

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 asediarse. 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.