

## Luminosidad de Malvinas

### Sobre *La forma exacta de las islas*

Los muy diversos relatos que, desde 1982 hasta hoy, dieron cuenta de la guerra de Malvinas pueden agruparse en dos grandes conjuntos: la ficción –que se inaugura con la novela *Los pichiciegos*, de Rodolfo Fogwill, escrita en simultaneidad con el desarrollo de los últimos combates– y el testimonio –que se inaugura, también muy tempranamente, con la publicación de *Los chicos de la guerra*, un conjunto de entrevistas a soldados realizadas por el periodista Daniel Kon–. Desde el comienzo, se advierte un rasgo que será distintivo de la mayor parte de los relatos de Malvinas: no solo en las ficciones sino también en los testimonios destinados a dar cuenta de la experiencia bélica, es justamente la guerra, con sus combates, sus tácticas, sus héroes, lo que menos aparece explicitado en el relato.<sup>1</sup>

Claro que también existen grandes diferencias entre los dos conjuntos. Una de las principales tiene que ver con una suerte de movimiento que realizan los relatos. Mientras los testimonios pugnan por “volver”, las ficciones proponen diversas modalidades de la fuga, desde que Fogwill eligiera a los desertores como protagonistas de la guerra y a una cueva subterránea alejada del combate como su escenario.<sup>2</sup> Se establecen, así, fuerzas de sentido opuesto que se ejercen respecto de la guerra pero también del territorio de las islas.

En los últimos años ha comenzado a registrarse un cambio en el modo en que se combinan estas fuerzas, que supuso ante todo un cambio en los modos de contar y pensar la historia. Uno de los emergentes de ese cambio es *La forma exacta de las islas*, un documental de características singulares, filmado en las islas Malvinas a lo largo de dos viajes –uno en 2006, otro en 2010–, dirigido por Edgardo Dieleke y Daniel Casabé. El film, que indudablemente propone una manera novedosa de pensar la guerra pero también la relación con ese territorio distante por el que se pelea, al mismo tiempo dialoga con otros relatos de la guerra así como con la tradición de representación anterior a 1982, ya no de Malvinas sino de *las* Malvinas.

---

<sup>1</sup> Aunque en *Los chicos de la guerra* esto todavía no ha cuajado del todo. Por el contrario, es posible detectar allí dos fuerzas en tensión: por un lado, la que ejerce el periodista, que interrumpe permanentemente a los soldados con preguntas que llevan sus relatos al terreno de la reflexión y la moralización y los alejan de las escenas de combates; por otro lado, unos soldados que, por momentos quieren contar la guerra que pelearon. La película homónima, dirigida por Bebe Kamin y estrenada en 1984, resuelve esta tensión en favor de la reflexión moralizante y la empatía sensiblera con esos “chicos” representados únicamente como víctimas. De allí en más y hasta hace poco, la guerra en sí misma ha tenido escasa representación, incluso en los testimonios.

<sup>2</sup> Sobre esta distinción fundamental entre ficciones y testimonios de Malvinas, cfr. M. Kohan, “El fin de una épica”, en *Punto de vista*, n°64, agosto de 1999, pp. 6-11.

## Las islas más remotas de la Tierra

En 1869, José Hernández publica en su diario *El Río de la Plata* una carta descriptiva de las islas Malvinas escrita por el entonces Jefe de la Marina Nacional, Augusto Laserre. El interés de esa carta, afirma Laserre, reside en “la doble razón de ser ellas [las islas] propiedad de los argentinos y de permanecer, sin embargo, poco o nada conocidas por la mayoría de sus legítimos dueños”.<sup>3</sup> Con esas palabras, aparece una primera y certera definición de la forma que asumirá el vínculo entre la nación argentina y las islas Malvinas durante ciento cincuenta años. El hecho de describir por medio de una carta es en sí mismo significativo, puesto que el relato se inscribe como relato de viaje: es necesario recorrer grandes distancias para conocer lo que, pese a ser propio, está vedado a la vista.

En el texto que acompaña y enmarca la carta, Hernández se detiene en una reflexión sobre la dimensión política de ese vínculo entre la nación y las islas, al interpretar la pérdida de las Malvinas a manos de los ingleses como una consecuencia de los desórdenes internos. Como contrapartida, la recuperación promete la unidad y el orden.<sup>4</sup>

Sobre todo porque, en su descripción, Laserre confirma el valor y el potencial económico y estratégico de las islas. Sin embargo, eso no quita que también se descubran allí unas “soledades que espantan” y parajes en los que reina “un silencio nunca interrumpido”,<sup>5</sup> que recuerdan las palabras que dedicara a las islas Charles Darwin, en su *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*: “una tierra ondulada, de aspecto desolado y triste”.<sup>6</sup>

Una primera imagen ha comenzado a formarse de las islas Malvinas: la de una tierra desolada, una forma vacía: un desierto. Casi una “no imagen” que servirá, justamente en virtud de no ser nada en sí misma, para sostener argumentos opuestos. Uno, asociado a las palabras de Darwin, podría sintetizarse como: ¿para qué las quieren, si no son nada? En cambio, en 1910, Paul Groussac usará la imagen como prueba de que las islas se parecen a la Patagonia, lo cual constituye un argumento geográfico en favor de su pertenencia a la Argentina: “Todos, desde Darwin, han descrito el carácter desolado de este melancólico paisaje antártico, donde la tristeza de un cielo grávido y lluvioso se une a la desnudez de las cosas. Alternando con colinas de cuarcita y arenisca, extiéndense vastos eriales, sembrados de pantanos y turberas [...] La fauna, tan pobre como la flora, también se relaciona con la Patagonia”.<sup>7</sup>

Por un lado, esta imagen remite a la del desierto, que casi un siglo atrás constituyó el horizonte territorial y político pero también cultural e imaginario de la nación que se estaba formando.<sup>8</sup> Por otro lado, parece haber algo en el hecho de que se trate de islas que colabora

---

<sup>3</sup> J. Hernández, *Las Islas Malvinas*, Buenos Aires, Corregidor, 2006, p. 35.

<sup>4</sup> Baste recordar que 1833 es tanto el año de la pérdida de las Malvinas a manos inglesas como el año del ascenso de Juan Manuel de Rosas al poder.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p.53.

<sup>6</sup> Darwin, Charles, *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Madrid, Akal, 2009, p. 256.

<sup>7</sup> P. Groussac, *Las islas Malvinas*, Buenos Aires, Comisión Protectora de Bibliotecas Populares, 1936, p. 13.

<sup>8</sup> Sobre los modos en que el desierto fue configurado como tal discursiva y en especial literariamente, cfr. F. Rodríguez, *Un desierto para la nación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

con la construcción de una imagen asociada al vacío: la facilidad de identificar siluetas en el mapa. Lo cerrado, casi claustrofóbico, de una isla –extremo, en el caso de las Malvinas, “una de las islas más remotas de la Tierra”, como dice un isleño entrevistado en *La forma exacta de las islas*– se vuelve también, paradójicamente, abierto: a las más diversas interpretaciones o proyecciones. De *La tempestad*, de Shakespeare, a *Lost*, pasando por *La isla de la fantasía* y, en Argentina, por *La invención de Morel*, las islas han constituido un territorio especialmente permeable a la imaginación: suerte de línea de fuga en territorios que de tan cerrados fueron espacios muchas veces elegidos para la localización de presidios. En muchos casos, las descripciones que tendieron a “desertificar” el paisaje, aun cuando se basaban en una experiencia –un viaje, una mirada, una primera persona– fueron solidarias con esa permeabilidad: contribuyeron a hacer de las islas un terreno muy fértil para la imaginación.

El mismo Groussac parece haber advertido este carácter extrañamente doble de las islas en las Malvinas. Su objetivo, al escribir *Les Îles Malouines* era proveer a los reclamos argentinos de soberanía sobre el archipiélago de fundamentos científicos, esto es geográficos e históricos. Sin embargo, a la hora de repasar la historia en busca de a quién corresponde el descubrimiento efectivo de las Malvinas, Groussac encuentra que, dado que sus fuentes son ante todo los relatos de viajes, el testimonio se ve plagado de errores, tal vez involuntarios, de ilusiones y sugerencias –la propia expectativa que crea su objeto– y hasta de abiertas falsificaciones e invenciones: distintas formas de lo que llama “extravíos de la imaginación”, que hacen surgir islas de cualquier parte de la mar brumosa. No solo las supuestas Malvinas sino también las Pepys, una tierra por completo imaginaria, doble fantasmal de las Malvinas, que seguiría siendo buscada incluso hasta avanzado el siglo XIX.

Así, la cuestión de la soberanía sobre las islas Malvinas, ya en 1910 se establece sobre la base de una tensión, no solo de los países que contraponen sus reclamos sino también discursiva. Una tensión entre la experiencia y la imaginación, entre la ciencia y la fantasía, entre el testimonio y la ficción: la imagen de las islas queda en el medio, tironeada por esas dos fuerzas. Y las islas, en su materialidad territorial, quedan tan lejos, son tan inaccesibles, que la tensión no se resuelve.

### **La exactitud de un caleidoscopio**

En 1982, el nudo histórico de la causa de la soberanía se enmaraña aún más al actualizarse y volverse político. Leopoldo Galtieri decidió la invasión a Malvinas pensando que la recuperación sería sencilla y permitiría al gobierno dictatorial que él presidía perpetuarse en el poder. La utilización de una causa noble, muy cara al pueblo argentino, para tal fin espurio, constituyó una mancha de origen de la que la guerra de Malvinas ya no pudo deshacerse. Para peor, la guerra se perdió y no por accidente ni destino sino porque no hubo preparación adecuada, logística ni estrategia, porque hubo grandes errores de apreciación basados en el exceso de confianza en la propia fuerza que más de seis años de “guerra ganada” en el frente interno habían provisto –tal la concepción de los propios mandos

de Malvinas—, porque esa misma fuerza dirigida hacia el propio frente se siguió ejerciendo en las islas, bajo la forma de castigos físicos y hasta torturas.

Con el regreso de los primeros soldados, se comprobó lo que hasta entonces solo había circulado como rumor: que habían pasado hambre y frío, que en los kioscos de Río Gallegos se revendían los chocolates enviados a los soldados —alguien había encontrado una carta en uno—. Al estupor que sigue a toda derrota, se sumó la vergüenza.<sup>9</sup>

Más ampliamente, la naciente democracia, que buscaba asentar sus bases sobre un relato pacificador y marcar un corte tajante con la violencia del período precedente, resultó un mal contexto para la conmemoración de un hecho guerrero, que por otra parte era, precisamente, el que había posibilitado el retorno a la democracia. Y además, no parecía posible entonces recordar Malvinas sin de algún modo heroizar a los militares que habían estado al mando. Tuvieron lugar entonces un conjunto de políticas destinadas a desmilitarizar y de algún modo pacificar a la sociedad, que redundaron en muchos casos en lo que dio en llamarse “desmalvinización”. Así, se va configurando el que será uno de los relatos predominantes de Malvinas a partir de 1983: el que busca desenmarañar el nudo separando la dictadura de la democracia. La cuestión Malvinas se divide en dos: por un lado, la causa diplomática, vinculada a la tradición democrática y, por el otro, la guerra, asociada a la dictadura.

En una de las escenas de *La forma exacta de las islas*, el ex combatiente Carlos se refiere a esto, a la vez que produce una profunda reflexión sobre ese nudo que es Malvinas y sobre las dificultades que supone la representación de la guerra, principalmente para ellos, los ex combatientes: “Nunca me importó qué armamento tenían ni cómo venían equipados ni nada, porque es lo que menos importa. Sin embargo, ellos, vos hablás y el planteo de ellos... te explican todo, ¿no? Que una gran fuerza, que vino, y nosotros le enfrentamos, y los héroes argentinos, que lucharon por la patria y la puta que te parió... ¿Qué ‘lucharon’, boludo? Si no tenían otra cosa para hacer. ¿Qué iba a hacer? Te encajaron ahí adentro de la trinchera, tenías que tirar si venían ellos. No te quedaba otra. ¿Cuántos son los que vinieron a decir ‘estoy decidido a pelear por la soberanía de Malvinas’? ¡Nadie! Si nadie tenía idea de lo que hacía. ¿O no? Vos hablás de soberanía, y ‘sí, yo defiendo la soberanía’, te dicen los milicos. Pero, la puta, yo no la defiendo como vos la defendiste, porque vos hiciste cagadas... entonces se arma la mezcla. El 2 de abril, ¿qué es lo que se festeja el 2 de abril? Es una verga el 2 de abril. Pero sin embargo todos vamos a los actos del 2 de abril. Y desfilan los milicos, y toda una historia. El 2 de abril deberíamos estar de luto todos, por la cagada que hicieron. Pero, claro, ¿cómo vamos a estar de luto si estamos defendiendo la soberanía argentina sobre Malvinas? Hay un choque ahí adentro, que no lo podemos desentrañar, que es complicadísimo”.

En efecto, los ex combatientes fueron quienes se llevaron la peor parte, puesto que la imposibilidad de desentrañar ese nudo era también imposibilidad de dar algún sentido a la experiencia traumática. Desde su regreso al continente, se convirtieron en un signo de la

---

<sup>9</sup> Sobre este tema, cfr. F. Lorenz, *Las guerras por Malvinas*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

guerra muy difícil de asimilar para el nuevo orden. En muchos casos, reivindicaban la guerra que habían peleado y aun cuando eran más ambiguos respecto de esta posición, las heridas en sus cuerpos, las mutilaciones y el daño psicológico se volvían pruebas irrefutables de la experiencia bélica. Además, en las manifestaciones muchos de ellos usaban los uniformes, lo cual a los ojos de la sociedad los ligaba al sector militar que, simultáneamente, estaba siendo juzgado y que, por otra parte, es desde el comienzo el que se apropia del relato bélico, lo cual se convierte en una nueva razón para que este ya no pueda aparecer en otras partes. Sin embargo, al mismo tiempo, los ex combatientes solo podrían hallar un espacio en el nuevo orden democrático para sus relatos al precio de presentarse en ellos como víctimas, aunque entonces podrían contar muchas cosas, pero no la guerra.

La novela *Las islas*, de Carlos Gamerro, publicada en 1998, es tal vez uno de los retratos más completos de la complejidad del relato de Malvinas en la posguerra y de lo que ello implica para los ex combatientes. Un largo y conocido párrafo, leído por una voz en *off* en *La forma exacta de las islas*, dice: “Dejamos un espacio preciso cuando nos fuimos, pero allá cambiamos de forma, y al volver ya no encajábamos, por más vueltas que nos dieran, en el rompecabezas; volvimos diez mil iluminados, locos, profetas, malditos, y ahí andamos, sueltos por las cuatro puntas del país, hablando un idioma que nadie entiende, haciendo como que trabajamos, jugamos al fútbol, cogemos pero nunca del todo, en algún lugar siempre sabiendo que algo nuestro valioso e indefinible quedó enterrado allá. En sueños, al menos, todos volvemos a buscarlo. ¿Entendés? No es el criminal el que vuelve al lugar del crimen. Es la víctima, bajo la tiránica esperanza de cambiar ese resultado injusto que la dañó. Andá preguntarle a los ingleses. ¿Cuántos te creés que quieren volver? Somos nosotros, los perdedores, los triturados, los que gritamos volveremos volveremos cada vez que alguien quiera escuchar. ¿Qué puede interesarle la revancha al ganador? El infierno nos marcó de tal manera que creemos que volviendo lo haremos paraíso, y a la noche nos despertamos llamando papá a los demonios que nos clavan arpones riendo. ¿Sabés por qué todavía, diez años después, seguimos disfrazándonos de esta manera, reuniéndonos para organizar expediciones imposibles, reconstruyendo hasta el segundo cada uno de aquellos días que lo mejor sería olvidar? Estamos infectados, entendés, las llevamos en la sangre y nos morimos de a poco, como los chagásicos. ¿No las viste, que son iguales a pólipos? Cada año que pasa se extienden un poco más, como esas manchas en la pared. Trauma de guerra, trauma de guerra, no es tan fácil. Estamos enamorados hasta la médula, y las odiamos. Fetichistas, adoramos una foto, una silueta, una bota vieja. No es verdad que hubo sobrevivientes. En el corazón de cada uno hay dos pedazos arrancados, y cada mordisco tiene la forma exacta de las islas”.<sup>10</sup>

Los ingleses, entonces, no volverían, no esperan revancha ni quedaron atrapados en una maraña sin sentido. Pero, por otra parte, como señala Carlos en la película –cuyo título, se habrá notado, proviene de este fragmento de la novela de Gamerro–, en sus relatos, cuentan la guerra. Aparecen allí los dos puntos entre los cuales oscilará el relato argentino de la guerra

---

<sup>10</sup> C. Gamerro, *Las islas*, Buenos Aires, Simurg, 1998, pp. 404-405.

de Malvinas, definiendo su singularidad en esa oscilación: un trauma –personal, histórico– que insiste y un relato que no aparece, como en el caso del protagonista de *Las islas*, Felipe Félix, que durante casi toda la novela no quiere o no puede recordar. O, si aparece, lo hace bajo la forma de una multiplicación de las representaciones, que remiten a la guerra pero que operan siempre un desplazamiento: no solo el de la propia representación sino también *en* lo representado: así, por ejemplo, Ignacio, uno de los compañeros de Félix, está construyendo una maqueta de Puerto Argentino desde hace años en el sótano de su casa. Cuando esté terminada, se utilizará para simular el bombardeo inglés del 1 de mayo. Pero Ignacio nunca la termina. En ese sentido, aunque la maqueta se propone reproducir con exactitud, su efecto es el de un aplazamiento del bombardeo, y por tanto de la derrota.

Versiones y reversiones de la historia, imágenes e imaginaciones de lo que pudo ser, pero no fue: en ese sentido, más que de un rompecabezas, *Las islas* parece conformar un caleidoscopio, en el que se mezclan, se conjugan y se transforman la historia de las islas y de la guerra pero también los imaginarios ligados a ellas. Según la distinción que la propia novela establece, todo este movimiento representacional, que parece alejar cada vez más la posibilidad de definir *una forma exacta* para las islas, se debe a que la guerra carece de “ese fatal tono sepia que marca el grado en que los hechos políticos se han convertido en históricos”.<sup>11</sup>

### **Desde estas hermosas playas**

De lo que *Las islas* da cuenta, en 1998, es de la preminencia de las representaciones – en el sentido de algo que se encuentra “en lugar” del referente y por lo tanto supone una distancia– en el relato de esta guerra, que necesitó desprenderse de todo rasgo épico por sus propias condiciones de realización, así como las características que asumió la posguerra y que por eso mismo precisó de relatos en que lo bélico fuera o bien débil o bien un juego, cuyos protagonistas fueran ante todo víctimas o desertores.

Además de la filiación que por un lado establece con la novela de Gamero, no solo a través del título, *La forma exacta de las islas* retoma también la otra línea que había estado presente en la representación de Malvinas desde el siglo XIX, pero que después de la guerra se diluyó en el silencio político de la desmalvinización, los sucesivos desplazamientos de la ficción y la imposibilidad de los testimonios: la aproximación, la ida a las islas.

En 2006, Julieta Vitullo, una investigadora proveniente del ámbito de las letras, viaja a Malvinas para terminar su tesis sobre las novelas y las películas sobre el conflicto. Una de las hipótesis centrales de la tesis es que la muy frecuente representación, en los relatos argentinos de la guerra, de paternidades desviadas o interrumpidas guarda relación con la compleja representación de una patria con la cual filiarse en la propia guerra. Lleva una cámara para documentar la experiencia y, eventualmente, hacer una película. Además, lleva

---

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 126.

un diario. Se trata de un viaje a unas Malvinas permeadas por diversos relatos, entre los que la ficción –la literatura y el cine– ocupa un lugar destacado. De hecho, el epígrafe de la tesis es una frase del escritor mexicano Juan Villoro, que dice: “El hombre imagina muchas cosas, pero sobre todo, islas”.

En la primera entrada de su diario de viaje, leída al comienzo de la película por una voz en *off*, Julieta Vitullo consigna: “Vengo a Malvinas para terminar mi tesis. Vengo a Malvinas para confrontar las versiones escolares y las versiones testimoniales de los que pelearon en las islas en el 82, vengo para ver cómo se construyó este espacio en la literatura y el cine argentinos. Vengo a Malvinas para conocer a los kelpers. Vengo a Malvinas y me encuentro con Carlos y Dacio”. En efecto, al día siguiente de haber llegado, Vitullo se encuentra con dos ex combatientes, Carlos y Dacio, que “le cambiaron todo el viaje” y, sobre todo, le cambiaron la película. Si el conjunto de conocimientos, expectativas y, en general, imaginaciones anteriores había cobrado la forma de un plan de viaje, este será, sin embargo, será abandonado enseguida. La imaginación previa no llega a superponerse del todo a la experiencia: no sucede aquí lo que al inglés John Davis, quien según el relato de Groussac fue víctima de una expectativa tan fuerte que terminó por crear su objeto, creyendo haber descubierto las Malvinas en 1502. Hay, por el contrario, un aflojamiento del control y una apertura que permiten la intromisión en el relato de la lógica del desvío, del azar.

En 2012, se estrena *La forma exacta de las islas*, la película que resultó de ese viaje pero también, sobre todo, de ese desvío, como consecuencia del cual, Vitullo realizó un segundo viaje en 2010, acompañada esta vez de los directores del film, Dieleke y Casabé. Las imágenes tomadas entonces se intercalan con las de 2006. Tanto unas como otras trazan un desplazamiento respecto de los típicos imaginarios de las islas. Dacio, en un momento dice: “...tal vez la única cosa que encontré y no esperaba encontrar era la belleza. Pero los cerros, que nunca teníamos la oportunidad de tener sol como ahora, verlos así, luminosos, tan bonitos...”. En efecto, las Malvinas de *La forma exacta de las islas* son unas Malvinas donde, contra lo que todos nos imaginamos, es posible tirar una lona en una playa de arenas blancas y mar azul y acostarse al sol, unas Malvinas a las que es necesario llevar protector solar.

En relación con esto, durante gran parte de la película, la imagen está saturada de blanco, en el extremo opuesto de las imágenes oscuras con las que estamos acostumbrados a representarnos la guerra. Es cierto que ni en un caso ni en el otro la imagen es clara, aunque por distintas razones: por exceso, en esta película; por falta, en representaciones anteriores – por ejemplo, las imágenes de combates en *Iluminados por el fuego*.<sup>12</sup> Tal vez, cabría pensar que el negro y el blanco se ubican a igual distancia del “sepia”, aquel tono que en la novela de Gamerro designaba a los acontecimientos políticos cuando se han convertido en históricos, es decir, han cuajado en una forma exacta, inmóvil. Respecto de ese grado “sepia”, la oscuridad supone la falta: todavía no se ha iniciado el camino de la elaboración, de la

---

<sup>12</sup> *Iluminados por el fuego*, dirigida por Tristán Bauer, fue estrenada en 2005.

representación. La luz, por el contrario, aparece con la proliferación, la yuxtaposición de representaciones: un punto de elaboración posible, aunque tal vez difícil de mirar de frente.

Ir a las islas sin que ello suponga un regreso –en el sentido de un retorno al punto de partida– sino, por el contrario, una forma de desvío; hacer la experiencia del viaje sin perder de vista que toda isla es, en parte, imaginaria o, por lo menos, imaginada: tal novedad en el planteo de esta película parece indisociable de su *multiplicidad* genérica. Relato de viaje, documental, diario íntimo, estudio científico. *La forma exacta de las islas* es, en parte, todo eso.

En su exhaustivo estudio de relatos en primera persona de guerras modernas, el norteamericano Samuel Hynes, señala que estos guardan relación con tres géneros narrativos: el relato de viaje, la autobiografía y la historia.<sup>13</sup> Sin embargo, al mismo tiempo se distinguen de ellos, en tanto la extrañeza radical de la guerra constituye la antítesis del mundo comprensible que el autor y sus lectores habitan. El más extraño de los elementos del campo de batalla es la omnipresencia de una muerte más fea, más grotesca, menos humana que otras muertes, de la cual las palabras con que normalmente se narran los viajes, las historias y las vidas no pueden dar cuenta.

La película se sitúa en esa línea divisoria que es también una línea de tensión entre fuerzas opuestas, la cual, como señala Hynes es propia de los relatos de guerra en general pero que en Malvinas asume una inflexión particular; una suerte de frontera (y aquí, tal vez, cabría recordar que las islas son, en sí mismas una frontera, un territorio en disputa): entre géneros; entre imaginación y experiencia; entre la fuerza centrífuga de la ficción y la fuerza centrípeta que ejerce el relato propiamente bélico; pero también entre lo individual y lo colectivo. Esta última tensión se pondrá en juego en la película fundamentalmente en relación con la cuestión del duelo.

Sobre el final, nos enteramos del motivo del segundo viaje: en el primero, Julieta Vitullo quedó embarazada de uno de los ex combatientes que conoció, pero el bebé falleció al poco tiempo de nacer. Vuelve, entonces, en 2010, impulsada ya no por el afán científico-académico de “contrastar”, comprender o explicar. Dice que siente que le debe a su hijo la realización de la película. Y también a sí misma, para poder seguir con su vida. Vuelve, entonces, impulsada por una motivación personal que la implica con su objeto: la de la elaboración del duelo. Uno de los diálogos que, a lo largo de la película, mantiene con isleños, versa precisamente sobre este punto. El hombre, nacido en Holanda pero radicado en Port Stanley hace muchos años, afirma haber comprendido mejor lo que significó la guerra en tanto trauma luego de haber vivido en carne propia una pérdida traumática. Vitullo, a su vez, le contesta que esa misma es la razón que la llevó por segunda vez a las islas, y confiesa preguntarse por la medida en que hablar ayuda a elaborar el duelo. La pregunta, en efecto, atraviesa la película que, en sí misma, puede ser mirada como una posible respuesta. En el entrecruzamiento de géneros, en sus imágenes desviadas respecto de cualquier expectativa o imaginación anterior, en su referencia permanente a múltiples voces y representaciones, en

---

<sup>13</sup> S. Hynes, *The soldiers' tale*, New York, Penguin, 2001.

sus preguntas abiertas: en la novedad que permiten, parece arrojar algo de luz sobre la tierra oscura y doliente de Malvinas.

### Otra vez la misma historia

En su tesis, posteriormente editada como libro, Julieta Vitullo dedica un capítulo al análisis de una película que en varios sentidos puede ser pensada como un antecedente y un contrapunto de *La forma exacta de las islas*. Se trata de *Fuckland*, primera película latinoamericana en recibir el certificado de autenticidad del DOGMA 95, firmado por los directores daneses que dieron origen al movimiento.<sup>14</sup>

*Fuckland*, dirigida por José Luis Marqués y estrenada en el año 2000, cuenta la historia de una segunda invasión a Malvinas, de características peculiares. Su protagonista, Fabián Stratas, se propone seducir isleñas y embarazarlas con el objetivo de ir poblando las islas de argentinos. En *Islas imaginadas*, Vitullo afirma, con razón, que en la película no queda claro si semejante proyecto “se plantea o no desde una distancia irónica o paródica”, puesto que “no hay punto de vista en la película frente al cual el punto de vista de Fabián resulte irónico”. Por otra parte, Vitullo destaca “la reminiscencia, para nada cómica, de las muchas guerras en que se violó masivamente a las mujeres como forma de limpieza étnica”.<sup>15</sup> Efectivamente, la ironía de la película respecto de la posición de Stratas resulta muy dudosa, al punto que el resultado parece ser el de la incorporación de argumentos raciales a la causa de la soberanía. Si bien estos habían aparecido muy tímidamente en la tradición malvinera previa, en 1982 casi no se jugaron.<sup>16</sup> El debate político deviene, en alguna medida, biopolítico.

En *Fuckland. Cine ficción/verdad*, un libro editado con simultaneidad al estreno de la película, Marqués relata las dificultades que supuso filmar de incógnito en las islas. En parte, se trata de dificultades reales: por ejemplo, las que surgen en el aeropuerto, donde está prohibido filmar por tratarse de un emplazamiento militar. Pero en parte también son creadas por el propio equipo de filmación, que finge trabajar en un marco de clandestinidad que no existe. Incluso llegan a actuarse escenas de paranoia ante una supuesta persecución por parte de los isleños. Por esa vía, *Fuckland* atribuye al otro todo el odio, “olvidando” el odio que contienen las acciones propias, y “olvidando”, fundamentalmente, la guerra del 82.

Por otra parte, en el libro, se define el género de la película como “ficción/verdad”, un nuevo formato que resulta de la tensión entre lo ficcional y lo documental y en el que se pretende no controlar nada, sino, al contrario, entregarse al azar: “Lo único ya determinado

---

<sup>14</sup> Sin embargo, como señala Vitullo en su trabajo, algunas de las normas establecidas en el llamado “Voto de castidad” serían violadas. Por ejemplo, se incluyó una voz en *off* y se agregó música en el proceso de post-producción.

<sup>15</sup> J. Vitullo, *Islas imaginadas*, Buenos Aires, Corregidor, 2012., pp.145 y ss.

<sup>16</sup> La propia Vitullo destaca el lugar que ocupa en esta tradición, que denomina de “nacionalismo territorialista”, el poema “La hermanita perdida” (1971), de Atahualpa Yupanqui: “Malvinas, tierra cautiva /Patagonia te suspira. / Toda la Pampa te llama. / Seguirán las mil banderas / del mar, azules y blancas, / pero, queremos ver una / sobre tus piedras clavada. / Para llenarte de criollos. / Para curtirte la cara / hasta que logres el gesto / tradicional de la Patria”.

era el lugar donde transcurriría la acción. Una vez allí debía averiguar cómo la realidad iba a modificar lo que yo proponía como ficción, y cómo, paralelamente, la ficción iba a intervenir sobre la realidad transformando esa relación de ida y vuelta en un relato cinematográfico”.<sup>17</sup> Sin embargo, el azaroso vínculo entre ficción y realidad busca ser controlado por el director. Incluso el propio libro, donde se explicitan y se explican las intenciones originales y las formas en que los planes intentaron llevarse a cabo, constituye un remedo de esa ausencia de control que, se pretendía, caracterizaba al film.

Se trata, más bien, de una puesta en escena, controlada, de lo azaroso. En ese sentido, la película no propone ficciones que interactúen con lo real en una mutua transformación, sino historias falsas que están en lugar de otra cosa, a la que, al no darle forma, dejan intacta. Nada nuevo puede producirse y la historia se repite igual: no solo se los términos de la invasión de 1982 –la mal disimulada violencia de Stratas–; sino también su resultado. Es necesario agregar una escena para reparar el daño moral infligido a Camilla Heaney, la actriz femenina que, según se cuenta en el libro, terminó por sentirse verdaderamente una traidora a la patria, ante la exasperación de las “argentinas” de Fabián, quien, por su parte, “empezó” –así dice el libro– a resentirse con los ingleses. Cuando Fabián no la ve, Camilla toma su cámara y se graba a sí misma diciendo que descubrió el engaño. Las islas vuelven a quedar en manos de los ingleses y el odio se reactualiza.

*Fuckland* puede leerse entonces como una reescritura de la historia de la guerra en la que no hay variaciones. Es decir que el engaño como motor narrativo, en tanto establece una falsamente libre relación entre ficción y verdad, produce la repetición de lo mismo que, en relación con la dimensión biopolítica que el film introduce en la causa Malvinas, se replica en las nociones de reproducción masculina, de patrilinealidad y de nacionalismo territorialista cerrado.

*La forma exacta de las islas*, como ya se habrá advertido, también propone una peculiar relación entre ficción y verdad, o entre lo ficcional y lo documental. O, más bien, propone una pregunta sobre esa relación. Si, por un lado, se trata de un documental, en el segundo viaje, Vitullo afirmará que no quiere repetir “vicariamente” la experiencia de Carlos y Dacio, no quiere hacer otra vez el mismo camino. La elección de la palabra no parece casual: desde *Lo que queda de Auschwitz*, siempre se asocia al testimonio: señala su falta.<sup>18</sup> En tanto el que tuvo la experiencia total del campo de concentración –la muerte– no puede dar cuenta de ella, el testimonio siempre es vicario y por más abarcativo que sea tiene en su centro una laguna que solo puede bordear. Vitullo no quiere quedarse allí, en ese movimiento circular en torno al abismo innombrable de la muerte, eso es lo que está diciendo. Pero, por otro lado, tampoco quiere la línea de fuga de la ficción. En un momento, casi al final, relata, mirando a cámara, que cuando le contó a una compañera en Estados Unidos –donde hizo su doctorado– que viajaba a Malvinas para filmar, la compañera le preguntó si en la película el bebé vivía. Como

---

<sup>17</sup> J.L. Marqués, *Fuckland. Cine ficción/verdad*, Buenos Aires, Atomic Films, 2009, p. 9.

<sup>18</sup> Cfr. G. Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia, Pre-textos, 2005.

no había sido aclarado, interpretó que era una ficción. No se trata, entonces, de repetir el camino pero tampoco de abrir otro, paralelo –ni de crear otro mundo, subterráneo–, sino de elaborar: permitir, una vez más, los desvíos, que multiplican los cruces a un lado y otro de las barras que separan los géneros.

## 2012, el fin de un mundo

En poco más de una década aparecen dos películas que en varios sentidos pueden ser comparadas. Las dos se filman en las islas Malvinas e incluyen, incluso, escenas similares: fachadas de edificios isleños en que las dos se detienen; una suerte de “enoquecimiento” de las imágenes tomadas en las islas que, sobre el final, se suceden frenéticamente; un diálogo en que uno de los protagonistas le propone al otro quedarse juntos en las islas una semana más –Camilla a Fabián, en un caso, Carlos a Julieta, en el otro–. La propuesta, en parte amorosa, en parte asociada a los estrechos y particulares vínculos que cada uno tiene con esa tierra, es rechazada en ambos casos. Tanto *Fuckland* como *La forma exacta de las islas*, por otra parte, remiten a la guerra pero transcurren en su tiempo presente. Las dos postulan un cruce singular, sobre el que además reflexionan, entre experiencia e imaginación o entre lo documental y lo ficcional, por un lado, y por el otro, entre lo colectivo y lo individual; y en las dos, finalmente, ese cruce y esa reflexión están atravesados, a su vez, por la temática de la reproducción, que incorpora la dimensión biopolítica en un nuevo cruce entre cuerpo y territorio.

Sin embargo, una vez establecido que la comparación es posible, todo comienza a diferenciarse. Las escenas de Malvinas de *La forma exacta de las islas*, como dijimos, son por completo novedosas, contradicen las expectativas, al igual que los diálogos pausados con algunos isleños. Entretanto, *Fuckland* reproduce y confirma estereotipos previos: que los isleños son borrachos y “piratas” y que desprecian a los argentinos. Lo que se reproduce, por tanto, es el enfrentamiento, pero es como si este no tuviera nada que ver con la guerra. En ese sentido, mientras una película ve y muestra algo nuevo la otra se funda en y machaca con la repetición. En relación con ello, en su reseña de *La forma exacta de las islas*, Martín Kohan destaca una escena en que Carlos y Dacio, en la habitación del hotel, hablan sobre la guerra: “un rasgo singular distingue este intercambio: no están seguros de lo que dicen, no saben adónde van a llegar con cada frase. O sea, no hablan de algo que ya han pensado, sino que van pensando mientras hablan. Y entonces ciertas cuestiones decisivas (para todos pero en especial para ellos, que han sido soldados de esa guerra), como la posibilidad o la imposibilidad del heroísmo, el sello fatal de la dictadura y sus alcances, la gloria eventual del sacrificio o la evidencia penosa de haber sido usados, se examinan sin certezas previas”.<sup>19</sup> Se comprueba allí el hecho, efectivamente novedoso, de que la película, en vez de cerrar, abre.

---

<sup>19</sup> Cfr. M. Kohan, “Una escena de película”, en <http://www.perfil.com/columnistas/Una-escena-de-pelicula-20140808-0053.html>

No provee afirmaciones sino preguntas, la cual tal vez sea la única manera de llegar a un sentido, aunque sea parcial, de esa guerra.

En la misma línea, puede postularse que la relación que establecen entre las diversas dimensiones de lo ficcional y lo documental o bien el lugar que asignan a la experiencia personal en el relato que construyen, es por completo diferente. En *Fuckland*, la relación entre ficción y verdad, esa barra supuestamente tensa, es avasallada por la fuerza del engaño, que nada construye. *La forma exacta de las islas* deja abierta una pregunta, tal vez un anhelo: ¿es posible que la ficción opere su transformación sobre la vida? ¿acaso puede vivir el bebé? Y en un plano más realista: ¿puede contribuir con el proceso de duelo al permitir un acercamiento nuevo a la verdad o al sentido?

En cuanto a la cuestión biopolítica de la reproducción, esto es, la asociación entre cuerpo y territorio, cabe señalar que, mientras la referencia de *Fuckland* es hacia el poema de Yupanqui, de filiación nacionalista y datado en 1971, la del film de Dieleké y Casabé es, una vez más, Gamarro, donde las metáforas reproductivas son, como todo lo demás, objeto de parodia y, como tales, entran en el caleidoscopio en el que entran todas las representaciones que fueron haciendo de las Malvinas el símbolo solidificado que es para muchos. Por ejemplo: “La Argentina es una pija parada lista para procrear, y las Malvinas son sus pelotas. ¡Cuando las recuperemos volverá la fertilidad a nuestras tierras y seremos una gran nación como soñaron nuestros próceres!”<sup>20</sup> El contrapunto irónico es claro, y es allí donde se sitúa la productividad, puesto que lo que está en juego es, precisamente, la posibilidad de producir algo nuevo. Con la misma ironía, la novela da cuenta de un particular proceso de concepción, en que se insemína con la simiente recién extraída del hombre a la mujer, que luego es cosida durante dos meses para evitar cualquier duda posible sobre la paternidad. Sin embargo, el hombre se lamenta de que, aun asegurándose de que el hijo no es de otro, sigue siendo de ella. En la misma línea, se imagina la posibilidad de una raza argentina –los descendientes del *Homo argentinus* descrito por Florentino Ameghino– que permanezca incontaminada de cualquier influencia extranjera o inmigración y que conserve por tanto la pureza de la sangre y la lengua argentinas.

Si las dos películas miran el mismo pasado desde su presente, cabe preguntarse tal vez, qué es lo que cambió, en ese presente, para que las miradas de dos películas que abordan temas semejantes, desde el mismo lugar –las islas Malvinas– sean tan diferentes.

Cuando en 1982 Fogwill escribió la primera novela de Malvinas, *Los pichiciegos*, la estructuró como el relato que hacía el único sobreviviente de un grupo de desertores a un hombre que lo entrevistaba. Durante años, la crítica literaria leyó la novela sin detenerse especialmente en la escena que, sin embargo, constituía un eje fundamental ya que ficcionalizaba una instancia testimonial que, además, reviste carácter documental: como señala Carlo Ginzburg, los testimonios brindados por un único testigo plantean inevitablemente la pregunta por la autenticidad.<sup>21</sup> Incluso soslayaron la escena muchas

---

<sup>20</sup> C. Gamarro, *Las islas*, Buenos Aires, Simurg, 1998, p. 56.

<sup>21</sup> Cfr. C. Ginzburg, *El hilo y las huellas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.

lecturas que hicieron hincapié en la capacidad de la novela de anticipar la derrota argentina en Malvinas y algunos de los rasgos de la democracia naciente, aun cuando es allí donde tal vez se produzca la más notable anticipación: la que refiere, no a los hechos sino a los modos de narrarlos.

Si durante los años ochenta y noventa prima en la crítica literaria la mirada que hace foco en el texto y en sus relaciones con otros textos y, por lo tanto, lo real o contextual es excluido de muchos textos y de casi todas las lecturas, en el siglo XXI, esto comienza a modificarse. Sandra Contreras habla de “retornos del realismo” en la narrativa argentina contemporánea, entre los cuales destaca el de la documentación.<sup>22</sup> En efecto, es posible postular la hipótesis de que, en los últimos años, un giro documental vino a complementar (ya que no a suceder) el giro subjetivo o biográfico al que se refirió Beatriz Sarlo en el año 2005 en *Tiempo pasado*. Y que atañe desde luego a las maneras de narrar y comprender el pasado. En este proceso, el cine ocupa un lugar central.<sup>23</sup>

Simultáneamente, en estos años comienza a advertirse, en el ámbito político, lo que a grandes rasgos puede llamarse un retorno de la épica y que también atañe a los modos de concebir y narrar la historia; de hecho, donde aparece primero es en los relatos de la militancia revolucionaria de los años setenta –piénsese en el monumental *La voluntad*, de Eduardo Anguita y Martín Caparrós, publicado en 1997–. Con Malvinas, como se dijo, un relato épico resultaba difícil no solo porque la épica hubiera caído en desuso, sino también por el hecho de que cualquier relato que se centrara demasiado en el acontecimiento bélico parecía avalarlo y, con ello, también al gobierno dictatorial. Pero pareciera que en los años dos mil es este nudo el que de a poco comienza a desatarse. Películas como *Iluminados por el fuego*, que en su tono lastimero son todavía parecidas a la temprana *Los chicos de la guerra*, dejan adivinar ya un giro: puesto que las escenas del drama de la posguerra se intercalan con escenas de la guerra, de los combates, producidas con tecnología y efectos especiales –la iluminación esporádica de los chispazos naranjas del fuego–.

Aunque el resultado de estos cambios –el retorno de la épica y, por tanto, el retorno de la guerra, por un lado y, por el otro, el “giro documental” – todavía no es claramente visible, puesto que el cambio todavía está en proceso, es posible pensar en algunas producciones culturales del período como sus primeros emergentes. Tanto *La forma exacta de las islas*, como también, una serie de poesías escritas por ex combatientes, género totalmente novedoso de estos años –*Soldados*, de Gustavo Caso Rosendi (2009); *Haikus de guerra*, de Martín Raninqueo (2012); *Brilla tú, borracho loco*, de Hugo Sánchez (2012)– participan de ese trastrocamiento del orden de los vínculos entre experiencia e imaginación y entre lo social y lo individual que supone también, fundamentalmente, una reconfiguración de los vínculos entre el presente y el pasado.

---

<sup>22</sup> S. Contreras (ed.), *Realismos, cuestiones críticas*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2013, p. 19.

<sup>23</sup> Cfr. B. Sarlo, *Tiempo pasado*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.