

El mar alrededor: novelas de navegantes en Malvinas

The sea around: Malvinas' seafaring novels

Alonso, Mercedes



 Mercedes Alonso

meralonsa@gmail.com

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Orbis Tertius

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN: 1851-7811

Periodicidad: Semestral

vol. 27, núm. 35, e232, 2022

publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 12 Marzo 2021

Aprobación: 27 Septiembre 2021

Publicación: 02 Mayo 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/81/813167006/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/18517811e232>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Literatura del mar de Malvinas designa la intersección entre una serie de textos de la literatura argentina sobre la guerra y el género literatura del mar, de tradición fundamentalmente anglosajona. *Montoneros o la ballena blanca* (2012), de Federico Lorenz; *Trasfondo* (2012), de Patricia Ratto, y *Puerto Belgrano* (2017), de Juan Terranova desordenan el reparto de los géneros literarios y los espacios de representación. Malvinas hace ingresar el mar a la literatura argentina como un territorio propio en el que arraiga su género específico y, a la vez, el mar permite contar Malvinas como campo de batalla y aventura. Esto supone una diferencia con la ausencia de mares y navegantes que se presupone en la literatura argentina y con gran parte del corpus ficcional de Malvinas, que desplaza la guerra en el tiempo, el espacio y la forma de representación. La coincidencia establece una relación de interdependencia entre ambos rasgos, que configura el lugar de estas novelas dentro del sistema literario y de un género en el que la guerra es una de las formas posibles de las aventuras en el mar.

Palabras clave: Malvinas, Literatura del mar, Aventura, Literatura argentina contemporánea.

Abstract: Malvinas sea literature names the intersection between a series of Argentine literature texts about the war and literature of the sea as a genre in the Anglophone tradition. Federico Lorenz' *Montoneros o la ballena blanca* (2012); Patricia Ratto's *Trasfondo* (2012), and Juan Terranova's *Puerto Belgrano* (2017) disrupt the distribution of literary genres and representational spaces. Malvinas allows the sea to access Argentine literature as a territory of its own, where its specific genre takes root; in turn, the sea allows Malvinas to be told as a field of battle and adventure. This signals a difference with the presumed absence of seas and sailors in Argentine literature, and with a large part of the Malvinas fictional corpus, which takes distance from the war in time, space, and form of representation. The coincidence establishes the interdependence between both features, which constitutes the place of these novels within the literary system and as part of a genre where war is a possible form of sea adventure.

Keywords: Malvinas, Literature of the sea, Adventure, Contemporary Argentine literature.

LITERATURAS DE LAS ISLAS

Las islas de mar no abundan en la región rioplatense. La literatura las ubica como espacios ideales o fantásticos en lugares remotos y deliberadamente imprecisos o como parte de las regiones literarias que se recortan en torno de los territorios fluviales. El río es el mar de la literatura de esta periferia, donde se sitúan las islas que más frecuenta su imaginario y las más importantes de una tradición que no es solo literaria: el Delta, las rioplatenses Argirópolis-Martín García, Paulino, Juncal. La excepción son las Malvinas, que tienen un lugar privilegiado, aunque ambiguo, en el imaginario.

Las islas sobre las que se reclama soberanía son un territorio solo en términos político-administrativos; en el imaginario, en cambio, son un lugar remoto e ideal. “Me hablan de Malvinas y yo no las conozco. Nunca llegué” (Terranova, 2017, p. 229), dice el ex cirujano de la Armada y tripulante del *Crucero General Belgrano* Eduardo Dumrauf en *Puerto Belgrano*, de Juan Terranova; “¿Cómo saber si nosotros vamos a verlas?, habría que ganar para eso, y desembarcar, ¿no?” (Ratto, 2012, p. 98), el narrador de *Trasfondo*, de Patricia Ratto. La incorporación a la nación parece condición necesaria para convertir las islas en un territorio, no en el sentido jurídico, sino material.

En la ficción, las Malvinas solo aparecen como espacio geográfico durante la guerra, durante la que son un campo de batalla que no puede formar una región porque, entre otras cosas, quienes ocupan las islas lo hacen de manera transitoria. Beatriz Sarlo (1994, p. 13) elogia la capacidad de *Los Pichiciegos* (1982) de Fogwill para imaginar “cómo es materialmente la guerra”. El territorio, en cambio, pierde materialidad porque los desertores se hunden en la tierra no para apropiarse de ella sino para borrar simultáneamente el espacio hostil y su presencia en él. En otros textos de ficción, las islas son una idea a la distancia, como en el videojuego que Felipe Félix desarrolla en *Las islas* (1998), de Carlos Gamerro, un espacio virtual creado a partir de la combinación del recuerdo del territorio real con imágenes de otros juegos. Formas similares de distanciamiento recorren buena parte de la literatura sobre Malvinas, categoría que ha pasado a nombrar la literatura sobre la guerra iniciada el 2 de abril de 1982 a pesar de que las islas contaban con una tradición anterior de viajeros y exploradores locales.

Las islas más preciadas en el imaginario argentino no se piensan como islas porque falta el mar a su alrededor. Además de su carácter remoto e ideal, la paradoja es producto de la falta de representación marítima que recorre la literatura argentina. Desde su comienzo, establecido en el siglo XIX, en paralelo a la proyección de una nación y su identidad correspondiente, el sistema se imagina a la par de los sucesivos modelos productivos que ocuparon el campo fértil, desde la síntesis de la nacionalidad que Ricardo Rojas encontró en la gauchesca hasta el modo de diálogo del presente con la tradición, que traza Montaldo (1993) e incluso en las sucesivas oleadas de regionalismos que discutieron con él.

Adolfo Prieto (2003) situó la emergencia de la literatura argentina –es decir, de esta reducción al campo, desierto, llanura o pampa– en los textos de los viajeros ingleses apropiados por los románticos locales –Sarmiento, Echeverría, Mármol– para dar cuenta de un espacio esquivo al tránsito y la representación. Una de las imágenes que pasa de unos a otros es la que asocia la pampa con el mar. La inversión que hace Borges –el mar es la “pampa de los ingleses” (2010, p. 211)–¹ señala la continuidad y su carácter explicativo de la diferencia entre dos sistemas literarios: en la literatura argentina no existe una tradición semejante a la que en inglés se llama *literature of the sea*. Juan Bautista Duizeide (2017), quien dedica su literatura a considerar y ocupar ese vacío, reparte el imaginario argentino sobre el mar entre las vacaciones y la guerra de Malvinas.

Cuando el mar aparece, está separado del elemento central del género: la aventura. Si la ausencia de desafíos define el tiempo detenido y regulado del ocio; los resultados o incluso los fines positivos faltan de la guerra de Malvinas y, sobre todo, de la literatura que se ha ocupado de cuestionarla (Blanco, et.al., 1993-1994; Vitullo, 2012a). Sin embargo, dentro de este corpus, las tres novelas del mar de Malvinas –*Montoneros o la ballena blanca* (2012), de Federico Lorenz; *Trasfondo* (2012) de Patricia Ratto, y *Puerto Belgrano* (2017), de Juan Terranova– desordenan el reparto de los géneros textuales y los espacios geográficos y de representación. El

mar ingresa a la literatura argentina como un territorio propio en el que arraiga su género específico y, a la vez, permite narrar Malvinas como campo de batalla y aventura.

La primera parte de la afirmación supone una diferencia con la ausencia de mares y navegantes que se presupone en la literatura argentina. La segunda, con gran parte del corpus ficcional de Malvinas, que desplaza la guerra en el tiempo, el espacio y la forma de representación. La coincidencia de estos rasgos define la literatura del mar de Malvinas en la intersección entre el corpus sobre la guerra, al que Segade (2014) propone pensar como nicho o género, y la literatura rioplatense del mar.²

El encuentro produce una contradicción: la “causa” nacional se enfoca desde el mar, que es la “pampa de los ingleses”, y en un género que pertenece a la tradición literaria del “enemigo”. Los principales estudios, circunscriben la *literature of the sea* a Inglaterra y EE.UU. Peck (2001) atribuye la exclusividad al desarrollo paralelo de la literatura y la economía marítimas; otras lecturas menos deterministas se concentran en el pasaje de Europa a América a través del hemisferio norte y la lengua inglesa: la literatura nacional de los EE.UU. se define en torno de James Fenimore Cooper (Philbrick, 1989), Herman Melville (Said, 2013) o de una tradición que los continúa en el siglo XX (Bender, 1988). Sin embargo, una de las principales teóricas dedicadas al género, Margaret Cohen (2010), señala la “transportabilidad” del género, que hace posible su circulación, recepción y recreación en otros contextos, donde se combina con tradiciones locales. Esta es la función que le atribuyo a la guerra de Malvinas: como imaginario disponible del mar y como tradición de la literatura argentina, transforma los elementos del género para producir su forma local, que no consiste en la importación del centro a la periferia, sino de una operación consciente y creativa.

Una segunda contradicción tiene lugar entre las formas distanciadas y anti-épicas de la literatura de Malvinas y un género que toma su estructura de la novela de aventuras: el viaje de exploración, descubrimiento y regreso (Foulke, 2011); el viaje hacia el conocimiento y la demostración de virtudes (Bender, 1984); el peligro y la búsqueda de resolución a través de las habilidades prácticas (Cohen, 2010); el encuentro del navegante con el desafío (Peck, 2001). Las novelas del mar de Malvinas, que suceden en el marco de una pérdida, son un caso extremo de la inversión de esta trama, que Duizeide (2010) atribuye a los contextos no imperiales. En cambio, conserva la atención del género a los aspectos materiales de la navegación: el agua y la técnica.

El proceso de apropiación supone que la falta de tradición marítima rioplatense no es un límite, sino que produce estrategias para acceder a la zona inexplorada. La recreación de episodios del pasado es un elemento residual de la literatura del mar, que en la primera mitad del siglo XIX funcionó como una variante de la novela histórica con *The Pirate* (1822), de Walter Scott, y el ciclo de novelas de Cooper sobre el mar. En la Argentina del siglo XXI, es el modo en que el género se inscribe a la vez en la historia, la identidad y la literatura local.³

EL MAR DE MALVINAS

Julieta Vitullo (2012b), quien ha estudiado ampliamente la literatura sobre las islas, cuenta que las historias de navegantes y piratas que recorren su pasado hubieran podido dar material para una producción ficcional que recién descubrió el espacio frente a la guerra. La pérdida del territorio, sin embargo, significó el cambio de género. Las novelas del mar de Malvinas vuelven a la aventura, pero no a través de ese archivo, sino de las lecturas con las que reemplazan la tradición que les falta en el sistema literario local. Melville resuena en *Montoneros o la ballena blanca* desde el título, la ballena que se transforma en alegoría de Montoneros, uno de los navegantes, que elige Ismael como nombre de guerra y el epígrafe, que define los dos afectos de la novela: el “juramento de violencia y venganza” (Melville en Lorenz, 2012, p. 13) de Ismael se proyecta en la solidaridad con los compañeros y el colectivo y la venganza contra los responsables de la muerte de los caídos. En *Puerto Belgrano* (2017), en el sastre del Crucero, una figura de la otredad radical cubierto de tatuajes como el arponero Queequeg.

La referencia principal, sin embargo, es el universo textual que abarca desde las lecturas de infancia –Julio Verne, R.L. Stevenson– hasta la reelaboración prestigiosa de Joseph Conrad, que define la inscripción de las novelas como aventuras. La novela de Lorenz establece la continuidad entre los dos polos. Otros de sus personajes se hacen llamar Nemo –como el ermitaño de *20000 leguas de viaje submarino* de Verne– y Kurtz –como el solitario conquistador del África de *El corazón de las tinieblas*–; el libro que el General, quien dirige la operación en Malvinas, le regala a Ismael es de Conrad y él recuerda haber leído *Lord Jim*, pero los textos que moldean el espíritu que lo lleva a la acción pertenece a la otra serie: "Me iba a la aventura, como decían los libros de la colección Robin Hood" (Lorenz, 2012, p. 125).

El sistema de lecturas constituye el género, como señala Michel de Certeau (2000) a propósito de Julio Verne; la biblioteca en el centro del Nautilus sintetiza el modo en que las novelas y los relatos de viaje forman una cadena de producción de ficción y conocimiento. En la literatura argentina contemporánea, la relación con otras ficciones no conquista el espacio vacío para el progreso, sino que se apropia de un territorio material y literario y construye un marco de recepción.

En *Trasfondo* no hay referencias a este tipo de literatura. En cambio, Ortega, que es el narrador, lee un libro sobre un bicho que cava su madriguera y se las arregla para vivir en ella; una versión animal de *Los pichiciegos*. La novela de Fogwill establece los parámetros de la literatura posterior sobre la guerra: el desplazamiento de la acción bélica y el cuestionamiento de la épica a través de la figura del desertor como pícaro y del relato de la guerra como farsa. En esta escena, la novela de Ratto se inscribe en esta otra tradición literaria a través de la continuidad entre pichicera, madriguera, submarino; tres formas de habitar lo profundo. La distribución de las referencias instala una tensión dentro del corpus entre el género extranjero, explícito en las novelas de Lorenz y Terranova, pero presente en la construcción de la novela de Ratto como relato de navegantes, y el imaginario nacional en torno a las islas. El resultado de ese encuentro es la literatura del mar de Malvinas, una forma particular del género en el sistema argentino, que interviene en la tradición de las islas, en la que no tenían esta dimensión espacial (Vitullo, 2012a).

La aparición del territorio en las tres novelas es desigual. En la de Ratto, inscripta en la línea de Fogwill, las islas son invisibles; si la guerra se pierde, no hay apropiación del espacio ni imagen ni experiencia de las islas, pero el submarino navega en sus aguas. En *Puerto Belgrano*, la tripulación del Crucero tampoco llega a las islas, pero la condición de acceso a la representación no es la dominación territorial, sino el desembarco. Al final de la novela, situado en 2020, el futuro cercano de su publicación, el narrador las ve como turista:

Malvinas es la Patagonia extrema. Un fragmento de piedra argentina en el Mar argentino donde se habla inglés. / Y el Atlántico Sur es un padre agresivo y justo al que amamos. [...]. No es un mar civilizado, aplacado por años de historia, ni un mar interior, ni una playa de vacaciones para borrachos y nudistas. [...]. Es otra cosa (Terranova, 2017, p. 251-252).

La oposición entre el mar y las islas dice lo contrario que en la novela de Ratto. El mar es territorio, espacio habitable y de pertenencia. Durante la guerra, es el campo de batalla en remplazo de las islas ausentes –"Conozco ese mar que es un infierno frío, purgatorio y tumba. Pero de las islas no sé nada" (p.229), dice Dumrauf–; en el viaje, un territorio soberano. En la definición de las islas como "piedra argentina en el Mar argentino", el gentilicio funciona como reivindicación la primera vez y como nombre propio la segunda. La novela invierte la afirmación de Lois (2018) sobre la posibilidad que ofrecen las islas de conceptualizar y cartografiar la inmensidad oceánica. El mar permite llegar a Malvinas y pensarlas como territorio.

La novela de Federico Lorenz traza el itinerario de los montoneros, que organiza y da nombre a las partes de la novela, en función de esa afirmación: "La ciudad", "La montaña", "Ruta 2 al Sur", "El mar", "Las islas", "Atlántico Sur". La guerra es una cuestión territorial; no el reclamo de soberanía sino la ocupación del espacio por la cual el campo de batalla de Malvinas ingresa a la literatura de ficción en tiempo presente. La condición de este proceso es la navegación. Hay que atravesar el mar y aprender sus prácticas para llegar a las islas; la novela se inscribe en la literatura del mar para narrar la guerra. La fantasía histórica de una invasión montonera a las islas, que cuenta Lorenz, habilita la fantasía territorial. Así como la primera discute el sentido

político del relato, la memoria y el imaginario de Malvinas, la segunda cuestiona la idealización de las islas a través del paisaje distópico, que es una forma desplazada de interrogarla: “El paisaje semejava una maqueta de la destrucción, a punto de ser coloreada” (Lorenz, 2012, p. 21).

La forma en que estas novelas se posicionan en y sobre el territorio las ubica dentro de la tradición de la literatura argentina bajo el presupuesto, que comparten con todo el corpus Malvinas y con este desarrollo, de que, como aspiración y lugar común, las islas forman parte del imaginario y la literatura nacionales. Si, como afirma Souto (2018), Malvinas es la causa nacional porque unifica posiciones diversas, cada una de estas novelas recrea una de esas miradas. La construcción de un verosímil fundado en discursos sociales reconocibles produce la inscripción que transforma la literatura del mar e interviene en la literatura sobre la guerra porque les da voz a quienes combaten por decisión propia, figuras ausentes de los textos anteriores.⁴

En *Trasfondo*, los submarinistas representan un sector marginal entre los militares de carrera, alejado de las decisiones y la información por su posición jerárquica y espacial. “Mientras se hace snorkel se saca la antena para ver si –sintonizando Radio Colonia– llega alguna noticia de lo que ocurre afuera, es la única manera de enterarse de algo en este cilindro cerrado, enterrado en el fondo del océano” (Ratto, 2012, p. 90). La crítica a la guerra se hace desde esa posición subordinada: “A veces me parece que alguien en tierra, cuando decide cuestiones como esta de la indumentaria o tantas otras, desde algún escritorio, se dedica a jodernos porque está aburrido, como si todos fuéramos parte de un gran chiste” (Ratto, 2012, p.19). El “chiste” enlaza con la tradición farsesca de la literatura de Malvinas que corroe la épica desmontando los fundamentos de la causa (Blanco, et.al, 1993-1994). Lo que el submarinista pone en discusión, sin embargo, es la ejecución y no el sentido de la guerra, como si este no importara para una práctica que depende únicamente de la rutinización.

“El soldado obedece, dije. El soldado no piensa” (Terranova, 2017, p. 183), dice en *Puerto Belgrano* Eduardo Dumrauf, otro subordinado de la jerarquía militar. En sus palabras, sin embargo, resuena más la obediencia debida que el trabajo mecánico. La evaluación de la guerra mal hecha es similar a la que hace el submarinista: “El equipo básico, mal embalado, esperaba en las dársenas. La situación me resultó desorganizada” (Terranova, 2017, p.17), pero lo que se desprende del juicio profesional es muy distinto: “Este ejército no puede ganar ninguna guerra, pensé” (Terranova, 2017, p.17). Las objeciones de Dumrauf son internas a la institución militar; no usa los detalles para cuestionar la totalidad, sino que, como corresponde a su posición –institucional e ideológica –, deslinda responsabilidades. “A los soldados que fueron a las islas y sostuvieron sus posiciones pese a la paupérrima logística y muchas veces también pese al increíble maltrato de sus superiores, nadie puede reprocharles nada. Los generales, en cambio, deberían haber pagado mucho más” (Terranova, 2017, p.162). Su evaluación es diferente porque, para él, el error de las cúpulas no es su falta de competencia, sino de convicción. Esto le permite sostener un relato heroico de la guerra, que es el rasgo más incómodo de la novela, a la vez que una de sus mayores apuestas, por la diferencia que implica con el resto de la ficción sobre Malvinas.

En *Montoneros o la ballena blanca*, finalmente, Lorenz construye una voz que defiende la causa y algunos aspectos de la guerra, a los que incluso les atribuye aspectos heroicos, pero desde una posición muy diferente a la de Dumrauf. El grupo disidente de Montoneros, del que forma parte el narrador, invade Malvinas antes de que se declare la guerra, como estrategia para minar el poder militar con el que, sin embargo, comparte la reivindicación: “Las Malvinas son nuestras, y le estaríamos sacando un grano en el culo a los milicos” (Lorenz, 2012, p. 195). Lo incómodo de esta voz es la interrogación del accionar de las organizaciones armadas –un tema que la literatura sobre la Dictadura no ha encarado más que lateralmente–⁵ y de las contradicciones que debería producir el carácter unificador de la causa. La coincidencia de militares y Montoneros en torno a una guerra que es la continuación de la dictadura por otros medios se revela como problema a partir de la experiencia en el campo de batalla: “En los primeros días nuestra situación se parecía a los peores meses de la dictadura, sin casa fija en la que guardarnos, y saltando de un lado a otro” (Lorenz, 2012, p. 280). La forma de la continuidad entre la dictadura y la guerra que propone esta novela permite, como señala Semilla Durán (2016), la transposición de la lucha de los montoneros contra los militares al territorio de la guerra en las islas.

La aparición del torturador y asesino de algunos de sus compañeros como comandante no cuestiona la causa, sino que resuelve la contradicción. Romualdes se convierte en el objetivo militar de la organización armada que introduce una épica propia en la guerra que no deja de pelear.

Desde estas posiciones narrativas las novelas interpelan los discursos sociales y la literatura sobre Malvinas. La coincidencia entre los submarinistas sumergidos y los pichis enterrados resalta la diferencia de sus propósitos, que se puede extender a la confrontación entre las otras novelas del mar de las islas y la literatura anterior: la deserción bajo tierra, la inmersión como ejercicio de una función en la guerra. El reparto diferente del espacio que advierte Kohan (2013) en la novela de Ratto tiene que ver con las posibilidades narrativas de la literatura del mar. El giro presente en estas novelas es el resultado del contrapunto entre la inscripción en el sistema literario, a través de la intervención sobre la narrativa y los otros discursos sobre Malvinas, y el movimiento opuesto, hacia afuera, que producen las referencias a la *literature of the sea* y los relatos de aventuras. Las novelas del mar de Malvinas son una variante local de la *literature of the sea* que propone una forma de narrar Malvinas que está ausente de su corpus ficcional: el relato bélico, la aventura, la épica.

VARIACIONES EN EL CORPUS MALVINAS

Una de las diferencias entre las novelas del mar de Malvinas y la mayor parte de la ficción sobre la guerra es que sus protagonistas se embarcan para pelear. Las posiciones detrás de ese objetivo definen el carácter de las historias. En *Trasfondo*, la prueba que tienen que superar los submarinistas no es el combate sino el aislamiento espacial e informativo con la expectativa constante de hechos bélicos que nunca llegan. En *Montoneros o la ballena blanca*, el encierro del barco también produce desinformación: los montoneros se embarcan sin saber que van a pelear la misma guerra que los militares a los que pretenden enfrentar. En *Puerto Belgrano*, Eduardo Dumrauf pone la cuestión de los motivos del viaje en primer plano cuando les cuenta a sus compañeros de balsa la historia de un caballero medieval, con el que los compara: “¿por qué el marinero sale a navegar?” (Terranova, 2017, p. 127). La asociación se basa en los fines. Sin embargo, aunque invoque el deseo de aventura y las virtudes heroicas, su participación en la guerra reúne la obediencia a la institución militar de la que forma parte y el entusiasmo que le provoca la navegación. La oscilación entre el deseo y el deber profesional define la especificidad del corpus frente los protagonistas conscriptos que predominan en otras novelas.

El giro es un proceso interno al corpus Malvinas. Mientras estas novelas del mar, escritas en la segunda década de los 2000, cuentan la experiencia de la guerra desde la proximidad seria del presente y la primera persona, las novelas de la década del 90, como señala Segade (2014), la desplazan, en la tradición de negación de la épica que la crítica viene señalando desde el texto pionero de Blanco, Imperatore y Kohan (Blanco, et al., 1993-1994). El proceso se enmarca en una tradición crítica que organiza la literatura de Malvinas y de dictadura en etapas. Gamerro (2010) propone una organización lógica, por oposición a cronológica, en la que cada una conduce a la que sigue porque los escritores se apoyan en el trabajo de los anteriores para transformar los procedimientos con que cuentan el pasado reciente. En la división de Drucaroff (2011), centrada en la relación con la política y la historia, la última generación, de principios del siglo XXI, introduce dos variaciones: las tramas fuertes, en contra del aplanamiento cotidiano de la literatura de los 90, y la posibilidad de recordar la militancia de los 70 como una experiencia de entusiasmo e incluso de heroísmo. Las novelas del mar de Malvinas, que cuentan la guerra como aventura –una trama fuerte– y ponen en discusión las posiciones políticas de los diferentes sectores de la sociedad del momento, participan de este giro.

La crítica segmenta la literatura de Malvinas de una manera semejante. Segade (2014) lee un alejamiento progresivo de la experiencia bélica, mientras que Souto (2018) distingue los momentos de la picaresca, la pérdida y, ya en el siglo XXI, la ampliación de los géneros y los espacios desde donde se cuenta la guerra. En esta apertura se sitúa el movimiento de aproximación a las islas que hacen las novelas del mar de Malvinas, todas posteriores a 2010; como si, siguiendo la lógica que propone Gamerro, volvieran a empezar después del

distanciamiento máximo.⁶ La referencia de *Trasfondo* a *Los pichiciegos* y la transformación de algunas de sus operaciones parece apuntar en este sentido: enterrarse o sumergirse para desertar o participar de la guerra, el chiste que ya no resulta en farsa. Por otra parte, las tres novelas estarían en sintonía con lo que estos autores proponen para las generaciones más nuevas: la aproximación a la experiencia mediante la investigación o la imaginación de la última etapa de Gamerro; la desaparición del “tabú del enfrentamiento” que permite revisar y volver a narrar la violencia del pasado reciente y la trama fuerte, que plantea Drucaroff y está implícito en la ampliación de los géneros que percibe Souto.

El acercamiento a la guerra en el tiempo y en el espacio coincide con el giro en el modo de contarla; incluso se reclaman. “Al hombre le gusta hacer la guerra. Lo disfruta. Le gusta apostar a ella y luego narrarlo” (Terranova, 2017, p. 228), dice Dumrauf en la novela de Terranova. En la lógica de las etapas, cuando Fogwill publica *Los pichiciegos* era necesario establecer la oposición al marco ideológico asociado a la guerra como gesta nacional. Por más que no sea un tema resuelto en la sociedad argentina, que sigue atrapada en una reivindicación nacionalista que se justifica por una historia que incluye esta operación bélica llevada adelante por una dictadura militar en contra de esa misma sociedad, las diferentes formas en que la literatura cuestionó la guerra, la causa y la nacionalidad parecen haber limpiado el terreno para otras miradas, o bien haber agotado los procedimientos deconstructivos. Segade (2014) anticipa algo de esto cuando señala que, en los 2000, Malvinas accede a un relato bélico fuera de la literatura al mismo tiempo que, en los discursos de la historia y la política, aparecen formas épicas de contar el pasado. Una década más tarde, Ratto, Terranova y Lorenz hacen literatura con esta posibilidad incómoda de contar una guerra infame con elementos de la épica.⁷

El par pelear/narrar que establece Dumrauf dirige la atención hacia este aspecto. En las tres novelas, hay personajes que escriben durante su participación en la guerra. El narrador de *Montoneros y la ballena blanca* es el prisionero de guerra que “escribe sin cesar, a pesar de las indicaciones para que descanse” (Lorenz, 2012, p.24) a bordo del buque hospital *HMS Uganda*; toda la novela es ese texto escrito desde la inmediatez en la que el cuerpo está doblemente comprometido, por la condición de prisionero y porque la escritura desobedece la instrucción de descanso. *Puerto Belgrano*, en cambio, establece una forma de distanciamiento similar a la de otros textos del período. Dumrauf escribe varios años después, pero remite al diario que lleva durante el tiempo que permanece embarcado.⁸ Aunque señale, como es habitual en las novelas sobre el pasado reciente, la inestabilidad de la memoria –dice no recordar haber escrito algo o que haya sucedido de esa manera–, resalta la utilidad de la práctica durante la guerra: “empecé sin darme cuenta, me sirvió para domesticar el tiempo interno” (Terranova, 2017, p.37).

El diario está ligado a la supervivencia durante la espera y el encierro, que también comprometen el cuerpo. La novela, en cambio, tiene una dimensión estética: “Del hundimiento del crucero Belgrano yo saqué estas páginas banales. Dije mucho con plena consciencia de que es imposible decirlo todo” (Terranova, 2017, p. 253). Sin embargo, ambas prácticas de escritura están ligadas a la guerra; Dumrauf traslada a tiempos de paz en tierra la técnica que aprende en el barco: escribe para enfrentar la experiencia del tiempo a bordo o del recuerdo de la guerra y el naufragio. La diferencia entre el registro inmediato de los hechos y su elaboración posterior es una forma de distanciamiento que está ausente de la novela de Lorenz, que se presenta como el relato directo del protagonista, un testimonio apenas enmarcado en el capítulo inicial que lo sitúa en un tiempo y un espacio que no son los de escritura de la novela.

Por último, *Trasfondo* distribuye la escritura de la inmediatez y el relato de la novela entre dos personajes. La voz de Ortega se presenta como un monólogo en presente que acompaña y sostiene sus acciones cotidianas. Como se revela al final, el submarinista está muerto, por lo que, al revés del prisionero de Lorenz, que se pone en peligro al escribir, él narra para conservar su presencia; no domestica el tiempo como Dumrauf, se sostiene sobre él. La escritura como forma de ocupar el tiempo, en cambio, le corresponde a Almaraz, que registra la cotidianidad en una libreta de tapas negras que parece ser un diario o un cuaderno de bitácora. Como *Puerto Belgrano*, la novela marca la diferencia entre dos formas de contar la guerra. En las escenas de inactividad

compartida en que Almaraz escribe, Ortega lee la versión animal de *Los pichiciegos*, que es un libro de ficción, y cuenta la historia que es la novela *Trasfondo*. Segade (2014) afirma, a partir de la novela de Fogwill, que la ficción no compite con los testimonios –como venía sosteniendo la crítica– sino que los contiene. Estas novelas los incorporan como punto de partida de la escritura y como un objeto de representación del que toman distancia. La pregunta que se plantea a partir de esta diferencia es por la especificidad de la literatura; qué y cómo se cuenta la guerra en la literatura del mar de Malvinas que no la desplaza en el tiempo y el espacio, pero tampoco se identifica con el relato testimonial.

El marco de género pone en primer plano el relato de los hechos a la vez que hace evidente el artificio. El protagonista de *Puerto Belgrano* define la guerra como aventura cuando se refiere a la primera con los términos de la segunda:

Las guerras implican viajes, un viaje material, pero también emocional y metafísico. Por una decisión inapelable el hombre militar o civil se ve arrebatado de la vida de todos los días y de la servidumbre del trabajo y la rutina. La guerra moderna rompe la monotonía de una sociedad sedentaria y mecanizada (Terranova, 2017, p. 235)

Sin embargo, esa perspectiva convive con el sentido del deber. El soldado obedece, dice Dumrauf, pero el viaje a las islas no se reduce a la jerarquía militar. Si antes de viajar puede preguntarse por el sentido de las prácticas que lo definen, “¿Por qué soy médico? ¿Para sanar a quién? ¿Por qué soy marino? ¿Para navegar por dónde?” (Terranova, 2017, p. 15), ir a Malvinas es la oportunidad que aprovecha para poner a prueba su doble acervo de habilidades.

Del lado del trabajo, en cambio, están los submarinistas de Ratto. En ningún momento, Ortega se refiere a la voluntad o el deseo de viajar, mucho menos al sentido de la aventura. Sin embargo, se enfrenta al desafío de la espera, que no solo es parte de la experiencia particular de la guerra de Malvinas, sino que involucra una serie de habilidades o recursos propia, un *craft*, en los términos con que Cohen (2010) define las virtudes de los navegantes literarios y la trama de sus ficciones: “necesito estar ocupado, como todos, mientras transcurre la espera, ese tiempo en suspenso del vamos-a-ver-qué-pasa” (Ratto, 2012, p. 72). Dumrauf, que comparte la experiencia del tiempo muerto, la integra a la aventura: “embarcado la vida se hace todavía más exigente” (Terranova, 2017, p. 44). La novela de Lorenz podría ubicarse en el extremo opuesto del deber porque el viaje y la participación en la guerra son decisiones voluntarias que se formulan como aventura y en su género específico. La guerra es “[l]a posibilidad de coronar nuestros sueños, de concretar las esperanzas en nuestras fuerzas o morir en el intento” (Lorenz, 2012, p. 245).

Ahora bien, si la acción en las islas involucra la puesta a prueba de habilidades de combate que son parte de la formación de los guerrilleros, la navegación es una tarea nueva que tienen que aprender porque no son profesionales como los personajes de las otras novelas. Lo que cuenta la zona de la novela en que los montoneros permanecen embarcados es el aprendizaje de la práctica que hace de la *literature of the sea*, y de la forma en que esta novela se inscribe en su tradición, una poética del trabajo. Entonces, la rutina que cuenta *Trasfondo* también es una forma de narrar la navegación en el marco del género; un *craft* que, frente al acontecimiento extraordinario, produce una aventura. *Puerto Belgrano* reparte esta forma de narrar el trabajo en la doble inscripción profesional de su protagonista. Dumrauf demora su relato en la explicación de prácticas médicas o de navegación. Por ejemplo, para dar cuenta del gran logro que representa el rescate de los sobrevivientes del Belgrano, lo confronta con una larga serie de contraejemplos que muestran cómo podría haber salido mal. En otro momento, describe detalladamente la apendicectomía que hace ni bien embarca y la presenta como un desafío que tuvo que superar. A partir de la experiencia exitosa, define las virtudes específicas que va a poner a prueba durante el naufragio y el rescate: “el cirujano militar debe estar tranquilo y sobre todo ser ordenado” (Terranova, 2017, p. 47).

Si las aventuras se distinguen por el *craft* particular de cada aventurero, la prueba a la que lo someten define su sentido. Dumrauf cuenta dos veces el naufragio: una como relato de experiencia y otra desde la distancia temporal que cambia la afectividad por los datos. En esta última, aparece la forma del *craft* que Dumrauf

ostenta cada vez que se refiere a la historia de los barcos y la navegación. En la primera, en cambio, la emoción de la hazaña no involucra solo sus habilidades, sino que es el resultado de una acción conjunta; el *craft* deviene virtud heroica: “la velocidad de la Armada Argentina y el coraje y entrenamiento de sus hombres minimizó la pérdida de vidas [...]. Gracias a la preparación y a los reflejos de la Armada, más del setenta por ciento de los hombres que viajaban en el *Belgrano* pudieron volver a casa” (Terranova, 2017, p. 154-155).

Como triunfo militar, el rescate es la contracara de todos los otros hechos de la guerra de Malvinas contados en la literatura. Quizás en ninguna parte –ni siquiera en el relato pormenorizado de las grandes acciones– sea tan claro como en el momento en que, al subir a las balsas de rescate, un conscripto grita “¡Viva la patria, viva la Armada argentina!” (Terranova, 2017, p. 118). Su apelación a la doble pertenencia en el momento de peligro se escribe como el reverso del “Prólogo” de *Operación Masacre*, en el que Walsh liquida cualquier posibilidad de una épica de la institución militar en la escena en que otro conscripto, en lugar de gritar lo que él hubiera esperado, pide “No me dejen solo, hijos de puta” (Walsh, 2007, p. 18). El grito del soldado en *Puerto Belgrano* hace que la figura heroica de la novela sea la institución militar antes que sus actores individuales. Es casi imposible empatizar con esa voz narrativa que justifica su participación en sesiones de tortura por lo que es poco factible leer la novela como una reivindicación de la guerra como épica; en todo caso, es la construcción ficcional de esa posición. Sin embargo, como estrategia, construye un relato heroico donde no había podido existir antes. Dumrauf lo dice por la negativa al referirse a la democracia, que rechaza: “la humanidad había entendido que era mejor evitar los grandes relatos. La épica había concluido” (Terranova, 2017, p. 237).

En la novela de Lorenz, la aventura adquiere dimensión heroica desde otra perspectiva en la que resulta más incómoda la comunidad de objetivos con la Fuerzas Armadas que la concepción épica del combate, que se desplaza del discurso militar al de una organización guerrillera altamente militarizada.⁹ Parte de la incomodidad, sin embargo, se resuelve a través del giro en los objetivos. La venganza contra el comandante torturador Romualdes vuelve asimilable la acción bélica porque corre el foco de la guerra hacia una disputa que ni siquiera es política, sino que responde a una demanda de justicia que, en el momento en que ocurre el ataque en la ficción, la sociedad estaba por hacer parte de su identidad y su tradición. La heroicidad, por otra parte, se reintroduce en el mismo momento en que se la hace tolerable a través de la figura del caído: “Y mientras perdíamos las islas, acosté a Gari como un santo sobre la tumba, le acomodé el casco debajo de la cabeza y, arrodillado para acercar mi boca a su oído, le canté nuestro himno de guerra, de dolor, de victoria” (Lorenz, 2012, p. 316). Ismael no le canta el himno nacional, como hubiera hecho el conscripto de Terranova, pero se refiere a la derrota en la guerra como una pérdida que lo involucra. Desde ese medio camino de la inscripción en la identidad nacional, la reivindicación de la causa, si no de la guerra, se ampara en los dos tópicos que parecen incuestionables: la muerte y la fidelidad al compañero, que Lojo (2012) entiende como el único tipo de épica posible en Malvinas.

En *Trasfondo*, la participación del *ARA San Luis* en la guerra no termina con una gran hazaña como la del *Belgrano*, sino que el submarino se retira sin haber entrado en combate. Sin embargo, la “historieta ridícula” (Ratto, 2012, p. 22) de la que los submarinistas se sienten parte no causa gracia porque estar sumergido, a diferencia de estar bajo tierra, no sustrae el cuerpo de la guerra, sino que lo expone a una amenaza que es permanente:

la explosión del torpedo contra el barco enemigo, el fuego, el humo, el estupor, los heridos, la sangre, las cosas que alguna vez vimos en las películas pero que ahora pueden ocurrir en serio, aunque cómo saberlo, no vamos a ver nada, sólo vamos a percibir el eco del estallido y a sentir quizás algún cimbronazo (p. 75)

La hazaña consiste en resistir al miedo; una puesta a prueba del valor que hace que la guerra sea diferente del juego sin heroísmo ni sacrificio que describe Kohan (2006) en la novela de Fogwill. Ortega usa la comparación para tomar distancia. Aunque se cuente como simulacro, la guerra supone el peligro real de muerte:

Batalla naval, recuerdo de pronto mientras salgo de sala de máquinas, agua, tocado, hundido. Todo era limpio entonces, una cruz en un papel, algo de estrategia, un poco de suerte, otro poco de estudiar la cara del otro, pero limpio: lápiz, cuadrícula

impecable trazada con la misma escuadra de madera que llevábamos a la escuela, barcos que eran sólo cuadraditos pintados con lápiz o birome o fibra Sylvapen [...] Tocado, hundido, pero nada de sangre, ni de gritos, ni de fuego, ni de agua helada que corta la respiración, ni de miedo, ni de muerte (Ratto, 2012, p. 96)

No es posible pensar una épica en *Trasfondo*, ni siquiera como en el caso de *Montoneros*, porque hasta la experiencia de la muerte adquiere otro sentido. Dice Ortega: “se me ocurre que lo mejor hubiera sido estallar en mil pedazos y no volver, así seríamos víctimas o héroes, no esta evidencia viva de lo que no funciona, de lo que está mal, del fracaso” (Ratto, 2012, p.136). Desde la tradición de *Los pichiciegos* en la que se inscribe, la novela niega la épica junto con el lamento, que es la otra versión de la muerte según las categorías de grandes relatos establecidas por Blanco (et.al. 1993-1994). El único muerto de esta historia es el narrador, que no es víctima ni héroe porque muere por una descompensación que sufre antes de entrar en la guerra. Su experiencia del miedo no es el terror del terrorismo de Estado ni el horror de la guerra sino su forma literaria específica, un gótico de la guerra en el mar.

MONSTRUOS EN LA NEBLINA

Trasfondo está sembrada de indicios de la muerte del narrador. Ortega se dice que no lo ven por “este overol oscuro y esta casi completa oscuridad” (Ratto, 2012, p. 62); que no sale en las fotos porque “soy como el lado oscuro de la luna” (p. 60). La incertidumbre marca el clima de los géneros ligados al horror, según la ya clásica definición de Jackson en *Fantasy* (1981): la presencia de algo que no puede ser nombrado pone en duda la percepción del narrador, que intenta resolver la contradicción entre la razón y lo que no entra en su noción de realidad. La propia inexistencia, a la que se enfrenta Ortega, es un problema de este tipo, pero no es un conflicto individual, sino que se extiende al contexto de la guerra y la navegación a bordo del submarino.

El encierro es una experiencia central de la literatura del mar, de Malvinas y del gótico, en el que los espacios cerrados son el ámbito de aparición de todo lo que permanece oculto o silenciado afuera. En la novela de Ratto, los elementos de este modo de representación permiten que en plena guerra aparezca una imagen de su resolución: el *ARA San Luis* es una tumba: “todos apilados estamos, acaso todos muertos, un ataúd sobre otro, sólo que aún no nos hemos dado cuenta” (Ratto, 2012, p. 71). Pero Ortega también ve lo que es invisible en el presente. Por ejemplo, en el sueño en que un concripto deambula por la ESMA como un aparecido –la versión fantástica de quien podría ser un desaparecido en términos políticos–: “de noche, a tientas, semidesnudo, como recién levantado de la cama, el cuerpo de un adolescente camina a tientas como si buscara algo” (2012, p. 51). La realidad aparece como una visión fantasmagórica que solo puede captar otro fantasma. Esa mirada se traslada a toda la experiencia de la guerra como continuación del terror –de la política– dictatorial: “en este estado de silencio y de roce con la muerte, oigo todo lo que parece que los otros, las voces de los otros, van a decir, y nunca dicen” (2012, p. 118). Si en la lógica del corpus Malvinas, el encierro aísla de la información; en la del gótico, el submarino es una tumba habitada por un muerto que percibe una realidad que está más allá de lo que puede ser visto o nombrado en lo inmediato. Gatti (2019) lee ambos rasgos en conjunto en relación con las formas breves que, en la narrativa latinoamericana contemporánea, hacen visible lo siniestro en espacios otros, como el submarino: toda la tripulación es espectral porque está aislada del contexto en el que se toman decisiones que no los tienen en cuenta.

Sin embargo, esto no produce una escisión con la realidad de la guerra, como propone Gatti, ni convierte el submarino en una metáfora, como dice Semilla Durán (2016). Al contrario, define una forma concreta de estar en la guerra y escribir su experiencia como narrativa de terror en la tradición de *Los pichiciegos*, que cuenta el encierro en un ambiente ominoso en el que es posible sospechar que todos están muertos y en el que aparecen las figuras fantasmagóricas de las monjas francesas. Este modo recorre la literatura de Malvinas; aparece en escenas que oscurecen el relato, como las que encuentran Gramuglio (2002) y Ansolabehere (2014) en *Dos veces junio*, de Kohan; en las figuras que, de acuerdo con Segade (2014), permiten narrar la

experiencia extrema de la que no puede dar cuenta el realismo y es una de las ampliaciones genéricas que Souto (2018) registra en las últimas generaciones.

Trasfondo agrega la forma específica del gótico en el mar, donde la profundidad no solo alude a la muerte, sino que implica la oscuridad característica de este modo estético: "las crestas de las olas que se forman a babor y a estribor refulgen con ribetes de una fosforescencia que contrasta con la nave negra y el cielo también negro, una estela láctea que brilla como proyectada por un faro inmensurable" (Trasfondo, 2012, p. 126). La oscuridad y los ambientes claustrofóbicos del mar –cuevas, barcos hundidos, el submarino en este caso– producen la sensación de amenaza potencial que, en el gótico, prepara la aparición sobrenatural. En torno de estas imágenes, Margaret Cohen (2014; 2017) define un "gótico submarino" y Emily Alder (2016), un "gótico náutico". En su análisis de la literatura del mar, Foulke (2011) resume la atracción y el temor que produce el espacio con el adjetivo "haunted", que caracteriza los castillos y mansiones góticas. Encantado y embrujado; los dos términos con que se intenta resolver la traducción al castellano definen la ambigüedad del espacio marítimo, que se redobra en el contexto de guerra.

En *Trasfondo*, la imagen del submarino alterna entre el barco fantasma y el castillo gótico. La niebla que lo acompaña y oculta en todo su recorrido caracteriza el espacio marítimo y ofrece la posibilidad de salir a la superficie sin ser detectado, pero produce la sensación de irrealidad que amenaza a los submarinistas con su propia inexistencia: "una niebla densa que imagino de un gris compacto capaz de ocultar la silueta del submarino. Blanco gris plateado sobre el agua, la protectora niebla que nos desdibuja mientras navegamos rumbo al sur" (Ratto, 2012, p. 16). La embarcación invisible poblada por muertos acecha las islas que la representación oficial también ha fijado veladas por la neblina. Si esto puede leerse como parte de su idealización, de la carencia de imagen de lo que está más allá de la dominación territorial; el barco fantasma denuncia la falta de participación en la guerra mal hecha en términos no realistas. El castillo gótico, por otro lado, es a la vez una fortaleza contra la amenaza externa –la guerra, las noticias del país bajo la dictadura– y el lugar de encierro acechado por un fantasma –el narrador– que es capaz de ver y escuchar lo ominoso que no se dice.

Las otras dos novelas inscriben estas formas específicas del mar de Malvinas en la tradición fantasmagórica de las islas. En *Fantasmas de Malvinas* (2008), Federico Lorenz presenta el trabajo con testimonios como un diálogo con los muertos que permite su redención. Los de la novela, sin embargo, no son todavía los muertos de la guerra sino los compañeros montoneros asesinados por la dictadura. Primero aparecen como voces en el viento de la Patagonia durante una tormenta que los vivos resisten encerrados en un ambiente dominado por la oscuridad y la soledad: "Entre los soplidos airados, las ráfagas traían lamentos de ultratumba, y por la noche –que solo reconocíamos porque la oscuridad se hacía mayor– oíamos voces, cabalgando sobre ellas como brujas medievales" (Lorenz, 2012, p. 206). La sospecha que genera la capacidad para ver y oír fantasmas no es solo una marca del gótico sino del contexto en el que, como en *Trasfondo*, el cuerpo está siempre bajo amenaza: "Capaz ya estamos muertos. Capaz que los milicos ya nos limpiaron a todos hace tiempo" (2012, p. 207). La incertidumbre se puede pensar con los dos términos con que Mark Fisher (2018) caracteriza lo espeluznante –uno de los modos narrativos y de percepción en que reparte el imaginario del *fantasy*–: la falta de ausencia y la falta de presencia. Lo que no está, los muertos, aparece, mientras que se vuelve dudosa la existencia de los vivos.

El modo gótico revela el vínculo de la muerte con el contexto político. En *Montoneros*, la aparición definitiva de los muertos antes de que sean redimidos en la operación de venganza en las islas es una imagen tomada de *Moby Dick*: "Entre las cuerdas, enganchados en los arpones, cuerpos lívidos bamboleaban sus brazos y sus cuencas vacías; sus bocas abiertas en gestos de asombro y espanto" (Lorenz, 2012, p. 269). No son fantasmas que respondan al orden de lo real político como las monjas francesas de Fogwill o el secuestrado de Ratto, sino que la política adquiere una dimensión gótica porque se la concibe como forma de hacer presentes a los muertos, de llamarlos por su nombre; los fantasmas muestran lo que la dictadura mantiene oculto y sin nombre; son aparecidos, como en el sueño de Ortega.

Puerto Belgrano, en cambio, desplaza la resonancia política. El ambiente gótico que privilegia no es el horror político sino el mar. "Uno de los miedos más antiguos del hombre es la oscuridad. Y la más antigua y perfecta oscuridad está en la noche del mar" (Terranova, 2017, p. 38). El territorio de la novela se recorta y se define desde esa mirada. El mar es lo no dicho que acecha la literatura argentina y la guerra de Malvinas.:

El Atlántico Sur era el verdadero monstruo de todas las pesadillas de un marino. El peor mar. ¿El kraken, la ballena asesina, el fin de una tierra chata sobre el lomo de cuatro elefantes? El Atlántico Sur era real. Era todos los monstruos imaginados y muchos más (p. 32)

El monstruo que habita el *Belgrano* tiene más que ver con este espacio que con la dimensión política de la guerra. Reina es una presencia fantasmática que aparece y desaparece a lo largo de la novela. Si a bordo su presencia es intermitente, lo que hace dudar a Dumrauf de su percepción y sus recuerdos, su existencia parece extenderse más allá de los límites aceptables para la razón. Las historias de marineros que cuenta no responden al saber profesional de Dumrauf, sino a la experiencia directa: "como si los hubiera conocido, como si los hubiese tratado" (Terranova, 2017, p. 73). Además, ve el pasado, el futuro y los pensamientos de cirujano después de que este le hace una transfusión de su sangre tras un accidente. La corporalidad, ajena a los fantasmas de la tradición gótica de Malvinas, alude a otras formas posibles de monstruosidad.

En su última aparición, ya en democracia y en tierra, ambos discuten las variantes de los no muertos y Reina señala su preferencia por el hombre lobo. El sastrero es una presencia más extendida que los fantasmas que hacen aparecer la dictadura en la guerra; es un monstruo de las guerras que muestra su continuidad. Reina ubica su origen como una fuerza especial alemana durante la Segunda Guerra Mundial; Dumrauf los remonta hasta el Sacro Imperio Romano. Estas apariciones flexibilizan los límites de lo real; Reina está inscripto en el relato histórico de una manera que no corresponde a la concepción racional del tiempo. La visión que tiene Dumrauf al final del último encuentro define su posicionamiento en el género: conjuga las convenciones del terror –"vi un lobo corriendo por el bosque y sentí sus fauces húmedas" (Terranova, 2017, p. 246)– con el gótico de guerra: "vi hierros oxidados, basura, manos y cabezas cercenadas en torres y charcos de sangre en la tierra" (p. 246). El sentido político del monstruo en la novela está en la diferencia entre su forma de aparecer en dictadura y en democracia, cuando puede nombrarse y discutir su pertenencia a lo real. Silvia Schwarzböck (2016) llama "espantos" a las formas de permanencia de la dictadura en la postdictadura, apariciones que se representan con los códigos de la ficción y la estética del terror porque no pueden concebirse desde otros discursos. Reina y los fantasmas del mar de Malvinas pertenecen a esta categoría, aunque no sean metáforas; son los monstruos del terror de la literatura, que, además, designan el que ejerce el Estado.

La literatura del mar de Malvinas repara dos ausencias de la literatura argentina, el mar y el relato bélico, que se cuenta como aventura. Sin embargo, no restablece el Gran Relato de Malvinas y la nacionalidad que los textos anteriores habían puesto en cuestión. *Puerto Belgrano* y *Trasfondo* invierten el cierre tranquilizador que es propio del gótico. Después de la última aparición de Reina, Dumrauf viaja a Malvinas, donde el paisaje gótico del barco hundido, el Atlántico sur, "la Patagonia extrema" (Terranova, 2017, p. 251) hacen visible la guerra como presencia aterradora. En el final de la novela de Ratto, la coincidencia entre la revelación de que el narrador está muerto y el retiro del submarino sin entrar en combate extiende la amenaza de inexistencia a las islas y la causa que las reclama. *Montoneros o la ballena blanca*, en cambio, reproduce el mecanismo del género. La reorientación del objetivo de la operación de la disputa por el territorio, que es la causa que propone la dictadura, hacia la venganza contra el torturador Romualdes le permite al grupo de montoneros redimir a los muertos y conseguir una figura heroica aceptable. El límite entre el bien y el mal se restituye, aunque la reivindicación quede atrapada en un espacio ambiguo compartido que produce monstruos. Así como el modo gótico que define Jackson articula el tabú de manera tranquilizadora porque ofrece una realización vicaria de los deseos reprimidos, el gótico del mar de Malvinas, en la tradición política del terror argentino (Ansolabehere, 2018), despliega el relato épico de la aventura de guerra con el amparo de los monstruos que acechan la heroicidad y el nacionalismo de la causa.

REFERENCIAS

- Alder, E. (2016). Dracula's Gothic Ship. *Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, 15, 4-19. Recuperado a partir de <https://irishgothic horror.files.wordpress.com/2017/08/issue15-emilyalder-draculasgothicship.pdf>
- Ansolabehere, P. J. (2014). Reescrituras del terror. *Cuadernos LIRICO*, 10. <https://doi.org/10.4000/lirico.1705>
- Ansolabehere, P. J. (2018). Apuntes sobre el terror argentino. *Estudios de Teoría Literaria*, 7(13), 3-6. Recuperado a partir de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/2578>
- Bender, B. (1988). *Sea Brothers. The Tradition of American Sea Fiction from Moby Dick to the Present*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Blanco, O.; Imperatore, A.; Kohan, M. (1993-1994). Trashumantes de neblina, no las hemos de encontrar. *Revista Espacios*, 13, 82-86.
- Borges, J. L. (2010). "La poesía gauchesca". En *Obras Completas I* (pp.207-230). Buenos Aires: Emecé.
- Calveiro, P. (2005). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*. Buenos Aires: Norma.
- Cohen, M. (2010). *The Novel and the Sea*. Princeton: Princeton University Press.
- Cohen, M. (2014). Denotation in Alien Environment: the Underwater je Ne Sai Quoi. *Representations*, 125(1), 103-126. <https://doi.org/10.1525/rep.2014.125.1.103>
- Cohen, M. (2017). "The gothic imagination: from castle to shipwreck". Conferencia. Georgia Tech. Recuperado a partir de https://mediaspace.gatech.edu/media/2_arch_cohen/1_bz95lnht.
- De Certeau, M. (2000) [1986]. Writing the Sea: Jules Verne. En *Heterologies: Discourse on the Other* (137-149). Minneapolis: University of Minnesota.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes de la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Duizeide, J. B. (2010). Mares y libros. En *Crónicas con fondo de agua. Vidas secretas del Río de la Plata* (195-216). Buenos Aires: Continente.
- Duizeide, J. B. (2017). Escrito sobre el agua. En M. P. López y J. B. Duizeide. *Desierto y nación 1: lenguas* (65-158). Buenos Aires: Caterva Editorial.
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Gamerro, C. (2010). Tierra de la memoria. *Radar Libros*. 11/4/10. Recuperado a partir de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3787-2010-04-11.html>
- Gatti Riccardi, G. (2019). Incomunicados y fantasmales. Alegoría espectral de la derrota en Trasfondo, de Patricia Ratto. *Illuminazioni*, 47, 24-56. Recuperado a partir de http://www.rivistailluminazioni.it/wp-content/uploads/2020/06/Giuseppe-Gatti_INCOMUNICADOS-Y-FANTASMALES.-ALEGOR%C3%8DA-ESPECTRAL-DE-LA-DERROTA-EN-TRASFONDO-DE-PATRICIA-RATTO.pdf
- Gerassi-Navarro, N. (1999). *Pirate Novels. Fictions of Nation Building in Spanish America*. Durham and London: Duke University Press.
- Gramuglio, M. T. (2002). Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar. *Punto de Vista*, 74, 9-14.
- Gramuglio, M. T. (2004). El lugar de Juan José Saer. Grupo de Investigación de Literatura Argentina de la UBA. *Ficciones argentinas: antología de lecturas críticas* (239-272). Buenos Aires: Norma.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- Kohan, M. (2006). A salvo de Malvinas. *Bazar Americano*, agosto-noviembre. Recuperado a partir de <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=286&pdf=si>
- Kohan, M. (2013). Un cuento de fantasmas. *Revista Landa*, 2(1), 375-380. Recuperado a partir de <http://www.revisalanda.ufsc.br/PDFs/vol2n1/Rese%C3%B1a%20por%20MKohan-%20revisaduxx.pdf>
- Lois, C. (2018). *Terrae incognitae. Modos de pensar y mapear geografías desconocidas*. Buenos Aires: Eudeba.

- Lojo, M. R. (2012). Malvinas, un relato inconcluso. *ADN La Nación*, 13/07. Recuperado a partir de <http://www.edh.asa.com.ar/nota.php?notaid=366&t=Malvinas%2C+un+relato+inconcluso>
- Lorenz, F. (2012). *Montoneros o la ballena blanca*. Buenos Aires: Tusquets.
- Montaldo, G. (1993). *De pronto, el campo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Peck, J. (2001). *Maritime Fictions: Sailors and the Sea in British and American Novels, 1719-1917*. New York: Palgrave.
- Philbrick, T. (1989). Cooper and the Literary Discovery of the Sea. G. A. Test (ed.). *James Fenimore Cooper: His Country and his Art. Papers from the Bicentennial Conference*. New York: State University College of New York. Recuperado de <https://jcoopersociety.org/articles/SUNY/1989SUNY-PHILBRICK.HTML>
- Prieto, A. (2003). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ratto, P. (2012). *Trasfondo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Said, E. W. (2013). Prólogo a *Moby Dick*. En *Reflexiones sobre el exilio y otros ensayos literarios y culturales* (345-364). Barcelona: Debolsillo
- Sarlo, B. (1994). No olvidar la guerra de Malvinas. Sobre cine, literatura e historia. *Punto de vista*, 49, 11-15.
- Schwarzböck, S. (2016). *Los espantos. Estética y posdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.
- Segade, L. (2014). *La guerra en cuestión. Relatos de Malvinas en la cultura argentina (1982-2012)*. Tesis. FFyL, UBA. Dir. Alejandra Laera.
- Semilla Durán, M.A. (2016). De 1976 a 1982: Alusiones y elusiones de una genealogía. *Amerika*, 15. Recuperado a partir de <http://journals.openedition.org/amerika/7688>; DOI: <https://doi.org/10.4000/amerika.7688>
- Souto, L. C. (2018). Malvinas. Las islas prometidas. Aproximaciones a la literatura de la guerra. *Revista Chilena de Literatura*, 98, 105-132. Recuperado a partir de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952018000200105
- Svetliza, E. (2015). Escribir Malvinas según pasan las generaciones. *Jornaler@s*, 2(2).
- Terranova, J. (2017). *Puerto Belgrano*. Buenos Aires: Random House.
- Vitullo, J. (2012a). *Islas imaginadas. La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Vitullo, J. (2012b). Malvinas: literatura y otras piraterías. *Boca de Sapo*, 13, 18-25.
- Walsh, R. (2007). *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

NOTAS

- 1 La asociación no es patrimonio exclusivo de los ingleses. En el ensayo “Las ‘kenningar’” (*Historia de la eternidad*, 1936), Borges registra la misma imagen en las sagas islandesas que forman su pre-historia; también es muy marcada en las novelas de James Fenimore Cooper, que alternan entre pradera y mar.
- 2 En mi tesis doctoral en curso trabajo la formación de una literatura rioplatense del mar. Duizeide (2010; 2017), trabaja con la misma idea en su proyecto de escritura.
- 3 *La novia del hereje o la Inquisición en Lima* (1870), de Vicente Fidel López, sería un antecedente remoto pero revelador de las posibilidades de inserción del género en la región. Cfr. Gerassi-Navarro (1999). En las últimas décadas del siglo XX, algunas de novelas de la región llegaron al mar y la navegación mediante el relato de episodios de la Conquista: *El entenado* (1983), de Juan José Saer; *Maluco* (1990), de Napoleón Baccino Ponce de León, y varias de las que conforman el ciclo narrativo del mar de Alejandro Paternain.
- 4 Las tres novelas tienen una base testimonial. Ratto obtiene los detalles que le permiten imaginar la ficción a partir de entrevistas con los submarinistas del *ARA San Luis* (Duizeide, 2017); Lorenz ha recogido testimonios de los diversos sectores involucrados en la guerra a lo largo de sus investigaciones históricas sobre el tema; Terranova empieza su novela con la indicación de las fuentes en que se basa. La explicitación de este fundamento en una posición tan visible y definitiva tiene más que ver con desligarse del narrador que con la credibilidad del relato.
- 5 Drucaroff (2011) se refiere a esto como “tabú del enfrentamiento”. Es llamativo que a medida que pasan los años y crece el corpus literario sobre el período, las organizaciones armadas sigan sin llamarse por sus nombres, como si en el imaginario

subsistiera la reducción del conflicto a los dos bandos dictadores/revolucionarios. Schwarzböck (2016) se refiere a este lenguaje de “universales abstractos” como un triunfo de la derecha.

- 6 No otorgo a la fecha ningún significado particular más allá de su utilidad para la periodización. 2012, el trigésimo aniversario de la guerra además de la fecha de publicación de *Trasfondo*, *Montoneros* y otras novelas a las que Segade (2014, p.153) se refiere como “boom editorial malvinense”, sería igual de arbitrario.
- 7 *Trasfondo* es parte del corpus de Segade (2014). Sin embargo, además de ser la menos épica de las tres, su lectura en conjunto con las novelas del distanciamiento invisibiliza las formas en que efectivamente cuenta acciones bélicas.
- 8 No me detengo la relación entre el tiempo y la posibilidad de elaborar la experiencia porque solo aparece en esta novela.
- 9 O quizás esto contribuya a la misma incomodidad. El disparador de la acción y el sustento de esta concepción épica de la aventura malvinense es el grado de militarización alcanzado por Montoneros, que tampoco ha ingresado a la discusión sobre el pasado reciente. Schwarzböck (2016) advierte sobre este problema en las políticas de la memoria. Calveiro (2014) ha analizado la militarización de las organizaciones armadas, especialmente de Montoneros.