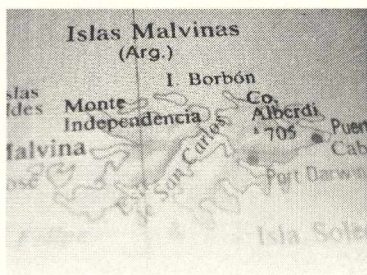


Memorias de guerra: experiencia y saber en dos imágenes de Malvinas

Ficción/testimonio

Mariano López Seoane



Mariano Gastón López Seoane es Master of Arts, Center for Latin American and Caribbean Studies (CLACS), NYU; Profesor de Historia, Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente se desempeña como docente de teoría sociológica en la Universidad de Buenos Aires y como investigador en el Área de Estudios Queer de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Indiquemos en primer lugar una falta. Pese a la abundancia de textos sobre Malvinas, pese a los numerosos libros de testimonios de ex-combatientes y al feriado oficial del 2 de abril, no hay en la Argentina un relato histórico hegemónico, de resonancia pública, que otorgue un lugar valioso a la participación de los ex-combatientes en la guerra¹. No existe, como para los ex-guerrilleros o para las víctimas del terrorismo de estado, un relato que construya un lugar de

¹ Esta serie de datos muestra el rostro material de esta situación de no-reconocimiento: "En los dos meses y medio de la guerra,

reconocimiento o permita articular un sentido redentor.

Partes de guerra, el libro de testimonios compilado por Fernando Cittadini y Graciela Speranza es uno de los últimos intentos por corregir esta falta. *Los Pichiciegos*, la novela de Enrique Fogwill, es una de las primeras figuraciones del horror que los combatientes experimentaron durante la guerra. Ambos textos producen una imagen de Malvinas que es efectiva en términos de identificación, reconocimiento y empatía. Sin embargo, se observan diferencias importantes en el modo de relacionar testimonio y memoria que caracteriza a cada uno de estos proyectos. Por supuesto, hablamos de dos géneros bien distintos. Pero quisiera pensar en esta ocasión que las diferencias tienen que ver con el lugar que cada texto les otorga a los testimoniantes (reales o ficticios) en la construcción de un relato sobre la guerra.

Escrita en 1982, *Los Pichiciegos* se presenta como transcripción de un testimonio. Se trata de un relato enmarcado en otro relato menor, que no supera los bordes de los diálogos. Este segundo relato, que funciona como marco, tematiza las condiciones de producción y recepción del testimonio: medios de producción (casetes, grabador, charla), espacio de producción (departamento en avenida Las Heras, en Buenos Aires), estatuto de verdad (verdad / falsedad del relato). Este diálogo anticipa un momento posterior al conflicto de Malvinas: el del testimonio de los ex-combatientes. Anticipa entonces una situación que funciona como su condición de posibilidad: sin testimonio, sin las palabras de los sobrevivientes, parecería estar diciendo, no hay novela posible. La novela se presenta como mero amaneramiento de la anotación. Sin embargo, en un juego de cajas chinas, el testimonio no existe sino que es *imaginado* por la escritura. Así, la literatura parece estar construyendo sus propias condiciones de producción, diseñando el espacio desde el que puede intervenir creativamente. Eso indica la primera aparición de la voz del narrador modulada en primera persona (Fogwill), hacia el final de la primera parte:

murieron 265 soldados conscriptos. En abril de 1999, el mismo número se había quitado la vida, la mayoría entre los meses de marzo a julio (...) Esto no dice nada bueno sobre el país que se encendió de júbilo durante la guerra y de inmediato dio la espalda a quienes la padecieron en el frente. La responsabilidad primordial corresponde a las Fuerzas Armadas, que sólo se hicieron cargo de sus cuadros profesionales pero negaron a los conscriptos el retiro como personal militar, la pensión correspondiente y el acceso al sistema militar de salud (...) Tampoco los gobiernos sucesivos ni la sociedad en su conjunto se han mostrado receptivos con aquellos que en 1982 fueron bautizados 'los chicos de la guerra' y hoy son adultos que se aproximan a los cuarenta años en condiciones críticas" (Verbitsky, p. 252)

- ¿ Y vos, Quiquito, creés que yo creo esto que me contás? –le pregunté.
 - Vos anotalo que para eso servís. Anotá, pensá bien, después sacá tus conclusiones –me dijo. Y yo seguí anotando. (Fogwill, p. 82)

A primera vista, el relato está focalizado en un “él” (Quiquito); es un relato en tercera persona clásico. Después, asistimos a las escenas en las que ese “él” le ofrece un relato a un “otro” (Fogwill), que estaría encargado de transcribir / escribir. Fogwill, el “otro”, es entonces el “yo” del relato, un relato que está centrado en un “él”. El “yo” conoce a través de lo que sabe o supone saber Quiquito. La materia del relato es lo que Quiquito pudo haber visto, oído o pensado: la reconstrucción de diálogos y acciones y de las reflexiones de Quiquito. Es esta una marca de la modalidad que asume el relato: es un *reported speech* y entonces no se inscribe en él el nombre del testimoniante. Por cada vez que Quiquito dice “yo”, Fogwill transcribe “él”. “Quiquito” está borrado del relato y sólo aparece por primera vez en los diálogos, como vocativo de otro, en la página 15: “¡Che, Quiquito!”. Conocemos así el nombre del personaje. Dentro de la problemática que habita este trabajo, la del testimonio, cabe preguntarse por qué el autor no elige la primera persona y cuál es la significación de esta elección. En este sentido, debe notarse el juego de dobles y espejos que se plantea en el mini-diálogo ya citado. “Quiquito”, apodo para Enrique. Fogwill que se llama Enrique. El modo en que se formula la pregunta: “¿creés que yo creo?”. El uso espejado de los pronombres: vos-yo. Hay aquí un principio de confusión, cultivado deliberadamente, entre personaje-narrador (Quiquito) y metanarrador (Fogwill). El efecto es un borramiento de la autoría exclusiva, la instauración de un principio colaborativo en el origen (ficticio) del texto.

- ¿Hay casetes?- volvía a sentarse.
 -Sí, sobran. No te preocupes. De eso me encargo yo –le aseguré. (Fogwill, p. 105)

A la mañana siguiente le mostré las primeras ciento dieciocho páginas del libro mal tipadas por Lidia y él las miró y preguntó si podía quedarse con una copia. Dije que sí. Por entonces él estaba leyendo *Música Japonesa* y había dicho que le gustaba. (Fogwill, p. 119)

Es esta escena, en la que se exhibe claramente el proceso de producción del libro, la que nos permite relacionar al metanarrador ficcional con el sujeto real, y autor, Fogwill. En la contratapa de *Los Pichiciegos*, aparece una lista de sus libros. *Música Japonesa* es del año 1982. Aquí

también nos dan el nombre completo del autor / metanarrador: Rodolfo Enrique Fogwill.

La operación de confusión que propone Fogwill contrasta con la de Cittadini y Speranza en *Partes de guerra*. Si bien este último es un trabajo de reproducción de testimonios, donde se elige reponer el “yo” del testimoniante de manera plena, las condiciones de producción de los testimonios están allí escamoteadas, oscurecidas, borradas de la escena. A diferencia de lo que sucede en la novela, *Partes de Guerra* no ofrece una descripción del proceso de producción del libro: cómo fueron hechas las entrevistas, cuál es el fundamento de la selección de textos, qué lugar tuvieron los testimoniante en el armado final del libro. Aparece sí una nota que, sin mayores precisiones, se limita a aclarar la parte que los “autores” tuvieron en el proceso general:

Fuera de la investigación, la selección y el montaje de los testimonios, los autores no han hecho más que permitir que las voces de algunos protagonistas, cada una con su tono y sus matices propios, se entremen en un único relato, entre muchos otros posibles, de la Guerra de Malvinas. (Speranza y Cittadini, p. 11)

Ahora bien, ¿por qué es que los compiladores eligen llamarse “autores” incluso en esta “confesión”? Más allá de las explicaciones que puedan encontrarse para esta opción en las condiciones culturales del testimonio en América Latina (su estatuto, la relación que propone entre “testigo” y “difusor”, sus condiciones materiales de circulación en la industria editorial, etc.), me interesa contrastar esta forma de presentar el producto de la experiencia de los excombatientes con la ficcionalización del testimonio que propone *Los Pichiciegos*. Como vimos, Fogwill elige borrar los contornos de su autoría incluso en el terreno de su propia ficción: presenta su creación, su novela, como transcripción de las palabras de un “verdadero” protagonista. El lugar del autor queda reducido al de escriba o, en el mejor de los casos, al de entrevistador. Speranza y Cittadini, en cambio, se erigen en autores en la primera página del texto, dedican “su” libro a sus padres e hijos y, asumo, obtienen el derecho a cobrar las correspondientes regalías. La humildad del “los autores no han hecho más que” no debe llevarnos a engaño. Se trata no tanto del reconocimiento del trabajo del otro, sino de la

legitimación del propio producto (el libro) en relación con las condiciones de circulación del testimonio en nuestra cultura: sólo tiene valor si no ha sido modificado por las operaciones de un tercero, que media entre el testimoniante y el lector. La nota introductoria, entonces, funciona como índice de pureza. Se da una situación paradójica: el producto se valoriza en proporción inversa a la cantidad de trabajo propio que incorpora; en otras palabras, su valor brota del trabajo del otro².

Nos enfrentamos a dos maneras de pensar la relación entre testimonio y memoria. Y de pensar el lugar del intelectual en estas operaciones. Si en la ficción de Fogwill la *experiencia* de la guerra es un tesoro que conservan los ex-combatientes, siendo la literatura solamente un eco de un relato que le es anterior, en el texto de Cittadini y Speranza es el saber literario / crítico del intelectual el que permite reconstruir una experiencia que estaría de otra manera silenciada. Esta diferencia permitiría entender una elección a mi juicio inexplicable: el hecho de empezar el texto con un epígrafe de Francis Ponge en francés: “Il faut parler”. Nuevamente, surge una serie de preguntas. ¿Una cita en otro idioma en un libro que se propone reconstruir una experiencia tan anudada al nacionalismo?, ¿quién es el que exige el “parler”?, ¿la sociedad en su conjunto, sus intelectuales? Por lo pronto, la cita delata el origen académico del libro, el hecho evidente de que no brota de debate ni de posición política alguna, sino de las recomendaciones de un saber que es externo a la experiencia de la guerra.

Testimonios, autorías, saberes. Tanto en la novela como en el libro de testimonios es claro que lo que quiere producirse es más ambicioso que una simple transcripción de voces. En todo caso, a partir de ellas se busca tejer una nueva trama de sentido sobre el trauma; se intenta comprender, aprender, curar, *saber*. El resto de mi trabajo estará orientado por esta preocupación. ¿Qué saberes se construyen como reflexión *sobre* la guerra? Y, ¿cuál es la relación entre el testimonio, el saber y la memoria? Trataré de hacer funcionar ambos textos en relación con estas preguntas, procurando su mutua iluminación.

² En otro contexto esto podría llamarse “producción de plusvalía”. Sin embargo, a partir de Bourdieu sabemos que la producción de valor en el campo intelectual se desarrolla de acuerdo con una “legalidad” específica.

Proceso de "healing": la memoria como saber que cura y abriga

Las discusiones teóricas y críticas sobre memoria narrativa se concentran en primer lugar en la posibilidad de reelaborar situaciones traumáticas en un sentido aliviador. Debemos tener presente que para la mayoría de los críticos dedicados a este tema, el recuerdo de sucesos puede ser tan traumático como los sucesos mismos. Se trataría de un recuerdo incontrolable, intrusivo y frecuentemente somático³.

Mieke Bal otorga a la *memoria narrativa*⁴ la capacidad de corregir este carácter descontrolado y dolorosamente persistente del recuerdo traumático. Si la inhibición que produce el trauma sólo puede ser superada en la interacción con otros, en la creación de una comunidad confiable de receptores, entonces la producción de una "healing integration", dependerá enteramente de la capacidad del sujeto de otorgarle una forma narrable al hecho traumático, forma que lo vuelve comunicable. Por supuesto, esta afirmación depende de una concepción específica del lugar de lo narrativo en nuestra cultura, según la cual la narración es "la" forma de comunicación, información y reflexión privilegiada.⁵

Pero entonces, la clave de los poderes curativos de la memoria se halla contenida en una pregunta: ¿es posible operar una transformación

³ "A primary distinguishing factor of traumatic memories is that they are more tied to the body than are narrative memories. Indeed, traumatic memory can be viewed as a kind of somatic memory, as Roberta Culbertson notes, 'full of fleeting images, the percussion of blows, sounds and movements of the body' (...)", Brison, Susan J., "Trauma narratives and the remaking of the self", en Bal, p. 42.

⁴ Quizás sea este el momento para una breve definición de los términos con los que voy a trabajar. De acuerdo con Mieke Bal, puede distinguirse entre una *memoria automática, irreflexiva, o recuerdo*—formada por protonarrativas que no sobresalen, morando enterradas en la rutina—; una *memoria o recuerdo traumático*—el resurgir doloroso de sucesos de naturaleza traumática, que ofrecen resistencias a la narración—; y una *memoria narrativa*, o memoria propiamente dicha, que se distingue de los recuerdos habituales porque aparece coloreada afectivamente, rodeada de un aura emocional que torna memorable lo que cuenta. Retoma aquí las ideas del psicoanalista Pierre Janet sobre memoria y trauma. Introduce a su vez el concepto de *cultural memory* para indicar que los procesos de memoria no se confinan al plano individual-psicológico. La memoria no sería algo que tenemos o no tenemos sino algo que producimos en tanto individuos que comparten una cultura específica. Ver Bal, Mieke.

⁵ "(...) the incapacity of the subject—whose trauma or wound precludes memory as a healing integration—can be overcome only in an interaction with others. This other is often a therapist, but can be whoever functions as the 'second person' before or to whom the traumatized subject can bear witness, and thus integrate narratively what was until then an assailing specter. In other words, a second person is needed for the first person to come into his- or herself in the present, able to bear the past" (Bal, p. xi).

del recuerdo traumático en memoria narrativa? En su texto "Trauma Narratives and the Remaking of the Self", Susan J. Brison ofrece algunas precisiones al respecto:

Whereas traumatic memories (...) feel as though they are passively endured, narratives are the result certain obvious choices (for example, how much to tell to whom, in what order, and so forth). This is not to say that the narrator is not subject to the constraints of memory or that the story will ring true however it is told. And the telling itself may be out of control, compulsively repeated. But one can control certain aspects of the narrative and that control, repeatedly exercised, leads to greater control over the memories themselves, making them less intrusive and giving them the kind of meaning that enables them to be integrated into the rest of life. (Bal, p. 47)

Ahora bien, todo lo que venimos diciendo parece aplicarse exclusivamente al plano individual, al trabajo de autocuración por el relato que hace aquel que ha experimentado una situación traumática. Sin embargo, sabemos desde las obras de Halbwachs sobre memoria colectiva que la memoria individual es una función de la memoria social, y no un repositorio aislado de experiencias personales. De acuerdo con Halbwachs, todos los recuerdos posibles de ser formados, retenidos o articulados como memoria por un individuo son siempre función de formas, narraciones y relaciones socialmente constituidas. En este sentido, la memoria estaría más cerca de las ficciones colectivas que de las marcas neurológicas de sucesos o experiencias⁶.

Partiendo de estas importantes intuiciones teóricas, quisiera pasar a considerar ahora las teorías del trauma, el recuerdo y la memoria que funcionan al interior de los textos que he estudiado. En la historia argentina reciente, la guerra de Malvinas ha sido un hecho traumático no sólo para sus participantes directos. Sin embargo, su incorporación a la memoria colectiva en tanto trauma ha sido difícil, más difícil tal vez que la de los horrores de la última

⁶Ver Halbwachs, 1992. También, el tratamiento que Jonathan Crewe hace de las intuiciones de Halbwachs en su "Recalling Adamastor: Literature as Cultural Memory in 'White' South Africa", en Bal. Por su parte, Ernst van Alphen ofrece una formulación sintética del problema: "Experiences are not only collectively shared because they are grounded on cultural discourses; this shared background also makes experiences and memories 'sharable'. The discourse that made them possible is also the discourse in which we can convey them to other humans. Our experiences and memories are therefore not isolating us from others; they enable interrelatedness - culture", en "Symptoms of discursivity: experience, memory and trauma", en Bal, p. 37.

dictadura. A diferencia de lo que sucede con los crímenes del terrorismo de estado, en el caso de Malvinas parece estar funcionando lo que Susan Brison llama *cultural repression of traumatic events*. La situación de los ex-combatientes se torna entonces doblemente dolorosa: sujetos de un pasado traumático aparecen condenados a no superarlo, si es que, como venimos diciendo, esa superación depende en gran medida del montaje de una situación de testimonio exitosa. El testimonio del ex-combatiente no tiene en la historia argentina el lugar y la receptividad que ha tenido el de otras víctimas. Es sobre este fondo que debemos leer las teorías de la memoria que se esconden en la novela y en el libro de testimonios.

En *Los Pichiciegos* la memoria aparece íntimamente vinculada a la literatura⁷. Se postula a la literatura como un modo de producir memoria, de conservar el calor de la experiencia. En *Los Pichiciegos*, se crea memoria cuando la literatura ingiere al testimonio y lo abraza, operando una magia térmica. Vayamos paso por paso. "Igual impresionaba: aunque la historia que le cuentan a uno no alcance a impresionar y aunque uno no la crea, impresiona sentir la impresión que trae el que la cuenta por el solo hecho de contarla. ¿No? ¡Todos impresionados!" (Fogwill, p. 81). La novela se presenta como reconstrucción de un relato, un testimonio. Pero lo que parece ser valioso de ese testimonio no es un contenido de verdad referencial que será puesto en duda una y otra vez, sino la *experiencia* que transmite, el sentir que contiene, la densidad afectiva del relato mismo. Uso el término experiencia en un sentido tradicional, más específicamente, pre-postmoderno. Retomo algunas de las definiciones del término que Raymond Williams despliega en *Keywords*⁸ así como el uso crítico que E. P. Thompson supo darle en obras como *La formación de la clase obrera en Inglaterra* (Thompson, p. 712). Desde esta perspectiva, la experiencia tiene una

⁷ Jonathan Crewe trabaja esta posibilidad para el caso de Sudáfrica en el artículo ya citado: "Indeed, the historic functioning of literature as cultural memory can hardly be disputed, especially if 'literature' is broadly interpreted to include sanctioned cultural lore like myth, legend, oral tradition, charged historical episodes, folk tales, hagiography and anecdote" (Bal, p. 76).

⁸ Particularmente, aquellas definiciones en las que la *experiencia* se refiere a las respuestas del individuo a sucesos del mundo exterior. Esta noción de experiencia incluye la movilización de sentimientos, pensamientos y de la conciencia de los individuos, conmovidos y transformados, puestos en un estado de alerta receptivo y reactivo, ante una situación determinada (la experiencia entonces no es una pasiva recepción sino una activa respuesta). En este sentido, puede articularse con aquellas nociones de experiencia que subrayan que se trata de una forma particular de la conciencia, que puede en ciertos contextos ser distinguida de la razón o el

existencia por fuera de los discursos que intentan darle una forma transmitible o comunicable. En este sentido es crucial la diferencia que Thompson propone entre *experiencia vivida* y *conciencia*. No se trata de que en la primera de estas formas no intervengan determinaciones discursivas de ningún tipo. Se trata más bien de reconocerle un lugar específico al trabajo de percepción y vivencia que hacen los sujetos históricos, distinto del trabajo de formación o formulación posterior. Habría entonces una experiencia de la guerra, una experiencia traumática y, por otro lado, un relato de esa experiencia, una representación (estética) de esa experiencia. Es en esta formulación que se juega la posibilidad de comunicar lo vivenciado. Es en esta formulación también que encuentra su lugar la producción de memoria.

Volvamos a *Los Pichicigos*. El que cuenta, entonces, trae una impresión “por el sólo hecho de contarla”, simplemente porque el cuento es un envase de vivencias, una lata de conserva de sensaciones. Así, el testimonio deja de ser un discurso referencial, un relato sobre el mundo, para pasar a ser un condensador de experiencia subjetiva, de los modos en que el mundo fue vivido. La función que la novela parece adjudicarle a la memoria narrativa tiene que ver justamente con esto: con preservar en el espacio público una experiencia que está amenazada por el olvido. Formateando esta experiencia de acuerdo con patrones de narratividad establecidos se la vuelve comunicable, se la rescata de la des-memoria y se le da un lugar en el espacio público. Este saber que se construye a partir del relato se distancia sensiblemente del saber práctico (el “saber, abajo”) que se cultivaba en la guerra⁹. Es un saber recolector, reconstructor, más parecido al de los sociólogos desaparecidos o al que producirán algunos de los ex-combatientes en sus libros. En el anotar hay un saber, pero vale preguntar, ¿un saber de qué? No de

conocimiento en sentido restringido (ver Williams, 1983). También me ha resultado ser útil revisar su noción de “feeling”, en tanto superadora de “experience”, en la definición que hace de “structure of feeling”, en Williams, 1977.

⁹“Saber, abajo, apenas se sabía lo que cada uno debía hacer. Y eso era por las órdenes, porque estaban los Reyes para hacer cumplir las órdenes y casi todos las cumplían, y porque estaban los segundos como García, Rubione y Pipo que si no se cumplían las órdenes se lo avisaban a los Reyes” (Fogwill, p. 98). El cumplimiento de órdenes y el éxito de un plan. Esta es también la lógica del ejército: la cadena de mando aceptada es la clave de su productividad. Un cuestionamiento, el surgimiento de un saber o una reflexión no dirigida a la obediencia, atenta contra su desempeño. En el caso de los pichis, atentaba contra su propia supervivencia. En tiempos de “economía de guerra” el saber accesorio se torna un lujo intolerable. La institución ejército ha aprendido a lidiar con este problema desde sus orígenes: en ella, el único que sabe es aquel que manda.

los hechos, porque se duda o no se confía plenamente en la verdad del relato, sino un saber de la *sensación*, de la *impresión*. Fogwill parece querer construir un saber de las impresiones del ex-combatiente. Cree entonces que hay algo valioso allí, algo que merece ser registrado, guardado, conservado, para pasar a formar parte de la memoria colectiva. Interesantemente, no se trata de recordar una serie de sucesos, crímenes o hazañas. Se trata de preservar, de apartar de la ráfaga extintora del olvido, las vivencias de los protagonistas. Por eso los relatos, que traen impresiones, son un tesoro que se debe guardar.

Sin embargo, en la novela, el “testimonio” del ex-combatiente es puesto en duda, asediado por cuestionamientos a su veracidad: “¿vos creés que yo te creo?”. Esta pregunta no tiene una respuesta tranquilizadora. Quiquito no le asegura a Fogwill que lo que dice es cierto. Simplemente lo manda a anotar, a registrar. Si afirmar esta relación de obediencia se vuelve crucial, es justamente porque la memoria irreflexiva, el recuerdo, parece ser frágil, volátil, algo que puede evaporarse. Este peligro aparece en uno de los diálogos entre Fogwill y Quiquito:

-No sé por qué uno nunca puede acordarse de los cuentos y las películas –me comentaba un día-. ¿Será porque lo contaban en lo oscuro...? ¿Vos qué pensás?

Debía hablar. Dije:

-No sé. Generalmente uno se olvida lo que le cuentan. Los cuentos, las películas, se olvidan fácil. ¡Cómo los sueños! (Fogwill, p. 98)

En este sentido, el metabolismo de la memoria irreflexiva es equivalente al que Fogwill indica para el *calor*. En la novela, el calor es eco físico del funcionamiento del recuerdo. Así, la consideración del calor y sus formas de aparición en el texto ilumina las formas en que se piensa esta modalidad de la memoria:

Sé de autos, sé de radiadores. Uno no es muy distinto de un auto. No es que uno guarde el calor en un termo de adentro, no es posible. Cualquier mecánico lo puede demostrar. Es otra cosa –explicaba-: Si se junta calor, después de un rato al frío el calor se va. (Fogwill, p. 147)

El calor interno, como las impresiones, nace de una transmisión energética desde el mundo. Pero al igual que el recuerdo de esas impresiones, corre el riesgo de evaporarse. Por eso es importante to-

mar notas: es como aplicarle al calor, a lo experimentado, un cinturón térmico.

- Pero decíme: ¿vos creés lo que te cuento o no? –quería saber.
- Yo anoto. Creer o no creer no es lo importante ahora –sugerí.
- Claro –dijo él-, a vos lo único que te calienta es anotar.
- Sí –reconoció-, anotar y saber. (Fogwill, p. 98)

La memoria y el saber que puede construirse a partir de ella liberan al testimonio de la lógica desvanecedora del recuerdo. El olvido equivale aquí al enfriamiento, y, consecuentemente, a la muerte¹⁰. Por el contrario, el registro, la anotación y la creación de un saber constituyen “lo único que te calienta”. La articulación de un relato es el modo privilegiado de conservación del calor.

Creo que esta percepción está apoyada en una *teoría de la sensación* que opera en la novela, de acuerdo con la cual las impresiones son una réplica sensitiva del conflicto, la destrucción y el horror. En este sentido, *Los Pichiciegos* propone una estética de la sincronía que aparece caracterizada una y otra vez: “No podía entender cómo eran esos ruidos, ruidos grandes, ruidos gigantescos, ruidos sin proporción, gigantes y grandes que ni se oyen: *vibran en el pecho, en el vientre vibran y se mueven las cosas y las piedras. Todo se mueve, afuera. Adentro*” (Fogwill, p. 145). Se observa una sincronización, una armonización entre des-

¹⁰ “Como el calor –contaba que es como el calor-, estás dos o tres días en el calor y lastima salir al frío. Pero los que estuvieron un tiempo en el calor –parece mentira- resisten el frío más y por más tiempo (...) Pero el que estuvo un tiempo en el calor puede aguantar más tiempo el frío. Están ahí en el frío, ya se les enfriaron los termos y los circuitos del motor, y siguen aguantando, porque si llegan del calor, aunque estén fríos, se acuerdan del calor que tuvieron y pueden estar bien en el frío sabiendo que el calor existe, que el calor estuvo, que puede estar todavía ahí, esperándolos. En el frío, al que llegó desde el calor, cuando ya está frío le alcanza con saber que puede imaginarse cómo era el calor. En cambio, el que estuvo en el frío, siempre en el frío, está frío, *olvidó*. Está listo, está frío, no tiene más calor en ningún lado y el frío lo come, le entra, ya no hay calor en ningún sitio, lo único que puede calentar es el frío, quedarse quieto, y en cuanto puede imaginar que ese frío quieto es calor, *se deja estar al frío, comienza a helarse y el frío ya le deja de doler y termina*” (Fogwill, p. 147). No casualmente, para el capitán Gómez Centurión en *Partes de guerra*, el tema del frío es ocasión para un tratado psicológico: “El frío consume calorías, la lluvia, estar mojado todo el día consume calorías. Y se llega al punto que, a no ser que uno comulgue con el idealismo platónico y crea que la materia y el espíritu son independientes, es indudable que cuando se desgasta el físico se desgasta el espíritu. No es que se perdiera la convicción de la causa por la cual se luchaba, pero al soldado se lo entrena físicamente para que sea un hombre confiado en sus capacidades. Se le da musculación, resistencia física, confianza en su cuerpo, porque eso, a su vez, le va a dar confianza psicológica en la lucha. Cuando ese hombre empieza a perder kilos, empieza a perder su resistencia, y ese desgaste conduce fatalmente al deterioro espiritual” (Speranza y Cittadini, p. 65)

trucción externa y dolor; se produce una réplica de la violencia al interior del cuerpo del testigo. “La explosión repercute adentro, en los pulmones, en el vientre; hasta pasado mucho tiempo sigue sintiéndose un dolor en los músculos que se torcieron adentro por el ruido, por la explosión” (Fogwill, p. 21)¹¹. Pero entonces, esta teoría de la memoria es, en último término, una teoría sobre el cuerpo y sobre el dolor. Es esta armonización de lo exterior y lo interior lo que está en la base de la teoría de la memoria de la novela. En esas impresiones, y en los relatos que las “traen”, están conservados, como en ámbar orgánico, el horror y la destrucción que les ha transmitido el entorno. Los ex-combatientes, como fósiles, guardan una imagen de la historia que puede ser desplegada en sus relatos.

Veamos cómo aparecen estos problemas en *Partes de guerra*. En primer lugar, los ex combatientes vuelven a señalar el estatuto precario del testimonio en relación con la posibilidad de fijar un referente: “Vi un avión negro que venía hacia mí. Seguro que no era negro pero yo lo veía así” (Speranza y Cittadini, p. 73). Lo que importa en el testimonio de la guerra no es tanto “lo que ocurrió” sino la experiencia que de eso se tuvo. El que relata es consciente del límite de su transmisión pero se sabe a la vez elemento central del testimonio. En relación con la necesidad del testimonio y la teoría de la memoria y de la experiencia que se puede sostener a partir del libro, son imprescindibles las intervenciones que hacen en el Epílogo los ex-combatientes. Daniel Terzano, por ejemplo:

Durante bastante tiempo conservé ciertos reflejos, diría, en nuestra jerga, paranoides. Tenía una sensibilidad muy grande a los ruidos, un estado de alerta. Iba en el tránsito por ejemplo, escuchaba la puerta de un auto que se cerraba y mi velocidad y la magnitud de mi reacción eran exageradas. No me gustaba la noche. (Speranza y Cittadini, p. 199)¹²

¹¹ En el plano animal: las ovejas están calentitas por dentro y por fuera después de la explosión de las minas: “(...) y las encuentra muertas y calentitas por dentro del calor de su propia sangre y calientes de afuera, por el fagonazo y la chamusquina de la explosión” (Fogwill, p. 124). Los animales también *entonan* con el horror circundante.

¹² Algo similar cuenta Walter Donado: vuelve a aparecer el almacenamiento del horror, el trauma que está alojado en el propio cuerpo. “Al principio tuve muchas pesadillas. No me acuerdo lo que soñaba pero me dice mi vieja que me despertaba a los gritos. Ahora por ahí es tarde y me quiero quedar mirando una película, me quedo acá abajo y me duermo, pasa una moto y me levanto en un salto que vuelo” (Speranza y Cittadini, p. 217).

Aparece aquí planteada la relación entre experiencia, trauma y memoria: el recuerdo traumático en tanto almacenamiento del trauma en el cuerpo, un cuerpo que queda modificado, que parece revivir la experiencia traumática a cada momento¹³. Es una “memoria involuntaria” violenta, un revivir la experiencia a partir de ciertos disparadores.

Veamos qué concepción del testimonio se desprende de esta constatación. En un primer momento, aparece la necesidad de alejarse de la experiencia, de no vincularse con el tema de ninguna forma. En un segundo momento aparece la urgencia de escribir. Daniel Terzano dice:

Yo ya escribía antes de Malvinas, justamente por aquellos años había leído mucho a la generación *beat*, a Henry Miller y al surrealismo, y tenía la convicción de que la literatura era una máquina imparable, una locomotora donde los puntos y las comas ya eran un obstáculo. Así que cuando volví, dejé que fluyera el recuerdo, empecé escribiendo cosas sueltas que después se fueron armando con el tiempo. Lo que quería, aunque no sabía si lo iba a conseguir, era reproducir el clima de la guerra. (Speranza y Cittadini, p. 200)¹⁴

Es interesante el lugar que se le otorga a la literatura en la producción del testimonio y cómo es esta la que autoriza el “vómito de lenguaje” que se convierte después en el libro que Terzano escribe. Después de meses de haber rumiado experiencias, se abre la necesidad de trasladarlas al papel. Pero incluso ese traslado que parece obedecer a necesidades digestivas está regulado por una idea de la literatura, de lo que la literatura debe ser.

Otra idea que aparece en este fragmento del testimonio de Terzano es la de “experiencia límite”, que se resiste a la comprensión de aquellos

¹³ Jonathan Shay, en su estudio sobre veteranos de Vietnam, propone la siguiente descripción de la memoria traumática: “Traumatic memory is not narrative. Rather it is experience that recurs, either as full sensory replay of traumatic events in dreams or flashbacks, with all things seen, heard, smelled, and felt intact, or as disconnected fragments. These fragments may be inexplicable rage, terror, uncontrollable crying, or disconnected body states and sensations” (Shay, p. 172).

¹⁴ Walter Donado plantea la misma urgencia de contar, como sacar parte del dolor hacia afuera: “Hay cosas que me siento bien contándolas porque revivir algo malo que a uno le pasó es como sacarse un peso de encima. Hay pibes que lo han sacado completamente afuera y lo describen con una frialdad, como que lo que pasó está allá. Ellos están acá y las Malvinas allá. Yo no, yo lo tengo adentro” (Speranza y Cittadini, p. 217). La operación, como se ve, no es completa. Hay algo de la experiencia que queda parasitando al cuerpo, como un vampiro. Cf. las reflexiones de Avital Ronnel sobre “Duelo y melancolía” de Freud en Ronnel, 1986.

que no la vivieron. La idea de que lo horroroso, lo terrible, pertenece al ámbito de lo sublime, de lo intransmisible o intestimoniable¹⁵.

Hay algo terrible y también algo de grandeza ahí, y son aspectos que ni siquiera pueden deslindarse, se superponen, son la misma cosa. ¿Cuánto hay de locura en el heroísmo? ¿Cuánto de heroísmo y cuánto de bajeza hay en la guerra? Quien no ha vivido la guerra es más simplista, la justifica o la demoniza. En cambio, quien ha pasado por esa experiencia sabe que es mucho más compleja, tan compleja que uno no sabe qué decir. Es un lío la guerra. Dios nos libre de las patrias que necesitan guerras, pero para entender la complejidad de las pasiones extremas que puede desatar la guerra hay que vivirla. (Speranza y Cittadini, p. 203).

Hay operando aquí un principio paradójico. Por un lado, es claro que la guerra y sus horrores son parte de lo intestimoniable o intransmisible: no se puede explicar, no se puede entender. Por otro lado, es justamente lo horroroso y lo indecible de esta experiencia lo que obliga a hablar, a contar, a tratar de transmitir. Lo inefable o lo sublime son los gatillos que activan la necesidad de testimoniar. Es justamente la imposibilidad del testimonio la que lo vuelve necesario y, también, valioso. Porque este es un segundo eje: lo incomunicable es el principio de valorización evidente de todo testimonio. En esa incomunicabilidad parece residir la garantía de su singularidad absoluta. Aquello que es difícil de transmitir se alberga en unos pocos y es entonces único y valioso. Sin embargo, esta petición de principios

¹⁵ En el contexto de las discusiones sobre la posibilidad de representar el Holocausto, Berel Lang afirma que no hay posibilidad de *emplotment* literario de sus horrores. El Holocausto no podría ser afectado por las técnicas de representación o figuración literarias. Sólo se podría hablar de él de forma *recta*, de acuerdo con una no-figuración radical. Lang retrabaja la idea de Adorno de que no es posible escribir poesía después de Auschwitz. En su *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman cuestiona esta idea de lo sublime irrepresentable a través del análisis de las fotos de los campos de concentración. Ver, Lang, Berel, "The representation of limits", en Friedlander, p. 300. Ver también Didi-Huberman, 2003. Ernst van Alphen, por su parte sostiene que: "(...) to answer the question of the unrepresentability of the Holocaust it is better to focus not on the limits of language or representation as such, but on the features of the *forms of representation* that were available to Holocaust victims/survivors to articulate and, hence, "have" their experiences. When the survivors of the Holocaust are unable or hardly able to express their experiences, the difficulty can be explained as follows: the nature of their experiences is in no way covered by the terms and positions the symbolic order offers to them. It is exactly this discrepancy that has to be investigated (...)" (Bal, p. 26). La preocupación por las *formas de representación* que señala este autor ha sido retomada en este trabajo. Sin embargo, no comparto la noción de experiencia que propone en su artículo. Mi preocupación por las formas de representación se relaciona con la posibilidad de construir un discurso de memoria y no con la capacidad o no de "tener" experiencias.

del relato es cuestionada por otro de sus rasgos característicos: el hecho de que las “experiencias extremas” se vuelquen una y otra vez en moldes convencionales, en formas disponibles¹⁶. Pero no todos los testimonios son igualmente eficaces en la transmisión de la experiencia y sus traumas. De alguna manera, los que mejor conservan el horror y transmiten su vivencia son aquellos que se construyen a partir de un saber. Si sostenemos la importancia del trabajo subjetivo y de los medios de producción a los que este trabajo recurre (los saberes técnicos, las metáforas disponibles, las destrezas literarias), entonces podremos pensar en diferencias entre los testimonios a la hora de construir memoria. Y dentro de las más eficaces formas de transmisión podremos incluir a la literatura, como forma de darle sentido a una experiencia. Tal vez así podamos entender por qué *Los Pichiciegos* puede funcionar como relato de guerra a la altura de estos “testimonios reales”. La eficacia de la novela para producir una vivencia, para imaginar una experiencia, son en este sentido innegables. La literatura, entonces, aparece como espacio de creación de memoria, pero también como espacio en el que el ex-combatiente como tal se puede crear una imagen, un discurso, *puede empezar a labrarse una presencia en la esfera pública que no se veía garantizada*. En este sentido, la siguiente reflexión del ex-combatiente Oscar Reyes sobre las *huellas* constituye una miniatura del funcionamiento de la memoria pública:

El que rastrea sabe donde alguien levantó un tepe, comió una lata, la tiró y la tapó. Se nota por el terreno levantado y todo depende del cuidado que se tenga para ocultar los indicios. Nosotros no teníamos indicios: no teníamos cigarrillos, no teníamos latas, no dejábamos nada. Así que si nos seguían, sólo quedaban las pisadas que dejábamos en el terreno, que se perdían, porque ni pesábamos. (Speranza y Cittadini, p. 113)

Las huellas de la memoria también se pierden y es tarea de los “emprendedores de la memoria” rastrearlas y amplificarlas¹⁷. La ficción y los testimonios participan de esta gesta pública.

¹⁶ Como ejemplo, baste mencionar el constante recurso al lenguaje del espectáculo: el cine y la televisión proporcionan imágenes y metáforas para dar expresión al horror.

¹⁷ Confirmando este temor, Italo Piaggi cuenta en su testimonio que ninguna autoridad militar fue a recibirlos, que entraron al país como “por la puerta trasera”, sin ser reconocidos, casi escondidos. La noción de “emprendedores de la memoria” pertenece a Elizabeth Jelin y forma parte de su estudio sobre los trabajos de la memoria (Jelin, 2002). El emprendedor es

Bibliografía

Altamirano, Carlos, "Lecciones de una guerra", en *Punto de Vista*, 15, agosto-octubre de 1982.

Bal, Mieke, et al. (ed.), *Acts of memory. Cultural recall in the present*, Hannover, University Press of new England, 1999.

Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.

Fogwill, Rodolfo, *Los Pichiciegos. Visiones de una batalla subterránea*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.

Friedlander, Saul (ed.), *Probing the limits of representation: Nazism and the "final solution"*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 300.

Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.

Halbwachs, Maurice, *On collective memory*, Chicago, University of Chicago Press, 1992

Ronnel, Avital, *Dictations: on haunted writing*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

Sarlo, Beatriz, "No olvidar la guerra de Malvinas: sobre cine, literatura e historia", en *Punto de Vista*, 49, agosto de 1994.

Shay, Jonathan, *Achilles in Vietnam: combat trauma and the undoing of character*, New York, Atheneum, 1994

Speranza, Graciela y Cittadini, Fernando, *Partes de guerra*, Valencia, Numa Ediciones, 2001.

Thompson, E. P., *The making of the english working class*, New York, Vintage Books, 1963

Verbitsky, Horacio, *Malvinas. La última batalla de la Tercera Guerra Mundial*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, p. 252.

Williams, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977.

Williams, Raymond, *Keywords: a vocabulary of culture and society*, New York, Oxford University Press, 1983.

un generador de proyectos, de nuevas ideas y expresiones, de creatividad en relación con un proyecto de memoria. Jelin alude a todos los esfuerzos relacionados con la gestación de una cuestión pública alrededor de problemas del pasado, estando implícita en su planteo la noción de *uso político* de la memoria. En el Cono Sur, los emprendedores morales privilegiados han sido los movimientos de derechos humanos. En el caso argentino, estos movimientos no han tendido a incorporar la problemática específica que plantean los ex-combatientes de Malvinas.