

## LA EXPERIENCIA DE LA INEFABILIDAD: ACERCA DE LA CREACIÓN LITERARIA DE LA GUERRA DE MALVINAS

Victoria Murphy\*

[victoriamurphy1@gmail.com](mailto:victoriamurphy1@gmail.com)

Si bien los mensajes presidenciales de Leopoldo Galtieri ubicaban la causa de Malvinas en "la serie de las grandes gestas patrióticas de principios del siglo XIX"<sup>1</sup> y calificaban a los protagonistas de esta "nueva gesta libertadora" como "herederos del general José de San Martín y de Manuel Belgrano"<sup>2</sup>, lo cierto es que el conflicto bélico que enfrentó a Argentina y Gran Bretaña entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982 por las islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur superó ampliamente los límites de los relatos de la historia nacional y se configuró como único, incomparable, cáusticamente singular. No hubo relato previo alguno que pudiera dar un marco interpretativo válido para conceptualizar lo que estaba sucediendo. En palabras de Rosana Guber, la guerra en cuestión se configuró como "una ruptura de la familiaridad con el pasado cuyo decurso habría dejado de concebirse como un fluir natural y lógico, y por lo tanto previsible"<sup>3</sup>.

La imprevisibilidad, la singularidad y la dificultad para ubicar a este conflicto bélico dentro del marco de la historia nacional, sumadas al contexto dictatorial que vivía la Argentina en 1982 y a la derrota final, son algunos de los elementos que permiten concebir esta guerra en tanto *acontecimiento límite*. Según Dominick LaCapra, el acontecimiento extremo o límite es "aquel que supera la capacidad imaginativa de concebirlo o anticiparlo"<sup>4</sup>; esto es, la propia naturaleza del acontecimiento es inimaginable, inverosímil y, de modo

---

\* Licenciada en Letras Modernas y maestranda en Antropología, UNC. Becaria de maestría de SECyT, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

<sup>1</sup>Guber, Rosana (2001), *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pág. 30.

<sup>2</sup> Ibídem, pág. 31.

<sup>3</sup>Ibídem, pp. 20-21.

<sup>4</sup> LaCapra, Dominick (2006), *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pág. 181.

necesario, única, singularísima. Tanto la inverosimilitud como la singularidad de esta clase de acontecimientos ponen en jaque la capacidad de la historia de representar la realidad y (re)avivan el debate acerca de las convencionales y decimonónicas distinciones entre ficción e historia, las cuales pierden vigencia ante la representación de un hecho cuya misma naturaleza impone límites a lo que puede decirse sobre él<sup>5</sup>.

La puesta en evidencia de los límites de la escritura de la historia permite (y llama a) reconsiderar las posibilidades de la ficción y de la literatura a la hora de representar estos acontecimientos inenarrables. Paul Ricoeur señala que el discurso ficcional se diferencia del histórico al no estar anclado a la fidelidad a un tiempo y un referente comunes; esto es, tiene la libertad de introducir *variaciones imaginativas* que problematizan las representaciones históricas del pasado, al mismo tiempo que permiten enunciar desde un lugar donde las restricciones que operan en la historiografía no funcionan<sup>6</sup>. El concepto de *variaciones imaginativas* plantea la posibilidad de la ficción de ser una re-descripción metafórica del acontecimiento y de proponer innovaciones semánticas. Es precisamente esta posibilidad una de las características fundamentales que distinguen a la ficción de la historia, en la medida en que la ficción no se halla limitada por los instrumentos del quehacer historiográfico (como pueden ser el calendario, las dataciones, los documentos, entre otros).

La propuesta de Paul Ricoeur puede ser matizada desde una observación que, a propósito de la posibilidad de la representación artística (en la que incluye a la literaria) de los acontecimientos extremos, hace LaCapra<sup>7</sup>: esta consiste en que, en el caso de los acontecimientos límite del pasado reciente que aún incumben "a personas del presente"<sup>8</sup>, incluso las obras artísticas deberían responder a las reivindicaciones de verdad que provienen de la

---

<sup>5</sup> Para indagar en la polémica, cfr. Friedlander, Saúl comp. (2007), *En torno a los límites de la representación: el nazismo y la solución final*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.

<sup>6</sup> Ricoeur, Paul (2009), *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo xxi Editores, México D.F.

<sup>7</sup> LaCapra, Dominick (2005), *Escribir la historia, escribir el trauma*, Nueva Visión, Buenos Aires, pág. 39.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

historiografía, tanto a nivel de los sucesos como de las estructuras. Apunta que las reivindicaciones de verdad no son “siempre” lo único ni lo más importante a tener en cuenta en una obra de arte; no obstante, remarca que el arte puede proponer a la investigación histórica y a la sociedad en general visiones y omisiones sobre el pasado cuya legitimidad se hallaría supeditada a la investigación histórica.

A partir de estas consideraciones teóricas generales –que se irán profundizando y diversificando a lo largo del trabajo–, proponemos a continuación tres análisis cuyo común denominador es la pregunta por las posibilidades que despliega el discurso literario en la representación de los acontecimientos extremos. Veremos cómo ponen en funcionamiento esas posibilidades tres novelas específicas: *Los pichiciegos*, de Rodolfo Fogwill, *A sus plantas rendido un león*, de Osvaldo Soriano, y *Arde aún sobre los años*, de Fernando López. Une a estas obras la referencia a un mismo acontecimiento histórico –la guerra de Malvinas<sup>9</sup>– y la búsqueda por las posibilidades de nombrar la experiencia de la inefabilidad, el enfrentamiento a lo inenarrable.

## 1.

La novela *Los pichiciegos*, de Rodolfo Fogwill, se ubica temporalmente en la posguerra y está vertebrada a partir del testimonio de Quiquito, un sobreviviente de la guerra de Malvinas. No se trata de un soldado común, sino de un pichiciego: un desertor que, en las islas, formó parte de un grupo que se ocultó en una cueva–la Pichicera– para esperar allí la conclusión de la guerra.

---

<sup>9</sup> Las novelas en cuestión no sólo comparten su referencia a este acontecimiento histórico sino que, además, fueron escritas y publicadas por vez primera en la década de los '80: *Los pichiciegos* fue escrita en 1982 y publicada en 1983, *Arde aún sobre los años* fue publicada en 1985 y *A sus plantas rendido un león*, en 1986. Es importante destacar esto ya que la cercanía temporal respecto de la guerra y el carácter extremo del acontecimiento radicalizan la problemática de la inefabilidad.

La construcción del testimonio de Quiquito responde a una doble operación: la primera consiste en la configuración de la *imagen verbal*<sup>10</sup> de la experiencia, a cargo de Quiquito, el testigo que cuenta lo que ha visto y vivido basándose en “el documento” proporcionado por su memoria<sup>11</sup>. La segunda operación queda en manos del narrador –el entrevistador–, quien, utilizando como documento la grabación del testimonio de Quiquito, configura una segunda *imagen verbal* partir de lo narrado por el pichi.

Esta doble operación –y la mediación del narrador, quien se adueña de la primera persona y hace hablar en tercera al testigo, Quiquito– incide sobre la dialéctica testimonial presentada en la novela, ya que implica una revaloración y puesta en escena de la situación dialogal en la que se inscribe todo testimonio: la expresión *dar testimonio* implica un alguien que le brinda a otro alguien un “don”, la experiencia vivida. La novela *Los pichiciegos* expone la situación dialógica y coloca en una posición privilegiada al entrevistador, quien se configura como un *testigo secundario*, ya que “(...) da testimonio sobre el propio testigo y sobre el objeto de su declaración”<sup>12</sup>. La puesta en relieve de la figura del entrevistador actualiza además la *dimensión fiduciaria* del testimonio: el testigo pide ser creído<sup>13</sup>. De aquí que el rol del entrevistador en general, y del narrador de *Los pichiciegos* en particular, sea tan importante: es quien asume la responsabilidad de creer o no, de completar la celebración del acto de testimoniar o no, de recibir ese “don” o no<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup>Tomo el concepto de Hayden White; el norteamericano propone que el proceso de construcción de una imagen verbal se lleva a cabo por medio de la narrativa, la cual se instituye como un “metacódigo”, un “universal humano” que posibilita la traducción de los acontecimientos a un relato. White, Hayden (1992) *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós, Barcelona, pág. 17.

<sup>11</sup> A propósito de la figura del testigo, resulta significativo destacar el hecho de que el testigo, por definición, sea quien narre *lo que ha visto* cuando, en la Pichicera, casi nada podía verse: los pichiciegos se llamaron así a sí mismos porque vivieron en un espacio subterráneo como esos animales, sin luz, saliendo sólo de noche para no ser vistos.

<sup>12</sup> Op. Cit. LaCapra (2005), pág. 115.

<sup>13</sup> Op. Cit. Ricoeur, Paul (2010), pág. 212.

<sup>14</sup> Es precisamente en la disyuntiva entre el creer o el no creer cuando se escucha por primera vez la voz del narrador en la novela: “–¿Y vos, Quiquito, creés que yo creo esto que me contás?” Fogwill, Rodolfo (2010), *Los pichiciegos*, El Ateneo, Buenos Aires, pág. 126. La intervención más extensa del narrador, en la que le relata al pichi el cuento de Horacio Quiroga

La dimensión fiduciaria adquiere una relevancia cardinal en el testimonio de experiencias límite. Quiquito se inquieta en algunos pasajes por esta dimensión y se lo explicita al narrador: “–Pero decime: ¿vos creés lo que te cuento o no? – quería saber”<sup>15</sup>; “–¿Vos creés? –me preguntó”<sup>16</sup>. Esta inquietud, planteada desde el lugar de quien enuncia, se relaciona íntimamente con la problemática del enmudecimiento, de la dificultad del pasaje de lo acontecido al discurso: el superviviente debe –hay casi la responsabilidad moral– hablar, ponerle palabras a la experiencia que –en tanto experiencia y aún más en tanto experiencia extrema– se presenta como inefable. En este sentido, es importante destacar un fenómeno que Paul Ricoeur llama la *crisis del testimonio*<sup>17</sup>, derivado de la vivencia de experiencias límite en el marco de un acontecimiento extremo. Estas experiencias, a la hora de ser testimoniadas, no son despojadas de “la extrañeza absoluta que engendra el horror”<sup>18</sup>, ya que el testigo no puede generar una distancia emocional de los hechos para relatarlos “adecuadamente”. Por lo demás, el relato de las experiencias límite genera una distancia radical entre los testigos y aquellos escuchan el relato pero no vivieron tal acontecimiento:

–(...) ¿Entendés?

–Sí –respondí convencido.

–No. ¡No me entendés! Seguro a vos alguna vez habrán estado a punto de boletearte, fuiste preso, tuviste dolores en una muela, o se te murió tu viejo. Entonces, vos, por eso, te pensás que sabés. Pero vos no sabés. Vos no sabés.<sup>19</sup>

La tensión entre el narrador y Quiquito responde a la imposibilidad de narrar y de entender la experiencia límite. La novela se encarga –gracias a su trabajo

---

“Los buques suicidantes”, también se relaciona estrechamente con el problema del testimonio y la desconfianza que este puede generar en la audiencia de turno.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pág. 149.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág. 159.

<sup>17</sup> Op. Cit. Ricoeur, Paul (2010), pág. 212.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Op. Cit. Fogwill, Rodolfo, pág. 152.

sobre la dialéctica del testimonio, este es, la puesta en escena del entrevistador y la pregunta continua de los interlocutores por la dimensión fiduciaria— de hacer explícita tal imposibilidad, ese abismo que se abre entre el testigo y quien lo oye: ¿cómo hacer entender la experiencia límite? ¿Cómo hacerla asequible, accesible, introducirla en algún marco interpretativo válido? Difícilmente haya respuesta certera a estas preguntas: recordemos que el acontecimiento extremo se define, precisamente, por su naturaleza *inimaginable*, por su singularidad ligada al horror y a lo únicamente único. Quiquito da cuenta de ello: hay en el propio acto de testimoniar del pichi sobreviviente la certeza de que el otro no podrá entender jamás lo que él ha vivido. El narrador también da cuenta de ello, y es en su voz donde el *cómo* representar la inefabilidad se tematiza: desde la *no* experiencia de lo límite, el narrador da testimonio del testimonio del otro —un otro radical, signado por la marca del horror—, da testimonio de las dificultades de testimoniar lo extremo y redundando así en las imposibilidades y posibilidades de su representación.

## 2.

*A sus plantas rendido un león*, de Osvaldo Soriano, transcurre en Bongwutsi, un país ficticio ubicado en África, gobernado por un Emperador que hacia el final de la novela es derrocado por un grupo de conspiradores conformado por un revolucionario africano llamado Quomo, el Sultán Alí El Katar de Kuwait, un irlandés, un argentino exiliado y un ejército de monos salvajes.

Todo esto, en plena guerra de Malvinas. El personaje central en la gran vorágine de disparates que constituye la novela es Bertoldi, un agente turístico que devino cónsul de Bongwutsi. Ante la noticia de que Argentina ha tomado las islas Malvinas, decide respaldar la causa nacional desde donde está, a pesar de hallarse absolutamente incomunicado con Buenos Aires y por lo tanto no tener noción de qué es lo que está sucediendo.

La novela de Soriano es, ante todo, exceso. Hay siempre algo desbordándose de las historias de los personajes, de los propios personajes, de cada peripecia.

Aquí el enmudecimiento genera una hipertrofia de aconteceres: hay demasiado, toda la narración parece ser plus, exceso, desperdicio. En la novela se abre algo similar a lo que Eduardo Grüner llama "la dimensión de lo inútil"<sup>20</sup>, en la cual el discurso literario se configura en cierta medida como una respuesta desmesurada a algunas de las limitaciones del discurso histórico, principalmente en lo que se refiere a la operación historiográfica en tanto escritura. Michel de Certeau<sup>21</sup> plantea que la escritura histórica conlleva una serie de coacciones que derivan de la necesidad de presentar de un modo cronológico y sujeto a estructuras de introducción-nudo-conclusión los materiales de la investigación, los cuales necesariamente son caóticos, inacabados, siempre abiertos<sup>22</sup>.

A diferencia de esta "necesidad" del discurso histórico por conservar una distribución de introducción-nudo-conclusión, *A sus plantas rendido un león* presenta una estructura fragmentaria que habilita la construcción de un lugar de la representación alejado de las convenciones historiográficas. Los avatares del cónsul Bertoldi en Bongwutsi se intercalan con la historia de Lauri, un argentino exiliado en Suiza que se une a Quomo en su plan de hacer una revolución del desorden en Bongwutsi; el orden lineal está alterado y las diferentes historias se entremezclan, en un deliberado caos que acentúa aún más la sensación de desborde que genera la novela. Por lo demás, se trata de una representación de la guerra de Malvinas en la que la guerra es el telón de fondo, el fantasma siempre presente de una trama que pareciera tener todo y nada que ver con el conflicto bélico.

Pero no sólo es eso. Hay más, y es quizás el elemento más importante de casi todas las novelas de Soriano: el humor. Más específicamente, en este caso, la parodia: parodia al sentimiento patriótico que inundó a la sociedad argentina

---

<sup>20</sup>Grüner, Eduardo (2005a), *La Cosa política o el acecho de lo Real: entre la filosofía y el psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, pág. 166.

<sup>21</sup> De Certeau, Michel (2006), *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, México DF, pág. 67.

<sup>22</sup> De aquí proviene lo que podríamos llamar el "problema del relato", ya que este es utilizado presuntamente para atenuar las problemáticas que surgen de las lagunas de los acontecimientos y de los documentos pero, al mismo tiempo, en su afán por llenar de causas y consecuencias esas lagunas, engendra nuevas incertidumbres, vinculadas centralmente al estatuto de verdad.

durante la guerra de Malvinas, parodia a los movimientos revolucionarios y también a la literatura de género de conspiraciones diplomáticas.

Si *Los pichiciegos* logra introducir una dualidad de voces mediante la puesta en escena del acto de testimoniar y escribir lo testimoniado, *A sus plantas rendido un león* utiliza el humor para introducir la sonrisa cómplice de un narrador que, desde la alturas de su cuasi omnisciencia y de su tercera persona, parodia a través de una imitación burlesca pero profundamente tierna y abre al mismo tiempo una dimensión lúdica. Esta dimensión lúdica genera no sólo un desplazamiento respecto del discurso histórico sino también una vía de acceso a la voz narradora, la cual hace guiños, se apropia de la voz de los personajes en un estilo indirecto libre y –tal vez– ríe:

¿Lo sabría la patria? ¿Se enteraría algún día de lo que hacía por ella? ¿Su nombre estaría alguna vez en los libros? Por las dudas, al llegar a Suiza tomaría una secretaria para dictarle sus memorias y luego las enviaría a la cancillería de Buenos Aires.<sup>23</sup>

En una entrevista con Gustavo Beliz publicada en *La Razón*, en febrero de 1987<sup>24</sup>, Soriano señala su preocupación central al pensar en el proyecto de la novela acerca de la guerra de Malvinas: reírse de un acontecimiento que había dejado heridas muy profundas. Cabe preguntarse cuál es el lugar del humor y de la parodia en una representación literaria de un acontecimiento extremo: si este tipo de acontecimientos es aquel que “supera la capacidad imaginativa de concebirlo o anticiparlo”<sup>25</sup>, hay en él entonces un exceso que es necesario –y pido prestada la expresión a LaCapra– *digerir*<sup>26</sup>. LaCapra considera que muchos pensadores, en vez de digerirlo, se limitan a refrendar ese exceso y que, fascinados por lo que llama la *estética de lo sublime*, llegan al límite de una

---

<sup>23</sup> Soriano, Osvaldo (2008), *A sus plantas rendido un león*, Seix Barral, Buenos Aires, pág. 210.

<sup>24</sup> Cit. en ibídem, pág. 235.

<sup>25</sup> Op. Cit. LaCapra, Dominick (2006), pág. 181.

<sup>26</sup> Op. Cit. LaCapra, Dominick (2005), pág. 166.

exaltación no matizada del acontecimiento, el cual pasa a convertirse en un acontecimiento "homogéneo, abrumador y sublime"<sup>27</sup>.

En *A sus plantas rendido un león*, lo excesivo adquiere un tinte paródico y lúdico que se aleja tanto de lo sublimidad como de la homogeneización (y también de los lugares comunes). La narración caótica y desbordada y la experiencia insólita de la guerra de Malvinas desde el exilio de un falso cónsul con un ataque súbito de patriotismo generan un distanciamiento de los acontecimientos y una crítica profunda que proviene precisamente de lo disparatado de la historia. Hay la sensación de que la creación literaria de la guerra de Malvinas admite un africano llamado Quomo que tiene la capacidad de ganar siempre a la ruleta y quiere hacer la revolución del desorden en Bongwutsi, admite al cónsul Bertoldi y sus delirios sanmartinianos, admite al idealista argentino Lauri y al idealista irlandés O'Connell, admite un tren cargado de monos, admite que el Emperador de Bongwutsi considere la idea de mandar tropas a las islas, admite la propuesta de Quomo de crear "La República Popular Socialista de Malvinas". Todo este exceso contrasta con el fondo de la guerra sucediendo en las islas lejanas y heladas y se convierte en una metáfora desmesurada del conflicto.

### 3.

En la novela de Fernando López *Arde aún sobre los años*, se tematiza de modo explícito el problema de la inefabilidad: la infructuosidad de todos los intentos de los personajes de filmar una película sobre la guerra pareciera configurarse como la representación precisa del enmudecimiento generado por el acontecimiento límite: "La de guerra se tornaba tan o más difícil que defender las Malvinas"<sup>28</sup>; y después: "Lo real es que ya sabíamos que la de guerra no sería filmada jamás"<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> *Ibíd*em, pág. 167.

<sup>28</sup> López, Fernando (2007), *Arde aún sobre los años*, Recovecos, Córdoba, pág. 212.

<sup>29</sup> *Ibíd*em, pág. 261.

No obstante, la novela en sí misma se presenta como una posibilidad de discursivización del acontecimiento extremo “guerra de Malvinas” y –al igual que el proyecto de película que tenían los personajes– no incluye ninguna escena bélica ni hazañas grandiosas, sino que se centra en lo que el Moro –uno de los personajes; el único que va a combatir– llama “el entrecasa de la guerra”<sup>30</sup>. *Arde aún sobre los años* transcurre en San Tito, un pequeño pueblo donde Cachito –narrador en primera persona– y un grupo de amigos, todos de más o menos dieciocho años, filman escenas de películas en su tiempo libre bajo la dirección general del Moro. Después del estallido de la guerra, el Moro – que se encontraba haciendo la colimba– es llamado a filas y el clima cambia en el hasta entonces tranquilo pueblo.

En comparación con las otras dos novelas analizadas, la estructura de *Arde aún sobre los años* es más organizada y el devenir de los hechos, más lineal. Puede reconocerse la estructura que Michel de Certeau identifica en la escritura histórica, la de la narración clásica: introducción-nudo-conclusión. Recordemos que algunos autores –entre los que LaCapra señala particularmente a Northrop Frye y M. H. Abrams<sup>31</sup>– han planteado que esta estructura de las narraciones clásicas no es otra cosa que un desplazamiento de la estructura bíblica, la cual se conforma a partir de cuatro partes fundamentales: Paraíso, Expulsión, Historia y Redención final. De aquí proviene la noción de “narrativas redentoras”, en las que todos los elementos tienen un sentido y cumplen un rol más o menos específico. Apunta LaCapra que son estas mismas narrativas de las que habla Lyotard cuando se refiere a “(...) la incredulidad que suscitan los grandes relatos: parece que ya no tomamos en serio esas narraciones que confieren sentido a todo lo que sucedió en el pasado”<sup>32</sup>.

Veamos cómo podemos poner en funcionamiento esta estructura de narrativa redentora en la novela *Arde aún sobre los años*. El Paraíso estaría constituido por los primeros capítulos en los que el grupo de jóvenes de San Tito viven el

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, pág. 166.

<sup>31</sup> Op. Cit. LaCapra, Dominick (2005), pág. 167.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pág. 166.

día a día del pequeño pueblo, cumpliendo sus quehaceres y filmando películas en sus tiempos libres. La Expulsión estaría representada por la ida del Moro a Bahía Blanca a hacer la colimba, en primera instancia, y luego por el estallido de la guerra y la nueva ida del Moro, esta vez a combatir a las islas. La Historia estaría dada por el período de pruebas y peripecias que viven Cachito y sus compañeros con las dos partidas del Moro: estas se traducen, básicamente, en las problemáticas de censura que sufren sus películas –desaparecen los rollos con las escenas más comprometedoras–, en las noticias falseadas que reciben del frente, en la imposibilidad de hacer la película de guerra y en la toma de conciencia de los crímenes cometidos por el estado de facto y de las políticas pro-militares de la intendencia de San Tito. Finalmente, la Redención se configuraría en la novela en el último capítulo, cuando los jóvenes arruinan el lanzamiento de la candidatura del Turco a intendente –ya que éste había sido el principal informante de la dictadura y el principal responsable de los desaparecidos de San Tito– y arman en pleno acto una batahola que termina enfrentando a todo el pueblo. Revisemos las palabras finales:

Fue en ese instante que nos cruzamos con Ibáñez y sonrió, yo le guiñé un ojo y levanté el pulgar de la mano izquierda, en señal de victoria, y la sirena de los bomberos empezó a sonar anunciando a los cuatro vientos el nacimiento de una Historia diferente, sin mentiras, sin muertos, con tanta libertad como fuera necesaria.<sup>33</sup>

Se trata, indudablemente, de un final redentor, en el que no sólo se pone fin a las penurias sino que además se anuncia el inicio de una Historia nueva, “redimida”, en la que no habrá muertos ni mentiras. Contrasta este final esperanzador y tranquilizador con la tematización de la problemática de la inefabilidad que se construye a partir de las dificultades que se les presentan a los personajes cuando intentan filmar la película de la guerra. Lo cierto es que, si bien tal película nunca llega a filmarse, hay la construcción de una narrativa

---

<sup>33</sup> Op. Cit. López, Fernando, pág. 275.

redentora que pareciera domesticar al acontecimiento, hacerlo asequible, accesible, entendible, representable, parte conciliada de la Historia; de este modo no se pone en cuestión ni la propia naturaleza límite del acontecimiento ni las dificultades de su representación. La infructuosidad de los intentos por filmar la de guerra no alcanza a ser suficiente cuestionamiento en una novela que redime a la Historia y la hace comenzar otra vez, libre de muertos y de mentiras.

El final de *Arde aún sobre los años* puede dejarnos con esa sensación de “incredulidad” de la que habla Lyotard respecto de los grandes relatos, cuya tendencia tranquilizadora y redentora despierta cierta suspicacia. La organización de los hechos en una estructura de introducción-nudo-conclusión resulta difícil de concebir en la representación de acontecimientos que por definición son excesivos y cuya singularidad radica precisamente en ese exceso. Tal estructura no puede de ningún modo dar cuenta de eso que se desborda, que sobra, que excede la mayoría de las formas tradicionales de representación y sobre todo aquellas que finalizan en redención.

Para concluir, quisiera hacer algunas consideraciones acerca del título de la novela y del capítulo inicial –el cual no entra en la serie de capítulos numerados–, ya que estos parecieran escapar de algún modo a la estructura de la narrativa redentora. El capítulo inicial se enmarca en la visita que hace Cachito a San Tito unos dos años después de haberse ido a estudiar a Córdoba, tras el fin de la guerra y el escándalo durante el lanzamiento de la candidatura del Turco. En esta visita se encuentra con Ibáñez, un amigo adulto de los jóvenes que en tiempos de la dictadura era el único que veía un poco más allá de su nariz y de lo que decían los diarios. El personaje de Ibáñez es otro elemento que representa la inefabilidad o el agotamiento de ciertas representaciones, ya que afirma que tras el fin de la guerra se quedó sin poesía: “Creo que todos estábamos mal en ese tiempo, incluso yo, que no pude terminar mi *Antología del agua* porque me quedé sin poesía. ¿Te acordás?”<sup>34</sup>. Circula esa idea de que hay algo que no puede decirse, que no puede

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, pág. 13.

representarse, algo que sigue ahí, que “arde aún sobre los años” pero que no puede ser más que un sujeto tácito, elidido. Claro que también circula la certeza de que ya es momento de discursivizarlo, de hacerlo expreso:

Hablando de otras cosas, ¿no has vuelto a filmar? No. Todavía no. Mirá que ahora es tiempo de hacer la de guerra, Cachito. Sabemos un poco más de las cosas, se nos metieron adentro y hay que sacarlas para que no nos sigan doliendo.<sup>35</sup>

Y es eso precisamente lo que hace la novela de López: intentar escribir la de guerra, sacar “las cosas” que han quedado adentro y lo hace a través de la narrativa redentora que ya analizamos. De este modo, el capítulo inicial y el título, que en cierto modo parecían escapar a esa estructura, le sirven de introducción y marco; mientras al mismo tiempo refuerzan la idea de que a través del discurso pueden “sacarse esas cosas” –ese exceso del acontecimiento límite, quizás– para que ya no duelan.

#### 4.

Dice Paul Veyne que la historia es conocimiento mutilado y que se construye a partir de documentos también mutilados<sup>36</sup>. Dice además que no podemos darnos cuenta espontáneamente de tales mutilaciones, puesto que medimos el patrón de la historia en base a documentos (mutilados) que no sólo nos proporcionan respuestas sino también nos dictan las preguntas posibles.

El horror de los acontecimientos límite permite interpretar la idea de Veyne de “historia mutilada” de un modo diferente, ya no relacionado con los documentos incompletos sino con la incapacidad de representar: historia mutilada en tanto hay un espacio virtualmente vacío en ella, un espacio en silencio, un espacio donde habita el horror en busca de su representación. El

---

<sup>35</sup> *Ibíd.*

<sup>36</sup> Veyne, Paul (1972), *Cómo se escribe la Historia. Ensayo de Epistemología*, Fragua, Madrid, pág. 24.

exceso de los acontecimientos límite –ya lo dijimos– no sólo pone en jaque la concepción decimonónica de historia sino que llama a la revalorización y a la búsqueda de modos alternativos de representación.

Y allí, en esos modos alternativos, lo que hemos estado analizando en este ensayo: las creaciones y recreaciones literarias. Tres novelas que apelan a recursos diferentes para representar la guerra de Malvinas –la ficcionalización de un testimonio y de la escritura del testimonio, la parodia y el humor, la narrativa redentora. Las tres han hecho uso de *variaciones imaginativas*, las cuales le permiten a la ficción “re-describir una realidad inaccesible a la descripción directa”<sup>37</sup>; en este caso, la guerra de Malvinas.

En lo que respecta a las reivindicaciones de verdad que propone LaCapra, resulta como mínimo problemático pensar en que estas novelas respondan a ellas. Tomemos el caso de *A sus plantas rendido un león*, cuyo “escaso” grado de referencialidad –si consideramos los disparates que incluye– podría ser criticado desde una perspectiva historiográfica. No obstante, si identificamos como su referente lo excesivo del acontecimiento en cuestión, resulta que sus disparates y profusiones logran alcanzar un alto grado de referencialidad: un acontecimiento límite como el de la guerra de Malvinas busca su representación a través de una narración igual de límite, de singular, que hace uso del humor para dar cuenta de un exceso que de otro modo se diluiría. El mismo LaCapra considera que el acento en lo excesivo de los acontecimientos (él habla específicamente del Holocausto) “...subraya sus inquietantes secuelas y hace tambalear cualquier noción fácil de redención o conciliación, y en ese sentido lo comparto”<sup>38</sup>.

En este sentido, el hincapié en lo excesivo genera una representación incómoda, límite, extrema, que da cuenta en sí de la naturaleza del acontecimiento y pone sobre el tapete, al mismo tiempo, las dificultades que engendra su representación. En *El fin de las pequeñas historias*, Eduardo Grüner plantea que el arte (del siglo XX que vale la pena, aclara) es una

---

<sup>37</sup> Op. Cit. Ricoeur, Paul (2009), pág. 33.

<sup>38</sup> Op. Cit. LaCapra, Dominick (2005), pág. 167.

violencia contra "...la apariencia 'natural', 'normal' del universo"<sup>39</sup>, ese universo tal cual lo conocemos. Las estructuras fragmentarias tanto de *Los pichiciegos* como de *A sus plantas rendido un león* y sus narradores problemáticos, que comparten sus voces y ponen en cuestión sus propias incertidumbres, que se ríen de sí mismos y construyen discursos autorreferenciales, violentan el imperio del relato tranquilizador con el que tendemos a organizar el mundo.

No es tal el caso de *Arde aún sobre los años*, cuya estructura de narrativa redentora sí tiende a organizar el acontecimiento en un relato tranquilizador y cuyo final conciliador –que presenta una "noción fácil" de redención– contrasta sobremanera con los finales de las otras dos novelas: el de *A sus plantas rendido un león* carga con la marca de la derrota, cuando el cónsul Bertoldi agita un pañuelo para que el Rolls Royce del embajador inglés de Bongwutsi pare y lo recoja; mientras que el de *Los pichiciegos* carga con la muerte de todos los pichis y la falta de rumbo del único sobreviviente, que sin saber bien hacia dónde ir simplemente se deja llevar por el viento, junto al humo de su cigarrillo. Ambos finales, abiertos e inquietantes, profanan la idea de conclusión –redentora, conciliadora– que siempre espera un lector al final de un relato.

La historia es conocimiento mutilado, dice Paul Veyne. Muchos pensadores de la historiografía –entre ellos Hayden White, por ejemplo– han reconocido en la ficción el elemento que utilizan los historiadores para ocultar esa mutilación, para trajear la historia y construirle un principio, un nudo y un final en una sucesión cuasi perfecta de causas y efectos. Pero la ficción –de la mano de las creaciones literarias, no sujetas a las exigencias académicas del discurso historiográfico– también sirve para violentar esas estructuras y dar cuenta así de lo excesivo de ciertos acontecimientos, para aventurar representaciones mutiladas de la experiencia de la inefabilidad.

---

<sup>39</sup> Grüner, Eduardo (2005b), *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Paidós, Buenos Aires, pág 318.