

Nombre/s y Apellido/s de los autor/es:

Dra. Sandra Savoini y Mgter. Cristina Siragusa

Pertenencia Institucional:

Universidad Nacional de Córdoba – Universidad Nacional de Villa María

Dirección electrónica:

sandra.savoini@gmail.com

siragusasociologia@yahoo.com.ar

Mesa seleccionada:

Mesa 12. Imágenes y subjetividad: relatos a través de los audiovisuales

Título de la ponencia: **Retratos de Guerra: memorias acerca de Malvinas en la TV argentina**

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 actual 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.

Con los aportes metodológicos desarrollados por el análisis del discurso audiovisual y desde una perspectiva con eje en la sociosemiótica, interesa abordar la representación de los sujetos en la miniserie argentina *Combatientes* (2013) en la que se tematizan los efectos del pasado traumático en el entramado personal y social de los personajes que vivieron el conflicto bélico. La irrupción de los veteranos de guerra y los procesos de subjetivación inscriptos en un acontecimiento extremo serán descriptos e interpretados, considerando también los modos de decir audiovisual en relación al tiempo del relato que complejiza la experiencia narrativa.

Medios auxiliares que necesita para la presentación: cañón

Retratos de Guerra: memorias acerca de Malvinas en la TV argentina

“A través de fotos y videos, de documentales y programas de televisión, el pasado retorna en imágenes. Las imágenes construyen sentidos para los acontecimientos, ayudan a recordar, permiten transmitir lo sucedido a las nuevas generaciones. Colaboran para evocar lo vivido y reconocer lo no vivido.

Son, en definitiva, valiosos instrumentos de la memoria social”.

Claudia Feld y Jessica Stites Mor (2009:25)

Introducción

La Guerra de Malvinas ha sido un suceso poco explorado por la televisión argentina. A diferencia de lo ocurrido con el cine que cuenta con varios largometrajes sobre el tema (por ejemplo, *Palabra por palabra*, *Iluminados por el fuego*, *Cartas a Malvinas*, *El visitante*, *Los chicos de la guerra*, *1982 estuvimos ahí*, *Fuckland*), la primera ficción que se ocupa de Malvinas en la pantalla chica es *Combatientes*, guionada y dirigida por Jerónimo Paz Clemente y Tomás de las Heras.

Esta miniserie de 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.

En ese marco, la miniserie *Combatientes* da cuenta de los resultados de las políticas activas del Estado nacional para fomentar la producción audiovisual¹, productos -probablemente como emergente de un clima de época- que se caracterizan por su mirada reflexiva hacia el pasado reciente.

¹Particularmente, luego de la aprobación de la ley 26522/2009 de Servicios de Comunicación Audiovisual y el decreto presidencial 1148/2009 de Creación del Sistema de Televisión Digital Terrestre.

Nos interesa abordar la producción 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. Actualmente la emergencia de un Estado subjetivante, 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, conjeturamos, esto sea así porque la revisión histórica se ha convertido en parte del discurso dominante durante la década kirchnerista, dotándola de legitimidad, y ha traído aparejada una multiplicación de producciones culturales que *hacen memoria* para tratar de dar sentido a los acontecimientos desde un particular presente (este presente).

Este modo de entender los procesos de construcción de memoria recupera, entre otros aportes, herramientas de la narratología para el análisis televisivo y conceptualizaciones desarrolladas por la semiótica. Para esta disciplina, los relatos audiovisuales, en tanto representaciones, son parte de la semiosis y ésta constituye el horizonte de inteligibilidad de la realidad que “se ofrece” para ser representada, pero cada discurso construirá una representación particular, ligada a las específicas condiciones que sobredeterminan su producción, entre las cuales destacamos las particularidades que surgen de la materialidad significativa y los códigos propios de la ficción televisiva. Este discurso, como todo discurso, se sustenta en preconstruídos, en lugares comunes, en enunciados ya dichos y ya visibilizados, y desde allí, con sus determinaciones sociales, se constituye una particular representación de los combatientes de Malvinas.

En esta perspectiva, por el lugar central que el propio discurso audiovisual le asigna a los sujetos que sobrevivieron a la guerra, nuestro propósito es abordar el análisis de sus representaciones en un relato en el que se tematizan los efectos del pasado traumático en el entramado personal de los personajes que estuvieron en el conflicto bélico y, a partir de allí, sus posibles efectos en la construcción de la memoria social.

La construcción narrativa

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. Son enviados a Malvinas y 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 viven todos la cotidianeidad en situación de guerra, marcados por las carencias. Finalmente, ya hacia el final de la guerra, 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 prosigue.

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

Primero, 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) persistente uso del quiebre de la continuidad discursiva²; b) la destitución del principio de realidad³; c) subjetivación de la experiencia expresada en los personajes que conforman la diégesis (Siragusa *et al*, 2013).

Estos procedimientos se apoyan en una focalización interna: 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 nos lleva como 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. 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

²*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-postguerra; 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 nos hallamos ante narrativas complejas, específicamente *narrativas anacrónicas* que destituyen las modalidades tradicionales de trabajar la analepsis y la prolepsis (Cameron, 2008).

³Esta 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 imagina-vivencialmente 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.

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 lo desconocemos: ahí se dispara el enigma.

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*⁴ 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 nuestro país.

Cabe agregar que en esta ficción aparece el dispositivo autorreferencial del sistema televisivo cuya operación significante 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.

Los chicos de la guerra: una nueva/otra generación perdida

Combatientes exhibe un abanico de subjetividades reconocibles por su juventud y por su mirada desencajada de la acción bélica. 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

⁴Siragusa 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).

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.

Estas consideraciones son importantes dado que advertimos 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 nuestro 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”.

De este modo el relato recurrentemente nos introduce 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 precariedad de recursos de toda índole, una situación sin poder acudir a algún tipo de experiencia previa que los ayude a afrontar la guerra⁵. La historia, por ello, es la de un grupo de soldados conscriptos, no profesionales, inmersos en una aventura militar de la que no se sienten, en general, parte.

Los personajes corales sobre los que se asienta el protagonismo de esta ficción televisiva no son héroes. 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 aquel 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

⁵ 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*.

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. 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 nuestro caso, entendemos 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*⁶ 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

⁶ A raíz de la novela *Los pichiciegos* de Enrique Fogwill retomamos 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” (Ferroggiaro, 2007).

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*, no asumen la narración nacionalista-heroica-oficial y se la ingenian para resolver sus necesidades más elementales.

obtenía sus ingresos como ladrón de autos). 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 (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.

El retorno insostenible

Esta ficción nos ofrece una doble experiencia límite dado que no sólo se concibe a la misma 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 televisual: el retorno al continente se construye como la imposibilidad de *volver*. 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 pensar-se desde la gesta.

Tal como expresáramos 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 generar los últimos acontecimientos que viviera en las islas en 1982. Tras cinco años de finalizada la guerra, la fotografía publicada en un periódico⁷ reanima esa necesidad (siempre presente y casi asfixiante) de encontrar

⁷ 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

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 *rememorar* 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 posguerra 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* emerge desde la vulnerabilidad y la desolación. 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.

Si observamos el desarrollo de la estructura narrativa de *Combatientes* advertimos que la escena del combate final da inicio a la ficción y es central en la resolución del último capítulo. En la misma, 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 sí. Este momento cobra mayor dramatismo dado que antes de enfrentar la muerte éste le había pedido que

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”.

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 nos 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 nos 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. Cuestión que provoca un enfrentarse (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.

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. 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.

Empero, la intervención del Teniente López Cabral lo salvará de la muerte proporcionándole una nueva oportunidad para cambiar su vida. Este “extraño” militar⁸, 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 nos lleva a contemplar el carácter escatológico de los procesos vivenciados por los sobrevivientes, que no serán redimidos tampoco por la sociedad argentina.

Memorias y olvidos en la ficción y en la realidad

Resulta significativo que la historia narrada emplee como tópico – recurrente en numerosas ficciones- su pérdida o, más bien diríamos, 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

⁸En este sentido destacamos 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)

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)⁹. 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 pero que, a diferencia de los desaparecidos, no encontrarán en ese tiempo un lugar en los discursos sociales que les devuelva su sentido histórico. Por esto, consideramos que 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 silenciado¹⁰.

Bibliografía

Cameron, A. (2008): **Modular narratives in contemporary cinema**. PalgraveMcMillan, New York.

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

⁹Estas 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.

¹⁰En el calendario de rememoraciones de los últimos años en Argentina, el trigésimo aniversario del desembarco y el inicio de la guerra no alcanzó, a diferencias de otros acontecimientos, la suficiente atención en el debate público nacional.

Feld, C. – Sittes Mor, J. (comp.): **El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente.** Ed. Paidós, Buenos Aires.

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

Gaudreault, A. - Jost, F. (1995) **El relato cinematográfico.** Ed. Paidós, Barcelona.

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

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

Savoini, S. (2012) “Relato audiovisual y memoria histórica” en Savoini, S. y De Olmos, C.: **Cómo nos contamos. Narraciones audiovisuales en la Argentina del Bicentenario.** Ferreira editor, Córdoba. Verón, E. (1993 **La semiosis social.** Ed. Gedisa, Barcelona.

Siragusa, C. – Camaño, J. (2013) “La criminalidad acontecida (ó) la representación del pasado en el policial televisivo” En Siragusa C. (ed.) **Narrativas imaginales. Temporalidades, ficción y TV.** La Barbarie, Córdoba.

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

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

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

Ficha técnica

Guión y Dirección: Jerónimo Paz Clemente y Tomás de las Heras

Producción General: María Sol Inzillo.

Producción Ejecutiva: Adrián Kaminker.

Asistente de Dirección: Diego Fried.

Jefe de Producción: Federico Peña.

Dirección de Fotografía: Daniel Mendoza.

Dirección de Arte: Mariana Ravioli / Diana Orunda.

Sonido: Juan Pablo Souto

Postproducción: Daniel Cruzado / Gustavo Draghi

Casting: Victoria Raposo

Música Original: Tomás Leonhardt

Diseño de Sonido: Faiketen

Vestuario: La Polilla.

Efectos Especiales: Piromanía