turba. Memorias de Malvinas*, Buenos Aires: Hotel de las ideas.
- FOFFANI, Enrique; TORRES, Victoria (Coord.) (2022). *Poesía argentina y Malvinas: Una antología (1833–2022)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- LORENZ, Federico (2022a). *Para un soldado desconocido*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- LORENZ, Federico (2022b). *Las guerras por Malvinas. 1982–2022*, Buenos Aires: Edhasa.
- LORENZ, Federico (2017). *La llamada: historia de un rumor de la posguerra de Malvinas*, San Miguel de Tucumán: EDUNT.
- POLLAK, Michael (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, La Plata: Ediciones al margen.
- SEGADE, Lara (2019). “Héroes y desertores. El campo de batalla como un campo de fuerzas en los relatos de la Guerra de Malvinas”, en Visconti, Marcela y Mariano Veliz (editores), *Relatos sobre Malvinas. Guerra, memoria y archivo*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- SEGADE, Lara (2014). *Relatos de Malvinas en la cultura argentina (1982–2012)*, Tesis doctoral, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- TORRES, Victoria; DALMARONI, Miguel (2022). *La guerra menos pensada. Relatos y memorias de Malvinas*, Buenos Aires: Alfaguara.
- VITULLO, Julieta (2007). *Ficciones de una guerra. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Disponible en <<https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/24060/PDF/1/play/>> [Fecha de consulta: 19 de junio de 2022].

Diablotexto *Digital*



**Fechas para recordar: la guerra de Malvinas
en las nuevas efemérides digitales del
2 de abril (2020-2021)**

***Dates to remember: the Malvinas war in
the new digital ephemeris of April 2
(2020-2021)***

**FLORENCIA BOTTAZZI
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
IDIHCS/CONICET**

bottazziflorenzia@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2265-4326>

**Fecha de recepción: 21 de abril de 2022
Fecha de aceptación: 6 de junio de 2022**

***Diablotexto Digital* 11 (junio 2022), 261-283
DOI: 10.7203/diablotexto.11.24324
ISSN: 2530-2337**



Resumen: En este trabajo indagaremos las efemérides del 2 de abril –Día del Veterano y de los Caídos en la guerra de Malvinas– producidas durante el período 2020-2021 a partir de la noción de género editorial y desde un enfoque enunciativo.

Las mediaciones editoriales, lejos de ser accesorias, vehiculizan determinados modos de leer y construir sentido, “moldeando” nuestra memoria lectora y formas de acceder al texto. En esa dirección, nos interesa investigar cuál es el relato de la guerra de Malvinas que allí se construye y de qué forma se manifiesta la subjetividad pedagógica en estos materiales.

Palabras clave: guerra de Malvinas; efemérides; género editorial; subjetividad pedagógica

Abstract: In this paper we will investigate the ephemeris of April 2nd – Day of the Veterans and Fallen of the Malvinas War– produced during the period 2020-2021 from the notion of an editorial genre and as an enunciative approach.

Editorial mediations, far from being accessory, convey certain ways of reading and constructing what it means to “shape” our reading memory and ways of accessing texts. We are interested in exploring the story of the Malvinas War which is built there and how pedagogical subjectivity is manifested in these materials.

Key words: Malvinas War; ephemeris; editorial genre; pedagogical subjectivity



Introducción

El discurso pedagógico constituye un objeto de compleja demarcación dada la profusa proliferación de materiales heterogéneos y diversos que atravesaron y atraviesan la escuela. De manera general, podríamos establecer que el discurso pedagógico atañe a todos los discursos que circulan por la institución escolar. No obstante, esta definición continúa siendo en exceso amplia si observamos la variedad de géneros y discursividades que se hacen presentes en la escuela: desde la legislación de los diseños curriculares que establece los contenidos a dar en todos los niveles según la jurisdicción correspondiente, pasando por la comunicación institucional establecida entre la escuela y las familias por medio de los cuadernos de comunicaciones, los materiales orientativos o de “perfeccionamiento” para docentes, hasta los libros de texto, antologías y dossiers de trabajo en clase.

En este brevísimo *racconto* es posible rastrear los distintos géneros discursivos que conviven en la escuela. Atendiendo a la ya clásica definición propuesta por Bajtín (1982), estos son considerados tipos relativamente estables de enunciados elaborados por una esfera de uso particular de la lengua – en este caso, el ámbito educativo en su amplitud –. La especificidad de cada género radica en su contenido temático, estilo y construcción compositiva que se encuentra en estrecha relación con la esfera de uso que lo crea. Es decir, la estructura del discurso a analizar se vincula fuertemente con la práctica discursiva específica en el seno social. Por ejemplo, el diseño curricular es un documento legal que tiene como fin informar a los directivos y docentes de los contenidos que deben darse en las distintas áreas según el nivel educativo. De ello se desprende que las características del diseño curricular como género sea la utilización del lenguaje técnico-específico del área a la vez que también se remita a leyes educativas y que se hagan recomendaciones didácticas-pedagógicas sobre el abordaje de determinados contenidos del área.

En este sentido, nuestro objeto de estudio –las efemérides para la Escuela Secundaria producidas por el Ministerio de Educación de la Nación (MEN) y la Dirección General de Cultura y Educación (DGCyE) de la Provincia de Buenos



Aires durante el período 2020-2021– será caracterizado como género editorial (Chartier R. , 1996) dentro del ámbito educativo y atañe de manera específica a los textos elaborados, tanto por empresas editoriales como por el Estado en su rol de editor de materiales escolares, para el trabajo en el aula en fechas patrióticas puntuales, en nuestro caso, el 2 de abril reconocido como “Día del Veterano y de los Caídos en la guerra de Malvinas” desde su institución en el año 2000.

Uno de los objetivos generales de este trabajo es contribuir a la caracterización de la efeméride en tanto género editorial particular, que aún no ha sido explorado con puntualidad desde el enfoque enunciativo del Análisis del Discurso y las teorías de la edición. En ese sentido, algunas de nuestras preguntas rectoras serán ¿de qué manera se organiza el discurso en las efemérides? ¿Qué “modos de decir pedagógicos” (Tosi, 2018) son incluidos y con qué efectos? ¿Qué modos de leer se habilitan a partir de estos rasgos?

En cuanto a la guerra de Malvinas en particular, nos interesa continuar indagando en base a trabajos previos (Linare y Bottazzi, 2022) qué tipo de representaciones se habilitan en estos materiales teniendo en cuenta los trabajos anteriores con otros materiales educativos como los libros de texto (Bottazzi, 2021). Por ende, nos preguntaremos de qué forma la construcción de un tono particular de enunciación, habilitado por el género específico de las efemérides, influye en la construcción del relato en las efemérides del 2 de Abril; y qué potencialidades presenta este género aún no analizado minuciosamente para el trabajo con Malvinas en el aula.

A partir de tal encuadre, desarrollaremos un análisis cualitativo de las efemérides desde un enfoque multidisciplinar que incluye los estudios de la edición y la cultura escrita (Chartier, 1996 y 2000), la teoría de la enunciación (Benveniste, 1970; Maingueneau 2004), los estudios relacionados al discurso pedagógico (Orlandi, 1987) (Tosi, 2018) y los aportes acerca del estudio de Malvinas en particular (Guber, 2001 y 2019; Lorenz, 2012).

Si bien haremos referencia al estado de las efemérides del 2 de abril a nivel nacional, por motivos de extensión en este trabajo nos remitiremos al



análisis particular de las efemérides producidas durante los años 2020-2021 por el Ministerio de Educación de la Nación y el Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. Como bien indicamos en trabajos anteriores (Linare y Bottazzi, 2022) la pandemia por COVID19 significó una acelerada proyección de la digitalización de materiales, precipitada por el contexto de urgencia marcado por el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO). En este sentido, resulta de interés analizar las nuevas propuestas pertenecientes al giro digital en la educación.

Del dicho al hecho: el origen de las efemérides

En su génesis, los actos escolares surgieron casi al unísono con el sistema educativo argentino. Tal como cita Godino (2009) en su estudio sobre el origen de las efemérides patrias, las efemérides como actos escolares se inauguran en 1887 por la iniciativa de un director de escuela que conmemora el aniversario de la Revolución de Mayo con sus alumnos, a partir de la entonación de versos patrios y el izado de la bandera en el patio (recogido por Bertoni 2001, p. 79, cit. Godino 2009, p. 2). Resulta interesante marcar cómo, contrario a lo que se creería, las primeras manifestaciones de estos actos no provienen de las cúpulas de la organización de la institución educativa, sino de sus actores diarios.

Conforme al paso del tiempo, estos actos comenzaron a institucionalizarse en pos de generar un repertorio de fechas patrias que apuntalaran simbólicamente un pasado histórico en común con esa nación que aún estaba en vías de consolidación. En líneas generales, las efemérides como actos escolares se caracterizan por proveer una síntesis de los acontecimientos sucedidos en la fecha a recordar –en un principio de manera dialogal, en la actualidad con expresiones varias como la representación de una obra o de una canción–, unas palabras alusivas a cargo de algún actor de la comunidad educativa, y el cierre entonando las canciones patrias –en la mayoría de los casos, el himno nacional argentino–.

Del mismo modo, a medida que los actos comenzaron a institucionalizarse y propagarse por las diversas instituciones educativas, se requirió la existencia



de documentos o materiales de consulta que sirvan para fijar directrices en los contenidos y formas de conmemorar cada fecha. Así, tiempo después surgen las efemérides como géneros particulares, es decir, como material elaborado específicamente para su uso durante una fecha patriótica puntual. Como complemento, tanto las editoriales como el Estado –en su rol de editor– ofrece “guías docentes” o “recursos digitales para el docente” a fin de brindar herramientas para el trabajo en el aula y para el armado del acto escolar. De ahí que sea necesario marcar que cuando hablamos de efemérides como género editorial, nos estaremos refiriendo a los materiales bibliográficos escolares –no al acto performativo–, publicados digitalmente por el Estado y que contemplan a los destinatarios estudiantes y docentes.

Desde una perspectiva diacrónica, los actos escolares y las efemérides no se mantuvieron al margen de los cambios sociales e históricos que propiciaron nuevas miradas y debates en torno a la Historia y a las formas de recordar. Quizás uno de los casos paradigmáticos que mejor ilustre esta cuestión sea el cambio de la denominación del 12 de octubre como “Día del Respeto a la Diversidad Cultural”, en reemplazo del “Día de la Raza”. Esta modificación, lejos de ser fortuita, responde a un contexto en el que se realiza un fuerte cuestionamiento de la historia de América y, principalmente, del papel de sus colonizadores.

De forma análoga, las corrientes de la Historia y de la Didáctica fueron acuñando nuevos enfoques a la vez que renunciaban a otros. Un testimonio de ello es el enfoque de la “historia desde abajo” que se da a mediados del siglo XX y que viene a reemplazar a los relatos estáticos centrados en grandes protagonistas, propio de la historia positivista. De acuerdo con Lorenz (2007), la historia positivista se centra en la historia de los sectores dominantes y en la figura de los próceres, personajes que encarnan un momento o un destino particular. Estos cambios aparecen de manera formal en el sistema educativo argentino a partir de la sanción de la Ley Federal de Educación (LFE) en la que se modifican no solo estos enfoques y abordajes desde la historia acontecimental a los procesos históricos, sino también los contenidos, dado que



se abre paso la historia reciente y se desplaza a la historia conmemorativa escolar que había dominado hasta allí.

Enseñar y recordar Malvinas¹

Los vínculos entre Malvinas y educación son de larga data, y excede a los propósitos de este trabajo realizar un recorrido exhaustivo por cada uno de estos momentos. Solo basta mencionar que numerosos autores hacen hincapié en la importancia que ha tenido la escuela en la conformación de Malvinas como Causa Nacional. En efecto, desde diversos enfoques y posicionamientos, se resalta la preeminencia del criterio territorial en la construcción del principio de nacionalidad que comienza a desarrollarse con más ímpetu a partir de la reforma escolar de 1941 (Escudé, 1987; Santos La Rosa, 2019; Marí, Saab y Suárez, 2000; Romero, 2004). La institución del 10 de junio como el “Día de la Afirmación de los Derechos Argentinos sobre las Malvinas, Islas y Sector Antártico” (Ley N.º 20.561, año 1973) en conmemoración del nombramiento de Luis Vernet como primer gobernador argentino en las islas (1829) es una expresión de ello.

No obstante, no existe consenso entre los autores en considerar a la causa Malvinas como cimentada por un nacionalismo “acrítico” (Escudé, 1987) o como “causa nacional” (Marí, Saab y Suárez, 2000), esto es, mientras que algunos sostienen que Malvinas ha sido un mero instrumento de adoctrinamiento nacionalista, otros marcan la potencialidad que ha tenido al punto tal que es una causa que desborda la institución escolar y se transforma en transversal para toda la sociedad argentina (Guber, 2001).

La guerra de Malvinas indefectiblemente ha propiciado el cuestionamiento y los debates en torno a esta Causa Nacional que supo ser hegemónica hasta 1982. A cuarenta años, podemos afirmar que continúa siendo uno de los episodios más relevantes y polémicos de la historia argentina actual,

¹ Dentro de “Malvinas” distinguimos: 1) la “cuestión Malvinas” para referirnos al conflicto geopolítico y el reclamo de soberanía por el archipiélago de las Islas Malvinas y el Atlántico Sur que Argentina mantiene con Gran Bretaña hace más de un siglo, 2) la guerra de 1982 como episodio histórico singular, y 3) la causa Malvinas como el arraigo del reclamo de soberanía de las Islas en el sentir nacional del pueblo argentino.



principalmente porque se llevó a cabo durante la última dictadura cívico-militar en Argentina. Es imposible soslayar que las particularidades de esta guerra² han hecho que se convierta en un episodio clave de la historia reciente, en tanto objeto de interés y disputa en diversos campos del conocimiento. En efecto, en términos de Jelin (2002), continúa operando como una “ausencia presente” manifiesta en las copiosas y dispares representaciones de la guerra que atraviesan transversalmente a la sociedad argentina y emergen en diferentes espacios como “gesta patriótica”, “guerra absurda”, “episodio de la dictadura” o “de reivindicación” y “defensa nacional”.

Como sostiene Linare (2019), los discursos escolares acerca de Malvinas gravitan fuertemente en torno a la guerra. En cuanto a la conmemoración, el artículo 92 de la Ley de Educación Nacional (LEN) hace explícita la causa Malvinas y establece como contenido obligatorio común a todas las jurisdicciones la causa de la recuperación de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur. Si nos referimos a las efemérides escolares, recién a partir de 2000, en el calendario escolar, se instituyen una efeméride que coexiste con la efeméride del 10 de junio: en 2000, el 2 de abril como “Día del Veterano y de los caídos en la guerra de Malvinas”.

En este sentido, en la actualidad Malvinas como contenido educativo se desarrolla en dos andariveles: por un lado, en los contenidos específicos de Historia reciente incluidos a partir de la LFE – que en secundaria se centran en 5to año – y, por otro, las efemérides. Como hemos mencionado anteriormente (Linare y Bottazzi, 2022) los propósitos del área de Historia no son idénticos a los de la efeméride: mientras que uno se centra en el análisis de un proceso histórico en toda su complejidad y multicausalidad, la otra se propone la conmemoración. No obstante, en un acercamiento a los Diseños Curriculares correspondientes a la Educación Secundaria, se puede concluir en que la alusión

² Para Guber (2019) existen cuatro aspectos inéditos en esta guerra: 1) es la única guerra del siglo que tiene a la Argentina como principal contendiente, en este caso, contra Reino Unido, 2) la participación de soldados conscriptos –generación 62 y 63– que se encontraban realizando el servicio militar obligatorio, 3) el apoyo generalizado de amplios sectores de la sociedad a la decisión de recuperar las islas y 4) la derrota declarada como aceleración del fin de la dictadura iniciada en Argentina en 1976.



a Malvinas es más bien vaga e imprecisa. De esta forma, la aparición de Malvinas –y, más precisamente de la guerra– en la escuela, se relaciona casi de manera unánime con las efemérides.

Sobre el marco teórico: las efemérides a la luz del análisis discursivo

A fin de poder precisar la composición de las efemérides del 2 de abril como género particular dentro del discurso pedagógico, tomaremos el concepto de género editorial propuesto por Chartier (1996). Siguiendo esta conceptualización realizada desde la historia de la lectura, el género editorial es un dispositivo textual complejo en tanto que se encuentra compuesto por materiales de diversos géneros discursivos con sus propias características enunciativas y compositivas que, a su vez, se resignifican en la integración de una unidad mayor.

En este sentido, el género editorial es un artefacto retórico complejo que significa y construye efectos de sentido a partir de operaciones de selección y combinación de diversos textos en función de una política editorial determinada, y por la instauración de un circuito de circulación y recepción en particular. Es por ello que el género editorial puede considerarse como una instancia de complejización del género discursivo *bajtiniano*, en tanto que da cuenta de las operaciones discursivas –estilísticas, temáticas y de composición– que no se explican simplemente por el ámbito de producción o esfera social de uso, sino también por la mediación editorial y las condiciones de circulación.

En consonancia con esto, las efemérides como género editorial detentan determinadas características discursivas en función de las “operaciones de puesta en libro” de las que habla Chartier: selección, recorte, presentación y combinación de distintos textos según los criterios estilísticos, académicos y/o ideológicos de las políticas editoriales en concomitancia con el ámbito de circulación del material.

Asimismo, para dar cuenta de la inscripción de la subjetividad en el discurso de las efemérides procederemos a partir del enfoque enunciativo de la escuela francesa del Análisis del Discurso (Benveniste, 1970; Maingueneau



2004). Según sus postulados, la enunciación es “la puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización” (Benveniste 1970: 81). Por ende, el producto verbal de este acto de enunciación –el *enunciado*– contiene determinadas huellas de esa inscripción de la persona en el discurso. De ahí se desprende que para indagar la inscripción de la subjetividad pedagógica en las efemérides sea imprescindible dar cuenta de los mecanismos lingüísticos a partir de los que se realiza.

En esta dirección, son pioneros para nuestro trabajo los estudios realizados por Orlandi (1987) y Tosi (2018), quienes desde distintos corpus intentan aproximarse a un bosquejo de la caracterización discursiva del discurso pedagógico. Frente a posturas que consideran a este como una mera traspolación de saberes académicos al ámbito escolar (Bernstein, 2005), las autoras destacan la especificidad discursiva de estos materiales.

Por un lado, Orlandi (1987) postula que el discurso pedagógico puede pensarse como “autoritario”, dado que transmite información pero lo hace sin posibilidad de reversibilidad, esto es, quien detenta el saber es solo uno de los participantes –el emisor–, el cual presenta el contenido como neutral, aséptico y carente de fisuras. Por eso mismo, la autora sostiene que el lenguaje propio del discurso pedagógico tiene como objetivo contener la polisemia y transformarse en un “espacio seguro”, en tanto que anula la posibilidad de vacilaciones, dudas o preguntas sin respuestas. Por otro lado, Tosi (2018) encuentra que existen “modos de decir pedagógicos” determinados a partir de los cuales se logra esta simplificación del saber y que estos se encuentran relacionados con la espacialización del saber, los modos de referir el discurso ajeno y los recursos para configurar la definición, entre otros.

A la luz de estos estudios previos, nos interesa constatar si los mecanismos discursivos a partir de los que se construye la subjetividad en las efemérides del 2 de abril apuntan al control de un saber homogéneo y un rol “autoritario” y de qué manera se propician esos gestos de lectura específicos.

Las efemérides en la actualidad: constitución de un corpus



Tal como hemos referido más arriba, en este trabajo nos centraremos en las efemérides producidas durante el período 2020-2021 a nivel nacional – Ministerio de Educación de la Nación (MEN)– y a nivel provincial –Dirección General de Cultura y Educación (DGCyE)–. Este período se destaca por el contexto particular de la pandemia que ha inducido una reorganización repentina no solo del sistema educativo en general, sino también de los materiales escolares. En específico durante el 2020 se volvió imperiosa la necesidad de democratizar el acceso a textos que permitieran mantener el vínculo pedagógico de los estudiantes con la escuela en esta situación adversa. Es en función de ello que surge la plataforma “Seguimos educando” en el portal educativo del MEN, educ.ar³. En lo que sigue indagaremos la efeméride “2 de abril y género: Veteranas, una historia silenciada”⁴ producida en el marco del Programa Educación y Memoria y que ha sido incluida por primera vez en los cuadernillos de Seguimos Educando correspondientes al mes de abril y, posteriormente, subida al portal de manera individual⁵.

En consonancia con esto, cada provincia ha llevado a cabo su propio esquema para sostener el vínculo pedagógico en el contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) y Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio (DISPO). Si bien aquí nos centraremos en “Continuemos Educando”, cabe destacar que, en el portal educativo de la DGCyE, el desarrollo de cada propuesta a nivel provincial pone en evidencia los diversos recorridos jurisdiccionales y, específicamente, el lugar que ocupan las efemérides.

De modo general, podemos afirmar que las efemérides como tal son un contenido más bien relegado o ausente en la mayoría de los portales. En efecto, solo en algunos pocos (“Continuemos Estudiando”, “Tu escuela en casa” de la

³ Página web disponible en: <https://www.educ.ar/> [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2022].

⁴ Disponible en <https://www.educ.ar/recursos/151292/2-de-abril-y-genero-veteranas-una-historia-silenciada> [Fecha de consulta: 7 de marzo de 2022].

⁵ Cabe destacar que en el año 2021 también se incluye en el portal la efeméride producida por el Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur “2 de abril: Malvinas y soberanía”. No obstante, dado que no se centra en nuestro tema de estudio –la guerra de Malvinas –, no ha sido incluida en esta oportunidad. Puede consultarse en <https://www.educ.ar/recursos/156509/2-de-abril-soberania-y-malvinas> [Fecha de consulta: 7 de marzo de 2022].



Provincia de Córdoba, “Portal de la Dirección General de Escuelas” de la Provincia de Mendoza, “Aprendemos Todos” de la Provincia de Corrientes) tiene una solapa propia. Asimismo, la efeméride del 2 de abril figura solamente en los tres primeros. En el caso de “Tu escuela en casa”⁶, el portal recupera las actividades propuestas por el Ministerio de Educación de la Nación, mientras que “Continuemos Estudiando” edita un cuadernillo en 2020 y sube actividades propias en su plataforma en 2021⁷ y la Provincia de Mendoza recupera el cuadernillo producido por la DGE en 2017 con propuestas de enseñanza en Ciencias Sociales, Lengua y Literatura y Educación Artística⁸.

Análisis de corpus

Por un lado, el formato de las efemérides producidas durante marzo y abril de 2020 (“El género de la patria” incluida en “Seguimos Educando”⁹ y “Continuemos Estudiando”¹⁰) está inspirado en los cuadernillos pues este material estaba destinado a ser impreso y distribuido en las escuelas de las distintas jurisdicciones¹¹. Por otro lado, la efeméride publicada en 2021 en el portal de “Continuemos Estudiando” se encuentra como un recurso en línea¹² e incluye actividades con archivos audiovisuales y acceso a la bibliografía por medio de intervínculos.

⁶ Disponible en <https://tuescuelaencasa.isep-cba.edu.ar/bot%C3%B3n-fechas-para-recordar> [Fecha de consulta: 7 de marzo de 2022].

⁷ Disponible en <https://continuemosestudiando.abc.gob.ar/contenido/recursos/dia-del-veterano-y-de-los-caidos-en-la-guerra-de-malvinas?efemerides=abril&u=60638cbe11f8930d0050ed21> [Fecha de consulta: 7 de marzo de 2022].

⁸ Disponible en <https://www.mendoza.edu.ar/2-de-abril-gdia-del-veterano-y-de-los-caidos-en-la-guerra-de-malvinasq/> [Fecha de consulta: 7 de marzo de 2022].

⁹ Cuadernillo número 1, para ambos Ciclos (Básico y Orientado) de la Educación Secundaria.

¹⁰ En este caso solo se menciona Educación Secundaria, sin especificar si es para un Ciclo en particular.

¹¹ Esta fue una medida tomada por el Ministerio de Educación después del Decreto Nacional N°297/20 que dispone el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) y la declaración del estado de emergencia sanitaria en la Provincia de Buenos Aires a partir del Decreto Provincial N° 132. A partir de estas dos medidas, se precipita la reorganización del sistema educativo y, por ende, de los materiales de trabajo.

¹² A diferencia de “El género de la patria” que fue subida en línea al portal Educ.ar y que ofrece la opción de descargar el afiche con las actividades en formato pdf. en <https://www.educ.ar/recursos/151292/veteranas> [Fecha de consulta: 7 de marzo de 2022].



No obstante estas diferencias, es plausible registrar ciertas regularidades que contribuyen a la constitución del esquema de las efemérides como género editorial. Es que, a partir de una operación editorial de secuenciación se conforman secciones fijas tales como la fundamentación, el marco general de la propuesta y las actividades. Cada uno de estos bloques temáticos propicia, a su vez, mecanismos discursivos particulares para construir la subjetividad pedagógica.

La fundamentación de las efemérides

Las propuestas editoriales de nuestro corpus coinciden en comenzar con breves segmentos programáticos en los que se explicitan los objetivos del material o se define a las efemérides como tales. Esta operación editorial de fundamentación se vuelve necesaria si consideramos la ausencia de una conexión directa que tienen las efemérides con los diseños curriculares vigentes. Dicho de otra manera, dado que las efemérides se proponen trabajar en una fecha particular acerca de un episodio específico de la historia –en este caso, el 2 de abril y la guerra de Malvinas– a partir de diversos ejes; esta propuesta de trabajo puede o no coincidir con los diseños. Por ende, es necesario incluir una breve contextualización y fundamentación del material presentado.

En algunos casos, esta puede ser una oración tanto al inicio del material como al final del marco general en seguidilla con las actividades, como en la propuesta de Continuemos Estudiando: “*Orientaciones del Nivel Secundario para trabajar en las escuelas a partir de la reflexión y la memoria colectiva.*”¹³ (Continuemos Estudiando, 2021¹⁴) y

Por eso el 2 de abril se conmemora el “Día del Veterano y de los Caídos en la Guerra de Malvinas”, para honrar a los soldados caídos y a todos los que participaron en esa guerra. (Continuemos Estudiando, 2021¹⁵).

¹³ Cabe aclarar que esta página fue actualizada con posterioridad a la terminación del artículo, el 25 de marzo de 2022: <https://continuemosestudiando.abc.gob.ar/contenido/recursos/2-de-abril-dia-del-veterano-y-de-los-caidos-en-la-guerra-de-malvinas?niveles=primaria&efemerides=abril&u=60638cbe11f8930d0050ed21>

¹⁴ Las cursivas son nuestras.

¹⁵ Las cursivas son nuestras.



En ambos ejemplos, la inclusión de sintagmas preposicionales con verbos no flexionados destaca el valor instrumental de este segmento: se trata de identificar a la efeméride como material y también asignarle un rol específico en el desarrollo de las actividades áulicas (“para trabajar en las escuelas”, “para honrar a los soldados caídos”).

En otras efemérides se procede a partir de los recursos de definición que, a partir de construcciones verbales con el verbo copulativo “ser” más una cláusula nominal, apuntan a la identificación de las efemérides y, por tanto, también contribuyen a otorgarle un lugar dentro del aula:

Las efemérides *son* parte de la vida escolar, una práctica que en sus orígenes estuvo destinada, principalmente, a construir *pertenencia nacional* (Seguimos educando, 2020). El día del Veterano y de los Caídos en la Guerra de Malvinas *es* una conmemoración instaurada en noviembre de 2000 a través de la ley 25.370, desde junio de 2006 *es* un feriado nacional inamovible (Continuemos Estudiando, 2020).

Estas construcciones se diferencian de los ejemplos anteriores en tanto que se presenta a las efemérides a partir de una construcción que intenta establecer una identificación neutral. Es decir, la identificación se construye como una verdad objetiva y no como una interpretación generada desde determinado punto de vista de lo que debe ser una efeméride. Por eso mismo, se anula la posibilidad de utilizar marcas de persona.

No obstante, en todos los casos las elecciones léxicas desplegadas en la fundamentación construyen redes semánticas que orientarán el marco general de las propuestas y, más específicamente, el despliegue de las actividades. De esta forma, la fundamentación es la zona de la efeméride donde se explicitan los lineamientos generales que se verán materializados tanto en la manera de contar la guerra de Malvinas como en las actividades que se sugiere que el estudiante realice.

En efecto, desde su surgimiento en 1887 hasta la actualidad, diversos significados y prácticas se han añadido a las efemérides. Por lo que, los lineamientos desplegados en la fundamentación suelen guardar relación con la



agenda política de turno. Basta pensar la diferencia en el ejercicio de ciudadanía que suscita cada material para evidenciar la fundamentación como la zona de mayor variabilidad de las efemérides. Si bien en todas las propuestas se apunta a la “reflexión”; mientras que en las propuestas de CE se hace foco en un ejercicio de ciudadanía vinculado con la práctica –“mantener viva la memoria histórica”, “honrar”, “rescatar el valor y la solidaridad”–; la propuesta de SE – producida por el Programa Educación y Memoria y la Dirección de Educación para los Derechos Humanos, Género y ESI– hace propia una retórica que apunta al cuestionamiento: la reflexión se trata de “habilitar preguntas” sobre “mandatos de la masculinidad (...) y la noción misma de patria”.

El relato de la historia en las efemérides

A continuación de la fundamentación, se incluyen segmentos narrativo-explicativos en los que se desarrolla la guerra de Malvinas como hecho histórico. En comparación con otros materiales escolares estandarizados como los libros de texto, las efemérides otorgan mayor extensión al desarrollo de la guerra.

Estos segmentos bien pueden estar integrados a la fundamentación (CE 2020) o bien pueden estar demarcados a partir de un proceso de titulación: tanto que interpele didácticamente al estudiante – “¿Qué pasó el 2 de abril?” (SE, 2020) –o que categorice la información de manera similar a los programas o diseños curriculares– “Marco general de las propuestas” (CE, 2021). Sumado al hecho de que tanto la fundamentación como el marco general de las propuestas no varía entre los distintos niveles del sistema educativo –a diferencia de las actividades–, no sería desacertado apuntar que esta sección puede dirigirse tanto al estudiante como al docente.

De manera general, el primer párrafo funciona para fijar el marco de coordenadas del relato –esto es, delinea el tiempo, el espacio y los protagonistas de la guerra de Malvinas– por lo que su análisis arroja orientaciones de significado que se harán presente en el desarrollo de cada relato:

Efectivamente, el 2 de abril de 1982, el gobierno de facto ordenó el desembarco de tropas en *nuestras* islas que habían sido *usurpadas* por Inglaterra desde 1833. Con esta acción



la dictadura cívico militar intentaba ocultar la *gravísima* situación social, política y económica a la que había conducido su gobierno (CE 2020).¹⁶

El 2 de abril de 1982, tropas argentinas desembarcaron en las Islas Malvinas con el fin de recuperar la soberanía que en 1833 había sido *arrebatada* por fuerzas armadas de Gran Bretaña (CE 2021).

El 2 de abril de 1982, tropas argentinas desembarcaron y *tomaron el control* de las islas Malvinas. En esos días, en pleno contexto de *terrorismo de Estado*, se vivía una aguda crisis: tres días antes del desembarco, la Confederación General del Trabajo (CGT) había declarado una huelga general bajo el lema “Paz, Pan y Trabajo” que fue duramente reprimida por la dictadura (SE 2020, 2021).

La longitud del tiempo histórico en el que se centra el relato varía entre las efemérides. Mientras que en las producciones de "Continuemos Estudiando" se hace una somera alusión a la historia de ocupación de Malvinas, en la propuesta de "Seguimos Educando" el tiempo se acota únicamente al episodio de la guerra y se relaciona inmediatamente a la guerra con el contexto de la última dictadura cívico-militar.

De igual forma, las primeras dos propuestas incluyen al contendiente británico en las primeras líneas del párrafo a partir de la introducción de un complemento agente (“por Inglaterra” o “por fuerzas armadas de Gran Bretaña”). Si bien el foco de estas oraciones está puesto en el objeto –las Islas–, la inclusión de un complemento agente que bien podría elidirse acentúa el compromiso y la postura sobre el hecho relatado. No obstante, en la propuesta de SE no se menciona explícitamente al contendiente hasta más adelante cuando afirma “el 1° de mayo comenzaron los bombardeos británicos” (SE 2020, 2021).

Estas decisiones conllevan a focalizar determinados actores de la guerra en detrimento de otros. En este caso, en las tres efemérides se destaca la Junta Militar como principal agente en tanto que son los responsables de todas las acciones que se emprenden para intentar ocultar la crisis inminente. Tal es el caso de los párrafos anteriormente mencionados de CE 2020 donde el gobierno de facto es el que “ordena” el desembarco de las tropas e “intenta ocultar” la situación de crisis¹⁷.

¹⁶ Las cursivas son nuestras.

¹⁷ De manera análoga se materializa en la propuesta de CE 2021: “Este hecho fue decisión del gobierno de facto que había derrocado al gobierno constitucional el 24 de marzo de 1976. Dicha acción se enmarcó en un acto más por perpetuarse en el poder ante el debilitamiento de las dictaduras en Latinoamérica” (CE 2021).



En segundo lugar aparecen los combatientes argentinos –en específico, los conscriptos–. Tal es así que en la propuesta de CE 2021 se dedica un párrafo para desarrollar el concepto de la “COLIMBA”¹⁸

Si bien el relato de la guerra se realiza en tercera persona, existen rasgos que dan cuenta de la subjetividad autoral en las efemérides. Por ejemplo, a partir del pronombre de primera persona del plural (“nuestras islas”) que, a su vez, establecen una relación comprometida con el objeto del discurso. Y el efecto de sentido de incluir tanto al locutor como a los destinatarios del discurso, en un horizonte compartido de nacionalidad –en este caso, el reconocimiento de las Islas Malvinas como parte de la soberanía argentina–.

Otro rasgo en el que se manifiesta la subjetividad autoral es la inclusión de adjetivos y sustantivos con una fuerte carga afectiva. Así, la ocupación británica hará que las Islas sean “usurpadas” o “arrebataadas”¹⁹; se incluyen adjetivos en grado superlativo –“gravísima”– o en grado cero “Tras 72 días de *crueles* batallas” (CE, 2021)²⁰ que valoran la situación; y la inclusión de marcadores discursivos –“efectivamente”– que acentúa la veracidad de la proposición a continuación.

Resulta llamativo, a su vez, la incorporación de “modos de decir” que en otros materiales –como los libros de texto– si no están ausentes, al menos son escasos. Tal es el caso de los recursos que incorporan las citas o alusiones a otras fuentes. En las efemérides, este procedimiento abona a matizar tópicos que, por ejemplo en los libros de texto, suelen aparecer como verdades absolutas e incuestionables:

La guerra representó un punto bisagra en la historia reciente. *Muchas investigaciones* la consideran el principio del fin de la última dictadura (SE 2020)

En los años de la posguerra, quienes pelearon en Malvinas tuvieron que organizarse para ser reconocidos socialmente. Mientras denunciaban un clima de creciente “*desmalvinización*”, sus demandas no conseguían respuestas adecuadas en el sistema

¹⁸ “Durante sus meses de servicio militar cumplían tareas muy variadas, desde hacer guardias durante todo el día hasta realizar servicios domésticos como barrer, limpiar o hacer tareas que no tenían relación alguna con la preparación militar. Por ello, a estos jóvenes se los conocía con el nombre de ‘COLIMBA’ que significaba ‘corre-limpia-barre’” (CE 2021).

¹⁹ Incluso dentro de estas elecciones se percibe un matiz de mayor afectividad en la elección de “arrebatar”, dado que es entendida como la acción de apoderarse de una propiedad o de un derecho que legítimamente pertenece a otro, por lo general con violencia.

²⁰ Las cursivas son nuestras.



de seguridad social. *Muchos testimonios aseguran* que los numerosos suicidios que se produjeron en este período obedecieron a este contexto tan crítico (SE 2020)

La población argentina entendió este hecho como una afirmación de la soberanía nacional y muchas personas se manifestaron a favor de la recuperación de las islas. Una “*encuesta de Gallup International, publicada en el diario Clarín (1/5/1982)*”, afirma que, en 1982, el 90% de los argentinos apoyaban la recuperación de las Islas. Esto, sin embargo, no se tradujo en un apoyo al gobierno militar. Al contrario, el estallido de adhesión popular convirtió la maniobra propagandística imaginada por la dictadura –que solo pretendía usar la causa de Malvinas en provecho propio– en un acontecimiento regional que expresó aspiraciones históricas de todos los pueblos del continente: la supresión del colonialismo en todas sus formas” (*Nota al pie: Observatorio Malvinas (2019) Malvinas, causa de la Patria Grande. Universidad Nacional de Lanús. Pág. 6*). Debido a ello la argentina recibió el apoyo de buena parte de los países latinoamericanos. (CE 2020)

En este material analizado, las fuentes pueden ser aludidas o explicitadas. En cualquier caso, su aparición coincide con la introducción de un tema polémico o, al menos complejo, en términos de que todavía se mantiene en discusión una aseveración de ese tenor. Tal es el caso de la consideración de la guerra como el episodio final de la dictadura, la investigación por la causa de suicidios de los ex combatientes o el apoyo popular que recibió la guerra en un principio.

No obstante, vale destacar que si bien el efecto de sentido es similar en rasgos generales – validar la toma de postura ante un episodio de la historia que continúa siendo polémico–, mientras que la alusión a fuentes indefinidas (“muchas investigaciones”, “muchos testimonios”) pareciera desligar al locutor de la responsabilidad sobre tal afirmación, la mención explícita de la fuente en el tercer caso funciona como un argumento que ayuda a sostener el punto de vista que el locutor asume, tendiendo a la confiabilidad.

De igual manera, también encontramos las comillas como marcas de un discurso ajeno para resaltar tecnicismos. Llegado a este punto, resulta necesario destacar que las efemérides contienen considerables términos técnicos bélicos en esta sección como se evidencia en “En la guerra murieron 649 argentinos. Más de 23.000 *soldados, suboficiales y oficiales* estuvieron en el *teatro de operaciones*” (SE 2020)²¹. En otros casos, sí se incluye una explicación que

²¹ Las cursivas son nuestras.



permite dilucidar las diferencias entre los rangos jerárquicos de las Fuerzas Armadas²²:

La mayoría eran jóvenes de entre 18 y 20 años que cumplían con el Servicio Militar Obligatorio y que no tenían formación militar profesional como los oficiales y suboficiales que habían decidido realizar la carrera militar. Estos jóvenes, a los que se los conoce como “conscriptos”, podían estar un año prestando servicios en una base naval o aérea, en un destacamento del ejército o en cualquier otra dependencia de las Fuerzas Armadas. (CE 2021)

En este último ejemplo sí se profundiza en la distinción de rangos a partir de la inclusión de terminología propia (“Servicio Militar Obligatorio”) y la realización de la carrera militar como rasgo de diferenciación entre las distintas jerarquías. A su vez, se introduce el término “conscriptos” con el entrecomillado correspondiente luego de la explicación, de forma tal que se asume que esta palabra constituye un tecnicismo ajeno al ámbito de conocimiento de los estudiantes y que, por ello, debe ser explicado.

No sucede lo mismo con la inclusión de “desmalvinización” en el ejemplo de SE mencionado más arriba. Este hecho es destacable dado que es un término que reviste una complejidad particular²³ y requiere, al menos, una breve definición. De esta forma, puede observarse cómo dentro del mismo género las efemérides tienden a utilizar recursos para referir al discurso ajeno en las explicaciones pero no en todas se materializa de la misma forma.

Actividades

Las secuencias instructivas de nuestro corpus, divididas por nivel educativo, se despliegan al finalizar el relato de la guerra. Si bien existen distintas construcciones discursivas para introducir instructivos, las efemérides aquí analizadas escogen aquellas que marcan mayor cercanía con el lector: “Te

²² También, como detallamos en un ejemplo anterior, en esta propuesta de CE se incluye el término “COLIMBA” y su explicación.

²³ El término “desmalvinización” es usado por primera vez en la entrevista que Osvaldo Soriano realiza al politólogo francés Alain Rouquié. Este sostiene: “quienes no quieren que las Fuerzas Armadas vuelvan al poder, tienen que dedicarse a “desmalvinizar” la vida argentina. Eso es muy importante: desmalvinizar. Porque para los militares las Malvinas serán siempre la oportunidad de recordar su existencia, su función y, un día, de rehabilitarse” (Soriano, 1983).



sugerimos realizar este ejercicio de reflexión a partir de los siguientes ejes:” (CE 2020), “Te proponemos que investigues, preguntando en casa o llamando por teléfono a algún familiar o amigo, cómo fueron esas movilizaciones” o “Les proponemos leer los siguientes fragmentos” (CE 2021). Así, mediante construcciones que nuevamente marcan la subjetividad autoral –cláusulas verbales con primera persona del plural que apelan directamente al estudiante–, se adquiere un tono de mayor informalidad y cercanía, plausible de relacionarse con la no obligatoriedad de las actividades propuestas en las efemérides. Es que, como mencionamos anteriormente, a comparación de otros materiales planteados para un trabajo sistemático de los contenidos prioritarios a lo largo del ciclo lectivo, las efemérides son materiales episódicos.

En el caso particular de la guerra de Malvinas, en estas efemérides las actividades se condensan en dos grandes grupos: aquel que trabaja con la búsqueda de testimonios por parte de los estudiantes y el que, por el contrario, brinda fragmentos de testimonios para que el estudiante trabaje sobre ellos. En el primer caso, se propone la búsqueda de testimonios en el círculo privado del estudiante: amigos, familiares.

Te proponemos que investigues, preguntando en casa o llamando por teléfono a algún familiar o amigo, cómo fueron esas movilizaciones. ¿Cómo se recibió la noticia del desembarco de las tropas argentinas en las islas? ¿Cómo se siguió el curso de la guerra? ¿Qué reacciones suscitó la noticia del cese del fuego y la llegada de los sobrevivientes de la guerra al territorio argentino? Escriban algunas ideas propias sobre cuál era el sentimiento general respecto de la guerra. (SE 2020)

En el segundo caso, se despliegan diversos recursos textuales y genéricos con particular predominancia de géneros de mayor intimidad como lo son las cartas (“Carta del Maestro Julio Cao” en CE 2020) o aquellas expresiones artísticas que articulan diversas emociones en torno a la guerra (“El Pulóver Azul”, episodio de *Pensar Malvinas* ó la canción “Ellas” en CE 2021).

No obstante, en líneas generales podemos establecer que en todos los casos se observan consignas que apuntan más a la reflexión personal que a la búsqueda de una respuesta única o correcta. Por ende, uno de los verbos de mayor utilización es el verbo “creer”, que indaga o busca el parecer de los



estudiantes: “¿Por qué creen que es difícil para los excombatientes hablar sobre lo que vivieron en Malvinas?” (CE 2021), “¿Por qué crees que tantas personas de otros países le dieron su apoyo a Argentina?” (CE 2020). Esta elección puede vincularse, nuevamente, con el propósito de las efemérides que no obedecen a los lineamientos de los diseños curriculares y, por ende, se orientan a la formación ciudadana a partir de la reflexión crítica y no a constatar el aprendizaje de un contenido determinado.

Palabras finales

Considerando la importancia que tienen las fechas patrias para el sistema educativo argentino, resulta peculiar que las efemérides como género editorial constituyan aún un campo en vías de exploración. En este trabajo hemos intentado arrojar luz sobre este género, estableciendo las regularidades dentro de la escena discursiva y de qué modo se construye una subjetividad pedagógica en ella.

En el caso particular de las efemérides del 2 de abril, observamos una tendencia a marcar la condena a la guerra de Malvinas, por un lado, y sostener la legitimidad de la soberanía sobre las Islas, por el otro. Como resultado de esta tendencia, se focaliza en los actores argentinos involucrados, con especial predominancia de la Junta Militar y, en segundo lugar, de los soldados conscriptos. No obstante, en algunas efemérides también se menciona el apoyo popular hacia la guerra.

La subjetividad autoral manifiesta esta toma de posición a partir de procedimientos que se alejan de los “modos de decir pedagógicos” canónicos – es decir, aquellos que pretenden la construcción de un saber neutral, aséptico y sin fisuras–. Por el contrario, en las efemérides del 2 de abril se incluyen procedimientos que establecen una cercanía con el lector a la vez que también marcan la inclusión del punto de vista autoral respecto a la guerra de Malvinas. Por otro lado, también prevalece una inclinación a la explicitación de las fuentes, en comparación con los libros de texto, mediante notas al pie o recursos tipográficos.



En este sentido, las efemérides como género editorial detentan una potencialidad para indagar sobre la polisemia de Malvinas que merece seguir siendo abordada en vías de construir un relato de una historia que aún no se encuentra clausurada.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijail (1982). *La estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BENVENISTE, Emile (1970). *Problemas de lingüística general II*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BERNSTEIN, Basil (2005). *Clases, códigos y control II. Hacia una teoría de las transmisiones*. Madrid: Alkal.
- BOTTAZZI, Florencia (2021). “En búsqueda del enemigo: las representaciones del escenario bélico de la guerra de Malvinas en los nuevos libros de texto (2006-en busca)”, *Clío, La Historia Enseñada*, n.º 32, pp. 1-19. Disponible en <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ClioyAsociados/article/view/10113> [Fecha de consulta: 7 de junio de 2022].
- CHARTIER, Roger (1996). “Preface”. En Chartier, R. *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation et littératures de colportage en Europe XVI e –XIX e siècles*. París: IMEC Éditions.
- CHARTIER, Roger (2000). *La mediación editorial. En Las revoluciones de la cultura escrita*. Barcelona: GEDISA.
- ESCODÉ, Carlos (1987). *Patología del nacionalismo. El caso argentino*. Buenos Aires: Tesis, Instituto Di Tella.
- GODINO, Carmen M.ª Belén (2009). “Efemérides patrias. Análisis de su génesis y cambios en la institución educativa”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, pp. 1-15. Disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495950234001> [Fecha de consulta: 7 de junio de 2022].
- GUBER, Rosana (2001). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: FCE.
- GUBER, Rosana (2019). “Una guerra implausible. Las ciencias sociales, las humanidades y el lado moralmente probo en los estudios de Malvinas”. *Plataforma del Programa Interuniversitario de Historia Política*, n.º 113, pp. 1-31. Disponible en http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/malvinas_guber2.pdf [Fecha de consulta: 5 de marzo de 2022].
- JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- LINARE, Cecilia (2019). “Entre la conmemoración y la enseñanza: la Guerra de Malvinas en las prescripciones curriculares del nivel primario bonaerense (1993–2007)”. *II Jornadas sobre la Cuestión Malvinas en la UNLP*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.



- LINARE, Cecilia y BOTTAZZI, Florencia (2022). "Malvinas y pandemia. Un análisis de las propuestas de enseñanza elaboradas en el marco de la Continuidad Pedagógica de la Provincia de Buenos Aires", *Anuario de Historia de la Educación. SAHE*, n.º 23, pp. 106-125. Disponible en <https://www.saiehe.org.ar/anuario/revista/article/view/8_consultado_el_07/07/2022> [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2022].
- LORENZ, Federico. (2012). *Las guerras por Malvinas. 1982 – 2012*. Buenos Aires: Edhasa.
- MAINGUENEAU, Dominique (1999). Ethos, scénographie, incorporation. *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, pp. 75-102.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004). "¿"Situación de enunciación" o "situación de comunicación"?", *Discurso.org*, vol. 3, n.º 5.
- MARÍ, Cristina, SAAB, Jorge y SUÁREZ, Carlos (2000). ""Tras su manto de neblina". Las Islas Malvinas como creación escolar". *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*, n.º 5, pp. 25-59. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1310082> [Fecha de consulta: 15 de marzo de 2022].
- ORLANDI, Eni (1987). "Tipología del discurso y reglas conversacionales". *A linaguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas: Pontes, pp. 25-38.
- SANTOS LA ROSA, Mariano (2019). "La construcción histórica de una causa nacional en el ámbito escolar (1870–1945)". *Clío & Asociados. La Historia Enseñada*, n.º 28, pp. 20-32. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/82839> [Fecha de consulta: 15 de marzo de 2022].
- SORIANO, Osvaldo (1983). "Desde París Alain Rouquié" (Entrevista), *Humor Registrado*, n.º 101, pp. 44-50.
- TOSI, Carolina (2018). *Escritos para enseñar. Los libros de texto en las aulas*. Buenos Aires: Paidós Educación.

Diablotexto *Digital*



Soy del 2 de abril. Representaciones del excombatiente en la posguerra a través de canciones de rock argentino (1994-1995)

Soy del 2 de abril. Representations of the Malvinas War Veteran during the Post-War Period through Argentinian Rock Songs (1994-1995)

FERNANDO RAÚL BARRENA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (UNLP)
ferbarrena.fb@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6712-1761>

JUAN MANUEL CISILINO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (UNLP)/
CONICET
juanmanuelcisilino@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9546-3187>

Fecha de recepción: 10 de marzo de 2022
Fecha de aceptación: 28 de junio de 2022

Diablotexto Digital 11 (junio 2022), 284-300
DOI: 10.7203/diablotexto.11.24467
ISSN: 2530-2337



Resumen: Malvinas es una presencia persistente en múltiples manifestaciones de la cultura argentina. En el presente artículo nos proponemos analizar representaciones configuradas en las canciones de rock argentino acerca de la figura del excombatiente de la Guerra de Malvinas durante un período particular de la posguerra. Para ello trabajamos con un sucinto corpus de producciones editadas a mediados de los años noventa (1994-1995), cuando Malvinas reapareció en las letras luego de años de ausencia. A través de una estrategia metodológica de tipo cualitativa, indagamos motivos recurrentes en la construcción de la imagen del excombatiente. Asimismo, exploramos vínculos con el contexto social de producción y con las conceptualizaciones que se han hecho sobre el periodo de la posguerra.¹

Palabras clave: Malvinas; rock nacional argentino; punk; excombatientes, neoliberalismo

Abstract: Malvinas is a persistent presence in multiple manifestations of the Argentine culture. In this article we intend to analyse configured representations in Argentinian rock songs about the war veteran figure of the Malvinas War during the post-war period. To achieve that purpose, we worked with a brief corpus edited in the mid nineties when Malvinas reappeared on song lyrics after years of absence. Throughout a qualitative methodological strategy, we inquired into recurrent motives in the construction of the war veteran image. Additionally, we explored bonds with the social context of production and with the conceptualizations that had been made about the post-war period.

Key words: Malvinas; argentinian rock; punk; Malvinas war veteran; neoliberalism

¹ El título del presente trabajo alude a un fragmento de la canción “2 de abril” de la banda argentina de punk *Ataque 77* (1995). Como se analizará al final de este artículo, el enunciado supone la afirmación identitaria de un sujeto relegado desde el final de la guerra. Por otro lado, ambos autores pertenecen, además, al Colectivo de Estudios, Divulgación e Investigación de la cuestión Malvinas (CEDICMA); al Centro de Investigaciones Socio-Históricas (CISH) y al Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IDIHCS).



“En una sociedad que nos educa para la vergüenza,
el orgullo es una respuesta política.”

Carlos Jáuregui (en Bellucci, 2014)

Malvinas es una presencia persistente en múltiples manifestaciones de la cultura argentina. El presente artículo forma parte de un trabajo más amplio acerca de las representaciones de Malvinas en el rock argentino, cuyos primeros resultados, con un enfoque panorámico, pueden encontrarse en “*Que la música no me sea indiferente. La Guerra de Malvinas en el rock nacional (1982-2020)*” (Cisilino y Barrena, 2021).

En este caso, nos proponemos analizar representaciones configuradas en canciones de rock nacional² acerca de la figura del excombatiente durante un período particular de la posguerra. Con esa finalidad, trabajamos con un sucinto corpus de producciones editadas a mediados de los años noventa (1994-1995), cuando Malvinas reapareció en las letras luego de años de ausencia. Valiéndonos de una estrategia metodológica de tipo cualitativa, indagamos motivos recurrentes en la construcción de la imagen del excombatiente. A la vez, exploramos vínculos con el contexto social de producción y con las conceptualizaciones sobre los excombatientes que se han puesto en juego durante el período de posguerra.

El corpus seleccionado está conformado por cuatro canciones pertenecientes al género rock en sentido amplio y al subgénero punk, específicamente. Las cuatro fueron producidas a mediados de los noventa, entre 1994 y 1995. Estas son “Memorias de la guerra” (Embajada Boliviana, 1994), “Amor suicida” (2 Minutos, 1994), “Te volveremos a ver” (Cadena Perpetua, 1995) y “2 de abril” (Ataque 77, 1995)³. En todos los casos, se trata de canciones

² A lo largo del escrito se utilizarán en forma indistinta los términos *rock argentino* y *rock nacional*. Cabe aclarar que este último es el modo habitual en que se hace referencia a este género en nuestro país, denominación aún debatida, pero de temprana adscripción popular. De hecho, como destaca Abel Gilbert (2022) al referirse a *Pelo* (publicación argentina dedicada al rock en los setenta), hacia 1972 ya es habitual hablar de *rock nacional*.

³ Una quinta producción, “Bajo otra bandera” (Pilsen, 1993), también perteneciente al subgénero punk, queda por fuera de nuestro corpus al tratarse de una canción que aborda una guerra sin incluir referencias explícitas a Malvinas (además de presentar la situación de un combatiente en el escenario bélico y no en el contexto de la posguerra).



que, de un modo directo o indirecto, han tomado la figura del excombatiente en el contexto de la posguerra como t3pico central en la construcci3n discursiva.

Apuntes sobre el contexto de producci3n

La d3cada de los noventa en la Argentina estuvo signada por el apogeo del neoliberalismo. Hacia 1994, la presidencia de Carlos Menem se encontraba fortalecida luego de la experiencia hiperinflacionaria durante el gobierno de Ra3l Alfons3n. Esta hab3a sido profundamente traum3tica para una sociedad que a3n no divisaba las consecuencias de las pol3ticas econ3micas vigentes a mediados de los noventa (la convertibilidad, el endeudamiento externo, la desregulaci3n y el debilitamiento del Estado, la privatizaci3n de empresas p3blicas y las pol3ticas de flexibilizaci3n laboral). Desde el punto de vista ideol3gico, un relato dominante, presentado como el 3nico posible, te3a el clima de 3poca y arraigaba con fuerza en distintos sectores sociales. Se trataba de una concepci3n que sentenciaba la falta de alternativas y aconsejaba conformismo y salvaci3n individual (Bor3n et al., 1999).

Desde el punto de vista pol3tico, Menem hab3a robustecido sus apoyos a trav3s del Pacto de Olivos establecido con Alfons3n y la reforma constitucional que se sancion3 en aquel a3o. En ella, se estableci3 la “Disposici3n Transitoria Primera” de la Constituci3n Nacional, donde se declar3 el leg3timo e imprescriptible derecho soberano de la Argentina sobre las Malvinas, el Sector Ant3rtico y dem3s Islas del Atl3ntico Sur. Sin embargo, la discusi3n de soberan3a se encontraba congelada debido a la firma de los llamados “Acuerdos de Madrid” en 1989 y 1990, a partir de los cuales, bajo el “paraguas de soberan3a”, se hab3an restablecido las relaciones con el Reino Unido (Biangardi Delgado, 2017). A la vez, 1994 fue el a3o en que, a ra3z del asesinato del soldado conscripto Omar Carrasco, se dispuso el cese del Servicio Militar Obligatorio. Al a3o siguiente, en 1995, Menem ser3a reelecto con casi el 50 % de los votos.

Como contrapartida, el creciente empeoramiento de las condiciones de vida de amplios sectores, especialmente de aquellos que perd3an su empleo y empezaban a quedar marginados del sistema formal, fue conformando los primeros eslabones de una resistencia que tuvo su primer hito en el



Santiagoñazo, a fines de 1993⁴. Esta oposición a las políticas menemistas se iría consolidando en la segunda mitad de los noventa, en particular, a partir del surgimiento de las organizaciones que nucleaban a trabajadores desocupados.

Apuntes sobre rock nacional y Malvinas

Durante la dictadura cívico-militar que derrocó al gobierno peronista en 1976, el rock argentino desplazó al anglo y llegó a ocupar el lugar central que aún hoy mantiene (Favoretto, 2014)⁵. En la etapa previa a la Guerra de Malvinas, este género, como la mayoría de las expresiones artísticas y culturales, fue objeto de persecución y censura.⁶ Más allá del grado de represión sufrida, esta expresión popular se desarrolló bajo el contexto del Terrorismo de Estado, reforzándose como un espacio de refugio y de resistencia para las juventudes. El punto de inflexión de este proceso comenzó el 2 de abril de 1982, cuando se produjo la recuperación de las Islas Malvinas y la dictadura dispuso la prohibición radiofónica y televisiva de música cantada en inglés. Esto dio un gran impulso a la difusión interna, “permitiendo que el rock nacional se exteriorizara hasta límites antes impensados” (Pujol, 2015: s. p.) y adquiriera “un protagonismo sin precedentes en el país y [...] un nivel de circulación social y artístico muy movilizador que no decayó con la caída del régimen” (Favoretto, 2014: 2). Como puede verse, existe un fuerte entrelazamiento entre la consolidación del rock nacional como fenómeno cultural de masas y el conflicto de Malvinas.

Con respecto a la aparición de Malvinas como temática en las producciones musicales del género, se manifiesta una fuerte presencia a partir de 1982: “la elaboración artística de esa experiencia traumática comienza ya

⁴ El 16 de diciembre de 1993 se produjo el Santiagoñazo, pueblada en la que trabajadores estatales, junto con otros sectores populares de las mayores ciudades de la provincia de Santiago del Estero, tomaron por asalto e incendiaron la Casa de Gobierno provincial, la Legislatura y los Tribunales (es decir, las tres sedes características del poder político), entre otros. Como han señalado Rubén Laufer y Claudio Spiguel (1999), con el Santiagoñazo “se abrió en el país un nuevo período de intensificación y ascenso de la movilización obrera y popular” que adoptó “algunos de los rasgos que habían caracterizado en la Argentina el anterior auge de masas de las décadas del '60 y '70” (p. 18).

⁵ Para un análisis de la anglofilia musical en el rock argentino, ver Gilbert (2022).

⁶ No obstante, cabe destacar que entre 1969 y 1982 solo nueve canciones de las 243 prohibidas pertenecían al género del rock; la mayoría eran folklóricas (Di Cione, 2015).



durante la guerra misma” (Buch y Gilbert, 2022: 14)⁷. Como señalamos en el trabajo previo mencionado (Cisilino y Barrena, 2021), once de las veintisiete canciones seleccionadas para aquel corpus fueron creadas en los primeros cinco años de la posguerra. Sin embargo, las alusiones disminuyeron desde mediados de los años ochenta, al punto tal de que entre 1988 y 1993 no se registran referencias directas. Entre 1994 y 1995 se produce un cambio. Se editan cuatro canciones que aluden explícitamente a Malvinas. Esto no solo resulta llamativo por el silencio previo señalado, sino porque las cuatro abordan la temática a través de la figura del excombatiente (o sus allegados) durante la posguerra y pertenecen a un mismo subgénero dentro del rock: el punk.

No es casualidad que sea el subgénero del punk el que retome las alusiones a Malvinas. Como movimiento contracultural, desde sus orígenes, el punk argentino se interesó por la guerra y sus consecuencias. Ya el 9 de julio de 1982, una de las bandas pioneras, Los violadores, estrenó “Comunicado 166”, recién editada tres años después en su álbum *Y ahora qué pasa, eh?* (Frantattoni, 2021). La canción expone los intereses geopolíticos que se pusieron en juego durante el conflicto y da cuenta de los supuestos con que la Junta Militar encaró la guerra, denuncia la complicidad imperialista y resalta la solidaridad latinoamericana, que la dictadura decidió no aprovechar. Asimismo, Alerta Roja, otra de las bandas precursoras, lanzó en 1983 “Guerra sin razón”, canción en la que se le atribuye un carácter absurdo al conflicto bélico.

En el caso de las cuatro canciones que nos proponemos abordar en este trabajo, cabe destacar que pertenecen a bandas punks conformadas posteriormente. Forman parte de la denominada *segunda oleada del punk argentino*, inaugurada por la edición de la recopilación *Invasión 88* (1988)⁸. Las cuatro agrupaciones surgieron entre fines de la década del ochenta y principios

⁷ Cabe tener presente que el conflicto del Atlántico Sur constituyó la única guerra del siglo XX en la que la Argentina participó como uno de los contendientes protagónicos. Por lo tanto, para la sociedad argentina se trató de una experiencia inédita.

⁸ Según Pablo Tassart y Sebastián Farías (2013): “*Invasión 88* marcó un antes y un después en la escena punk en la Argentina. Se trata del primer material que ofrecía de manera semi-profesional un compilado con bandas provenientes de distintas ramas a las que se puede ubicar con el rótulo punk rock [...]. A la distancia, al disco puede vérselo como un hito que da cuenta de un sector de la cultura juvenil (el más revoltoso, contestatario, crítico y quilombero) que encontró acá un reflejo y una forma de expresión” (s. p.).



de los noventa: *Ataque 77 y 2 Minutos*, en 1987; *Cadena Perpetua*, en 1990; y *Embajada Boliviana*, en 1992.

La aparición de estas canciones se produjo en el contexto neoliberal que hemos caracterizado sucintamente. En dicho periodo, al calor de la masividad que habían adquirido los recitales de algunas bandas, se fue consolidando un proceso de “futbolización” del rock, articulado con la llamada “cultura del aguante”. De hecho, se ha sostenido la hipótesis de que la transferencia de prácticas se operó sobre la base de las intensas relaciones entre ambos universos y la superposición de sujetos que componen uno y otro (Alabarces, 2000). Es en este contexto en el que puede identificarse una reactualización de la definición del rock como una actitud de resistencia, como expresión de descontento, frente al neoliberalismo imperante. En esa dirección, desde la perspectiva de Pablo Semán y Pablo Vila (1999), el rock surgido en los noventa fue “neocontestatario” y se construyó en oposición, dentro del propio espacio cultural, a la “música comercial”. Esto implicaba un cuestionamiento a la mercantilización del arte y de la industria cultural en general. A la vez, en pleno auge de las políticas neoliberales, este rock expresaba a “las víctimas jóvenes de una reestructuración social violenta, abrupta y traumática” (Semán y Vila, 1999).

Representaciones: desplazamientos y resignificaciones

Para introducirnos en el análisis de las representaciones que se configuran en “Memorias de la guerra” (*Embajada Boliviana*, 1994), “Amor suicida” (2 Minutos, 1994), “Te volveremos a ver” (*Cadena Perpetua*, 1995) y “2 de abril” (*Ataque 77*, 1995), nos interesa resaltar algunos rasgos comunes, que suponen diferentes desplazamientos en el abordaje de Malvinas respecto de las producciones anteriores del rock nacional. El primero de ellos puede resultar obvio: el interés se desplaza del conflicto bélico a la posguerra. No obstante, esto supone otros desplazamientos, en los que algunos elementos persisten y otros se resignifican. El drama social de la guerra se transforma en el drama individual de sus vestigios; de la experiencia colectiva, pública, y sus grandes protagonistas (Leopoldo Galtieri, la dictadura, Margaret Thatcher, Gran Bretaña, la OTAN), la



atención se traslada a la esfera privada, a la experiencia, centralmente individual, de un nuevo sujeto social, el excombatiente. A los que volvieron, la guerra *no los suelta*, la vida civil adquiere ribetes bélicos y se transforma en hostil el espacio en el que tratan de reinsertarse. De este modo, este pequeño número de canciones punk, que rompen el silencio rockero sobre Malvinas a mediados de los noventa, cambian el foco.

Desde el punto de vista enunciativo, se atenúa la distancia que imprime la tercera persona y se construyen enunciadores insertos, de diversos modos, en las historias que se traman. En el caso de “Amor suicida” (2 Minutos, 1994), el enunciator es testigo directo del drama que encarna la posguerra. Desde el título se sugiere uno de los aspectos más trágicos de este periodo, acentuado en los primeros años: la cantidad de suicidios de excombatientes⁹. Se trata de una problemática espinosa y aún no abordada con la rigurosidad que amerita, que puede interpretarse a partir de la llamada *desmalvinización*¹⁰. La canción en cuestión narra el encuentro del enunciator con la novia de un caído en combate. Angustiada por su muerte, sumergida en la depresión y en el alcohol, encuentra como único consuelo el suicidio (*Ella se voló la cabeza por su viejo amor / ella se voló la cabeza por su muerto amor*)¹¹. El combatiente no ha regresado de las

⁹ Si bien no hay un relevamiento oficial, la Defensoría del Pueblo de la Nación Argentina (2011) destaca que es “necesario mencionar que la cantidad de soldados que fallecieron post conflicto a causa de suicidios, es de tal magnitud que puede compararse la guerra y la posguerra. En la guerra murieron 649 argentinos: 323 durante el hundimiento del crucero General Belgrano y 326 en el archipiélago. ¿Qué cantidad de ex combatientes se suicidaron? Si bien no existen cifras oficiales, entre los veteranos de guerra la mayoría habla de más de 450 casos” (s. p.). Otras versiones refieren a más de 800. De cualquier modo, el número es elevado y amerita un abordaje oficial por parte del Estado.

¹⁰ La discusión sobre este término excede nuestro trabajo; se trata de una categoría nativa, común a los ámbitos de excombatientes y “malvineros”, que ha sido empleada, a su vez, desde diversas perspectivas en abordajes académicos sobre la Cuestión Malvinas. No obstante, resulta útil para dar cuenta de la situación de desamparo atravesada por el sector de excombatientes y de las implicancias en su salud mental. De hecho, el doctor Enrique Stein, psiquiatra que ha trabajado durante décadas atendiendo a excombatientes y hasta hace poco ejerció como Coordinador del Comité de Salud Mental de las Fuerzas Armadas, orientado al trabajo con veteranos de guerra, ha señalado que “la desmalvinización fue un factor coadyuvante de otros factores para aumentar la tasa de suicidios”. Esto se debe a que el no reconocimiento de los excombatientes constituyó un “efecto psicológico de la política” que impactó en la salud de los veteranos. En contraposición, el sentido que tiene enfrentarse a un enemigo histórico reconocido en defensa de la soberanía nacional ha operado “como un factor de resiliencia y de recuperación” (E. Stein, comunicación personal, 9 de septiembre de 2016).

¹¹ Atendiendo a fines meramente estilísticos y para agilizar la lectura, hemos decidido consignar los fragmentos citados de las canciones analizadas en letra cursiva.



islas, pero su ausencia física se traduce en la presencia del trauma; la guerra se traslada al continente, su presencia es habitada por los seres queridos. Llama la atención la distancia y el tiempo transcurrido entre la guerra y el relato tan cercano de esta situación.

Una situación similar se escenifica en “Te volveremos a ver”, de Cadena Perpetua (1995). El enunciador personifica al amigo de un caído, que describe el drama que provoca su ausencia. La canción presenta, progresivamente, el desplazamiento temporal señalado al principio: de la guerra a la posguerra, del pasado al presente. El denominador común es el dolor: del combatiente que marcha a la guerra; de la familia y su novia que lo despiden; de sus amigos que lo extrañan (*en tu recuerdo solo hay dolor*). La perspectiva desde la que se focaliza y valora el conflicto se ubica siempre en el continente, en las pequeñas e íntimas tragedias que se multiplican ante la ausencia del hijo, del novio, del amigo.

Un motivo se reitera desde el título, en cada estrofa y en cada estribillo: *volver*. Sin embargo, no se trata de la consigna popular “Malvinas volveremos”, que exhorta colectivamente a recuperar las islas¹². Este *volver*, que comienza como una súplica (*¡por favor, volvé!*) y atraviesa el reclamo (*no volviste más*), se convierte, en el presente, en imposibilidad física (*tu vida no volverá*). Lejos de la proclama pública, en esta canción ese *volver* siempre se encuentra atravesado por la dimensión íntima de un otro, cuya ausencia material se traduce en el trauma y se transforma en la representación de un anhelo inalcanzable circunscripto a lo personal: *te volveremos a ver* (Cadena Perpetua, 1995). El enunciador alterna la primera persona del singular y la del plural, pero ese *nosotros* solo incluye a los seres queridos, trazando una línea divisoria con el resto (*todos estaban de fiesta, pero tu vida no volverá*).

En “Amor suicida” (2 Minutos, 1994) la imposibilidad del regreso, siempre presente, desemboca en el suicidio. Es destacable que el escenario en que se desarrolla este drama íntimo es el espacio público de una plaza. Quizás en esa

¹² Para un análisis de esta y otras proclamas ver Vassallo (2020). Al respecto de “Malvinas volveremos”, la autora sostiene que “es una promesa, un compromiso y también una amenaza para los adversarios (nacionales y extranjeros), producida por un enunciador colectivo, «nosotros los argentinos» (Vassallo, 2020: 141).



tensión, entre el suicidio como la decisión más íntima y la plaza como el espacio más público de una ciudad, se cifre la contradicción que encarnan los sobrevivientes de la guerra, que al volver se enfrentaron al desamparo del Estado y a la indiferencia de una parte de la sociedad. El costo de la derrota se condensa en estos individuos (los excombatientes y sus allegados que no encuentran consuelo), cuyas figuras materializan el fracaso.

Es justamente ese drama el que se pone en escena en “Memorias de la Guerra” (Embajada Boliviana, 1994). En ella, un enunciador que no combatió en Malvinas interpela en segunda persona, con admiración y afecto, al excombatiente por formar parte de *aquellas vidas que pelearon por Argentina y que murieron defendiendo a su bandera* (Embajada Boliviana, 1994). No obstante, enfatiza las implicancias de la derrota y el consiguiente desamparo que ha pesado sobre los excombatientes a nivel psicológico, individual: *Hoy tu sientes que estás mal / tu corazón no para de gritar* (Embajada Boliviana, 1994). Como hemos mencionado, el trauma (esa herida psíquica) de la experiencia de la guerra se traslada al continente y la vida civil se tiñe con cierta belicosidad. ¿Es posible volver de la guerra? Para el enunciador de la canción, no: *tus oídos siguen escuchando / disparos muy lejanos (...) y en tu corazón, aquellas vidas / que pelearon por Argentina* (Embajada Boliviana, 1994).

Las memorias de la guerra no son, en realidad, solo memorias. Algunos elementos se trasladan como experiencias que se reviven una y otra vez, otros se desplazan y se transforman. Como el miedo, que cambia de escenario y de tiempo. Ya no responde a la pretérita amenaza de disparos en la *noche oscura* de la guerra, sino que se traslada al presente y muta, asume la forma del miedo al amanecer en las calles de la ciudad: *y tienes miedo, miedo al amanecer / miedo a las cosas, miedo a las calles* (Embajada Boliviana, 1994). Como refuerzo de ese miedo al afuera, la única memoria de la guerra capaz de restituir el heroísmo y recobrar el sentido social de la gesta se atesora en el espacio más recóndito e íntimo, como señal paradójica de un pasado que en el exterior, en el espacio público, debe ocultarse: *y en la cabecera de tu cama / una medalla de condecoración* (Embajada Boliviana, 1994).



De la vergüenza al orgullo

Hasta aquí las tres producciones analizadas exhiben el desplazamiento de la guerra, como una experiencia colectiva, pública y con grandes protagonistas; a la posguerra, como experiencia individual, circunscripta al ámbito privado, al drama particular del excombatiente y sus allegados. Sin embargo, si “Amor suicida”, “Memorias de la Guerra” y “Te volveremos a ver” ponen el acento en el desamparo desde una perspectiva íntima y psicológica, podemos señalar que “2 de abril” (Ataque 77, 1995) aborda ese desamparo desde una óptica novedosa: se presenta el drama individual desde una dimensión social y se le asigna al excombatiente la capacidad (y la posibilidad) de transformar aquella situación.

El primer rasgo que da cuenta de esta novedad es que, por primera vez en este corpus, nos encontramos con un enunciador que asume la voz de un excombatiente. Se trata, respecto a las demás canciones, de la que plantea un mayor grado de cercanía física y afectiva con el protagonista a través del uso de la primera persona del singular. No solo eso, la grabación en estudio incluye al comienzo el registro anónimo de un excombatiente que declara: “Por los pibes que murieron... y da bronca de los políticos, porque un 2 de abril o un 14 de junio vienen, se nos abrazan, se sacan fotos o salen en la televisión y después nunca más con nosotros” (Ataque 77, 1995). De este modo, se restituye la voz del excombatiente, se le devuelve la capacidad de hablar y se le otorga entidad en el ámbito público.

Algunos tópicos se repiten con respecto a la canción de Embajada Boliviana. La experiencia de la guerra ha dejado al excombatiente sin rumbo: *otro día más para ir a ningún lado* (Ataque, 1995); *y aquí estás, perdido en tu camino* (Embajada Boliviana, 1994). Ese andar sin rumbo se representa también en la figura de la locura. En el caso de “Memorias de la Guerra” es el propio sujeto que *teme por enloquecer*; en cambio, en “2 de abril”, es la voz ajena la que construye esa mirada sobre los que vuelven: *a un loco de la guerra nadie le quiere dar trabajo*. Una vez más el desplazamiento opera, en la posguerra, sobre los cuerpos de los que regresan, ¿regresan?

Los versos iniciales de la canción señalan con claridad que el desamparo de la posguerra tiene responsables, tanto el Estado como la sociedad han



arrojado al olvido al combatiente: *Sigo besando la espalda que me dio el Estado (...) Muchos de los que me amaron me dejaron al costado (...) Nada me dejó la patria, me fui quedando a un lado* (Ataque 77, 1995). Como en la canción de Embajada Boliviana, nadie quiere las *memorias de la guerra*, los excombatientes materializan el fracaso del cual nadie quiere hacerse cargo: *todos pasan y me miran con lástima / no me mires más, no me mires más* (Ataque 77, 1995). La mirada del otro le impone el lugar de la lástima, la compasión de la sociedad congela de ese modo al excombatiente en un pasado que no se quiere recordar y lo condena a ocupar el lugar de la falta, de lo trunco, de lo que ya no se puede completar.

Estos sentidos se articulan con los discursos imperantes a partir de los ochenta, que han sido conceptualizados como parte de un proceso de *desmalvinización*. Nos referimos a los intentos por confinar al excombatiente a “a una zona de invisibilidad social en tanto sujeto con identidad propia y con un mensaje para transmitir”; en ese sentido, el veterano “pierde la palabra de protagonista activo, sólo se le permite describir el hambre y el frío padecido en el terreno” (Cangiano, 2012: 29). Son esas configuraciones las que dieron forma a la persistente figura de “los chicos de la guerra”, expresión popularizada a partir del libro de Daniel Kon (1984) y la película homónima (Tenenbaum y Kamin, 1984).

Ante estos sentidos impuestos, el protagonista de “2 de abril” es consciente de su situación y quiere transformarla: *estoy harto de vivir para sobrevivir* (Ataque 77, 1995). El enunciador no elige la introspección presente en otras canciones analizadas, sino que rechaza aquella mirada vergonzante e interpela explícitamente a la sociedad y al Estado. Desde esa perspectiva, los denuncia y desnuda la hipocresía de querer confinar la historia al olvido: el excombatiente se encuentra a sí mismo *vendiendo recuerdos que nadie quiere recordar*. A partir de esta conciencia, pugna por recuperar su lugar en la memoria colectiva y en el presente, rechaza el lugar de la obediencia (*Ahora sé cómo es el juego / Me entrenaron como a un perro*), exige y pretende conquistar un espacio en el ámbito público que le pertenece por derecho propio: *todo el mundo*



tiene su factor de poder / yo quiero también / yo quiero también (Attaque 77, 1995).

Si bien como en los temas anteriores las representaciones de la posguerra señalan el desplazamiento y la reactualización de muchos aspectos bélicos en la vida civil, en “2 de abril” el escenario que se configura es mucho más crudo. El protagonista sostiene: *estoy en guerra desde que acabó la guerra* (Attaque 77, 1995). El desamparo del excombatiente es representado de forma paradójica, a partir de una metáfora bélica que adquiere la fuerza de una sentencia literal. No se trata de una simple víctima pasiva, sino que, al ser interpelado por la sociedad, configura su identidad de la única manera que concibe: *usted ahora me pregunta de qué me estoy quejando / y yo, qué puedo decir / soy del 2 de abril*.

De este modo, entre todos los aspectos posibles a partir de los cuales articular su propia identidad, recurre a una fecha. Se trata de una efeméride, con carga social y simbólica, que remite al día de 1982 en que la Argentina recuperó las Islas Malvinas de manos del Reino Unido. Esto resulta significativo, en primer lugar, porque funda su identidad en un acontecimiento colectivo, lo que lo restituye como sujeto social. En segundo lugar, porque elige, de todas las fechas vinculadas al conflicto, aquella que lo liga a un evento que condensa, de modo dramático, una decisión de la dictadura, una histórica reivindicación de soberanía y una causa nacional con arraigo popular.

Desde esa posición, pretende su *factor de poder* y demanda al afuera, con la propia crudeza de la guerra, la dignidad arrebatada, no por la derrota, sino por el olvido y la indiferencia. En esa reparadora (aunque insuficiente) afirmación identitaria emerge la dimensión del orgullo como una operación de resistencia a las actitudes sociales que buscan confinarlo a la vergüenza.

La capacidad de agencia que se le imprime al excombatiente en esta canción refuerza su carácter de sujeto performativo. Esto se puede vincular con la tónica general que recorre a otras canciones del mismo disco (*Amén*, 1995). Desde ese punto de vista, no parece casualidad que, en él, Attaque 77 haya dedicado uno de sus temas al reciente Santiagueñoazo, poniendo de manifiesto la creciente marginalidad social producto de las políticas neoliberales del



menemismo y los brotes de resistencia que comenzaban a emerger: *Salgamos a las calles a tomar lo que es nuestro / La rabia no se puede ocultar (...) / Santiago no duerme más la siesta* (Ataque 77, 1995)¹³. De este modo, la inclusión de “2 de abril” en el proyecto estético del álbum opera como vehículo para la restitución de la figura del excombatiente al escenario social. Así, actualiza su lucha como parte de los afluentes de resistencia que se fueron hilvanando en aquel contexto histórico y en la pretensión más general de devolver el protagonismo a los sujetos sociales expulsados de la historia.

Comentarios finales

Como hemos visto hasta aquí, el interés por Malvinas reapareció en las letras del rock argentino a mediados de los noventa a través de cuatro producciones pertenecientes al subgénero punk, que ponen el foco en la figura del excombatiente. En ellas se manifiestan operaciones discursivas que, respecto de las producciones precedentes, ejercen ciertos desplazamientos y reactualizaciones: de la guerra a la posguerra; del drama social a la traumática experiencia íntima; y del escenario bélico a la belicosidad de la vida civil.

En las cuatro canciones se construyen enunciadores insertos, de diversos modos, en las historias. Asumen la primera o la segunda persona del singular, es decir, son testigos directos (con diferentes grados de cercanía afectiva) o protagonistas del conflicto que, en la posguerra, atravesó a los excombatientes y sus allegados. En ese sentido, en las canciones analizadas se manifiesta una impronta de reproche a las actitudes sociales que ponen en juego sentimientos tales como la indiferencia, la lástima, la vergüenza o la marginación. Solo para los allegados más cercanos parece ser posible el afecto y el deseo irrefrenable de volver a verse, búsqueda que deriva incluso en lugares que podrían considerarse absurdos, como la muerte misma (el suicidio) o la certeza en un reencuentro imposible.

¹³ En la misma línea, otras canciones del álbum como “Fábrica” y “El perro”, entre otras, dan cuenta de la marginalidad social y de la resistencia en ascenso frente al relato neoliberal. Incluso, en el único *cover* del disco (“Redemption Song”, de Bob Marley), la reelaboración de la letra en español sentencia: *La historia no fue escrita ya / Podés cambiarle el final* (Ataque 77, 1995).



También aparece como posibilidad y necesidad de resiliencia la apropiación de un sentido ante el dolor intolerable de la persistente ausencia. Justamente allí puede identificarse un vínculo entre la disputa de los excombatientes por el sentido de su lucha y los procesos íntimos de sus allegados a lo largo de la posguerra. Por su parte, el Estado, sin distinción de gobiernos, se configura como una entidad que los ignora, personificando de ese modo el desamparo que oprime al excombatiente, simbólica y materialmente.

Si bien predominan representaciones que configuran una mirada trágica acerca de estas experiencias percibidas individualmente, bajo el desamparo estatal y la indiferencia social, es en “2 de abril” (Ataque 77, 1995) donde se restituye la potencialidad transformadora de los excombatientes como sujetos sociales y actores de resistencia que forman parte de un contingente popular mucho más amplio. En ese sentido, estas representaciones habilitan a los excombatientes de la guerra a reconfigurarse como combatientes en la posguerra. Así, se reactualiza su lucha y se vuelve posible otorgarles un lugar activo y vigente en el entramado social que comenzaba a protagonizar la resistencia contra la hegemonía neoliberal de los años noventa.

BIBLIOGRAFÍA

- 2 MINUTOS (1994). “Amor suicida”. En *Valentín Alsina* [CD]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Interdisc.
- ALABARCES, Pablo (Comp.) (2000). *Peligro de Gol. Estudios sobre deporte y sociedad en América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
- ALERTA ROJA [1983] (2013). “Guerra sin razón”. En *Historiko 81-87: La Otra Cara Del Punk* [CD]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Pinhead Records.
- ATAQUE 77 (1995). “2 de abril”. En *Amén* [CD]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: RCA/BMG.
- BELLUCCI, Mabel (2014). *Orgullo. Carlos Jáuregui, una biografía política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EMECE.
- BIANGARDI DELGADO, Carlos Alberto (2017). *Cuestión Malvinas. A 35 años de la Guerra del Atlántico Sur*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dunken.
- BORÓN, Atilio et al. (Comp.) (1999). *Tiempos violentos. Neoliberalismo, globalización y desigualdad en América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.



- BUCH, Esteban; GILBERT, Abel (Comps.) (2022). *Escuchar Malvinas. Músicas y sonidos de la guerra*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical.
- CADENA PERPETUA (1994). "Te volveremos a ver". En *Cadena Perpetua* [CD]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Frost Bite.
- CANGIANO, Fernando (2012). "Desmalvinización, la derrota argentina por otros medios", *Ciencias Sociales*, n.º 80, pp. 29-37. Disponible en <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/SOCIALES-80_interior_baja.pdf> [Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2021].
- CISILINO, Juan Manuel; BARRENA, Fernando Raúl (2021). "Que la música no me sea indiferente. La Guerra de Malvinas en el rock nacional (1982-2020)", *Aletheia*, vol. 12, n.º 23, e109. Disponible en <<https://doi.org/10.24215/18533701e109>> [Fecha de consulta: 15 de marzo de 2022].
- DEFENSORÍA DEL PUEBLO DE LA NACIÓN ARGENTINA (2011). Recomendación n.º 123/11 al Ministro de Defensa de la Nación. Disponible en <<http://www.dpn.gob.ar/articulo.php?id=126&pagN=2>> [Fecha de consulta: 20 de octubre de 2021].
- DI CIONE, Lisa. (2015). "Rock y dictadura en la Argentina: reflexiones sobre una relación contradictoria", *Afuera. Estudios de crítica cultural*, n.º 15, s/p.
- EMBAJADA BOLIVIANA (1994). "Memorias de la Guerra". En *Embajada Boliviana* [Demo]. La Plata: Xennon.
- FAVORETTO, Mara (2014). "La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos", *Resonancias*, vol. 18, n.º 34, pp. 69-87.
- FRATANTONI, Fernando (2021). "Los violadores: la historia detrás de 'Y ahora qué pasa, eh?'". Disponible en <<https://www.lanacion.com.ar/revista-rolling-stone/los-violadores-la-historia-detras-de-y-ahora-que-pasa-eh-nid16092021/>> [Fecha de consulta: 1 de agosto de 2021].
- GILBERT, Abel (2022). "Una historia de la anglofilia musical: de Los Grillos a Campo Minado". En Esteban BUCH; Abel GILBERT (Comps.), *Escuchar Malvinas. Músicas y sonidos de la guerra*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical, pp. 127-158.
- KON, Daniel (1984). *Los chicos de la guerra. Hablan los soldados que estuvieron en Malvinas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Galerna.
- LAUFER, Rodolfo; SPIGUEL, Claudio (1999). "Las 'puebladas' argentinas a partir del 'Santiagoñazo' de 1993. Tradición histórica y nuevas formas de lucha". En Margarita LÓPEZ MAYA (Edit.), *Lucha popular, democracia, neoliberalismo: protesta popular en América Latina en los años de ajuste*. Caracas: Nueva Sociedad, pp. 15-43.
- LOS LAXANTES *et al.* (1988). *Invasión 88* [Casete]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Radio Tripoli.
- LOS VIOLADORES [1982] (1985). "Comunicado 166". En *Y ahora qué pasa, eh?* [CD]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Umbral Discos.
- PILSEN (1993). "Bajo otra bandera". En *Bajo otra bandera* [CD]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sony Music.
- PUJOL, Sergio (2015). "El rock en la encrucijada. Apuntes para una historia cultural de Malvinas". En Sergio PUJOL (Coord.), *Composición libre: la creación musical en la Argentina en democracia*. La Plata: Edulp.



- Disponible en
<http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/musica%20y%20politica_pujol.pdf> [Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2021].
- SEMÁN, Pablo; VILA, Pablo (1999). "Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal". En Daniel FILMUS (Comp.), *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba/FLACSO, pp. 225-258.
- TASSART, Pablo; FARÍAS, Sebastián (2013). "Punk made in Argentina", *Revista Sudestada*. Disponible en
<<https://revistasudestada.com.ar/articulo/1082/punk-made-in-argentina/index.html>> [Fecha de consulta: 10 de febrero de 2022].
- TENEMBAUM, Kiko (Productor); KAMIN, Bebe (Director) (1984). *Los chicos de la guerra* [Película]. Argentina: K Films / Instituto Nacional de Cinematografía.
- VASSALLO, Sofía (2020). "Marcas de Malvinas en el paisaje. Resistencias populares frente a la desmalvinización oficial". En Carlos GODOY; Magalí GÓMEZ (Comp.), *Pensamientos nuestroamericanos en el siglo XXI: aportes para la descolonización epistémica*. Remedios de Escalada: Universidad Nacional de Lanús, pp. 133-147.

Diablotexto

Digital



Pretextos



Diablotexto *Digital*



-PRETEXTOS PARA EL DEBATE-

**Reflexiones para el debate a partir de la
compilación *La guerra menos pensada.
Relatos y memorias de Malvinas*
(Dalmaroni, Miguel y Torres, Victoria (eds.),
Buenos Aires, Alfaguara, 2022)**

***REFLECTIONS FOR DEBATE BASED ON THE COMPILATION LA
GUERRA MENOS PENSADA. RELATOS Y MEMORIAS DE
MALVINAS (DALMARONI, MIGUEL AND TORRES, VICTORIA
(EDS.), BUENOS AIRES, ALFAGUARA, 2022)***

**LUIS GUSMÁN
ESCRITOR**

***Diablotexto Digital 11 (junio 2022), 301-305
DOI: 10.7203/diablotexto.11.24709
ISSN: 2530-2337***



Este texto se propició en una pregunta que figura en "Pretérito imperfecto", el texto de Clara Obligado, uno de los relatos de esta compilación: "¿Cómo puede haber una guerra dentro de una guerra ...?".

La primera frase del relato de María Sonia Cristoff: "Ejercicios de oscurecimiento" sitúa la cosa en el punto justo: "A mí no se me da el tono satírico para hablar de Malvinas, muchos menos el trágico". Sí, en cuanto al tono, "Ejercicios de oscurecimiento" es una metáfora perfecta.

De ahí la primera cuestión que se plantea ¿Qué tono elegir para hablar de la guerra de Malvinas? Creo que cada uno de los que escribimos en esta antología nos hicimos esta pregunta.

La segunda cuestión la sitúo en el relato de Gloria Peirano, "La carta de un soldado": "¿A qué corresponde en el lenguaje la idea intermitente de una isla?".

La tercera, está en el texto de Marcelo Figueras, "Todo el tiempo del mundo", y se refiere a una pregunta otra vez clave: ¿Cuál es el papel del testigo?

El cuarto tópico que figura en los distintos relatos del libro es el fantasma. En "Retaguardia" de Jorge Consiglio, por ejemplo, se habla de quienes "parecen fantasmas". En el relato de Mauro Libertella, "Nuestras guerras portátiles", se esquivan fantasmas.

Carla Maliandi en "Ismael" apela a una sesión de espiritismo para contar Malvinas. Después de la primera guerra mundial muchos padres se volcaron al espiritismo para comunicarse con sus hijos. Conan Doyle, que había perdido el suyo, se hizo espiritista practicante y escribió *El país de la bruma: Novela espiritista*.

El quinto punto está en el título del relato de María Teresa Andruetto y es casi performativo: "Fragmentos de un relato imposible". Digo, si solo un performativo como, por ejemplo, "Juro", lo vuelve posible.

El sexto tópico es lo que plantean en su nota de editores Victoria Torres y Miguel Dalmaroni: "Una tragedia o una causa. Un motivo de vergüenza o de orgullo. De fervor nacional o de furia contra los genocidas. Un reclamo patriótico o un desprecio apátrida".



La enumeración articulada podría reducirse a distintas figuras retóricas, pero creo que fundamentalmente marca una polarización de sentimientos, posiciones opuestas que, al mismo tiempo, conviven entre sí en un estado de tensión permanente que ninguna conmemoración podría saldar. En el relato de Andruetto se afirma: “Las Malvinas valen una guerra. Sí. Para nosotros tiene un valor político, estratégico, económico, sentimental”.

El término latente, dominante y que excede cualquier comparación es, entonces, “Malvinas”. La conjunción “O”, no excluye sino que, por el contrario, permite que los dos términos figuren en el mismo grado semántico de tensión. Así, entonces, y para usar una palabra que viene al caso, *recapitulo*: tono, intermitencias, testigo, cuerpos fantasmáticos, relato imposible y una articulación de términos a partir de la O.

Elijo otra palabra: “entrecruzamientos”, como dicen los editores.

Porque en ese entrecruzamiento, sin saber de la nota de los editores, escribí el relato "Lejos de casa", la visita a un cenotafio, el lugar simbólico de los cuerpos que faltan, desaparecidos en el mar.

Porque si bien en muchos de estos relatos hay comparaciones con la represión de Estado llevada a cabo en nuestro país, en Malvinas los cuerpos no desaparecieron en lo que hace a las identidades.

Uno se adentra en el libro y se encuentra con un territorio: “El suelo el paisaje, todo”, como está escrito en "El Beso de la mujer cucaracha" de Raquel Robles. Una isla donde el viento sopla hasta aullar.

La guerra fue territorial porque se trató de una disputa por la soberanía y cuando eso sucede *la tierra trema*, desde el continente hasta la isla.

La cartografía de Malvinas era, para muchos de nosotros, una isla en un mapa escolar. Estos relatos relevan sin embargo una topografía real, fantástica, alucinada. No son los testimonios directos de los combatientes, aunque se apele a ellos, ya que no provienen de una vivencia real. La ficción, necesariamente enrarece ese territorio.

Las apelaciones a que era una guerra que sucedía en otro lado del mapa, por la televisión, por la radio, no excluye las ideologías y políticas que la gobernaban. El suceso tuvo lugar en plena dictadura militar y la represión operó mediante secuestros y desapariciones. Con la guerra de Malvinas la



escena se desplaza hacia una mostración pública, de armas, soldados, uniformes, grados, todo a la vista. En el relato de Andruetto se transcribe al respecto una ilustrativa nota de la revista *Gente*.

Además Malvinas hizo que circularan palabras que no habitaban hasta entonces nuestra literatura, como, por ejemplo, “Crucero ARA General Belgrano”, introduciendo una épica no ajena a la coyuntura política de ese momento.

Pero en este libro están asimismo los relatos de los que fueron y no fueron a la guerra y el destino de los excombatientes que el relato de Mariano Quirós, “El hombre en el cajero”, pone en escena.

Y los fantasmas, que están asociados a la función del testigo. En el relato de Marcelo Figueras, “Todo el tiempo del mundo”, el que cuenta la historia es un brezo personificado.

La figura del enemigo desplazado aparece en el relato de Roque Larraquy: “Por qué jugué de inglés”, “Otros dicen que sí, que Chile ayuda a Inglaterra”, se dice allí.

Y también en “Pretérito imperfecto”: “‘Si quieren venir los estaremos esperando’, él desde la casa de gobierno [...] y ellos [...] cadáveres retorcidos, manchas de sangre en la nieve [...] y el día aquel que comprendieron que ya se habían rendido, la fila humillante para entregar las armas, el enemigo que terminaría alimentándolos ...”.

Y luego están los muertos: El combatiente argentino caído en Malvinas del cuento de Andruetto que es velado en un lugar: “Lo arrastramos hasta el galpón. Pasamos toda la noche al lado de su muerte”, y, en el relato de Ronsino, “El ejército enemigo”, en el que es solo una silueta.

Hay otros muertos que aparecen en noticias periodísticas o en referencias estadísticas como en “Las chicas del 63”, el cuento de Mónica Yemayel.

Pero lo que más me llamó la atención en estos relatos, es ¿Dónde está el cuerpo del enemigo muerto?

El soldado López y el soldado Ward, como pretende el poema de Borges, no se igualan en la muerte. Ya que Ward remite al carcelero, al guardián.



En la compilación hay dos escenas en las que aparece el enemigo muerto. La primera en “Archipiélago remoto del Atlántico Sur” de Ariana Harwicz cuando se habla sobre “Los ingleses y argentinos sepultados entre gallos a medianoche en un helado descampado en los terrenos de un cementerio cristiano”. La segunda, aún en el campo de batalla, en el relato de Perla Suez “Permafrost” en donde un cartel que indica “Prohibido pasar” deja ver la mano de un muerto, mientras los personajes dialogan “–¿Nuestro? –No. –Entonces era un enemigo. Castro no dijo nada”.

La figura de la comparación entre los cuerpos de los desaparecidos por la represión de Estado y los muertos en Malvinas es a veces temporalmente contigua en el relato, tal como lo cuenta Clara Obligado en “Pretérito imperfecto”: “Nosotros y nuestros cuerpos torturados y nuestros cráneos vacíos y nuestras pelvis agitadas por los hijos que no van a nacer. Vuela un avión de guerra y se dirige hacia el sur. ¿Vendrán más muertos... ¿Se hundirán los barcos? ¿Cómo puede haber una guerra dentro otra guerra...?”.

Pero yo creo que es necesario separar la guerra dentro de la guerra. Los muertos no son los mismos. A la represión de Estado no la llamo guerra, sino genocidio. Para mí, esto es lo que separa la guerra dentro de la guerra.

Comencé con una metáfora y termino ahora con otra: “Historia del avión”, el relato de Edgardo Scott, cuenta el destino de un avión de Malvinas que quedó a la intemperie. Hay acontecimientos que van a retornar, como este avión, y no van a correr el riesgo de ser museificados, tal como ocurre en el relato de Andruetto: “Un padre y un hijo se dicen lo que no pudieron decirse durante cuarenta años, dolores que permanecen, formas de las cicatrices”, porque como escribe Sergio Olguín en el comienzo del prólogo: “La guerra de Malvinas es una herida abierta, que todavía supura en el cuerpo del país”.

Para las cicatrices hay museos de la memoria, nunca podrá haber museos para el dolor.

Diablotexto *Digital*



-PRETEXTOS PARA EL DEBATE-

**“La guerra boca arriba.
Acerca de *Ovejas*
(Buenos Aires, Premio Futuröck, 2021)
de Sebastián Ávila”**

***“The war face up. About *Ovejas*
(Buenos Aires, Futuröck Prize, 2021)
by Sebastián Ávila”***

**MARTÍN KOHAN
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
ESCRITOR**

***Diablotexto Digital* 11 (junio 2022), 306-310
DOI: 10.7203/diablotexto.11.24701
ISSN: 2530-2337**



Quizás la clave radique ahí: en el manto de neblina. Ese manto que hemos cantado, cuanto menos en la infancia, y que a la par que nos ejercitaba en la indefectible declaración de que son decididamente argentinas, nos habituaba a concebirlas o a imaginarlas así: traspasadas a lo difuso por un filtro de bruma o de niebla. Tanto más si eventualmente lo cantamos sin fijarnos, sin pensar; canto automático como el de “sus vínculos rompió”, “la niñez de amor un templo”, “yergue el Ande su cumbre más alta” o “azul un ala”. Tanto más en ese caso, que es el que hace que una formulación se aceite como ideología. Así también las Malvinas, las Malvinas argentinas, con un manto de neblina que, triplicando la rima, sugiere una visión cargada de evanescencia. El recurso promueve sin dudas un efecto de mitología, por sobre la consideración histórica de dos islas palpables, concretas; pero a la vez, y acaso por eso mismo, activa una visión de ensueño, induce a la escena onírica. No las vemos, las entrevemos, menos vistas que soñadas; la memoria que se imparte a manera de instrucción cívica y que reza, en ese mismo canto, “no las hemos de olvidar”, es menos un recuerdo nítido que una especie de reminiscencia. Las Malvinas argentinas lo son de esa manera basal, tras su manto de neblina que las vuelve fantasmales.

Sueños, fantasmas, visiones singularmente transidas de un juego de irrealidad: en ese tenor se narra la guerra en *Ovejas* de Sebastián Ávila. Esa clase de modulación narrativa cuenta ya con una tradición reconocible, que Ávila retoma y renueva, que Ávila reactiva y enriquece. La experiencia que lo impulsa no es de guerra, es de lectura. Las monjas aparecidas de *Los pichiciegos* de Fogwill, los mundos virtuales de los juegos electrónicos de *Las islas* de Carlos Gamerro, el muerto que narra en *Trasfondo* de Patricia Ratto, el vértigo de alucinaciones de *Mi pequeña guerra inútil* de Pablo Farrés: la guerra de Malvinas se ha contado desde la literatura en clave de irrealidad. Y ahí donde los relatos testimoniales, de *Los chicos de la guerra* de Daniel Kon a *Partes de guerra* de Graciela Speranza y Fernando Cittadini, pasando por *5.000 adioses a Puerto Argentino* de Daniel Terzano o por *Iluminados por el fuego* de Edgardo Esteban, dieron cuenta de una verdad, la verdad de lo vivido, las novelas de Malvinas aportaron otra verdad: la verdad de la ficción. Y revelaron, por eso mismo, lo que la guerra, en su verdad, tuvo ella misma de



ficción de guerra: un como-si entablado a la espera de que Gran Bretaña no entrara en combate y se sentara a negociar. O incluso, en el delirio de sus fabulaciones, lo que la propia guerra tuvo, en su verdad, de delirio y de fabulación.

En *Ovejas* se desbaratan, con eficacia digna de Fogwill, las identidades y los valores nacionales. ¿Qué decir de ese enigmático ruso, salido quién sabe de dónde, y de la lengua que resulta que habla? ¿Qué decir de ese pastor inglés que consiente afinidades, y del hecho de que enuncie en el texto la verdad primordial de esta guerra, la que indica que los soldados argentinos son *demasiado chicos* (“Too young”) para estar ahí? ¿Qué decir de los negocios que se hacen para un lado y para el otro, alterando la condición primordial de que en las guerras se escinden dos lados que no pueden ni deben conciliarse? Los soldados de *Ovejas* están más pendientes de volver a casa (“Cuatro a uno que traen un pelotón nuevo y nos mandan de vuelta a casa”) que de entrar en combate (“No podía imaginarse peleando en los cerros”); al igual que los de Rodrigo Fresán en *Historia argentina* o los de *El desertor* de Marcelo Eckhardt, están pensando en irse, en entregarse, en rendirse, en desertar (“No estaba seguro de si me iba a denunciar o si se iba a escapar a Chile”; “No me importaba rendirme”), sobre todo al enterarse de que, en caso de caer prisioneros de los ingleses, recibirían por fin un trato digno.

Pero lo que define más fuertemente el carácter de la novela es el faro en el que esos soldados se alojan. Ese faro que califican de “cucha”, que sirve de refugio y de escondite, ese faro que se vuelve referencia absoluta (“No sabemos nada. Lo único que es seguro acá es el faro”) es lo que determina la tensión narrativa de *Ovejas*, que no es mayormente la del combate, sino más bien la de guarecerse adentro o la de exponerse a la intemperie. El faro constituye ese adentro, la opción de un repliegue protector: “De noche la puerta se cerraba y solo se abría para emergencias. El calor de la estufa nos hacía pensar que estábamos bien”, “Acá no hay vida de noche. Todo es para adentro”, “No le gustaba salir del faro”, “La sola idea de vivir afuera del faro nos aterraba. Era lo único seguro que conocíamos de este lado del estrecho”, “Cruzamos la loma casi corriendo, con la esperanza de ver el faro en el mismo lugar de siempre, como si fuera nuestra casa”. El faro: cucha, casa, guarida,



hogar; se erige ni más ni menos que así, como “lo único seguro”, pero eso con un sentido al menos doble: es lo único que brinda seguridad, que protege del peligro; y es la única certeza con que se cuenta en este lugar y esta guerra.

Los soldados de Sebastián Ávila están a la vez en la guerra y fuera de ella. Y eso es gracias al faro. El faro funciona así como la pichicera de *Los pichiciegos* o como el submarino de *Trasfondo*, con la diferencia, nada menor, de que no se cava ni se sumerge, se erige hacia lo alto; que no existe para ocultarse, sino al revés, para ser visto. El faro aporta un adentro para el afuera de la llovizna y el frío, del viento y la inclemencia; pero a la vez aporta un afuera: un afuera de la guerra. Los soldados están ahí, en la guerra y en Malvinas; pero están en verdad apartados, retirados, excluidos, fuera de escena, menos en posición de combate que de estricta contemplación: “¿Y por qué no nos atacan? –preguntó el Teniente / Porque la guerra está del otro lado del estrecho. Al menos esa guerra”; “Vemos pasar el Harrier, como tantas otras veces (...). Nunca nos tiran (...). Sólo pasan por arriba del faro para encarar hacia el otro lado del estrecho”; “Enfrente hay nuevas luces y estruendos. Disparan desde la costa hacia la isla y se puede ver la salva viajando por el aire”. Los soldados de Sebastián Ávila están aislados, separados de todo, están solos y acaso olvidados, pero por eso mismo *al margen*. No están fuera de combate, sino fuera del combate (no vencidos, sino apartados), en la guerra pero no en la lucha (“No es bueno estar en guerra sin pelearse con alguien”). Y eso se debe, en gran medida, al faro.

Toda realidad, elevada al absoluto, se carga de irrealidad; todo elemento concreto, elevado a lo absoluto, deriva hacia la abstracción. Algo tiene este faro del castillo de Franz Kafka: “Yo creo que sin el faro nos quedamos sin motivo, sin objetivos y sin enemigos. Y si nos pasa eso, estamos muertos”. La única certeza, “lo único que es seguro”, cobra así una impronta onírica. La realidad se desrealiza. Y la novela se narra entonces en una cinta de Moebius que traspasa sin que pueda detectarse en qué punto de lo vivido a lo soñado y de lo soñado a lo vivido. Los sueños son la verdad del faro, si es que el faro no es un sueño a su vez. A la manera de “La noche boca arriba” de Cortázar (más que de los soñadores soñados de Borges), los sueños entran en la novela de Ávila como un continuo de la vigilia de guerra. Los sueños dominan todo (“De



nuevo, pensé que soñaba”, “ya no sabía si soñaba mi sueño o el de él”, “¿Es un faro realmente? ¿Lo estoy soñando?”, “¿Alguien llegó a soñar algún sueño entero?”, “Todos soñamos lo mismo... Es por el hambre”, “Era como un sueño que se iba a repetir cada noche, desde ese día, para siempre”) y entrar en eso que Walter Benjamin proponía como una dialéctica del despertar (“Abro los ojos y lo primero que veo es el brillo de las navajas”, “Ahora nos despertamos tiritando”, “Abrí los ojos. No podía convivir con eso toda la noche”, “Es Lucas, mi hermano. Me despierto”, “Me desperté oyendo las detonaciones”). La guerra es sueño (la vida, no sé): sueño de que no llegue (“pensábamos o soñábamos que la guerra nunca llegaría”), sueño de que se la ha ganado. Transcurre menos en una vigilia neta que en una secuencia continua de soñar y despertar. De ahí la regla que postula un subteniente: “Las guerras no se ganan a los tiros. Las guerras se ganan cuando uno de los dos ejércitos se duerme”.

Al sumirla sutilmente en la esfera ambigua de los sueños, Ávila abre para la novela una dimensión expandida de visiones y fantasmas (hay de hecho un Fantasma que ronda, y no es más ni menos real que el resto de las cosas). Y es que la guerra de Malvinas fue, por cierto, muchas cosas: una tragedia vivida por los combatientes, una extensión infame de la infame guerra sucia, una gesta antiimperialista (reivindicación de izquierda), una gesta nacionalista (reivindicación de derecha), la caída final de la dictadura militar en Argentina, una causa justa, un desatino ético. Y fue también, en parte al menos, una especie de alucinación colectiva, ficción de proximidad vivencial para lo que no era sino contemplación a distancia. *Ovejas* plasma esa verdad, incómoda y sustancial, con la potencia singular de las mejores ficciones: liberada de las premisas propias de la constatación y la reproducción, apuesta a una poética ajena al realismo (“El sueño debía cumplir algunas reglas básicas, como no ser demasiado realista”) para poder formular así una verdad de otra índole, ni evidente ni lineal, una verdad alternativa y crítica, verdad de la heterodoxia, equívoca y corrosiva.

Diablotexto *Digital*



-PRETEXTOS PARA EL DEBATE-

**Malvinas tras su manto de historias.
"Entrevista al escritor argentino
Sebastián Ávila"**

***Malvinas behind its blanket of
stories. "Interview with Argentine
writer Sebastián Ávila"***

**LUZ C. SOUTO
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

luz.souto@uv.es
<http://orcid.org/0000-0003-2135-9429>

***Diablotexto Digital* 11 (junio 2022), 311-322
DOI: 10.7203/diablotexto.11.24692
ISSN: 2530-2337**



Sebastián Ávila (1983) es escritor e historiador argentino. Su primera novela, *Ovejas*, ganó la segunda edición del Premio Futurock Novela en 2021, con un jurado compuesto por Claudia Piñeiro, Fabián Casas y Sergio Bizzio. Fue seleccionada entre 589 novelas, provenientes de Argentina y Uruguay.

Ávila es licenciado en Historia por la Universidad de Buenos Aires, actualmente trabaja como docente e investigador en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ), en Florencio Varela. Es fundador del *Equipo de Arqueología Memorias de Malvinas* (EAMM), un proyecto interdisciplinar integrado por arqueólogos, historiadores y documentalistas. El proyecto surge a partir de un viaje de Ávila a Malvinas, en el año 2020, en el cual el historiador se encuentra con múltiples objetos abandonados en el campo de batalla, desde elementos cotidianos como ponchos, zapatillas, abrelatas, hasta objetos de guerra como cascos o afustes de ametralladoras. En esa indagación sobre la materialidad de la guerra y la posguerra se reúne todas las semanas con veteranos para realizar entrevistas en base a objetos (cartas, fotografías, por ejemplo) que propicien el testimonio de los veteranos sobre Malvinas.

La entrevista que se encuentra a continuación aborda los entresijos de la creación de *Ovejas*, pero también reflexiona sobre la memoria de la guerra.



Fig. 1. Foto Sebastián Ávila



P.: Tu novela se sumerge en una temática –la guerra de Malvinas– que parece entrar en ebullición cuando llegan los aniversarios, pero que luego vuelve a un silencioso letargo ¿Consideras que ha habido un olvido institucional? ¿Cómo crees que ha funcionado “Malvinas” en la memoria colectiva sobre la guerra? ¿Quedan huecos, silencios y cuentas pendientes sobre el conflicto?

R.: No es posible generalizar una respuesta a estas preguntas. Sería sencillo hablar de una primera etapa de “desmalvinización” y “olvido institucional” pero no es exactamente lo que aparece en las fuentes históricas. Tampoco es el tratamiento que todas las fuerzas que componen las FFAA les dieron a sus combatientes. Lo mismo sucede con las formas en las que la sociedad civil recibió a los veteranos.

Dicho esto, podemos trazar algunas líneas generales que no pueden sino ser una respuesta sumamente parcial. Si tomamos como base la experiencia de los veteranos de guerra a su regreso, existe –en términos muy generales y sobre todo en torno a los conscriptos que constituían el 70% de quiénes fueron a Malvinas– una coincidencia en las formas en las que fueron tratados por las instituciones y por la sociedad civil. Muchos tuvieron dificultades para conseguir trabajo –eran sindicatos como “los loquitos de la guerra”–, otros tantos afirman no haber recibido la atención médica y psíquica que requerían tras sus experiencias en las islas -de allí la cantidad todavía desconocida de suicidios- y muchos más confirman que al pasar los años de los primeros gobiernos democráticos, se sintieron “olvidados” y muchas veces “escondidos”. Ese olvido institucional apareció en las prácticas de algunos sectores de las FFAA, por ejemplo en la forma en la que muchos conscriptos retornaron de la guerra literalmente escondidos. También en los documentos que el Ejército le hacía firmar a los conscriptos donde se les prohibía hablar de su participación bélica. Pero en términos generales es bastante osado atribuir a los gobiernos democráticos un “olvido institucional”. Tanto Alfonsín como los gobiernos que les siguieron tuvieron distintos abordajes y tratamientos sobre el tema. Formas que pueden o no gustarnos pero en las que de alguna forma



Malvinas o los veteranos de esa guerra se hacían presentes. No así las políticas y prácticas necesarias para que los veteranos y sus familiares pudieran sanar las múltiples heridas generadas por la guerra.

La guerra se conformó entonces en un insumo de los discursos políticos, y como tal, fue usado con distintos intereses y leída en distintas versiones. Bien podría decirse que ese situar de Malvinas en la agenda pública no hubiera sido tal sin la militancia y la organización de los veteranos y los familiares de los caídos. También podemos afirmar que desde el 2003 a la fecha, y con la conquista de una pensión de guerra tres veces mayor a la que existía hasta entonces, muchos veteranos dejaron de vender bolsas de residuos o calcomanías en los colectivos y trenes, y por tanto lograron una situación socio-económica mucho mejor que la que tuvieron durante veinte años de democracia. Ese proceso se vio acompañado por una reaparición del reclamo de soberanía en el discurso político que no había sido la música más oída en los años de los gobiernos neoliberales.

Respecto a la “memoria colectiva” creo que hay ya un problema de base conceptual y teórica. Desde hace ya muchos años para acá, ese concepto de origen durkheimiano parido en los textos de Halbwachs ha sido particularmente criticado en las Ciencias Sociales. Primero, porque da la idea de que puede existir “una” memoria colectiva. ¿Existe tal cosa? ¿No es la memoria un campo de batalla entre distintas versiones del pasado? ¿No es la memoria un espacio de lucha donde actores sociales, instituciones e individuos disputan narrativas con sendos intereses particulares? En segundo lugar, porque intenta generar una grieta inexistente en torno a lo individual y lo colectivo, reduciendo el importante papel de los individuos a la hora de recordar en colectivos. Por último, porque es más ajustado hablar de “memoria social”, un concepto que permite pensar en la importancia del contexto en el que se recuerda y en el rol fundamental que tienen los individuos que recuerdan para componer esas narrativas compartidas.

Dicho esto, quizás las memorias sociales sobre la guerra sean un buen ejemplo de por qué el concepto de Halbwachs necesita ser repensado. Los huecos, los silencios y las cuentas pendientes siempre están en función del momento en el que los individuos y los grupos sociales recuerdan. Recordar es



siempre una acción creativa que conlleva intereses en el presente y en cómo el pasado repercute en ese presente. No es lo mismo recordar Malvinas en plena posguerra, cuando tanto el naciente gobierno democrático como la sociedad civil pujan por olvidar no solo la violencia de la guerra sino toda la violencia del pasado reciente. No genera el mismo efecto ver marchar un veterano con su uniforme verde oliva hoy, que cuando el actor militar tenía un peso político específico y era, sin dudas, una amenaza para una democracia plena y sin condicionantes.

P.: En relación a la pregunta anterior, ¿Qué lugar crees que han ocupado los relatos culturales en la construcción del imaginario de Malvinas? ¿Sería posible hablar de un nuevo imaginario sobre las islas, surgido en los últimos años?

R.: No solo recordamos en base a experiencias oídas o leídas sino también en base a las representaciones que se hacen sobre hechos pasados. *Los chicos de la guerra* fue primero un libro de testimonios, luego una película y por último un canon con el que la sociedad civil trató a muchos veteranos. Dentro de ese libro los propios ex combatientes admiten haber vivido la guerra en base a representaciones que llegaban a través de la prensa. Por ejemplo, un veterano afirma que otro le contó haber visto a los ghurkas –soldados nepaleses– en un estado sumamente alterado avanzando contra las posiciones argentinas gritando y recibiendo balas que nada les provocaban en sus cuerpos. Ahora sabemos que los ghurkas nunca entraron en combate.

Es posible que en los últimos años la proliferación de trabajos sobre la guerra haya modificado –o lo esté haciendo– el imaginario original. Sin embargo, todavía tienen fuerza las visiones dicotómicas entre lo que muchos consideran una gesta en la que “casi ganamos” y los que consideran que la guerra fue una simple operación de la dictadura para sostenerse en el poder. En la ancha avenida del medio muchos y muchas creemos que existen grises, zonas aún inexploradas y facetas que todavía están por develarse. En particular en lo que refiere a los eventos propiamente bélicos, de los que existen pocos trabajos en el campo de las Ciencias Sociales.



P.: Además de escritor eres historiador. ¿Cómo funciona la dupla en tu texto? En el proceso de creación literaria ¿ha primado el historiador o el creador? ¿Has tenido debate entre tus dos oficios en el momento de tomar decisiones?

R.: Me gusta verlo como una dupla, aunque mejor sería hablar de un doble comando, como esos autos que se utilizan para aprender a manejar. En ese caso, en un primer momento el historiador estaba aprendiendo a escribir una novela, por lo que debía dejarse llevar por el aspecto creador para poder entender y utilizar la técnica necesaria. En ese proceso, muchas veces el historiador discutió con el creador sobre aspectos puramente históricos que no coincidían con lo que decía la novela. Los veteranos de la novela sueñan, los reales afirman haber dormido poco y nada con los bombardeos constantes de la flota y la artillería terrestre británica. Pero algunas veces el aspecto creador dio licencias para que el historiador se expresara. El Teniente les dice a sus soldados que no se olviden de los peruanos y su ayuda invaluable y valiente para pelear en la guerra.

Así convivieron, en una tensión en la que el historiador aprendió a crear ficción de novela y el creador usó algunos de sus recursos para aplicar a la obra.

P.: En las presentaciones y en las reseñas sobre tu novela se han señalado reminiscencias: desde *Los pichiciegos* a *Pedro Páramo* o *El señor de las moscas*. Es decir, novelas muy diversas. Es verdad que hay cruces que nos hacen repensar en la tradición literaria de Malvinas y sus conexiones con una literatura ligada a diferentes espacios de violencia en los que se pone a prueba la fragilidad humana. No obstante, a la hora de escribir *Ovejas*, ¿qué literatura sobre Malvinas has tenido presente?

R.: Volvemos nuevamente al problema de la memoria. No sé cuándo leí *Pichiciegos* ni cuándo leí *Las Islas* de Carlos Gamerro. Creo entender que fue antes de *Ovejas*, pero no lo sé. En un viejo cuaderno tengo una lista de



cuentos y novelas sobre Malvinas que fui recopilando para leer mientras avanzaba con la escritura. Entiendo que muchas de ellas me impactaron de manera similar a la que un Exocet lo hizo sobre alguna fragata británica. Fogwill me dio frío. Tuve que subir la estufa, tomar más vino y refugiarme en una frazada para terminar de leerlo. Gamerro me hizo llorar mucho. Cuanto más avanzaba en su obra, más ganas tenía de contarle a todo el mundo lo que le pasaba a sus personajes. Para colmo de males, una de las caminatas del veterano-hacker, afectado por el consumo de drogas sintéticas, transita por la esquina de mi casa. Con *Trasfondo* de Patricia Ratto también pude vivenciar la tensión de los submarinistas y el estado surreal de su persistir en las profundidades. *Puerto Belgrano* de Juan Terranova me permitió pensar en cómo crear personajes que puedan resultar contradictorios y provocadores para el “sentido común malvinero-progresista”, una misión que me resultaba sumamente simpática y necesaria. Repito, no sé cuál leí antes o después de *Ovejas*, pero todos, de alguna forma marcaron mi escritura. También *El país de la guerra* de Martín Kohan, que aún siendo un ensayo pudo brindarme pistas importantes del terreno en el que me estaba sumergiéndome.

P.: Y ¿sobrevoló en el momento de creación la conexión con otros episodios bélicos u otros espacios de violencia?

R.: Con los años percibo en algunas páginas de *Ovejas* presencias que provienen de otras representaciones bélicas. *NAM*, una serie que vi de muy chico sobre la guerra de Vietnam, tenía personajes que pueden replicarse en la patrulla de *Ovejas*. Sujetos ambiguos, anfibios, poco predecibles, a los que la experiencia también modifica con el paso del tiempo. Siguiendo con el cine, veo en *Ovejas* reflejos de *Men in War*, una de las pocas películas estadounidenses que retrata la experiencia de guerra en Corea, en la que los personajes parecen encontrarse siempre bajo un estado de alteración psíquica expresada en distintos grados de alienación según cada persona. Por supuesto, todo lo que recuerdo y olvidé sobre la Segunda Guerra Mundial está allí presente como un tatuaje del que no podré librarme jamás. Podría hacer referencia al capítulo de *Band of Brothers* que retrata la batalla de Bastogne,



en el que sufren fallas logísticas claramente similares a las sucedidas en Malvinas. Podría hablar del frío de esos actores haciendo de soldados, de los problemas en el mando militar pero seguramente estaría olvidando las cientos de representaciones que vi en mi vida sobre ese conflicto bélico.

P.: Para el público argentino el título es bastante explícito, pero cuando nos alejamos del Cono Sur puede resultar un poco singular. ¿Por qué “ovejas”? ¿Por qué la elección? ¿Hubo otros títulos previos?

R.: Cuando terminé de escribir la novela bajo la supervisión del escritor Leo Oyola, nos pusimos a pensar en el título. Yo estaba seguro de que tenía que ser algo sintético. Una palabra y nada más. Durante algunos días pensamos en distintas opciones hasta que sentimos que *Ovejas* era la mejor. Por el sonido, por la textura de ese sonido, porque es una palabra corta, algo similar al método que utilizaba Luca Prodan para componer sus canciones. Con el tiempo le fui encontrando otros significados: porque tiene en sí mismo el insumo del que se vale de la patrulla para sobrevivir, porque es una referencia clara de las islas en modo patagónico. Hoy por hoy muchas lectoras y muchos lectores me preguntan si le pusimos ese título para reflejar la relación entre los conscriptos y los suboficiales y oficiales. Como siempre digo, eso ya es parte del giro hermenéutico y de las interpretaciones que cada lector puede darle a lo que lee.

P.: Hay una tradición, iniciada con Fogwill, en donde la sensación de irrealidad se mezcla en el relato de las islas. *Ovejas* sigue esa línea, entre lo onírico y lo real, lo inquietante y lo fantasmagórico. ¿Por qué la elección? ¿Qué te aporta esta decisión frente a un género más realista?

R.: No creo que la guerra pueda ser narrada desde un género puramente realista. Quizás allí influyan algunas líneas de mi aspecto historiador. Keegan, uno de los más grandes historiadores de la guerra repite la idea de lo iluso que puede resultar pensar que la guerra pueda representarse “tal cuál fue”. Volvemos a la memoria. ¿Cómo recordamos los eventos más



traumáticos de nuestra vida? ¿Tenemos plena conciencia de lo que hicimos, de lo que nos hicieron, o es todo una gran bruma y confusión a la que recreamos con artilugios según las circunstancias de enunciación? Cuando escribí *Ovejas* y tras haber oído los testimonios de muchos veteranos y leído las obras que nombré antes, estaba seguro de esto. Quizás me ayudaron mucho obras como el *Desierto de los Tártaros* de Dino Buzzatti, en la que la guerra no es sino la espera, el tedio, la tensión, los malos entendidos y un fenómeno que particularmente altera los sentidos y por tanto crea una realidad que –por suerte– la mayoría de los humanos desconocemos por completo. Por último, el género realista no está entre mis lecturas preferidas, salvo excepciones.

P.: *Ovejas* está contada en primera persona y con gran preeminencia de diálogos, lo que nos permite vislumbrar desde diferentes focos lo que les sucede a tus personajes ¿Te planteaste otro narrador? ¿Y otro abordaje? ¿Cómo fue la cocina creativa de la obra en este plano?

R.: Creo que la elección de la forma de narrar estuvo desde el principio, si la memoria no me traiciona nuevamente. *Ovejas* tenía su germen en un cuento llamado “Campo Minado” –¡previo a la obra de Lola Arias y que nada tiene que ver con su creación!– donde la forma narrativa ya estaba desarrollada en origen. La idea de que los diálogos tuvieran tanta presencia era funcional a la creación de una voz lo más coral posible, en la que el actor principal fuera la patrulla y no un protagonista individual. Malvinas para mi significaba y significa también eso que llamamos amistad, colectivo, lucha colectiva.

P.: Tu novela viene avalada por el premio *Futurock*, con la lectura de un jurado de lujo, compuesto por Claudia Piñeiro, Fabián Casas y Sergio Bizzio, que la eligió entre 589 obras inéditas. Eso ya es un reconocimiento pleno, pero qué me puedes decir de la recepción de los lectores ¿Cómo ha sido la experiencia de lectura por fuera del circuito especializado?



R.: Futurock es una editorial relativamente joven que a su vez forma parte de una radio con un público también juvenil. La mayoría de los lectores que provienen de esa galaxia increíble y hermosa suelen repetirme que es la primera vez que leen algo sobre o relacionado con Malvinas. Muchos y muchas afirman no haber visto el tema en la primaria o en la secundaria, algo que creo se viene modificando en los últimos años. Otros y otras dicen que nunca les había interesado el tema y que por primera vez se sienten atraídos por la guerra. Varias veces los he visto subir vídeos a distintas redes sociales donde analizan *Ovejas* y donde también trabajan fuentes orales y documentales para construir su propio relato de la guerra.

A la par, también aparecen quienes simplemente me dicen “gracias” o “me hiciste llorar”. Es muy hermoso recibir esos mensajes en medio de la vida cotidiana. Casi que todos los días me pasa y me genera una felicidad inexplicable. Siento que ese frío de Fogwill que funcionó en mi cuerpo de alguna forma se replica en lo que uno puede generar cuando escribe. Y si algo genera, creo que funciona.

P.: En algunas entrevistas has señalado tu contacto con los veteranos de Malvinas, ¿cómo fue la introducción del testimonio en tu novela?

R.: Para la novela en particular trabajé con algunos testimonios que me eran fundamentales para la escritura. En particular, un veterano que estuvo abocado a la colocación de minas antipersonales y antitanques, que me dio un panorama muy enriquecedor sobre la experiencia de guerra. También consultaba casi a diario a algunos veteranos con los que tengo una relación de amistad de hace años y que muchas veces lograron responderme o conseguirme la respuesta respecto a ciertos objetos o prácticas relacionadas, por ejemplo, con la forma de apresar una oveja. El resto creo que funcionó de manera inconsciente. Recién ahora me doy cuenta que en los sueños-pesadillas de los personajes existen muchos de los relatos que alguna vez leí o escuché. Hace unos días una colega historiadora, por ejemplo, me hizo notar que en el primer sueño se narra -en modo ficción- una situación que verdaderamente sucedió en la Isla Gran Malvina.



P.: Y ¿Cuál ha sido la recepción de la obra por parte de quienes vivieron la guerra en primera persona?

R.: Esta es todavía una deuda pendiente que debo analizar. Solo un veterano me contó que terminó la novela. Me dijo que en un principio le costó mucho leerla. Que todo el tiempo sentía que había partes en el texto de cosas que él sentía que “no habían pasado en Malvinas”. Esto inició un diálogo muy interesante con su pareja, en el que una y otra vez, ella le afirmaba que la novela era “ficción” y luego él continuaba con la lectura.

Muchos otros me han hecho comentarios positivos y muchos otros nunca me han dicho nada. Siempre pienso que *Ovejas* se editó en 2021, cuando ya estaba empezando a generarse el ambiente que rodea los cuarenta años de la guerra. Conozco muchos veteranos que están haciendo cientos de actividades por semana en este contexto y otros que han decidido alejarse completamente de todo lo que sea Malvinas. En ambos casos, no creo que la novela les resulte atractiva, pero puede ser un simple prejuicio de mi parte.

P.: Finalmente, luego de tu entrada en la narrativa con este éxito, ¿trabajas en algo nuevo? Y si tienes un proyecto ¿seguirás teniendo en cuenta una perspectiva histórica, es decir, uniendo tu conocimiento como historiador y tu práctica literaria?

R.: Aún no tengo algo nuevo en proceso ni podría afirmar que fuese a tener una perspectiva histórica. No me gusta la repetición de las cosas ni los covers en la música. Si hoy tuviera que dar una respuesta diría que preferiría escribir sobre el futuro o ciencia ficción, pero es algo que no lo sé, y no lo sabré hasta no “despedir” al Tucu y al resto de los muchachos. Dudo poder hacer esta operación a cuarenta años de la guerra.



Fig. 2. Portada Ovejas

Diablotexto *Digital*



-PRETEXTOS PARA EL DEBATE-

“Alguien te pone en la palma de la mano su dolor”. Entrevista a la escritora Ángela Pradelli

**LAURA CODARO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA /
FAHCE**

lauritacodaro@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2456-0550>

***Diablotexto Digital* 11 (junio 2022), 323-330
DOI: 10.7203/diablotexto.11.24752
ISSN: 2530-2337**

Ángela Pradelli nació en Buenos Aires (Argentina), es escritora y docente, pero sobre todo amante de la literatura y del lenguaje. Es autora de diversos libros de cuentos, novelas y poemas, que fueron leídos y premiados en distintas partes del mundo. Podemos nombrar *Las cosas ocultas* (1996), *Amigas mías* (2002), *Turdera* (2003), *La búsqueda del lenguaje* (2010), *El sol detrás del limonero* (2016) y otros tantos títulos que fueron traducidos al inglés, al alemán, al francés y al italiano.

En este caso, el encuentro con Ángela se centra en su obra recientemente publicada, *Dos soldados*, que sale a la luz en el 40° aniversario de la Guerra de Malvinas pero que fue gestada tiempo atrás. Como veremos, su libro invita a pensar y hablar de la literatura, la historia, el testimonio, el dolor, entre otros temas muy presentes en esta charla y en este dossier.



Fig. 1. Foto: Martina Bertolini

P.: ¿Cómo definirías *Dos soldados*? ¿En qué género o sub género lo ubicarías?

R.: Siempre leí y escribí despreocupada de reconocer un género, no tengo ninguna inquietud en ese sentido. Hay gente que dice *El sol detrás del*



limonero es una novela, hay lectores que lo leen como un libro de poesía. Para una escritora que no cree que haya que leer y escribir respetando las pautas que se fijan para delimitar los géneros y que las formas no son una preocupación a la hora de leer y de escribir, esa falta de precisión es muy importante, una maravilla. Que un libro pueda ir a una casilla o a otra según quien lo lea me pone feliz. Y si no entra en ninguna, mejor aún. Me gusta pensar el mestizaje en relación a los textos, me parece más rico que perseguir la pureza.

P.: ¿Por qué este libro se engendra o nace en este 40° aniversario de la guerra?

R.: *Dos soldados* tenía que salir el año pasado, pero cuando llegó la fecha de entregar yo estaba todavía haciendo la corrección de los testimonios. Entonces hablé con mi querida editora Mercedes Güiraldes y ella, que también es escritora, me comprendió inmediatamente y fijamos una nueva fecha de entrega. Pero unos meses después necesité también más tiempo para terminar. Finalmente entregué *Dos soldados* a fines de 2021, un año más tarde de lo que teníamos pautado. Que haya coincidido la salida del libro con el 40° aniversario de la guerra de Malvinas no fue algo buscado sino producto de que me fui atrasando. De todas maneras cuando reparamos en la coincidencia, a fines del 2021, nos gustó porque de alguna manera los testimonios y la escritura acompañarían la fecha del aniversario. Con respecto al testimonio del soldado italiano, la verdad es no había por ese entonces ni la sospecha de una guerra entre Rusia y Ucrania. Nadie imaginaba el conflicto bélico. Estuvimos ese verano trabajando en las correcciones, las galeras, la tapa. Unos días antes de que saliera el libro, Rusia ataca Ucrania. No podíamos creer esa coincidencia entre la realidad y lo que se contaba en el libro. Todo lo que leíamos en los diarios, redes, las imágenes que llegaban, todo estaba en los relatos. Mientras escribía el libro, siempre tuve la certeza de que todo eso ya no iba a volver a pasar, me refiero a la guerra así planteada. Hace unas semanas, vi un reportaje a un especialista en conflictos bélicos al que le preguntaron cómo analizaba esta guerra del siglo XXI. El especialista se sorprendió por la pregunta y negó que fuera de nuestro siglo, dijo que se



repetían todas las características de las guerras del siglo XX, y aún más del XIX. Todavía hoy, dos meses después, me sigue sorprendiendo esa sincronización entre la salida del libro y el inicio de esta guerra que nadie esperaba.

P.: Claro, yo pensaba en el tercer apartado. Por momentos parece que la guerra se estaba desarrollando simultáneamente y que vos tenías conocimiento de todo lo que se estaba pasando.

R.: A mí me impresionó muchísimo, te digo, cuando esa mañana me desperté y leí el diario y las noticias, las redes y la tele, todo. Te digo que ese día no le pude escribir a mi editora. Le escribí al otro día dije y le dije: “Mercedes, estoy muy impresionada con esto”. Me dijo: “A mí me pasó lo mismo, no pude escribirte”. Ella me decía también esto, cómo se resignifica el libro a partir de esa realidad de afuera.

P.: ¿Qué aspectos de la Cuestión Malvinas indaga o ilumina especialmente en este nuevo aniversario?

R.: La visión de la guerra de Malvinas, como hecho histórico, tuvo diferentes etapas. Desde aquella plaza a la que acudió gran parte de la sociedad para apoyar la toma de las islas y al presidente de facto Galtieri hasta hoy que se está enjuiciando por lesa humanidad a los oficiales que estaqueaban a los soldados. Creo que el veterano Héctor Roldán desgrana varios aspectos del conflicto. Hay momentos verdaderamente horribles del trato que tenían con los soldados, aunque hay también momentos de iluminación y amistad entre ellos.

P.: ¿Qué vínculos encontrás entre *Dos soldados* y el resto de tu obra? ¿Cómo o dónde se ubica en tu recorrido autoral?

R.: Cada vez me interesan más los testimonios, la palabra de quien fue testigo, y que ha guardado, a veces, durante muchos años, como en el caso de Pietro Freschi que estuvo casi sesenta años sin hablar sobre su experiencia en la guerra. En mi nombre. *Historias de identidades restituidas* es un libro que escribí después de tomar testimonios a cinco personas que nacieron y, o



fueron secuestradas durante la dictadura. Por qué llora esa mujer, un proyecto que coordiné con la escritora Alejandra Correa, reúne los testimonios de 32 mujeres que fueron o son aun víctimas de violencia machista y patriarcal contra ellas. Hace dos años que estoy tomando testimonios de personas que nacieron o crecieron bajo el régimen nazi. Cuando alguien te da su testimonio, te entrega, sobre todo, su dolor, lo deposita en la palma de tu mano, confía en que puedas escribirlo. Porque luego hay que encontrar la forma de su decir, hay que construir una voz, en la que la persona pueda reconocerse. El testimonio se puede desgravar y transcribirlo casi literalmente, es decir, respetar al pie de la letra los modismos, latiguillos, etc. Esa voz no me interesa tanto. Prefiero sobrevolar esas marcas sociales para encontrar los hilos de la voz del testimoniante y escribir a partir de ese lugar, muchas veces secreto. No podría explicar más porque es para mí un misterio, una zona de enigmas.

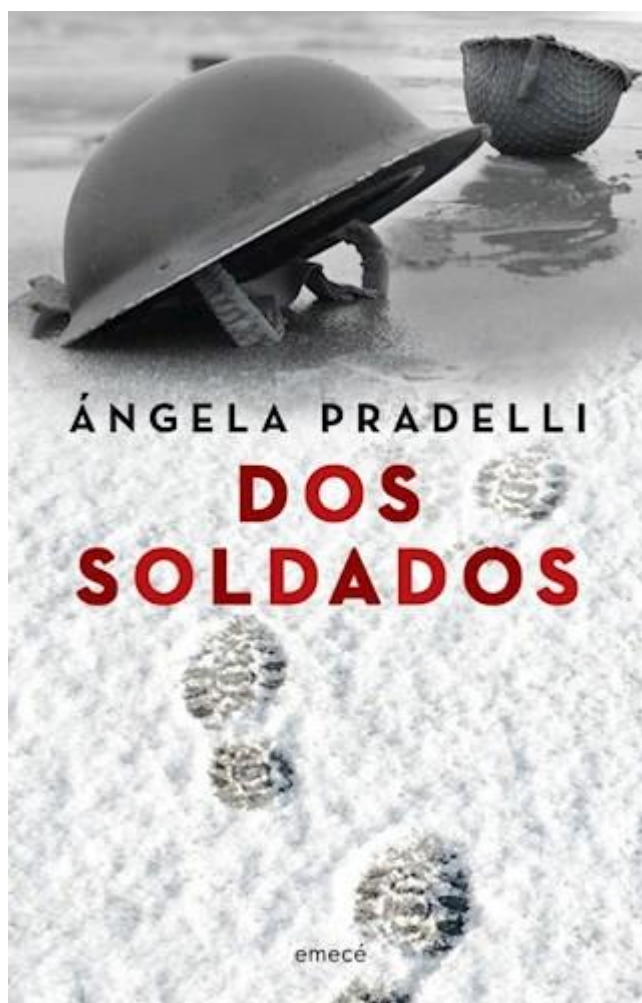


Fig. 2. Portada de *Dos soldados*



P.: ¿Qué representa para nuestra Argentina la figura de Roldán?

R.: Así como fue cambiando el concepto de esta guerra, la figura de los ex combatientes se fue modificando. Primero fueron “los valientes jóvenes” que iban a una guerra a defender la soberanía, después de unas semanas, “los pobres chicos” que se morían de frío y hambre en las islas. Dos meses después, cuando regresaron, la gente los veía como “los que habían perdido” la guerra de las Malvinas. Luego, y durante mucho tiempo, fueron los puntos ciegos, nadie quería verlos, ni hablarles, la sociedad los despreciaba, los llamaba mentirosos, perdedores. De a poco, pero muy de a poco, eso empezó a cambiar. Confío en que en algún momento todos comprendan lo que los soldados vivieron allá y también que se los respete como ellos merecen. Creo que además de los testimonios, la escritura y los textos, el cine, el teatro, todas las expresiones pueden hacer un gran aporte tanto a las memorias y a la construcción de la historia.

P.: ¿Qué imágenes de Argentina muestra el libro? Los testimonios y el libro en general.

R.: Probablemente la dictadura y los dictadores, no creo que muestre otra cosa, por lo menos es la imagen más fuerte, lo que hemos vivido durante la dictadura, todo lo que ha provocado la dictadura, la posdictadura porque también está. Yo creo que fundamentalmente eso.

P.: Como docente ¿te imaginás trabajando esta obra con tus alumnos?

R.: Sí, me gustaría mucho que el libro se leyera en las aulas. Yo escribí textos a partir justamente de la experiencia docente, yo trabajé más de 31 años en la secundaria. Y claro, para mí no son textos didácticos en el sentido más convencional. Sin embargo, fueron premiados en concursos pedagógicos, de libros pedagógicos. Me da una felicidad tremenda cuando lo leen en las escuelas y son libros que incluyen, por ejemplo, poesía. Yo escribo poesía, mi primera escritura virgen es de poesía. Cuando escribo libros de otro tema, digamos, que no sea poesía, relato, novela, testimonios, libros sobre educación, sobre mi experiencia en la escuela, incluyo esos poemas. A veces,



por supuesto, les cambio el formato, los escribo en prosa para que pasen. Te diría que tampoco puedo leer, como lectora, algo que no tenga poesía. Me interesa muchísimo encontrar la poesía en los textos, no hablo solo de literatura, en cualquier tipo de texto. Yo hace ya mucho tiempo que reemplacé la palabra “literatura” por la palabra “escritura”, a mí me interesa la escritura, si es literatura, hay mucha literatura que me interesa, también el ensayo me interesa, ni hablar de los testimonios... Prefiero hablar de escritura porque es lo que más me abarca, digamos y abarca el universo de los textos que leo.

P.: Claramente lo testimonial atraviesa todo el libro y pensaba ¿qué papel juegan las cartas para vos? Porque vos recuperás varios fragmentos de cartas. En general, es algo que nos resuena mucho a los argentinos, las cartas que escribían los soldados y que de repente no llegaban... Para vos ¿cuál es el vínculo de los soldados con las cartas?

R.: Las cartas, según lo que a mí me parece, funcionaron preservando la intimidad en un escenario tan cruel en donde la subjetividad se pierde, porque tenés que hacer lo que te ordenan, tenés que dormir como te ordenan, tenés que comer lo que te ordenan, todo es una orden. Y las cartas, me parece que fue el espacio para los soldados de preservación de esa subjetividad y de esa intimidad a pesar de la orden que recibían de no decir determinadas cosas, de no contar cómo estaban, de disimular, etc. Ellos pensaban que eso se los pedían, al principio pensaban que eso se los pedían porque si esas cartas eran interceptadas por el enemigo y en las cartas había información, bueno, podía tener una incidencia en el conflicto bélico. Eso no era así, digamos, solamente que las autoridades lo que querían era que no trascendiera el estado en el que tenían a los soldados, sin comida, sin abrigo... bueno, todo lo que el libro cuenta. Pero, en ese sentido, me parece que las cartas preservaron eso, las cartas a las familias, las cartas que algunos recibían de las familias (no todos), las cartas que se organizaron en las escuelas. Las escuelas organizaron la escritura de cartas para los soldados, de hecho el soldado Héctor Roldán recibe cartas de una nena de la escuela primaria, con la que después el Facebook lo vuelve a reencontrar. La última carta que él recibe, la recibe ya no en las Islas sino cuando vuelve al batallón, lo estaba esperando uno de sus



oficiales para decirle que tenía una carta para él, era una carta que no había llegado a Malvinas y que él guardó durante mucho tiempo esa carta. Así que me parece eso, Laura, la preservación mínima, si querés, pero la preservación de la intimidad y la subjetividad de cada uno.

P.: En el último apartado hablás de la triple temporalidad que tiene el testimonio ¿Cómo se conjugan las distintas temporalidades que se cruzan en el libro?

R.: Tengo mucha dificultad para ver los tiempos separados, de futuro, de presente, de pasado, como en cajas diferentes. Para mí el tiempo es uno y en esta conversación que vos y yo estamos teniendo está todo el pasado y seguramente todo el futuro. No me cuesta y no me costó porque para mí justamente mi concepción del tiempo es esa, es uno. Y todo lo que ya vivimos está acá hoy con nosotros, y cada vez que escribimos y cada vez que leemos y también todo el futuro, que no conocemos todavía está en esto que estamos escribiendo, en estas cosas que estamos leyendo, en esas clases que estás dando está el futuro también. Entonces no me aborda ese planteo de cómo hago para... porque lo siento naturalmente así.

P.: Me preguntaba si hay alguna anécdota o algo que haya quedado afuera del libro y que hoy vos digas “lo podría haber incluido”...

R.: No, nada. No porque para mí el testimonio es sagrado porque es alguien que decide hablar, que quiere hablar, que desea hablar, para mí es eso. Alguien te pone en la palma de la mano su dolor. Entonces yo no me siento habilitada, jamás diría esto no porque que al texto no le conviene o esto no porque ya contamos arriba. Incluso hay cosas que se repiten y yo dejé las repeticiones porque me parecía que era una necesidad de él de que quedara claro, no era un olvido, era una necesidad de él de volver a contarlo. No quedo nada afuera, ni en Héctor ni en Pietro.

Diablotexto

Digital



Sobretextos



Diablotexto *Digital*



SOBRETEXTOS: RESEÑAS

Ángela Pradelli: *Dos soldados*
Buenos Aires: Emecé, 2022, 230 pp.

LAURA CODARO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA /
FAHCE

lauritacodaro@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2456-0550>

Diablotexto Digital 11 (junio 2022), 331-335
DOI: 10.7203/diablotexto.11.24751
ISSN: 2530-2337



Dos soldados, publicado por la escritora y docente Ángela Pradelli y editado por Emecé (Grupo Editorial Planeta), salió a la luz en abril de este año especialmente marcado por las conmemoraciones. Por un lado, se cumplieron 40 años de la Guerra de Malvinas, conflicto bélico que enfrentó a Argentina y a Gran Bretaña por la soberanía de las Islas Malvinas y las Islas del Atlántico Sur. Por otro lado, como leemos en este libro, hace 80 años Pietro Freschi, uno de los dos grandes protagonistas que cumpliría 100 años, partía de su pueblo natal en Italia para realizar el servicio militar que lo convertiría en soldado de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). La otra gran figura del volumen, Héctor Roldán, nació hace 60 años en Santa Rosa de Calchini (Santa Fe, Argentina) y con 20 años fue enviado, sin demasiadas explicaciones, a Malvinas. Indudablemente, reparar en las conmemoraciones resignifica la revisión de los acontecimientos históricos, pero también de las historias de vida ya que “las fechas y aniversarios son coyunturas en las que las memorias son producidas y activadas” (Jelin, 2002: 245). Por ello, el libro de Pradelli interpela los recuerdos, las imágenes, los sentimientos de muchos soldados pero también de los lectores que se vinculan, de una u otra manera, con la experiencia de la guerra.

Dos soldados cuenta las historias de Pietro Freschi (1922-2009) y de Héctor Roldán (1962-), dos hombres nacidos en latitudes bien distantes que, siendo muy jóvenes, fueron convocados a realizar el servicio militar y se convirtieron en soldados de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra de Malvinas, respectivamente. No obstante, el libro está dividido fundamentalmente en tres partes: el primer apartado está consagrado a Pietro; el segundo se dedica a Héctor; finalmente, el tercero, que se distingue de los demás, se titula “La palabra del testigo”. Sin dudas, las dos primeras partes que dan lugar al título, poseen distintos puntos en común: son hombres que deben dejar tempranamente la tranquilidad pueblerina, para recibir cierta formación militar y luego convertirse en soldados de guerra. Ambos cuentan en primera persona cómo experimentaron el desarraigo familiar, ya que debieron dejar sus hogares pero también sus afectos y sus proyectos; dan cuenta de la incertidumbre provocada por la falta de información y de explicaciones por parte de sus superiores; el hambre, la humillación, el maltrato, la violencia y



tantos otros padecimientos que vivió cada uno durante el conflicto bélico. También conocemos las sensaciones encontradas y las vicisitudes del retorno a sus casas. Héctor, comparte, además, distintas reflexiones presentes (o más bien del presente de la enunciación), deseos, proyectos, sentimientos y pensamientos que lo atraviesan en relación con Malvinas. En lo que concierne al tercer apartado, se trata de un texto más breve en el que la autora toma la palabra y cuenta cuál es el vínculo con estos dos soldados, cómo llegó a esos relatos. Asimismo, los analiza considerando distintas ideas de diferentes teóricos ineludibles en esta materia, como Walter Benjamin, Dominick LaCapra y Jacques Derrida y reflexiona sobre el rol del testigo, sobre el lenguaje, los silencios y las experiencias ligadas al dolor. En esta instancia es la autora quien toma la primera persona y se muestra no solo como quien escucha lo que otro tiene para contar, sino lo que ella misma desea y quiere decir, entonces, se transforma, en algún punto, en testigo de las experiencias traumáticas de otros. Al mismo tiempo, toma un punto de vista crítico que incomoda o intranquiliza al lector:

Miles de jóvenes en todo el mundo fueron mandados a combatir, a veces con escasa instrucción militar, o con ninguna, obligados a dejar sus casas, familias y sus vidas, por meses, o por años, para que las potencias diriman sus cuestiones políticas, económicas, territoriales. (Pradelli, 2022: 214)

Luego se pregunta “¿Qué mundo es este?” en el que Pietro, Héctor y otros millones de soldados son enviados a la guerra. Este interrogante, tan doloroso y tan actual a la luz de la guerra entre Rusia y Ucrania que ya cumplió 100 días, atraviesa todo el volumen y deja, en el lector, un conjunto de sinsabores e inquietudes para seguir pensando.

En este sentido, la estructura del libro antes descrita habilita, a su vez, la posibilidad de leer los testimonios en cualquier orden porque cada uno encierra una historia de vida (y de muertes) con sus propias características. Lo mismo sucede con “Las palabras del testigo”, también puede ser leído en el inicio, entre los otros dos apartados o bien al final, tal como la publicación lo presenta. Esta versatilidad y este dinamismo compositivo de *Dos soldados* contribuyen al carácter novedoso del texto.



Una de las principales riquezas del libro es que está conformado sobre todo por los testimonios. Nos encontramos con relatos orales de dos testigos y sobrevivientes de la guerra, que son transcritos y presentados cuidadosamente por Pradelli. Como ella misma cuenta, se trata de dos situaciones de escucha completamente distintas: mientras que en el primer caso accede azarosamente a las grabaciones que los sobrinos de Pietro guardaban desde 2004, en el segundo, ella pauta un encuentro con Héctor para entablar una conversación de cara a la realización de este libro. Esto no entorpece la escritura ni la lectura, por el contrario, las historias dialogan y se enriquecen mutuamente. Ahora bien, retomando la idea de que los límites de los relatos testimoniales estarían en la lectura que se hace de ellos (Oberti 2008/2009), aquí cobran gran relevancia los usos en torno a estas historias que Pradelli decide entretelar y compartir para que nosotros, en otros tiempos, escuchemos y leamos lo que estos dos soldados tienen para contar. Allí aparecen la subjetividad y la intimidad de la primera persona que atravesó una experiencia extrema y decide poner en palabras lo que vivió. Sin embargo, además de las memorias individuales de Pietro y de Héctor, hay una memoria colectiva que parece emerger recurrentemente y tiene que ver con las situaciones compartidas con otros soldados, compañeros y amigos con los que se tejieron vínculos muy estrechos y cuyas muertes conforman, indudablemente, uno de los ejes del proceso traumático. Por ello, el “yo” y el “nosotros” conviven a lo largo del texto.

Por otra parte, *Dos soldados* contiene una amplia variedad de discursos dado que los relatos en primera persona se cruzan con diálogos, fragmentos de cartas, textos literarios y una multiplicidad de voces referidas por Pietro y Héctor. Esto da cuenta de la complejidad y la heterogeneidad del testimonio y también de las estrategias discursivas de la autora.

Por último, retomando la metáfora de la luz con la que iniciamos esta breve síntesis, este libro confirma que no solo es fundamental construir un lugar de escucha para los sobrevivientes y permitir que esos relatos de trauma y dolor salgan a la luz, como resalta la autora en el último apartado a partir de la experiencia de Primo Levi, sino que estos testimonios que ocupan el espacio público iluminan a quienes los escuchan, los leen y los conocen. En



consecuencia, las historias de Pietro y Héctor que Ángela Pradelli decide socializar nos iluminan como ciudadanos, como personas y, a la vez, echan luz sobre las investigaciones y los estudios sobre la Cuestión Malvinas, en el caso argentino específicamente. Hace dos décadas, Rosana Guber en su libro se preguntaba *¿Por qué Malvinas?* y revisaba un amplio conjunto de acontecimientos, más allá del conflicto bélico. Héctor, como tantos otros soldados, siente la necesidad de contar, de hablar de Malvinas pero también de su presente, mira distintos acontecimientos y analiza diferentes aspectos del tema. En definitiva, este es uno de los principales rasgos de todo el libro. Parafraseando la frase freudiana del final, indudablemente hay más luz cuando alguien habla pero también cuando alguien escribe.

BIBLIOGRAFÍA

- GUBER, Rosana (2001). *¿Por qué Malvinas?* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- JELÍN, Elizabeth (2002). "Memorias en conflicto", *Puentes*, n.º1.
- OBERTI, Alejandra (2008/2009). "Memorias y testigos. Una discusión actual", *Políticas de la memoria*, n.º 8-9, pp. 41-50.
- PRADELLI, Ángela (2022): *Dos Soldados*. Buenos Aires: Emecé.

Diablotexto *Digital*



SOBRETXTOS: RESEÑAS

**Cristina Ruiz Urbón y Javier Blasco (eds.):
Nueva poesía erótica de los siglos de Oro
Berlín: Peter Lang, 2022, 335 pp.**

**JORGE FERREIRA BERROCAL
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID /
CLEMIT**

jorge48@hotmail.es
<https://orcid.org/0000-0002-0645-1844>

***Diablotexto Digital* 11 (junio 2022), 336-341
DOI: 10.7203/diablotexto.11.24594
ISSN: 2530-2337**



El volumen que reseñamos incluye una nueva antología de poesía erótica escrita entre los siglos XVI y XVII, al cuidado de Ruiz Urbón y Blasco Pascual, profesores de la Universidad de Valladolid. El libro de los exégetas se divide en dos partes bien diferenciadas: introducción y antología.

Antes de comenzar el estudio introductorio, tenemos un pequeño —pero también interesante— prólogo que firma Javier Blasco, donde destierra algunas de las ideas que una pequeña parte de la crítica ha venido sembrando. Entre ellas, destaca la supuesta relación de la transmisión manuscrita preponderante del género con la censura —como resultado de la mentalidad posconciliar— cuando se trataba de juegos ingeniosos que cohabitaban en los folios con poemas de mucha mayor gravedad (el catedrático establece un símil con las afamadísimas “floreillas” de Fray Luis), y muchos de los cuales acabarían pasando a impresos como el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Valencia, 1519). Amén de estas consideraciones, del prólogo sobresale el agradecimiento (impregnado de un fuerte sentimiento de deuda) a los estudiosos de la materia, con mención especial a los antólogos, desde Lustonó hasta Herraiz y DiFranco. Igualmente se explica la selección de los poemas y la división de la introducción en siete bloques temáticos (también aplicada a la antología), que paso a reseñar continuación.

El primero de ellos lleva la rúbrica “*Descriptio puellae*”, en el que se busca confeccionar un canon de la dama retratada en este tipo de poesía. Fray Melchor de la Serna es el autor que recibe una mayor atención en este punto, dado que recorre con lupa los diferentes lugares de la geografía erótica, asomándose a espacios anteriormente vedados. El denominador común que perfila el clérigo incluye todo tipo de detalles, desde el color del cabello hasta la forma del pie, llegando incluso a declarar abiertamente sus preferencias más particulares como mujeres sin parir o aun casadas. Asimismo, los estudiosos analizan interesantísimos poemas como el titulado “De un lindo talle en la cueva umbrosa”, composición de reminiscencias metafísicas en la que se pone de manifiesto el recurso del circunloquio, figura por excelencia del lenguaje indirecto. Otras piezas importantes son “Yo vi, sobre dos piedras plateadas” o



“¡Ay basas de marfil, vivo edificio!”, que logran dotar de vida a las mujeres estatuarias.

El apartado que sigue escruta de un modo sucinto los gustos del imaginario masculino. Pocas son las condiciones restrictivas, pues hay lugar para todo tipo de mujeres: casadas, putas, hermosas, viejas, etc. Con todo, llama poderosamente la atención al morbo que despierta en el sujeto de la enunciación la vida sexual de la monja como vemos en los poemas “Que entre los gustos de amores” o “Las que estáis en religión”. Allende las infracciones del voto, encontramos poemas en los que la fingida resistencia de la mujer excita desmesuradamente al varón (“Alegres son al triste enamorado”), siempre prevenido de las mujeres que presumen de honradez (“Carne nació sin hueso”). Como colofón, se trae a la memoria el ejercicio de la costura, cuyas voces más recurrentes (*aguja*) se prestan a metáforas de cariz sexual (“Tomaban las mujeres el acero”).

La tercera sección revisita la pintura que se hace de los hombres, muchas de las veces burlesca y satírica. La diana favorita es, como no podía ser de otra forma, la del cornudo (“Cornudo, cornudillo, cornudete”), si bien es cierto que tenemos entre las páginas de la antología un sorprendente elogio en un poema atribuido a Francisco de Figueroa: “Pues que la mano he tomado”. No cabe duda de que se trata de un caso excepcional, dado que esta clase de varones —y en especial los consentidores (“A Diego Moreno ha sido”)— eran objeto de múltiples chistes y chanzas, así como de reprimendas durísimas. Un buen ejemplo de vituperio contundente es el que hace Sebastián de Horozco en “Ya no es cosa de sufrillo”, cuya situación casa a la perfección con la que describe el autor del *Lazarillo* en el último de los tratados. Por otra parte, se hacen muchas bromas sobre el tamaño del pene (“Hermosa Mencía”) o sobre la impotencia (“Melchorilla, yo no puedo”), así como de los viejos enamorados (“Mal viejo desvariado”) y de los putos (“¿Ermitaño tú?”, ¡El mulato!). Y, como cabía esperar, los hombres de iglesia (abades, curas y sacristanes) ocupan un lugar importante. Varios poemitas recogen el testigo anticlerical de la tradición folclórica medieval (de ninguna manera erasmista), subrayando, bien la potencia sexual de los frailes (“Mucho quieren las damas”), bien sus aventuras seculares,



como en “Fue a coger la limosna del convento”, que está disponible en la base de datos Eros&Logos.

El cuarto capítulo se dedica en exclusiva a las formas discursivas. Abundan los diálogos con requerimientos amorosos (del galán a la dama y viceversa), que ejemplifican “Arda la fragua, Antón”, “Soy muy delicada” o “Canta, Jorgico, canta”. Otras modalidades nos remiten a la poesía romanzada andalusí, ya que una madre ejerce el papel de confidente de la hija, a la que auxilia en muy diversas cuestiones (“Madre que me muero”, “Decid, hija, la garrida”, “Si el marido ha de mandarme”). Del mismo modo, hay poesía narrativa (“Soñaba, señora mía”, “Contra mí corto la pluma”), cartas que contienen denuncias de los amantes (“A vista de mi beldad”, “Dar cana a quien tantas tiene”) y enigmas y parodias. Una de las recreaciones irrisorias más impactantes es la que despliega el autor del poema “Rey alto a quien adoramos”, una suerte de “padrenuestro contrahecho”, en palabras de los antólogos. La colectánea también recoge sátiras y recetas. No fue otro que fray Melchor de la Serna — traductor de Ovidio— el máximo responsable de la difusión de los consejos, que conforman un auténtico *Ars amatoria* de las letras castellanas. Algunos de ellos son “Hijo mío, no te engañes, seme exento” de Diego Hurtado de Mendoza, “Paseando fui una noche” o “Después que volví a mi casa”.

En el quinto bloque temático se diseccionan los campos semánticos. Todo el léxico que aparece sufre un proceso de resemantización erótica (se usa el concepto siguiendo a Garrote Bernal). Esto es, hay dos grados de lectura, uno literal y otro encriptado (erótico), al que solo se puede acceder con herramientas adecuadas (equivale al *shifter* o “embrague” del que habla Allaigre a tenor de *La Lozana Andaluza*). Las muestras que ofrecen Urbón y Blasco se cuentan por decenas: música (“A nueve meses de achaque”), guerra (“Estaba Lisis en campal batalla”, “Una batalla de amor”, “Temblando, desmayada y temerosa”), navegación (“Tendido está de lomos cual galera”), la ya citada costura (“Del copete de una rueca”), panadería (“Cuando vuelve los ojos”), zapatería (“Me mandaste a decir”), medicina (“Malhaya yo, que gasté”), lavandería (“Levantéme y hice colada”), reino animal (“Por no ver solo Belilla”), reino vegetal (“Si de mal de amores”), u onomástica (“¿Cuál es aquel espantajo?”). Las referencias se



multiplican en lo relativo al atlas del erotismo, pues los investigadores nos deleitan con un viaje eruditísimo, desde Cervera (“Ya no es cosa de sufrillo”, que hemos visto anteriormente) hasta Sansueña (“Pacífica marquesa de Sansueña”), pasando por muchas otras latitudes. De igual manera, estudian textos en que reconocidos miembros del santoral son objeto de parodia erótica (San Hilario la sufre en “Pues os preciáis, señor, de amigo mío”).

Por último, sintetizo los bloques finales. El sexto se centra en inventariar las prácticas sexuales: juguetes eróticos (“Si os queréis hacer preñada”, “Quien goza de tu ardiente delantera”), posturas del encuentro sexual (“Quítese debajo, que me lastima”), masturbación —preferentemente femenina— (“No me meta los dedos”), felaciones (“Del copete de una rueca”), parafilias (“Que la caperusicca del fraile”, “Quísose Inés sacudir”) y escatología (“Perdóneme Dios si peco”). El séptimo da cuenta de los juegos textuales. Aparecen en la edición cuentos (“¡Ay, Antón Pintado!”) e ingeniosísimas adivinanzas que estriban, incluso, en versos de cabo roto (“Dale si le das”, disponible en PESO). Asimismo, los exégetas ponen el foco en algunas rimas con eco (“Por el tu co, co”), neologismos (“Dungandux, dungandux”), textos contrahechos de referente litúrgico (“Confiésome a vos, señora”) y, para acabar, en un género carnavalesco del *Cancionero* que guarda relación con el “Aposento” (“En danza mil putas viejas”).

Después de la estupenda introducción se encuentran los textos, precedidos, a su vez, de una nota en la que se explican los puntos sustanciales de la modernización ortográfica, que respeta los rasgos morfológicos, fonéticos y sintácticos del periodo áureo. Los editores enfatizan el objetivo divulgador y, por ello, no se plantea una *constitutio textus* (con aparato crítico completo, colación, selección de variantes, etc.) de todo el material que manejan. En muchas ocasiones los poemas aparecen acompañados de una anotación filológica útil, que remite, con carácter general, a la localización de los testimonios. Asimismo, cuando se tiene conocimiento del autor, el nombre aparece, y en caso de disputa autoral, se incluye el nombre de los candidatos a la paternidad textual de la pieza. Los eruditos demuestran su honestidad académica al señalar las ediciones singulares modernas en las que aparecen algunos poemas. También se desarrolla una importante tarea intertextual, puesto



que los profesores indican las fuentes y las versiones variantes de las composiciones. El punto final lo constituye un rico glosario, derivado de un libro anterior de los investigadores: *Vocabulario del ingenio erótico en la poesía española de los Siglos de Oro* (2020).

En definitiva, cumple decir que, con la publicación de *Nueva poesía erótica de los Siglos de Oro*, los antólogos contribuyen a mejorar el conocimiento que tiene la comunidad filológica de este tipo de género. Ese es el objetivo director de la antología, y después de una lectura atenta de sus páginas, no podemos sino decir que lo logran, y además con suficiencia.

Diablotexto *Digital*



SOBRETEXTOS: RESEÑAS

José Jurado Morales: *Soldados y padres. De guerra, memoria y poesía*
Barcelona: Fund. José Manuel Lara,
2021, 304 pp.

LARA GALLARDO CALVO
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

lara.gallardocalvo@alum.uca.es
<https://orcid.org/0000-0001-9150-3006>

***Diablotexto Digital* 11 (junio 2022), 342-346**
DOI: 10.7203/diablotexto.11.23790
ISSN: 2530-2337



José Jurado Morales, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Cádiz, se adentra con el ensayo *Soldados y padres. De guerra, memoria y poesía* (2021) en la Guerra Civil española desde una perspectiva muy concreta: la de nueve poetas cuyos padres fueron combatientes en uno u otro bando a una edad temprana, y cuyos nombres dan título a cada uno de los capítulos que componen el libro. La visión novedosa y evocadora de la experiencia de la guerra ha merecido el Premio Manuel Alvar de Estudios Humanísticos del año 2021, otorgado por la Fundación José Manuel Lara del grupo Planeta.

José Jurado intenta establecer desde el inicio en qué medida este ensayo está o no en correspondencia con el concepto de memoria histórica y su sentido primigenio. Lo cierto es que no se tratan en estas páginas cuestiones puramente ideológicas o históricas, sino que se nos acerca, con una sensibilidad absoluta, a la percepción de la guerra que llega a los poetas a través de la figura del padre que fue soldado. Todos pertenecientes a la misma generación poética (la de la Transición) crean sus poemas a partir de esa memoria heredada, esos recuerdos de los recuerdos del otro. Por este motivo, el autor prefiere relacionar esta lectura de la Guerra Civil no con la memoria histórica, sino aludiendo a un concepto acuñado por la investigadora Marianne Hirsch, el de “posmemoria”. Estos poetas guardan el recuerdo de la guerra filtrado no por una experiencia propia sino por la de los padres, y, de este modo, el efecto traumático provocado por esta vivencia se prolonga llegando a una nueva generación. La consecuencia de todo esto es tal que todos los autores citados previamente dedican en algún momento de sus vidas alguna composición al padre en su faceta de combatiente en la Guerra Civil española. Estas composiciones son de extensión variada, y la figura del padre llega a ocupar el protagonismo de obras completas (como es el caso de Luis García Trapiello con su obra *Herederos de una guerra*, o de Jane Durán y su libro de poemas *Silencios desde la guerra civil española*).

Es importante señalar que ninguno de los poemas seleccionados y analizados por José Jurado Morales en *Soldados y padres. De guerra, memoria y poesía* tiene un carácter especialmente reivindicativo ni busca una reparación, sino que los poemas toman un tono mucho más personal e íntimo. Según el autor, los poetas tratados ahondan en la experiencia de la guerra no solo como



una vía para conocer al padre, sino con un anhelo de autoconocimiento. Se busca reconstruir la identidad propia, ponerla en relación con la experiencia del padre y con la historia de su propio país.

El acercamiento de cada uno de estos poetas a sus respectivos padres varía enormemente, y hay lugar para la admiración, pero también para el resentimiento, el rencor o la decepción. En Joan Margarit, la tensión en la relación con el padre es evidente, fuertemente marcada por la falta de afecto e incluso la violencia que el poeta recibe de su progenitor desde la infancia. Sí existen atisbos de agradecimiento y conexión con la figura paterna, pero resultan definitivamente opacados por la hostilidad que provoca en Margarit que su padre reniegue de su origen humilde y por la carga de desertor que lleva de por vida sobre sus espaldas. Del padre de Jane Durán, que muere en el exilio, ha resultado menos complicado para el autor encontrar datos (y ello motiva el mayor volumen del capítulo), ya que fue una figura muy destacada en los años previos a la guerra: compositor, asiduo de la Residencia de Estudiantes y amigo de notables personalidades de la época. El silencio del padre, provocado por el dolor de la guerra que le obliga a querer olvidar, es en este caso lo que inspira a Jane Durán en la creación de sus obras. Hay que destacar por tanto aquí el concepto de mutismo. Se propone explorar y desentrañar ese silencio y para ello no solo escribe, sino que hace un viaje también físico por los escenarios en que su padre experimentó el conflicto. Jane Durán insiste en la evocación del frío de la guerra, que parece ser uno de los pocos elementos que sí hereda de la memoria directa del padre. Será este, el del frío, un elemento igualmente importante en Trapiello. Jorge Urrutia recupera la experiencia bélica del padre, uno de los republicanos condenados por el régimen franquista a trabajos forzados en Jimena de la Frontera. Allí conoce a la que un tiempo después sería su esposa y la madre del poeta. En su poema, Urrutia no solo recupera el carácter depresivo del padre, sino que propone, a partir de una cita de Octavio Paz, el amor y el erotismo como resistencia y vía de supervivencia a la guerra, lo cual está claramente vinculado con el episodio de Jimena de la Frontera. Para Jacobo Cortines, la guerra supone en su padre un desgarró, una herida, tanto por las consecuencias físicas que este conflicto le ocasionó como por la fuerte



ruptura que marca en su vida. Miguel d'Ors es quizá el que más apego y afinidad muestra con la figura del padre, con quien coincide en posicionamiento ideológico, muy conservador y ligado a una ferviente religiosidad. Igualmente, aunque podría decirse que en el sentido contrario ideológicamente, Pere Rovira admira lo que representa la figura de su padre, de origen humilde y a quien da un lugar esencial dentro de toda su obra. La experiencia de la guerra del padre se resume perfectamente en la cita que José Jurado recupera al final del capítulo: “se dejó vencer por las armas, pero no por la vida” (182). El poeta celebra la derrota del padre unida a una victoria: la de no haber muerto en la contienda. Andrés Trapiello reconoce la Guerra Civil como un elemento determinante en su vida y la de su familia, motivo por el cual manifiesta su temprano deseo de crear una ficción sobre este evento. Así, será también este un tema recurrente dentro de su obra. En la relación con el padre se mezclan, en su caso, el desapego y el desacuerdo ideológico del pasado con la admiración que siente desde la distancia temporal. En su poesía, se aleja de lo negativo y evoca un momento de encuentro con el padre, aunque se dé este en una realidad puramente poética. El siguiente poeta tratado es Antonio Jiménez Millán, que marca distancia ideológica con el padre ya desde algo tan significativo como el apellido, al que le cambia la primera letra para no sentirse identificado con él (Jiménez por Giménez). Señala José Jurado cómo este poeta se mueve entre el afecto de la relación cotidiana con el padre y la tensión ideológica, y que conviven en él “tanto el deseo de alejamiento como la necesidad de sentirlo cerca” (236). En el caso de Julio Llamazares resuena el reclutamiento forzoso que llevó al padre, maestro por vocación, a formar parte de una guerra en la que no se sentía implicado ideológicamente.

En definitiva, José Jurado nos presenta el resultado de una minuciosa investigación que ha pasado por el contacto directo con los propios autores y, en algunos casos, con familiares de estos. Así, no solo se acerca de una manera formidable al sentido de los poemas seleccionados, sino que nos ofrece una visión mucho más íntima de los mismos y la circunstancia en que se engloban, además de crear un nexo entre los diferentes autores. Por todo esto, podemos identificar a José Jurado como un intermediario que nos convierte en los últimos



receptores de esa memoria que los poetas heredaron de sus padres. Nos sumerge en una visión de la guerra desde su perspectiva más cotidiana y familiar sin dejarse llevar por el apasionamiento tan frecuente en textos que tratan esta temática, siendo este uno de los motivos por los que el ensayo ha sido elogiado desde diversos sectores. Sin duda, es una obra que no solo nos acerca a la experiencia vital de los poetas y sus padres y a una nueva narrativa de la Guerra Civil, sino que establece una reflexión sobre la identidad personal que se resume perfectamente en la frase con la que el autor cierra el epílogo: “para saber quién soy, he de saber quién he sido y de dónde vengo” (264).

Diablotexto *Digital*



SOBRETXTOS: RESEÑAS

**Dionisia García: *Mientras dure la luz*
Sevilla: Renacimiento, 2021, 100 pp.**

**VIOLETA NICOLÁS MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA**

violeta.nicolas@unir.net
<http://orcid.org/0000-0002-5862-6503>

***Diablotexto Digital* 11 (junio 2022), 347-350
DOI: 10.7203/diablotexto.11.24440
ISSN: 2530-2337**



Todo es desconocido; los afectos nos guían.
Dionisia García

Dionisia García manifiesta en *Mientras dure la luz* una percepción del acto de escritura como deber cumplido que aporta felicidad. El poema se plantea en este libro, gracias a las horas y horas de oficio y dedicación, como un refugio donde la propia poeta se resguarda y en el que, a través del recuerdo, ella misma rejuvenece: “A medida que escribo este poema / me voy arrepintiendo de lamentos”, dice en “Cambios”. Y, más adelante, leemos: “Tal vez el mundo sea porque cambien las épocas, / porque un día de tantos se inventó el aeroplano”. La voz poética alberga la humildad como un don que hace posible todo lo demás. Y, de entre todos los valores señalados en el poemario, destaca la importancia de la felicidad, que aparece en *Mientras dure la luz* como una forma de conceder dignidad a la persona. Ya lo había señalado la escritora en el poema prologal del libro *Señales* (Renacimiento, 2012) titulado “Inutilidad de la tristeza”, que enlazaba con la reflexión que hace Stevenson en *Defensa de los ociosos*: “ningún hombre ha sido nunca nada más que una desgracia y una fuente de desánimo para sus compañeros si no posee una generosa capacidad de disfrutar”. Para Dionisia García, en la sociedad actual, se infravalora la importancia de la alegría intrínseca, la motivación certera como mejor de los motores. En el poemario la alegría aparece como un pilar que infunde respeto a cualquiera y para la autora hacerlo posible debería ser obligación cívica y asunto de Estado. Sin embargo, también vemos en el libro varias muestras de ironía que nos alejan de la felicidad circundante, al cobrar conciencia de los usos sociales y la culpabilidad, como sucede en “Una noche”: “y parecía queja inoportuna / en noche tan hermosa, / ajena a nuestros lutos”.

Es sabido por toda la comunidad de literatos murcianos y de otros lugares que la maestra es generosa en su rol de escritora; que quien llama a su puerta es atendido, y que, si está en su mano, recibirá ayuda, consejo y unas palabras cariñosas. Se refleja esta actitud vital de manera decisiva en versos como estos de “Bien inesperado”: “alguien entra en la estancia y me requiere / dirijo la mirada dejándome llevar (...) / Sonríe en el abrazo”. Dionisia García es generosa en dos



sentidos de la palabra: escucha con atención y se fija en los detalles que comunican.

Uno de los rasgos más importantes de su poesía es que, en un ejercicio de distanciamiento, pone énfasis en la experiencia del lector y deja abierto el poema a su interpretación por las sugerencias pronunciadas en los finales de las composiciones. El que lee, por lo tanto, activa su mirada bajo esa luz en renovación continua, recreada, un lugar y afecto que cede, como se entrevé al titular una de sus antologías *Cordialmente suya*.

Vemos, además, cómo su gusto por la lectura aparece en el poemario pronunciado con firmeza a través de sus múltiples facetas literarias: prologuista, crítica, reseñista y ensayista. De hecho, en algunos de los poemas, la autora agradece y presenta la obra de diversos poetas de referencia. En el poema “Lectura” nos aproxima a Carlos Pujol Lagarriga: “Finalizado el rezo de los versos / aplaudí en su grandeza tanto bien. / Instantes de contento y emoción (...) Yo retorno a sus libros”. También vemos esto en el poema dedicado a Ovidio (“Saludo”), en el que se materializa la idea de literatura como acto colaborativo en el tiempo: “Alguien recogerá la antorcha, / ese mensaje libre que hasta nosotros llega / y pide cual mendigo el pan de la concordia”.

El poder de la vocación de la autora, la pasión y su alabanza de la poesía se presentan de forma evidente en el poema “Federico en el recuerdo”, donde el canto aparece como forma de superar el miedo y como medio que nos posibilita amar: “Crece la tarde calurosa / en un momento más de otro milenio, / y el canto nos acoge, / unifica y nos torna generosos, / como el viento y la luz, que nada temen”. Se nos muestra así su voluntad de transmitir la generosidad como valor fundamental de la lírica que enriquece, en primer lugar, a quien escribe con vocación verdadera, y que se extiende, en segundo lugar, a los lectores a los que les llega esa alegría, esa sensación de bienestar o ese consuelo que se desprende de sus versos. Sin embargo, este sentido de la generosidad se combina con cierta nostalgia o melancolía presente en las páginas del poemario, como sucede en el siguiente aforismo: “nos llevamos bien; la tristeza nos derrota”. Pero hay lugar para la esperanza; mientras dure la luz del atardecer en pausa, la luz que trae su sombra aparejada, toda la luz de abril, y de la memoria,



lograremos sobreponernos. En síntesis, mientras dure la luz de la querida incertidumbre se esbozarán sonrisas espontáneas porque, como dice en “Casa nueva”: “Todo es desconocido; los afectos nos guían”.

La escritura es la mayor satisfacción para quien está llamada a ello, para aquella persona a la que la poesía alegra como ninguna otra actividad, suceso o experiencia. Por ello, la escritura se nos presenta en este poemario como el mayor bien encontrado en esos momentos de esperanza íntima vacacionales. En el poema “Despedida”, menciona los días de mar que llegan a su término, y en el poema “Y la rutina ansiada”, la voz poética avista la vuelta a esa ciudad que ama. No obstante, esa rutina —sus verdaderas vacaciones— no es otra que la aventura que vive en su estudio, su biblioteca, su mesa, sus butacas y su ventana, donde de manera laboriosa escribe, trabaja en sus manuscritos, hace relecturas, elabora reseñas de libros recibidos... Vemos cómo en varios poemas la autora reflexiona en torno al poeta y el valor de su trabajo. En el poema “Acontecer” se expresa la dedicación literaria como “la incesante lucha”. Y en otros como “De lo incierto”, donde se nos dice que la belleza es de todos y que solo unos pocos disfrutan, se plantea la belleza como forma de cuestionar la palabra y poner en valor el oficio de poeta: “¿La palabra consigue cuanto el ser necesita? / Abracemos lo incierto. Es la batalla nuestra”. Este pensamiento supera el lugar común de la literatura o la escritura como una forma de evasión, y apela a vivir con todos los sentidos y a reavivar percepciones: “No huyas es tu presencia dueña”. A la luz del poemario, vemos representada la obligación del poeta de atender a la belleza, de estar y ser, cada cual, a su manera, y de que vivir sea grato. Esto se produce y magnifica cuando alguien ejerce su vocación, como le sucede a Dionisia García, nonagenaria fulgurante, laboriosa en su quehacer literario, sin importarle otra retribución más que la propia satisfacción que conlleva una tarde fructífera de trabajo. Su obra y actitud convergen, como decía Stevenson en *Defensa de los ociosos*, en “una alegría lírica, y una vivaz serenidad clásica, que son la esencia misma del mejor arte”.