

Representación y memoria en las imágenes de archivo del cine argentino sobre la guerra de Malvinas¹

por Luciana Caresani*

Resumen: Nuestro análisis se centrará en el estudio crítico-interpretativo de los diversos usos que se hicieron de las imágenes de archivo en el cine argentino –ficcional y documental– de la última década sobre la guerra de Malvinas. A modo de hipótesis plantearemos que la misma escasez de imágenes fotográficas y cinematográficas que documentaron el período en que duró el conflicto bélico permitió no sólo establecer 'marcos de guerra' (noción que tomaremos de Judith Butler) que alteraron los sentidos de la población argentina a partir de la manipulación de los acontecimientos por parte de los medios de comunicación, sino también instaurar ciertas imágenes simbólicas que determinaron la configuración del imaginario social vinculado a Malvinas. De esto se desprende que, en nuestro corpus, al intervenir y cuestionar las imágenes de archivo, las representaciones e interpretaciones del pasado se actualizan y resignifican produciendo nuevos sentidos que hacen estallar los paradigmas de un relato histórico-colectivo cristalizado.

Palabras clave: guerra de Malvinas, cine argentino, imagen de archivo, representación, memoria.

Abstract: This essay offers a critical-interpretive examination of the ways in which archival images were deployed in last decade's Argentine feature films and documentaries about the Falklands War. We argue that the shortage of photographic and motion picture images of that war allowed not only to establish 'frames of war' (as per Judith Butler) that affected the population through the media's manipulation of events, but also set certain symbolic images that determined the social imaginary of the Falklands War. Therefore, we conclude that the intervention and critique of archival images, allows for updating and recreating the meaning of the representations and interpretations of the past, producing new meanings that redefine the frozen paradigms of the collective historical narrative.

Key words: Falklands War, Argentine cinema, archival image, representation, memory.

Fecha de recepción: 01/07/2014

Fecha de aceptación: 14/10/2014

¹ Este trabajo forma parte del PRIG "La guerra y el cine. Figuraciones, testimonios y relatos fílmicos sobre Malvinas" dirigido por la Lic. Marcela Visconti de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires).



El General Leopoldo Fortunato Galtieri anunciando desde el balcón de la Casa Rosada a la multitud en Plaza de Mayo el desembarco argentino en las Islas Malvinas el 2 de abril de 1982.

Mucho falta para que el cine esté en relación con lo real, con el mundo o con lo vivido, como continúa haciéndose que se cree. En principio y ante todo está en relación con lo visual
 (Serge Daney, 2005: 17).

Introducción

¿Cuáles son las imágenes que configuran la memoria histórica de un pueblo? ¿Qué lugar ocupan el cine y la fotografía durante una guerra y en los años posteriores a ella? En definitiva, cabe plantearse: ¿cuáles son los mecanismos e instancias de legitimación que determinan la persistencia de algunas imágenes de archivo –y no otras– a lo largo del tiempo?

Uno de los acontecimientos que todavía resulta problemático para la constitución de una memoria histórica colectiva en la República Argentina es la guerra de Malvinas, que tuvo lugar entre abril y junio de 1982. Enmarcada bajo la última dictadura militar que se inició con el golpe de Estado del 24 de marzo

de 1976 (autodenominada por sus ejecutores como el “Proceso de Reorganización Nacional”), esta guerra constituyó, a lo largo de sus escasos setenta y cuatro días de combate contra las tropas del Reino Unido, un interesante caso de manipulación de propaganda política y de material de archivo –tanto fotográfico como audiovisual– por parte de los principales medios de comunicación estatales y privados.

Si hay una imagen de archivo clave que ha sido repetida y utilizada en diversos films de nuestra cinematografía nacional es la famosa secuencia en Plaza de Mayo emitida por el noticiero de ATC “60 Minutos” del día 2 de abril de 1982 donde el General Leopoldo Fortunato Galtieri anuncia, desde el balcón de Casa Rosada frente a una plaza colmada de manifestantes, la toma de Malvinas. Allí, pronunció su famosa frase dirigida a las tropas británicas “Si quieren venir que vengan, les presentaremos batalla”.² Un dato no menor es que, si bien muchos agitaban fervientemente sus banderas en Plaza de Mayo, tres días antes se produjo la poco recordada huelga general del 30 de marzo convocada por la CGT (Confederación General del Trabajo) que fue apoyada por los organismos de derechos humanos. Ese rechazo multitudinario a la continuidad de la dictadura militar derivó en una brutal represión que tuvo el saldo de una muerte.

Tal como sostiene Judith Butler, “toda guerra es una guerra sobre los sentidos” (Butler, 2011: 29), ya que sin la alteración de estos sentidos sobre la población

² “60 minutos” fue el noticiero del canal estatal ATC (Argentina Televisora Color) desde el año 1979, conducido por José Gómez Fuentes, Silvia Fernández Barrios y María Larreta. Con la dirección periodística de Horacio Larrosa, este programa se convirtió en la principal herramienta de comunicación de las Fuerzas Armadas, especialmente en la guerra de Malvinas. El día 2 de abril de 1982 se transmitió también el desembarco, y a partir del 12 de abril, ATC se instaló en Malvinas para transmitir en directo con la cobertura del periodista Nicolás Kasanzew acompañado del camarógrafo Alfredo Lamela. La figura de Kasanzew, quien además escribió crónicas de guerra para la revista *Siete Días*, quedó marcada como “la cara de Malvinas” y como el portavoz del relato oficial de la guerra. En varias declaraciones de los últimos años, el periodista sostuvo que durante la guerra de Malvinas no tenía información de lo que se emitía en el continente, sino que recién al volver con su camarógrafo al país se enteraron de que el noventa por ciento de lo que habían filmado no se mostró o fue destruido.

ningún Estado podría llevarse adelante. El caso de la guerra de Malvinas es un ejemplo clave donde el periodismo, las imágenes que circularon sobre la guerra, las decisiones narrativas sobre lo que se mostró y lo que se ocultó es lo que reguló el campo sensorial que preparó el terreno epistemológico y afectivo para la guerra y, por lo tanto, formó parte de ella. Los 'marcos de guerra' son, siguiendo a la autora, los que organizan esa racionalidad, producen una afectividad para tal fin y delimitan lo pensable (Butler, 2009: 96). Por ello, cuando una vida se convierte en impensable o cuando un pueblo entero se convierte en impensable, hacer la guerra resulta más fácil (Butler, 2011: 24).

De esto se desprende que sostengamos, a modo de hipótesis, que la misma escasez de imágenes fotográficas y cinematográficas que documentaron el período en que duró la guerra de Malvinas permitió no sólo establecer marcos de guerra que alteraron los sentidos de la población argentina sobre el conflicto armado a partir de la manipulación de los acontecimientos por parte de los medios de comunicación, sino también instaurar ciertas imágenes simbólicas que determinaron la configuración del imaginario social vinculado a Malvinas. Esto conformará para nuestro trabajo un análisis centrado en el estudio crítico-interpretativo de los diversos usos que se hicieron de las imágenes de archivo en el cine argentino –ficcional y documental– de la última década sobre el conflicto armado del Atlántico Sur. Consideramos que, en nuestro corpus, es en la intervención y en el cuestionamiento de las imágenes de archivo donde las representaciones e interpretaciones del pasado se actualizan y resignifican produciendo nuevos sentidos que hacen estallar los paradigmas de un relato histórico-colectivo cristalizado.

Como mencionamos, para nuestro trabajo hemos elegido cuatro films argentinos (documentales y ficciones) realizados en los últimos diez años. En particular, nos interesa reflexionar sobre el momento histórico posterior a la década de los años noventa –en donde el denominado “fin de las historias y de

las ideologías” fue expresado a través del menemismo³– y al estallido social del año 2001. En este período, que abarca la última década, ciertos jóvenes cineastas argentinos –integrantes en su mayoría de una nueva generación de realizadores que vivieron la dictadura militar durante su infancia o adolescencia, lo que marca una nueva perspectiva sobre el tema Malvinas– lograron reconfigurar el lugar que ocupan las imágenes de archivo referidas al último gobierno de facto en nuestro país. Dentro de este marco, intentaremos comprender cómo se apropiaron dichos cineastas de un nuevo saber sobre los archivos audiovisuales y fotográficos que circularon en el período en que transcurrió la guerra de Malvinas para permitirnos pensar *por* y *a través* de estas imágenes.⁴ Es por ello que los films que hemos elegido para formar parte de nuestro corpus ejemplifican claramente este particular devenir de aquello que compone la historia y la memoria de las imágenes sobre Malvinas. Por otra parte, a lo largo de este último tiempo la producción audiovisual,⁵ teatral y

³ Dicha expresión es conocida en Argentina como el período en que duró la presidencia con dos mandatos consecutivos de Carlos Saúl Menem (entre los años 1989 y 1999), donde se terminó de instaurar el modelo económico neoliberal iniciado con el golpe de Estado de 1976, que derivó en la crisis socio-económica del año 2001 bajo la presidencia de Fernando de la Rúa.

⁴ Una primera limitación para los cineastas y sus equipos de producción que recurren a los fondos que conservan documentos audiovisuales del período de la última dictadura en nuestro país está determinada porque “los canales de televisión fueron los principales productores de material de no ficción durante la dictadura militar. A poco de asumir el poder, las fuerzas armadas se dividieron el control de las emisoras televisivas (...). El Ejército se hizo cargo de Canal 9, la Fuerza Aérea de Canal 11, la Marina de Canal 13 y Canal 7 (...) se dividió entre las tres fuerzas. Con el regreso de la democracia en 1983, los canales recuperaron el control institucional del nuevo gobierno pero los militares se cuidaron de no dejar en sus acervos los (pocos) materiales que pudieran relacionarlos con las más sangrientas acciones del terrorismo de Estado. Sin embargo, estas instituciones almacenaban todavía un repertorio de imágenes y sonidos de los años de plomo bastante más extenso que el identificable en el cine documental venidero. La endémica carencia de políticas públicas en relación con la conservación del patrimonio audiovisual junto con la posterior privatización de Canal 9 (1983) y el remate de los canales 11 y 13 durante el gobierno de Carlos Saúl Menem (1990) acentuó el proceso de pérdida, robo, desmantelamiento y diáspora de la memoria audiovisual iniciado previamente” (Kriger & Piedras, 2012: 95).

⁵ En relación a este aspecto, Ana Amado señala: “En la década del noventa, comenzó a articularse una bibliografía cada vez más amplia que explora el campo cinematográfico argentino desde una perspectiva historiográfica, teórica o crítica, con distintas posiciones respecto de la interpretación de las etapas históricas y políticas del país y, por lo tanto, con argumentos divergentes a la hora de atribuir valores o de sostener juicios estéticos sobre obras y autores que refieren a estas cuestiones. Entre las coincidencias más generalizadas se encuentra la de poner en evidencia los hallazgos artísticos de la nueva generación de cineastas surgida en la segunda mitad de los noventa, a partir de la comparación con aquella

literaria sobre la guerra de Malvinas ha aumentado considerablemente en relación a las dos décadas anteriores.

La batalla de las imágenes

Siguiendo un recorrido por el uso y la función que los archivos audiovisuales han tenido en las representaciones documentales desde finales del último gobierno de facto en Argentina hasta la actualidad, investigaciones recientes señalan que “en contadas ocasiones se formulan preguntas a los materiales audiovisuales, ya que se los suele utilizar con funciones probatorias, indiciales, ilustrativas o evocativas, con el objetivo de sostener una interpretación del pasado que preexiste a la construcción fílmica” (Kriger & Piedras, 2012: 93). Por otra parte, en su análisis del registro televisivo del 2 de abril de 1982 sobre “la Plaza de Galtieri” y la multitud que prestó su apoyo a la guerra de Malvinas, Mirta Varela privilegia el aspecto del color (que prevaleció en la concentración de esa plaza) en tanto elemento significativo para la construcción visual del acontecimiento político que significó la guerra. Es por ello que, según Varela, el celeste y blanco de las banderas argentinas en la Plaza de Mayo permitía homogeneizar a la multitud. Sin embargo, la presencia de unos escasos carteles de tela blanca pintados a mano y firmados por los Reservistas Navales producían “una fisura en la homogeneidad visual, pero, a cambio, incorporaban un supuesto apoyo espontáneo que aludía estilísticamente a aquellos otros consensos que habían estado presentes en esa misma plaza.” (Varela, 2013: 282). A su vez, la diversidad de colores en la ropa de los manifestantes –a diferencia de las insignias de los uniformes militares– marca otro punto de quiebre con una plaza de Malvinas “sólo superficialmente homogénea y artificialmente espontánea” que “resultó la primera escena de reacción popular construida por la televisión oficial” (Op. cit.: 283).

que se manifestó durante los años ochenta, juzgada –en bloque, como suelen ser las distribuciones generacionales– negativamente en términos estéticos” (Amado, 2009: 33).

Es por ello que se torna necesario juzgar esas imágenes harto repetidas tanto en los medios de comunicación como en films documentales y ficcionales –donde el General Galtieri anuncia con su discurso en Plaza de Mayo el estallido de la guerra de Malvinas– en detrimento de lo que 'simbolizan' o por lo que 'documentan'. A partir de los aportes de Sylvie Lindeperg, podemos afirmar que la mirada que nosotros tenemos sobre las imágenes de la guerra hoy no pueden a su vez comprenderse sin considerar la distancia temporal que nos separa de ellas. Esto se produce por la conjunción de los nuevos conocimientos históricos y las demandas recientes que se formulan a las imágenes de archivo (Lindeperg, 2009: 62).

A partir de estas contribuciones podemos plantear, en nuestro corpus, que el uso y el análisis de las producciones cinematográficas de estos últimos años sobre las imágenes de archivo referidas a Malvinas nos permite deconstruir el procedimiento de lo “visual” (distinto de la “imagen” que se apoya aún sobre una experiencia de la visión) que Serge Daney define como la verificación óptica de un procedimiento de poder –ya sea tecnológico, político, publicitario o militar– que sólo suscita comentarios claros y transparentes:

Evidentemente, lo visual concierne al nervio óptico, pero aun así, no es una imagen. Pienso que la condición *sine que non* para que haya imagen es la *alteridad*. Todas las culturas hacen algo con este casillero, más o menos vacío, el casillero del “hay otro” (para parafrasear a Lacan). Las guerras se hacen sin duda para que el casillero no tenga, llegado el momento, más que un único ocupante: el enemigo. De este modo es más simple. [...] Aunque no nos guste mucho la guerra, sabemos que ésta forma parte de la ecuación humana y que es una “forma de ver” (Daney, 2005: 269).

Un buen caso para analizar el rol que los medios de comunicación estatales y privados asumieron durante Malvinas en nuestro país es el documental *Estamos Ganando. Periodismo y censura en la guerra de Malvinas* (María

Elena Ciganda y Roberto Persano, 2005).⁶ Aquí, se presentan testimonios de diversas figuras (desde militares hasta periodistas tales como Luciano Benjamín Menéndez, Mariano Grondona, Eduardo Aliverti, Nicolás Kasanzew, Diego Pérez Andrade, entre otros) junto con material de archivo de la época, incluyendo publicidades, entrevistas a combatientes y publicaciones de prensa gráfica. El acto de intervención sobre las imágenes de archivo presentes en *Estamos Ganando...* está delimitado por marcas enunciativas tales como las voces en *off* de los narradores que hilvanan las imágenes, el orden de las entrevistas entendidas como fuentes a través del procedimiento del montaje o por la banda sonora que refiere al contexto histórico del retorno de la democracia.

Luego de la placa inicial que a modo de epígrafe cita la frase de Jorge Luis Borges “El hecho que refiero pasó en un tiempo que no podemos entender”, la primera imagen de archivo que abre el film es la famosa escena del discurso de Galtieri frente a Plaza de Mayo el 2 de abril de 1982, seguida por las tapas de revistas del momento (*Gente*, *Semanario* y *Somos*) que vaticinaban un aplastante triunfo argentino sobre las tropas inglesas. Como trasfondo sonoro, fragmentos de las canciones *La memoria* de León Gieco y *The great gig in the sky* de Pink Floyd resignifican las imágenes remitiéndonos al dolor producido por la guerra y por el accionar de los regímenes dictatoriales. Una voz en *off* nos señala:

VOZ EN OFF. La adición de los medios a la causa Malvinas hizo posible los 74 días de ficción periodística. El periodismo no pudo o no quiso escapar a ese sentimiento nacional.

De esta manera, la voz en *off* en tanto instancia enunciativa ya determina su punto de vista ideológico sobre los acontecimientos: la palabra permite actualizar la imagen, lejos cristalizarla. Pensamos, junto con Michel Chion, que en

⁶ Este sólido trabajo de investigación formó parte de la tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación (Universidad de Buenos Aires) de ambos realizadores.

cualquier magma sonoro, la presencia de una voz humana jerarquiza la percepción a su alrededor, el oído inevitablemente le presta atención, aislándola y estructurando en torno a ella la percepción del todo (Chion, 2004: 17).

Hacia la mitad del film hay un punto de inflexión sobre el lugar que ocuparon las imágenes de archivo durante el conflicto de Malvinas sobre el que nos interesa detenernos. En este fragmento, vemos la filmación de un ataque transmitido desde las islas por el noticiero de ATC. La cámara se mueve constantemente siguiendo el movimiento de los aviones bombarderos en el oscuro cielo mientras se oyen disparos, bombas y el reportero dice “Ahí se mueve el avión atacante, pasa, se pierde a su derecha”. Sobre esta toma se insertan los títulos “El primer ataque” y luego “Primero de mayo en Puerto Argentino”. Allí, irrumpe nuevamente una voz en off:

VOZ EN OFF. Con el inicio de las primeras hostilidades, la televisión se hizo radio. Sólo los medios oficiales, Télam y ATC, quedaron en las islas. La guerra sin imágenes se transformó en un hecho imaginario, que los operadores de la acción psicológica pudieron reinventar a su antojo.

Luego, la imagen de archivo filmada en el campo de batalla se va diseminando en forma de iris y la pantalla queda en negro. En el plano siguiente vemos el noticiero de ATC “60 Minutos” en que el periodista Víctor Sueiro lee un reporte de guerra en el estudio de televisión. En este fragmento que cierra con un simple iris sobre la imagen, la instancia enunciativa del documental pone en evidencia al archivo audiovisual como una construcción fragmentada de lo real, generando así una nueva metáfora de la ficcionalización que constituyó la guerra de Malvinas. Según Pascal Bonitzer (2007: 69): “lo que simplemente quiere el cine es que lo que tiene lugar en la contigüidad del fuera de campo tenga tanta importancia, desde el punto de vista dramático –e incluso a veces más–, como lo que tiene lugar en el interior del cuadro.” Siguiendo el análisis de Bonitzer, podemos sostener que tanto en este film como en el resto de

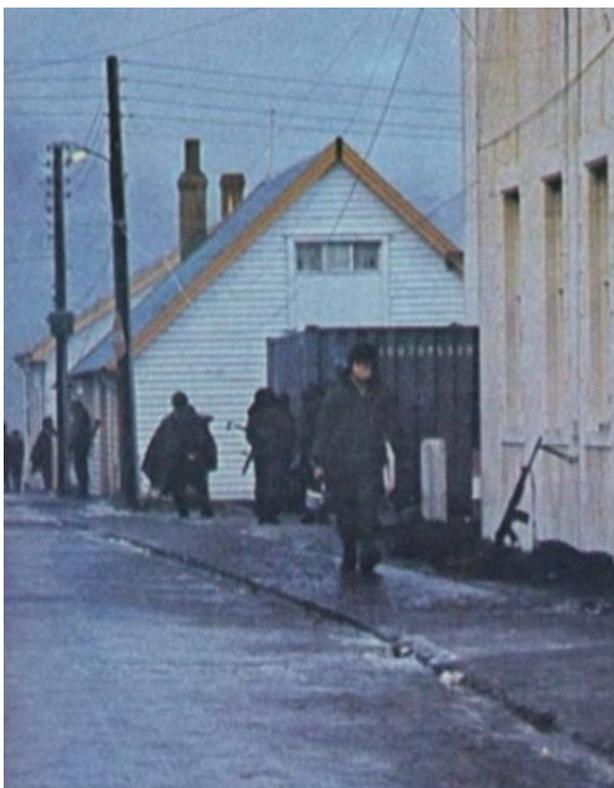
nuestro corpus filmico, la falta de imágenes sobre lo acontecido en Malvinas resulta ser justamente el elemento central que dramatiza el campo visual. Es por ello que en esta visión parcial, las imágenes ausentes cobran mayor sentido y se tornan un elemento imprescindible para poder pensar el estatuto de la representación del campo de batalla. Por su ausencia, ese fuera de campo –que es la imagen del horror, de la violencia y de la muerte– se torna un elemento de gran pregnancia que nos permitiría ampliar nuestro acervo histórico audiovisual sobre Malvinas. En relación al problema estético-político de cómo filmar la muerte, Ana Amado plantea:

Los genocidios, la violencia, la muerte, desafían a la representación cuando se trata de su ocurrencia "real" dentro de la Historia. El margen ético de su registro para inscribirlos como signos del pasado y conferirles una significación es cada vez más estrecho en relación con la construcción estética que las imágenes mediáticas entregan cotidianamente sobre las variantes interminables de la violencia (Amado, 2009: 114).

Volviendo al caso de *Estamos ganando...* es interesante destacar que la gran mayoría de los periodistas que estuvieron en Malvinas no eran corresponsales de guerra, y dada la permanente censura de los medios de comunicación al manipular la información, los mismos periodistas empezaron a aplicar, con el correr de los días, la auto-censura no tanto sobre lo que se mostraba sino principalmente sobre lo que se decía de la guerra.⁷ Pese a esto, hacia el final del film hay un elemento que da cuenta de las formas sutiles de sortear la censura y decir lo no dicho por el discurso oficial: una fotografía publicada en la revista *Gente* –que vaticinaba con sus titulares y pies de fotografías la derrota de Inglaterra en los días previos al final de la guerra– muestra a un soldado de nuestro país caminado por las calles de Puerto Argentino. Sin embargo, en la

⁷ Sin embargo, en el bando inglés tuvo lugar un fenómeno novedoso que Susan Sontag denomina la práctica del "periodismo incorporado" que se inició con la cobertura mediática (con censuras por parte del gobierno de Margaret Thatcher) de la campaña británica en las Islas Malvinas en 1982, cuando sólo se permitió a dos fotoperiodistas entrar en la zona y se negó el permiso a la transmisión directa por televisión (Sontag, 2003: 78).

misma fotografía se ve a su izquierda un fusil apoyado contra la pared, señal de que el soldado se había entregado a las tropas inglesas antes de que llegara la rendición oficial. Frente a este ejemplo de manipulación de las fotografías durante la guerra, el periodista Eduardo Rotondo (de la Agencia Bai-Press) reconoce en su entrevista⁸ que si bien los reporteros trataban de mandar la verdad de lo que ocurría, el manejo de la información por parte de los medios no sólo había sido totalmente erróneo, sino que además los argentinos que permanecieron en el continente no supieron interpretar este tipo de fotografías.



Estamos Ganando. Periodismo y censura en la guerra de Malvinas (María Elena Ciganda y Roberto Persano, 2005)

El problema que se plantea entonces es, por una parte, la presentación de un indicio ambiguo que por su polisemia pudo sortear la censura de los medios gráficos. Por otra parte, la foto del fusil apoyado desnuda cómo la intervención de los pies de las fotografías sobre las imágenes genera

⁸ En la entrevista al periodista Eduardo Rotondo que figura en *Estamos ganando...*, este mismo sostiene: “Me di cuenta de que el manejo de la información había sido totalmente erróneo. Porque inclusive viendo en la revista *Gente* fotografías, le decía a la gente ‘Pero mirá esta foto [del soldado argentino con el fusil apoyado]. ¿Qué ves acá apoyado contra la pared?’ ‘Y, veo un fusil apoyado’. Bueno, eso te está diciendo que el soldado ya se había entregado antes de rendirse. Había llegado hasta un punto límite donde decía ‘Hasta acá llegué’. Si vos ves un fusil apoyado en una pared, te está diciendo que ese soldado se rindió antes de que llegase la rendición. No supieron interpretar. Tengamos en cuenta que estábamos con un gobierno militar, y el gobierno militar no podía decir ‘Estamos perdiendo la guerra’. Pero lo que les estábamos tratando de mandar [los periodistas desde Malvinas] era la verdad de lo que ocurría”.

interpretaciones equivocadas. En relación a este tema, en su estudio sobre las diversas representaciones visuales de la violencia, Susan Sontag sostiene que la fotografía no puede de por sí ofrecer una interpretación: necesitamos pies de fotos y análisis escritos que complementen la imagen discreta y puntual (Sontag, 2003: 56). La imagen sólo puede afectarnos, dice Sontag, pero no ofrecernos una comprensión de lo que vemos. En esto se sostiene la crítica de Judith Butler, cuya hipótesis se basa en que la imagen visual, producida según prescripción por el “periodismo incorporado” (el que se atiene a las exigencias del Estado y del Departamento de Defensa), construye una interpretación (Butler, 2009: 105). Lo que Sontag denomina la “conciencia política” está estructurada por la fotografía, incluso incorporada al marco. Pero, según Butler, no tenemos necesidad de que se nos ofrezca un pie de foto o una narrativa cualquiera para entender que un trasfondo político está siendo explícitamente formulado y renovado mediante y por el marco. Éste funciona como frontera de la imagen y como estructurador de la imagen. Además, la imagen está estrechamente relacionada con el escenario interpretativo en el que operamos. Por ello, la cuestión para la fotografía bélica es lo que muestra y cómo muestra lo que muestra. El *cómo* organiza nuestra percepción y nuestro pensamiento: “No es sólo que quien hace la fotografía y/o quien la mira interprete de manera activa y deliberada, sino que la fotografía misma se convierte en una escena estructuradora de interpretación, una escena que puede perturbar tanto al que hace la foto como al que la mira” (Op. cit.: 101). Es por ello que creemos, junto con Judith Butler, que en el caso de las fotografías que nos llegaron de la guerra de Malvinas –tanto en los meses en que duró el conflicto armado como en los años posteriores– no debe pensarse meramente como imágenes visuales en espera de interpretación, sino que la misma fotografía está interpretando de manera activa, y a veces incluso de manera coercitiva.

El Héroe del Monte Dos Hermanas (Rodrigo Vila, 2011) es otro film documental que narra la historia de Oscar Poltronieri, ex combatiente de Malvinas, en su vuelta a las islas 28 años después del conflicto armado. Se trata del único

soldado conscripto en recibir la máxima condecoración militar Argentina "La Cruz de La Nación Argentina al Heroico Valor en Combate" por su hazaña y heroísmo durante la Batalla del Monte Dos Hermanas.

Un recurso novedoso que se articula aquí sobre las imágenes de archivo y sobre las imágenes de combate (imágenes faltantes de las que hay muy poco registro) es la intervención de dibujos animados. En una secuencia destacable, Oscar Poltronieri visita las tumbas de sus compañeros fallecidos en las islas que se hallan en el cementerio Argentino de Darwin. La banda sonora acompaña una serie de planos generales del paisaje árido, frío y desolado que rodea al cementerio junto con primeros planos de las flores, rosarios y placas de las tumbas de los argentinos caídos en combate. Luego, vemos al protagonista ingresando solo, lento y cabizbajo al cementerio de Darwin. Presumimos que es su primera llegada al cementerio en este viaje a las islas, y la cámara en mano que sigue sus pasos nos permite ser testigos de esa experiencia personal que es en sí misma un duelo. Poltronieri mira las tumbas de sus compañeros, las atraviesa caminando sin detenerse. Conmocionado, se arrodilla frente a la Virgen de Luján, se pone de pie y evoca el espíritu de aquellos que ya no están, diciendo:

OSCAR POLTRONIERI. Hoy estoy acá. Madrecita, cuidá de mis hermanos, Madrecita. Les voy a contar a mis hermanos que fuimos traicionados por nuestros propios argentinos.

La cámara se aleja del protagonista, se oye el sonido extradiégetico de un trueno y la imagen documental, intervenida por la técnica de rotoscopía, pasa a la animación.⁹ Incursionan progresivamente en el plano sonoro los cánticos

⁹ En relación al uso de la animación en films documentales, Pamela Gionco sostiene: "Algunos documentales representan, mediante diversas técnicas de animación, sucesos y personajes extrafílmicos relevantes, combinando la voluntad de darlos a conocer desde un punto de vista particular que no descarta cierta tendencia moralizante e incluso emancipadora" (Gionco, 2012).

“Argentina, Argentina”, “Lo´ vamo´ a reventar, lo´ vamo´ a reventar”, “Y ya lo ve, y ya lo ve, el que no salta es un inglés” y se oyen los aplausos y ovaciones al General Leopoldo Fortunato Galtieri en Plaza de Mayo el 2 de abril de 1982. A través del pasaje por diversos planos, los dibujos animados muestran en picado a Poltronieri en el cementerio, cada vez más pequeño. Sobre las imágenes de las tumbas se funden de a poco unos puntos, que se convierten en personas que integran la masa que saluda a Galtieri en Plaza de Mayo (si bien no vemos la figura de Galtieri ni oímos su famoso discurso, el sentido es completado por el espectador).





El Héroe del Monte Dos Hermanas (Rodrigo Vila, 2011)

El cementerio de Darwin y la Plaza se funden en un mismo plano general, superponiéndose en una imagen que denota la gran contradicción histórica: el reclamo por la soberanía versus los héroes de la patria olvidados por el mismo pueblo. Esto se logra en un movimiento de cámara autónoma donde el sujeto enunciador –tomando distancia de las imágenes de archivo– enfatiza y denuncia, a través de los planos generales y el sonido que remiten a la masa en Plaza de Mayo, la presencia y complicidad del pueblo argentino con el

gobierno militar en los inicios de la guerra. Mientras los cánticos de la plaza siguen resonando, la imagen vuelve a tomar a Oscar Poltronieri en el cementerio de Darwin frente a una enorme cruz blanca, de espaldas a cámara. Lentamente ésta se aleja de Poltronieri y vemos en el centro del plano general su pequeño cuerpo rodeado de las cruces que permanecen sobre las tumbas de sus compañeros fallecidos en combate.

Cuando la guerra ingresa en la ficción

El uso de imágenes de archivo sobre la guerra de Malvinas también puede ser analizado en films de ficción: *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005) se halla inspirado en el libro homónimo escrito por Edgardo Esteban que narra las experiencias de Esteban Leguizamón, un excombatiente que a los 18 años fue a la Guerra de Malvinas y que más tarde se dedicó al periodismo.¹⁰

En este film la mayor parte del relato se haya estructurado bajo la forma de un largo *flashback* del protagonista, Esteban Leguizamón (interpretado por Gastón Pauls), que se intercala con los episodios referidos a la actualidad. El primer hecho que lo lleva a recordar lo que vivió en la guerra es el intento de suicidio de Vargas, otro veterano con quien entabló una amistad. El otro elemento disparador de los *flashback* (que nos retrotrae a las imágenes del combate desde la perspectiva de Esteban) es el visionado, por parte este último, de una

¹⁰ Cabe destacar que en varias entrevistas con la prensa gráfica Tristán Bauer menciona cómo operó el imaginario social sobre el tema Malvinas a través de las imágenes y los problemas con los que contó durante la realización del film para hallar material de archivo sobre dicho acontecimiento: "Se han hecho muy pocas películas –se dice– desde aquel inicio, al año [del conflicto armado], de Bebe Kamin con *Los chicos de la guerra*. Lo que se hizo fue referido al ex combatiente aquí y no a lo que pasó en las islas en 1982. El imaginario de la gente sobre Malvinas es la Plaza de Galtieri, los diarios y revistas con el "Vamos ganando", pero no está la imagen de lo que aconteció con nuestros soldados en Malvinas. *Iluminados por el fuego* aporta imágenes a lo que fue nuestra guerra. Para eso hicimos una investigación muy profunda con los materiales de archivo que existen en la Argentina y en Inglaterra" (Noriega, 2005: 7). Según Bauer, estas imágenes que se buscaron en la etapa de producción del film debieron encontrarlas principalmente en Inglaterra, ya que en Argentina muy poco se transmitía por la censura de Canal 7. El resto del material seguiría estando oculto en un archivo del Ejército.

edición de diversos fragmentos documentales actuales sobre la guerra de Malvinas. Allí, vuelven a aparecer las imágenes de archivo de la Plaza de Mayo del tristemente famoso discurso del General Galtieri. Luego, hay un primer plano de los ojos de Esteban, que mira esas imágenes en un televisor, y es a él a quien atribuimos el punto de vista. Ingresamos nuevamente en las imágenes de archivo tomadas de un documental, donde una voz en *off* narra:

VOZ EN OFF: Pocos argentinos dudan que la guerra de las Malvinas fue una tragedia militar, y un duro revés político para las posibilidades de este país de recuperar el territorio de las islas usurpado por Inglaterra hace más de ciento cincuenta años. Por su parte Margaret Thatcher, la Primer Ministro británica de entonces, aprovechó esta oportunidad para consolidar su poder político, que también estaba hackeado por una profunda crisis.

Como en un juego de palimpsesto, esto deriva, en primer lugar, en el hecho de que esas imágenes de archivo de la guerra ya han sido seleccionadas, editadas y se les ha otorgado un sentido por el discurso que acompaña a las imágenes, incitando un fuerte revisionismo histórico que interpela las acciones de ambos gobiernos. Pero además, la segunda mediación por la que nos llegan las imágenes documentales es a través de la mirada del protagonista, lo que implica la presencia de una interesante puesta en abismo. Esteban –quien lleva adelante el relato y con quien nos identificamos–, necesita evocar esas imágenes para reconstruir su propia historia y para evocar la memoria, actualizando las imágenes olvidadas en el inconsciente por producir angustia.

En este punto cabe destacarse la presencia de varios elementos: uno de ellos es la incursión en el plano sonoro de una leve música extra-diegética que se entremezcla con la presencia de las imágenes de archivo. Esta música, cargada de cierto dramatismo, logra transmitir al espectador un elemento que contribuye a ver esas imágenes desde un lugar no neutral que nos remite a la

tristeza de la guerra (recordemos que en el inicio del relato tiene lugar el intento de suicidio de Vargas, hecho que da cuenta del trauma de guerra aún presente en los ex combatientes). Otro elemento no menor se vincula a la presencia de un primerísimo primer plano de parte del ojo y anteojos del protagonista en el cual la cámara lo toma de espaldas. En el fondo de ese plano que refiere al lugar que ocupa una mirada, lo llamativo es que las imágenes de archivo que se proyectan del televisor no se ven nítidas sino totalmente opacas, como si estuvieran fuera de foco. Esa opacidad en la imagen representada da cuenta de la imposibilidad de ver y significar las imágenes de Malvinas desde un punto de vista claro y transparente. Además, esa imagen opaca de los archivos audiovisuales desde un punto de vista particular y subjetivo es una suerte de metáfora del distanciamiento necesario que debemos adoptar frente a la historia y cómo ésta es representada frente a nuestros ojos.

A través de estas operaciones de montaje, la mirada que necesita ver para recordar es también nuestra mirada, la de los espectadores que debemos constantemente construir significados para establecer nuestra identidad histórica. La clave es que aquí miramos los acontecimientos referidos a Malvinas desde la mirada del combatiente, el verdadero protagonista de la guerra. Y ese lugar, ese casillero vacío del cual se mira, debe ser asumido por nosotros los espectadores.¹¹

Otro caso donde la imagen documental ingresa en el registro de la ficción es en el final de *La mirada invisible* (Diego Lerman, 2010), una adaptación de la novela *Ciencias Morales* (Martín Kohan, 2007). Este film se basa en la historia

¹¹ A esto podríamos sumar la reflexión de Silvina Rival: "El punto que se problematiza con *Iluminados por el fuego* (...) es la relación entre cine y memoria, y he aquí la grieta que (...) Bauer alumbra. Por lo tanto, el encuentro que se debate es entre lo que esas imágenes deciden narrar, aunque sea torpemente por momentos, y la ausencia del registro del suceso, cinematográfica y socialmente hablando. Y preguntarnos una vez más, ¿por qué no se fabula sobre este horror? Porque no se puede recrear aquello que no recuerdo, aquello que no está dentro de mi horizonte de expectativas. Cómo registrar algo de lo real –en este caso la guerra de Malvinas– si este mismo suceso no ha sido registrado previamente como "real" para una comunidad" (Rival, 2005: 19).

de Marita (Julieta Zylberberg), una preceptora del Colegio Nacional Buenos Aires que, en las vísperas de la guerra de Malvinas, ejerce los mecanismos de control y vigilancia sobre los propios alumnos en forma constante. La mayoría del film (estructurado sobre el punto de vista de la protagonista) da un giro hacia el final donde quien asume la articulación del discurso es la instancia del mega-narrador. En la última secuencia, luego de la violación de Marita por parte de su jefe, el señor Biasutto (Osmar Núñez), y el posterior ataque a su agresor en el baño de varones del colegio, la cámara sigue el caminar de la protagonista por los pasillos que rodean el patio central del edificio. Mientras el personaje se retira del colegio, ingresa en la banda sonora una música extradiegética junto con ruidos de una manifestación callejera, gritos, sirenas y disparos que, presumimos, es una represión policial. La cámara funde a negro, se inician los títulos de crédito y sin interrumpir la música extradiegética que acompaña los últimos planos en que vemos a Marita, interviene también sobre la banda sonora el discurso de Plaza de Mayo de Galtieri, al cual reconocemos por su voz.

Es allí donde podemos completar el sentido del final de la secuencia anterior: la manifestación callejera que se oía desde el colegio Nacional Buenos Aires (ubicado a pocos metros de Plaza de Mayo) se refería a la huelga general del 30 de marzo de 1982 que repudiaba la continuidad de la dictadura militar. Tres días después, Galtieri anunciaba desde Casa Rosada la toma de Malvinas. Es por ello que en este epílogo que se presenta al final de *La mirada invisible* el mecanismo de poder de la dictadura militar no opera en principio sobre el eje de la mirada, sino sobre el eje sonoro. Luego de oír el famoso discurso de Galtieri intercalado con los títulos de crédito, vemos tomas de las imágenes de archivo –presentes en los otros films analizados– de la gente festejando en la Plaza de Mayo y luego al General hablando en primer plano.



La mirada invisible (Diego Lerman, 2010)

La guerra de Malvinas y su inserción histórica dentro del relato ficcional ya no opera por la evocación de un recuerdo puesto en palabras o por la memoria visual de quienes la protagonizaron. La guerra de Malvinas y sus implicancias en el recuerdo está enmarcada, representada y simbolizada en esa masa de Plaza de Mayo que vitoreaba a favor de la guerra. El sentido de esas imágenes recuperadas no es banal ni se torna un cliché, sino que el archivo viene a reforzar un punto de vista particular, crítico, reflexivo y distante del autor desde el cual reescribe la historia de Malvinas en la última década argentina.

En esta secuencia final de la narración, la actitud ficcionalizante se resquebraja ante la emergencia del registro documental en la imagen. Tal como sostienen André Gaudreault y Francois Jost, todo film participa a la vez de ambos géneros: documental y ficción. Pero lo que permite que un género le tome la delantera a otro es la lectura del espectador (Gaudreault & Jost, 1995: 39). Es por ello que en este pasaje del registro ficcional al documental, enhebrado por la banda sonora del film que homologa y alterna ambos registros, la historia ficcional de Marita podría leerse dentro de un enclave testimonial que documenta los meses previos al estallido de la guerra de Malvinas donde Galtieri integra, inversamente, la puesta en escena de una farsa política y mediática que pretendía ocultar el malestar social generado por el régimen dictatorial, extendiendo a cualquier costo la continuidad de dicho régimen.¹² Aquí, la imagen de archivo que se sitúa de forma intercalada por los títulos de crédito, funciona como el límite operante entre la representación y la realidad, entre el fin y el comienzo de la historia.

¹² En relación a la necesidad de cierta distancia temporal para asimilar y comprender los acontecimientos traumáticos, Julieta Vitullo plantea al analizar este mismo fragmento, que la referencia a la guerra de Malvinas: “aunque sea lateral, invita a pensar cómo ha ido cambiando el estatus de la guerra con el paso del tiempo y de qué modo las ficciones se han permitido abordarla más recientemente. Cabe plantear la pregunta, ¿qué tiene que suceder para que un evento traumático de la historia como el de esta guerra pueda hacer su incursión en un cine no testimonial?, y arriesgar una respuesta: es necesario que pasen tres décadas, y que la ficción interrumpa las narrativas sociales, estatales y mediáticas, erigiéndose como un saber distinto de la guerra y construyendo un universo de relatos con un estatuto específico y reglas propias” (Vitullo, 2012: 109).

Conclusiones

La problemática vinculada al uso de las imágenes de archivo que circularon durante la guerra de Malvinas y en los años posteriores a ella sigue configurando hasta nuestros días un debate estético-político articulado no solamente sobre *qué* se muestra, sino principalmente sobre *cómo* se muestran las imágenes referidas a los acontecimientos traumáticos para la historia de un pueblo.

Por ello, siguiendo la noción de “marcos de guerra” planteada por Butler, podemos afirmar que los meses en que tuvo lugar la guerra de Malvinas, ésta logró llegar a la esfera sensorio-perceptual de los argentinos principalmente en forma narrada (gracias a los medios de comunicación estatales, pero por sobre todo, los medios privados que apoyaban al régimen militar). Como hemos visto, las imágenes tienen una historia que debe ser tomada en cuenta. La necesidad de cierta distancia temporal y de un gesto de distanciamiento frente a estas imágenes, nos permiten volver a interpretarlas. Previo a esto, debemos reconocer el lugar desde el cual son enunciadas y mediatizadas.

La repetida secuencia del General Galtieri dando su famoso discurso en Casa Rosada frente a una Plaza de Mayo colmada de manifestantes que ovacionaban la toma de Malvinas el 2 de abril de 1982 viene a suplir, pero nunca a recomponer, la carencia del resto de las imágenes fotográficas y audiovisuales de lo que fue la guerra de Malvinas (y a las que todavía no hemos tenido acceso). Es por ello que esta secuencia se ha tornado, con el paso de los años, una imagen de archivo documental y simbólica que en el imaginario social argentino se asocia en forma directa al conflicto armado y continúa reabriendo su sentido cada vez que es utilizada en un nuevo film, en un juego de palimpsesto de re-descripción del mundo.

En el caso particular de nuestro corpus fílmico analizado, la repetida presencia de estas imágenes en Plaza de Mayo (y no de otras) nos permite reflexionar sobre varios aspectos: uno de ellos se refiere a que cuando los cineastas

interpelan críticamente esas imágenes de Galtieri en Plaza de Mayo (con la distancia temporal, histórica y generacional que aquello conlleva) éstos dejan en evidencia no solamente la responsabilidad del gobierno militar sobre las consecuencias del conflicto armado, sino que, por sobre todo, cuestionan y ponen en primer plano la complicidad y el respaldo que el gobierno de facto recibió del pueblo argentino. El otro aspecto clave se refiere a la ausencia de lo que no está en la imagen, sobre la invisibilidad en el centro del acontecimiento mismo (vale decir, las imágenes filmadas en el campo de batalla que fueron censuradas o eliminadas por el Ejército y por los principales medios de comunicación y de las que no tenemos registro). Las pocas imágenes en combate que nos quedan, sin embargo, perduran en el tiempo por su fuerza testimonial. En forma inversa, las representaciones del campo de batalla que nos faltan se tornan cada vez más relevantes para reflexionar y recordar un acontecimiento histórico traumático para la historia de nuestro país. El vacío de esas imágenes faltantes (evocado en el fuera de campo) determina también un vacío en la configuración de nuestra memoria social e individual.

Bibliografía citada

- Amado, Ana (2009). "Cine argentino y contexto histórico-político: relaciones conflictivas" y "Dilemas de lo visible", en *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue.
- Aumont, Jaques & Marie, Michel (1990). *Análisis del film*, Buenos Aires: Paidós.
- Bonitzer, Pascal (2007). "El campo ciego", en *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Butler, Judith (2011). *Violencia de Estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de la izquierda*, Madrid: Katz.
- ____ (2009). "La tortura y la ética de la fotografía: pensar con Sontag", en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Buenos Aires: Paidós.
- Chion, Michel (2004). "Revelación de la voz", en *La voz en el cine*, Madrid: Cátedra.
- Daney, Serge (2005). "Antes y después de la imagen", en *Cine, arte del presente*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Gaudreault André & Jost, François (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona: Paidós.

Gionco, Pamela (2012). "La animación en el cine documental", en *El ángel exterminador*, julio-septiembre, 19. Disponible en: <<http://www.elangeexterminador.com.ar/articulosnro.19/animadoc.html>>. (Acceso: 23 de junio de 2014).

Kruger, Clara & Piedras, Pablo (2012). "Vestigios de un pasado doliente. Los archivos audiovisuales sobre la dictadura militar en el cine documental argentino", en *Archivos de la Filmoteca*, octubre, XXIII, 70. Disponible en: <<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/364>>. (Acceso: 29 de abril de 2014).

Lindeperg, Sylvie (2009). "Noche y Noche y niebla, un Film en la Historia", en *Cuadernos de cine documental*, 3. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/bitstream/11185/3523/1/CINE_2009_3_pag_58_73.pdf>. (Acceso: 4 de diciembre de 2013).

Noriega, Gustavo (2005). "Las heridas secretas de la guerra", en *Revista ñ*, 102: 7-8.

Rival, Silvina (2005). "Por una memoria compartida", en *Leer Cine. Revista de Cine y Cultura*, 1: 18-20.

Sontag, Susan (2003). Capítulos 2, 3 y 4, en *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires: Alfaguara.

Varela, Mirta (2013). "La plaza de Malvinas: el color de la multitud", en Mestman, Mariano y Varela, Mirta (coord.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Buenos Aires: Eudeba.

Vitullo, Julieta (2012). "Las ficciones de la guerra", en *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y cine argentinos*, Buenos Aires: Corregidor.

Materiales audiovisuales analizados

Bauer, Tristán (2005). *Iluminados por el fuego*, Argentina-España: Morocha Films, FX Stunt Team, Universidad Nacional de San Martín, 100´.

Ciganda, María Elena y Persano, Roberto (2005). *Estamos ganando. Periodismo y censura en la Guerra de Malvinas*, Argentina, 37´.

Lerman, Diego (2010). *La mirada invisible*, Argentina-España-Francia: El campo Cine, 95´.

Vila, Rodrigo (2011). *El Héroe del Monte Dos Hermanas*, Argentina: Cinema 7 Films, 99´.

* Luciana Caresani es estudiante avanzada de la carrera de Artes orientación Combinadas (FFyL, UBA). Adscripta de la cátedra Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (FFyL, UBA). Integrante del proyecto UBACyT "Tensiones y diálogos entre cine y cultura popular en la Argentina. De Pajarito Gómez (Rodolfo Kuhn, 1965) a Soñar, soñar (Leonardo Favio, 1976)" y del grupo PRIG "La guerra y el cine. Figuras, testimonios y relatos filmicos sobre Malvinas" de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). Cuenta con dos publicaciones en revistas con referato, una decena de publicaciones en revistas digitales y cinco en medios gráficos. E-mail: luciana.caresani@gmail.com