

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

LA GUERRA EN IMÁGENES: LA CONTIENDA POR MALVINAS EN EL CINE DE LA DEMOCRACIA.

Casale Marta Noemí Rosa.

Cita:

Casale Marta Noemí Rosa (2013). *LA GUERRA EN IMÁGENES: LA CONTIENDA POR MALVINAS EN EL CINE DE LA DEMOCRACIA. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/897>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**XIV Jornadas
Interescuelas/Departamentos de Historia
2 al 5 de octubre de 2013**

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 105

Título de la Mesa Temática: Historia y Cine: Imaginando Nación, Identidad y Mitos

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Marzorati, Zulema- Tal, Tzvi

**LA GUERRA EN IMÁGENES: LA CONTIENDA POR MALVINAS EN EL
CINE DE LA DEMOCRACIA**

Lic. Marta Casale

Universidad de Buenos Aires (U.B.A.)

casillademarta@yahoo.com

Introducción. Presente e historia.

Al analizar el peso de las imágenes en nuestra cultura Peter Burke sostiene –y con él la historiografía en general- que cualquier film es un documento sobre su contexto de producción, es decir, sobre el presente de su realización, independientemente de que la diégesis refiera a otro tiempo; y esto es así aún (o, sobre todo) en las obras históricas, ya

se trate de documentales o películas de ficción. El film es un texto y, como tal, se halla atravesado por otros textos en un entramado que patentiza las preocupaciones e intereses de una época. “La exposición de las ideas –afirma en tal sentido el historiador francés Jean Chesneaux-, la reflexión, el análisis, sólo en apariencia son procesos individuales. Todo texto se halla antes que nada enraizado en una sociedad, en un medio social y en un movimiento político” (1984: 16).

Así entendida, la historia aparece como un proceso continuo que involucra también el presente (Ansaldi), un proceso en el cual el pasado no surge como algo dado, cerrado sobre sí mismo; no se conserva, se reconstruye a partir del presente (Chesneaux, Halbwachs). Cada presente, entonces, resignifica de algún modo los sucesos, reescribiéndolos a la luz de nuevas variables y proyectándolos hacia el futuro [“El presente no necesita del pasado sino en relación con el porvenir”, aclara Chesneaux (1984:24)].¹

Es por esta razón que estudiar comparativamente producciones fílmicas sobre el mismo tema pero que refieren a contextos de producción distintos –en este artículo, dos momentos de la democracia: las presidencias de Raúl Alfonsín y de Néstor Kirchner- permite marcar coincidencias y disimilitudes en el modo de entender un hecho, sus causas, significados y consecuencias, en este caso el conflicto armado con Gran Bretaña de 1982 por las Islas Malvinas. Los momentos elegidos son particularmente reveladores ya que se trata de dos gobiernos que se presentan a sí mismos como refundadores después sendos períodos de profundas crisis políticas, económicas y sociales, aunque incomparables entre sí: el del gobierno *de facto* del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional y la que culminó con levantamiento popular del 2001, cuyo espíritu podría resumirse en la consigna “que se vayan todos”. Si bien es imposible equiparar el terrorismo de Estado con una crisis política, tenga ésta la envergadura que tenga, los momentos históricos que los sucedieron tienen algunas características comunes: gran participación popular, florecimiento de la actividad cultural,

¹ Un ejemplo relacionado con el objeto específico de este trabajo, es decir, la Guerra de Malvinas, en apariencia un dato menor pero en realidad muy significativo, lo constituye la fluctuación de la fecha elegida para su conmemoración: del original 2 de abril instituido por el Proceso de Reorganización Nacional en marzo de 1983 (Día de las islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur) pasó al 10 de junio (día de la Reafirmación de los derechos argentinos sobre las islas del Atlántico Sur y el Sector Antártico) en 1984 - durante el gobierno de Alfonsín- para luego retornar a la fecha primitiva como feriado nacional en enero de 2001 como Día del veterano de guerra y de los caídos en Malvinas. En relación con lo expuesto anteriormente, esta fluctuación patentiza la intrincada red de significados en los que el hecho puntual de la guerra está inmerso, territorio simbólico en disputa por mucho tiempo (lo que se ha llamado “la cuestión Malvinas”).

recuperación de la historia como ámbito de discusión y espacio donde no sólo recobrar las raíces comunes sino también elucidar las razones que permitieran entender los sucesos, enlazando de nuevo el pasado con el presente.

El corpus elegido está conformado por cuatro películas que difieren en cuanto a las premisas estéticas que ponen en juego pero eligen contar la historia desde el mismo lugar: la perspectiva de los combatientes. Se trata de tres films de ficción: *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamín, 1984); *1982 Estuvimos ahí* (Fernando Acuña y César Turturro, 2004) e *Illuminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005); y un documental: *No tan nuestras* (Ramiro Longo, 2005), aunque conviene aclarar que esta distinción que tajantemente establecemos aquí entre un registro y otro será puesta en cuestión en este artículo.

De acuerdo con el marco teórico expuesto, la revisión de los films prestará especial atención no sólo a la manera en que los relatos construyen el pasado, sino a la forma en que dicho relato da cabida a las preocupaciones del presente en cada momento histórico, tal cual se desprenden, en cada caso, del modo elegido para narrar la guerra. Nuestra hipótesis contempla, además, reglas y excepciones: tres textos fílmicos son críticos; el restante no. Asimismo, el contexto de producción de los films parece dividir las películas según su necesidad –también estética– de proyectarse hacia el pasado o hacia el futuro, buscando antecedentes o, por el contrario, consecuencias.

Finalmente, nos proponemos hacer confluir todas estas variables en una explicación única que dé cuenta de cómo fue entendida la guerra en cada coyuntura y el peso otorgado a ésta como acontecimiento heroico o no.

La guerra de Malvinas durante la transición. *Los chicos de la guerra.*

La Guerra de Malvinas tuvo lugar durante setenta y cuatro días entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982. Se desarrolló durante la dictadura del PRN aunque contó con amplio consenso cívico. La derrota precipitó la caída del gobierno *de facto* que tomó la forma de una nueva Junta presidida por Reynaldo Bignone y casi enseguida llamó a elecciones². En el combate participaron numerosos conscriptos que, por diversas causas, se transformaron en símbolo de la contienda. Su doble condición de civiles sólo transitoriamente en la milicia, pero soldados combatientes durante lucha armada, los convirtió en la postguerra en figuras centrales en la disputa por los significados e

² De hecho es el final de la guerra el que marca el comienzo de la transición. Adoptamos aquí la periodización de Daniel Mazzei.

implicancias del conflicto, forzando desde la ambigüedad de su posición alianzas y oposiciones en el eje nosotros/ellos. Al tratarse de una guerra comandada por las Fuerzas Armadas, responsables también del terrorismo de estado, los ex-combatientes concentraban en sí los dos polos que pesarían de distinta forma en los discursos de las siguientes décadas: actores sobresalientes de una guerra considerada mayoritariamente justa pero comandada por un gobierno dictatorial, y víctimas –del mismo modo que los torturados, muertos y desaparecidos- de las atrocidades del PRN. Esta duplicidad puede considerarse paradójica –tal como lo hace José Pablo Feinmann- si se toma en cuenta que “sufrieron y murieron (no por la soberanía y la gloria de la patria, como quisieron hacerlo y como reconfortaría creer que lo hicieron) sino como parte de un proyecto antidemocrático, bélico-político, que buscó limpiar con una “guerra limpia” los horrores de la “guerra sucia”” (Diario Página/12, 31/3/02)

La primera realización cinematográfica³ que se centró en la guerra de Malvinas fue *Los chicos de la guerra*, de “Bebe” Kamín, basada en el libro homónimo de Daniel Kon que reunía testimonios de los ex combatientes, recogidos casi enseguida del retorno de los soldados al continente⁴. El mismo Kon participó de la redacción del guión del film que se estrenó en 1984 y que difiere del texto que le dio origen en el peso que se le da en el relato a los pasados pre-bélicos de los “chicos” (Guber, 2004:83)

Esta importancia dada a la historia -individual y nacional- es una característica dominante en los discursos de la época y surge, principalmente, de la necesidad de volver a enlazar presente con pasado después de la experiencia traumática de la dictadura, período que significó un hiato, una ruptura en nuestro devenir como sociedad, convirtiendo, además, a millares de personas en NN, es decir, en seres sin una identidad reconocida por el Estado, esto es: sin pasado.⁵ En cine la necesidad de recuperación de la continuidad histórica dio como resultado un conjunto de documentales histórico-políticos que abrevaron en un pasado más o menos lejano. El de mayor repercusión –y,

³ El documental de Jorge Denti *Malvinas, historia de traiciones*, fue realizado durante el exilio en Méjico, donde el cineasta vive desde 1978. Se estrenó en Argentina el 6 de setiembre de 1984, un mes después que *Los chicos de la guerra*.

⁴ Las formas disímiles en que este nuevo colectivo se denomina a sí mismo o es denominado por otros tienen que ver con distintas posturas a lo largo del tiempo en el proceso de afianzamiento de su identidad. A los efectos de este trabajo las usamos indistintamente. Para una más precisa idea de estas mutaciones, cfr. Guber, Rosana.

⁵ Acerca de los años del PRN como experiencia traumática y su impacto en el revisionismo histórico, sobre todo cinematográfico cfr. Casale, Marta (2011)

también, el primero- fue *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983). Hubo también numerosos films de ficción⁶.

En cuanto a nuestro objeto de estudio, esta intención retrospectiva es especialmente notoria en *Los chicos de la guerra*, cuyo relato se abre con una escena que remite al final de la contienda, más específicamente al momento de la rendición, cobrando, de este modo, casi todo el film la forma de un largo *flashback* que se remonta al momento en que estos “chicos” fueron llamados a unirse a las tropas que irían al frente y, aún más atrás, hasta la infancia y adolescencia de los protagonistas. El hecho de que las primeras voces que se escuchan en el film sean inglesas y que la narración comience con la victoria británica marca la trascendencia de este suceso en cualquier interpretación. En todo caso, en 1984 la derrota era un resultado evidente; es más, era opinión corriente que siempre lo había sido, de ahí que, retrospectivamente, la guerra fuera concebida casi unánimemente como una loca aventura (Palermo, 2004:189; Guber, 2004: 91). En este sentido, no es casual que en la exposición fílmica de Kamín los “chicos” de la guerra sean, antes que nada, prisioneros⁷.

El relato está estructurado en base a reiteradas vueltas al pasado que tienen como finalidad recuperar las historias individuales detrás de la historia de la guerra, es decir, recobrar la identidad de los soldados, sacándolos del anonimato en el que los había sumido deliberadamente el gobierno militar por ser partícipes de la derrota y, de hecho, simbolizarla. Sin embargo –y no por azar-, todas las idas hacia atrás con las que se reconstruyen las vidas de los tres soldados protagonistas refieren a períodos de autoritarismo que la narración pone en evidencia; períodos en los que, precisamente, se ha intentado borrar cualquier rasgo de individualismo. De este modo se hace patente en qué medida esos “chicos” han crecido sin referentes políticos en un medio priorizó la disciplina.

El primer *flashback* remite a 1968; en especial, al primer día de clases, momento en el cual Fabián es separado de sus padres para integrarse a las filas del alumnado. Este es el primer encuentro con la jerarquía institucional (maestra, director, inspector de distrito) de la cual forma parte como último eslabón de una cadena de mando, junto con “sus compañeritos” (en este aspecto, se podría equiparar su situación a la de soldado).

⁶ Algunos de ellos son: *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985); *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986); *Memorias y olvidos* (Simón Feldman, 1987) y *Asesinato en el Senado de la nación* (Juan José Jusid, 1984)

⁷ Esta característica se relaciona también con su condición de víctimas que trataremos más adelante.

El segundo *flashback* nos lleva a 1975 (finales del gobierno de Isabel Perón). Aquí la narración se detiene en otro de los protagonistas, Pablo, hijo de un alto oficial del Ejército. A través de su vida cotidiana el relato define los valores de una familia de su clase: su afición por la música clásica, su religiosidad, la pasión por las armas, el orden y la obediencia. En contraposición, Fabián y sus amigos se muestran mucho más libres: son amantes del rock (expresión de la naciente contracultura) y van al cine a ver películas prohibidas. En concordancia con el discurso conciliatorio de casi toda la filmografía de la transición la narración no hace mayor hincapié en la violencia estatal o paraestatal. Sólo fugazmente se ven los titulares de un diario de la época sintetizando los conflictos del momento: “La presidente recibirá a los dirigentes del FREJULI” y “Hay 150 detenidos por el complot que denunció el gobierno”, y al final de una escena dos jóvenes arrojan panfletos desde una moto al tiempo que se escucha la voz de alto de un policía que los apunta, pero el sonido de disparo no parece pertenecer a esa escena sino a la siguiente en la que el padre de Pablo lanza un tiro de escopeta. De hecho ese tramo finaliza con el agente de las fuerzas de seguridad en primer plano dirigiéndose a cámara arma en mano.

El siguiente *flashback* remonta a 1979, cuando los protagonistas están en la escuela secundaria. Aquí ya impera el régimen de terror y el relato se encarga de subrayarlo en cada detalle. Fabián y un amigo son sorprendidos una noche por un grupo de tareas mientras esperan el colectivo para volver a sus casas. Son insultados, golpeados rudamente, amenazados a punta de pistola y, finalmente, obligados a correr en direcciones opuestas. La impunidad queda clara en la aseveración tajante de uno de los agresores: “yo te puedo hacer boleta”⁸. Sin embargo, no todo es violencia en esa etapa. Las escenas hostiles se entremezclan con otras que marcan el despertar sexual de los muchachos, apenas tres años antes de ir a la guerra. El tema de la juventud, es decir qué es ser joven durante el PRN, está muy presente en el relato, donde se confronta continuamente el ámbito privado con el institucional. A propósito del tema dice Sergio Pujol: “En el imaginario social que el Proceso intentaba modelar, el joven no era parte activa de la comunidad, sino una figura recortada y sospechosa [...] sólo tenía valor como promesa, valía en tanto anunciaba su madurez” (2005: 167)

Es también en 1979 que se introduce el personaje de Santiago, un “chico” que viene del interior y trabaja en un bar lavando copas. Cada tanto pide un adelanto al “patrón” para

⁸ “Hacer boleta”: matar.

mandar a su familia, pero éste le regatea cuanto puede. Es en la figura del dueño del local en donde el relato concentrará todos los vaivenes de la opinión pública durante el conflicto: de la euforia al derrotismo y el ninguneo de los ex-soldados.

El último *flashback* retrocede hasta 1982, en el momento en que cientos de personas salen a la calle a festejar la toma de las islas, un conflicto que –suponen- durará poco y acabará con un siglo y medio de ocupación británica. “Nos hemos convertido en una nación por primera vez”, afirma henchido de patriotismo el padre de Pablo al pedir especialmente que su hijo sea enviado a la zona de combate. A partir de aquí, la narración se focaliza en la contienda propiamente dicha.

La posición ideológica que asume el relato es hegemónica al momento de su estreno. *Los chicos de la guerra* muestra el enfrentamiento bélico como resultado de “mezquinos intereses de la política interna” (Guber, 2004:86) y a los combatientes como víctimas del poder dictatorial, homologándolos de algún modo a las otras víctimas: los desaparecidos, los muertos, los torturados (Guber, Salvatori, Lorenz). Hay una crítica clara aunque no exacerbada a aquellos civiles que apoyaron la ocupación y la posible lucha armada, congruente con el ánimo conciliatorio del momento. “Aquí [en el campo de batalla] no hay voluntarios. Todavía deben estar gritando en la plaza”, dice uno de los conscriptos en Malvinas. El discurso de Kamín no difiere en gran medida del que surgía desde el oficialismo como un medio de zanjar una cuestión espinosa. Era resultado de una necesidad política que urgía a buscar un pasado en común sobre el cual refundar la República, según deseaba –y había prometido- el presidente Raúl Alfonsín, uniendo a la civilidad más allá de cualquier partidismo bajo la polaridad “oligarquía-autoritarismo vs pueblo-democracia” (Palermo, 2004:170; Casale, 2011: 367). La solución implicaba memoria y justicia, pero en cuotas limitadas [después vendrían las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987)]. Reconocer la “gesta” de Malvinas en un contexto de repudio general a las Fuerzas Armadas con las cuales se hallaba identificada la contienda en el imaginario popular -y cuando éstas constituían todavía una amenaza- era conflictivo⁹.

Los chicos de la guerra dedica sólo unos treinta minutos de relato -sobre un total de casi una hora cuarenta-a poner en escena la guerra propiamente dicha y el papel de los padres durante el enfrentamiento. La narración se encarga de mostrar a los conscriptos

⁹ Desde el primer momento Alfonsín criticó la iniciativa militar catalogándola de entrada como “una aventura irresponsable (en esto se distinguió de muchos dirigentes partidarios que asistieron a la asunción del nuevo gobernador en Puerto Argentino), pero siempre sostuvo la legitimidad del reclamo territorial.

como jóvenes inexpertos que fueron llevados a combate sin estar preparados, soldados castigados por sus superiores, hambrientos y sin pertrechos para afrontar las extremas condiciones climáticas. Antes de ser “los gloriosos combatientes” o “los héroes de Malvinas” siguen siendo, en el discurso de sus padres –y, por extensión, para el espectador del film-, “ante todo, y como siempre, nuestros chicos queridos”¹⁰

La jerarquía militar está casi ausente en las escenas bélicas, sólo aparece en segundo plano, desorientada, o a través del relato de algún combatiente, como el del soldado que afirma que escuchó que van a recibir las órdenes de avanzar o retirarse por radio “para saber qué hacer”. Si alguno tiene cierto protagonismo lo tiene en relación con sus propias tropas, fundamentalmente en forma de represión; en este punto, sin dudas, el soldado estaqueado por robar es un ejemplo paradigmático. “Nos tratan peor que si fuéramos el enemigo”, dice un combatiente, reafirmando la lectura del momento que considera la guerra de Malvinas una guerra hacia adentro más que hacia afuera, una continuación de la “guerra sucia” desatada contra la civilidad. Aquí se puede notar, una vez más, esta doble condición civil/militar de los conscriptos.

Sólo los diez últimos minutos del film anclan en la vuelta de los soldados a la vida civil y abren (o cierran) la puerta al futuro. De los tres protagonistas uno –Santiago- termina preso por provocar disturbios en la calle, borracho tras ser despedido por su “patrón”, y otro –Pablo- enloquece y se suicida sintiéndose fracasado en una misión para la que había sido especialmente entrenado. Sólo Fabián se salva, logrando de a poco recuperarse. Una de las escenas finales lo muestra en un recital de Baglietto, una de las figuras sobresalientes del rock nacional, movimiento que había ido ganando difusión durante la guerra. Este hecho es sumamente significativo ya que en este contexto, el rock significa más una cultura, una manera de ver el mundo y de identificación generacional que un género musical (Pujol). De ahí que en el film -más allá de que las letras puedan apuntar a un futuro de algún modo esperanzador (“todavía tengo en mente cambiar algo”, dice una)- el rock en general y el recital en particular representen un espacio propio para los jóvenes, ganado al mundo de la disciplina y las jerarquías, a lo establecido.

Pero el relato de Kamín no termina allí y es en este punto donde se aparta del discurso hegemónico. La narración concluye en 1984 en el encuentro de los ex combatientes.

¹⁰ Reafirmando esta idea en una escena dos soldados que han perdido al resto de su compañía en un enfrentamiento lloran desesperados ante la idea de volver al frente. “Éramos ocho pibes, ocho, y nada más que nosotros dos pudimos llegar hasta acá”, dice uno.

Allí los camaradas se funden en un abrazo fraterno, ya sin uniformes, desordenadamente, exhibiendo su juventud pujante a pesar de todo y, lo que es más elocuente, alzando la bandera argentina. Con la insignia flameando en las manos de un ex soldado y el comienzo de la militancia se cierra el film.

Un nuevo proyecto fundante. La relectura de la historia.

Una vez llegado al poder Carlos Menem en 1989 la cuestión militar tomó otro rumbo. Sucesivos levantamientos de oficiales de rango medio, tanto durante la presidencia de Alfonsín como al comienzo de su gobierno (uno en 1987, dos en 1988, otro en 1990), hicieron que el presidente negociara en forma rápida una reestructuración de las Fuerzas Armadas en la cual el reconocimiento de la “gesta” de Malvinas fue una prenda de paz. Durante su gestión se construyó al pie de la Plaza San Martín el Monumento a los Caídos en la Guerra de Malvinas y el Atlántico Sur -en realidad, un “cenotafio”-, se entregaron medallas y pensiones a los veteranos de guerra, y se nombró al frente del Comando en Jefe del Ejército al Gral. Martín Balza, reconocido por su buen desempeño en las islas. Sin embargo, todas estas medidas tendientes a la memoria no fueron acompañadas por otras en el terreno de la justicia. Por el contrario, el presidente indultó a las Juntas y resignó la cuestión de la soberanía al intentar restablecer relaciones diplomáticas con Gran Bretaña. En la práctica se trataba de una propuesta de olvido liso y llano. Dice Palermo al respecto:

Era más bien una banalización del pasado, la negación de las diferencias que colocaba todo en un mismo plano de insignificancia (...) Sus metáforas discursivas -los argentinos tenemos que mirar hacia adelante, olvidar aquello que nos separó en el pasado (...)- y sus acciones simbólicas (como su abrazo con el almirante Isaac Rojas) acompañaban su propuesta de reconciliación... (2004: 173)¹¹

En cuanto al cine, éste no acogió el tema de Malvinas entre 1985 y 1999, salvo por el documental *Malvinas, me deben tres* (Carlos Giordano, Alejandra Marino, Ileana Matiasich, Alfredo Alfonso, Leonardo Rueda, Juan Bautista Duizeide, 1992) (Salvatori, 2007: 33). En 1999, sin embargo, hubo un repentino renacimiento del interés por el asunto: se estrenaron tres largometrajes –dos de ficción y un documental- centrados en

¹¹ Durante el menemismo se produce la fractura del colectivo de los excombatientes, algunos de los cuales asumen como propia la denominación “veterano” de fuerte impronta castrense.

la contienda. Según entiende Salvatori este resurgimiento se debió, por una parte, a la reactivación de la industria audiovisual después de un período de estancamiento y, por la otra, a la reactivación del debate sobre la dictadura (2004: 32). Objetando parcialmente estas afirmaciones está el fenómeno del nuevo cine argentino, surgido en 1995 (es decir, cuatro años antes), y el decidido incremento en el número de estrenos a partir de esa misma fecha. Quedará entonces pendiente un estudio más pormenorizado de las posibles causas de la reaparición del tema de la guerra en ese preciso momento.

Mucho más sencillo es justificar la realización de numerosos documentales sobre la contienda¹² post crisis del 2001. Ya desde algunos años antes se venía dando un proceso de revisión de la dictadura que dio por resultado algunas mutaciones del relato, entre las cuales la más importante fue la pérdida de la condición de “inocentes” de las víctimas al recuperar su calidad de “militantes”. El revisionismo histórico se incrementó luego de la crisis e impactó en toda la actividad cultural, reimpulsado luego -durante el gobierno de Néstor Kirchner- por políticas muy específicas en cuanto a la memoria.¹³ En referencia a la guerra de Malvinas, este proceso de relectura produjo “una transfiguración de los olvidos y memorias [...] que conduce muy directamente a una revalorización épica de aquel episodio” (Palermo, 2004: 189), aunque da lugar a pocos cambios en el relato en sí (Lorenz, Palermo), salvo el que marcábamos más arriba: el paso de víctima inocente, en este caso, a soldado o héroe, en consonancia con los otros relatos circulantes. La cuestión ya no es, como se preguntaba Lorenz para el período de la transición, si puede apoyarse Malvinas sin apoyar la dictadura, sino recuperar la justicia de la causa y el apoyo popular, “respaldo que habría sido corrompido por gobernantes que no nos merecimos” (Palermo, 2004: 191).

A continuación, dejando la estricta cronología de lado para basarnos en cuestiones mayormente de analogía, comenzaremos nuestro análisis del período analizando el film de Tristán Bauer *Iluminados por el fuego*.

Iluminados por el fuego, un cambio en el pasado y el futuro de referencia.

¹² De todas formas, la cantidad de films, ya sea de ficción o documentales, que se ocupan de la guerra de las Malvinas es relativamente baja. Al cumplirse veinticinco años de la contienda Salvatori cuenta sólo dieciséis.

¹³ Sobre el impacto de esta revisión en la actividad teatral, cfr. Introducción en Casale, Marta (2012) “La Compañía de Funciones Patrióticas y la reivindicación de una memoria patria” en *Revista Afuera*, N°11, mayo 2012.

Hay muchas coincidencias entre el film de Bebe Kamín y el de Tristán Bauer, si bien en este último es posible encontrar algunas modulaciones en el discurso. Existe, sin embargo, una diferencia fundamental. Inspirado en el libro homónimo de dos ex combatientes Edgardo Esteban y Gustavo Romero Borri, *Iluminados por el fuego* ancla fuertemente en el presente, correspondiente a nivel personal a los cuarenta años de los protagonistas y a nivel histórico a la crisis del 2001/2002. Este hecho es, sin duda, de absoluta relevancia tanto en el relato cinematográfico como en las posibles interpretaciones que puedan hacerse de él. Las movilizaciones populares que caracterizaron los acontecimientos de esos años aparecen reiteradamente en pantalla y se deja constancia expresa de que la vida de una de las tres figuras centrales –el ex soldado que ha intentado suicidarse- se ha modificado más que al regresar de las Islas al cerrar la fábrica en la que trabajaba¹⁴. Si en la transición la mirada al pasado se detenía fundamentalmente en la dictadura como herida traumática infringida a toda la sociedad por el PRN, durante los primeros años del gobierno de Kirchner la preocupación estuvo focalizada en la vasta crisis política, social y económica. Esto se patentiza desde el inicio mismo del film, cuando la narración se detiene en una manifestación a la que Esteban acude en su calidad de periodista; en ella es posible ver grandes pancartas con pedidos de salud, educación y trabajo, así como con la consigna que caracterizó al movimiento: “Que se vayan todos”. Esta escena de apertura y otras a lo largo del desarrollo de la película permiten concluir que la pobreza no es un mero telón de fondo de la historia, ni las movilizaciones populares una nota de color que aporta contexto histórico.

En cuanto a la contienda propiamente dicha, el otro polo en el que ancla el film, ésta tiene mucha más relevancia que en *Los chicos de la guerra*. Es en este aspecto donde existen más coincidencias y es posible observar que los relatos circulantes no han cambiado en lo medular, aunque el hecho de que el enfrentamiento bélico en cuanto tal aparezca extensamente en pantalla es en sí mismo un dato significativo. Como en la película de 1984, los soldados son mostrados pasando hambre y frío, castigados por la oficialidad y obligados a luchar aún estando imposibilitados. Del mismo modo, la jerarquía militar es vinculada a la represión ilegal: “Vos a mí no me conocés. ¿Sabés a cuantos nenitos lindos como vos me bajé?”, le dice amenazante un oficial al protagonista y, casi sobre el cierre, la voz *over* de un narrador se encargará de explicar: “la

¹⁴ “Allí empezamos a caer y caer y no paramos hasta ahora” le cuenta su mujer a Esteban.

improvisación, el sadismo y la traición de quienes habían torturado a su propio pueblo nos habían llevado a la derrota”. Otros episodios como el robo de ovejas, los soldados estaqueados o el deseo de abandonar el frente a cualquier precio figuran en ambos films como sucesos sobresalientes. Los conscriptos siguen siendo “pibes”¹⁵, aunque quizás los del 2005 sean algo más maduros y más críticos. Otra novedad es la puesta en relieve de la consigna que caracterizó desde el inicio al movimiento de ex combatientes: volver a las islas para cerrar la historia. De hecho, el film termina con el regreso del protagonista a Malvinas.

Por lo demás, el film de Bauer no explicita las causas de la guerra, si bien tangencialmente –a través de material documental- se hace eco de las motivaciones internas que cada país pudo haber tenido para llegar al enfrentamiento armado. La ausencia de una explicación clara ha sido uno de los reproches que se le ha hecho a la película al momento de su estreno.¹⁶ Sin embargo, estas objeciones pasan por alto que el relato está construido desde la perspectiva de uno de los sobrevivientes y que para él – como para la mayoría de la población- la guerra fue algo dado, un hecho que uno podía retrospectivamente justificar o no, pero cuya decisión había sido tomada en la soledad de las cúpulas militares.

En cuanto a las responsabilidades de la derrota, *Iluminados por el fuego* se acoge claramente a una posición ya dominante que queda explícita en un diálogo sobre el final, cuando las tropas están en retirada. En ese momento, Esteban es obligado por un teniente a recoger por él sus efectos personales y llevarlos a un lugar determinado. Él los junta pero se niega a cargarlos fuera porque prefiere ir a socorrer a su compañero herido durante un castigo por robar. Enojado el oficial le dice: “Por mariquitas como usted estamos perdiendo la guerra”, a lo que Esteban le contesta: “No, la estamos perdiendo por la ineficiencia de ustedes” (Aquí el eje nosotros/ellos es clarísimo)¹⁷. Reafirmando esta postura, en otra escena sobre el final, tras la rendición, un oficial de

¹⁵ “Acá no está su mamita, no tiene nadie que lo cuide” le espeta un oficial a un soldado al que se le caen las lágrimas por ser obligado a marchar sin estar en condiciones.

¹⁶ La crítica de Diego Brodersen para *Revista Ñ* lleva por título, precisamente, “No hay una posición clara” (10/09/05). En lo personal creemos que las dudas, la falta de claridad acerca de las causas de la guerra, no son un problema de la película sino de la realidad misma del conflicto. Al respecto declara Sergio Delgado (ex combatiente) en *No tan nuestras* “Ni los que nos dirigían políticamente sabían lo que estaba pasando. (...) Habían sido recuperadas [las Islas] pero ¿cómo, quién, qué pasó?”

¹⁷ La cita es literal y difiere de la que hace constar Salvatori en su artículo. De ahí que las interpretaciones sean distintas. Según nos consta, Esteban culpa a la jerarquía militar de la derrota, no del hecho de estar ahí, librando esa guerra. Sin embargo, coincidimos parcialmente con la investigadora en que la cuestión nacionalista (o patriótica, como dice ella) aparece muy de sesgo en el relato, aunque, de algún modo, está implícita –entre otros puntos- en el deseo de los ex combatientes de volver a las Islas. Podemos agregar que la mirada que echa el film sobre las manifestaciones populares de apoyo a la guerra es muy crítica.

alto rango los felicita por el modo en que han peleado “como verdaderos soldados y van a ser recordados por todos los argentinos como héroes”. Aquí se apela a la mirada crítica del espectador que veinte años después sabe que eso no sucedió ni sucederá. En el relato de Bauer los “chicos” antes que prisioneros son soldados; aunque mutilados, derrotados, incluso desconcertados, son principalmente combatientes. Las escenas de batalla recuperan el lado sangriento de la guerra: el dolor, el caos, la inoperancia. Son escenas oscuras, apenas iluminadas por el fuego, en las que no es posible distinguir nada con claridad. Son las que más colocan al receptor en el punto de vista de aquellos que pelearon; si bien todo el film está focalizado en los soldados, en estas secuencias las tomas son decididamente subjetivas.

En la narración no hay más atrás de Malvinas. La dimensión de ese hecho obtura todo pasado anterior de los combatientes. Si al final de la guerra –en 1984, fecha de estreno de *Los chicos de la guerra*- era posible pensar un futuro de militancia y retrotraerse a un pasado anterior al llamamiento a pelear, en el 2005 la vuelta atrás llega hasta el momento de ser convocado y el futuro caduca en un presente con decenas de tumbas en unas Islas en las que no se habla castellano y donde flamea la bandera inglesa.¹⁸

No tan nuestras, un relato más complejo

El film de Ramiro Longo aborda el conflicto de Malvinas desde la perspectiva de un excombatiente, confrontando este singular punto de vista con otros relatos circulantes al momento de la guerra. La elección de un único testigo pero multiplicidad de registros documentales provenientes de ambos bandos permite al director dejar constancia de la complejidad del tema encarado. La mirada al pasado (la del director y la del protagonista) está marcada por la ironía, adoptando una posición crítica de la que da cuenta el montaje mediante la confrontación de la banda imagen y la banda sonora, o la yuxtaposición de fuentes diversas sobre una misma cuestión. Es, precisamente, este tipo de montaje el que aleja a *No tan nuestras* del documental tradicional expositivo y el que

¹⁸ El final musical de ambos relatos también es muy diferente en los dos casos y significativo de las realidades en las cuales aparecen los films. En el de Kamín, Baglietto canta una canción que promete futuro y llama al cambio en unidad. “Es época de tratar de sumar, no de restar ni de dividir. Y si nos es posible, es época de tratar de multiplicar,” sostiene el cantante al introducir un tema, sumándose al discurso oficialista, hegemónico al momento. Esto sucede en el marco de un recital, acontecimiento considerado referente de la contracultura en la época del PRN. En el caso del film de Bauer, León Gieco canta *La memoria* en la banda sonora, mientras la banda imagen muestra los rostros de los verdaderos combatientes. La canción es un llamamiento a una memoria viva y militante, consistente, también, con políticas oficiales en este sentido, que incluyen, además, la abolición de las leyes de Punto final y Obediencia debida.

pone de relieve los cambios que se han producido en el contexto histórico al momento de su realización. En este sentido, es sumamente significativa la ausencia de todo heroísmo en el relato del protagonista¹⁹, lo que lo aleja de las categorías manejadas hasta el momento que encuadraban la figura del ex combatiente como víctima inocente o héroe, según los discursos dominantes en cada época. Del mismo modo, el hecho de que Delgado recurra reiteradamente a las citas televisivas, en especial de dibujos animados, para explicar su participación o su tendencia a caricaturizar situaciones son muestra de esa misma actitud irónica que transcribe lo épico al lenguaje de comic. Corroborando una postura crítica, y contra el deseo explícito del colectivo militante, el ex soldado sostiene que no volvería a las Islas para combatir sino únicamente de visita para rendir homenaje a los caídos.

El presente del protagonista se manifiesta sólo tangencialmente, en algunos detalles: un poster que tiene en la habitación donde recibe a los documentalistas en el que puede verse la figura de San Martín con la leyenda “Un ejemplar ejemplar”; las paredes, con dibujos y frases escritas a mano; un sobretodo descocido cuyo estado quiere disimular en cámara, un el auto de modelo muy viejo con el que concurre al museo militar. No queda claro en qué actividades se desenvuelve en ese momento, aunque sí cuál fue la carga que dejó su paso por el frente de batalla. “El servicio militar y Malvinas me cambió (sic) la vida, porque [fueron:] de servicio militar un año, dos o tres meses de Malvinas y de reintegrarme a la sociedad, por ahí, años”. Delgado es un “duro”, un “buscavidas”, pero igual cuenta que lloró (de impotencia) en las Islas y también llora recordando, aunque una sola vez, cuando cuenta cómo fue herido. El relato es despiadado porque él no arroja una mirada piadosa sobre la contienda ni sobre sí mismo, más bien echa una que conserva el asombro.

Por lo demás, el testimonio de Sergio pasa por los tópicos comunes a todos los films que versan sobre el conflicto: el hambre, los castigos por parte de los oficiales, la preocupación omnipresente por la supervivencia, las armas inútiles. Finalmente en ésta, como en las otras películas analizadas, la derrota está ligada a la Dictadura militar²⁰.

1982. Estuvimos ahí: la revalorización del desempeño militar

¹⁹ Es más, se podría decir que Sergio Delgado –el ex soldado– es un antihéroe (Tzvi Tal 2007: 13)

²⁰ Otra novedad es la humanización del enemigo (Tzvi Tal, 2007: 13). Los ingleses son descriptos como aquellos que intentaron matarlo pero también como quienes lo cuidaron hasta salvarlo. Una dualidad que muestra la guerra con otra complejidad.

Diferente a la mayoría de los discursos circulantes, el film de César Turturro y Fernando Acuña tiene un valor especial por emanar de la Institución militar. Distintas unidades de las tres armas facilitaron instalaciones, personal y material para que pudiera rodarse y eso incluyó numerosos soldados que hicieron el papel de combatientes en ambos bandos. Interesa, entonces, preguntarse cuáles son las marcas que la Institución dejó en el relato y en qué difiere éste del de los otros films que abordan el tema.

En cuanto a los puntos en común, éstos surgen de inmediato: básicamente se trata de una ficción sobre tres soldados compañeros de trincheras. La situación de arranque se parece, en este sentido, a las de otras producciones, pero –a partir de allí– las diferencias se hacen notables. Dos características sobresalen a primera vista: el equipamiento de los soldados y el aspecto de la trinchera. El espacio en el que conviven los combatientes es amplio y luminoso, siendo esta última una condición –constante a lo largo de todo el film– que lo contrapone a otras realizaciones como *Iluminados por el fuego*. La pulcritud del ámbito y de ellos mismos es otra característica que se destaca. Tienen frío porque canjearon los guantes por cigarrillos y deben compartir la taza debido a que uno prestó la suya, pero hay bebida caliente disponible y les llega la correspondencia de la población civil. Si bien puede existir alguna dificultad para conseguir municiones, en general, no faltan pertrechos. En una larga escena, un soldado enseña a otro a usar el arma que deben portar aclarando que puede trabarse alguna vez, no obstante no se trata de una herramienta inútil como la del concripto Sergio Delgado²¹. Por lo demás, el film abunda en detalles técnicos y primeros planos de vehículos y material militar. La historia de los soldados está hilvanada, mediante montaje alterno, con la de un grupo de oficiales de la aviación cuya misión es el hundimiento del HMS Invencible. Finalmente, ambas líneas narrativas se cruzan y acaban uniéndose. En cuanto a esta subtrama, sólo azarosamente ligada a la primera, es posible notar una intención documental que apunta a la reconstrucción de las diferentes etapas del ataque a la nave enemiga. Son escenas de larga duración y muy pormenorizadas. En general, el film apela al patriotismo y el valor de soldados y oficiales a los que de algún modo iguala en su voluntad de servicio a la patria. El presente está representado por un ex combatiente que mira una cajita vacía mientras toma un café en un bar. Allí estaba una cadena con una cruz que le había dado un compañero durante el combate para que lo protegiera. Se trataba de una joya muy querida por él ya que había pertenecido a su abuelo. Cumpliendo el pedido que le

²¹ El ex combatiente que presta testimonio en *No tan nuestras*.

hiciera su amigo en las Islas, donde finalmente murió, el excombatiente se la devuelve dejándosela en la cruz de la tumba que lo recuerda junto a su otro compañero. Una panorámica muestra el extenso campo en el que pueden verse solo dos cruces. Solo las de ellos dos.

La mirada al pasado rescata el valor de aquellos que combatieron y su camaradería. Destaca la pericia de los aviadores –aspecto en que coinciden casi todos los relatos- y la relevancia histórica del enfrentamiento, único de esa envergadura después de la Segunda Guerra Mundial, ya que involucró “las 2/3 de su flota” [la británica]. En cuanto al presente, clausura la historia –tal como lo hacía *Iluminados por el fuego*- con la vuelta a las Islas y la visita a las tumbas, merecido homenaje a quienes dieron su vida.

Conclusiones

Ningún relato es neutral (Chesneaux). Toda versión de la historia tiene la marca del presente, ese en el que las distintas interpretaciones pugnan por imponerse. Se trata de una lucha por el sentido, que no para toda sociedad ni para cualquier tiempo es el mismo.

A lo largo de veinticinco años los relatos fílmicos sobre Malvinas han ido modificándose en conformidad con otros discursos circulantes y las necesidades del momento. Durante la transición la “cuestión” fue abordada teniendo en cuenta la exigencia de enfrentar los horrores cometidos durante la Dictadura militar desde una posición que unificase a la sociedad más allá de cualquier partidismo. Desde esta perspectiva, la condición civil fue un factor aglutinante, sumado al pasado en común que el presidente Raúl Alfonsín se encargó de resaltar en un relato que incluyó necesariamente memorias y olvidos. En este contexto, la figura de los ex soldados fue homologada a la de otras víctimas del PRN, con el convencimiento de que no podía apoyarse la guerra de Malvinas sin avalar, de algún modo, al gobierno que la impulsó y la Institución que la condujo. Fueron, entonces, ellos también “víctimas inocentes”, del mismo modo que los desaparecidos y torturados en el discurso originado en las organizaciones de derechos humanos, sobre todo las que operaban en el exilio.

En el marco del revisionismo histórico y políticas de la memoria posteriores a la crisis del 2001, y, fundamentalmente, durante los primeros años de la presidencia de Néstor Kirchner, la figura de los ex combatientes perdió su condición de “inocente” de modo análogo al que las otras víctimas habían ido recuperando su carácter militante. Se revalorizó su participación en la contienda, destacándose su coraje y, en ciertos casos, el

desempeño puntual de alguna fracción de las fuerzas, usualmente la aviación (así sucede abiertamente en *1982, estuvimos ahí*, pero también en *Iluminados por el fuego*). Salvo raras excepciones, sin embargo, los relatos no dejaron de remarcar la falta de preparación (de los soldados pero también de la oficialidad) o las penurias a las que fueron sometidos los conscriptos. El proceso que el colectivo de los ex combatientes fue realizando en el afianzamiento de su propia identidad impactó, también, en la forma que el cine los representó en cada momento.

En cuanto a la mirada que los films sobre Malvinas lanzan tanto al futuro como al pasado, hay una gran diferencia entre los realizados inmediatamente después de la guerra y los que retoman el tema más de veinte años después. En la transición, *Los chicos de la guerra* (1984) va hacia atrás hasta recuperar la identidad personal y la condición civil de los que luego serán soldados en un recorrido en el que los protagonistas son siempre sujetos pasivos de un sistema disciplinario omnipresente que los tiene como último eslabón. Por el contrario, en los films de este nuevo siglo la búsqueda no llega más allá del momento en el que los conscriptos son convocados para ir a pelear.

Del mismo modo, los films de ambos períodos se diferencian en su proyección al futuro. *Los chicos de la guerra* finaliza con la bandera argentina flameando en las manos de un ex combatiente que se reencuentra con sus compañeros para luchar, de ahí en más, por sus derechos como grupo organizado. La esperanza a la que se abre el relato está confirmada por la canción de Baglietto que cierra la narración: el cambio es posible. Por el contrario, en los films analizados pertenecientes al período posterior a la crisis del 2001 es posible observar que el tema se cierra con la vuelta a las Islas y la visita a las tumbas de los caídos para rendir homenaje. El relato concluye con la muerte, propia o de algún compañero. Un final irrevocable.

BIBLIOGRAFÍA

Ansaldi, Waldo (2007) “Prólogo” en Ansaldi, Waldo (director) *La democracia en América Latina, un barco a la deriva*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Pág. 11-27

Burke, Peter (2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Ed. Crítica.

Casale, Marta (2011) “El cine en la postdictadura: los documentales histórico-políticos durante el primer gobierno democrático” en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (Editores) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería. Pág. 365-385.

Feinmann, José Pablo (2002) “La Guerra y la Gloria” en *Diario Página/12*, 31/3/02.

Chesneaux, Jean (1984) *¿Hacemos tabla rasa al pasado? A propósito de la historia y los historiadores*. Buenos Aires: Siglo XXI

Guber, Rosana (2004) *De “chicos” a “veteranos”: memorias argentinas de la guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Antropofagia.

Halbwachs, Maurice (2004) *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.

Longo, Ramiro (s/f) “Malvinas: por qué “no tan nuestras””. En http://www.sapodeotropozo.com.ar/news_Malvinas_pelicula.htm (consultado noviembre 2012)

Lorenz, Federico G. (2006) “Mutilaciones. Los combatientes de Malvinas en la memoria nacional” en *El ojo mocho N° 20*, invierno/primavera 2006 Pág. 45-50

Lorenz Federico (2008) “La guerra de Malvinas y el lugar de los ex soldados en el contexto de la post dictadura (1982-1985)” en *Memoria en las aulas. La guerra de Malvinas y el después*. Dossier de la Comisión Provincial por la memoria, pag 2-15.

Mazzei, Daniel (2011) “Reflexiones sobre la transición democrática argentina” en *Boletín PolHis N°7*, primer semestre 2011, pag 8 a 15.

Palermo, Vicente (2004) “Entre la memoria y el olvido: represión, guerra y democracia en la Argentina” en: Marcos Novaro y Vicente Palermo (compiladores): *La historia reciente. Argentina en democracia*. Buenos Aires: Edhasa.

Pujol, Sergio (2005) *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Emecé

Salvatori, Samanta (2007) “Malvinas en la mira del cine” en *Puentes N°20*, marzo 2007, pag 30-33

Tzvi Tal (2007) “Malvinas: mito cinematográfico y proyecto de Nación”, ponencia presentada en las XI° Jornadas Interescuelas, Tucumán, 19 al 21 de 2007.