

Los tiempos de la guerra / la guerra en el tiempo: una memoria televisiva de Malvinasⁱ

SANDRA SAVOINI

Universidad Nacional de Córdoba

CRISTINA SIRAGUSA

Universidad Nacional de Córdoba

Universidad Nacional de Villa María

Resumen

Como una práctica social compleja plena de significación, recordar implica instalar en el presente un acontecimiento del pasado a partir de un esfuerzo de memoria. No es habitual en Argentina que este hacer memoria en torno a la guerra de Malvinas se materialice en ficciones con circulación en la televisión abierta; situación que habilita la reflexión acerca de su emergencia en un contexto socio-histórico ligado a una política de fomento a la producción de contenidos audiovisuales desde el Estado. Puede conjeturarse que la expansión de estas operaciones recordatorias es posible por una cierta preeminencia de una “apertura a la subjetividad” como rasgo epocal.

Palabras claves

<Guerra de Malvinas> <ficción> <televisión>

Abstract

As a complex social practice full of meaning, remembering implies installing in the present an event of the past from an effort of memory. It is not usual in Argentina that this memory of the Malvinas war materializes in fictions with circulation on open television; situation that enables reflection about its emergence in a socio-historical context linked to a policy of promoting the production of audiovisual content



from the State. It can be conjectured that the expansion of these reminder operations is possible because of a certain pre-eminence of an “opening to subjectivity” as an epochal feature.

Keywords

<Malvinas War> <fiction> <television>

No se puede ver sin algún tipo de marco y quizá tampoco haya historia sin organización de algún tipo de contenido narrativo. Pero el marco de la guerra es precisamente lo que permite que la guerra sea inteligible

J. Butler (2011)

I

La guerra de Malvinas ha sido un suceso poco explorado por la televisión argentina, a diferencia de lo ocurrido con el cineⁱⁱ, por lo que *Combatientes*ⁱⁱⁱ (Jerónimo Paz Clemente y Tomás de las Heras, 2013) se constituye en la primera ficción que se ocupa del tema en la pantalla chica de manera excluyente^{iv}. Esta obra puede entenderse como uno de los efectos de las políticas activas del Estado nacional para fomentar la producción audiovisual^v. Una miniserie que, al igual que otras producciones del periodo, puede considerarse emergente de un clima de época caracterizado por su mirada reflexiva hacia el pasado reciente.

En este marco, situando el objeto de indagación en ese contexto epocal, interesa abordar la producción seriada ficcional argentina en un momento en el que se gesta una tensión en la hegemonía audiovisual propia de la televisión con lógica comercial-privada prevaleciente desde los 90s^{vi} y así detener la mirada en un producto que tiene como tema el post-conflicto bélico. La emergencia de un Estado subjetivante post-2001, con una potente capacidad para instituir particulares horizontes de cognición y con una pretensión de diversidad cultural, se manifestó en una ampliación del campo de lo decible vinculado, entre otros, a la producción de memorias acerca del pasado nacional. Quizá, se puede conjeturar, esto sea así porque la revisión histórica se convirtió en parte

del discurso dominante durante la década kirchnerista, dotándola de legitimidad, lo que trajo aparejado una multiplicación de producciones culturales que “hacen” memoria para tratar de dar sentido a los acontecimientos desde un particular presente (ese presente).

Este modo de entender los procesos de construcción de memoria recupera, entre otros aportes, conceptualizaciones que permiten comprender los relatos televisivos como discursos que son parte de la semiosis, entendida esta como el horizonte de inteligibilidad de la realidad que se teje en ese proceso y, a su vez, “se ofrece” para su representación. Cada relato así contribuye a sostener y dinamizar ese tejido semiótico, a través de la construcción de representaciones ligadas a las específicas condiciones que sobredeterminan su producción, entre las cuales se destacan las particularidades que surgen de la materialidad significativa y los códigos propios de la ficción televisiva y, en el caso que ocupa, en la recuperación de preconstruídos, lugares comunes, enunciados ya dichos y ya visibilizados, portadores de su propios horizontes axiológicos y de aceptabilidad, desde donde se constituye una representación “situada” de Malvinas y sus protagonistas, atravesada por las formas que asume la violencia en los distintos tiempos evocados por la narración.

En esta perspectiva, no sólo por la tematización de un acontecimiento que ha sido prácticamente invisible en la ficción televisiva argentina hasta el momento, sino también por el modo distintivo de construir la temporalidad (histórica y narrativa) que se articula a un determinado punto de vista (enunciativo y axiológico), *Combatientes* permite pensar algunas de las operaciones de construcción de memoria (s) social (es), a través de las cuales el motivo narrativo de búsqueda de saber (una suerte de amnesia del protagonista herido) evoca el trauma y el olvido de la propia sociedad. Así, la violencia de la guerra y de esa posguerra en particular -a la que se suman otras violencias cotidianas que padecen o protagonizan los sujetos: la de quienes intentan encontrar un lugar en una sociedad conservadora, la violencia de género, la ligada a la exclusión de clase, entre otras- se intenta conjurar a partir de un hacer memoria.

II

La historia que cuenta la serie se inicia en 1982, antes de la guerra, con la presentación de los cinco jóvenes que serán convocados para ir a Malvinas: Gustavo, Chapa, Raúl, Facundo y Carlos, quienes exhiben rasgos sociales y caracterológicos marcadamente heterogéneos. Uno es un trabajador en una fábrica, otro un ladrón, está el cantante judío que se desvanece por el miedo, también el rugbier hijo de una familia de clase acomodada y, finalmente, el dibujante que sueña con ser artista. La carta que informa que son convocados por el Ejército también es recibida de manera diferente por cada uno de ellos: para algunos significa un escape, para otros una obligación que aceptan resignadamente.

Esos “chicos”^{vii} van a Malvinas y son destinados al frente bajo el mando del Teniente Augusto López Cabral, un personaje que reúne atributos que rompen con las representaciones típicas de los militares de la época. Allí todos viven la cotidianeidad en situación de guerra, marcados por las carencias. Finalmente, ya hacia el final del conflicto bélico, son enviados a batalla –sabiendo de antemano que era una empresa inútil- para enfrentarse cuerpo a cuerpo con los ingleses. Todos son heridos y cuatro de los soldados mueren. Gustavo y el teniente López Cabral son tomados prisioneros. De regreso, estos sobrevivientes intentan con muchas dificultades reanudar sus vidas.

En el aniversario de los cinco años del desembarco, y en el marco del alzamiento militar carapintada de la Semana Santa de 1987, Gustavo quiere ponerse en contacto con López Cabral para que lo ayude a encontrarse con sus compañeros. Si bien el teniente inicialmente le niega esa ayuda, tras los diversos intentos de Gustavo, el joven militar lo busca y, finalmente, lo salva de la muerte. Para los dos, la vida puede proseguir.

III

Desde el punto de vista de la construcción formal se destacan en *Combatientes* dos aspectos de interés: uno, ligado a la construcción temporal en la que se despliega una operación que se identifica aquí como *laberinto audiovisual*; otro, vinculado a la puesta en escena y a la generación de un preciosismo, fundamentalmente visual, con efectos poéticos.

Con respecto al primero de estos aspectos, la serie ofrece a sus espectadores una experiencia mediática en la que los “obliga” (como un efecto discursivo) a recorrer un intrincado laberinto para develar los “enigmas” que el relato les ofrece. Esto implica la construcción de un enunciatario activo en los procesos de interpretación, que constantemente debe recuperar lo ya dicho/mostrado, ponerlo en correlación con sus conocimientos de la época, volver a cotejar esas interpretaciones iniciales y ajustarlas a las nuevas informaciones que se ofrecen, intentando así armar el sentido del relato mediante el reordenamiento de los sucesos siguiendo una lógica causal y cronológica, distinguiendo en ese trabajo (similar al trabajo del duelo que debe seguir el protagonista principal de la historia) entre lo que es y lo que parece ser, lo que pasó de lo que es producto de la imaginación, al tiempo que debe encontrar la motivación que orienta la acción de los diferentes personajes. Esta operación de develamiento (resolución del enigma como motor principal que mueve el relato) exige el empleo de la no linealidad narrativa, lo que conlleva la convergencia de los siguientes procedimientos: a) el persistente uso del quiebre de la continuidad discursiva; b) la destitución del principio de realidad^{viii}; c) la subjetivación de la experiencia expresada en los personajes que conforman la diégesis (Siragusa et al, 2013).

En relación a la ruptura con la continuidad discursiva, o anacronías, *Combatientes* expone diversas líneas temporales:

1) tiempo-presente de los personajes (Gustavo Rivero y Augusto López Cabral) cuyo inicio se fecha en las Pascuas de Abril de 1987: es el tiempo-post-guerra;

2) tiempo-pretérito cercano al comienzo de las acciones bélicas que funciona como una posibilidad para anclar las historias personales previas y que son propias del universo coral de protagonistas: tiempo pre-guerra;

3) tiempo-de-guerra en las Islas Malvinas.

A lo que se añade un mecanismo vinculado a la forma de presentación de estas temporalidades que no siempre es “evidente” o franco: en ocasiones los episodios proponen una circularidad temporal en el modo en el que se exhiben las acciones (Episodio 6); otros “confunden” al espectador al proveer información aparentemente de una situación futura a la guerra pero que es en realidad un antecedente (Episodio 2), para mencionar algunos ejemplos, quizás los más

representativos.

De este modo el texto se ofrece como una narrativa compleja, específicamente una narrativa anacrónica que destituye las modalidades tradicionales de trabajar la analepsis y la prolepsis (Cameron, 2008).

Los procedimientos antes mencionados se apoyan en una focalización interna que domina la modalización de la historia: lo que conocemos está “filtrado” por la perspectiva de los personajes (los sueños y los miedos de cada uno de ellos frente a situaciones límite). Mayor peso en la organización narrativa del relato tiene la focalización interna con eje en Gustavo Rivero ya que su punto de vista es el que lleva a los espectadores a “confundir” lo real y lo que es producto de la imaginación porque él mismo no puede distinguir estos ámbitos. Muchas de las discontinuidades temporales están ligadas a este procedimiento que recién se devela hacia el final del relato televisivo.

Asimismo, en relación a la línea principal de la historia, el pedido de ayuda que Rivero formula al Teniente Augusto López Cabral para encontrar a sus compañeros comporta una focalización externa (se produce una explícita retención de información en desmedro del saber del espectador, es decir, este carece de información pertinente que sí posee el personaje): algo sabe este militar pero no lo dice, algo pasó que motiva su comportamiento y sus decisiones, pero no se conoce; ahí se dispara el enigma que orienta la búsqueda de Rivero, figura con la cual en este punto se identifica el destinatario que la obra propone: un sujeto de no-saber que se mueve por necesidad/deseo para satisfacer esa carencia.

Segundo, dado que *Combatientes* es una ficción de época, se apela -en la búsqueda por dotar de verosimilitud al relato- a un trabajo discursivo que pretende ahondar la experiencia perceptiva (su poética, sus formas). Emerge una operación retro^{ix} en la que se combinan códigos cromáticos que permiten construir y diferenciar el tiempo pasado (con un empleo más sutil del sepia) con huellas de la dirección de arte sobre la fotografía a los fines de instituir un preciosismo estilístico cuasi-cinematográfico que permita dotar de verosimilitud al relato a partir de una visualidad, desde lo culturalmente reconocible, de los años 80s en el país.

Cabe agregar que en esta ficción aparece el dispositivo autorreferencial del sistema televisivo, cuya operación significativa es

central en términos de apropiarse y reproducir sin crítica el discurso nacionalista-oficial del régimen dictatorial. Al decir de Sarlo (1997) desde la televisualidad fue posible instituir en proporciones una producción de la ideología bélica y construir abrumadoramente un acontecimiento (la guerra) al que auguraban un triunfalismo-reparador. De manera transversal en cada episodio se introducen, con mayor o menor grado de relevancia, imágenes de archivo especialmente del programa periodístico *60 minutos* que es considerado el espacio emblemático de la televisión propagandística de la dictadura, operando como informador y vocero de los altos mandos militares.

IV

Combatientes exhibe un abanico de subjetividades reconocibles por su juventud y por su mirada desencajada de la acción bélica. La historia es la de un grupo de soldados conscriptos, no profesionales, inmersos en una aventura militar de la que no se sienten, en general, parte. Es dable concebirlos como los “peones” de un juego en el que están enclavados pero del que desconocen su situación, lo que conlleva un escollo para generar una estrategia propia; debido a lo cual en ese tiempo-de-guerra emplearán diversas tácticas para sobrevivir al frío y al hambre, fundamentalmente. Entonces, la experiencia-de-guerra no se configura ficcionalmente desde el heroísmo sino desde la precariedad, no hay glorificación sino decadencia.^x

El relato introduce al espectador a las “realidades” de unos personajes que están “ahí” sólo por poseer una edad (no hay referencias acerca de los criterios o requisitos para definir quiénes debían ir al frente de batalla por lo que se podría suponer que eran soldados conscriptos) y que deberán padecer, desde la carencia de recursos de toda índole, una situación sin poder acudir a algún tipo de experiencia previa que los ayude a afrontar la guerra^{xi}.

Estas consideraciones son importantes dado que se advierte cómo, en un sentido, se encuentran des-institucionalizados en función de la ausencia de toda “marca” propia de la formación militar, ni siquiera se refiere o alude a un pasado en el Servicio Militar Obligatorio (1901-1994) vigente en ese entonces en el país; excepto, tangencialmente en un diálogo entre el personaje de Carlos (dibujante) y su madre en el

Episodio 2. Ese camión que los lleva al Sur, escena repetitiva en los primeros seis capítulos, contiene unos cuerpos fuertes y unas miradas cándidas lo que remitiría a esa nominación fuertemente asentada en la doxa que aludía a ellos como los “chicos de la guerra”.

Sin embargo, en relación al sintagma “chicos de la guerra”, que designa a estos sujetos en función de una edad y una pertenencia a un estado/situación y así les adjudica una identidad, cabe retomar lo planteado por Lorenz para pensar lo que ocurre en este discurso televisivo:

No existe un «soldado de Malvinas» modélico, aunque los relatos sociales sobre la guerra conformaron uno; pero no es posible pensar que un peón rural que marchó a Malvinas, viajó en tren, avión y vio el mar por primera vez en su vida, procesó la guerra del mismo modo que un estudiante universitario que había pedido prórroga para hacer el servicio militar y participaba de grupos políticos clandestinos, por poner sólo dos ejemplos extremos
(Lorez, 2011:13)

La particularidad de esta serie es que, al mismo tiempo que se nutre de ciertas representaciones con ciertos rasgos estereotipados, contribuye a tensionar “el soldado modélico de Malvinas” que se instituyó como figura en muchos relatos en la posguerra. Por una parte, porque introduce experiencias diversas de esas juventudes (si bien incluyéndolos en “tipos sociales”, estos sujetos tienen una historia que se expone y con ella los conflictos que los atraviesan en el tiempo de la preguerra); por otra parte, porque si bien son construidos como jóvenes víctimas, a diferencia de muchos otros relatos, en este caso el victimario no es sólo la estructura militar (la dictadura, en un sentido más abarcador), sino también y de modo destacado, la sociedad como metacolectivo.

Los personajes corales sobre los que se asienta el protagonismo de esta ficción televisiva no son héroes (no en el sentido tradicional que suele atribuirse a esta figura). Esta aseveración, absolutamente incómoda por cierto, presupone que en el relato no se despliega ningún tipo de orientación por instituir una imaginación épica (Vitullo, 2007), es decir, no hay pretensión de conformar alguna modalidad de nación

autoimaginada. La excepción proviene únicamente de la inclusión de imágenes de archivo extraídas de discursos mediáticos, de un breve diálogo entre Facundo y Gustavo, donde aquél le plantea el carácter histórico del hecho que están viviendo, argumento que retoma la línea del discurso oficial, que se escenifica con la declamación que luego, en el Capítulo 3, el capitán del batallón realiza ante las cámaras en una filmación periodística- propagandística elaborada para los medios (y por ende para la ciudadanía como masa). En este discurso, como en los mediáticos, se propone la cuestión de la declaración de guerra como reparación histórica y se alude a la identidad nacional (se alude así a una de los dos grandes marcos de interpretación^{xii} del hecho que se pusieron en juego en la posguerra). Sin embargo, el despliegue de estos recursos se destaca por su carácter estereotipado, por lo que el discurso nacionalista aparece en pantalla sin que se ofrezca una modalidad discursiva problematizadora y politizada (o mejor dicho, controversial al régimen dictatorial del Proceso).

Vitullo (2007) en su investigación sobre un corpus de relatos sobre Malvinas hipotetiza que, ante la ausencia de un relato épico, el conjunto textual estudiado evidencia una narrativa acerca de la paternidad. En el caso que se aborda en este trabajo, se entiende que la respuesta es diferente: a la carencia de la heroicidad en esta ficción emerge una narrativa de lo subjetivo. Desde su porosidad, el relato persistentemente se centra en la exhibición de lo íntimo-vivencial, en el registro testimonial del sujeto que está/estuvo en la guerra; en la búsqueda del “vicario” que ayude a recordar y entender los acontecimientos del pasado. *Combatientes* escudriña en la subjetividad de los personajes asumiendo un clima intelectual de época donde *la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada* (Sarlo, 2005:22)

El relato en/durante Malvinas le atribuye al conjunto de los conscriptos una ética de la supervivencia^{xiii} para poder enfrentar el hambre, el frío y el miedo. El ser- material se impone de manera pathémica, la necesidad de auto-preservarse canaliza las acciones y orienta un tipo de moral antitética a la que la mayoría de los soldados de la unidad llevaban adelante antes de la guerra (excepto El Chapa,

que obtenía sus ingresos como ladrón de autos).

Los personajes de *Combatientes* en absoluto alcanzan ese distanciamiento crítico despojado de valores, en ellos (al menos entre Gustavo, Carlos, Raúl y Chapa) sí está presente un régimen de la solidaridad y la afectividad que los ayudará a enfrentar esa situación límite. Sin embargo, al igual que *los pichis* del libro de Fogwill, no asumen la narración nacionalista-heroica-oficial y se la ingenian para resolver sus necesidades más elementales.^{xiv}

V

Esta ficción ofrece una doble experiencia límite dado que no sólo se la concibe desde el enfrentamiento con la muerte sino, en los sobrevivientes de la serie, en el ver-morir a los jóvenes del batallón. Esta cuestión moldea toda la narrativa anclada en el tiempo de posguerra propio de este relato televisivo: el retorno al continente se construye como la imposibilidad de volver^{xv}.

En Gustavo Rivero, los recuerdos y fantasmas invaden un presente imaginado (o quizás conviene decir delirado) desde el imperativo de encontrar un sentido a la pérdida ante el sin-sentido de lo acontecido. Para el Teniente Augusto López Cabral es la vergüenza y la culpa lo que socava su memoria de los sucesos; en este caso en particular emerge una recordación plagada de fisuras desde su condición de militar frente a la muerte de sus subordinados lo que destituye toda oportunidad para la gesta. Tal como se expresara anteriormente, una de las tramas centrales de la serie refiere a la necesidad de Gustavo Rivero de re-conocer (como un volver a conocer) para comprender los últimos acontecimientos que viviera en las islas en 1982. Tras cinco años de finalizada la guerra, la fotografía publicada en un periódico^{xvi} reanima esa necesidad (siempre presente y casi asfixiante) de encontrar respuestas que lo ayuden a “volver” a Buenos Aires: el sujeto siente que aún está “ahí” (en las islas), por ello se da inicio a un itinerario del re-encuentro con sus ex-compañeros del frente de batalla. De este modo el acto de recordar se liga al imperativo de clausurar un momento existencial traumático para dotar de sentido a la propia existencia y continuar viviendo.

En el relato anclado en tiempos de post-guerra se exhiben

las acciones y vivencias de Gustavo Rivero como propias del estrés postraumático producto de su exposición al combate. Este término psicológico reconoce que el sujeto padece de disociación, trastornos de sueño (pesadillas), amnesias selectivas; es por ello que puede recalar en la depresión, el alcoholismo y las drogas, protagonizar conductas antisociales, entre otras manifestaciones. A lo que puede añadirse sentimientos de culpa cuando en las vivencias del pasado otros (compañeros) han fallecido o han sufrido heridas permanentes. En términos de la narración se opera una transformación del personaje: antes, seguro de sí, capaz de enfrentar a su teniente en el campo por no acordar con las decisiones; ahora, en cambio, emerge desde la vulnerabilidad y la desolación^{xvii}.

Si se observa el desarrollo de la estructura narrativa de *Combatientes* se advierte que la escena del combate final da inicio a la ficción y es central en la resolución del último capítulo. En ella, con plena intensidad, el personaje protagónico, junto con el Teniente Augusto López Cabral, son testigos de la caída en combate de los otros integrantes de la unidad; incrementando la tensión el hecho de que uno de sus compañeros (Carlos) fallezca ante la mirada de dichos sujetos. Este momento cobra mayor dramatismo dado que antes de enfrentar la muerte éste le había pedido que lo sacara de esa situación dada su imposibilidad de “disparar”, lo que evidenciaba su carencia total de recursos para sobrevivir al enfrentamiento.

El discurso audiovisual apela al artificio de retrasar la acción (dilatación temporal) para focalizar el momento en el que Gustavo es herido también y cae cubierto de sangre; la cámara se detiene y permite capturar ese instante desgarrador en el que el protagonista cierra los ojos sucumbiendo al horror, pero es tarde, “lo ha visto todo”; posteriormente es tomado como prisionero de guerra pero para entonces se encuentra en disociación y no es “consciente” de lo que sucede a su alrededor. De este modo la serie señala el quiebre psico-emocional del personaje antes de arribar al continente.

Esas subjetividades des-colocadas regresan a una sociedad inmersa en un proceso de negación y desmalvinización^{xviii}. Esta cuestión provoca un enfrentar-se (por parte del protagonista) a dos situaciones dilemáticas: por un lado, la falta de reinserción socio-laboral y de contención tras la derrota; por otro, la pérdida paulatina del sentido de

realidad que le hace temer por la locura y la violencia y que él reconoce como parte del proceso de haber quedado “atrapado” en las islas.

Gustavo Rivero se encontrará con el conjunto de espectros (sus compañeros caídos) desde una re-significación de sus vidas lo que implica una elaboración de su psiquis en la que proyecta a Carlos, Raúl, Facundo y Chapa en su presente dotándolos de atributos propios de su particular percepción de lo que en ellos podía aflorar en el futuro tras la guerra. De este modo el ex-combatiente los devuelve a la vida para que lo ayuden a enfrentar sus más profundos miedos. Es aquí donde se funden el presente del enunciado (1987) y el presente que reenvía a la enunciación, un tiempo este que relee aquel para resemantizarlo: es la recuperación de la memoria lo que salva (y no el olvido).^{xix}

Frente a una nueva situación angustiante (cuando el amor, el trabajo y la dignidad se ha perdido) en la que se enfrenta al reproche de sus ex-compañeros por abandonarlos, decide suicidarse. Toda esa escena, delirada, es parte de su quiebre psicológico y su culpa porque no puede volver-a-traer esas imágenes retenidas y convertirlas en recuerdo, enfrentándose al pasado y superando el horror^{xx}. Empero, la intervención del Teniente López Cabral lo salvará de la muerte proporcionándole una nueva oportunidad para cambiar su vida. Este “extraño” militar^{xxi}, cuyos rasgos no se condicen con el imaginario de la figura autoritaria-castrense que por ejemplo encarnaba en esta historia el Capitán del regimiento, también había intentado suicidarse (representado metafóricamente con un caminar hacia el agua vestido con uniforme oficial), pero decide volver y salvar-se y salvar-a-otros (al único soldado sobreviviente). Lo que lleva a contemplar el carácter escatológico de los procesos vivenciados por los sobrevivientes, que no serán redimidos tampoco por la sociedad argentina.

VI

La fragmentación visual de la trama en Combatientes se convierte en una operación que habilita la construcción de un discurso tramado, discontinuo, no lineal (Tous, 2010:119). La destitución de la linealidad resulta una estrategia indispensable para generar un efecto de suspenso, al mismo tiempo que quiebra un modo de narrar realista para dejar fluir la vivencia-subjetiva-del-tiempo. Este mecanismo se

condensa con potencia en el Episodio 13 en el que se recurre a una exhibición en la que se contrasta una presencia colectiva onírica (explicable por la necesidad del protagonista de imaginar el retorno a las Islas acompañado por sus compañeros) con la irrupción de imágenes de guerra en las que se recrea el enfrentamiento entre argentinos y británicos cuerpo a cuerpo (aplicando un contraste cromático y de las formas sonoras, por ejemplo, de manera destacada).

Se expone cómo el Teniente López Cabral y el soldado Rivero quedan atrapados en un devenir ralentizado del tiempo narrativo audiovisual que se vuelve cuerpo-marcado hiperbólicamente: el ojo-mirada como dispositivo que visibiliza e invisibiliza (simultáneamente) las muertes ante-sí en el caso del “chico de la guerra”; y el grito silenciado como representación de la impotencia en el oficial de mayor rango. Se despliegan, en la escenificación del enfrentamiento, códigos gestuales y comportamentales propios de los estereotipos de la imaginería bélica que remiten a las batallas de la primera mitad del siglo XX: en la miniserie el tratamiento cromático profundiza el carácter anacrónico de la simulación que recuperan modalidades expresivas típicas del comic, por ejemplo.

Tanto el disparo como la herida en la cabeza de Gustavo Rivero confluyen como recursos que permiten observar su caída al abismo con los ojos-abiertos lo cual simboliza el acto-de-ver que no-ve lo (in)vivable, personaje sobre el cual se radicaliza la sonoridad hasta el punto de volverla cuasi-silente, es decir “imposible” de ser concebida y asimilada por lo cual inmoviliza.

A partir de una estrategia de complementaciones, López Cabral discierne el riesgo de la situación y, ante la ineptitud de sus soldados para reaccionar, les ordena que se auto-preserven a pesar de lo cual es testigo de la sucesión de sus muertes. El grito contenido, y posteriormente emanado, deja aflorar la regresión del tiempo para volver a la acción (el control de la ametralladora): la modulación vocal inaudible, cuyas palabras son posibles de reconocer tras un ejercicio de interpretación del movimiento de sus labios, es una respuesta a la ignominia de las pérdidas inexplicables. La inmediatez de la reacción que busca vengar esas muertes, ese instante del retorno al enfrentamiento, implica atribuir a los cuerpos enemigos la responsabilidad de la monstruosidad que significaba la pérdida. Un modo de actuar, nuevamente cabe destacar,

escasamente tematizada como rasgo identitario de los militares argentinos de la época.

Serán escenas posteriores en este capítulo final las que suministrarán la constatación de las pérdidas a partir de la ostentación de lo(s) duelo(s) de los familiares de los jóvenes soldados, en un arco que se despliega en diversas exposiciones del dolor (en algunos casos superadoras y en otros no). De este modo la expansión del tiempo subjetivo tras el retorno de Gustavo Rivero instituye (e hilvana) un modo de contemplar los fragmentos del presente y de lo(s) pasado(s) que el relato expone en un devenir que compromete el lugar de espectación dotándolo de complejidad.

VII

Resulta significativo que la historia narrada emplee como tópico la pérdida de memoria – también recurrente en numerosas ficciones- o, más bien se puede decir, las dificultades para lidiar con las marcas que atestiguan que allí hay un hiato, un hueco del olvido, y dar sentido a los recuerdos y evocaciones que constantemente se aparecen transfiguradas en el juego entre lo real y lo irreal, lo que es y lo que parece ser.

Justamente, el motivo que orienta la búsqueda de uno de los protagonistas, el joven ex combatiente Gustavo Rivero, es su necesidad de recuperar ese pasado para poder seguir viviendo -y esto dicho en su sentido más literal, ya que como tantos otros, al regresar (¿Regresa? ¿Qué regresa de él? ¿Vuelve entero, como se propuso en algún momento?) pierde su trabajo, su pareja, sus vínculos afectivos, incluso se pierde a sí mismo cayendo casi en la locura, deambulando de un lado a otro en un estatuto ambiguo de vivo/muerto (figurativizado en la pelea contra la burócrata que le niega el acceso a la pensión porque argumenta que él aparece en el listado como caído en batalla), emborrachándose, llegando al punto de intentar suicidarse. Rivero necesita reencontrarse con ese pasado, recuperar lo que ha sido “olvidado” por las heridas recibidas durante el conflicto, para poder así continuar.

La narración, así, se despliega a partir del deseo de reencontrarse con los antiguos compañeros para conjurar los espectros que lo atormentan, deseo que termina develando un saber, traumático e insoportable.

La puesta en escena de la Guerra de Malvinas con sus pozos que cobijan a los soldados, con sus peleas cuerpo a cuerpo, con los sonidos de bombas y la explosión de las minas, entre otras, resulta anacrónica (las imágenes parecen extraídas de los filmes de la Segunda Guerra Mundial)^{xxii}. Sin embargo, es reconocido que este conflicto bélico puede considerarse la última guerra convencional del siglo pasado, y es justamente este aspecto altamente aprovechado por esta ficción que focaliza su atención en un grupo de soldados pertenecientes al cuerpo de Infantería, a cargo de un militar apenas mayor que ellos. Las tramas de guerra en esta narración permitirán focalizar, desde el pathos, unos cuerpos jóvenes expuestos al clima, la malnutrición, y a la violencia; cuerpos que se enfrentarán en su batalla final desnudos de toda protección contra las balas inglesas. Sujetos- cuerpos vitales que se constituirán en una nueva generación “perdida” en manos del Proceso de Reorganización Nacional y luego “borrada” por/para la sociedad. Sin embargo, como ya se anticipó, a diferencia de los desaparecidos, no encontrarán en ese tiempo un lugar en los discursos sociales que les devuelva su sentido histórico. Por esto, la Guerra de Malvinas, a diferencia de otros tópicos de las políticas de reparación y memoria, es aún en el entramado socio-cultural argentino un acontecimiento parcialmente silenciado.^{xxiii}

Si ciertas vidas no califican como vidas o, desde el principio, no son concebibles como vidas dentro de ciertos marcos epistemológicos, tales vidas nunca se considerarán vividas ni perdidas en el sentido pleno de ambas palabras.

(...) los marcos mediante los cuales aprehendemos, o no conseguimos aprehender, las vidas de los demás como perdidas o dañadas (susceptibles de perderse o de dañarse) están políticamente saturados. Son ambas, de por sí, operaciones de poder

J. Butler (2010:14-15)

Referencias

Angenot, Marc (2010) *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Butler, Judith (2010) *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Buenos Aires: Paidós.

Butler, Judith (2011) *Violencia de Estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de izquierda*, Buenos Aires: Katz editores.

Cameron, Allan (2008) *Modular narratives in contemporary cinema*, New York: Palgrave McMillan.

Eco, Umberto (2009) *El vértigo de las listas*, Barcelona: Lumen.

Feld, Claudia; Sittes Mor, Jessica (comp.) (2009) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires: Paidós.

Ferroggiaro, Federico (2007) “La Pichiguerra: Una lectura de Los Pichiciegos”, *Espéculo 37 Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n.p.

Gaudreault, André; Jost, Francois (1995) *El relato cinematográfico*, Barcelona: Ed. Paidós.

Jost, Francois (2011) *De qué son síntomas las series americanas?*, Paris: CNRS Editions.

Lorenz, Federico (2011) “El malestar de Krímov Malvinas, los estudios sobre la guerra y la historia reciente argentina”, *Revista Estudios* N° 25 (Enero-Junio), pp 47-65.

Nicolosi, Alejandra (2014) “Hacia el ‘des-centramiento’ de la identidad televisiva nacional. Una mirada desde la Ficción Televisiva Argentina” Ponencia presentada en el Congreso de Alaic 2014, Perú.

Sarlo, Beatriz (1997) “¿La voz universal que toma partido? Crítica y autonomía”, *Revista Nueva Sociedad* N° 150, Julio-Agosto 1997, n.p.

Sarlo, Beatriz (2005) *Tiempo Pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.

Savoini, Sandra (2012) “Relato audiovisual y memoria histórica” en Savoini, Sandra; De Olmos, Candelaria: *Cómo nos contamos. Narraciones audiovisuales en la Argentina del Bicentenario*, Córdoba: Ferreira editor.

Siragusa, Cristina; Camaño, Joaquín (2013) “La criminalidad acontecida (ó) la re-presentación del pasado en el policial televisivo” En Siragusa, Cristina (ed.) *Narrativas imaginales. Temporalidades, ficción y TV*, Córdoba: La Barbarie.

Siragusa, Cristina et al (2013) “Chronos y el laberinto audiovisual: rasgos de la ficción televisiva contemporánea” En Siragusa, Cristina (ed.) *Narrativas imaginales. Temporalidades, ficción y TV*, Córdoba: La Barbarie.

Tous, Anna (2010) *La era del drama en televisión. Perdidos, CSI: Las Vegas, El ala oeste de la Casa Blanca, Mujeres desesperadas y House*, Barcelona: Editorial UOC.

Vitullo, J. (2007) *Ficciones de una guerra. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*, New Jersey: New Brunswick.

Verón, Eliseo (1987) *La semiosis social*, Barcelona: Ed. Gedisa.

Notas

ⁱ Una versión preliminar de este trabajo fue presentada como ponencia en el Congreso Prealas Patagonia, 2014.

ⁱⁱ La producción audiovisual sobre la guerra no resulta desdeñable: desde 1982 a la fecha se reconocen al menos 19 documentales y 16 filmes de corte ficcional, entre los que se cuentan obras colectivas que incluyen cortometrajes de varios directores de cine. Entre ellos: *Palabra por palabra* (2007), *Cartas a Malvinas* (2007), *Iluminados por el fuego* (2005), *1982 estuvimos ahí* (2004), *Fuckland* (2000), *El visitante* (1999), *Los chicos de la guerra* (1984).

ⁱⁱⁱ Esta miniserie, de trece (13) capítulos, fue ganadora del Concurso Series de Ficción para Productoras con Antecedentes organizado por el Ministerio de Planificación Federal Inversión Pública y Servicios en conjunto con el INCAA y la Universidad Nacional de San Martín, y se emitió a través de la Televisión Pública durante el mes de abril del 2013, con motivo de la conmemoración de los 31 años del desembarco argentino en las islas.

^{iv} Entre las series y miniseries que dedicaron algunos de sus capítulos al tratamiento de la cuestión se puede mencionar a *Vindica* (Promofilm, 2011) y *Siete vuelos* (Detrás del Sol, 2012). En el primer episodio de *Vindica* (titulado “El último”) se aborda el retorno de un militar a la Isla para reencontrarse con un soldado que aún sigue en la trinchera creyendo que la guerra continúa; el retorno a Buenos Aires enfrentará a los personajes a su pasado y a las dificultades de superar los acontecimientos vividos. En el capítulo cuatro de *Siete Vuelos* (denominado “De pescador y de duendes”) también se desarrolla una trama acerca de la compleja situación de los ex-combatientes y las (im)posibilidades de asumir las secuelas de la guerra.

^v Particularmente, luego de la aprobación de la Ley N° 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual y el decreto presidencial 1148/2009 de Creación del Sistema de Televisión Digital Terrestre.

^{vi} La política de fomento que se desarrolló en Argentina tras la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual estableció un modelo que toma, entre otros ejes, la pluralidad y la diferencia en lo atinente al origen de la producción como a las imágenes de los sujetos que son representados en las pantallas: “De esta forma, aparecen en escena otros realizadores audiovisuales y tramas ficcionales que recuperan la memoria local (diversa y situada históricamente) con sus temáticas, arquetipos y modos de narrar ausentes en la pantalla chica, durante larga data” (Nicolosi, 2014:5).

^{vii} El empleo del término “chico” reconoce la existencia de un modo de denominación

que circuló a nivel societal en estos años. De ese modo se les atribuyó una identidad vinculada no tanto a su condición de soldados, reclutados por el Estado argentino, sino ligada a sus rasgos etarios y su carácter de sujetos (in)maduros para enfrentar el proceso bélico, por un lado, y por representar una vida sobre la que recae diversas promesas por cumplir, por otro.

^{viii} Esta operación emerge con claridad en dos instancias de la serie: una, anclada en los momentos previos a la batalla final en la que cada uno de los personajes imaginativamente un diálogo con una persona cercana que le permite catalizar su miedo a la muerte y reforzar su deseo de sobrevivir; otra, propia del desvarío de Gustavo Rivero como un efecto traumático de posguerra y que se vincula a su necesidad de que sus ex-compañeros lo ayuden a recordar para dotar a su presente de sentido y volver psicológicamente de Malvinas.

^{ix} Siragusa y Camaño emplean la noción “operación retro” para aludir a esa acción discursiva “que pone en evidencia una admiración hacia el pasado, una recuperación nostálgica de otra época, y una búsqueda por reconstruir lo más ajustadamente posible ese tiempo pasado” (2013: 80).

^x Northrop Frye expone cinco modelos ficcionales que Jost (2011) recupera para pensar una suerte de tipología del personaje en las series televisivas: los mitos (ficciones que cuentan historias de personajes superiores por naturaleza a los seres humanos y su entorno), el modo novelesco (los personajes son superiores en grado a los seres humanos y su entorno), el modo mimético elevado (ponen en escena el relato de un héroe mayor en grado a otros hombres pero no a su entorno, porque posee cualidades distintivas, excepcionales), el modo mimético bajo (el personaje es similar a otros seres humanos y a su entorno) y el modo irónico (personajes inferiores en relación a atributos físicos, intelectuales y morales, a los espectadores, base de numerosas comedias o de las sitcoms). Así, la impresión de que las series actuales son más realistas deviene, entre otros recursos, de la erosión del personaje héroe superior a los humanos y a su entorno, que lleva a la identificación del destinatario con una figura que “es como él”. De acuerdo a esta modelización, *Combatientes* se inscribe en las ficciones de “modo mimético bajo”, que destaca la vulnerabilidad/precariedad de estos sujetos y que dota al relato de un realismo acorde al discurso social (Angenot, 2010) del momento: la Argentina del bicentenario.

^{xi} El Servicio Militar Obligatorio en Argentina era también denominado popularmente como colimba, término construido a partir de las primeras sílabas de las que eran consideradas las acciones dominantes que desarrollaban los jóvenes durante el período, a saber: correr, limpiar, barrer.

^{xii} Ver más adelante la nota aclaratoria sobre la puja de interpretaciones en torno al sentido de la guerra y el proceso de desmalvinización.

^{xiii} A raíz de la novela *Los pichiciegos* de Enrique Fogwill se retoma la noción de ética de la supervivencia en la que *el enemigo que enfrentan no es el ejército inglés ('los gurjas, los Wells y los escots'). Es contra la necesidad, contra el clima, el hambre, el aburrimiento, la suciedad, la locura y el miedo. Al ser ajeno a los pichis el motivo simbólico, la causa 'trascendente', 'esa' guerra (la de ingleses contra argentinos o viceversa) se ubica como marco (si bien omnipresente) de la guerra marginal: la que los pichis tienen con la muerte* (Ferrogiaro, 2007).

^{xiv} En dos ocasiones (Capítulo 5 y Capítulo 8) roban a los isleños para comer; no obstante tienen que enfrentar la condena de la autoridad militar (el Capitán de la unidad) a riesgo de la integridad física (el castigo a Raúl por robar una gallina consiste en dejarlo en la intemperie con las piernas desnudas en un pozo con agua a punto del congelamiento por el frío). Los chocolates llegarán desde el anonimato para saciar, en parte, la carencia de alimentos; cuestión que, tangencialmente, pone en tela de juicio los destinos de las colectas multitudinarias realizadas durante el tiempo de guerra en la que las donaciones se orientaban a la compra de estos productos para los combatientes como una forma de colaboración desde la sociedad civil.

^{xv} Esta imposibilidad de volver, luego de la experiencia en esta guerra, es un tópico recurrente en numerosos relatos audiovisuales de este periodo en torno a Malvinas, entre ellos, y en el caso de la televisión, el anteriormente mencionado capítulo “El último” de la serie *Vindica* (2011), también realizada en el marco de políticas de fomento, en este caso a través del Concurso de Series de Ficción en Alta Definición.

^{xvi} El componente movilizador es la fotografía del grupo de soldados conscriptos, entre los cuales se encontraba el protagonista, sin embargo pareciera ser indiferente la finalización del levantamiento militar liderado por Aldo Rico contra el presidente Raúl Alfonsín en 1987.

Como un componente subordinado en la puesta en escena del inicio del Episodio 1 (tras la emisión de la cabecera del programa) se escucha en la televisión el discurso presidencial que anuncia la culminación del alzamiento y que es recordado por su alusión a las Pascuas: “Para evitar derramamientos de sangre di instrucciones a los mandos del Ejército para que no se procediera a la represión. Y hoy podemos dar todos gracias a Dios. La casa está en orden y no hay sangre en la Argentina. Le pido al pueblo que ha ingresado a la Plaza de Mayo que vuelva a sus casas a besar a sus hijos y a celebrar las Pascuas en paz en la Argentina”.

^{xvii} En el Episodio 12, por ejemplo, llorando se aferra a su madre y le dice que él no eligió ser así; lo que evidencia la imposibilidad de sobrellevar su situación actual.

^{xxiii} Muy brevemente, se podría indicar que en la posguerra dos narraciones lucharon por imponer su matriz interpretativa: aquellas que calificaban la guerra de Malvinas como una acción patriótica y aquellas que la presentaban como una aventura irresponsable y criminal (la guerra de la dictadura). Esta última interpretación exigía la necesidad de dar vuelta la página de la guerra (olvidar) para, entre otras cosas, poder recomponer las relaciones con los países centrales. Esta versión alimentó el proceso llamado “desmalvinización” que se instaló en la sociedad argentina tras la culminación de las acciones bélicas.

^{xix} Esta afirmación pone en cuestión el proceso de desmalvinización de la sociedad argentina.

^{xx} El suicidio como salida, lamentablemente, no ha sido en los ex-combatientes una circunstancia excepcional; según datos del Centro de Ex Soldados Combatientes en Malvinas de Corrientes (CESCEM de Corrientes) se produjeron más de 500 suicidios de ex-combatientes de nuestro país desde 1982, una cifra alarmante y que adopta proporciones espeluznantes si se considera (tomando la misma fuente) que el total de muertos en la guerra fue de 654 argentinos.

^{xxi} En este sentido, se destaca el discurso que pronuncia antes de enfrentar al enemigo: “Yo no soy bueno para dar discursos, no les voy a hablar ni de valentía ni de heroísmo, no tengo dudas del amor que tienen por la patria, yo los vi soportar el hambre, y el frío como yo. Cada uno sabe cómo es y de qué está hecho, lo único importante para mí es que volvamos a pasar este cerro. Necesito volver a verles las caras, ¿están de acuerdo? ¿Están de acuerdo soldados? Que Dios los bendiga” (Episodio 9).

^{xxii} Estas apreciaciones no niegan la presencia de un registro y efecto poético destacado y que se vincula a las estrategias de puesta en escena del discurso televisual particular de *Combatientes*, especialmente las marcas de la dirección de arte, la fotografía y el sonido.

^{xxiii} En el calendario de conmemoraciones de los últimos años en Argentina, el trigésimo aniversario del desembarco y el inicio de la guerra no alcanzó, a diferencia de otros acontecimientos, la suficiente atención en el debate público nacional.

SAVOINI SANDRA
sandra.savoini@gmail.com

Doctora en Letras, Magíster en Sociosemiótica y Licenciada en Comunicación por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como Profesora Titular en la Licenciatura en Cine y TV (Facultad de Artes – UNC) y en el área Semiótica del Centro de Estudios Avanzados (Facultad de Ciencias Sociales -UNC) y como Profesora Adjunta en la Licenciatura en Comunicación Social (Facultad de Ciencias de la Comunicación - UNC). Docente de posgrado en el Doctorado en Semiótica (CEA/FCS y FFyH - UNC) y en el Doctorado en Comunicación (FCC-UNC). Dirige proyectos de investigación en el campo del análisis del discurso de los medios y la semiótica audiovisual.

SIRAGUSA CRISTINA
siragusasociologia@yahoo.com.ar

Magister en Ciencias Sociales y Especialista en Investigación de la Comunicación por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como docente Titular en la Licenciatura en Cine y TV (Facultad de Artes – UNC) y Licenciatura en Diseño y Producción Audiovisual (IAPCH – UNVM). Ha compilado los libros *Narrativas imaginales. Temporalidades, ficción y TV* (Editorial La Barbarie, Córdoba, 2013), *La imagen imaginada. Nueva ficción televisiva en los territorios nacionales* (Universidad Nacional de Villa María, 2017) y, junto a Liliana Guillot, *Narrativas en progreso. Dramas en la televisión norteamericana contemporánea* (Eduvim, Villa María, 2012). Dirige proyectos de investigación en los que se aborda la ficción televisual nacional desde el año 2014.