

Archivo de sentimientos o marco afectivo: el cine de la inmediata posguerra de Malvinas

Por Natalia Taccetta *

Resumen: A partir de algunas referencias del denominado giro afectivo (*affective turn*) y de las nociones de “archivo de sentimientos” y “marco afectivo”, proponemos revisar dos films de la inmediata posguerra: *Los chicos de la guerra*, de Bebe Kamín (1984) en la que, a partir de artilugios convencionales de la ficción, se produce una cartografía esquemática —posiblemente tranquilizadora— sobre los eventos recién terminados, y *Malvinas: historia de traiciones*, de Jorge Denti (1983), que, a través de las estrategias habituales del documental y cediendo parte de la autoridad textual a los testigos, problematiza la supervivencia, figura que poblará fantasmalmente la posdictadura hasta nuestros días. Indagaremos sobre estos films con el objetivo de explorar qué tipo de archivos de sentimientos constituyen, y si la idea de “marco afectivo” resulta adecuada para complementar o contrastar la de archivo a la hora de atender al modo en que las imágenes operan la interpretación del acontecimiento.

Palabras clave: giro afectivo, archivo de sentimientos, marco afectivo, cine de posguerra, Malvinas.

Archive of Feelings or Affective Frame: The Cinema of the Immediate Malvinas Post-war

Abstract: Based on some references to the so-called affective turn and the notions of "sentiment archive" and "affective frame", we propose to review two films from the immediate postwar period: *Los chicos de la Guerra*, by Bebe Kamín (1984) in which, based on conventional fictional gadgets, produces a schematic cartography —possibly reassuring— about the events that have just ended, and *Malvinas: historia de traiciones*, by Jorge Denti (1983), which, through the usual strategies of the documentary film and ceding part of the textual authority to the witnesses, it problematizes survival, a figure that will ghostly inhabit the post-dictatorship period to present days. We will inquire about these films with the aim of exploring what kind of archives of feelings they constitute, and if the idea of "affective frame" is adequate to complement or contrast that of the archive when it comes to attending to the way in which the images operate the interpretation of the event.

Key words: affective turn, archive of feelings, affective framework, postwar cinema, Malvinas

Arquivo de sentimentos ou quadro afetivo: o cinema das Malvinas do imediato pós-guerra

Resumo: A partir de algumas referências à chamada virada afetiva (*affective turn*) e às noções de “arquivo de sentimentos” e “quadro afetivo”, propomos analisar dois filmes do pós-guerra imediato: *Los chicos de la guerra*, de Bebe Kamín (1984) em que, a partir de engenhocas ficcionais convencionais, produz uma cartografia esquemática —possivelmente tranquilizadora— dos acontecimentos que acabam de terminar, e *Malvinas: historia de traiciones*, de Jorge Denti (1983), que, através das estratégias usuais do documentário e cedendo parte da autoridade textual às testemunhas, problematiza a sobrevivência, figura que povoará fantasmagoricamente o pós-ditadura até os dias de hoje. Indagaremos sobre esses filmes com o objetivo de explorar que tipo de arquivos de sentimentos eles constituem e se a ideia de “enquadramento afetivo” é adequada para complementar ou contrapor a de arquivo quando se trata de atender ao modo como as imagens operam a interpretação do acontecimento.

Palavras-chave: virada afetiva, arquivo de sentimentos, quadro afetivo, cinema do pós-guerra, Malvinas

Fecha de recepción: 07/05/2023

Fecha de aceptación: 03/10/2023

Desde los años noventa, el denominado giro afectivo —de raigambre anglosajona (Anderson, 2014; Clough y Halley, 2007; Gregg y Seigworth, 2010; Massumi, 2002) y con gran presencia en la teoría latinoamericana contemporánea (Macón, 2021; Macón y Solana, 2015; Losiggio y Macón, 2017)— se pregunta por alternativas al pensamiento tradicional para reflexionar sobre el modo en que afectos y emociones constituyen vectores políticos fundamentales y, por eso mismo, son objetos legítimos y potentes para la teórica crítica. Pensar la Guerra de Malvinas en esta clave supone, entonces, preguntarse por los afectos que se pusieron en juego durante los 74 días que duró el conflicto —pero también los meses previos y sus consecuencias— y por

el modo en que determinadas emociones políticas permitieron asimilar sus consecuencias.

Instrumentalizando una de las ideas que Ann Cvetkovich expone en *Un archivo de sentimientos*, publicado en 2003 y que reflexiona sobre la representación de lo traumático, podríamos decir que la Guerra de Malvinas configuró un “archivo de sentimientos” a partir de diversas superficies culturales e históricas, entre las que el cine cumplió una función específica. Desde esta aproximación, se podría aceptar que toda la información y las imágenes producidas durante y después de la guerra decantaron en un archivo que cumplió un papel concreto en la inmediata posguerra —cuando aún no se habían transitado gran parte de las discusiones que hoy ofrece el acontecimiento Malvinas— y que nos desafía de otros modos en la actualidad.

En estas páginas, proponemos revisar dos films de la inmediata posguerra: *Los chicos de la guerra*, de Bebe Kamín (1984) en la que, a partir de artilugios convencionales de la ficción, se produce una cartografía esquemática —posiblemente tranquilizadora— sobre los eventos recién terminados, y *Malvinas: historia de traiciones*, de Jorge Denti (1983), que, a través de las estrategias habituales del documental y cediendo parte de la autoridad textual a los testigos, problematiza la supervivencia, figura que poblará fantasmalmente la posdictadura hasta nuestros días. Producidos con pocos meses de diferencia, pero con matrices narrativas y registros visuales distintos, tomamos estos films con el objetivo de explorar qué tipo de archivos de sentimientos constituyen, y si la idea de “marco afectivo” resulta más adecuada para complementar o contrastar con la de archivo a la hora de atender al modo en que las imágenes operan y producen la interpretación del acontecimiento.



Los chicos de la guerra (Bebe Kamín, 1984)

Malvinas: un archivo de sentimientos

Es especialmente la historiografía tradicional decimonónica la que instituyó la idea de que el archivo es un repositorio de documentos desde el cual los historiadores reconstruyen el pasado, asumiendo que este queda de algún modo “impreso” en sus vestigios y que, al analizarlos adecuadamente, permiten algún tipo de “acceso” al acontecimiento original (Burke, 1996; 1999; 2013). Naturalmente, nadie propondría ya esta versión ingenua del archivo y sus componentes, de modo que, de seguir suscribiendo a la utilidad de la nominación “archivo”, habrá que considerar, además del marco institucional en el que se produce, su carácter problemático, afectivo, creativo y performativo. Asimismo, si se sostiene en algún sentido la idea de repositorio, hay que suponer que el archivo es un conjunto complejo de documentos escritos, imágenes, testimonios y silencios, en el que se inscriben afectos que posibilitan, de alguna manera, crear o recrear el acontecimiento del pasado.

La idea de archivo de sentimientos que propone Ann Cvetkovich, precisamente, sigue de cerca esta aproximación y asume que tanto los “documentos” como las operaciones que se llevan a cabo con ellos son sensibles, esto es, están

atravesados por la experiencia y, por lo mismo, enlazados con el cuerpo y las emociones. Pensar en el carácter performativo del acceso al archivo implica, además, asumir que recorrer sus piezas conlleva una actualización dislocada de sentimientos y no que sus componentes siguen atados a las vivencias del pasado como si estuvieran detenidas allí, esperando ser redescubiertas. Ir al archivo o constituir un archivo es, entonces, una experiencia corporal que implica la puesta en funcionamiento de estrategias de legibilidad en todo vinculadas con la dimensión afectiva.

Ya en *Le Goût de l'archive* (1989), Arlette Farge problematiza la tarea del historiador con sus documentos y propone una articulación a la vez epistemológica y de método que hace hincapié en el carácter sensible y performativo de los archivos —aún de los archivos policiales de París del siglo XVIII, que son su objeto— pues las vidas de esos desconocidos, de esos “hombres infames” como diría Michel Foucault (1996), implican voces que visibilizan por primera vez, en el gesto de descubrimiento y lectura, prácticas domésticas, vínculos amorosos, relaciones de todo tipo entre la vida y la ley. Mientras se desploma de este modo la idea de un gran y único relato histórico, se pone de manifiesto un acercamiento sensible a la historia y al modo en que esta se alimenta de los archivos como piezas vitales.

Así considerado, el trabajo con el archivo implica sin duda un registro de la sensibilidad y comprende a los documentos como un despliegue del modo en que se “toca” lo real. La cuestión será ver qué se hace con esa dimensión sensible, cómo se la canaliza o de qué modo se la usa y para qué. De ahí la certeza sobre la forma en que el cuerpo se involucra en este proceso y se comprende el énfasis en la mención al polvo que hay en los archivos, por ejemplo, tal como aparece en muchos textos que abordan la relación entre archivo, documentos e historia (Steedman, 2001; Caimari, 2017). Se entiende también el carácter “ardiente” de la imagen y el documento, tal como proponen algunas intervenciones de Georges Didi-Huberman (2006). A partir de la idea

de que lo real del pasado se “toca”, se vuelve posible pensar una dimensión táctil del conocimiento, un aspecto material del tiempo que se aprehende con la sensibilidad, e implica, asimismo, que la composición de un archivo se vincula menos con lo fáctico en sentido convencional que con la forma en que circulan y operan las imágenes, las narraciones y las interpretaciones y los afectos concomitantes.

Cuando Cvetkovich propone la idea de archivo de sentimientos está pensando en un dispositivo teórico que le permita enmarcar sus estudios sobre la cuestión del trauma en determinada trama cultural, a la que define como “discurso social y cultural que surge en respuesta a las exigencias de enfrentarse a las consecuencias psíquicas de los acontecimientos históricos” (2003: 18). Lo hace desde una perspectiva *queer* que pretende dar un marco de legibilidad a narrativas que han sobrevivido en memorias discontinuas y vestigios mal archivados. A la hora de representar el trauma, aparece el desafío de leer como continuidad esa multiplicidad de fragmentos apenas visibles y audibles. De ahí que el archivo de sentimientos interrogue al espacio público configurando estructuras afectivas y un espectro de afectos en particular, y haciendo emerger la pregunta por la posibilidad de representar el trauma habida cuenta de la dificultad para transitarlo. Esto implica al menos dos cosas: que el archivo no es, estrictamente, una representación; y que el trauma tiene al menos una arista inexorablemente pública, compartida. Así pensado, el concepto mismo de “público” se ve interrogado y lo mismo ocurre con las prácticas que lo constituyen.

Precisamente, en Argentina, la Guerra de Malvinas ha sido figurada como trauma. Ha sido transitada a partir de narrativas del fracaso —en el sentido literal del desastre que implicó prácticamente, y también en relación con la mentira que encerraba su origen, la de que se podía “presentar batalla”—, narrativas de la compasión —no eran soldados, eran “chicos de la guerra”—, narrativas del heroísmo —enmarcadas en ciertas ideas sobre “la patria” y “la

nación”— y hasta relatos en torno al triunfo, pues, por paradójico que suene, se extendió enormemente la idea de que “gracias” a la guerra, comienza la debacle definitiva de la dictadura. En todos los casos, los soldados son concebidos de diferentes formas, pues, “tras la derrota no sabemos si quienes estuvieron en las Malvinas son exsoldados, chicos, exsoldados combatientes, excombatientes, veteranos; en suma, si en tanto sobrevivientes, debemos clasificarlos como víctimas o como héroes” volviendo evidente que “los nombres no son inocentes” (Tozzi, 2008: 125).

El archivo de sentimientos que da cuenta de las emociones sociales que rodean al acontecimiento conlleva polémicas al día de hoy. Verónica Tozzi Thompson sostiene que la actitud frecuente ha sido, no la de problematizar teóricamente, sino la de no escuchar y evitar cualquier diálogo con aquellos con los que no es posible compartir la derrota ni la gesta. De ahí el énfasis que podría hacerse en criticar a los films que despojan de politicidad a los veteranos en tanto agentes —en paralelo a la reflexión sobre la idea de “chicos” de la guerra— y valorar apuestas que habilitan el saludable agonismo entre testimonios de soldados y oficiales, que generan preguntas y no afirmaciones digeribles. Es posible encontrar esta dupla en el cine en la medida en que los relatos pueden ser más conciliadores y que clausuran del debate o más polémicos y abiertos a la discusión, independientemente de sus propiedades formales y sus dispositivos y soportes más o menos vanguardistas.

Desde la perspectiva de Cvetkovich, entonces, un archivo de sentimientos indaga sobre las vidas que se incluyen en ese repositorio. Desde este punto de vista, el archivo que configuran los films de la inmediata posguerra de Malvinas produce marcas normativas específicas en torno a cómo debía pensarse en tanto evento traumático y destilan una cantidad de afectos que es preciso revisar.

El cine de la denominada transición democrática (que, sin desconocer que su periodización es un tema de investigación en sí mismo, podría incluir toda la década de los años ochenta) puso en el centro de la escena la denuncia de las torturas y violaciones a los derechos humanos ocurridas en la dictadura y exploró de modo más o menos profundo la relación entre la derrota argentina en las islas, la caída definitiva de Galtieri y el llamado a elecciones democráticas. En este marco, Malvinas, episodio mayormente aceptado por la sociedad civil, se convirtió en un tema controversial, muy difícil de digerir — especialmente cuando se dieron a conocer las inclemencias que padecieron los soldados en el campo de batalla— que obligó a interpretaciones de urgencia, que se debatieron entre la inocencia y la culpa, entre la crueldad y el patriotismo, siempre mostrando en torno a la guerra “la capacidad esencial del cine [para] dar forma a la sociedad poniendo orden en el caos visual” (Lacy, 2003: 614).

El archivo Malvinas en el cine de la inmediata posguerra

Desde 1983, diversas producciones audiovisuales engrosaron el archivo de sentimientos en torno a Malvinas y compusieron una cartografía compleja, desde las aquí ya mencionadas de los años 1983 y 1984 hasta documentales recientes como *1982*, de Lucas Gallo (2019), pasando por ficciones más bien tradicionales como *Iluminados por el fuego*, de Tristán Bauer (2004), para mencionar solo algunas. Tanto en la ficción como en el documental, los recursos principales de referencia fueron dos: material de archivo de televisión —con un manejo muy reglado de la exhibición del “teatro de operaciones”— y entrevistas a los excombatientes y personas involucradas en la guerra.

Recordemos que, si hay algo así como el archivo de sentimientos durante la guerra de Malvinas, este fue construido durante el conflicto a través de la imagen de la televisión oficial. Fueron el programa *60 Minutos* —producido y emitido por el canal estatal ATC— y su conductor, tan procesista como histriónico, José Gómez Fuentes, los principales artífices de la imagen del

despliegue argentino en las islas. En el cine actual, precisamente, el film *1982*, de Lucas Gallo (2020) permite apreciar los artilugios de esta configuración a partir de una película de montaje cuya principal estrategia es la puesta en serie cronológica de fragmentos memorables del famoso programa que cubrió la guerra.¹

Tengamos presente también que la junta dictatorial de gobierno decide invadir las Islas Malvinas bajo el lema de la “reconquista”, propiciando un nacionalismo desquiciado, que se aprecia en la transmisión del 2 de abril de *60 minutos* en una Plaza de Mayo enardecida que vitorea al entonces presidente Leopoldo Fortunato Galtieri, aun cuando las protestas por el desastre económico de la dictadura coparan las plazas del país pocos días antes para reclamar por la crítica situación que se estaba atravesando. Lo cierto es que el desembarco de las tropas argentinas en las Islas Malvinas es recibido con sorprendente alegría. Posiblemente, porque el desembarco argentino se da de modo pacífico y porque faltaban todavía semanas para que llegaran las represalias británicas.²

El cine de la transición democrática, por su parte, se consolidó como una suerte de archivo postraumático para dar inteligibilidad a un acontecimiento difícil de interpretar. Dos films de la inmediata posguerra permiten evaluar algunas de estas cuestiones. Por un lado, *Los chicos de la guerra*, de Bebe Kamin ofreció un muestrario de las emociones que permitieron encasillar los vértices de estas contradicciones, vinculadas con sus modos de circulación diversos. Por otro lado, *Malvinas: historia de traiciones*, de Jorge Denti, de escasa repercusión en Argentina, ofreció una voz epistemológicamente

¹Hemos analizado el film a partir de pensar la imagen de propaganda como imagen (y construcción) del perpetrador. Ver Taccetta y Veliz (2022). Para un conocimiento profundo sobre las características y el rol central del programa *60 minutos* durante la dictadura y, específicamente durante la guerra, ver Sticotti (2021) y Rodríguez Ojeda (2012).

²A partir de allí, el film de Gallo, por ejemplo, realiza un seguimiento del mes de abril, el desembarco de las tropas inglesas el 1º de mayo y la derrota en junio a partir de fuentes recurrentes: fragmentos del programa de noticias *60 minutos*, entrevistas a kelpers y soldados argentinos, que dan un punto de vista todavía tranquilo en los primeros días de abril, cuando aún se cree en “el sueño de varias generaciones de argentinos”, como se decía en *60 minutos*.

considerada privilegiada, esto es, la del sobreviviente (argentino e inglés). Luego vendrían las discusiones para liberar al testigo de tener que ofrecer la historia “tal cual fue”.³

Revisemos brevemente, entonces, este archivo de sentimientos en torno a Malvinas. De diversos modos, ambas películas abordaron la aparente paradoja entre la aceptación social de la guerra —propiciada por los medios oficiales, naturalmente, y visible en las plazas que comentamos— y la sensación de sorpresa (y traición) frente a sus consecuencias complejizando el escenario de la transición, pues “la distinción entre el apoyo a una causa justa y un gobierno injusto (el argumento más frecuente) no resulta suficiente para explicar la reacción enfervorizada” (Varela, 2013: 278), como sostiene Mirta Varela. Naturalmente, otras expresiones nacionalistas tenían menos aristas, como la que queda representada en el personaje de Augusto, oficial orgulloso del ejército, en *Los chicos de la guerra*: “Si salís a la calle te vas a dar cuenta de lo que está pasando, nos hemos convertido en una Nación por primera vez. Hace 150 años que estamos esperando este momento...y le doy gracias a Dios que mi hijo sea uno de los elegidos para defender a la patria con sus armas”, sostiene el personaje.

Los chicos de la guerra cuenta la historia de Fabián, Santiago y Pablo, tres jóvenes de diferentes clases sociales, eventualmente enviados a combatir a Malvinas. Las escenas bélicas se alternan con una narración elíptica que recorre las vidas de los personajes desde que son niños, en lo que puede extenderse a una visión de la infancia de toda la generación: la disciplina en las escuelas y el sadismo de los maestros, las desobediencias más o menos inocentes, el despertar sexual y una inexorable caracterización de la figura materna como comprensiva, amorosa, sufriente, más empática frente a los temores de los hijos que un padre de cualquier extracción social. Una

³ Para conocer los debates en torno al supuesto privilegio epistémico del sobreviviente, ver Tozzi (2009; 2009a).

presentación esquemática pasa rápida revista a los años sesenta y setenta en los que las diversas experiencias autoritarias, la paranoia y el miedo van prefigurando Malvinas como acontecimiento.

El clima celebratorio de 1982 encuentra a los tres protagonistas en situaciones diversas: el joven de clase media —de madre cariñosa y padre trabajador— que tiene miedo; el joven de familia adinerada, de padre militar, que espera con un patriotismo heredado que se le hará enfermedad; el joven de clase baja, que no tiene a nadie, excepto a su jefe del bar (el personaje de Ulises Dumont) que lo vitorea como héroe y lo despide con aparente envidia (“¡Qué suerte que tenés vos pibe, que podés ir!”). Los tres conocerán en Malvinas la sumisión y la obediencia mientras verán cómo naufragan sus sentimientos por la nación y los sueños de sus contemporáneos.

El film encasilla sin ambigüedades a los protagonistas tanto en Malvinas cuando sus destinos se cruzan como cuando vuelven, resolviendo rápidamente el modo en que sobrellevan su supervivencia. Entre una suerte de aturdimiento del que se sale a puro amor de mujeres (la madre que cuida y la novia que esperó) en el caso del joven de clase media, y la locura del que finalmente heredó el deseo de muerte del padre militar, yace la pobreza de experiencia a *la Benjamin*⁴ de aquel que no espera ni siquiera que el suicidio lo salve. A este último, su antiguo jefe —otrora fascinado con el viaje a las islas— le dice ahora “bueno, mirá, hermanito, yo no te pude esperar dos meses, la cosa anda medio jodida, mucho laburo no hay”, aunque lo tranquiliza con “vos no vas a tener problema, si dijeron que a ustedes les van a dar laburo a todos”. En ese “ustedes”, se cifra la otredad que la película esquivo y, aunque lo intenta, solo atisba al planteo de la pregunta que parece querer responder: ¿quiénes fueron los chicos de la guerra? Tal es el miedo a indagar profundamente, que un

⁴ Walter Benjamin tematizó la noción de experiencia en diversos tramos de su pensamiento. No obstante, la noción de “pobreza de experiencia” aparece en un texto de 1933, “Experiencia y pobreza”, y luego se reeditan sus argumentos y se amplían en ese texto más complejo sobre la narración que es *El narrador* de 1936.

travelling rápido, abrupto, corrige el plano para centrarse en la cabeza baja del joven, aprovechando la diagonal que se forma entre el rostro apesadumbrado y el brazo, que hubiera sido el deleite escandaloso de la crítica francesa de otra época.⁵

Naturalmente, las buenas intenciones del film son evidentes: ya sea que hayan logrado sobrevivir o que hayan muerto en combate, la generación de Malvinas es *in toto* víctima de la dictadura. Sin embargo, su esquematismo no permite resolver ni problematizar la reivindicación de la guerra que se ve escorzadamente en la calle o se percibe en los delirios patrioterros de un militar. No hay cuestionamiento a la complicidad entre la dictadura y una sociedad que dio la venia a un acontecimiento oportunista y atroz, pues en efecto esa discusión se daría muchos años después. La configuración de la “víctima” que se produce en el film resume con pincelada gruesa estas complejidades, que exigirían un análisis más profundo y con mayores desafíos para el espectador a la hora de anticipar sus emociones y canalizar su ideología.

El film elige terminar con una marcha de 1984 que no suma complejidad; por el contrario, a la reivindicación que tal vez se leía en la pancarta que enarbolan los excombatientes —que no se llega a leer en la pantalla— se suma la alegría de algunos encuentros y el plano fijo sobre una bandera argentina que se agita con orgullo. Un patriotismo sin fisuras retorna inexorable e intenta compensar emocionalmente toda la muerte después de la derrota.

Por su parte, *Malvinas, Historia de traiciones* explora con mayor profundidad el complejo “regreso” de la guerra, sin condensar sus agentes en figuras tan clasificables para que funcionen bien en un abanico de posibilidades.

⁵ Ver los debates en torno al travelling que Gillo Pontecorvo hace en el film *Kapò* (1960) cuando el personaje de Emmanuelle Riva se suicida arrojándose contra las alambradas del campo. Ver Rivette (1961).

Jorge Denti, un comprometido cineasta del grupo Cine de la Base, vivía en México cuando se enteró de que la televisión británica buscaba hacer una suerte de balance político en torno a Malvinas. Con la ayuda de miembros ingleses en su equipo, logró una selección de participantes del “lado inglés” para enfrentar discursivamente a los argentinos. Se incluyeron políticos de derecha e izquierda, trabajadores, periodistas e historiadores de ambos bandos. El Canal 4 de la televisión británica aceptó finalmente el film tal como había sido editado, a excepción de la exigencia de cortar una anécdota contada por un argentino en la que se menciona como práctica de los gurkas el cortar las orejas de sus prisioneros (Chanan, 2007: 39).⁶

Malvinas: historia de traiciones interviene sobre los archivos oficiales producidos por y para medios hegemónicos a fin de configurar lo que Mariano Veliz denomina un “contra-archivo”, que “resquebraja el archivo oficial de la dictadura sobre Malvinas” (2019: 10). Este contra-archivo arroja como “verdad” la mentira del archivo original a través del remontaje de lo configurado por el aparato propagandístico del Estado con imágenes surgidas de otros tres archivos. Estos son: los registros de Raymundo Gleyzer en su viaje a Malvinas en 1966, imágenes tomadas por los movimientos de resistencia ante la dictadura y el acervo organizado por Denti para el film (Veliz, 2019: 10). De este modo, la película “condensa la resistencia del pueblo ante las ofensivas totalitarias y su imbricación con la representación” (Veliz, 2019: 10).

Filmado en 16 mm, dedicado a Raymundo Gleyzer y emitido por ATC en abril de 1986, el film de Denti recoge entrevistas de sobrevivientes, testigos y especialistas. De Adolfo Pérez Esquivel a E. P. Thompson, las voces se entrelazan para dar cobijo a espectros de ese pasado en Malvinas y así complejizar cualquier retrato tranquilizador. La estrategia principal, frecuente en el cine documental de entrevistas, es la de oponer los testimonios en torno a un mismo tema —incluso, evidentemente, respondiendo a una misma pregunta—

⁶ El testimonio aparece en las copias disponibles actualmente.

mientras los especialistas e intelectuales quedan enfrentados casi hasta el ridículo seguramente sin saberlo.

Entre todos los testimonios, quisiéramos destacar aquí los de los excombatientes. El film comienza con imágenes de archivo que muestran a soldados argentinos entregando sus fusiles (momento de derrota que también abre el film de Kamin). A partir de este gesto de claudicación, se abre una pregunta que guía el film en su totalidad: ¿qué es la patria?

El primero de los entrevistados —los nombres de los excombatientes no aparecen mientras que sí se escriben los nombres de las demás voces “autorizadas”, como si Denti quisiera replicar ese anonimato al que los sometió la guerra y que lo repiense el espectador— recuerda ese momento en el que entendió que la “Patria” no era ni Monzón saliendo campeón de boxeo ni Argentina coronándose en el mundial de fútbol. “Eso no era la patria”, dice el testigo. En esa afirmación, se cifra la potencia de un film que se ocupará de plantear qué es la patria como un interrogante. Otro de los excombatientes desvía la pregunta hacia el presente: “Yo ahí me di cuenta que fui traicionado”. Y agrega: “Del inglés, sabés que es pirata, que es colonialista [...], pero que tu propio país, que tu propio gobierno, te traicione de la manera en que te traiciona...”

Estas palabras se funden con el archivo de una marcha cuyos cánticos reafirman la narrativa de la traición. Así se oyen “Los pibes murieron, los jefes los vendieron” o “Galtieri, borracho, mataste a los muchachos”. Una vez terminada la guerra, ya no hay contradicción ni paradoja. La misma contundencia se registra en, por ejemplo, el testimonio del historiador inglés E. P. Thompson, que hace hincapié en lo funcional que fue la guerra también para el gobierno inglés, en crisis económica, con alto desempleo y enorme descontento general hacia Margaret Thatcher.⁷ Su credibilidad se ponía en

⁷ Fundamental la intervención de Luciana Caresani (2017) en torno a la representación.

juego reviviendo consignas antiguas y emociones ligadas al pasado colonial, del mismo modo que en Argentina la dictadura se jugaba sus últimas cartas.

Los excombatientes recuerdan la traición que implicó que no fueran a combatir en Malvinas los cadetes de las escuelas de las Fuerzas Armadas y que sí fueran ellos, algunos de los cuales “ni sabían agarrar un arma”. A partir de sus voces queda clara la falta de entrenamiento y la desprotección a la que fueron sometidos, tanto como las injusticias cotidianas a las que se acostumbraron, como la de ni siquiera acceder a las raciones de combate. Entre las afrentas reales y lo temibles de las historias que circulaban en torno a los gurkas y el tratamiento que daban a los prisioneros (“Era un desastre porque los gurkas, cada vez que agarraban a un soldado argentino, le cortaban la cabeza, le sacaban las orejas y se las metían en el bolsillo. O le cortaban un dedo de la mano y se lo metían en el bolsillo”), el miedo y la traición —y el hambre y el frío— se vuelven explícitos en el relato de los sobrevivientes en torno a la falta de medios, de armas, la precariedad de las municiones, la falsedad de las promesas: “Y así en una guerra no se puede...”, “y hasta que terminó [la guerra] no hubo ningún relevo”. Todas las mentiras de los altos mandos del ejército se vuelven voz singular mientras se recoge, no la gran anécdota, sino la emoción mínima.

Una imagen de Galtieri anunciando la rendición anticipa las imágenes de la Plaza de Mayo que ahora pide el fin de la dictadura, encadenando inexorablemente dos acontecimientos: el desastre de Malvinas y la epifanía de la sociedad. Esto se vuelve explícito en el argumento de uno de los trabajadores entrevistados, que enfatiza que, de haber ganado la guerra, los militares encima “iban a ser los héroes de la reconquista de Malvinas”. Otro de los obreros de la planta de Volkswagen asegura que, si ellos “hubieran sacado una tajada más o menos a su favor, en estos momentos, no habría elecciones”. Otro de los entrevistados asegura que haber ganado la guerra hubiera sido “el sentimiento nacional” y hubiera sido, en definitiva, capitalizado por la dictadura.

Sin embargo, complejiza todo cuando sostiene que también hubiera demostrado que “al imperialismo se lo puede vencer, por lo cual el período bueno para el gobierno hubiera sido muy pequeño”. Y agrega “con esa seguridad en el triunfo y con ese sabor a victoria, el representante del imperialismo en nuestro país que es la dictadura hubiera durado muy poco tiempo”.

El film de Denti exhibe estas voces para configurar los acontecimientos de manera plural. Referimos los testimonios de los excombatientes porque constituyen también ese lugar intermedio, complejo, entre el que vuelve y el que quedó. Escrutar esta superficie permite pensar la figura del sobreviviente, que es muestra de “las relaciones de poder en y a través de los cuerpos y hacen que ideas (por ejemplo, la idea de ‘la nación’ o ‘el pueblo’) se vuelvan visibles y palpables al público” (Dawney, 2019: 50).

Las voces y cuerpos retratados son en sí un reclamo político y su presencia en el espacio público permitía, mediante los afectos con los que se los enmarca y los dispositivos que regulan este caudal emocional, “asegurar y sustanciar ideas como democracia, libertad o Estado” (Dawney, 2019: 50). El cine de la inmediata posguerra articuló, precisamente, modos de aparición de estos cuerpos transidos de afectos.

Los marcos afectivos de Malvinas

La filósofa del giro afectivo Sara Ahmed (2004) recupera críticamente la idea de Cvetkovich en torno al archivo de sentimientos. Reniega, de algún modo, de la idea de depósito o repositorio, es decir, del núcleo duro de la concepción convencional del archivo. Según Ahmed, la consideración sobre los documentos y vestigios comprendidos en el archivo de sentimientos, tal como lo propone Cvetkovich, inmoviliza la relación afectiva que se establece con esos rastros del pasado, como si quedaran unidos indefectiblemente a un tipo

de respuesta afectiva que parece más una reacción directa a la materialidad de los fragmentos que una performance vinculada al presente.

Para Ahmed, habría que discutir qué posibilidades hay de concebir que los documentos y objetos que forman los archivos albergan sentimientos específicos y los guardan por un período de tiempo determinable. Justamente, en *La política cultural de las emociones* (2004), propone un método de “lectura” que implica el análisis de “figuras” que evidencian que la emocionalidad de los textos “es una manera de describir cómo se están ‘moviendo’ o cómo generan efectos” (2015: 39), es decir, difícilmente se encuadren en la imagen del “repositorio”.

El riesgo es pensar que el documento “lleva” consigo una determinada dimensión afectiva que se naturaliza y parece disponible para que el archivista la consigne en un lugar determinado. La reflexión apuntará, entonces, a la preeminencia de la contingencia y la inestabilidad que está imbricada en la dimensión afectiva, pues los afectos circulan y se entranan problemáticamente. Las “economías afectivas” de Ahmed atienden, precisamente, a esa circulación —y no a un anclaje ni en el sujeto ni en el objeto—, y a la potencia que emerge del contacto alternativo entre unos y otros. Es de allí que es posible combatir cierta arrogancia hermenéutica mientras se vuelve necesario eventualmente proponer otra concepción de archivo.

Ahmed propone, entonces, que los afectos no están en el archivo disponibles para ser instrumentalizados, sino que los sentidos afectivos circulan en función del modo en que son apropiados en cada instancia de enunciación. Los afectos, como dice Ahmed en varios lugares, no son simplemente cosas que podemos definir, sino dimensiones del hacer que podemos caracterizar contingentemente. Podría decirse que los afectos no se definen en función de

los objetos del archivo (documentos, imágenes, vestigios del pasado), sino en términos de lo que hacen, de los cambios que producen.

A partir de la idea de economías afectivas de Ahmed es posible pensar una relación contingente entre los documentos y las respuestas afectivas que son capaces de generar. Pensando en los films que hemos explorado aquí, podría decirse que los afectos propuestos por *Los chicos de la guerra* en su contexto de estreno y circulación masiva permitían canalizar ciertas emociones sociales que hoy interpretamos como condescendencia y promovían una estabilidad que permitiera esquivar la urgencia de pensar profundamente la Guerra de Malvinas y la connivencia de la sociedad. El uso de clichés en el film reduce el papel de los afectos a lugares comunes y usos formularios. Distinto es lo que ocurre con el film de Denti en el que el espectador es interpelado a través de afectos que no se anclan fácilmente ni en una persona, ni en un discurso ni en una convención.

Si hacemos hincapié en los modos y condiciones de producción de los afectos, en las apropiaciones más o menos convenientes y en el modo en que circulan, podemos dimensionar hasta qué punto los afectos conforman lo público que rodea el modo en que nos relacionamos con el pasado. Los afectos no están en los films inmovilizados, sino que yacen atentos a las relecturas que seamos capaces de hacer.

Un archivo de sentimientos así considerado no podría ser pensado simplemente como un repositorio, sino más bien como un archivo en los términos de Michel Foucault, es decir, una serie de legalidades de lo que puede ser experimentado, de lo que fue efectivamente vivenciado y de lo que es posible decir. El archivo de Malvinas es un archivo infinito de afectos que operan y se estructuran a partir del conocimiento que se tiene del acontecimiento, que es situado y por tanto variable y complejo.

Siguiendo la lectura crítica de Ahmed, es posible considerar al cine de la inmediata posguerra como un archivo en términos de “marco afectivo”, noción que proponemos —como complementaria a la idea de archivo de sentimientos— a partir de la noción de “marco” de Judith Butler, pensado como un regulador de afectos en *Marcos de guerra*. Allí, Butler discute cómo estos procesos de aparición o desaparición de las imágenes en el espacio público configuran una determinada imagen del mundo. Así, afirmará que la guerra trabaja en y a través de sensibilidades públicas y afectos y por eso requiere un nivel de consentimiento que opera como una forma de reclutamiento afectivo, es decir, trabaja en el nivel del afecto y la sensación.

Butler se refiere a los cuerpos que aparecen en el discurso público de la guerra como enmarcados, es decir, nunca despojados de determinaciones que excedan su carácter de vidas perdidas, vividas, sobrevivientes. Así, podría pensarse que los soldados de Malvinas no vuelven solo como vidas, concriptos, “chicos”, héroes o soldados, sino como cuerpos políticamente saturados, más o menos precariamente considerados en términos ontológicos según el contexto de su nominación. Esto no atañe solo a la vida sino a la muerte, pues el marco de enunciación abarca ambas dimensiones.

Con Butler podríamos decir que los cuerpos de Malvinas están enmarcados (*framed*) en entramados sociales y políticos que definieron su actuación y responsabilidad y vehiculizaron emociones y determinaciones sociales que confirmaron lo que Butler denomina precariedad. Los soldados de Malvinas — sea que volvieran como chicos, héroes, sobrevivientes— fueron concebidos mayormente como colectivo, una hipérbole poco afecta a las singularidades, que subrayaba la “radical sustituibilidad y anonimato”, como diría Butler (2010: 31 y ss.).

La imagen plural que en general se posee de los soldados de Malvinas no implica necesariamente una apuesta para pensar lo colectivo en un sentido

políticamente interesante. En efecto, la apelación a los clichés en la ficción, por ejemplo, podría más bien debilitar la idea de singularidad y licuar aún más el vínculo afectivo que se produce con los sobrevivientes.

Una de las preguntas que surge de la revisión de estos films y pensando en clave afectiva es si lograron comunicar el sufrimiento padecido o si solo configuraron retratos tranquilizadores. En el transitado capítulo que dedica a la ética de la fotografía a partir de la lectura de algunos textos de Susan Sontag, Butler asegura que el marco presenta el sufrimiento y determina nuestra capacidad de respuesta como espectadores. De ahí que afirma que los marcos “asignan reconocibilidad a ciertas figuras de lo humano” (Butler, 2010: 96) y definen qué vidas merecen ser dueladas y cómo se articula lo que podríamos considerar economía afectiva en torno a él.

El marco afectivo, pensado en estos términos, es lo que determina cómo respondemos al sufrimiento, cómo hacemos críticas morales, cómo analizamos políticamente, cómo respondemos a lo perceptible a través de los elementos que nos ofrece. Es en este sentido que podríamos pensar una capacidad de respuesta muy diversa en los dos films mencionados: mientras en *Los chicos de la guerra*, el análisis político se reduce a la —evidentemente correcta— demonización de los responsables (Galtieri, el ejército representado en el personaje de Héctor Alterio) y a la esquematización clasista de víctimas; en *Malvinas: historia de tradiciones*, el análisis advierte lo impropio de las asunciones respecto de “los gurkas” o “los ingleses”. Mientras en una la sociedad civil está ausente como colectivo y queda representada en unos pocos sujetos; en la otra la sociedad se concibe como un agente político responsable, que, aunque presa de desinformación, eligió acompañar a sus verdugos y, como diría Walter Benjamin al final de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2012), escrito en pleno nazismo, asistir a su propia destrucción como goce estético de primer orden.

Butler se refiere a la regulación del campo visual por parte del Estado norteamericano, por ejemplo, en relación con las torturas producidas en la cárcel de Abu Ghraib, primero ignorándolas, luego negando que existieran y finalmente resituando las pruebas —las fotografías— en una narrativa que no resquebrajara su privilegio de regulación. Esto es similar a lo que hizo el Estado argentino durante la guerra, con sus dispositivos de desinformación, sus periodistas “incorporados”, como los llama Sontag en *Ante el dolor de los demás*, y sus intelectuales cómplices. Ahora bien, el cine de la inmediata posguerra no se puede pensar en estos términos; más bien, al contrario, habría que decir que era un cine que pretendía —con las mejores intenciones— configurar archivos que devolvieran algo de imagen a narrativas llenas de vacío. Sin embargo, faltaba mucho a la ficción para poder hacerse cargo de las contradicciones que eran el trasfondo inexorable de esos años y sería el documental —incluso con los recursos más convencionales y con sus circuitos de distribución mucho menos masivos— el que tendría la función de desvelar algunas de esas controversias.

A la luz de estas consideraciones, podríamos decir que, si el giro afectivo tiene interés para pensar acontecimientos del pasado reciente argentino como la Guerra de Malvinas, es por prestar atención a la forma en que los sujetos se comprometen con sus contextos y también en el modo en que configuran el pasado y recomponen sus vínculos con él. En este sentido, atender al giro afectivo y la perspectiva que presentamos aquí implica focalizar en los cuerpos no solamente en cómo están representados o cómo significan y construyen, sino en términos de lo que hacen o dicen y los efectos que eso tiene en la configuración de nuestro mundo histórico.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.
- Anderson, Ben (2014). *Encountering Affect: Capacities, Apparatuses, Conditions*. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd.
- Benjamin, Walter (2008). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados.

- ____ (2012). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Suhrkamp.
- Burke, Peter (1996). *Las formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- ____ (1999). *La revolución historiográfica francesa*. Madrid: Crítica.
- Burke, Peter (et al). (2013). *Comprender el pasado*. Madrid: Akal.
- Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Caimari, Lila (2017). *La vida en el archivo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Caresani, Luciana (2017). "Archivo, guerra y memoria en el cine británico sobre Malvinas" en Rodríguez, Alejandra y Cecilia Elizondo (comps.), *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 143-160.
- Chanan, Michael (2007). *The Politics of Documentary*. Londres: British Film Institute.
- Clough, Patricia y Halley, Jean (2007). *The Affective Turn: Theorising the Social*. Durham, NC: Duke University Press.
- Cvetkovich, Ann (2003). *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press.
- Dawney, Lelila (2019). "Affective War: Wounded Bodies as Political Technologies" en *Body & Society*, volume 25, number 3, 49-72.
- Didi-Huberman, Georges (2006). "L'image brûle" en Zimmermann, Laurent y Georges Didi-Huberman, *Penser par les images : autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. París: Ed. nouvelles Cécile Defaut.
- Farge, Arlette (1989). *Le Goût de l'archive*. París: Éditions du Seuil.
- Foucault, Michel (1996). *La vida de los hombres infames*. La Plata: Ediciones Altamira.
- Gregg, Melissa y Seigworth, Gregory (2010). *The Affect Theory Reader*. NC: Duke University Press.
- Lacy, Mark (2003), "War, Cinema, and Moral Anxiety" in *Alternatives* 28, 611-636.
- Losiggio, Daniela y Cecilia Macón (2017) (comps.). *Afectos políticos. Ensayos sobre actualidad*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Macón, Cecilia y Mariela Solana (2015) (eds.). *Preterito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.
- Macón, Cecilia (2021). *Desafiar el sentir. Feminismos, historia y rebelión*. Buenos Aires: Omnívora.
- Massumi, Brian (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. London: Duke University Press.
- Rivette, Jacques (1961). "De l'abjection" en *Cahiers du cinéma*, número 120, 54-55.
- Rodríguez Ojeda, María Victoria (2012). *La guerra de Malvinas en la televisión argentina. Una aproximación al análisis del archivo histórico de Canal 7*. Tesina de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires. Disponible: file:///F:/Downloads/TGCC_Rodr%C3%ADguez_Ojeda_Mar%C3%ADa_Victoria.pdf.

Steedman, Carolyn (2001). *Dust. The Archive and Cultural History*. Nueva York: Rutgers University Press.

Sticotti, Joaquín (2021). "La hora de la verdad'. Un análisis de las emisiones del noticiero *60 minutos*, antes, durante y después de la Guerra de las Malvinas (1982)" en *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, número 18, pp. 297-318.

Taccetta, Natalia y Mariano Veliz (2022). "La propaganda como imagen de perpetrador. Escorzos de la Guerra de Malvinas" en *Thémata. Revista de Filosofía*, número 65, 60-80.

Tozzi, Verónica (2008). "Posguerra, *realismo figural* y nostalgia. La experiencia de Malvinas," *Signos Filosóficos*, volumen 10, 115-144, México: Iztapalapa.

____ (2009). "Bautismos de la experiencia. Denominación y agencia en los relatos de posguerra de Malvinas" en María I. Mudrovic, *Pasado en conflicto. Representación, mito y memoria*, 173-190, Buenos Aires: Prometeo.

____ (2009a). "Figuring Malvinas War Experience. Heuristic and History as an Unfulfilled Promise" in Ankersmit, Domanska, Kellner, *Re-Figuring Hayden White*, 261-280, Stanford: Stanford University Press.

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

Veliz, Mariano (2019). "Formas discrepantes de inteligibilidad de la Guerra de Malvinas: Jorge Denti y León Rozitchner entre el exilio y la subjetividad", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponible en: [file:///F:/Downloads/Formas_discrepantes_de_inteligibilidad_d%20\(1\).pdf](file:///F:/Downloads/Formas_discrepantes_de_inteligibilidad_d%20(1).pdf) (Acceso en: 1º de marzo de 2023).

* Natalia Taccetta es Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), en Filosofía por la Universidad de París 8 y en Historia por la Escuela IDAES de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM); Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural también por esta institución y Profesora y Licenciada en Filosofía por la UBA. Es Docente e Investigadora en la UBA y en la Universidad Nacional de las Artes. Trabaja especialmente temas de filosofía de la historia y estética. Dirige junto a Mariano Veliz para Prometeo Libros la colección "Historia e Imagen". E-mail: ntaccetta@gmail.com