
Invisibles

Malvinas 1982-2012

Graciela Speranza

Hacia el final de *Guerra y cine*, un iluminador estudio de la relación estrecha entre los avances de la tecnología bélica y los de la fotografía y el cine, Paul Virilio registra una innovación capital de la “logística de la percepción” implementada en el entonces reciente conflicto del Atlántico Sur. La tensión entre visibilidad e invisibilidad, vigilancia y ocultamiento domina la estrategia militar desde la Primera Guerra Mundial, pero fue durante la Guerra de Malvinas que se perfeccionaron las *contramedidas electrónicas*, blancos falsos que enmascaran, ocultan o falsean los blancos reales para “perturbar” o “engañar” la percepción en los radares enemigos. El dato toca una fibra sensible en la memoria argentina. Ese dispositivo estratégico que oculta la imagen verdadera con otra producida y falsa es una buena metáfora de un dispositivo más complejo que no solo falseó los móviles y los hechos de la guerra durante la dictadura, sino también borró la experiencia descarnada de los combatientes tras la vuelta a la democracia. Si la “gesta patriótica” de la Junta Militar eclipsó por unos meses el terrorismo de Estado para quienes vitorearon la recuperación de las islas en la Plaza de Mayo y el exitismo fraguado de los altos mandos militares enmascaró el curso real del enfrentamiento armado, no es menos cierto que la derrota convirtió a Malvinas en el prólogo del fin de la dictadura, una paradoja histórica que mitigó *los desastres de la guerra* con el bálsamo del saldo político inmediato. Después de la rendición y el regreso de las tropas, *tras un manto de neblina* quedaron las víctimas directas, congeladas en uno de los tantos clisés con los que se clausuró el relato de la derrota: *los chicos de la guerra*. Por vergüenza, desidia o mala conciencia, fuimos olvidando que tras el esperado regreso a la democracia y las gestiones diplomáticas estaban los sobrevivientes, los heridos y los muertos. Si lo que se oculta tras la imagen falsa o el velo estratégico no es un blanco móvil sino la experiencia singular de cientos de soldados arrastrados a una guerra que no buscaron, los efectos de la distorsión se vuelven irreparables: la guerra es una colección absurda de apocalipsis privados.

Quien alguna vez haya escuchado el relato vivo de un soldado que combatió en el frente no podrá olvidar el vértigo y la intensidad del que habla, tratando de conjurar el horror de lo vivido con palabras. La percepción de la guerra es casi siempre confusa y nadie está suficientemente preparado para enfrentarla, pero en el relato de los soldados de Malvinas la visión de

conjunto es aún más limitada y la experiencia es más bien inexperiencia, corolario trágico de una improvisación que todo lo vuelve más acuciante y dramático. Nadie sabe qué va a suceder durante la espera ni lo que está sucediendo cuando finalmente se libran los combates, y los soldados aprenden a lidiar con las condiciones inhumanas a las que los han librado en el campo de batalla: “Agachados atrás de unas rocas veíamos las balas que pegaban y saltaban en las piedras. Seguimos costeadando y cuando el cabo me ordenó adelantarme vi los barcos entrando. Creo que fui el primero en ver la flota. Conté catorce fragatas”. “No sabíamos dónde meternos. Nos tiraban con balas trazantes. Venía un puñal de fósforo y se abría». «Caminamos un día, dos días, cuatro días, siempre de noche [...] Me acuerdo que Godoy, un tipo de un metro ochenta y pico, estaba terriblemente fusilado y hubo que ayudarlo a caminar. Lo poco que nos habíamos secado, nos volvimos a mojar, porque se largó a llover, con viento, una tormenta terrible [...] A Alarcón se le empezaron a hinchar las manos, no las podía usar y cada vez que se caía, en vez de poner las manos, ponía el hombro, ponía la cara, había que ayudarlo”. “Nos acercamos y estaba ahí, inmóvil, totalmente blanco, medio congelado, aterido de frío pero estaba vivo. Me empezó a hablar al oído, deliraba. Le saqué el torniquete y ya no perdía sangre porque el fósforo del proyectil trazante le había cauterizado la herida y evitó que muriera desangrado. Cuando los soldados lo quisieron levantar, empezó a gritar. Le saqué el pañuelo del torniquete empapado de sangre y se lo metí en la boca para hacerlo callar. Quedó con una pierna más corta por la fractura y perdió cuatro dedos del pie por congelamiento, pero se salvó».1 No hay primera persona más desoladora que la que bucea en la memoria tratando de recomponer las imágenes desgajadas del frente de batalla y no hay interpretación política que pueda reemplazarla.

Pero Malvinas es también una guerra sin imágenes. Censuradas a un lado y al otro del Atlántico, las imágenes documentales ausentes dejaron un blanco de consecuencias perdurables. Perdimos la inmediatez de la atrocidad de la guerra durante el enfrentamiento y, más tarde, la posibilidad (y la necesidad) de recordarla frente a los oportunismos políticos y los exabruptos nacionalistas desbocados. “Las narraciones pueden ayudarnos a comprender”, escribió Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*. “Las fotografías hacen otra cosa: nos habitan como espectros.” Y enseguida, corrigiendo sus propios argumentos de *Sobre la fotografía*: “Dejemos que las imágenes de la atrocidad nos habiten. Esas imágenes dicen: esto es lo que los seres humanos son capaces de hacer, lo que hacen incluso por propia voluntad, con entusiasmo y determinación. No lo olvidemos” (Sontag, 2003: 115).

No sorprende que en la memoria errática de los argentinos la Guerra de Malvinas tenga una entidad difusa y se confunda en el recuerdo con la escenografía del fervor patriótico, las arengas de la ficción mediática, las maratónicas gestas solidarias y los primeros compases de la marcha que anticipaba los comunicados militares; la experiencia directa de la guerra fue deliberadamente escamoteada durante y después del enfrentamiento armado. Ya en democracia, la interpretación política cubrió ese vacío inicial con un lleno de sentido que soslayó la materialidad cruda de los hechos, y diluyó las paradojas y sinsentidos que Borges resumió en “Juan López y John Ward” y “Milonga del muerto”, dos poemas escritos poco después de la rendición del ejército argentino, con la forma borgiana del oxímoron.² “No conviene que se sepa”, escribió en un paréntesis irónico de la milonga, “que muere gente en la guerra”.

1. Las citas corresponden a los testimonios de César Clot, Carlos Moyano, Oscar Reyes y Juan José Gómez Centurión respectivamente (Speranza y Cittadini, 2007: 103, 101, 112, 149).

2. Los poemas “Juan López y John Ward” y “Milonga del muerto” fueron publicados por primera vez en *Clarín* el 26 de agosto y el 30 de diciembre de 1982, respectivamente, y luego incluidos en *Los conjurados* (Buenos Aires: Emecé, 1985).



La crónica, la ficción, el cine y la fotografía intentaron desde entonces recuperar los relatos y las imágenes ausentes con resultados dispares. Desde la antonomasia y la mayúscula del título, *Las Islas* (1998) de Carlos Gamerro dejó constancia de la densidad simbólica de Malvinas para una generación completa y, en los enigmas de un thriller de anticipación de seiscientos páginas, entró el recuento de la guerra con la conspiración y el terror de la dictadura, un friso siniestro de la historia argentina reciente. También el cine buscó recomponer en la ficción la experiencia silenciada de los protagonistas, pero ni *Los chicos de la guerra* de Bebe Kamin (1984) ni, veinte años más tarde, *Iluminados por el fuego* de Tristán Bauer (2005), basadas las dos en testimonios de ex combatientes, consiguieron ir más allá de los lugares comunes con los que se aplanó la complejidad histórica, política y simbólica del enfrentamiento, no sólo en la versión falaz de los partes militares y el triunfalismo de los medios, sino también en la versión esquemática del progresismo, que invirtió el signo ideológico pero victimizó a los soldados en un relato a menudo igualmente estereotipado de los hechos. En esa serie mínima con ambición de fresco, destaca por la sutileza formal y la austeridad elocuente *Malvinas. Retratos y paisajes de guerra* de Juan Travník, una colección de retratos de ex combatientes iniciada poco después de la guerra y grandes panoramas de las islas tomados en 2007 [fig.1]. Si los retratos de fondos lisos centran toda la atención en el retratado y desnaturalizan los colectivos de rigor con la presencia individual y particularizada de los ex soldados, los campos desolados sembrados de escombros en Malvinas revelan el tinte postapocalíptico que la guerra grabó a fuego en el paisaje; la aridez del terreno y la vacuidad de una naturaleza hostil vuelven todavía más trágica la inmolación de vidas humanas. Nunca antes se vio un vacío tan poblado de fantasmas.

A treinta años de Malvinas, sin embargo, cuando *los desastres de la guerra* parecen esfumarse otra vez tras los enfrentamientos facciosos de la coyuntura política y la retórica remanida de los aniversarios, convendría volver a dos novelas argentinas que acotaron el foco al teatro material de las islas y figuraron lo que allí sucedió desplazando o distorsionando los hechos presumiblemente ciertos, sin resignar por eso la inmediatez sensible de la pesadilla bélica

.....
 Fig. 1. Juan Travník. *Goat Ridges. Cajones de municiones británicas al sur del Monte Dos Hermanas*. 2007.

y la emoción del que cuenta: las “visiones de una batalla subterránea” que Fogwill alucinó en *Los pichiciegos* (1983) en unos pocos días de junio de 1982 antes de la rendición del ejército argentino, y la tragicomedia absurda que el rosarino Patricio Pron compuso en *Una puta mierda* (2007), con la distancia doble, temporal y geográfica, del recuerdo de infancia recuperado en Alemania veinticinco años más tarde.

Con el país todavía en guerra, Fogwill imaginó una fantasmagoría hiperrealista, deliberadamente apartada del campo de batalla y los tópicos convencionales del relato bélico: una colonia subterránea de desertores, los “pichiciegos” del título, que intentan sobrevivir comerciando con el enemigo. Más cerca de la picaresca que de la épica y de la farsa que del *pathos* bélico, la novela crea una micro sociedad subterránea imaginaria que sin embargo recrea magnificándolo un espacio paradigmático de la Guerra de Malvinas –los pozos de zorro–, escenario crucial de la espera y la lucha por la supervivencia de los soldados en las islas. “Escribir todo hasta obtener una desproporción y trabajar sobre ella como los pintores miopes o hipermétropes trabajan a partir de su perspectiva defectuosa del mundo”, escribió Fogwill (2001: 23) muchos años más tarde en *En otro orden de cosas*, como si revelara el secreto de su propia “logística de la percepción”, que en el cambio de escala y de foco quiere mostrar una textura y una trama secreta, invisible en el espejo engañoso del realismo ingenuo. El objeto se recorta y la imagen se distorsiona, pero el sentido se amplía en una visión que exagera los contrastes y las formas. Contrarrelato fundacional de la guerra que contó la dictadura, doble oscuro de los valores nacionales que insuflaban la “gesta patriótica”, *Los pichiciegos* crea una comunidad sumergida que es una versión reducida o aumentada de la sociedad argentina, con su mito de origen fundado en el cisma de “los vivos” y “los boludos”, sus autoridades despóticas, su protocapitalismo salvaje, su masculinidad exaltada, su identidad nacional corroída, sus aedas populares que cuentan películas y chistes de judíos (Manuel y Acevedo, homenaje irreverente a Puig y a Borges), y hasta su propio lunfardo: “los pichis”, “los muertos”, “los fríos”. Ángeles bufos del revés perverso de la historia política argentina, los pichiciegos suman los muertos de un bombardeo a los desaparecidos de la dictadura (“guerra sucia” y “guerra limpia” son la misma cosa en el recuento), anticipan el cinismo de la cruzada neoliberal y la corruptela menemista y hasta el “que se vayan todos” del 2001. “La argentinidad actual es pichiciega”, dijo Fogwill muchos años más tarde, certificando el alcance de la metáfora, “vive del pequeño comercio con los amigos y los enemigos, medra, se oculta bajo tierra” (Munaro, 2010).

Pero si la fantasmagoría, la distorsión y el recorte metafórico distancian, la superficie hiperrealista que brilla en toda la narrativa de Fogwill le da una vibración cercana a las voces, los cuerpos y las cosas. Sus saberes de observador adicto de la cultura contemporánea y su apabullante destreza técnica garantizan el efecto ilusionista de lo que se cuenta, mediante la nominación precisa, la cuantificación obsesiva, el verismo artificioso de los diálogos, el recuento detallado de los padecimientos del cuerpo y las estampas goyescas de la guerra de la que huyen los pichis en su inframundo: raciones, herramientas, municiones, bombardeos, explosiones, penurias de los heridos y los congelados, una fila de sobrevivientes jalonada de muertos:

A veces pasaba un Harrier y les soltaba una bomba experimental. Las estarían probando para otras guerras, porque ésa, según cualquiera de las radios, estaba terminando. Venía la bomba sin silbar y cincuenta metros antes de tocar el suelo explotaba y soltaba miles de cablecitos de acero trenzado. [...] A algunos les pegaban en la nuca y morían secos del



golpe. A otros les estrangulaban las piernas y se caían, para recibir después, boca arriba, la nube de gelatina quemante que también se había soltado de la bomba. A otros les agarraba el cuello, les enredaba cables en el cuello con casco, bayoneta y todo, y en ese lugar quedaban con los ojos saltados y la cara violeta pegada contra el fusil. Al rato de caer la bomba, la cola de rendidos se volvía a formar con la mitad de hombres y oficiales que antes. Quedaban en el suelo los cuerpos, las ropas deshechas, algunos quemados y todos con el guante derecho crispado alrededor del papelito con el contrato de rendición, como si fuera la entrada intransferible para el gran teatro de los muertos (Fogwill, 1994: 155-6).

Fig. 2. *Dead Troops Talk* (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986) 1992. Transparencia en caja lumínica. 229 x 417 cm. © Jeff Wall

La descripción precisa del armamento bélico y el dinamismo vívido de su efecto mortífero sobre los cuerpos se coronan con el *close-up* a los soldados sin vida aferrados inútilmente al contrato de rendición. La desmesura de la ofensiva británica, la irracionalidad de la guerra y la derrota de Malvinas se resumen magistralmente en la imagen imborrable del “guante derecho crispado alrededor del papelito”. También los pichis mueren asfixiados en su guarida y se comprende que la novela misma es ese “gran teatro de los muertos”. Hacia el final, mientras el único sobreviviente recorre la pichicera sembrada de cadáveres, la picaresca que los revivió como estrategias distantes y clandestinos se diluye, hasta apagarse en el módico réquiem con que se cierra el recorrido: “Respiró el aire frío. Se le estaba pasando el mareo. Después, si lo recuerda bien, cree que lloró un poco” (Fogwill, 1994: 161-162).

En la mezcla de materialidad y fantasmagoría, hiperrealismo y artificio, picaresca y tragedia contenida, *Los pichiciegos* recuerda *Dead Troops Talk* (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986) (1992) [fig. 2] del fotógrafo canadiense Jeff Wall, una de las imágenes más estremecedoras que dio el arte contemporáneo sobre la carnicería que prodigan las guerras. En las antípodas del documento, Wall montó cientos

de fotografías tomadas con actores en estudio en una transparencia digital de gran formato en caja lumínica, para componer la visión alucinada de una patrulla soviética emboscada en Afganistán durante la ocupación de los 80. La gran tradición de la pintura histórica decimonónica (*El rapto de la Medusa* es una cita deliberada) y el *gore* hollywoodense se funden en un “diálogo de muertos”, una escena surreal de un realismo pasmoso, solo posible con los artificios de la tecnología digital. Como en *Los pichiciegos* pero a cielo abierto, los desastres de la guerra se han vuelto cosa normal. Los soldados muertos reviven, conversan, exhiben sus vísceras y hasta bromean, ajenos al patetismo de la escena.

Más cerca todavía del clima alucinatorio de la fantasmagoría de Wall y mucho más distante de los hechos, Patricio Pron, que era un niño en el 82 y vive desde 2000 en Europa, volvió a la guerra con *Una puta mierda*, una fábula negrísima que sucede en unas islas sin nombre (un teniente las confunde en el mapa con las Maldivas) y hace de la espera en los pozos de zorro un drama beckettiano, y de la improvisación, la inexperiencia y la lucha por la supervivencia, una tragicomedia grotesca. Una bomba pende sobre la cabeza de los soldados durante toda la novela; nadie sabe dónde, por qué y contra quién pelea; y hasta los favores de las kelpers y la autoría de las muertes se trafican en un comercio que no distingue banderas. Los soldados llevan nombres extraños con los que Pron mezcla tradiciones, homenajes, géneros o simples caprichos –Moreira, Sorgenfrei, Mirabeaux, Copi, O’Brien, el Nuevo Periodista, Alexander Dobler–, y hablan un español ibérico que enrarece aún más el clima de esa “guerra rara” en la que “todo era una puta mierda” (Pron, 2007: 23,11). Como en el resto de sus ficciones, Pron escribe en la lengua de la “madre patria”, un insulto a los deberes patrióticos del exiliado para con su verbo raigal, el dialecto argentino, que en el escenario de nacionalismo exaltado de la guerra es una declaración de principios. La patria para Pron es la *pútrida patria* de Sebald o el *anti-Heimat* de Thomas Bernhard, y Malvinas, el destilado monstruoso de un nacionalismo malsano, *refugio de los sinvergüenzas*. La metáfora final es escandalosamente gráfica; la guerra es en realidad una salida territorial de emergencia frente a un descubrimiento alarmante en el continente: “En el subsuelo de nuestro país no había oro ni plata ni diamantes sino mierda. ‘Nada más que mierda’, silbó Moreira, asombrado” (Pron, 2007: 116).

Pero la fábula esperpéntica de Pron no es solo una invectiva apátrida. En la sucesión vertiginosa del relato, el tono irónico, distante y frío se quiebra imperceptiblemente con un destello poético o una nota grave y dolida, como si la verdad de Malvinas se cifrara en esa rumia escurridiza y ambigua que cambia de tono sin aviso:

“¡No puedo pelear sin mi mano! ¿Ha visto alguien mi mano derecha?”, escuché que decía alguien a nuestra izquierda. [...] En todas partes de la trinchera quienes habían sobrevivido trataban de escaparse en cualquier dirección y volaban por los aires o se quedaban quietos esperando que una bomba se llevase todos los problemas y el miedo y la mierda del fondo de sus pantalones. Yo los miré un rato y comprendí que no tendría el coraje de acabar como el Soldado Desconocido, como Wolkowski o como O’Brien, y que esa era la razón por la que me encontraba allí matando y muriendo. Me di la vuelta y al mirar hacia arriba vi que la bomba seguía allí sobre nuestras cabezas y comencé a dispararle; algunas balas le dieron y sacaron chispas de la carcasa metálica pero la bomba no cayó y se acabó mi munición. Yo continué presionando el gatillo, que hacía “clic, clic” como si cantara la pobre sinfonía del soldado desesperado, hasta que Uí me quitó el fusil y comencé a llorar. Un soldado al que llamaban Alexander Dobler me tomó de los hombros y me condujo con delicadeza a las barracas y ese día no me mataron (Pron, 2007: 97-98).

La impotencia, la desesperación y el miedo del que se enfrenta a la muerte en el campo de batalla se resumen bien en la imagen del soldado que descarga su munición completa contra la carcasa impenetrable, mientras la banda sonora del gatillo canta “la pobre sinfonía del soldado desesperado”. “Sin dudas la guerra era un asqueroso agujero sin fondo en el que todos habíamos caído”, piensa también el soldado, “pero yo ya no podía salir de él [...] porque ya no tenía ningún sitio –ni siquiera un sitio en la memoria– al que volver” (Pron, 2007: 100). En el final, la bomba empieza a moverse, cae al suelo dando unos saltitos y el tiempo parece detenerse; el soldado enfrenta y mata a un soldado rubio que, como en el poema de Borges, es su Otro “en un tiempo que no podemos entender”.

Han pasado treinta años desde la Guerra de Malvinas y cabe a las gestiones diplomáticas de dos naciones civilizadas decidir el futuro de las islas. En el agujero sin fondo de la barbarie bélica quedaron los muertos y los sobrevivientes, invisibles para el que no conoce la experiencia de la guerra y ni siquiera se atreve a imaginarla. •

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis. 1985. *Los conjurados*. Buenos Aires: Emecé. 100 pp.
- FOGWILL, Rodolfo. 1994 [1983]. *Los pichiciegos*. Visiones de una batalla subterránea. Buenos Aires: Sudamericana. 163 pp.
- _____. 2001. *En otro orden de cosas*. Barcelona: Mondadori. 195 pp.
- GAMERRO, Carlos. 1998. *Las Islas*. Buenos Aires: Ediciones Simurg. 603 pp.
- MUNARO, Augusto. 2010. “Fogwill y Los Pichiciegos: Visiones de una batalla subterránea”. *Diario Los Andes*. 21 de agosto de 2010. (<http://www.losandes.com.ar/notas/2010/8/21/fogwill-pichiciegos-visiones-batalla-subterranea-509326.asp>) [Consulta: 5 de marzo de 2012]
- PRON, Patricio. 2007. *Una puta mierda*. Buenos Aires: El cuenco de plata. 123 pp.
- SARLO, Beatriz. 1994. “No olvidar la guerra: sobre cine, literatura e historia”. En *Punto de Vista*, n°. 49.
- SCHVARTZMAN, Julio. 1996. “Un lugar bajo el mundo: Los pichiciegos de Rodolfo E. Fogwill”. En *Microcrítica*. Lecturas Argentinas (Cuestiones de detalle). Buenos Aires: Editorial Biblos. 177 pp.
- SONTAG, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux. 131 pp.
- SPERANZA, Graciela y Fernando Cittadini. 2007 [1997]. *Partes de guerra*. Malvinas 1982. Buenos Aires: Edhasa. 237 pp.
- TRAVNIK, Juan. 2008. *Malvinas*. Retratos y paisajes de guerra. Fotografías de Juan Travnik. Buenos Aires: Ediciones Larivière.
- VIRILIO, Paul. 1989. *War and Cinema*. The Logistics of Perception. Londres: Verso. 95 pp.

Graciela Speranza

Crítica, narradora y guionista de cine. Se doctoró en Letras en la Universidad de Buenos Aires, donde enseña Literatura Argentina y es profesora del Programa de artistas de la Universidad Torcuato Di Tella. Entre otros libros ha publicado: *Partes de guerra*. *Malvinas 1982* (con Fernando Cittadini), *Fuera de campo*, y dos novelas, *Oficios ingleses* y *En el aire*. Su último libro, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, finalista del Premio Anagrama de Ensayo, se publicará en septiembre. Dirige con Marcelo Cohen la revista *Otra parte*.