

Malvinas: mito cinematográfico y proyecto de nación ¹

Tzvi Tal - Departamento de Cine y Televisión, Colegio Académico Sapir, Israel.
tzvital@mail.sapir.ac.il

Introducción

Considerando al cine como vehículo de difusión de discursos sociales que participan en la creación de los imaginarios colectivos y uno de los "lugares" donde se realizan la construcción de las identidades, una revisión de películas argentinas e inglesas que representan la guerra en Malvinas/Falkland permite apreciar la importancia atribuidos a las islas en los procesos de las identidades. En 1982 los gobiernos de Argentina e Inglaterra necesitaban reconstruir la unidad interna. El conflicto fue la oportunidad de transformar la imagen propia y la del Otro, creando percepciones que la guerra era necesaria y reciclando mitos nacionales para movilizar el apoyo popular. Las películas hechas a lo largo del tiempo continúan refiriéndose a aquellos mitos y consagran como axioma la soberanía reclamada por los respectivos gobiernos.

Escapa al alcance de esta ponencia analizar toda la filmografía referente a Malvinas y enunciar una tesis general de la representación de la Guerra de 1982 en el cine de Argentina y Gran Bretaña, un trabajo que resultó de envergadura insospechada al comenzarlo. Me refiero a algunas películas seleccionadas como exponentes de los conflictos alrededor de la memoria de Malvinas, intentando contribuir a la separación que propugna Vicente Palermo entre la cuestión histórica y la causa simbólica. Uno de los modos de concretar la propuesta es comprender el conflicto para comprender mejor el mundo y para proyectar una auto-imagen de la que los argentinos puedan sentirse dignos. Los conflictos en torno a la definición de

¹ Ponencia presentada en las XI° JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTOS DE HISTORIA, Tucumán, 19 al 21 de Septiembre de 2007.

la cuestión como territorial o de derechos de seres humanos, argentinos, ingleses y malvinenses, son una metáfora de la construcción de la identidad argentina.²

En las películas inglesas se percibe la dialéctica discursiva entre la nostalgia imperial y el tono crítico hacia la reconstrucción de Inglaterra Potencia impulsada por el gobierno de Thatcher. En las argentinas se aprecia la dialéctica entre la definición de los combatientes como víctimas del Proceso y la malvinización del discurso, dialéctica surgida durante la democratización en el intento de privar al Ejército del predominio sobre la memoria de la guerra.³ Esta idea es útil para comprender el conflicto en que la memoria colectiva tiende a suprimir la memoria del sector minoritario de los ex-combatientes y sus allegados.

La globalización conlleva el alza de la narrativa de los Derechos Humanos y esta transformando las formas en que la política de la memoria de las guerras se manifiesta en el mundo. Hay una nueva tendencia a concentrarse en las narrativas de los sobrevivientes a cuenta de las narrativas heroicas, que debe ser considerada al analizar la representación de la guerra en Malvinas/Falkland a lo largo del tiempo. La política de la denominación de las guerras es un campo simbólico donde los estados actúan para instituir su significado del conflicto, y donde se verifican tensiones y expresiones de resistencia a esa memoria. En ambos países no hay propuestas alternativas al nombre de la guerra, demostración de la posición todavía central de las islas en los procesos de la identidad.⁴

Analizo la imagen de la guerra de Malvinas/Falkland aplicando la concepción que define los mitos como narrativas mediante las cuales la cultura se sobrepone a conflictos insolubles entre creencia y sabiduría respecto a cuestiones básicas. E mito esta compuesto por todas sus versiones, no habiendo ninguna consagrada como

² Vicente Palermo, *Sal en las heridas: Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea* Sudamericana, Buenos Aires, 2007, pp. 394-395. citado en <http://www.falklands-malvinas.com/forum/viewtopic.php?p=10288&highlight=#10288>

--, "Malvinas hoy: la causa como cárcel imaginaria de los argentinos", *Revista Ñ*, 31/3/2007.

³ Federico Lorenz, *La Guerra por Malvinas*, Edhasa, Buenos Aires, 2006; Id. "The Unending War – Social Myth, Individual Memory and the Malvinas", in: *Trauma and Life Stories: International Perspectives*, org. Kim Lacy Rogers, Selma Leydesdorff, and Graham Dawson, Routledge, London, 1999, pp. 95-112.

⁴ *The Politics of War and Memory and Commemoration*, eds. T.G. Ashplant, Gram. Dawson and Michael Roper, Routledge, London, 2000, pp. 53-54.

original o más correcta. La verdad histórica es irrelevante al proceso de su comprensión, así como su significado profundo no está necesariamente ligado a la narrativa. El mito puede estar originado en situaciones históricas pero persiste en el tiempo todo el tiempo que el disonante cognitivo que lo origina sigue insoluble y preocupa a los sujetos.⁵

Propongo que el mito de Malvinas permite a la cultura argentina sobreponerse al disonante entre la creencia en la identidad homogénea y el saber que las diferencias reales la hacen imposible, mientras que el mito de Falkland permite a la cultura inglesa sobreponerse al disonante entre la creencia en su poder neo-imperial y el saber que las limitaciones reales lo impiden. El disonante cognitivo se expresa en las películas mediante representaciones de cercanía y lejanía.

Mitos de guerra y nación

En la concepción de Roland Barthes los mitos son prácticas sociales –no necesariamente narrativas verbales- que funcionan como signos y "naturalizan" concepciones e ideologías, cumpliendo una función de integración entre el individuo y el colectivo nacional, ya que sólo los conocedores de los códigos apropiados pueden comprenderlos correctamente.⁶ Para Hayden White las historias son ficciones que representan puntos de vista ideológicos y discursivos, construidas en base a esquemas narrativos arraigados en la cultura.⁷ Se desprende que hay historias mitológicas que se presentan a sí mismas como un fenómeno natural y que la historiografía y las películas tienen en común ser artefactos narrativos que difunden ideologías.

Los mitos políticos deben ser considerados en el contexto discursivo, social e histórico de su producción y aceptación. Su estudio requiere atención a la conexión entre la narrativa y los argumentos, así como a los modos en que la narrativa mitológica significa eventos históricos.⁸ Los mitos políticos e históricos son difundidos mediante rituales sociales de contenido simbólico controladas por

⁵ Claude Levi Strauss, "The Structural Study of Myth", *Structural Anthropology*, Basic Books, New York, 1963, pp. 206-231.

⁶ Roland Barthes (1957), "Myth Today", in *Mythologies*, Hill and Wang, New York, 1984.

⁷ Hayden White, "The Historical Text as Literary Artifact", in *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (1978), pp. 81-100.

⁸ Christopher Flood, *Political Myth - A Theoretical Introduction*, Routledge, New York and London, 2002, pp. 6-10, 182-186.

instituciones y que llaman la atención de los participantes a objetos, ideas o sentimientos considerados de especial importancia para ese grupo humano. Las películas pueden considerarse ser parte de los rituales políticos. En ellas se construye la dimensión mitológica mediante el uso del lenguaje cinematográfico. La exhibición de la filmografía sobre Malvinas que no es parte de un trabajo conceptual crítico cumple generalmente una función mistificadora contraria a la propuesta de separar entre la Causa y la Cuestión de Malvinas.

El trabajo de las narrativas respecto a los mitos puede ser:

- 1 – perpetuar.
- 2 – reciclar, reconstruye los mitos oficiales en otro tono o forma.
- 3 – desmistificar, desnuda, cuestiona y de-construye.
- 4 – contra-mistificar, crea mitos alternativos y subversivos que pueden desplazar y reemplazar a los hegemónicos. Suele llamar la atención a su naturaleza mitológica y a los recursos retóricos que realizan el trabajo ideológico de la construcción de mitos.

Puede haber superposición entre las definiciones y también hay textos ambiguos que no entran en ninguna de las definiciones.

Los mitos difundidos en 1982 eran⁹:

- 1 – La Gran Argentina. Argentina estaba destinada a ser líder regional con poder internacional. Conectado al mito de Argentina blanca, europea, occidental y cristiana.
- 2 – "escapista": factores externos impiden que Argentina realice su destino de grandeza. Conectado al mito de la conspiración comunista internacional y el de la campaña internacional de difamación.
- 3 – La Identidad nacional fue perdida junto con la usurpación de las islas y aguarda ser recuperada.
- 4 – Recuperar las islas es la clave de la unidad nacional y la concreción de la Gran Argentina. La guerra es una Cruzada, una misión trascendental donde la Nación se pone a prueba redimiendo el suelo sagrado.
- 5 – Militar. Las fuerzas armadas son los auténticos guardianes de la dignidad nacional. El combatiente pone a prueba su hombría, valor y superioridad moral. Los

⁹ Laura Lindford Williams, "Malvinas Myths, Falkland Fictions: Cultural Responses to War from Both Sides of the Atlantic", PhD. Dissertation, Florida State University, 2005, p. 17- 25

soldados y el ejército son David enfrentando al Goliat británico en inferioridad de equipamiento y entrenamiento.

6 – El Enemigo. Los ingleses son colonialistas opresores y agresivos. Piratas soberbios que reaccionan con violencia desproporcionada. Están en bancarrota moral y son físicamente débiles.

7 – Causa Justa. Argentina tiene derechos históricos y morales para invadir las islas. Las islas están en mala situación económica por la explotación colonial. Inglaterra no respeta las resoluciones de la ONU sobre descolonización, actúa de mala fe en las negociaciones, la recuperación es necesaria para que Argentina avance.

Los Mitos ingleses eran:

1 – Gran Bretaña es una identidad con legado de grandeza. Destruye a los tiranos y conserva su identidad conservando la grandeza. Conectado a los mitos de la Gloria en la segunda guerra mundial, el Blitz de Londres y la personalidad de Churchill.

2 – "escapista": los "Otros" internos causan decadencia. Enemigos internos y externos ponen en peligro la identidad británica.

3 – Gran Bretaña fue un paraíso pastoral (casa, campiña, rebaño) que sobrevive en Malvinas y merece ser rescatado de la tiranía argentina.

4 – Renovación nacional. Liberar las islas del dominio argentino es una causa común que unificara a la sociedad, le devolverá el honor y la fuerza moral, haciéndola nuevamente líder internacional. Incluye elementos heroicos, pruebas de valor y virilidad gestada en la batalla.

5 – Militares. La marina real es emblema del poder y el status mundial. La profesionalidad y la eficiencia de la marina son un modelo de cómo obtener grandeza y prosperidad. Son un agente de ley y orden internacional. En la batalla se forja el hombre y el honor personal. Son una elite basada en hermandad y disciplina.

6 – el Enemigo. Argentina es una dictadura fascista brutal que desafía el orden y la comunidad internacional agrediendo sin causa. En el pasado fue un país infantil y el día que invadió las islas se transformo en enemigo. Las masas argentinas ignorantes siguen fanáticamente los lemas vacíos de los militares.

7 – Causa justa, paralelo al argentino. Los isleños son victimas que deben ser rescatadas. Hay necesidad nacional de probarse a si mismo e impresionar a otros posibles agresores. Construir el poder disuasivo.

Mito, Otros y espacio

El análisis estructuralista de los mitos propuesto por Levi Strauss ha sido aplicado al estudio de fenómenos cinematográficos como los Géneros, el Estrellato y el Director-Autor. Siendo que la mente humana tiende a interpretar el mundo mediante pares binarios como naturaleza/cultura, civilización/barbarie, centro/periferia, masculino/femenino, etc., el investigador define un grupo de películas como un sistema estructural dentro del cual identifica pares binarios de cuyas interrelaciones deduce el significado cultural profundo que dicho cuerpo porta.¹⁰ Aplico la metodología estructuralista analizando dos pares binarios ligados a la memoria de Malvinas.

1 –Inspirándome en la teoría que explica los movimientos sociales en función de la distancia virtual y real entre los grupos sociales y los centros del poder, analizo la dicotomía cercanía \ lejanía. Las instituciones nacionales ejercen estrategias que acercan o alejan a los grupos sociales de la "comunidad imaginada" en lo geográfico, lo social, lo político y lo simbólico. El alejamiento extremo incentiva la actividad antagonista de movimientos revolucionarios, una distancia moderada estimula la actividad organizativa auto-controlada de movimientos políticos y el acercamiento total genera políticas conformistas de participación en instituciones y proyectos estatales.¹¹ La distancia geográfica entre las islas y los centros del poder en Argentina es inversa a la posición de las islas en el discurso de la identidad. Mientras que la victimación de los combatientes estaba asociada al discurso de la democratización difundido desde los centros hegemónicos de la cultura y la política, el discurso de la malvinización de la política surgió de las periferias sociales, culturales y políticas. Las prácticas de memoria de la guerra son mas intensas en las poblaciones periféricas que en las capitales.

La distancia entre las islas Falkland e Inglaterra era geográfica y simbólica. Muchos de los editores de los medios, de los altos oficiales militares y del público

¹⁰ Peter Wollen (1969) "The Author Theory", in *Film Theory and Criticism*, eds. Gerald Mast and Marshall Cohen, Oxford University Press, New York, 1985, pp. 680 - 691.

¹¹ Diane E. Davis, "The Power of Distance: Re-theorizing social movements in Latin America", *Theory and Society*, 28 (1999): 585-623.

inglés en general, ignoraban la posición geográfica de las islas que tan repentinamente fueron colocadas por el discurso en el seno de la identidad. La información periodística pasaba por la censura militar, por consiguiente el discurso hegemónico se refirió al conflicto desde el marco conceptual referencial de la Segunda Guerra Mundial, el heroísmo civil bajo la Blitz y la figura de Winston Churchill, mientras describía las islas desde el imaginario idílico pastoral. El conflicto fue para ambos países una guerra mediática donde no solo la retaguardia civil sino también los actores políticos principales estaban demasiado lejos del teatro de operaciones.¹²

La relevancia del análisis de la distancia proviene del carácter territorial del conflicto. El factor territorial fue el pivote de la construcción de la identidad nacional argentina y la Cuestión Malvinas su exponente, en las variadas vertientes ideológicas del nacionalismo. La insistencia de la diplomacia argentina en la soberanía territorial ignoraba a los habitantes de las islas.¹³ La política de exterminio de la oposición del Proceso incluía aspectos de desterritorialización, como la salida forzosa al exilio y la desaparición. La dictadura intentaba deshacerse del estigma de la Guerra Sucia al promover una Guerra "limpia" en torno a la cual habría un consenso por encima de los enfrentamientos ideológicos.¹⁴ También influye el auge de teorías que relacionan la globalización – que comenzaba en la época de la guerra - con efectos de desterritorialización del individuo y de la cultura. Para Inglaterra, que había ido resignando sus posesiones durante la descolonización comenzada luego de la Segunda Guerra Mundial, reafirmar la soberanía era más importante que el territorio mismo, pero la necesidad del envío de la fuerza militar requería enunciar una causa concreta.

2 – El segundo par binario es demonización / humanización de la imagen del enemigo, que se refiere a la distancia simbólica. El "Otro" es parte imprescindible en los procesos de construcción de la identidad, es aquel a quien las relaciones de fuerza nos permiten negarle la posibilidad de representarse a sí mismo y narrar su historia

¹² Kevin Foster, *Fighting Fictions - War, Narratives and National Identity*, Pluto Press, London, 1999, pp. 12-21, 121; Lucrecia Escudero, *Malvinas: el gran relato: fuentes y rumores en la información de Guerra*, Gedisa, Barcelona, 1996.

¹³ Palermo *Sal en las heridas*; Idem, "Disparates de la guerra y la diplomacia", *Revista Ñ*, 10/6/2006, p. 41.

¹⁴ León Rozichner (1985), *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia*, Editorial Losada, Buenos Aires, 2005.

por si mismo. Las características atribuidas al "otro" fijan las fronteras simbólicas entre los grupos humanos, el sujeto incluido en el "nosotros" puede ubicarse en la posición a que los discursos lo empujan, o puede asumir activamente su posición frente a los discursos. Esas posiciones pueden ser cercanas al centro hegemónico de la identidad, o ubicadas en sus periferias. El "Otro incluido" es el posicionado en el lado interno de la periferia imaginaria de la identidad, por ejemplo la mujer en la sociedad patriarcal. El "otro" externo esta mas allá de las fronteras culturales e identitarias, representa una amenaza simbólica o real. Las imágenes de los otros pueden ser instrumentadas, reducidas, demonizadas o eliminadas.

La selección de las películas para este estudio capta los giros en el discurso social y las alteraciones en las memorias. Al ocuparse de los productos simbólicos consumidos por sectores mayoritarios, como *Los chicos de la guerra* en la democratización e *Iluminados por el fuego* en los últimos años, la investigación ha dejado de lado otros textos en los cuales busco las expresiones de resistencia de discursos no hegemónicos y estéticas alternativas. La producción filmica inglesa es cuantitativamente menor y ha sido tratada en su totalidad, aunque no en la perspectiva que propongo.

De Argentina seleccioné dos películas realizadas durante la democratización y dos películas recientes, cuando luego de anuladas las leyes del olvido y el perdón, se reclama nuevamente justicia contra los culpables de crímenes en el Proceso y la protesta de los combatientes en Malvinas penetra la agenda pública.¹⁵ Por falta de espacio no incluyo las pocas películas donde se podrían apreciar los giros discursivos relacionados a los indultos, las rebeliones carapintadas y el menemismo en los noventa.¹⁶ De Inglaterra selecciono dos films producidos por el ente estatal autónomo BBC, uno bajo el gobierno de Thatcher, otro posterior a su renuncia.

La Rosales (Lipcsyz, 1984)

¹⁵ Los ex- combatientes criticaban la conducción militar del Proceso, pero comenzaron a incluir en su discurso el concepto de "veteranos de guerra" en base a la identificación parcial con los reclamos de los "carapintadas". Rosana Guber, *De chicos a veteranos. Memorias argentinas de la Guerra de Malvinas*, Editorial Antropofagia, Buenos Aires, 2004.

¹⁶ Entre 1985 y 1999 casi no se produjeron películas sobre Malvinas. Ver: Samanta Salvatori, "Malvinas en la mira del cine", *Puentes* 20, p. 32, Marzo 2007
<http://www.comisionporlamemoria.org/materiales/malvinas/articulos/cine.pdf>

Estrenada tres semanas después de *Los chicos de la guerra*, es una película comercial casi olvidada que se topó con obstáculos en todas las etapas de la producción y exhibición. Cuando todo parecía conducir a la condena de los generales en los tribunales, sostenía que la impunidad militar enraizada en la historia argentina triunfará. Su profecía estaba fuera del discurso hegemónico del momento, pero se confirmó con las leyes de Olvido. Es una alegoría histórica pragmática donde la representación de sucesos históricos alegoriza situaciones presentes que los condicionamientos al discurso no permiten criticar directamente.¹⁷ El juicio a los oficiales del navío La Rosales en 1895 simboliza el hundimiento de la Nación bajo el Proceso y la victimación de los combatientes en Malvinas. La pérdida de los marineros, emborrachados y abandonados por sus oficiales a punta de pistola en alta mar sin medios de salvamento, construye la imagen de los combatientes y los tripulantes del Belgrano como desaparecidos y víctimas de los vientos de la muerte. El único tripulante que se salvó es intimidado por las autoridades y finalmente "vende" su testimonio, de modo que los marineros son faltos de voz y su punto de vista descartado. La búsqueda de la verdad es derrotada por los intereses que dictaminan la verdad jurídica.¹⁸

El naufragio ocurre lejos en alta mar, pero la narrativa transcurre en la Capital. El juicio se desarrolla en los círculos jerárquicos de la Armada relacionados con la oligarquía, mientras que los sectores populares y los familiares de los desaparecidos son la periferia social que reclama justicia sin siquiera ser admitida a las audiencias del tribunal. Mientras los tripulantes ahogados son anónimos, los oficiales y los miembros de la oligarquía son interpretados por actores conocidos. En el centro de la atención no están los marineros muertos o sus familias, sino el futuro de la Marina y la estabilidad del gobierno oligárquico sometido a críticas opositoras.

En este film no hay otro enemigo más que las fuerzas de la naturaleza que abaten al navío. El conflicto se desarrolla entre las clases sociales representadas por la tripulación y los oficiales, coherente con la dicotomía pueblo/oligarquía que caracterizaba el discurso cuando Osvaldo Bayer escribió en 1967 el texto en que la

¹⁷ Ismail Xavier, "Allegory and History", in *A Companion to Film Theory*, eds. Robert Stam and Toby Miller, Oxford University Press, 1998, pp. 333-362.

¹⁸ Tzvi Tal, "Del hundimiento de La Rosales al naufragio de la Nación: la política de la Historia y la Alegoría en una película de la transición", manuscrito inédito.

película se basa. Ambos sectores son Otros internos uno de otro, pero la oligarquía tiene el poder de silenciar al único testigo molesto e impedir que la voz popular se escuche. Los políticos oligarcas y altos oficiales son poderosos y oportunistas mientras que la gente de pueblo son faltos de poder sobre sus propias vidas, la victimación de los marineros es "naturalizada" por el veredicto En el plano final el pueblo queda tras las rejas del portón del tribunal, una metáfora de la cárcel simbólica en que se transformó la causa Malvinas, un entripado de los argentinos con si mismos mas que con los ingleses.¹⁹

Malvinas, historia de traiciones (Denti, 1984)

Es un documental que continúa la tradición estética y discursiva del Grupo Cine de la Base, en el cual el director tuvo parte. Otros activistas del grupo participaron en la producción y la película esta dedicada a la memoria del cineasta desaparecido Raymundo Gleyzer, incluyéndose fragmentos que filmó en las islas en 1963. Fue parcialmente filmada en Inglaterra con apoyo económico del Channel Four, bajo el compromiso de representar en forma balanceada a Margaret Thatcher y Leopoldo Galtieri.²⁰

El film es un montaje dialéctico de entrevistas, tomas documentales y material gráfico cuyo objetivo es analizar la historia de la cuestión Malvinas para sintetizar una conclusión ideológico-política coherente con el nacionalismo revolucionario latinoamericanista que había sido vencido en la guerra sucia. Entrevistado días antes del estreno, Denti sostuvo que la película es objetiva y "las islas son argentinas, por supuesto".²¹

A semejanza con *Los Traidores* (Gleyzer, 1973) que incluye en la banda de sonido *La marcha de la bronca* de la nueva canción politizada, en esta se concluye con *Gracias a la vida*, con su tono himno antibélico creada por León Greco durante el conflicto limítrofe con Chile en 1978 y que luego de estar prohibida por el Proceso,

¹⁹ Vicente Palermo, "La vida por Malvinas", http://www.perfil.com/contenidos/2007/03/23/noticia_0019.html

²⁰ Michael Chanan, "Latin America" in *Encyclopedia of the Documental Film*, <http://www.routledge-ny.com/ref/documentary/latin.html>

²¹ "Malvinas en pantallas: otra visión", Clarín 3/9/1984

fue declarada de interés nacional en 1982.²² La película se apropia del nacionalismo incentivado antes por la dictadura, para difundir ambivalentemente el discurso de la malvinización con un matiz de militarismo revolucionario y el pacifismo tradicional de la izquierda internacionalista. Paradójicamente, la crítica periodística en *Clarín* decía que *Los chicos de la guerra* y *Malvinas, historia de traiciones* "se apuntalan mutuamente", expresando una concepción simétrica no ajena al discurso de "los dos demonios". En cambio *La Nación* la descalificó, criticándole no ser un verdadero documento sobre la guerra ni ofrecer un panorama claro de los conflictos internos.²³

Es la única película sobre Malvinas que difunde la narrativa de la guerra desde el punto de vista obrero de izquierda intercalando entrevistas con activistas fabriles argentinos y británicos, postulando como axioma los derechos de Argentina sobre las islas y algunos de los mitos del discurso hegemónico en 1982. Los reportajes a obreros argentinos en huelga y a intelectuales ponen en pantalla el "Otro" interno, que había sido silenciado por el Proceso y era deslegitimado por el neoliberalismo en ciernes, haciendo causa común con los ex-combatientes que reivindican la lucha en Malvinas. Los malos tratos, la falta de provisiones y de armas en buen estado no apagaron la voluntad de los ex combatientes de volver a luchar si se les brindan las condiciones necesarias. En lugar de presentarlos como "chicos de la guerra" víctimas, los entrevistados asumen la posición de patriotas que cumplen voluntariamente su deber al mismo tiempo que critican a la dictadura.

Los ingleses son representados como un pueblo azotado por la política neoliberal, donde los militantes obreros postulan una ética internacionalista que no tienen posibilidad de practicar ante el omnipotente discurso neo-imperial de la elite política. No son un "Otro" demonizado sino personas de diversas extracciones sociales y posturas políticas. Intelectuales británicos que acreditan el derecho de Argentina a las islas contrarrestan la imagen de "ingleses piratas" difundida por los mitos argentinos.

²² Sebastián Ramos, "Una declaración universal", *La Nación espectáculos*, 189//2006 <http://www.lanacion.com.ar/841343>

²³ "Malvinas, esa guerra tan extraña", *Clarín* 8/9-1984; "Visión parcial sobre la Guerra de las Malvinas", *La Nación*, 7/9/1984.

El Otro interno construido en el film son los intereses oligárquicos que traicionaron los intereses argentinos sin hacer nada efectivo por recuperar la soberanía durante 150 años y los militares argentinos que arrastraron a una guerra justa sin prepararla, sin aptitud y sin comprender que la potencia colonialista nunca permitiría que un país dependiente se le imponga. El Otro externo es la política norteamericana que simuló mediar cuando en realidad apoyó a Inglaterra, una idea enraizada en el discurso de la Dependencia que había sido adoptado por casi todas las corrientes ideológicas a fines de los sesenta. El análisis materialista dialéctico tiende a enfocar sobre procesos históricos y no construye un Otro personificado, lo que dificulta el proceso de identificación que la película intenta inducir.

La mayor parte de la película se concentra en los testimonios filmados en Buenos Aires y Londres, que dan cuenta del lugar central de las islas en el discurso, solo breves tomas de Malvinas hechas por Gleyzer en 1963 y de combates en 1982 dan cuenta de la lejanía geográfica. En ningún momento se escucha la voz de los habitantes, que fueron descriptos como víctimas del colonialismo inglés para quedar luego marginados de la cuestión. Las islas reales quedan lejos del foco simbólico de la identidad que la película intenta reconstruir recalando la cuestión de la soberanía territorial.

No tan nuestras (Longo, 2005)

Es un reportaje a Sergio Delgado, combatiente cuyos testimonios introducen un tono irónico postmoderno en la visión del pasado y el patriotismo. Su relación está salpicada con frecuentes alusiones al heroísmo del cine y la televisión, con los que demuestra ser conciente del rol de los medios en la configuración del imaginario y la difusión de la mitología. La película confronta su memoria personal con la memoria colectiva registrada en noticieros, documentales y la historia militar, indefectiblemente viciadas por los mitos, como lo ejemplifica haber sido interrogado por un militar al retornar del cautiverio inglés "si la guerra es como en el cine".

La película contrapone dialécticamente imágenes y sonido, pomposidad patriótica y banalidad cotidiana, promesas oficiales y mezquindades reales. Frente a escenas del entusiasmo popular en la Plaza de Mayo, la voz de Delgado relata las durezas y el mal trato habitual del servicio militar. Recuerda irónicamente haberse

sentido "soldado de San Martín" y se corrige, "como los burros en la montaña", pero en largas secuencias es fotografiado junto a la imagen de San Martín viejo en un afiche comercial, que sugiere la perspectiva y la sabiduría de quién ha vivido el combate. Junto al retrato del Prócer se advierte un graffiti de amor adolescente. La composición devela el estado actual de la cultura, donde la imagen del Héroe histórico es apropiada por intereses comerciales y el combatiente real intenta el retorno a una normalidad que su memoria bloquea. La fotografía "nerviosa" con cámara en mano sugiere la inestabilidad de los mitos que la película desnuda. Otros recursos de extrañamiento y concientización son la división del film en capítulos con títulos irónicos y la interrupción de un reportaje por una llamada telefónica ajena al film.

Frente a las imágenes de mujeres donando joyas como las Patricias de la Iconografía nacional y el reportaje televisivo a una madre que le augura a su hijo servir a la patria, los recuerdos de Delgado son anti-heroicos. Mientras otras películas resaltan el heroísmo y la abnegación en combate, Delgado revela que no combatió. Su compañía fue sorprendida por el inesperado avance inglés mientras dormían y fue capturado luego de ser mal herido. Humaniza la imagen del enemigo describiendo detalladamente las actitudes y vacilaciones de los soldados enemigos y el tratamiento médico a manos de ingleses con quienes podía hablar de música popular. El montaje introduce irónicamente tomas del ejército argentino bombardeando la posición ya perdida mientras Delgado duda si en situación inversa los argentinos hubieran atendido por igual a ingleses heridos. Contrapuesta a la narración de Delgado, la película incluye una visita al museo de su unidad militar, donde se escucha la relación oficial del mismo combate. Esta estrategia de describir escenas de guerra sin ponerlas en pantalla refuerza el horror y contribuye al distanciamiento afectivo requerido para desarrollar una crítica a los mitos heroicos.

Ante los mitos patrióticos y la protesta militante de los veteranos, la película contrapone el sujeto particular conciente de las brechas entre las creencias y la experiencia. Los minutos finales están dedicados a la recuperación física de las heridas, que describe como una batalla larga y sin gloria. Es la única oportunidad en que las lágrimas afloran. A la pregunta infaltable, Delgado responde negativamente, que volvería a Malvinas para visitar, no para combatir.

La película finaliza sin que su protagonista haya pronunciado la frase "Malvinas no son tan nuestras" que origina el título. Esa diferencia entre el film como texto y Delgado como protagonista manifiesta alegóricamente la distancia entre la Causa y la Cuestión, entre mitos y realidades, entre creencia y saber.²⁴ Las estrategias estéticas de distanciamiento deconstruyen la centralidad simbólica de Malvinas, mientras permiten al espectador acercarse a un personaje humilde, honesto y conciente de si mismo, que poco tiene que ver con el estereotipo del veterano marginal.

Locos de la bandera (Julio Cardoso, 2005)

Construye la memoria del sector minoritario de los familiares de los combatientes, presentando la narrativa de la periferia social que repudia el concepto "chicos de la guerra" pues los combatientes se hicieron hombres al empuñar el arma, que santifica el heroísmo en combate y que critica la asociación entre Malvinas y Galtieri borracho que hace el discurso hegemónico en lugar de recordar el sacrificio de los combatientes.

Presentando un mosaico de testimonios de madres, padres e hijos de caídos en Malvinas, se describe intensiva, casi pornográficamente, escenas de guerra y el espectador se acerca a los sentimientos de los relatores, pero se pierde el conocimiento personal de los caídos. El film refuerza los mitos patrióticos sin poner en duda la causa de la guerra ni su conducción, dando a entender por justificado el sacrificio y la pérdida experimentada por los familiares. Es un manifiesto cinematográfico contra el olvido y la exclusión de la memoria familiar, consciente que la memoria se conserva más intensamente en el Interior que la apatía habitual en las capitales provinciales y federal. Que no reclama beneficios materiales ni trabajo, solo ser escuchada, asumiendo la posición de Otro interno que el apodo "locos de la bandera" les adjudica.

²⁴ Las ambivalencias se perciben en las declaraciones del director Longo: ""Desde 1999, durante el comienzo de mi investigación, el contexto histórico Islas Malvinas y los episodios referentes a la llamada Guerra de Malvinas en sí, resultaron ser dos polos temáticos opuestos, aunque desde un principio se presentaron inseparables".
http://www.sapodeotropozo.com.ar/news_Malvinas_película.htm

La película describe los esfuerzos frente las autoridades argentinas y malvinenses para poder visitar los campos de batalla y honrar a los muertos como analógicos a una batalla. La autorización es un triunfo simbólico sobre los ingleses, representados como enemigos. La adopción casual de tumbas anónimas por madres que necesitan "su" tumba para poder elaborar la pérdida, sugiere que los caídos son hijos del colectivo nacional. Así se comprende que el culto de los caídos por la patria es el componente de la religión cívica republicana que consuela a los familiares proveyendo una causa justa para el dolor.

La primera mitad el film abunda en primeros planos de familiares emitiendo testimonios y tomas documentales del respaldo popular a los combatientes y de la visita reciente a Malvinas. El montaje incluye una toma de envío de provisiones a los soldados que se realiza bajo el lema "Si no entendés Malvinas, no entendés Argentina", reciclando la relevancia mitológica de las islas como meollo de la identidad. La segunda mitad se concentra en la discusión de la guerra, en particular del hundimiento del Belgrano, repitiendo argumentos relacionados al mito de la Causa Justa. Los recuerdos del campo de batalla son ilustrados con escenas de *Iluminados por el fuego*, una elección que socava parcialmente el discurso patriótico, imponiendo el imaginario cinematográfico "estilo Hollywood" como sustento de la memoria colectiva argentina.

En esta parte se incluyen lectura de cartas a los soldados, que desdibujan la dimensión particular para acentuar la nacional. Se presentan testimonios de veteranos respecto a la incomprensión y los intentos de alejarlos de la vida pública. Los rituales cristianos y civiles que propugnan "los locos de la bandera" hacia el final respaldan la afirmación que "no hay Democracia sin Patria", pero despolitizan la memoria e invocan la Patria abstracta y mitológica, sin ninguna referencia a las políticas neoliberales que desmantelaron los aparatos de bienestar social y produjeron exclusión masiva de ciudadanos.

La película manifiesta la voluntad de un sector minoritario de ubicar en el foco de la atención la memoria desplazada a la periferia simbólica por el discurso hegemónico, sin comprender que los mitos centrales en 1982 sobreviven en una estructura ideológica cada vez más ajena a grandes sectores de la población. La visita

a los campos de batalla y el cementerio en Malvinas es un intento de sobreponerse al disonante entre la lejanía geográfica y la centralidad simbólica. El enemigo inglés es demonizado recalcando los obstáculos opuestos a la visita tan deseada y privándolo de representación real en el film.

La producción inglesa

Resurrected (Greengrass, 1988)

Es un drama cuya narrativa comienza semanas después del triunfo inglés, El combatiente que desapareció en acción y aparece semanas después, retorna al pueblo natal sufriendo el síndrome de stress post-traumático, pero la comunidad y ni siquiera sus padres y su novia pueden aceptar su conducta. Sin poner en duda la decisión de salir a la guerra ni la conducción de la misma, la película critica los códigos caballerescos de sacrificio que el discurso recicló, la hermandad combatiente que rige en las unidades del ejército inglés, la falta de alternativas ocupacionales durante los primeros años del gobierno de Thatcher y la percepción del soldado según los códigos heroicos de la Segunda Guerra Mundial.²⁵ Esto es evidente cuando el protagonista se confronta con la transmisión televisiva de un viejo melodrama donde los varones heroicos retornan de la guerra a las mujeres que esperan ansiosas en casa.

La iluminación expresionista de la escena del "juicio" que le hacen los compañeros, convencional en películas de horror y policiales, manifiesta las consecuencias tenebrosas de la hermandad combatiente que ignora las debilidades humanas. La única escena de guerra es el infierno de explosiones, luces y heridas sangrantes convencional en las películas de Hollywood sobre Vietnam. El enemigo argentino no es representado ni mencionado, lo que demoniza su ausencia capaz de causar tanto daño, terror y muerte. El paisaje en Falkland es menos semejante al ideal pastoral que los alrededores del pueblo inglés, sugiriendo que la auténtica Gran Bretaña esta en Gran Bretaña misma, no en la distante colonia. No se trata de un film de protesta sino un vehiculo del discurso hegemónico, cuyo triunfalismo comenzaba a desintegrarse junto con el liderazgo de Thatcher.

²⁵ David Monaghan, *The Falklands War – Myth and Countermyth*, MacMillan Press, London, 1998, pp- 150-153. Nora Kinzer Stewart, *Mates and Muchachos – Unit Cohesión in the Falkland/Malvinas War*, Brassey Inc, Washington, 1991. Reviewed by Cornelio Butler Flora, *Armed Forces and Society*, 1 (1992): 139-160.

An Ungentlemanly Act (Urban, Inglaterra, 1992)

Es un film realizado por la BBC durante el gobierno conservador de John Major, pocos meses después de la participación inglesa en la Primera Guerra del Golfo Pérsico en enero de 1991. Las relaciones diplomáticas con Argentina se habían reanudado en 1990 y se hacían tratativas para la explotación conjunta de yacimientos de petróleo en las islas. La película era parte de una serie de producciones que conmemoraban en forma ambivalente el décimo aniversario de la guerra, conservando un moderado triunfalismo al mismo tiempo que tomaban en cuenta los sentimientos de los vencidos. La película *Los chicos del Belgrano* del argentino Miguel Pereira fue producida poco antes por BBC para su miniserie *War Stories*.²⁶

La ambivalencia que impregna el film no es equidistante sino que tiende claramente a identificarse con los mitos ingleses al mismo tiempo que los deconstruye, dando lugares a lectura contrapuestas.²⁷ Se basa en recopilación de datos verídicos, fue filmada en Malvinas y los extras seleccionados entre la población local. Presenta un modo realista dentro del cual reina un tono de parodia anti-establishment enraizado en la tradición de la comedia fílmica británica posterior a la Segunda Guerra Mundial y carente de significado político opositor. La narrativa reconstruye las primeras 36 horas del conflicto, desde que en Puerto Stanley se hace inminente la invasión argentina hasta que el gobernador abandona las islas acompañado por los pocos soldados de la fuerza británica de defensa. Los últimos minutos son un montaje de tomas documentales de las acciones de guerra y planos de los soldados de ficción que participan virtualmente en la reconquista, justificando el largo primer plano final de la bandera inglesa flameante.

La versión histórica presentada al principio reafirma el discurso inglés, pero la representación de los argentinos en extensas secuencias de combate es equilibrada, ofrece distintas posturas desde fanatismo hasta altruismo, evitando la demonización. Los personajes malvinenses exponen actitudes variadas, no concordantes con la imagen de víctimas que les asignaban los discursos de ambos lados. La película satisface el orgullo argentino y el británico, pero ambos bandos quedan como

²⁶ *Clarín*, 2212//1991

http://www.acceder.buenosaires.gov.ar/es/cd:Museo_del_Cine_Pablo_C_Ducros_Hicken.60/614732

²⁷ Monaghan, *The Falklands War*, pp. 174-194. Williams, "Malvinas Myth", pp. 273-278.

ocupantes militares de islas cuya imagen exageradamente idílica es una parodia del mito pastoral. La fuerza militar enviada por el gobierno de Thatcher completa con su presencia la destrucción del paraíso iniciada por la ocupación argentina.

El título de la película se origina en la secuencia hacia el final que también expresa la ambivalencia. El gobernador inglés se resiste por unos momentos a sellar el pacto de rendición mediante un apretón de manos con el general argentino. La falta de cortesía poco usual del inglés retribuye la falta de corrección del argentino que invadió su territorio, pero que se conduce con caballerosidad, como en la memoria cinematográfica convencional de la Primera Guerra Mundial. En última instancia, más que censurar la falta de cortesía de los contrincantes, la película demuestra que la Guerra es una falta de cortesía para con el ser humano, mensaje mucho más relevante a Gran Bretaña embarcada en la Guerra del Golfo que la nostalgia por la guerra en Falkland.

Conclusión

Las películas de ambos países no critican los reclamos de soberanía de sus países. De las argentinas, sólo en *Locos de la bandera* la visita en las islas es parte importante del discurso emitido y ocupa una porción significativa del texto cinematográfico con imágenes filmadas en locaciones auténticas. En *Malvinas, historia de traiciones* y *No tan nuestras* se asigna relativamente poco tiempo de pantalla a imágenes de Malvinas concretas, generalmente reconstruidas con material documental de archivo, mientras que *La Rosales* no hace referencia concreta a Malvinas, dado su carácter alegórico.²⁸

La representación más cercana a las islas reales es parte del discurso opositor ubicado en la periferia de la identidad. Las representaciones de menor dimensión están en las dos películas construidas mediante el montaje dialéctico para difundir discursos parcialmente alternativos al hegemónico: el nacionalismo revolucionario de izquierda en 1982 reivindicaba la centralidad de Malvinas en la identidad; la

²⁸ Me refiero a tres categorías de tiempo que deben ser consideradas en el análisis de textos cinematográficos: el tiempo que dura la historia narrada, el tiempo que dura la trama de la película y el tiempo que dura la proyección del film. Ver: David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill, New-York, 1997, Chap 1.

deconstrucción de mitos patrióticos y la reivindicación del individual en 2005 concuerdan con las prácticas posmodernas en que la falta de coherencia no perturba al sujeto mientras no afecte el hedonismo. Se puede ser argentino sin intentar concretar la soberanía en Malvinas, aventura cuyo costo individual esta en pantalla.

Resurrected transcurre casi totalmente en Inglaterra, Falkland es un recuerdo lejano del precio que paga el individual en aras de los mitos patrióticos constituyentes del neo-imperialismo y la renovación nacional tatcherista. Por el contrario, *An Ungentlemanly Act* transcurre casi totalmente en Falkland y fue filmada en locaciones auténticas. La inclusión de las islas reales en la representación reivindica la práctica neo-imperial de la soberanía al mismo tiempo que demuestra la desintegración del mito pastoral bajo dicha práctica.

La representación del enemigo es inexistente en *La Rosales* pues enfoca en la problemática nacional interna. En *Resurrected* la falta de representación lo demoniza. En las otras, la humanización o demonización del enemigo es una función del discurso y las circunstancias políticas: demonizado por *Locos de la bandera*, analizado dialécticamente en *Malvinas historia de traiciones*, contrincante de cuidado en *An Ungentlemanly Act* y humanizado en *No tan nuestras*.

Entre estas dos últimas hay semejanza en el tono de ambivalencia, pero no testimonian un real acercamiento entre las dos culturas. Sólo cambios en las políticas estatales que separen la cuestión de la soberanía de los procesos de la identidad lograrán atenuar el disonante cognitivo que sostiene la relevancia de los mitos de las islas y así darán espacio a imágenes cinematográficas que construyan nuevas memorias.