

“NOSOTROS QUEREMOS QUE ESCUCHEN NUESTRAS HISTORIAS”: EL DOCUMENTAL LOCOS DE LA BANDERA Y LAS MEMORIAS EN CONFLICTO DE LA GUERRA DE MALVINAS

“WE WANT OUR STORIES TO BE HEARD”: THE DOCUMENTARY “LOCOS DE LA BANDERA AND MEMORIES IN CONFLICT FROM THE MALVINAS WAR

Fabrizio Laino Sanchís*

RESUMEN:

En el presente trabajo nos proponemos analizar el documental *Locos de la bandera* (Julio Cardoso, 2005), que recupera testimonios de excombatientes y familiares de caídos en la Guerra de Malvinas (1982). Observaremos las maneras en las que el film problematiza ciertas representaciones dominantes sobre el conflicto bélico, sobre los excombatientes y sobre la vigencia de la “causa Malvinas” en el presente político argentino. Veremos, además, cómo el documental ensaya su propia respuesta para aquellas incómodas “zonas grises” (Agamben) de la experiencia bélica que la memoria colectiva invisibilizó. Analizaremos, por último, los propios “olvidos” del film que sintomáticamente nos sirven para terminar de interpretar el sentido de este “trabajo de la memoria” (Ricoeur).

Palabras clave: Guerra de Malvinas – Cine Documental – Memorias Colectivas – Representaciones.

ABSTRACT:

In the following work we pretend to analyze the documentary *Locos de la Bandera* (Julio Cardoso, 2005), that gathers testimonies from ex-combatants and relatives of the fallen in the Malvinas War (1982). We will observe the ways in which the film questions several dominant representations about the bellicose conflict, the ex-combatants and the validity of the “Malvinas cause” in the present Argentinean politics. We will see as well, how the documentary creates its own response for those uncomfortable “gray zones” (Agamben) of the bellicose experience that the collective memory turned invisible. Finally, we will analyze the “oblivion” of the film that symptomatically helps us finish interpreting the significance of this “work of the memory” (Ricoeur)

Keywords: Malvinas war – Documentary film – Collective memory – Representation.

Recibido: 18 de Octubre de 2013

Aceptado: 15 de Noviembre de 2013

Received: October 18, 2013

Approved: November 15, 2013

* Argentino, Estudiante de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: fabrizio_laino@yahoo.com.ar

I. INTRODUCCIÓN

Desde el retorno de la democracia (e incluso desde el final de la última dictadura militar), en la esfera pública argentina comenzaron a circular discursos que, bajo formatos narrativos diversos, intentaron repasar, reflexionar y repensar la experiencia política reciente del país. Principalmente, fueron las memorias y los testimonios de los mismos protagonistas de ese pasado los que nutrieron aquellas narraciones. Dentro de los diversos formatos y géneros discursivos empleados (literatura testimonial, investigaciones periodísticas, novelas, cuentos, etc.), las representaciones audiovisuales, tanto ficcionales como documentales, han realizado un aporte significativo al complejo entramado de memorias que disputan entre sí la construcción de sentidos sobre ese pasado.

A lo largo de estos 30 años de vida democrática argentina, los soportes materiales, los géneros y, principalmente, los sentidos construidos por estos ejercicios de memoria han variado sustancialmente. Como señalan Pittaluga y Oberti (2006, pp. 13-36), los cambios en los contextos socio-políticos a lo largo de estos decenios han derivado en variaciones en las formas de abordar el pasado. Cada contexto ha motivado diversas interrogantes sobre esa experiencia reciente que, a su vez, han contribuido a que los distintos actores sociales elaboraran relatos muchas veces contrapuestos, enfatizando y marginando en cada caso distintos aspectos de ese pasado.

En los primeros tiempos post-dictatoriales, con la necesidad imperiosa de instalar la denuncia de los crímenes de lesa humanidad y lograr el avance de los procesos judiciales contra los represores, los organismos de derechos humanos concentraron sus esfuerzos en reponer públicamente la presencia de sus familiares desaparecidos, cuya identidad los militares habían intentado borrar. En esa dirección, y con el objetivo de contrarrestar las memorias apologéticas de la dictadura que buscaban negar o justificar la represión ilegal, fueron aquellas representaciones sobre el pasado reciente que tomaban como eje las políticas represivas del Proceso de Reorganización Nacional las que vivieron un mayor auge (Lvovich y Bisquert, 2008). El registro audiovisual no fue la excepción, y diversos films de la época, como “La Noche de los lápices” (Héctor Olivera, 1986), intentaron poner en imágenes las prácticas represivas y los dispositivos concentracionario-desaparecedores que los testimonios de los y las sobrevivientes de los centros clandestinos devolvían (Pittaluga y Oberti, 2006, p. 25).

Con los cambios de la coyuntura política en Argentina desde fines de los ‘80 y hasta la actualidad, viejos y nuevos actores comenzaron a formular renovadas preguntas sobre los años trágicos del Proceso de Reorganización Nacional y, progresivamente, también sobre los años previos. Si bien excede el objeto de este trabajo, podemos decir brevemente que las nuevas reflexiones buscaron recuperar del pasado la trayectoria militante de los desaparecidos, sus organizaciones, proyectos y horizontes políticos (aquellos por los que, en última instancia, habían sido objeto

del terrorismo de Estado) y también, en muchos casos, la vida privada, familiar e íntima de esos militantes.

Podemos notar que la producción cinematográfica que aborda las violaciones de los derechos humanos durante la última dictadura militar es profusa y diversa. Es precisamente por esta magnitud de representaciones audiovisuales que sorprende la exigua cantidad de obras referidas a un acontecimiento clave dentro de la historia de la última dictadura militar como la Guerra de Malvinas. Las películas (documentales o ficcionales) que tratan la cuestión son escasas. Entre las ficciones más importantes, podemos mencionar *Los chicos de la Guerra* (Bebe Kamin, 1984, basada en un libro homónimo de Daniel Kon que recogía testimonios de excombatientes), *El visitante* (Javier Olivera, 1999), *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005), *Estuvimos ahí* (César Tuturro y Fernando Acuña, 2006), *Los últimos* (Miguel Mirra, 2007) y *Cartas a Malvinas* (Rodrigo Fernández, 2009). En el campo documental, destacan *Hundan al Belgrano* (Federico Urioste, 1996), *Malvinas, historia de dos islas* (Diego Alhadeff, 1999), *No tan nuestras* (Rodrigo Longo, 2005) y *Locos de la bandera* (estrenada en el 2005 y dirigida por Julio Cardoso, bajo encargo de la Comisión de Familiares de Caídos en la Guerra de Malvinas).

Con excepción de *Los chicos de la Guerra* y de *Iluminados por el fuego* (grandes éxitos de taquilla ambas), las películas sobre Malvinas pasaron prácticamente inadvertidas para el público de cine y para el conjunto de la sociedad. Este relativo olvido del cine nacional sobre la "cuestión Malvinas" se relaciona, como han señalado autores como Rosana Guber (2001, 2004) y Federico Lorenz (2006), con las dificultades que ha tenido la sociedad argentina posdictatorial para procesar el trauma de la guerra y para enfrentarse a los complejos dilemas que la misma acarrea. Estas dificultades se manifestaron también en la imposibilidad, individual y colectiva, de escuchar los testimonios de los excombatientes y de darles un lugar en la discusión pública sobre ese pasado reciente.

¿Cuáles son los dilemas que encierra este conflicto bélico? ¿Cuáles son las tensiones y las contradicciones que el recuerdo de dicho acontecimiento consigue desatar en nuestra sociedad? Aquí intentaremos pensar algunas respuestas tentativas a estas complejas interrogantes a partir del análisis de algunas representaciones cinematográficas de la Guerra. A través de ellas podremos delinear las interpretaciones que se han elaborado sobre el conflicto armado (su sentido, sus objetivos, la valoración de sus causas y sus consecuencias) y sobre sus participantes a lo largo de los últimos treinta años. Preguntarnos por las formas en que estos discursos fílmicos han concebido y calificado, por ejemplo, a aquellos hombres argentinos que participaron del conflicto en el teatro de operaciones (¿genocidas, héroes, patriotas, militares incompetentes, chicos, excombatientes?) nos va a ayudar a entender también (ya sea por el énfasis en lo que se dice o por el señalamiento sintomático de lo que se calla) aquellos temores y aquellos sentimientos encontrados que se encuentran cifrados en la Guerra y en la "Causa" Malvinas.

En las páginas siguientes intentaremos, por ende, revisar las representaciones sobre la Guerra de Malvinas que ha construido el cine argentino a lo largo de las últimas tres décadas. Veremos, en primer lugar, cómo algunas de las interpretaciones formuladas en ciertas obras “canónicas” han calado hondo en el pensamiento colectivo y han llegado a convertirse en verdades incuestionables dentro de cierta memoria hegemónica. Después de ese breve recorrido por la filmografía clásica sobre el tema, nuestro objetivo final será analizar una producción cinematográfica más reciente: *Locos de la Bandera*, estrenada en el 2005 y dirigida por Julio Cardoso, por encargo de la Comisión de Familiares de Caídos en la Guerra de Malvinas. En nuestro análisis, trataremos de observar las maneras en las que el film critica o tensiona muchas de las representaciones dominantes, planteando en varios sentidos una memoria alternativa sobre el conflicto, sobre sus participantes y sobre la “causa Malvinas”. Intentaremos dilucidar las respuestas que los propios protagonistas de la película (los familiares y excombatientes cuyos testimonios construyen el relato) dan a aquellas cuestiones incómodas de la experiencia bélica, aquellas acciones difíciles de evaluar en términos morales y políticos, aquellas “zonas grises” de la guerra (Agamben, 2002) que la memoria hegemónica procuró silenciar. De todos modos, como veremos, ninguna memoria es “completa” y todo recuerdo implica, necesariamente, algún tipo de olvido. En este trabajo reflexionaremos acerca de los olvidos y los silencios que pueden ser inferidos en *Locos de la Bandera* y que, a modo de indicios, nos permitirán terminar de reconstruir algunos de los sentidos presentes en esta obra polifónica. Por último, a modo de conclusión, trataremos de pensar esta película como un contradictorio pero valioso “trabajo de la memoria” (Ricoeur, 2004).

II. LAS REPRESENTACIONES CLÁSICAS DE LA GUERRA: EL BORRACHO, LOS CHICOS Y EL ABSURDO

Como señalábamos anteriormente, la Guerra de Malvinas fue un tema muy poco frecuentado por la filmografía nacional. En los más de treinta años que han transcurrido desde la finalización del conflicto, se han estrenado muy pocas películas sobre la cuestión. Por otra parte, salvo algunas pocas excepciones, éstas han recibido escasa atención por parte del público y de la crítica especializada.

A partir de las estadísticas recogidas por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y por la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (RECAM), podemos observar que, después del gran éxito de *Los chicos de la guerra* (que en el año 1984 fue vista por más de 642 mil personas), la única película referida a Malvinas que ha logrado ubicarse entre las cinco más vistas de las producciones nacionales de su año fue *Iluminados por el fuego*, que en el 2005 totalizó aproximadamente 315 mil espectadores (Gentino, 2006). Para los parámetros de las producciones cinematográficas argentinas (en ese mismo 2005, por ejemplo, 35 de los 53 estrenos no superaron los 10 mil

espectadores), estos datos hablan de un importante éxito comercial. En relación, sin embargo, con los más de 36 millones de tickets vendidos en total en la Argentina durante aquel año, la cifra de espectadores del film de Tristán Bauer representa una cuota de apenas el 0,875% del mercado. La película estuvo lejos de quedar entre las primeras diez vistas del año, en un mercado hegemonizado por las producciones estadounidenses (solamente una película argentina, *Papá se volvió loco*, pudo ubicarse entre las primeras diez posiciones). Si la incidencia en el público de cine de este film comercialmente exitoso parece ser relativa, mucho peor ha sido la suerte de las otras cintas que han abordado la cuestión Malvinas en estas últimas tres décadas. La mayoría de estas películas han contado con pocas salas para su exhibición, alcanzando un número muy bajo de espectadores (en varios casos, menor a las mil personas).

Es cierto que muchos de estos films, surgidos de iniciativas militantes de los propios excombatientes y de las comisiones de familiares de caídos en Malvinas, han contado con canales de circulación no comerciales, como por ejemplo proyecciones en centros culturales, organizaciones sociales y políticas y ámbitos educativos formales y no formales, además de los mismos centros de excombatientes y otros espacios dedicados a la memoria de la Guerra de Malvinas. Esto ha permitido la difusión de algunas de estas películas más allá del circuito de salas comerciales, como ha ocurrido con el caso de *Locos de la Bandera*¹. De todos modos, sin desestimar estos otros medios de difusión del material audiovisual sobre Malvinas, es evidente que su alcance es bastante limitado en comparación con los canales tradicionales de distribución. En todo caso, habría que indagar más aun en esas experiencias alternativas para ver cuál puede ser su incidencia real en la circulación y recepción de estos films.

Este aparente desinterés sobre el tema Malvinas que vemos en el cine no es exclusivo de este ámbito. La sociedad argentina en su conjunto ha encontrado grandes dificultades para pensar Malvinas después de la derrota y la rendición del 14 de junio de 1982. En los años de la transición democrática, a los que habían peleado les costó hablar de su experiencia, pero más aún les costó ser escuchados por los argentinos que los recibían con sentimientos encontrados en el continente (Guber, 2001, pp. 107-128; Lorenz, 2006, pp. 142 - 160). La guerra perdida remitía indisolublemente al gobierno dictatorial de las Fuerzas Armadas que la habían conducido. Los miembros de esas mismas fuerzas eran repudiados y denunciados por los organismos de Derechos Humanos y por gran parte de la sociedad por los crímenes de lesa humanidad (secuestros, torturas, desapariciones, robo de bebés) que habían perpetrado en los años de brutal represión que ellos autoproclamaban como "lucha antisubversiva". ¿Qué destino podía depararle, entonces, a una acción bélica encabezada por militares genocidas, con la evidente intención de recuperar algún

1 Un indicio de la presencia de esta película en diferentes ámbitos de consumo cinematográfico no comerciales es el hecho de que fuera recomendada en varias oportunidades por el Ministerio de Educación de la Nación para ser utilizada como material de trabajo en las aulas argentinas (véase, por ejemplo, el dossier *Pensar Malvinas*, editado por dicho Ministerio en el año 2011).

tipo de legitimidad en un contexto de profundo descontento social; acción que, a la luz de los hechos y de los testimonios de los ex combatientes, se mostraba como una verdadera “aventura militar” absolutamente irracional? Esta “guerra absurda” se interpretó, pues, como el delirio atroz de unas fuerzas militares acostumbradas a reprimir a la población civil pero absolutamente incompetentes para una guerra internacional, que entablaron (con un General alcohólico a la cabeza, un arsenal militar deficiente, un ejército de conscriptos mal entrenados y un plan estratégico sustentado en supuestos azarosos que nunca se cumplieron) un conflicto suicida con la segunda potencia militar de la OTAN (Guber, 2001, pp. 112-113).

En la Argentina transicional, una guerra de estas características sólo podía ser contemplada con perplejidad, repudiada como un evento más dentro la cadena de violaciones de derechos humanos cometidos por la dictadura militar contra la población civil y condenada al olvido y al silencio como un recuerdo triste y amargo. De este modo, la “causa Malvinas” (es decir, el reclamo de soberanía territorial que impulsó o, al menos, justificó la “aventura armada”) quedó inexorablemente vinculada a aquellos que la usaron como prenda de unión para concitar el apoyo de la sociedad civil: la Dictadura Militar y sus simpatizantes. El problema de esta interpretación, como indica con mucha lucidez Rosana Guber, es que, para funcionar, debía olvidar necesariamente que el 2 de abril de 1982, cuando Galtieri anunció la (re)ocupación de las Islas, la acción armada fue apoyada y hasta celebrada, con diversos matices, por el grueso de la población y de las fuerzas sociales y políticas. Este apoyo no se debe a una manipulación finamente orquestada del régimen militar, sino al hecho de que las Islas Malvinas, como causa soberana, habían funcionado desde los mismos orígenes de la construcción del Estado Nacional como metáfora de la unidad nacional por encima de los antagonismos políticos internos. (Guber, 2001, 108-110). En los años de la transición a la democracia, reivindicar (o recordar siquiera) esa participación más o menos activa en apoyo a la guerra no era cómodo ni sencillo para ningún argentino —menos aun para los comprometidos con el nuevo orden político o con la lucha de los organismos de Derechos Humanos.

Un segundo problema con respecto a la memoria de la Guerra era qué hacer con quienes habían combatido. Quedaba claro, en principio, que para los comandantes, generales y demás oficiales sólo cabían adjetivos fuertemente peyorativos, como “pusilánimes”, “mediocres” e “incompetentes” (sin olvidar, por supuesto, el más determinante de su criminalidad: “represores”). Pero, a diferencia del bando inglés, las tropas argentinas no estaban compuestas principalmente por militares profesionales sino por jóvenes civiles que realizaban el servicio militar obligatorio. Estos conscriptos, mayoritariamente de 19 y 20 años de edad (clases 1962 y 1963), después de sobrevivir a los bombardeos, las descargas de ametralladoras, el frío, el hambre y los maltratos de muchos de sus oficiales, volvieron con una intensa carga de experiencias al continente. La sociedad abrió un pequeño espacio para escuchar lo que tenían para contar, pero recortó aquello que le interesaba oír y ocluyó los aspectos de esos testimonios que eran contradictorios con la memoria hegemónica que se iba imponiendo (Lorenz, 2006, 154-157).

El cine post-dictatorial ofreció una obra que se volvió paradigmática de estas representaciones de la guerra y de los excombatientes: *Los chicos de la Guerra* (1984), una película de ficción dirigida por Bebe Kamin que, como hemos mencionado anteriormente, se convirtió en un impresionante éxito comercial. El film se basó libremente en los testimonios de tres conscriptos que habían sido recogidos en un libro del periodista Daniel Kon que llevaba el mismo nombre que la película. El libro de Kon hacía hincapié en los flagelos y las duras condiciones vividas por los excombatientes durante y después de la guerra, pero también daba lugar a los testimonios en los que aquéllos reivindicaban su participación aun dentro de los límites evidentes de la conscripción y de la conducción militar de las Fuerzas Armadas. El film, empero, borró todo elemento que pudiera indicar una voluntad activa a partir de motivaciones personales, familiares o sociales y, en cambio, enfatizó la minoridad y la pasividad de los soldados argentinos frente a las circunstancias externamente impuestas (Salvatori, 2008, 128).

Situada la acción en las horas finales de la rendición de las fuerzas argentinas en Malvinas, la película relata (utilizando el recurso del *flashback*) la vida de tres jóvenes conscriptos de distintas clases sociales antes de llegar a Malvinas. Sus experiencias de niñez y juventud se ven marcadas por el autoritarismo imperante en la Argentina de los '60 y los '70. La última dictadura militar representa el punto más álgido de la represión contra la sociedad civil y, principalmente, contra los jóvenes. Uno de los protagonistas (Fabián, un adolescente de clase media del conurbano bonaerense) sufre en carne propia la aparente aleatoriedad e irracionalidad del terror: una noche, mientras espera con un amigo un colectivo que no llega, un grupo parapolicial lo intercepta y lo golpea brutalmente. No parece haber ninguna militancia que "justifique" (dentro de la lógica perversa de la represión militar) este accionar vejatorio. La juventud aparece como la víctima inocente de un poder inconmensurable e ininteligible (Salvatori, 2008, 129). Dentro de esta secuencia, la Guerra de Malvinas aparece como el último de los crímenes contra la humanidad —y, en especial, contra la juventud— perpetrados por los militares.

Como a cualquier obra artística, es importante ubicar a esta película dentro de su contexto de producción. Como hemos señalado anteriormente, los años de la transición a la democracia estuvieron marcados por la lucha de gran parte de la sociedad (sobre todo de las organizaciones de Derechos Humanos en los grandes centros urbanos) por el enjuiciamiento y el castigo a los represores y sus cómplices. En ese contexto, se comprende el énfasis puesto en *Los chicos de la Guerra* por denunciar las situaciones dramáticas vividas por los excombatientes, muchas veces como consecuencia directa de vejaciones cometidas por sus oficiales y suboficiales. El film expuso, por primera vez para un público masivo, las denuncias de los soldados argentinos, muchas de las cuales hoy en día, en el año 2013, esperan para ser juzgadas bajo la carátula de crímenes de lesa humanidad (Diario Perfil, 14/08/2012).

Sin embargo, la imagen de los excombatientes como “chicos”, indefensos y pasivos, meras víctimas involuntarias de un hecho no deseado, se ha presentado como muy problemática. En especial, como veremos más adelante al analizar *Locos de la bandera*, han sido los mismos excombatientes quienes han tratado de distanciarse y de recortarse contra esta representación que progresivamente se volvió hegemónica.

La imagen de los soldados conscriptos como “chicos” no es casual y su éxito como sustento de la construcción de la memoria social de la guerra hay que buscarlo, nuevamente, en el clima de los años de la transición democrática. La imagen de los exconscriptos como menores de edad, principales víctimas en una sociedad que, en su conjunto, habría sido objeto pasivo de designios espurios del poder dictatorial, era funcional para saldar un doble problema. Por un lado, conjuraba cualquier posibilidad de evaluar la participación y el apoyo activo de gran parte de la población en el desarrollo de la guerra (situación incómoda que, como hemos dicho, la mayoría prefería evitar). Por otra parte, todo viso de participación o de elaboración voluntaria del conflicto por parte de los excombatientes (que pudiera chocar con la políticamente necesaria imagen de la sociedad civil como víctima pasiva) quedaba cercenado. La película, de esta manera, sentaba un precedente sobre el lugar que la sociedad argentina estaba dispuesta asignarle a los excombatientes y a los testimonios de su experiencia: ellos pasarían a ser “chicos” perpetuos, cuya inocencia (representada en su minoridad) habría sido violada por las fuerzas armadas genocidas. Ninguna memoria divergente, que señalara la voluntad de participar aun dentro de la obligación de las circunstancias, que destacara sentimientos nacionalistas, patrióticos o de otra índole, arraigados y capaces de movilizar a muchos de los hombres que pelearon en Malvinas, sería escuchada o tenida en cuenta seriamente. (Lorenz, 2006, 155).

Después del estreno de *Los chicos de la guerra*, sobrevino un silencio prolongado sobre el tema Malvinas, tanto en el cine como en la esfera pública en general (Salvatori, 2008, 131). Para muchos sectores de la población y de la clase política, parecía evidente que la construcción del orden político democrático requería de una “desmalvinización”² de la sociedad. La consecuencia de esta “desmalvinización” fue la clausura tácita de cualquier reflexión o problematización sobre las implicancias y las consecuencias de la guerra. La memoria colectiva dominante estableció una versión del pasado que hablaba del engaño y de la manipulación de la población con fines políticos, de la aventura militar, de los crímenes de las fuerzas armadas (en el continente y en las islas, en la guerra y más allá de ella) y de los brutales padecimientos de jóvenes e inexpertos conscriptos.

A pesar de sus buenas intenciones, estas representaciones cerraron la posibilidad para que esos mismos jóvenes (por los cuales la sociedad decía lamentarse) pudieran aportar sus voces, narrar en primera persona sus vivencias y complejizar o cuestionar la imagen que de ellos se presentaba. A las dificultades para narrar su

2 La noción de “desmalvinización” habría sido acuñada por el politólogo francés Alain Rouquié en 1982.

experiencia y enunciarse que, como señalaba Walter Benjamin (1991, pp. 8-12), acarrea todo sobreviviente posbélico, se sumó la imposibilidad de la sociedad para escuchar las notas disonantes o perturbadoras de algunos testimonios. Pollak (2006, pp. 52-59) afirma que la posibilidad de testimoniar no depende únicamente de la voluntad individual del testigo, sino sobre todo de las condiciones sociales que vuelven comunicable y audible sus palabras. Durante muchos años (y, probablemente, aún hoy), gran parte de la sociedad argentina no pudo, o no quiso, escuchar los testimonios de los excombatientes o de los familiares de los caídos.

III. RECUPERANDO MALVINAS (EN EL CINE): PATRIA, SOBERANÍA Y TERRITORIO

A fines de los años '90 y principios de la década del 2000, después del letargo impuesto por la política de "reconciliación nacional" promovida durante el menemismo, la dictadura y el terrorismo de Estado volvieron a ocupar un espacio importante en la discusión pública. En ese contexto, la "cuestión Malvinas" reapareció en la esfera pública, aunque siempre de forma tangencial. La inauguración de diversos memoriales y monumentos (como los que se encuentran emplazados en la Plaza San Martín de la Ciudad de Buenos Aires, o el de la localidad de Quequén, en la Provincia de Buenos Aires) reabrieron, hasta cierto punto, el debate sobre el pasado y el presente de la Guerra de Malvinas (Guber, 2001, pp. 143-158; Salvatori, 2008, p. 132).

También algunos testimonios de excombatientes lograron alcanzar una circulación antes impensada. El caso más resonante es el del periodista Edgardo Esteban. En 1993, este excombatiente escribió una ficción testimonial sobre su experiencia bélica: *Iluminados por el fuego. Confesiones de un soldado que combatió en Malvinas*. El relato de Esteban alcanzó una gran masividad cuando fue llevado al cine en el año 2005 por Tristán Bauer. La película representó, para los parámetros de la industria del cine nacional, un importante esfuerzo de producción. Por primera vez, una película de ficción recreaba escenas de batallas de la guerra, con una más que aceptable calidad técnica (algo que mostraba, por otra parte, el grado de reactivación general que vivía la industria cinematográfica argentina) (Cfr. Salvatori, 2008, pp. 134-135). Otro mérito notable de la cinta es haber filmado las escenas finales en suelo malvinense. En estas escenas, el protagonista se encuentra con las marcas de su paso por las islas y visita el cementerio de los soldados argentinos en Darwin. Por último, la película contó con un elenco integrado por actores y actrices muy reconocidos por el público argentino, como Gastón Pauls, Virginia Innocenti y Juan Leyrado. Todos estos elementos repercutieron en la positiva recepción de los espectadores que, como ya hemos dicho, convirtieron a esta película en un importante éxito de taquilla.

Iluminados por el fuego fue la película más importante en términos de audiencia y difusión, pero no fue la única que por estos años retomó la reflexión sobre la Guerra de Malvinas. Aun cuando la temática se mantuvo en los márgenes de los circuitos de producción y distribución cinematográfica, varias obras de ficción y, sobre todo, documentales sobre Malvinas fueron estrenadas desde fines de los '90. Muchas de estas películas tuvieron la intención manifiesta de poner en discusión las representaciones hegemónicas y de habilitar el espacio para escuchar la palabra de los sobrevivientes y de los familiares de los caídos. Una de estas producciones fue *Locos de la Bandera*, estrenada en el año 2005 al igual que el film de Tristán Bauer. Desde su misma concepción, la película habla de la búsqueda de los familiares y de los excombatientes por hablar y por ser escuchados. La película fue dirigida por Julio Cardoso, un conocido dramaturgo de la escena teatral de la Ciudad de Buenos Aires que incursionó en el mundo del cine a partir de este documental. Sin embargo, aunque el guión y la dirección corren por cuenta de Cardoso, la película surgió directamente de la iniciativa y del encargo de la Comisión de Familiares de Caídos en la Guerra de Malvinas. El objetivo de los integrantes de esta Comisión, que se pone de manifiesto a lo largo de todo el film, era poder contar no sólo las vivencias de la guerra, sino también los problemas para afrontar los tiempos de paz en una sociedad decidida a ignorar a los excombatientes (los que volvieron y los que perdieron la vida en las islas).

El film narra las dificultades que, desde el fin del conflicto, han tenido los familiares para acercarse a sus seres queridos y procesar el duelo. Muchos de los cuerpos de los caídos han quedado en las islas, en el cementerio de caídos argentinos de Darwin. Otros directamente no han sido identificados y algunos probablemente nunca sean siquiera recuperados, como aquellos que murieron en medio del mar en el hundimiento del Crucero ARA General Belgrano. Hilvanando material de archivo con algunas dramatizaciones y una gran cantidad de testimonios de familiares y sobrevivientes de diversas provincias argentinas (Salta, Formosa, Catamarca, Misiones, Entre Ríos, Buenos Aires, Córdoba y Santa Cruz), la película intenta recuperar los hitos de la lucha por volver a Malvinas a reencontrarse con aquellos que dejaron la vida allí (un reclamo y una lucha que les valió a los familiares el mote de "locos"). Los testimonios de los difíciles años de posguerra llevan, indefectiblemente, a la memoria de las experiencias vividas en el teatro de operaciones, narradas por sus participantes o por los familiares a partir de las cartas de los fallecidos en combate o de las historias transmitidas por aquellos excombatientes que tuvieron una muy corta sobrevivencia³. Un joven narrador, que recolecta pequeñas ofrendas de los sobrevivientes y que luego recorre las islas Malvinas para acercárselas simbólicamente a los caídos, resulta fundamental en la construcción del relato, ya que es a través de su voz que la película explicita las preguntas y los dilemas incómodos que aparecen en las declaraciones de muchos de los testimoniantes.

3 Además de los caídos en batalla, debemos contabilizar entre las víctimas de la guerra a aquellos excombatientes que decidieron quitarse la vida después de finalizado el conflicto. La cifra exacta no se conoce, pero se estipula que son más de 400 los excombatientes que se han suicidado.

Puestos a hablar, los sobrevivientes y los familiares tensionan muchas de las representaciones canónicas de las que hablamos anteriormente en este trabajo. El primer aspecto que es objeto de enconadas críticas se relaciona con la imagen que de ellos mismos construyeron las escrituras previas. Ante todo, se trata de una disputa nominativa. Uno de los excombatientes que da su testimonio señala enfáticamente: "no soporto que se les siga diciendo 'chicos de la guerra' a los que perdieron la vida" (*Locos de la Bandera*, 2005). La crítica al apelativo de "chicos", cuyo origen ya hemos mencionado, se remonta a los primeros tiempos de las organizaciones de excombatientes. Una publicación del Centro de Ex Soldados combatientes en Malvinas afirmaba en 1984 que "...los 'chicos de la guerra' cuando pisamos Malvinas dejamos de ser chicos para pasar a ser hombres" (Lorenz, 2006, p. 170). Ambas declaraciones dan cuenta de la búsqueda de los testificantes de reposicionarse en un lugar activo frente al pasado que se recuerda y se narra. Muchos de los testimonios de *Locos de la bandera* apuntan en este sentido: "sabía a lo que íbamos", "sentí un gran orgullo", "para mí fue algo trascendental". También las palabras de los familiares dejan transmitir estos sentimientos. Una madre dice que, ante el reclutamiento, se mezclaron en ella el miedo por la vida de su hijo y el orgullo por la defensa de la patria.

La "patria" aparece nuevamente, pues, como un móvil válido y realmente existente, por encima de la incompetencia, la irracionalidad o el autoritarismo militar. Otro testimonio pone de relieve el arraigo de este patriotismo: "siempre nos enseñaron que las Malvinas son argentinas". Todos estos testimonios plantean, como señala Rosana Guber, que la causa Malvinas se constituyó (durante todo el siglo XX, al menos hasta la finalización del conflicto bélico el 14 de junio de 1982) en símbolo de unidad nacional y de ultraje a la soberanía del Estado que reclamaba algún tipo de redención futura. Precisamente, porque durante décadas se "enseñó" (no sólo en la escuela) que las Malvinas pertenecían a la Argentina y debían volver a estar bajo el dominio efectivo del Estado nacional; y porque la mayor parte de las fuerzas políticas (incluso muchas de izquierda) usaron a las islas como metáfora de la unión nacional por encima de los intereses sectoriales, fue posible para el gobierno de Galtieri movilizar, en apenas pocos días, a toda la población en apoyo de la aventura militar de su recuperación (Guber, 2001, pp. 25-63).

La noción de Patria aparece, en el film, fuertemente vinculada a la de soberanía territorial. La voz del narrador se pregunta en un momento: "¿Qué podría llegar a ser la Argentina si estuviera completa?" La imagen de la Nación cercenada por la pérdida del territorio en manos extranjeras nos recuerda que la nacionalidad y el nacionalismo argentino se edificaron principalmente sobre el principio de unión territorial (antes que sobre principios étnicos, religiosos o incluso cívicos) (Palermo, 2007, pp. 57-60). En este sentido, el film hace un gran hincapié en el trabajoso proceso de construcción de un monumento a los caídos argentinos que hoy se emplaza en el cementerio de Darwin. "El monumento es como recordarle a los malvinenses que ahí está Argentina", dice el hijo de un excombatiente que participa de la comisión pro-monumento. Se trata de una forma de volver a apropiarse del suelo, al menos simbólicamente. Pero el documental plantea una clara postura respecto

al futuro del reclamo soberano: “Está el monumento, falta la bandera”. La única manera de suturar la herida de la Nación es recuperar el territorio perdido. Y no se trata, para otro de los testimoniantes de la película, de satisfacer los delirios megalómanos de un dictador, sino de una tarea de la democracia, pues “sin patria, no hay democracia” (y, dentro de esta lógica territorialista de la Nación, sin Malvinas, la patria siempre estará incompleta).

IV. SOBRE HÉROES Y GENOCIDAS: “ZONAS GRISES” Y “OLVIDOS” EN LOCOS DE LA BANDERA

Como hemos señalado, *Locos de la bandera* busca disputar la construcción de la identidad de los que participaron en la Guerra de las Malvinas. Los testimoniantes rechazan el calificativo de “chicos”. ¿Qué otro apelativo usan en su lugar? ¿Cómo llamar a esos hombres que combatieron y (como recordaba un testigo) perdieron la vida? Una madre es categórica al respecto: “Mi hijo es un héroe, pero nadie lo sabe”. Al rescatar la causa soberana por Malvinas del mundo de la irracionalidad al que había sido confinada, los familiares y los camaradas de los excombatientes podían reivindicar a sus caídos como héroes de la patria por la cual habían muerto. Esta interpretación de la muerte en el campo de batalla, que ha sido habitual en muchas memorias estatales y colectivas de los conflictos bélicos a lo largo del siglo XX (véase, por ejemplo, Gentile, 2007 y Nora, 2008) debe ser, en el contexto argentino, proclamada desde los márgenes por los propios familiares de las víctimas (pues “nadie lo sabe”).

¿Por qué la memoria hegemónica está dispuesta a aceptar como “víctimas” pero no como “héroes” a aquellos que combatieron en Malvinas? Esta pregunta, sumamente compleja, nos posiciona frente a las contradicciones que conlleva la memoria de la Guerra en el presente. El problema de la “heroicidad” de quienes pelearon en Malvinas nos transporta más allá de los conflictos políticos e ideológicos que desata aún hoy la cuestión Malvinas, vinculados con la defensa de la causa como un reclamo soberano legítimo o su rechazo como una rémora del “nacionalismo burgués” o del “populismo”, según el caso. Seguramente, para las tradiciones políticas ajenas o contrarias al nacionalismo, no hay mártires para recordar en Malvinas; sólo víctimas para lamentar. Pero aun dentro de las corrientes con raigambre nacionalista, ¿quiénes pueden ser considerados como “héroes”? El dilema se presenta, nuevamente, porque el ejército que había comandado la guerra era el mismo que había encabezado la más brutal y sanguinaria represión de la historia argentina.

En esta instancia, el film se sumerge en aquello que Agamben llamaba las “zonas grises” de la experiencia, aquellos momentos que parecerían encontrarse “más acá del bien y del mal”, inaprehensibles para el lenguaje judicial de la responsabilidad y para la lógica moral binaria (Agamben, 2002, p. 20). La complejidad de pensar estas zonas grises se advierte cuando nos percatamos de que muchos de los oficia-

les que habían luchado y dejado sus vidas en el campo de batalla habían estado, al mismo tiempo, directamente implicados en la perpetración de crímenes de lesa humanidad⁴. El Estado Argentino ha resuelto legalmente este problema declarando, a través de la ley 24.950 del año 1998, que todos los caídos en combate son "héroes nacionales". Esta solución del problema se nos presenta evidentemente insatisfactoria, máxime cuando ese mismo Estado lleva adelante hoy en día, en el año 2013, quince años después de la sanción de aquella ley, múltiples juicios a los perpetradores del genocidio (muchos de los cuales, insistimos, estuvieron en la Guerra de Malvinas).

¿Cuál es la interpretación de *Locos de la Bandera*? ¿Son todos igualmente héroes nacionales? La película ofrece respuestas ambiguas a estos interrogantes. En algún momento parece querer ubicarse más allá de los juicios de valor, cuando la voz en *off*, en tono crítico, indica que "algunos buscan un pasado de buenos y malos (...) y condenan". Sin embargo, posteriormente algunos testimonios (que no son uniformes y muestran disonancias entre sí) ofrecen juicios valorativos y criterios que intentan demarcar el "heroísmo" de lo que no puede llamarse de tal forma. En primer lugar, en varios pasajes de la película se manifiesta que los comandantes y la alta oficialidad, que manejaron las acciones con incompetencia y que abandonaron cobardemente sus puestos, no merecen tal calificativo. Pero, ¿y el resto de los oficiales? ¿Qué pasa con aquellos que perdieron su vida luchando? Para éstos sí parece reservado un lugar preeminente en el panteón de los héroes nacionales. En esta línea, el film rescata a dos oficiales caídos en Malvinas: el Teniente Roberto Estévez y el Comodoro Rodolfo de la Colina. A través de las voces de María Julia (hermana del Teniente Estévez) y de Leandro (hijo del Comodoro de la Colina) se expone el coraje y el patriotismo con el que éstos militares pelearon hasta ser abatidos por el fuego enemigo. María Julia Estévez, incluso, lee una carta que su hermano le enviara desde el teatro de operaciones, a través de la cual se busca reivindicar el valiente y decidido nacionalismo de este joven oficial.

El film, pues, no busca trazar una distinción entre conscriptos y oficiales y opta, en cambio, por otras líneas de demarcación ("coraje patriótico" versus "cobardía") para definir a aquellos excombatientes y caídos que son dignos de recuerdo. De esta manera, elude hasta cierto punto el dilema incómodo sobre la posible participación en el genocidio de muchos de los oficiales y suboficiales que batallaron en Malvinas.

Precisamente en relación con este dilema incómodo podemos pensar los "olvidos" del film. Debemos recordar aquí que, aunque algunas organizaciones argentinas defensoras de los militares acusados de crímenes de lesa humanidad declamen su búsqueda, no existe ninguna "memoria completa". Tal cosa debería aparecernos como un oxímoron. Al igual que los individuos, los grupos sociales construyen sus

4 Resulta paradigmático, en este sentido, que el primer caído argentino en combate fuera el capitán de fragata Pedro Edgardo Giachino (merecedor post-mortem de la Cruz al Heroico Valor en Combate), quien ha sido denunciado posteriormente como partícipe en crímenes de lesa humanidad durante la dictadura.

memorias colectivas de recuerdos, pero también de olvidos. Unos y otros pueden ser más planificados y sistemáticos o más involuntarios y azarosos, pero ambos son necesarios en toda elaboración de representaciones del pasado (Yerushalmi, 1989, pp. 14-15; Campos, 2009, pp. 6-7). Los olvidos, incluso, pueden leerse como indicios capaces de ayudarnos a comprender o a completar la operación de sentido de aquello que se recuerda. Aquello que se calla, que no se menciona ni se alude tácitamente puede iluminar, en una lectura sintomática, aquello que sí se dice, se repite y se reafirma (Ginzburg, 1989, pp. 138-175).

¿Qué es lo que lo que, por acción o por omisión, ha sido olvidado en *Locos de la bandera*? ¿De qué manera esas ausencias, esos silencios del relato contribuyen a la delimitación de las representaciones sobre la guerra, sobre los excombatientes y sobre los familiares que la película intenta construir?

Algo que llama la atención en la visualización de la película es la casi total falta de referencias al contexto político en el que el conflicto tuvo lugar. La dictadura militar que bajo el mando del presidente de facto Galtieri tomó la iniciativa de ocupar las islas el 2 de abril de 1982, ocupa un lugar marginal en la trama narrativa del film. Las pocas menciones que hacen los testimoniantes se refieren a la ya mencionada inoperancia y mediocridad del mando militar en Malvinas. Nada se dice sobre las posibles intenciones políticas que motivaron al gobierno militar a recuperar las islas. Tampoco se habla de las durísimas condiciones vividas por los soldados en el teatro de operaciones. No aparece, ni en los testimonios de familiares, ni en los de los excombatientes, ni en las consideraciones del narrador que hilvana el relato, casi ninguna reflexión sobre la relación entre la acción bélica y los crímenes de lesa humanidad cometidos en el continente por los miembros de la dictadura militar.

No significa esto que la película minimice la dictadura, ni que niegue la existencia del terrorismo de Estado, y menos aún que la justifique. De hecho, la hermana de un caído en Malvinas da cuenta, en su historia familiar, de la marca del terrorismo estatal: otro hermano suyo se encuentra desaparecido. Sin embargo, sí podemos plantear que la película busca en todo momento correr el eje de discusión del régimen dictatorial (y de las intenciones políticas coyunturales que lo impulsaron a reocupar las islas) para centrarlo en la causa nacional que, en la perspectiva de los familiares y de los sobrevivientes, sería la verdadera razón (superior a cualquier gobierno de turno) del "heroísmo" de los caídos. De esta manera, al decir de Rosana Guber (2001, pp. 157-158), se reinscribe a Malvinas en el lenguaje tradicional de la Nación, dentro del cual se presenta como prenda de unidad capaz de movilizar al ciudadano (y, en este caso, al espectador). También podemos aventurar que, al evitar mencionar la relación innegable entre la Guerra y la dictadura, se busca eludir el planteamiento de cualquier suspicacia en torno a los oficiales caídos cuyo recuerdo enaltece la película.

V. A MODO DE CIERRE: LOCOS DE LA BANDERA COMO UN “TRABAJO DE LA MEMORIA”

El film *Locos de la bandera*, que cuestiona algunos estereotipos construidos alrededor de la figura de los excombatientes y de sus familiares, también es sumamente crítico con el trato que gran parte les deparó a estos grupos en la posguerra: el silencio obligado, el olvido, el reproche, la negación. “Hablar era como un pecado”, dice un sobreviviente, en relación a su posibilidad de testimoniar tras el regreso a su hogar. Como en otras situaciones socialmente difíciles de procesar (como, por ejemplo, los casos de violencia de género en los centros clandestinos de detención) la inaudibilidad apareció, para muchos familiares y sobrevivientes, justificada como “respeto” al dolor ajeno (Tornay y Álvarez, 2012). “Muchos me decían: ‘yo no quiero tocarte el tema, la sensibilidad...’ – declara el padre de un excombatiente muerto en batalla - Lo triste sería lo otro, que vos no me preguntes”, concluye, enfático. Frente a la indiferencia encubierta de solemnidad, la actitud de los excombatientes que participan de la película es contundente: hablar. “Nosotros queremos que escuchen nuestras historias”, dice uno de ellos.

Si bien se trata de una iniciativa impulsada por un grupo organizado de familiares y excombatientes con la finalidad explícita de reponer el debate sobre Malvinas en la agenda pública, la película no pretende en ningún momento mostrar un relato monolítico o una interpretación unívoca del pasado. Por el contrario, el film trata de reflexionar sobre la complejidad del recuerdo. Son los propios testimonios de los sobrevivientes vertidos en el film los que nos muestran las oscilaciones y las contradicciones de la memoria, incluso sus olvidos. “No tengo recuerdos propios, sólo anécdotas, imágenes sueltas”, dice uno de los ex-combatientes. Las historias que los familiares y los sobrevivientes tienen para contar no son uniformes ni unidimensionales. Sus memorias, desde luego, han pasado por constantes reelaboraciones a lo largo de los 23 años que mediaban entre el conflicto y la realización de la película. Muchas de estas elaboraciones se han forjado conscientemente, al calor de las disputas de sentido con otras interpretaciones en pugna.

La memoria es inestable, conflictiva y maleable. Como dice el narrador, “los recuerdos son como piedras. Están ahí para que se usen como quieras”. También el espectador debe hacer algo con esos recuerdos-piedras que afloran en los testimonios. No hay en el film una línea interpretativa explícita que pudiera ser acatada (o rechazada) desde una postura pasiva frente a lo que se ve. Ciertamente, la voz en *off* entreteje los testimonios, pero lo hace a partir de dudas y de preguntas, más que de afirmaciones y respuestas. Es el espectador, desde una postura activa, el que debe suturar el sentido de la obra, a partir de una reelaboración crítica del heterogéneo material que éste presenta.

El film, en este sentido, puede considerarse un verdadero “trabajo de la memoria”, concepto que retomamos de Paul Ricoeur para pensar aquellas escrituras de la

memoria que no buscan una repetición mecánica del pasado en el discurso, sino que tratan de reelaborar críticamente la experiencia con el fin de pensar en perspectiva de presente y de futuro (Ricoeur, 2004: 222-225). *Locos de la bandera* recupera (con reivindicaciones pero también con críticas) las experiencias vividas y recordadas, habilita un tiempo para la voz de aquellos que habían sido silenciados -total o parcialmente- por las memorias oficiales y plantea dilemas importantes, conflictivos pero indispensables (a la vez que, como toda memoria, olvida o silencia otros). Al abrir la serie de sentidos sobre un pasado cuya memoria parecía petrificada, *Locos de la bandera* aparece como un interesante “trabajo de la memoria” y como un aporte controversial pero valioso para volver a pensar Malvinas.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2002). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos.
- Anónimo (2012). "Torturas a soldados en Malvinas serían crímenes de lesa humanidad". En *Diario Perfil* (Buenos Aires), 14/08/2012.
- Benjamin, W. (1991 [1936]). *El narrador*. Madrid: Taurus.
- Campos, E. (2009). "¿Es posible una memoria completa? Acerca de olvidos y reacciones conservadoras en la narrativa histórica de los '60/'70 (2006-2009)", en *Revista afuera. Estudios de crítica cultural* (Año IV, N° 7). Consulta 02 de noviembre de 2013: <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=Articulos&page=07.Articulos.Campos.htm&idautor=151>
- Gentile, E. (2007). *El culto del littorio. La sacralización de la política en la Italia fascista*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Getino, O. (coord.) (2006) *Aproximación al mercado audiovisual del Mercosur. Periodo 2002-2005*. Montevideo: RECAM. Consulta 06 de febrero de 2013: http://www.recam.org/_files/documents/aprox_al_mercado_cinemat_del_mercosur.pdf
- Ginzburg, C. (1989). "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales" en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia* (138-175). Barcelona: Gedisa.
- Guber, R. (2001). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Guber, R. (2004). *De chicos a veteranos. Memorias argentinas de la guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia.
- Lorenz, F. (2006). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Lvovich, D. y Bisquert J. (2008). *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional/Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce.
- Palermo, V. (2007). *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pittaluga, R. y Oberti, A. (2006). *Memorias en montaje*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Salvatori, S. (2008). "Montajes de una guerra. Representaciones cinematográficas sobre el conflicto Malvinas". En Susana Sel (comp.), *Cine y Derechos Humanos* (pp. 127-139). Buenos Aires: Secretaría de Derechos Humanos/INADI/DerHumALC.
- Tornay, L. y Álvarez, V. (2012), "Tomar la palabra. Memoria y violencia de género durante el terrorismo de Estado". En *Revista Aletheia*, (Vol. 2, N° 4). Consulta 10 de octubre de 2013: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-4/numeros/numero-4/textos-de-otros-estudios-de-posgrado/tomar-la-palabra.-memoria-y-violencia-de-genero-durante-el-terrorismo-de-estado>
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE.
- Yerushalmi, Y. (1989). "Reflexiones sobre el olvido". En AA.VV., *Usos del olvido* (pp. 13-26). Buenos Aires: Nueva Visión.