

En torno a la representación de la Guerra de Malvinas y sus límites. El caso *Guarisove. Los olvidados* (1995)*

Tomás de Hoz **

Resumen

Las formas de representación operan en varios niveles. Forman parte de las disputas por el pasado y de las relaciones de poder del presente. En este artículo, ahondaremos en aquellas sobre la Guerra de Malvinas y haremos especial foco en el lugar que un cortometraje ha ocupado en la construcción de la memoria colectiva sobre el conflicto. Nos abocaremos en lo que sigue al análisis del corto *Guarisove. Los olvidados* de Bruno Stagnaro, estrenado en 1995, con la idea de buscar “rastros de verdad” en esta ficción. A través de su análisis y guiados por la teoría acerca de la representación y sus límites, veremos que *Guarisove* funcionó como un entrelazamiento entre imágenes y palabras en una práctica de representación que contribuyó a la relación constitutiva de la historia y la memoria de los argentinos sobre la Guerra de Malvinas.

Palabras clave: Guerra de Malvinas, representación, ex combatientes, cine.

Abstract

The forms of representation operate on several levels. They are part of the disputes over the past and the power relations of the present. In this article, we will delve into those about the Falklands War and we will focus especially on the place that a short film has occupied in the construction of the collective memory of the conflict. We will focus in what follows on the analysis of the short film *Guarisove. The Forgotten* by Bruno Stagnaro, released in 1995, with the idea of looking for "traces of truth" in this fiction. Through its analysis and guided by the theory about representation and its limits, we will see that *Guarisove* functioned as an intertwining between images and words in a representation practice that contributed to the constitutive relationship of history and memory of Argentines on the Falklands war.

Keywords: Malvinas war, representation, ex-combatants, cinema.

* Recibido: 20-02-2022. Aceptado: 02-06-2022.

**Universidad Nacional General Sarmiento. Argentina. tomasdehoz@gmail.com

Resumo

As formas de representação operam em vários níveis. Fazem parte das disputas sobre o passado e das relações de poder do presente. Neste artigo, vamos nos aprofundar naqueles sobre a Guerra das Malvinas e focaremos especialmente no lugar que um curta-metragem ocupou na construção da memória coletiva do conflito. A seguir, focaremos na análise do curta-metragem *Guariso*. *Os Esquecidos* de Bruno Stagnaro, lançado em 1995, com a ideia de buscar “vestígios de verdade” nessa ficção. Por meio de sua análise e guiados pela teoria sobre a representação e seus limites, veremos que *Guariso* funcionou como um entrelaçamento entre imagens e palavras em uma prática de representação que contribuiu para a relação constitutiva da história e memória dos argentinos na guerra das Malvinas.

Palavras-chave: Guerra das Malvinas, representação, ex-combatentes, cinema.

Introducción

“Una catástrofe vivida se parecerá, a menudo y de un modo fantástico, a su representación”.

Susan Sontag (2004)

“Lo que puede atestiguar lo real de nuestro siglo en su dureza más radical es la ficción”.

Jacques Rancière (2013)

Los debates en torno a la representación de determinados acontecimientos históricos se han suscitado desde hace décadas. Las formas de representación y lo adecuado o no de las mismas han generado diversas intervenciones a partir de los métodos utilizados y el sentido otorgado a dichas formas de contar determinadas historias. Asimismo, numerosos son los estudios que abordan la imposibilidad de representar determinados hechos y los problemas a la hora de pensar qué determina que un acontecimiento sea representable o no y de qué manera.

El intento necesario de reconstruir lo que estos procesos han destruido, “representar el trauma irrepresentable”, contribuye a la comprensión de algo que a primeras carece de sentido. Y además, nos acerca a ciertos “rasgos de verdad”: muchas veces las víctimas luchan contra el imperativo de transmitir sus experiencias mediante la falta de formas de expresión para lograrlo. Asimismo, consideramos que las representaciones son resultado de una disputa por el pasado y la elaboración de la memoria que, muchas veces, reflejan relaciones de dominación y, algunas otras, pueden funcionar como formas de reparación histórica. Sin embargo, no suponemos que las representaciones en sí mismas puedan ni quieran reemplazar la explicación histórica de los hechos, pero sí creemos que siempre nos están diciendo algo acerca de ellos que merece ser tenido en cuenta.

Teniendo en cuenta estas primeras palabras y basándonos en los trabajos del filósofo francés Jacques Rancière (2005; 2008; 2010; 2011; 2013) acerca de las formas artísticas de representación y sus ideas sobre lo irrepresentable, nos acercaremos a las formas de representación sobre la Guerra de Malvinas y el lugar que un cortometraje en particular ha ocupado en la construcción de una memoria colectiva sobre el conflicto. En primer lugar, el trabajo se centrará en el análisis del cine como vehículo de memoria para representar el pasado reciente, entendiendo a las ficciones como fundamentales en dicho proceso. En segundo lugar, indagaremos en las imágenes de la Guerra de Malvinas: las “oficiales”, que fueron construidas durante los días del conflicto, y los relatos de ficción posteriores a la Guerra, pensados como claves en la elaboración de los sentidos que produjo la sociedad argentina acerca de la Guerra. En ese sentido, luego nos centraremos en el análisis del film *Guariso: Los olvidados* de Bruno Stagnaro, estrenado en 1995, tomándolo como un “escenario de memoria” y buscando las formas en que esta producción intentó abordar el pasado y a sus protagonistas.

Fórmulas de representación: el cine

De acuerdo al análisis de José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski (2014), entendemos que una fórmula de representación es un conjunto de dispositivos culturales que han sido conformados históricamente y gozan de cierta estabilidad, no obstante lo cual son capaces de modificarse para expresar nuevos sentidos y representar nuevos fenómenos (p. 46). A la hora de intentar relatar y representar hechos considerados bajo el concepto de guerras o genocidios o sucesos que pueden ser considerados límite para sus protagonistas, nos encontramos con muchas dificultades. En primer lugar, podemos decir que en este tipo de procesos históricos la representación¹ y la interpretación se ven restringidas ya que estamos hablando de hechos extremos, que ponen a prueba las categorías usuales de conceptualización (Burucúa y Kwiatkowski, 2014: 14). Cada vez que hubo un conflicto armado donde la proximidad de la muerte era una cuestión cotidiana, la enormidad de los sucesos desafiaron los marcos éticos, retóricos y analíticos disponibles. Por un lado, tenemos el peligro de la distorsión de lo ocurrido mediante representaciones inadecuadas; lo que en extremo puede llevar al riesgo de justificar los crímenes cometidos. Por otro lado, el horror de las guerras impone un desafío

¹ Entendemos por representación, en un sentido general, el conjunto de prácticas colectivas que son parte del universo social y le dan forma, al tiempo que lo desvelan o lo disfrazan, haciendo presente una ausencia (Burucúa y Kwiatkowski, 2014: 45). Asimismo, consideramos la idea de Louis Marin (2009) para quien representar refiere a una realidad material (textos, imágenes y demás objetos culturales) que posee una dimensión transitiva por la cual señala algo que se encuentra fuera de ella y una dimensión reflexiva mediante la que habla y comparece por sí misma.

a las ideas generales sobre violencia y la vida en sociedad hasta el punto en que no se encuentren palabras para referir a lo acaecido.

En este sentido y abordando la idea de una política de las imágenes, Jacques Rancière (2010) rescata la ficción como constructora de realidades. Para él la ficción no cuenta historias sino que establece nuevas relaciones entre las palabras y las formas visibles. La cuestión está, señala, en ver de qué modos lo real es puesto en imágenes y en ficción y qué sentido común se construye en ese proceso, teniendo en cuenta “qué clase de humanos nos muestra la imagen y a qué clase de humanos está destinada, qué clase de mirada y de consideración es creada por esa ficción” (Rancière, 2010: 102). De acuerdo a esto, el filósofo francés habla de crear la memoria, no de conservarla, y crearla a través de la ficción, pues la ficción es “la construcción, por medios artísticos, de un sistema de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden” (Rancière, 2005: 182). Si como dice Rancière, la memoria es obra de ficción, entonces la memoria debe constituirse como vínculo entre testimonios de hechos y rastros de acciones.

Asimismo, Juan José Saer toma la idea de ficción en el sentido no de la invención, sino de la construcción. En “El concepto de ficción”, Saer explica que la ficción y la verdad no son opuestas, sino que la ficción pone en evidencia el carácter complejo del tratamiento de la verdad, buscando una “un poco menos rudimentaria” (Saer, 1997: 11). En este sentido, entendemos las ficciones no pensando en que reivindican lo falso sino, como dice Saer, para señalar su carácter doble, mezcla de lo empírico y lo imaginario. Tomaremos la ficción como “un tratamiento específico del mundo” que no busca ser creída en tanto que verdad sino, justamente, en tanto que ficción.

Desde su aparición como dispositivo cultural de masas, el cine ha sido uno de los mecanismos desde los cuales la construcción de los relatos acerca del pasado se ha hecho presente, presentando una alternativa a la palabra escrita. A fines de los ochenta, Robert Rosenstone (1988) analizaba la idea de contar la historia en imágenes, dándole otro significado gracias a los recursos que ofrece el medio audiovisual, al que consideraba como la mayor fuente de conocimiento histórico de la mayoría de la población. Por eso, y teniendo en cuenta el gran poder de los medios visuales se preguntaba si las narrativas históricas podían contarse a través del cine. En sus intentos por comprender el pasado, los historiadores construyen narraciones históricas, “ficciones verbales” dice Rosenstone, estas son representaciones del pasado, no el pasado mismo. De esta manera, planteaba que si la historia escrita está conformada por las convenciones de género y lenguaje, la historia visual también lo estará dentro de las convenciones de los mismos (p. 102).

Las imágenes de Malvinas

Podríamos preguntarnos con Rancière (2008) qué imágenes hay de la Guerra de Malvinas, cuáles faltan y cómo tratar de resolver el problema de la ausencia de imágenes. Judith Butler (2010) analiza las imágenes de las guerras y retoma la idea de Susan Sontag de “periodismo incorporado”, esto es, el interés estatal por regular los modos visuales de la participación en la guerra. Según Sontag (2004), el “periodismo incorporado” comienza a ponerse en práctica con la cobertura de la campaña británica en las Malvinas en 1982, permitiendo únicamente la presencia de dos reporteros gráficos en la zona de conflicto y negando los permisos a las cadenas de televisión.

¿Qué decir del Estado argentino? La idea de “periodismo incorporado” es ampliamente aplicable a la cobertura argentina de la Guerra de Malvinas. Cora Gamarnik (2015), en su trabajo acerca de la fotografía de prensa durante la guerra, señala que las fotos que iban de las islas al continente estaban estrictamente controladas por los oficiales de inteligencia del Ejército argentino. Pero a su vez señala que esas imágenes fueron motivos de disputas y relatos visuales contrapuestos. Las imágenes, plantea, contribuyeron a construir las narrativas sobre la guerra, tratando de lograr un relato mediático homogéneo y victorioso que veía a los soldados como jóvenes héroes dispuestos a morir por la patria. De esta manera y apoyado en esas imágenes, el periodismo construyó una verdad mediática, el relato. Aprovechando el poder de la fotografía de prensa y el pacto de lectura implícito que hace de una imagen una evidencia y le da fuerza de veracidad, los medios fueron engañando al pueblo argentino, haciendo foco en el triunfalismo y el nacionalismo. En palabras de la autora: “La fotografía de prensa había sido durante la guerra un arma poderosa con su carga documental y su supuesta objetividad para dotar de un plus de credibilidad a la construcción de la ‘verdad mediática’ construida por la usinas militares de ‘acción psicológica’ en conjunto con los principales medios de comunicación [...]” (Gamarnik, 2015: 114).

¿Qué pasa entonces cuando las imágenes “oficiales” no son reales o construyen relatos falsos y engañosos? Como Joan Fontcuberta (1997) se pregunta si acaso el cuadro de Picasso no ha hecho más por divulgar y fijar en la historia el holocausto de Guernica que todas las fotografías “oficiales” (auténticas y falsas), debemos preguntarnos si las formas de representación posteriores a la Guerra de Malvinas no conllevan mayores niveles de verdad histórica² o por lo menos son más justas con los protagonistas de la guerra y la sociedad argentina.

² No creemos que exista una verdad histórica única e inmutable sino que consideramos que el pasado está construido por relatos, interpretaciones y representaciones hechas desde el presente con cargas sociales y culturales e intencionalidades políticas. Tomamos la definición del concepto de *verdad histórica* del filósofo argentino Darío Steimberg para quien es “el emergente de un complejo y el trabajo de cualquier historiador es

Representaciones de la guerra

Una vez que se corrió el velo acerca de la posibilidad de ganar la guerra y que la sociedad argentina dejó de creerlo, la derrota en Malvinas convirtió un símbolo de unidad nacional y recuperación de la dignidad en un odioso recuerdo de vergüenza y engaño. En ese contexto, el silencio y la negación de la guerra caracterizarían a las décadas posteriores (Gamarnik, 2015: 114). Esta situación trajo dos cuestiones importantes en el tratamiento del conflicto que se realizaría de ahí en adelante. Por un lado los intentos de “desmalvinización”, esto es, borrar la experiencia de la guerra del imaginario de la población argentina y convertirla en un recuerdo confuso y poco claro, digno de ser olvidado. Y por otro lado, y más importante aún, los esfuerzos por quitarle a las fuerzas armadas el predominio en la memoria de la guerra (ambas ideas en Lorenz, 2006: 189).

En contra de la desmalvinización y en pos de democratizar la memoria de Malvinas, las producciones culturales, las ficciones acerca de la guerra, comenzaron a circular casi inmediatamente luego del conflicto. La novela de Rodolfo Fogwill, *Los pichiciegos*, era publicada en 1983 y *Los chicos de la guerra* (1982), el libro de testimonios y la posterior película basada en el mismo, saldrían a la luz en los años posteriores. La literatura fue uno de los principales lugares en donde se pudo hablar de Malvinas luego de la derrota y asimismo el teatro y el cine fueron abordando el tema de diferentes maneras. Pero, ¿qué tratamiento se le dio al conflicto y sus protagonistas? En un extenso estudio acerca de las representaciones de Malvinas, María Lara Segade (2014) plantea que en los relatos acerca de Malvinas –novelas, cuentos, películas, poesías, ya sean de carácter ficcional o testimonial– es justamente la guerra en sí lo que está ausente. Para esta autora, de alguna manera el relato bélico es absorbido por el relato victimizador que la sociedad argentina había construido en torno a la dictadura militar y la guerra, por lo que los principales protagonistas no son héroes sino, justamente, víctimas (Segade, 2014: 19). Asimismo, el hecho de que la mayor parte del tiempo en las islas los soldados argentinos estuvieron “esperando al enemigo” y no combatiendo contribuyó a que las narraciones se centraran en la vida cotidiana, en la construcción de los “pozos de zorro” y la vida dentro de ellos, en las malas condiciones que tenían que soportar los soldados, en la relación con sus superiores y en la negligencia de la dirección militar de la guerra antes que en las escenas bélicas.

¿Podemos suponer entonces que ciertos rasgos de la Guerra de Malvinas se han tornado irrepresentables? Creemos que el tratamiento de las narraciones sobre Malvinas tiene que ver con los

concebirla en pos de una reflexión que se dirija a su presente (y a su posibilidad de acción)” (Steimberg, 2015: 35-46).

dispositivos de visibilidad y las formas en las cuales son puestas en imágenes. De esta manera pueden contribuir a delinear nuevas configuraciones de lo visible, lo decible y lo pensable. De acuerdo a Rancière (2011) cuando hablamos de que un acontecimiento es irrepresentable nos referimos a dos cosas. En primer lugar, a que “es imposible hacer presente el carácter esencial de la cosa en cuestión”, esto es, una imposibilidad de los medios del arte para encontrarle representante al hecho histórico. En segundo lugar, a que ciertas cosas no serían de la incumbencia del arte. Pero lo que tenemos que tener en cuenta, y esto es la clave del pensamiento del francés, es que “el acontecimiento por sí sólo no impone ni prohíbe ningún medio del arte. Y no le impone al arte ningún deber de representar o de no representar de tal o cual manera” (Rancière, 2011: 137). De esta manera, se abren infinitas posibilidades de representación para los acontecimientos históricos.

Pensando en los años setenta en la Argentina y en el terrorismo de Estado, Valeria Durán (2008) plantea la idea de que desde hace varios años se han adoptado nuevas formas de expresión para acompañar las demandas formales de justicia de los familiares de víctimas de la última dictadura militar. Dentro de estas nuevas formas, las producciones cinematográficas dan cuenta, para la autora, de la creciente importancia de lo visual en las formas narrativas de la memoria y la identidad. En la misma línea, Máximo Ezeverri (2009) señala que la producción cinematográfica posterior a la dictadura militar es una evidencia de la necesidad de la sociedad argentina de comprender y sublimar uno de los momentos más oscuros de su historia. En este sentido destaca que entre 1983 y 2007 se hicieron más de trescientas producciones audiovisuales relacionadas con el “Proceso de Reorganización Nacional” (Ezeverri, 2009: 1). Dentro de esa proliferación de películas, cortos, documentales, Ezeverri resalta la aparición de una renovación a mediados de los noventa: el Nuevo Cine Argentino. Es en ese grupo, con el estreno de la primera edición de *Historias Breves*³ donde ubicamos el cortometraje de Bruno Stagnaro, *Guarisove. Los olvidados* (1995). En lo que sigue analizaremos las formas en que esta ficción representa la Guerra de Malvinas e intenta recuperar a la memoria colectiva un tema pendiente del imaginario social de la época.

La guerra como farsa: *Guarisove. Los olvidados*

Es interesante detenerse en el análisis de *Guarisove. Los olvidados* (año) por algunas razones. En primer lugar, es un film que no pertenece a las producciones convencionales cinematográficas

³ *Historias Breves* fue una obra compuesta por los ganadores de un concurso organizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales con un gran éxito de público donde comenzaron a destacarse grandes directores posteriormente consagrados como parte del Nuevo Cine Argentino, renovando los temas y los tratamientos formales en el campo cinematográfico (Ezeverri, 2009: 6).

pues se trata de un cortometraje. En este sentido, no se incluye dentro de las principales representaciones sobre Malvinas como *Los chicos de la guerra* (1984) o *Iluminados por el fuego* (2005). Asimismo, es la primera cinta de Bruno Stagnaro, quien al momento de su estreno, mayo de 1995, contaba solamente con veintiún años de edad, conformando así una nueva camada de cineastas argentinos que rompe con las formas tradicionales de hacer cine en el país.

Es importante señalar, que en la década de los noventa el gobierno de Carlos Menem intenta de diversas maneras reparar a los distintos sectores involucrados en la última dictadura militar y en la Guerra de Malvinas (Segade, 2016). Se puede entrever un espíritu de reconciliación general desde el Estado al intentar incorporar a los militares al relato de la democracia mediante una serie de acciones de carácter compensatorio: desde la promulgación de los indultos a los responsables de la represión ilegal a la reparación económica a los familiares de las víctimas. En el caso de Malvinas, en 1990 se otorga una pensión vitalicia para los ex combatientes, sin distinción entre conscriptos y militares, y se inaugura el Monumento a los Héroes de Malvinas en la Plaza San Martín. Asimismo, se retoman las relaciones diplomáticas con Gran Bretaña y se reanudan los vuelos a las Islas.

Esta producción cinematográfica –ganadora de un concurso del Instituto Nacional del Cine Argentino– de unos diez minutos de duración, muestra a dos grupos de soldados conscriptos argentinos en las islas que ignoran que la guerra terminó y siguen en sus posiciones. Julieta Vitullo (2012) los clasifica como “desertores involuntarios” que “permanecen al margen de los acontecimientos mientras estos transcurren”; incluido, claro está, la rendición argentina. El corto comienza con unos primeros planos de un balde goteando, las manos y las caras de tres soldados en una trinchera, mostrando las condiciones en las que pasaban la mayor parte del día. Los conscriptos intentan sintonizar en una radio un partido entre River y Boca, esa es su mayor preocupación, no les interesa lo que pasa fuera de su pozo de zorro. La transmisión se ve interrumpida por una suerte de tiroteo presentada a través de planos medios, luego del que los soldados hablan de una “guerra psicológica”, creyendo que los ingleses gritan los goles de River, siendo ellos de Boca. En ese transcurso se muestran lugares comunes de la Guerra de Malvinas, como armas que no funcionan o el supuesto nacionalismo de los jóvenes pese a todo al agitar una bandera nacional prácticamente destruida al grito de “Ar-gen-tina, Ar-gen-tina”.

El film continúa con planos de conjunto y planos generales que muestran a los soldados inmersos en un territorio hostil y desolado, frío, ventoso, desértico. Es ahí cuando se da el encuentro entre los dos grupos de conscriptos en el que caen en la cuenta de que se habían estado disparando entre ellos. Tanto los personajes principales como los secundarios reconstruyen los avatares de

soldados desconcertados sin la presencia de ninguna autoridad militar que delimite el accionar bélico. El corto muestra el estereotipo del soldado de Malvinas, joven, mal alimentado, sucio, mal armado, probablemente proveniente de alguna provincia del interior del país. El personaje que rompe con esta situación es un pastor de las islas que paseando a su rebaño se encuentra con los argentinos. Con tintes de ironía (llamando políglota al traductor o en la misma conversación entre los personajes) el director muestra la falta de información de los propios soldados que no le creen al isleño cuando les dice *war is over* (la guerra terminó). Asimismo resalta el triunfalismo argentino en la voz del soldado con campera de oficial que dice que a los ingleses hay que ganarles “con huevo” y que “vamos ganando” la guerra. El cortometraje termina con la imagen de los soldados desconcertados, viendo como los otros argentinos se alejan mientras suena en la radio la información del arribo al continente de los últimos soldados que quedaban en las islas. En este sentido la radio cumple un papel clave, al principio y al final del corto, en el cual se mezcla lo típico de la juventud con la desinformación mantenida durante la guerra por los medios de comunicación. La idea de los soldados olvidados muestra una vez más la desidia y el mal manejo del Estado argentino durante todo el conflicto. El corto termina mientras suena la canción “Botas locas” de Charly García, una crítica explícita a las fuerzas armadas argentinas, su accionar e ideas.

Ahora bien, ¿qué muestra y qué oculta este fragmento acerca de la Guerra de Malvinas? Si nos apoyamos en la tesis de Claudia Feld (2002) quien plantea que las imágenes están relacionadas de algún modo con la gestión del pasado y con la responsabilidad hacia el futuro y que claramente muestran los desafíos y las problemáticas que conlleva construir una memoria colectiva, la aparición de un corto sobre Malvinas en 1995 representa una novedad absoluta y una primera forma de empezar a tratar un tema tabú para la sociedad y el Estado argentinos. Los códigos culturales que esta sociedad manejaba le permitieron interpretar *Guariso* como una representación de algo que había sido y que estaba en alguna parte de la memoria colectiva. Podemos señalar, tomando el concepto desarrollado por Panofsky⁴, que las imágenes de la guerra formaban parte de la cultura total de los argentinos y el conocimiento de esa cultura les permitió entender lo que, mediante una producción de diez minutos, Bruno Stagnaro llevó a la pantalla. Sin embargo, el corto forma parte de las narraciones antiépicas que venimos mencionando más arriba, aquellas donde lo bélico está ausente.

De esta manera, creemos que *Guariso* funcionó como un entrelazamiento de imágenes y palabras en una práctica de representación que, como señala Andreas Huyssen (2009), contribuyó a la relación constitutiva de la historia y la memoria de los argentinos sobre la Guerra de Malvinas. Con

⁴ Tomado de Burke (2005: 46).

esto no queremos decir que el cortometraje que venimos analizando explica por sí mismo el conflicto ni es suficiente a la hora de hablar de o explicar Malvinas, tampoco creemos que pretenda hacerlo. Pero sí compartimos con Huysen la idea de que ante la falta de imágenes documentales –si bien él habla de los campos y centros de detención– nos vemos en la necesidad de crear imágenes, en este caso de Malvinas: “imágenes posteriores que utilicen todos los soportes, los géneros y las técnicas disponibles para combatir la evasión y el olvido” (Huysen, 2009: 21). Los mediados de los noventa fueron una época particular para la formación de la memoria de los argentinos. La amnistía, el olvido y el perdón se sumaban a un desencanto social y político que afectaba sobre todo a los más jóvenes. En la línea que el film *Un muro de silencio* de Lita Stantic (1993) había inaugurado, *Guariso* vino a romper con la política de memoria –u olvido– del menemismo. Hay un claro juego de palabras con el subtítulo del film que es “Los olvidados”. Ahí podemos dar cuenta de los soldados que fueron olvidados en Malvinas que están representados en el corto, “sujetos tan prescindibles que se pierden sin que nadie se entere” (Vitulo, 2012: 81); pero también pensar en el olvido generalizado a los ex combatientes durante la posguerra y, en particular, en la década de los 90, *ellos* son los olvidados de Argentina, víctimas del olvido de la historia, la sociedad argentina no quiere acordarse de ellos.

“Lo que se recuerda ha sido salvado de la nada” dice John Berger (1998: 73). Si bien creemos que la política de la memoria es un campo de disputa acerca de los usos del pasado y que es imposible hablar de una memoria colectiva única y totalizadora creemos, como plantea Huysen (2009), que la memoria social fluye y se debate permanentemente. En este sentido, *Guariso* funcionó como un medio de la memoria para abrir un futuro cargado con el pleno conocimiento de un pasado traumático.

Acerca de lo irrepresentable de Malvinas

¿Hay una cara “real” de la guerra? Partamos de la idea de que, como dice Rancière (2013), el cine crea el acontecimiento histórico, no se limita a registrarlo. En este sentido delimita los marcos de lo que es interesante para ver, marca “el umbral de lo visible”. Entonces, en lugar de pensar en las limitaciones de la ficción para dar cuenta de un acontecimiento traumático o suponer una prohibición moral y ética ante la representación del horror, los mecanismos de representación pueden construir espacios de visibilidad, hacer presente una ausencia, volver sensible lo insensible. Reformulando la frase de Rancière que dice que para mostrar Auschwitz solo el arte es posible, podemos arriesgar que para mostrar Malvinas sólo la ficción es posible (del tipo de que sea). El indagar qué modos de figuración son posibles a la hora de pensar Malvinas advierte la potencia de la representación para la construcción de la memoria colectiva acerca de aquellos acontecimientos que representan un trauma para la sociedad que los vivió.

Guariso es tan válido como otros tipos de representación de la Guerra de Malvinas ya que puede ser considerado lo que Claudia Feld llama un “escenario de memoria” (citado en Raggio, 2009: 57-58), esto es, un espacio donde determinado público participa de un relato verosímil acerca del pasado que goza de tres dimensiones: una narrativa, una espectacular y una veritativa. ¿Acaso no son más verosímiles los diez minutos de *Guariso* que las imágenes de la guerra que circularon por la prensa argentina durante abril, mayo y junio de 1982?

No obstante esto, como menciona Durán (2008), toda representación supone creación y se orienta hacia la búsqueda de un trabajo activo, sin pretensiones de sustituir fielmente un supuesto pasado único y auténtico. Lo que hay según ella es una multiplicidad de memorias que resultan de la activación de ese pasado en el presente y en función de un futuro. Dice Durán: “En efecto, las memorias no son sino productos de construcciones selectivas y contingentes y, por lo tanto, siempre ficcionales. Las maneras en las que se recuerda, lo que la memoria cede al olvido y lo que privilegia para retener definen en el presente tanto a los individuos como a las sociedades” (Durán, 2008: 133).

Lo que hace Stagnaro mediante este film es construir una ficción y con ella comienza a recuperar la memoria acerca de una guerra que costó caro para Argentina en todos los sentidos.

A modo de conclusión

Hasta aquí, podemos dar cuenta de que la relación entre la historia y las formas en las cuales se representa es mucho más compleja de lo que puede parecer al principio. Consideramos importante entender que dicho proceso forma parte de una construcción histórica, y que esa construcción no está ajena a la disputa política. Lo mismo podemos decir acerca de la idea de “verdad histórica”: lo que se elige contar y tomar como “los hechos que sucedieron” no deja de ser una elección, una elección que tal vez siempre implique un silencio. Por eso creemos que es clave abordar todas las formas de representación para entender las construcciones históricas o las ideas que los actores sociales tienen de ellas.

Creemos que no es posible caer en las tesis que señalan que determinados dramas humanos se tornan irrepresentables o que la única forma de representarlos sea objetiva y literal, reduciendo al mínimo la distancia entre el hecho y su representación. Más bien, consideramos que el problema no es saber si un hecho trágico se puede o se debe o no representar, sino qué es lo que se quiere representar y qué modo de representación se elige para este fin. Ocultar imágenes sobre la Guerra de Malvinas fue una decisión política. Crear ficciones sobre ella, también. Muchas veces, las representaciones sobre determinados hechos históricos marcan el umbral de lo decible acerca de esos temas. Son maneras de construir memoria. Las formas de representación operan en varios niveles.

Forman parte de las disputas por el pasado y de las relaciones de poder del presente. Mediante diversos mecanismos y de acuerdo a quién construya esas formas de representar, se verán los distintos intereses que las impulsan y les dan forma.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Berger, J. (1998). “Usos de la fotografía”. En *Mirar*, Buenos Aires: De La Flor.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Burucúa, J. y N. Kwiatkowski (2014). *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Editorial Katz.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, pp. 95-144.
- Da Silva Catela, L. y Jelin E. (2003). *Los archivos de la represión: documentos, historia y verdad*. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 195-221.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, pp. 17-35 y 55-68.
- _____ (2008). “Nota preliminar”. En *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dubois, P. (2008). “De la verosimilitud al *index*. Pequeña retrospectiva histórica sobre la cuestión del realismo en la fotografía”. En *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
- Durán, V. (2008). “Representaciones de la ausencia. Memoria e identidad en las artes visuales”. En Arfuch y Catanzaro (comps.), *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*. Buenos Aires: Prometeo.
- Eseverri, M. (2009). “Lo sublime y lo bello en el cine argentino sobre la desaparición forzada de personas: de *Un muro de silencio* a *Garage Olimpo*”. En Ignacio Amatriain (coord.), *Una década de nuevo cine argentino. Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Ciccus.
- Feld, C. (2002). *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 11-23.
- Fogwill, R. (1983). *Los pichiciegos: visiones de una batalla subterránea*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Fontcuberta, J. (1997). *El Beso de Judas. Fotografía y Verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 138-161.
- Gamarnik, C. (2009). “Estereotipos sociales y medios de comunicación: un círculo vicioso”.

- Revista Question*, (23), Sección Informes de Investigación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/826> [Fecha de consulta: 20/06/2022]
- Gamarnik, C. (2015). “La fotografía de prensa durante la guerra de Malvinas: la batalla por lo (in)visible”. En *Páginas. Revista digital de la Escuela de Historia*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Rosario. Disponible en: <https://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas/article/view/197> [Fecha de consulta: 20/06/2022]
- Huyssen, A. (2009). “Medios y memoria”. En Feld, C. y Stites Mor, J. (comp.). *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.
- Kon, D. (1982). *Los chicos de la guerra. Hablan los soldados que estuvieron en Malvinas*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Lorenz, F. (2006). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Marin, L. (2009). “Poder, representación, imagen”. En *Prismas. Revista de historia intelectual*, (13).
- Raggio, S. (2009). “La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico”. En Feld, C. y Stites Mor, J. (comp.). *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.
- Rancière, J. (2005). “La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria”. En *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2008). “El teatro de imágenes”. En Georges Didi-Huberman et. al., *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- _____ (2010). “La imagen intolerable”. En *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2011). “Si existe lo irrepresentable”. En *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- _____ (2013). “Lo inolvidable”. En *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Rosenstone, R. (1988). “La historia en imágenes/la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla”. En *The American Historical Review*, 93, (5), pp. 1179-1185.
- Saer, J. J. (2014). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Segade, L. (2014). *La guerra en cuestión: relatos de Malvinas en la cultura argentina (1982-2012)*, (Tesis doctoral). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

- Segade, L. (2016). “El lugar de la guerra. Relatos de Malvinas en la cultura argentina (1982-2012)”. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20160511025717/LaraSegade-EnsayoFinal.pdf>
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. México: Alfaguara. pp. 27-70 y 121-137.
- Steimberg, D. (2015). “Complejidad o relativismo en Hayden White”. En *Prismas. Revista de historia intelectual*, (19), pp. 35-46.
- Vitullo, J. (2012). *Islas imaginadas: La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.

Fuentes audiovisuales

- Tenembaum, K. (productor) y Kamín, B. (director). (1984). *Los chicos de la guerra* [cinta cinematográfica]. Argentina: K Films.
- Rovito, P. (productor) y Stantic, L. (directora). (1993). *Un muro de silencio* [cinta cinematográfica]. Argentina, México, Reino Unido: Aleph Cine S.A, Channel 4, IMCINE.
- Alado, C. (productora) y Stagnaro, B. (director). (1995). *Guarisove. Los olvidados* [cinta cinematográfica]. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales
- De Skalon, A. (productora) y Bauer, T. (director). (2005). *Illuminados por el fuego* [cinta cinematográfica]. Argentina, España: Universidad Nacional de General San Martín, Gobierno de la Provincia de San Luis, Canal+ España, San Luis Cine, Gobierno de la Provincia de Santa Cruz, INCAA.