

Esto es la **guerra, pibe**

El cine bélico en la representación
de la Guerra de Malvinas

Ezequiel Fernández



elaleph.com



UNIVERSIDAD
DEL CINE

ESTO ES LA GUERRA, PIBE
*El cine bélico en la representación de
la Guerra de Malvinas*



UNIVERSIDAD DEL CINE

Fernández, Ezequiel

Esto es la guerra, pibe: El cine bélico en la representación de la Guerra de Malvinas / Ezequiel Fernández; edición literaria de Luis Videla; prólogo de Ezequiel De Rosso - 1ª ed. ilustrada Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Elaleph.com, 2018
280 p.; 21 x 15 cm.

ISBN 978-987-3990-27-4

1. Cinematografía. 2. Guerra de Malvinas. 3. Historia Argentina.
I. Videla, Luis Pedro, ed. Lit. II. De Rosso, Ezequiel, prolog. III. Título.

CDD 791.4309

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la fotocopia y el tratamiento informático.

© 2018, Ezequiel Fernández

© 2018, elaleph.com (de Elaleph.com S.R.L.)

© 2018, Imagen de cubierta, gentileza Bruno Stagnaro, *Guarisove, los olvidados* (1995)

© 2018, Luis Pedro Videla, ed. literaria

© 2018, Ezequiel De Rosso, prólogo

contacto@elaleph.com

<http://www.elaleph.com>

Para comunicarse con el autor: fernandezeze21@gmail.com

Primera edición

ISBN 978-987-3990-27-4

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Impreso en el mes de abril de 2018 en

Dicodi S.R.L.

Carlos Tejedor 2815, Munro,

Provincia de Buenos Aires, Argentina.

EZEQUIEL FERNÁNDEZ

ESTO ES LA GUERRA, PIBE

El cine bélico en la representación de
la Guerra de Malvinas

*A los combatientes de Malvinas,
porque estuvieron ahí.*

Agradezco a todos aquellos que aportaron a este trabajo su valioso conocimiento, tiempo y experiencia: Manuel Antín, Graciela Fernández Toledo, Mario Santos, Bebe Kamín, Bruno Stagnaro, Tristán Bauer, Ramiro Longo, Luis Facelli, Iván Oñate, Rubén Pablos, Emilia Reischer.

*A Joaquín Chazarreta,
por el tiempo dedicado.*

*A Iñaki Oñate,
por las charlas de café.*

*A Ezequiel De Rosso,
por guiarme en esta misión.*

A mi familia.

*A Belén,
por la paciencia.*

Las imágenes/fotogramas que se incluyen en este libro son gentileza de *Los chicos de la guerra* (1984) Fuente: © Bebe Kamín; *Guariso, los olvidados* (1995) Fuente: © Bruno Stagnaro; *Iluminados por el fuego* (2005) Fuente: © Tristán Bauer; *No tan nuestras* [documental] (2005) Fuente: © Ramiro Longo. Entrevista a Bebe Kamín, imágenes © Graciela Portela.

PRÓLOGO

ESTO ES LA GUERRA, PIBÉ. *El cine bélico en la representación de la Guerra de Malvinas*, de Ezequiel Fernández, comienza por una pregunta aparentemente simple. Esa simpleza abre, sin embargo, un camino que lleva fatalmente a una hipótesis inquietante. Porque una vez que Fernández se pregunta por qué no existen “películas de guerra” sobre Malvinas, la pregunta se vuelve inescapable y los lectores no podemos dejar de preguntarnos cómo no pensamos antes que ese era un rasgo definitorio de la filmografía sobre Malvinas. La fatalidad de la pregunta aparece sostenida por el desarrollo de las tesis de Fernández que lo llevan a las, también, ineluctables conclusiones.

El libro descarta rápidamente las primeras respuestas, receptivamente simples: Malvinas no produjo películas bélicas propiamente dichas porque la guerra culminó en una derrota, no hay películas bélicas sobre Malvinas porque son muy caras. Fernández señala que ninguno de estas condiciones impidió la producción de films de género en ninguna cinematografía. Más aún, la de Malvinas es la única guerra moderna en la que se ha involucrado la Argentina, lo que, en primera

instancia, haría del género un modo de representación más afín a la imaginación cinematográfica.

Porque lo que *Esto es la guerra, pibe* llama “film de guerra” (que Fernández delinea con precisión) no será un film “sobre la guerra” (es decir un conjunto de temas y motivos que atraviesa géneros y estilos), sino un objeto cualitativamente diferente, un género, lo que supone un conjunto de elementos recurrentes tanto en los temas, las formas y los modos de enunciar. Según Fernández, ese género (cuya exhaustiva descripción justifica por sí sola la lectura de este libro) refiere desde el punto de vista de los soldados, las batallas, los avances y retrocesos por el territorio de una pequeña comunidad de soldados que el film representa a partir de una lógica de estímulo sensorial que tiende a la hiperestesia y se distingue de films como *Casablanca* (un melodrama) o *Ser o no ser* (una comedia).

De manera tal que lo que *Esto es la guerra, pibe* va a pensar el cine sobre Malvinas (un conjunto de films con un tema en común) a partir de un género (el film de guerra) para ver las continuidades y rupturas que pueden encontrarse entre ambos. Esa operación utiliza el género como herramienta descriptiva antes que como objeto de estudio: permite encontrar fracturas y presupuestos ideológicos ahí donde las lecturas se han naturalizado.

Ese trabajo supone trabajar los géneros como cristalizaciones dinámicas que permiten organizar y reconocer grupos de textos a partir de sus recurrencias. Esas cristalizaciones son sometidas a las presiones de la historia (del lenguaje, de la industria, de la política) de manera tal que sus límites y jerarquías internas (la relevancia de uno u otro procedimiento o de uno u otro subgénero) se ven reconfiguradas en diversas coyunturas. Esto significa, también, que los géneros procesan esas presiones históricas en sus propios términos y, en este sentido, son más resistentes a la historia que lo que el sentido común del autor mismo quisiera reconocer. Esa tensión dialéctica supone entonces que si se toma un momento histórico cualquiera se verá que las mismas fuerzas producen efectos diversos en diferentes géneros, produciendo en su refracción una imagen caleidoscópica de la historia.

Por otra parte, una de las condiciones antropológicas de la imaginación genérica es que su forma convoca el pensamiento institucional. No sólo porque los géneros (desde la plegaria, hasta los juegos de *first person shooter*) son siempre mediaciones entre instituciones, grupos e individuos — diferentes instituciones producen diferentes géneros —, sino porque los temas y motivos de los géneros que nos ocupan aparecen siempre atravesados por la posibilidad y forma de las instituciones que fundan el orden social (el melodrama romántico

tematiza la relación entre matrimonio y amor erótico, el policial la relación entre ley y justicia, etcétera). En este sentido, los géneros permiten elaborar los traumas de la historia en términos de hipótesis y respuestas posibles a conflictos sociales: su naturaleza reglada, su innegable condición de constructo imaginario, hace de los géneros el lugar en el que una cultura ensaya y comparte versiones alternativas —trágicas, emotivas, descabelladas—, de los objetos que la definen. Y sus variaciones (o, en el límite, su obliteración) en un campo histórico determinado sugiere los límites de la imaginación de ese período.

En el caso de las películas de guerra el conflicto se juega en torno a una comunidad (el grupo de soldados) y los modos en los cuales ésta se relaciona con los individuos y la idea de nación. Entre ambos, a costa de ambos, aparece el motivo principal del relato de guerra: qué implica el coraje bajo fuego, qué órdenes hay que cumplir, cuáles hay que ignorar si se pretende sobrevivir y honrar a los compañeros y la patria. El centro de ese conflicto (y uno de los centros temáticos y visuales del género) es, como escribe Fernández, el cuerpo masculino y su relación con la tecnología de guerra. De manera tal que el objeto visual privilegiado es la imagen de hombres combatiendo: la relación entre individuo, comunidad y nación se articula sobre ese eje y propone esa tensión como objeto de deseo a

la mirada. Así, independientemente del enfoque “ideológico” de cada film (pacifista, militarista, anarquista) el género sugiere siempre que hay algo digno de ver, algo incluso fascinante, en las batallas de los soldados, en la dialéctica entre la tecnología y la sangre.

Este libro se pregunta por esta articulación, habida cuenta de la dificultad que el trabajo de Fernández encuentra en las ficciones sobre Malvinas para referir las batallas. Si se quiere, lo que registra este libro es ese doble impulso por el cual en los films analizados se evocan los tropos y los motivos del género y, a la vez, se verifica una incomodidad en mostrar a los hombres bajo fuego.

En este sentido el uso que hace del género *Esto es la guerra, pibe*, como herramienta para indagar una política de la forma en los términos de una tensión irresuelta, me parece que es el mejor modo de imaginar una política del cine y, tal vez, un futuro para las representaciones de la Guerra de Malvinas.

EZEQUIEL DE ROSSO

NOTA DEL AUTOR

LA EXISTENCIA DE este libro se debe a un humilde y sincero amor por el cine. La pantalla grande como ese lugar en el que todo es posible. Donde uno puede conocer lugares nuevos, vivir aventuras y reflexionar sobre el mundo. Sin importar si apoyás al héroe o simpatizás con el villano.

El cine bélico es parte de ese amor. Horas de metralla ensordecedora, cuerpos volando por los aires y mucho *napalm* en la selva fueron entrenando un ojo ávido por descubrir un nuevo aporte al género, por formas distintas de poner la cámara y escribir personajes. A sabiendas que la verdadera guerra estaba afuera, que lo que ocurría en la pantalla era incomparable con un sólo segundo en un campo de batalla.

Tras descubrir y visitar películas sobre guerras lejanas y, sobre todo, ajenas, sentí la inquietud de preguntarme cómo son las películas sobre la guerra en Argentina. Y hablar de la guerra en nuestro país conlleva, ineludiblemente, a hablar sobre la Guerra de Malvinas.

Mi primer vínculo con el tema fue desde las imágenes, desde el cine, los documentales y la televisión. Yo no viví el contexto de la Guerra. Nací diez años después y fui consciente de ella muchos años más tarde.

La génesis de mi tesis fue por partida doble, dos hechos independientes pero no inconexos:

Primero, la lectura de *Los pichiciegos* de Rodolfo Fogwill, novela fundamental que me abrió la puerta hacia una forma de ver Malvinas que distaba mucho de la representación que yo conocía del conflicto: películas sobre una guerra penosa, sobre chicos indefensos ante el frío y el maltrato, intentando sobrevivir en un contexto de miseria y hambre. Los pichiciegos permite pensar la guerra como un mundo de locura, con un humor irreverente y personajes caricaturescos. Este llamado de atención me anticipaba que en Malvinas hay espacio para la imaginación. Que es posible contar otra guerra.

Paralelamente, un viaje familiar al sur de la Patagonia Argentina nos obligó a detenernos en la localidad de Puerto San Julián. Allí, experimenté una sensación de cercanía con las Malvinas, tan sólo parándose frente al mar uno mira en dirección a las Islas. El frío helado y la lluvia constante me hicieron tomar conciencia de lo que debe haber sentido un pibe que fue a la guerra en 1982. Ese soldado y yo teníamos casi la misma edad y habíamos respirado el mismo aire fresco. El viento era insoportable y yo podía refugiarme dentro del auto. Él pudo haberse escondido en una trinchera húmeda o, peor aún, debía hacer guardia sin otro reparo más que su fusil. Esa mañana tomé conciencia, por un pequeño instante, de lo que pudo haber sido la guerra.

Mi tesis de licenciatura es una combinación de ambas experiencias: el disparador imaginario de *Los pichiciegos*, junto al recuerdo patente del viento helado y la sensación de proximidad a las Islas. Ligados por el cine, dieron inicio a una aventura que aún no termina: entender cómo funcionan las películas que hablan sobre la Guerra de Malvinas. Tratar de comprender el contexto en el que fueron realizadas y reflexionar sobre las decisiones de sus directores. A su vez, pensar la correspondencia con el cine bélico, ese cóctel de emociones, escenas de acción y personajes valientes.

En este viaje comprendí el poder del cine como espectáculo, la pantalla grande como vehículo para meternos en medio de un campo de batalla mientras la estridencia del sonido y el fulgor de las imágenes acompañan al soldado en su lucha por sobrevivir. Pero a su vez, entendí al cine como máquina para mantener viva la Historia, para rendir honores a quienes ya no están y recordarnos los límites más oscuros a los que puede llegar la condición humana.

Ametralladoras, sangre, cuerpos, balas, islas. Buenos y malos, errores y aciertos, acción. Obras maestras y otras no tanto.

De todo eso habla este libro.

EZEQUIEL FERNÁNDEZ

INTRODUCCIÓN

LA RELACIÓN DEL cine argentino con el género bélico es inconstante y confusa. Se podría esperar que un país cuya Historia fue forjada entre guerras de independencia, enfrentamientos internos, conquistas territoriales y que fue partícipe de una de las últimas guerras modernas en el mundo produjera una considerable obra cinematográfica abordando el género bélico. Pero esto no sucedió. Argentina es un país que no posee tradición fílmica en la representación de sus guerras.

Observemos los momentos en que el cine argentino puso interés en el abordaje del género bélico. Y para ello, primero, debemos hablar de las guerras de independencia. Entre sus protagonistas el primer nombre que resuena es Don José de San Martín. El cine sobre el Héroe de la Patria es curiosamente escaso: *Nuestra tierra de paz* (1939, Arturo S. Mom), *El Santo de la Espada* (1970, Leopoldo Torre Nilson), *El General y la fiebre* (1992, Jorge Coscia), *Revolución: El cruce de los Andes* (2010, Leandro Ipiña) y por último *El encuentro de Guayaquil* (2015, Nicolás Capelli). Cinco películas en los últimos 78 años tienen gusto a poco para una persona cuyo nombre está presente en todos los rincones del país, en

sus calles, teatros, barrios y plazas. Manuel Belgrano tampoco posee una obra cinematográfica extensa, con tan solo dos películas que le hacen honor a su gesta. La primera, *Bajo el signo de la patria* (1971, René Mugica), y la segunda, *Belgrano* (2010, Sebastián Pivotto).

Es importante notar que las aproximaciones que hizo el cine argentino respecto al período de guerras independentistas de principios de siglo XIX son desde un punto de vista biográfico. La guerra no es el foco central del tratamiento de estas películas sino la historia de los héroes que participaron en ellas. Estos films tienen como objetivo principal relatar la vida de los próceres de la Patria y no ahondar en las vicisitudes de la guerra en sí. A su vez, encuentro resistencias para catalogar este conjunto de películas bajo la carátula de cine bélico, primero, por su fuerte carácter biográfico, y segundo, dada la proximidad a diversos elementos genéricos y estilísticos propios del western. Esta problemática es más visible en *La Guerra Gaucha* (1942, Lucas Demare), película que toma lugar en la provincia de Salta y que relata la lucha de los gauchos liderados por Güemes contra las fuerzas realistas que respondían al gobierno de España. Si bien la guerra es un elemento central e ineludible en las películas sobre la Independencia, muchas operaciones formales utilizadas por sus directores responden a lógicas del western, como por ejemplo el espacio, trabajado con magnanimidad y una puesta

en escena que le da predominancia al paisaje y a la extensión de la llanura, el transporte está supeditado al uso de caballos y carretas y la estructuración de las batallas remite a cierta contemplación de los paisajes, aferrándose a vínculos más fuertes al western de los años cincuenta que a la lógica de montaje propia del género bélico. Los ejércitos transitan terrenos desolados y cañadones borrascosos, lugares propicios para recibir una emboscada de los enemigos, los pueblitos están organizados conforme a una lógica de fortificación, similar a las del Lejano Oeste donde la Armada se defendía del ataque de los indios. Además, como veremos posteriormente, el vínculo hombre-tecnología es muy escaso, las armas de fuego no son la herramienta central para la batalla sino que tienen una gran predominancia las espadas, librándose así, duelos de esgrima que aportan un interés humano a las historias, retomando valores trágicos propios del western y el cine épico.

El siglo XX está marcado por la ausencia de conflictos bélicos que repercutieron en nuestro país hasta la llegada de 1982 con la Guerra de Malvinas, motivo de esta investigación. Previo al conflicto del Atlántico Sur, el cine bélico tuvo escasa o, mejor dicho, una inexistente obra.¹ El Cine de Dictadura relegó al género de guerra

¹ *La sed* (1960, Lucas Demare) film bélico producido por Argentina y España que narra la historia de una caravana de rescate en el contexto de la guerra del Chaco (Bolivia contra Paraguay).

a la coexistencia con la comedia, films, en su mayoría, protagonizados por cómicos de la televisión como Carlitos Balá, Olmedo y Porcel, Palito Ortega y Juan Carlos Calabró. Títulos como *Canuto y Cañete conscriptos del siete* (1960, Leo Fleider), *Los chiflados del batallón* (1975, Enrique Dawi) y *La muchachada de abordó* (1967, Enrique Cahen Salaberry), se pueden mencionar para visibilizar la cantidad de películas que tomaban la vida militar y la conscripción como material para realizar comedias livianas para públicos masivos.²

La guerra de Malvinas iniciada el 2 de Abril de 1982 tuvo como únicos protagonistas a las Fuerzas Armadas del Ejército Argentino y las tropas del Imperio Británico. El cine de ficción nacional se hizo eco rápidamente de este conflicto estrenándose en 1984 *Los chicos de la guerra* de Bebe Kamín. El trabajo del cine bélico sobre la guerra en las Malvinas dejó una obra intermitente tras treinta y cinco años del conflicto. Nuestro cine ha mostrado a lo largo de su filmografía ciertas resistencias a abordar la guerra de 1982 desde un relato bélico conformado según sus parámetros y restricciones como lo hace gran parte de la obra del cine norteamericano y europeo. El cine argentino rescata ciertos elementos que les son útiles y descarta otros.

² Curioso es el caso de *"Estoy herido... ¡Ataque!"* (1977, Federico Alegre), cortometraje de propaganda que resalta el accionar de las Fuerzas Armadas en la lucha contra la guerrilla en Tucumán, enmarcado en el Operativo Independencia.

El cine bélico tiene una expansión a nivel global, siendo abordado por diversas cinematografías cuyos países han estado involucrados en una guerra. Gracias al poderío industrial y la penetración cultural de Hollywood, el cine norteamericano ha afianzado los fundamentos estéticos y narrativos del género bélico que fueron absorbidos por un gran número de directores alrededor del mundo. Sin embargo, grandes obras que no provienen de EE.UU. ni de Europa son dignas de mención en este análisis por su manera particular de mirar la guerra. Casos como la desgarradora película soviética *Masacre: Ven y mira* (1985, Elem Klímov), el film ítalo-argelino *La batalla de Argel* (1966, Gillo Pontecorvo) o las superproducciones alemanas *El Barco* (1981, Wolfgang Petersen) y *Stalingrado* (1993, Joseph Vilsmaier) son de gran admiración para quien escribe.

Nuestro interés estará puesto, principalmente, en el funcionamiento del género bélico en diversas películas provenientes tanto de Estados Unidos como de Inglaterra. Fueron esas cinematografías las que moldearon las bases del género y le dieron un extenso desarrollo en la Historia del cine universal. No podemos olvidar que la guerra fue filmada y pensada por otros grandes cineastas, sobre todo europeos, como Jean Renoir, Abel Gance, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica o Sergei Eisenstein. La mirada de éstos reside más en aspectos sociales y políticos circundantes a la guerra que al fun-

cionamiento narrativo y formal del género, sin tomar como unidad elemental del film al soldado dentro del campo de batalla. Se pueden rastrear en nuestro cine operaciones cinematográficas más cercanas al cine bélico norteamericano que a otras estéticas de cines como el soviético o el asiático, aunque no descartamos su importancia.

Pero ¿por qué la representación de la Guerra de Malvinas no puede hacer uso de la matriz que propone el cine bélico? Una respuesta inmediata sería por las limitaciones económicas de nuestro cine industrial que no puede afrontar los altos costos de una producción de tal magnitud. En mi opinión, no considero, sin embargo, que el problema del cine argentino sea, en principio, una cuestión de dinero, ya que los intentos en diversas películas de abordar escenas de alto contenido bélico no tienen de qué avergonzarse en cuanto a su calidad y despliegue técnico si los comparáramos con otras cinematografías del mundo. En cambio, el problema suscita en cuestiones ligadas a lo ideológico. Hay problemas en nuestro cine al trabajar con figuras de índole militar, el heroísmo y el tratamiento del relato bélico de manera auto-clausurada y contenida bajo las reglas propias de las películas de guerra.

¿Qué nos permite pensar Malvinas desde la perspectiva del cine bélico? La forma de encontrar vocabulario y elementos comunes que vinculen no sólo las películas

sobre las Islas entre sí, sino también que permita un diálogo con films de otras guerras y nacionalidades. La identificación de los tópicos propios del género permitirá pasar al cine nacional por un tamiz que nos revele cuáles son los elementos que imposibilitan el abordaje de Malvinas como una sólida película bélica.

Filmar la guerra implica una glorificación de la misma; es decir, que la película bélica reconoce a ese enfrentamiento de los hombres como un lapso de tiempo digno de ser representado, destacándose de entre otros momentos de la vida. Esto se debe a que la guerra acarrea, inevitablemente, una transformación del ser humano, hay un reconocimiento del héroe o pelotón sobre su capacidad de matar e invita a la reflexión sobre la mortalidad. El cine bélico es, principalmente, un género de acción, donde abunda el dinamismo, el movimiento y las acciones tienen consecuencias. El héroe del cine bélico se hace en la acción, se transforma realizando proezas, ya sea venciendo al enemigo o defendiendo a sus compañeros. La forma cinematográfica acompaña este concepto, apoyándolo con el dinamismo de la imagen, la estridencia del sonido y un montaje híperquinético y apabullante.

El relato bélico aísla a la guerra de su contexto, sólo importa la experiencia del campo de batalla. Por lo tanto, se rechaza la interpretación política y social de lo que le ocurre a esos personajes en la acción. No se

permite pensar las condiciones de la guerra, sus causas e implicancias futuras, el combate se convierte en el único ordenador de sentido: matar o morir. Es así que, a diferencia de lo que uno podría esperar, Patria y Nación no son los valores que la película pone por delante de sus personajes, sino todo lo contrario. Es el individuo el eje central de la película. El cine bélico pone por delante la experiencia del ser humano en el combate, aislando el campo de batalla de las formas de pensar la guerra. La política se naturaliza, las instancias de negociaciones diplomáticas se agotan antes que la película de guerra comience. Lo único que resta es observar las reacciones de la condiciona humana en un contexto de bombas, barro y tripas. Ya no tienen lugar los grandes valores nacionalistas y la defensa de la Patria. El valor fundamental es la camaradería, la lucha por la supervivencia con el compañero de trinchera, la búsqueda de volver a casa juntos, sanos y salvos.

No existe la película antibelicista si el foco de atención está puesto en el comportamiento de los personajes en combate. El cine nos ha enseñado cómo funciona el ser humano en condiciones límites, ya sea desde el género de terror, el cine catástrofe y, por sobre todo, en el género bélico. No caben dudas que la guerra es una decisión errónea, producto de otras tantas malas decisiones previas. Pero una vez que se dispara la primera bala, el arte tiene la virtud de transportarnos a

los campos de batalla y mostrarnos la verdadera cara de la humanidad. Desde *La Ilíada* de Homero, pasando por “La Libertad guiando al pueblo” (1830) de Eugène Delacroix, hasta la balacera sanguinaria de *Hasta el último hombre* (2016, Mel Gibson) el arte trata de dar respuesta a qué hace el hombre dentro de la guerra con todo su poderío estético.

Este libro da inicio con la identificación de los elementos fundamentales para la conformación del género bélico y su posterior aplicación a la cinematografía de Malvinas. En el Capítulo I se realiza un recorrido por los aspectos formales y las características narrativas que definen a la película de guerra. Acto seguido, en el Capítulo II, se procede al análisis de las tres películas argentinas que conforman el corpus: *Los chicos de la guerra* (1984, Bebe Kamín), *Guariso, los olvidados* (1995, Bruno Stagnaro) e *Iluminados por el fuego* (2005, Tristán Bauer). Allí, tomando los elementos del género bélico como herramienta de comparación, se profundiza en el funcionamiento de cada película por separado, destacando sus temas, el abordaje de la puesta en escena y consideraciones de la narración.

Luego, se toma a la película *Iluminados por el fuego* y se la relaciona con distintas formas cinematográficas de la representación de la Guerra de Malvinas. Por su lado, el Capítulo III analiza el vínculo existente entre *Los chicos de la guerra* e *Iluminados por el fuego*, indagando

en la herencia temática y narrativa y, a su vez, destacando diferencias en el abordaje del género bélico. A continuación, en el Capítulo IV, se pone en diálogo al film de Tristán Bauer con una película inglesa, *Tumbledown* (1988, Richard Eyre), para poder pensar cómo Inglaterra abordó la guerra, y destacar similitudes y diferencias con el film argentino en cuanto al uso del género bélico como matriz para el relato. Por último, en el Capítulo V, se realiza un recorrido general por el cine documental argentino que abordó Malvinas y se trazan lazos entre *Iluminados por el fuego* y, especialmente, el trabajo de la ficción en *Locos de la Bandera* (2004, Julio Cardoso), tratando de comprender el abordaje del género bélico en esta película.

CAPÍTULO I

POSTULADOS DEL CINE BÉLICO

PARA INICIAR ES necesario realizar un recorrido general por aquellos elementos que constituyen al género bélico como tal. En este estudio nos interesamos por las guerras modernas, aquellas donde los soldados corren con sus botas por el barro, en las que vuelan granadas y hay que cubrirse de las explosiones. Las guerras que involucran máquinas y sangre. Los tanques, las ametralladoras y el uso de medios de transporte motorizados hacen la diferencia con respecto a las guerras de la Antigüedad y Edad Media, entre otros períodos históricos cuyo abordaje cinematográfico propone dinámicas distintas, vinculadas a otros géneros como el western o el cine épico.³

La definición exacta de qué es una película bélica posee diversos matices y ha sido motivo de extensas discusiones entre los teóricos de los géneros. Guillermo Altares en su libro *Esto es un Infierno: Los personajes*

³ Ejemplos: *Espartaco* (1960, Stanley Kubrick), *Ben Hur* (1959, William Wyler), *Gladiator* (2000, Ridley Scott), *Quo Vadis* (1951, Mervyn LeRoy).

del cine bélico (1999), desarrolla cómo ciertas películas (*Casablanca*, *Lo que el viento se llevó*, *Espartaco*), formando parte de un contexto de guerra o sus personajes siendo partícipes de ella, pueden pertenecer a otros géneros (ya sean melodramas, westerns o “cine de romanos”), pero no responden al cine bélico. Barry Langford expande esta idea en *Film Genre: Hollywood and Beyond* (2003). Retomando a Rubenstein, Langford identifica variantes genéricas que se desprenden de la temática de la guerra como lo pueden ser los pelotones en la batalla, las películas de aviación, el cine de escape de campos de prisioneros, los films antibélicos, los musicales y las comedias en academias militares o las sátiras antibelicistas, entre otras.⁴ En mayor o menor medida, estas películas utilizan la guerra como un pretexto para contar sus historias o se abocan de lleno a relatar cómo trabaja la condición humana dentro del combate. Para Langford el eje central del género, la esencia de las películas de guerra se da en los campos de batalla.

Son esas escenas de combate, jugando un papel dramático central, las que definen genéricamente la película de guerra [...] La definición operativa del “combate” en la película de guerra es, desde el punto de vista del analista militar muy estrecha, y excluye muchas, si no la mayoría de las áreas clave

⁴ LANGFORD, Barry (2003). *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgo. Edinburgh University Press Ltd. Pág. 106.

de la guerra moderna. La película de combate, por lo general, no se centra en la planificación estratégico-militar sino en la experiencia directa de la batalla de una pequeña unidad militar con miembros y límites claramente definidos (paradigmáticamente el pelotón de infantería, la cañonera o el equipo de bombarderos).⁵

Langford reduce el alma de una película de guerra al desarrollo de historias que relatan el devenir de los soldados en combate, evitando el análisis estratégico y político que rodean a la guerra de por sí. Por mi parte, no acotaría la definición del género sólo a lo que sucede en el campo de batalla, sino que incluiría también a aquellas películas que tienen como disparador en su trama una misión dentro de un contexto bélico. Los soldados deben tener un objetivo principal para desplazarse en la guerra y, a partir de allí, el realizador trabajará los temas que le interesen sobre la condición humana.

A su vez, debemos ampliar la definición de cine bélico a la inclusión de guerras donde la tecnología juega como elemento fundamental en el desarrollo del combate. El vínculo entre el cuerpo y la tecnología militar es imprescindible para que el género entre en marcha, tema que se desarrollará más adelante en este estudio. Por lo tanto, el cine bélico incluye los enfrentamientos

⁵ Ob. Cit. Pág. 107.

armados que tuvieron lugar en el mundo desde la Primera Guerra Mundial hasta los conflictos en Medio Oriente que tienen lugar en la actualidad, así como también, la guerra de independencia en EE.UU. y algunas de América Latina, ya que la industrialización comenzaba a desarrollar armamento que ponía a la tecnología por delante de los cuerpos, marcando diferencias con los combates de espadas. Vale aclarar que se excluye de la categoría de película bélica al mundo del espionaje, que si bien tiene íntima relación con la guerra, sus reglas lo categorizan como un género independiente.

Aproximaciones sobre el territorio

La guerra tiene como principio fundamental el trabajo sobre el territorio. El héroe o pelotón deberán realizar un desplazamiento sobre el territorio ya sea con el objetivo de conquistar una nueva posición o de defender un sitio en particular del asedio enemigo. Las guerras suponen la conquista o defensa de un territorio que por general es desconocido y el grupo protagonista se encuentra en desventaja en un paisaje hostil, destruido y para nada seguro.

¿Cómo se representa el territorio en el cine de guerra? La manifestación visual utilizada con más frecuencia para dar cuenta de un territorio es el mapa. Este objeto cartográfico traza los límites del recorrido que el héroe tendrá que realizar para avanzar hacia su

objetivo. Da cuenta de un espacio que es inabarcable para el lente de la cámara, manifestando gráficamente y con simpleza kilómetros de tierra de las más variadas topografías. Es imposible poder captar la totalidad de una ciudad, un país, un continente en los límites del encuadre. También, da cuerpo al objeto de deseo, ya sea de liberación o de conquista. Recuérdese la escena de *El gran dictador* (1940, Charles Chaplin) donde el cómico hace malabares con un globo terráqueo mostrando, así, sus deseos de gobernar el mundo o el notable gag en *Bastardos sin gloria* (2009, Quentin Tarantino) cuando el general Ed Fenech (Mike Myers) usa un globo terráqueo a modo de licorera para guardar su whisky. Otros ejemplos fundamentales del uso de mapas se pueden observar en *Patton* (1970, Franklin Schaffner) y en *El día más largo* (1962, Ken Annakin, Darryl F. Zanuck, Andrew Marton, Bernhard Wicki, Gerd Oswald) donde filmando grandes mapas en las paredes de los cuarteles, llenos de banderines y tachuelas que simbolizan los ejércitos desplegados, se transmite la importancia del territorio para el devenir de los personajes.

Los espacios por donde el cine bélico transita podrían subdividirse en dos grandes grupos: rurales y urbanos. En el espacio rural se engloban los campos de batalla que se encuentran entre dos pueblos o ciudades, esos terrenos llanos donde se instalan las trincheras y la artillería pesada y se producen feroces enfrentamientos

entre dos ejércitos enemistados. En este lugar no es excluyente la pelea hombre a hombre, a tiro de pistola, bayoneta o con los puños como último recurso. Las playas, montañas y desiertos forman parte de este conjunto rural, siendo topografías difíciles para el desplazamiento tanto de los soldados como de los vehículos.

El espacio urbano posee otras reglas de juego. Primero hay que abordar a una ciudad teniendo en cuenta si ésta se encuentra habitada o no. Un núcleo urbano sin su población es un espacio de enfrentamiento donde se da un juego de escondidas, carreras de obstáculos y búsqueda de refugio. Éste es un lugar propicio para los francotiradores que hacen uso de torres elevadas o de los últimos pisos de las casas para desempeñar su certera habilidad. Pero si la ciudad se encuentra habitada se pone en riesgo la vida de civiles, familias, ancianos y niños que sufren las consecuencias directas de la guerra al ver sus hogares destruidos, sus barrios ocupados. En el cine bélico de espacios urbanos se produce una mutación hacia una forma de enfrentamiento más cercana al cine de guerrilla. No son grandes ejércitos los que se batan a duelo sino pelotones reducidos que hacen uso del paisaje urbano para cumplir con su misión. Aquí es necesario el sentido de ubicación, conocimiento de la zona y la atención en vilo ante el ataque inminente de un enemigo que usa los edificios como escondite. Un ejemplo pertinente es *La caída del Halcón Negro* (2001,

Ridley Scott), película que se desarrolla en Somalia y donde efectivos del ejército norteamericano que interviene la ciudad, debe sobrevivir al asedio de hordas de milicia locales al caer con su helicóptero. Otro ejemplo memorable es *La Batalla de Argel*, que desarrolla el relato teniendo como punto de vista el funcionamiento de la Resistencia en la capital argelina.

El cine bélico propone escenarios de las topografías más diversas. Soldados transitan los campos interminables de *Sin novedad en el frente* (1930, Lewis Milestone) o las selvas impenetrables de *Pelotón* (1986, Oliver Stone), hay desiertos agobiantes como en *Sahara* (1943, Zoltan Korda) o montañas nevadas como en *A Bayoneta Calada* (1951, Samuel Fuller). El espacio del cine bélico propone un cruce de personajes que no se conocen hasta el momento, el cual forjará una sólida relación y determinará el curso de sus vidas. Soldados de diversos lugares, nacionalidades, clases sociales y credos deberán luchar codo a codo contra un enemigo común, siendo aglutinados en un territorio desconocido y, por lo general, hostil. En estos espacios también se dará el encuentro entre naciones enemistadas por razones políticas, ideológicas o religiosas provocándose, a veces, un intercambio cultural enriquecedor. Las historias de dos soldados desconocidos tienen un punto de contacto en un terreno donde se disputa la vida y la muerte o, en el mejor de los casos, se produ-

ce un intercambio de experiencias que moviliza a los contrincantes, como se puede ver en la emotiva escena de *Caballo de Guerra* (2011, Steven Spielberg) en la cual dos enemigos salvan al caballo protagonista atrapado entre alambres de púas.

El héroe

Heroísmo

El personaje principal será encarnado por un soldado quien, en principio, debemos reconocer como un profesional de la muerte. Una profesión que no es condenable ya que está avalada por pertenecer a las fuerzas armadas y encarar su causa en la defensa de la Patria.

El soldado es un hombre inteligente, perspicaz y práctico que resuelve problemas en momentos difíciles, siempre al borde de la muerte, sin perder el rumbo. Por lo general está dotado de alguna habilidad que lo destaca entre sus pares, ya sea física o mental. Eximio corredor, certero tirador o gran estratega pueden ser alguna de ellas. La experiencia de guerras pasadas forjan estas habilidades y obligan, de forma tácita, a transmitirla a los más novatos.

Se supone que cuando hablamos de héroes nos referimos a hombres de honor. Sin saberlo, un soldado raso puede ocupar este lugar tomando buenas decisiones o aplicando su buen juicio moral para resolver situaciones.

El héroe en el cine bélico no siempre ingresa a la película con este título de honor. Se descubre durante el fragor de la batalla transmutando su estatuto de soldado a héroe por medio de alguna acción puntual: el “acto heroico”. Esto hace que el protagonista ingrese a la película de una forma y salga de otra, transformado para siempre tras haber realizado proezas que ni el imaginó, tras haber visto horrores que no olvidará.

El punto central en el cine de guerra es la transformación del individuo. La delgada línea entre la vida y la muerte hace que las virtudes y defectos del ser humano se manifiesten a flor de piel. Esta transformación opera también en el grupo, potenciando las habilidades de sus integrantes así como sus miserias.

El cine bélico, el mejor cine bélico, habla de eso: de seres humanos prodigiosos y miserables, que en los momentos siempre difíciles de una guerra, pueden convertirse en lobos o en corderos, en bestias o en víctimas, aunque estos últimos siempre ocupan las listas más abultadas. Son seres que, aunque hayan podido sobrevivir a un conflicto, han dejado atrás una parte fundamental de sus existencias.⁶

La entrega en cuerpo y alma puede apreciarse en la gran mayoría de los héroes del género. Podemos destacar el esfuerzo físico de Mel Gibson en *Gallipoli* (1981,

⁶ ALTARES, Guillermo (1999). *Esto es un Infierno: Los personajes del cine bélico*. Alianza Editorial. Madrid. Pág. 283.

Peter Weir), cuando este soldado atleta corre hasta el último aliento para evitar que sus compañeros sean masacrados en el campo de batalla, o la inteligencia y perspicacia del Sargent Zack (Gene Evans) evitando ser descubiertos en la impenetrable jungla de Corea a lo largo de *Cascos de acero* (1951, Samuel Fuller).

Sexualidad

El héroe, por mal que le pese, posee un bloqueo de su deseo sexual, es decir, que no es partícipe de la práctica del sexo. Ya sea porque se encuentra muy lejos de su familia cumpliendo con fidelidad sus votos matrimoniales y no involucrándose con las prostitutas del pueblo o porque la guerra es un trabajo de tiempo completo que no permite distracciones ni pasatiempos. Esta suspensión de la sexualidad atañe principalmente al héroe, quien muchas veces es el oficial del pelotón, ejerciendo la figura paternal sobre su grupo, permite a sus soldados irse de juerga o consigue un par de prostitutas para que los muchachos pasen la noche y satisfagan sus deseos carnales. Pero el héroe siempre se mantiene al margen, como el caso de Willard en *Apocalipsis Now* (1979, Francis Ford Coppola). El capitán encuentra el libido en la propia guerra.

Esta situación se da tanto para hombres como para mujeres, tal es el caso de Maia (Jessica Chastain) en *La hora más oscura* (2012, Kathryn Bigelow), heroína

que lidera la misión para asesinar a Bin Laden y que cumple su rol con impertérrito semblante militar. Estos personajes rara vez tienen la oportunidad de ser padres, la guerra es un trabajo *full time* sin horarios ni rutinas y cuando encaran la paternidad (o la maternidad en casos excepcionales) nunca termina bien. Los soldados son padres ausentes, fuera de casa por largos períodos de tiempo y conviviendo con la angustiada duda de si podrán volver al hogar.

En general es difícil encontrar mujeres en las películas bélicas y si las hubiese, encarnan personajes civiles, ya sea las matronas amas de casa de un pueblito en Italia como en *Uno Rojo, División de Choque* (1980, Samuel Fuller) o prostitutas como las conejitas Playboy de *Apocalipsis Now*. En el caso que la película se permita darle una oportunidad al amor, será la “chica” de la trama romántica la que salvará el corazón del héroe, al menos por un tiempo hasta que lo citen a cumplir con su deber en el frente, nuevamente. El personaje femenino, que da alivio al alma aquejada del soldado, casi siempre, cumple el rol de una enfermera o taquígrafa. Extraño es el caso de *La cruz de hierro* (1977, Sam Peckinpah), que muestra a una división del Ejército Ruso conformado íntegramente por mujeres y, más aún, el de *Enemigo invisible* (2015, Gavin Hood), donde Helen Mirren dirige una operación militar con rígido semblante y uniforme camuflado.

Cuerpo

El cuerpo del personaje de cine bélico se encuentra ordenado, estructurado, dócil. El soldado requiere del cuerpo como su principal herramienta de trabajo. Es un cuerpo entrenado, saludable. Construido bajo los cánones de belleza apolíneos, el héroe es encarnado por la estrella del estudio, no sólo por sus dotes actorales, sino también por un preciso *physique du rôle* que se ajusta a un cuerpo esbelto, de sólida masa muscular y con facciones que dan cuenta de un hombre aguerrido, rudo y seguro de sí mismo. La cara de estos personajes revela, por lo general, heridas o piel curtida por diferentes condiciones climáticas que transmiten experiencia en el arte de la guerra, siendo de ejemplo para los subordinados, inspirando respeto e imponiendo su presencia a los enemigos.

Al momento que el cuerpo sufre alguna mutilación, el soldado es desafectado de sus funciones y enviado a la enfermería por no poseer el potencial requerido para cumplir con su deber. A sí mismo, las heridas de guerras sirven para construir una historia anterior a los personajes, tal es el caso de la visible cicatriz facial que posee Tom Berenger en *Pelotón* (1986, Oliver Stone) que transmite respeto al igual que temor. La piel está tajeada, curtida, hay una belleza fotogénica al ver el cuerpo sudoroso. La fotografía acentúa las gotas de

agua, resultado de intensos esfuerzos físicos. Las venas de los bíceps y tríceps se remarcan al cargar una ametralladora y las manos grandes y lastimadas dan fe de una vida de trabajo duro y exposición al peligro.

En caso de que la protagonista sea una mujer, el cuerpo pierde erotización al estar prácticamente siempre cubierto, ya sea con uniforme o con trajes de oficina. Poco se ve de los atributos que insinúan feminidad, asemejando a las mujeres soldado con sus pares masculinos. El cuerpo de la mujer sufre una masculinización, la postura se vuelve rígida, la forma de caminar pierde elegancia y no destaca la figura. Mientras que los hombres en el género se presentan con sus cuerpos semidesnudos, sudorosos y de musculatura firme, la figura de la mujer se esconde bajo el uniforme, reprimiendo cualquier insinuación sexual y convirtiendo su cuerpo en un instrumento para la guerra. Tal es el caso de Helen Mirren, protagonista de *Enemigo invisible*, que interpreta a la coronel Katherine Powell, mujer de una presencia intimidante que protege su femenina figura dentro de un uniforme camuflado. Situación similar ocurre con Jessica Chastain en *La hora más oscura*, cuya composición de personaje da cuenta de una mujer agobiada por llevar sobre sus hombros esa trascendental misión. Vistiendo uniformes ejecutivos, sacos, pantalones y camisas, cumple su función de soldado, desde los centros de operaciones de la CIA en

Medio Oriente. Su fotogénico rostro sin maquillar sólo nos permite disfrutar de su frescura femenina cuando suelta su roja cabellera, reafirmando, así, la dificultad de ser una mujer en la guerra.

El cuerpo del soldado cuenta una historia, los vestuarios manchados por el barro y la sangre son vestigio de un largo recorrido para mantenerse con vida. Las heridas en el cuerpo y rostro son como un mapa que cuenta anécdotas de batallas pasadas y las insignias son símbolo de las misiones cumplidas. El vestuario se desgasta a medida que el soldado avanza en la guerra, esto se puede observar en el único par de botas que posee el soldado para el arduo camino que debe recorrer. La vestimenta rasgada es prueba de los peligros que tuvo que enfrentar. El cine bélico es un género donde no hay pulcritud, dominado por la suciedad del barro, el polvo y la sangre. Los cuerpos son afectados a la exposición de los elementos de la naturaleza, ya sea la lluvia, el sol, el frío o el calor. La belleza del cuerpo en la guerra está destinada a sufrir.

Homosociabilidad

No hay película bélica donde el héroe actúe por cuenta propia. A excepción de Rambo, siempre va a la guerra formando parte de un grupo, como líder de un pelotón o subordinado dentro del él. La lucha por la supervivencia se vive codo a codo con el compañero

en la trinchera o con los demás pilotos de la formación. La “homosociabilidad” es de vital importancia para el desarrollo de las líneas narrativas ya que el héroe irá avanzando en su misión perdiendo amigos que, minutos antes, luchaban a su lado. Los personajes están generalmente basados en estereotipos: cada soldado tiene una habilidad especial o carece de talento alguno y, con un buen líder a la cabeza, es organizado para hacer uso de sus dones guerreros en el campo de batalla. A lo largo del film vamos conociendo el pasado de cada integrante del pelotón, estas escenas se desarrollan, a veces, en los traslados en barco rumbo al frente o en los tiempos muertos luego de la batalla. Existe una responsabilidad tácita para con el compañero donde se debe enviar una carta inconclusa a una madre o novia o incluso retirar del cuello del caído la placa de identificación para que su tumba posea un nombre. Altares plantea en *Esto es un infierno*:

Es una imagen que viene desde los recuerdos más lejanos de nuestra cultura, la guerra se trata de grupos de soldados que andan siempre juntos [...] desde los héroes homéricos que se dirigen juntos al combate a los tipos que intercambian cigarrillos o salen de juerga y se enamoran de las enfermeras.

Erich María Remarque da cuenta de este valor central de la guerra en su novela *Sin novedad en el frente* (1929).

“Lo más importante fue, sin embargo, que se despertó en nosotros un vigoroso sentimiento de solidaridad práctica que más tarde en campaña, se desarrolló hasta convertirse en lo único bueno que la guerra produce: la camaradería”⁷. Entre tanta miseria y destrucción sólo la camaradería puede surgir del sangriento barro y ser el instrumento que aglutine a hombres con tan diversas historias para avanzar juntos en los inciertos senderos que la guerra les depara.

Estructura narrativa

Este género se caracteriza por una marcada organización de su narración. La estructura del cine bélico puede pensarse como una forma espiralada, el pelotón se enfrenta al mismo conflicto (el enemigo) en repetidas oportunidades, pero creciendo en intensidad y complejidad a lo largo de la película. Estas escenas, en las que se hace visible el enfrentamiento, se encuentran alternadas con momentos de pausa y distensión que sirven para reagrupar fuerzas y ordenar a los personajes sobrevivientes para una nueva batalla que culminará en el enfrentamiento final. A continuación detallaré los puntos centrales de su estructura narrativa:

⁷ REMARQUE, Erich María (1928). *Sin novedad en el frente*. Buenos Aires. Círculo de Lectores S.A. Pág. 28.

Presentación de la misión / Llamado a la aventura

Paso necesario para que el relato bélico se inicie. Luego de la presentación de los personajes principales que componen al grupo se establece una misión que se debe cumplir. El encargado de dar esta orden y sus objetivos es siempre un superior. Este momento se puede dar de manera verbal, a veces en grandes mesas con altos comandos de las Fuerzas presentes, o de un oficial a otro, de forma concisa y confidencial. En otras ocasiones las órdenes llegan mediante telegramas de pocos caracteres, precisando lugar y hora del ataque, cifrando códigos y dándole nombres especiales a cada operación (“Operación Valkiria”, “Operación Monumento”, “Bravo Two Zero”). La misión plantea la dirección en que la trama seguirá su rumbo y dispara los temas y valores que la película propone transitar.

Batalla 1 / Primer contacto

El primer enfrentamiento con el enemigo. Aquí se dan a conocer las habilidades de cada soldado que integra el pelotón y se identifica al líder. Se descubre que el grupo protagonista está en inferioridad de condiciones en comparación a un enemigo que empieza a mostrar sus cartas. También conocemos al líder del bando contrario. En este primer contacto se puede producir la muerte de algún personaje que no posea mucha relevancia en la historia.

Reagrupación / Distensión

Tras haber medido fuerzas con el enemigo y visto su potencial, el pelotón debe reagruparse para continuar en la misión. En estas escenas es usual ver cómo el grupo se traslada en el territorio, observando las consecuencias de la guerra al pasar o adentrándose en terrenos cada vez más intransitables y peligrosos. Aprendemos algo más de los personajes que conforman el grupo. Mientras tanto el enemigo también se encuentra en un proceso de reordenamiento de sus fuerzas para arremeter con más violencia en la siguiente batalla.

Batalla 2 / La Muerte acecha

Es un choque que se da con mayor violencia que el anterior y que generalmente deja como saldo una baja en el grupo, un personaje de relevancia para el espíritu del pelotón. Se nos recuerda que la muerte está acechando y que lo que viene después puede ser mucho peor. A veces este enfrentamiento tiene lugar en una operación secundaria que se desvía de la misión principal.

A partir de aquí se pueden suceder en la película otras batallas de similares características, cada una acompañada de su respectivo momento de reorganización. Al morir un compañero, es necesario ralentizar la narración y permitir que los personajes hagan cierto duelo y entierren a su camarada. El líder se detiene un momento a reflexionar y a evaluar la estrategia a seguir.

La espera

Por otra parte, se desarrolla lo que Martín Kohan en *El país de la guerra* (2014) llama “la espera”. Ese momento entre batalla y batalla donde el soldado no tiene que pelear. Aquí las películas de guerra pasan a hablar de otra cosa. Se desarrollan otros temas que enriquecen a la historia y complejizan a sus personajes. En estos momentos de pausa es donde conocemos el pasado de cada uno de los integrantes del pelotón y sus mayores anhelos, sueños frustrados o corazones rotos. Un amor que no se consumó, cómo se echa de menos a un hermano o el plan futuro para cuando la guerra se termine. La escena más categórica de esta etapa se encuentra en *Rescatando al soldado Ryan* (1998, Steven Spielberg): el pelotón mantiene una apuesta para adivinar a qué se dedicaba el capitán Miller (Tom Hanks) antes de la guerra, generando así misterio alrededor de su personaje.

Las películas de guerra se desarrollan en estos tiempos muertos donde hay demasiada tensión para dormir y comer, pero donde quizás hay tiempo para rezar o hasta incluso leer. “La guerra no sólo transcurre en el campo de batalla sino en la cara de sus soldados, de los niños, en los tiempos de tregua en los que escriben una carta a sus novias”, destaca Altares. En este momento se reacomodan las fuerzas para que

surja el choque final. Hay una conciencia mayor de que el último enfrentamiento se avecina, los personajes se preparan, se instalan en diversos puestos, ponen trampas, están atentos.

Batalla final/ Resolución

El clímax del film será la batalla final, centro del sentido y el momento de mayor expectativa para el espectador, quien espera irse a casa con la satisfacción prometida. Aquí el héroe tendrá que hacer valer su título y realizar “el acto heroico” en el cual pone a prueba los límites de su capacidad física, intelectual o ética para salvar al grupo y terminar con el enemigo. Es el enfrentamiento más duro que se ve en la película y el momento de mayor tensión del relato, dado que la vida de los protagonistas pende de un hilo. El enemigo arremete con todo su potencial ocasionando algunas bajas significativas para el grupo. Cabe la posibilidad de que el héroe deba sacrificar su vida por el bien de la misión o rescatar a uno de sus soldados.

Vuelta a casa

La película bélica puede tratarse del desarrollo de la misión pero a veces se centra en la vuelta a casa, acontecimiento siempre traumático para el soldado que estuvo en el frente. Allí, el héroe se enfrentará a una realidad muy alejada del ruido de las armas. El reencuentro con la familia y el barrio puede amortiguar

sólo por unos segundos el duro golpe que significa reinsertarse en la vida social. Ir al supermercado o dormir por la noche ya no suponen un riesgo, pero los sentidos del soldado están en otra sintonía. Cualquier golpe es leído como una amenaza, el forcejeo jugueteón entre dos chicos parece una agresión, como se puede ver en *El Francotirador* (2014, Clint Eastwood).

Hay veces que las heridas o la invalidez son un boleto de regreso al hogar, un anhelo que costó la pérdida de algún miembro o inclusive la movilidad de las piernas. Pero el recibimiento en casa puede ser aún más doloroso. El soldado tiene que enfrentarse al sufrimiento de la familia, a la indiferencia de sus amigos y a la mirada curiosa de los desconocidos para luego comprender que gran parte de su Patria piensa que fue a pelear a una guerra sin sentido. Y como si eso fuera poco, el amor de juventud, que prometió esperar paciente mientras el soldado disputaba su vida metido en el barro o en la espesura de la selva, se casó con el primer hombre a mano que le pudiera dar un poco de seguridad a su vida. Uno de los films más categóricos sobre esta problemática es *Nacido el 4 de julio* (1989, Oliver Stone). Con todos estos elementos dándole la espalda, a veces, el suicidio parece la mejor opción.

En su libro *Masculinidades en guerra* (2013), Paola Ehrmantraut hace foco en el momento de posguerra y sus consecuencias en el cuerpo del soldado.

El cuerpo masculino del excombatiente es el lugar en donde se inscribe el trauma de la guerra, vívido y activo, que se resiste a ser transformado en memoria. El carácter excesivo de este trauma histeriza al cuerpo, es decir, supera las posibilidades del lenguaje y se articula en síntomas como el mutismo y el deseo de la repetición incesante de la experiencia de combate. A su vez, este cuerpo que debe reinsertarse en la sociedad civil una vez terminada la guerra, opera como un espacio de proyección para los sentimientos irresueltos que produjo la guerra: pueden ser héroes, pueden ser “chicos”, pueden ser víctimas de la dictadura y aún pueden ser impostores.⁸

La misión

El abanico de posibilidades que proponen las líneas narrativas del género a fin de cuentas se reduce a cómo se desenvuelve la misión. En toda película bélica se puede distinguir un objetivo que el pelotón debe cumplir o dar su vida en el intento. Una misión que es el marco de contención para los temas que se quieran tratar en la película, los conflictos morales que aquejan a los protagonistas, la crítica o apoyo propagandista a la guerra.

⁸ EHRMANTRAUT, Paola (2013). *Masculinidades en guerra: Malvinas en la literatura y el cine*. Córdoba. Ed. Comunicarte. Pág.66

Atacar u ocupar un lugar determinado

Quizás la misión más recurrente en el cine. Intervienen desde ejércitos completos hasta pequeños grupos comando. Aquí se ve la relación directa entre la guerra y el territorio. El avance de tropas sobre terreno enemigo, conquistando y ocupando a su paso. Las líneas de los países limítrofes se borran, no hay muros, no hay reglas para un tanque que se mete en un pueblito de Europa, no hay límites para una flota de aviones-caza avanzando a toda velocidad. Esta misión implica desplazamiento, implica acción. Atacar una ciudad o un fuerte, ocupar una trinchera, destruir un cañón. Los soldados deberán correr, saltar, cubrirse para poder lograrlo. El ingenio y la astucia están a la orden del día. La fortaleza de los líderes para mantener a sus tropas avanzando es vital. En esta línea de acción trabajan *Un puente lejano*⁹ (1977, Richard Attenborough), *Banderas para nuestros padres* (2006, Clint Eastwood) y *La patrulla infernal* (1957, Stanley Kubrick).

Defenderse del asedio enemigo

La contrapartida del punto anterior. Cuidar un lugar para que no sea ocupado. Usar los recursos que se tengan a mano para que esa posición no sea interceptada por las tropas enemigas. Fundamentales son dos películas que adoptan esta narrativa. *Comando: El*

⁹ Título original en inglés: *A bridge Too Far*. (N. del A.)

infierno es para los héroes (1962, Don Siegel) donde Steve McQueen debe defender un búnker con un puñado de hombres y muy pocos elementos a disposición: ametralladoras, explosivos y un camión destartado. La maestría de Don Siegel está en armar toda una película alrededor de un pequeño lugar y desde un mismo punto de vista. Lo mismo sucede en otro sentido con *Sahara*, protagonizada por Humphrey Bogart quien comanda un tanque perdido en medio del desierto. Los integrantes del vehículo usan su fuerzas para soportar las altas temperaturas y cuidar un pozo de agua de la ocupación nazi. Aquí el territorio se manifiesta en un oasis que no sólo está planteado como un punto estratégico militar sino como la razón que les puede salvar la vida a un pequeño grupo de soldados que vagabundea por el desierto.

Buscar a una persona

No todo en la guerra es destruir pueblos, iglesias y bombardear trincheras. A veces un oficial recibe una misión mucho más penosa. Encontrar a una persona en medio de tal desastre, es decir, una aguja en un pajar. Esto es difícil, no sólo porque se deben atravesar terrenos minados y pueblos infestados de enemigos, sino que las personas en una guerra se encuentran en constante movimiento. Tal es el caso de *Rescatando al soldado Ryan* donde Tom Hanks debe encontrar a un

soldado a pedido de los altos mandos para no matar de pena a una madre que ha perdido a sus otros tres hijos en combate.

En este caso, buscar a una persona tiene un marco positivo, buscar a un tipo para sacarlo del infierno y mandarlo de vuelta a casa. *Apocalipsis Now* es otro film donde se encomienda la misma misión, pero con un fin radicalmente opuesto. A Willard se le encarga matar al coronel Kurtz a como dé lugar. Para ello deberá subirse a una lancha con un grupo de soldados indisciplinados y viajar río arriba, internándose en la selva y en los horrores de Vietnam. A medida que avanza, el panorama se pone cada vez más salvaje y el delirio de las drogas, el caos y la muerte inundan los corazones de quienes luchan en los bordes de los dominios de Kurtz. Una vez llegado a destino, Willard deberá enfrentarse cara a cara con el coronel, quien no sólo lo está esperando sino que incluso le hará dudar de su propio objetivo.

Interceptar un cargamento

Generalmente en las películas con este tipo de trama, entra en juego un medio de transporte que en un principio se creería que tiene más vínculos con el western y la conquista del Lejano Oeste, pero que es de gran importancia en el género bélico: el tren. Los trenes en la guerra tienen la función de movilizar tropas, arma-

mento, víveres o hasta cumplir con el rol de hospital ambulante. Interceptarlos es, a veces, el objetivo del pelotón. En *Lawrence de Arabia* (1962, David Lean) se detiene un tren mediante el uso de dinamita y aprovisionándose de su carga con ejércitos montados, en *El tren* (1964, John Frankenheimer) se opta por robar la formación completa y así salvar invaluable obras de arte de la posesión nazi. En estos films cobra gran importancia el dinamismo y el movimiento teniendo como punto central el desplazamiento en el territorio, esta vez, a todo vapor.

Desde la aparición del cinematógrafo en 1895 el tren ha sido el símbolo elegido por el cine para representar el avance de la Revolución Industrial y el nuevo paradigma de las máquinas. Junto con el tren viene acompañada una idea de movimiento y dinamismo que encaja perfectamente en los intereses del cine bélico, en el que el desplazamiento y la acción son de vital importancia para su constitución. Por lo tanto, cuando el cine de trenes (ya un género en sí mismo) comulga con la película de guerra, la inyección de dinamismo se da por partida doble y la acción está garantizada. La misión generalmente impone detener su poderosa maquinaria o, ya sea por tierra o aire, destruir lo que haya a bordo. El movimiento conduce a la detención y viceversa, obligando a estas películas a un juego constante de avances y retrocesos que se asemejan a

las guerras en campos de batalla permitiéndole así, al cine de trenes, ocupar un merecido lugar en el club del cine bélico.

Enemigos

El antagonista del film puede encontrarse tanto del otro lado de la línea enemiga como formar parte del mismo bando. Por un lado se encuentra el enemigo propiamente dicho, aquel al que hay que exterminar o erradicar del territorio por órdenes “de arriba”. Este enemigo puede estar definido en su forma, es decir, es identificable y entendemos sus objetivos. Tal es el caso, por ejemplo, de los nazis en los films sobre la Segunda Guerra Mundial, conocemos a sus líderes, sus motivaciones y muchas películas desarrollan sus puntos de vista proponiendo una identificación con sus personajes (*El día más largo*, *Bastardos sin gloria*).

Por otra parte, hay representaciones del enemigo desde un abordaje más amorfo, un “otro”, como algo que se desconoce y con el que no me puedo identificar. Pongamos por caso, el Vietcong en la Guerra de Vietnam. Los films sobre esta guerra los muestran como una masa de personas que corren por la selva y que, al jugar de locales, conocen mejor el terreno que el ejército norteamericano. Se desplazan con destreza en la dificultosa topografía de la selva, resistiendo al clima y las enfermedades y aprovisionándose de comida en

túneles secretos y aldeas campesinas. Oliver Stone da cuenta muy bien de esta dinámica en *Pelotón*, mostrando al conjunto asiático como seres que corretean por la selva, que se mimetizan en la vegetación y que salen de a cientos de sus trincheras en la tierra como si fueran hormigas.

Pero también el antagonista del film puede ser el oficial que da las órdenes. El cine bélico tiene todo un repertorio de militares que se aprovechan de sus subordinados, que carecen de escrúpulos y matan sin compasión. Porque se mueven en la guerra como tiburones en el agua, necesitan del combate para sentirse vivos. Sean Penn en *Pecados de guerra* (1898, Brian De Palma), Tom Berenger en *Pelotón*, Nick Nolte en *La delgada línea roja* (1998, Terrence Malick) han sabido interpretar superiores sádicos, que maltratan y plantean estrategias que ponen en peligro a sus propias tropas. Hombres testarudos que aseguran tener la única verdad en el campo de batalla, incendiando pueblos y liquidando aldeanos a los ojos del héroe que no puede actuar ya que es presionado por los secuaces. Difícil es olvidar a Maximilian Schell en *La cruz de hierro* como un oficial celoso que hará lo que sea para conseguir el máximo reconocimiento nazi o a Christoph Waltz interpretando al maquiavélico pero encantador Hans Landa, en *Bastardos sin gloria*. A su vez también pueden ser motivo de conflicto los propios compañeros que quieren sacar

ventaja, que tratan de destacarse, mostrando destreza o jugando sucio, ya sea porque son más competitivos, envidiosos o simplemente cobardes.

Así como no todos los oficiales son buenos el cine bélico ha construido un par de nazis que dan un paso al costado del estereotipo que Hollywood les asignó. Uno de los ejemplos más memorables que brilló en la pantalla grande es el teniente nazi interpretado por un esplendoroso Marlon Brando en *El baile de los malditos* (1958, Edward Dmytryk). Christian Diestl es un personaje complejo, sensible, un alemán que empieza a tomar conciencia de las prácticas de la guerra y de los horrores irreparables que ésta ocasiona en la vida de los pueblos. También la identificación con el nazismo sufre un corrimiento dentro de la tripulación de *El Barco*. Si bien todos los integrantes del submarino son alemanes los superiores al mando marcan sus diferencias y tratan de evitar a toda costa al supervisor nazi que se encuentra en la embarcación.

Los vicios en la guerra

Los vicios en la guerra toman un lugar preponderante a la hora de buscar la forma de evadirse de tan cruda realidad. El cigarrillo es un elemento que se encuentra presente en todo film bélico, especialmente para calmar la ansiedad de las tropas. El tabaco es crucial para poder combatir la tensión de caminar por un campo minado

o la espesura de la selva. Cualquier momento de pausa es vital para poder prender un cigarrillo, muchas veces usado como elemento dentro de la narración por el cual la luminiscencia roja puede dejar al descubierto a un batallón. Al momento de festejar la reciente victoria es común que aparezca el habano. Es frecuente ver entre los altos mandos que se disfrute de la pipa, vista como una costumbre para una edad mayor. El soldado es consumido por la guerra como un débil cigarrillo.

El alcohol ocupa el segundo puesto de las sustancias consumidas para evadirse de la realidad. La ingesta de grandes cantidades de cerveza *Budweiser* se puede observar en las tiendas de campaña en la Guerra de Vietnam. Las latas de color blanco y rojo (que llevan parte de los colores de la bandera de EE.UU.) son recurrentes entre los juegos de póker o el momento de distensión de los soldados. El whisky es una bebida que se observa por lo general entre los soldados de mayor rango. Es bebida con moderación en una actitud fraternal, como en *Cartas de Iwo Jima* (2006, Clint Eastwood), aunque nunca falta el oficial que posee una petaca con la cual alejarse a sufrir en soledad, tal como el capitán Willard en *Apocalipsis Now*. Una botella de Johnny Walker es también una muestra de afecto de un superior para con su pelotón como una invitación a festejar y un reconocimiento al esfuerzo realizado en la difícil misión del día. En los brindis se recuerda a los

caídos en combate y los soldados se embriagan hasta que salga el sol.

Las drogas ocupan un lugar más oscuro en la guerra. Vietnam trajo consigo el consumo de marihuana y LSD como una práctica cotidiana. Recordemos a Lance (Sam Bottoms), tripulante de la embarcación de Willard que en el último acto de la película se encuentra absorto del espectáculo siniestro de la guerra ante su adicción a los ácidos. Compartir un cigarrillo de marihuana con un compañero durante una guardia o en las plantaciones de arroz es también común en este género.

La pornografía en formato de revista (*Playboy*) revisite las paredes de una trinchera o la tienda de un pelotón como un altar al lado de la cama de algún soldado, donde la “pin up girl” del momento le sonríe antes de dormir. Chef es un fiel seguidor de estas conejitas que en *Apocalipsis Now* son una caricia al alma de los púberes soldados que disfrutaban del show, una húmeda noche en Vietnam.

Los juegos de azar y naipes son otros pasatiempos menos dañinos a los cuales recurrir en momentos de espera. Luego de haber aniquilado unos cuantos enemigos qué mejor que apostar ciegamente en una partida de póker los pocos dólares que se tiene en el bolsillo. En los extensos viajes en barco es usual observar estos juegos donde se apuesta dinero que, en el frente, solo sirve para pagar prostitutas o negociar cigarrillos. En

escenas con altos mandos es posible observar dentro del cuadro un tablero de ajedrez, símbolo milenario del ejercicio de la guerra y forma de esparcimiento que ayuda a los generales a entrenarse en el arte de la estrategia.

Tecnología y cuerpo

La relación entre el hombre y la tecnología toca sus fibras más estrechas en tiempos de guerra. Grandes inventos de la humanidad, siendo la computación el ejemplo más popular, han sido creados, en sus inicios, con fines bélicos para luego evolucionar hacia el ámbito doméstico. No sólo en nuestro siglo, sino desde el inicio de los tiempos el ser humano ha empleado los medios técnicos para valerse de los recursos necesarios y dominar a otras civilizaciones. Stanley Kubrick en su obra *2001: Odisea del espacio* (1968) dejó un ejemplo inolvidable al mostrar cómo un hombre primitivo, haciendo uso de un hueso animal, conquista el territorio de otro grupo. El hueso arrojado al aire y vinculado con una estación espacial representa la evolución técnica, la capacidad intelectual de transformar nuestro entorno como una forma de preservación.

En el cine bélico la tecnología ocupa un lugar preponderante en la representación. Las máquinas son filmadas con belleza y con una marcada diferencia respecto de la naturaleza. El sonido estridente de una

ametralladora envuelve a los espectadores de la sala, el mecanismo oruga de un tanque en plena marcha despliega su capacidad hipnótica que sólo el cine puede exaltar. Ya sea por aire, tierra o mar la tecnología ha marcado una fuerte estética en el cine de las guerras del siglo XX y XXI.

Sin embargo, es necesaria la ruptura del dúo hombre-máquina para que el relato bélico se ponga en marcha. La imaginación de la guerra requiere como condición imprescindible que el cuerpo sufra. Sin fracaso tecnológico no hay héroe. Es así como el acto heroico tiene lugar, al ser imposible resolver la situación por medio de las máquinas, es necesario poner el cuerpo en acción. Poner el cuerpo tanto literal como figurativo. Correr por un campo minado sólo con el esfuerzo de las piernas, aplicar el ingenio y la estrategia para salir de una escaramuza letal.

El relato bélico puede iniciarse gracias al fracaso de la tecnología. Una ametralladora atascada, un motor descompuesto o una radio destruida dan lugar a que el cuerpo humano ocupe el lugar de arma para la guerra. Fracasando la tecnología, el héroe debe poner su ingenio y sangre al servicio de la misión. Incuestionable es el caso del soldado Desmond Doss en *Hasta el último hombre*, quien por convicciones personales y religiosas se niega a disparar un arma al enlistarse en la Segunda Guerra Mundial. Aquí el único instrumento que

posee Doss para sobrevivir en los campos de batalla de Okinawa es su propio cuerpo, su vitalidad y sus piernas para desplazarse por ese territorio infernal. El acto heroico viene a raíz de rescatar, solo con su cuerpo e ingenio, a decenas de compañeros heridos en combate llevando los límites del cuerpo humano más allá de lo que se había visto anteriormente en un film del género.

La entrega del cuerpo puede tener como inevitable resultado una herida, recordándole al espectador la condición humana del héroe y evitando cualquier vínculo con una divinidad. El cuerpo herido es un objeto de goce en el cine bélico y como explica Ehrmantraut, es digno de celebración al momento de la expectación de la guerra.

Jarvis señala que el momento del combate se presenta como el lugar en donde surge y es aceptada la “masculinidad abyecta” cuyo cuerpo es vulnerable. La autora además mantiene una posición celebratoria de la transgresión que promueve la vivencia del cuerpo herido en combate. Jarvis considera que el cuerpo herido se ha liberado de las restricciones socioculturales que le prohibirían demostrar vulnerabilidad o expresar miedo o ternura.¹⁰

¹⁰ EHRMANTRAUT, Paola (2013). *Masculinidades en guerra: Malvinas en la literatura y el cine*. Córdoba. Ed. Comunicarte. Pág. 44.

Comunicación

La comunicación en la guerra supone siempre una dificultad. El medio más usual para establecer contacto entre el frente y el centro de mando es la radio. Y aquí aparece un personaje vital para el desarrollo del combate que es el soldado que porta esa radio en una mochila. Él será el nexo entre el oficial a cargo de la operación en el campo de batalla y los altos mandos que dirigen el curso de las tropas desde la seguridad de un cuartel o barco. Este personaje debe correr siempre a la par de su superior dando partes o suministrando la comunicación a otros responsables.

International Phonetic Alphabet

A	..	Alpha	N	..	November
B	Bravo	O	---	Oscar
C	Charlie	P	Papa
D	---	Delta	Q	Quebec
E	.	Echo	R	---	Romeo
F	Foxtrot	S	---	Sierra
G	---	Golf	T	-	Tango
H	---	Hotel	U	---	Uniform
I	..	India	V	Victor
J	Juliet	W	---	Whiskey
K	---	Kilo	X	X-ray
L	Lima	Y	Yankee
M	..	Mike	Z	Zulu

Usando palabras clave, para ser lo más breve y preciso posible, transmite órdenes a los pelotones involucrados o incluso a la flota aérea de apoyo que puede barrer la zona con misiles o napalm. Códigos como “Charlie”, “Alpha” o “Bravo” son recurrentes de oírse en medio de una balacera e inundan el género aunque el espectador desconozca qué quieren decir. He aquí un diccionario fonético que ilustra la asociación entre las claves y su significado.

Otro medio de comunicación muy utilizado es la carta. Escrita de puño y letra por un soldado es enviada, sin certeza, a una novia que espera paciente en un pueblito de Kansas o a una madre que sufre todas las noches por sus hijos en el frente. O recordemos el caso de Chef que recibe correspondencia de su familia bañando de nostalgia la situación. Los informes, partes y órdenes militares circulan con velocidad entre los diferentes escalafones. Las cartas toman un lugar preponderante en *Apocalipsis Now* ya que ésta es la manera que tiene de Willard de conocer más sobre la vida de su objetivo, el coronel Kurtz. Al seguir leyendo informes y correspondencia privada el capitán se va interesando cada vez más en su historia cuestionándose las razones por las que tiene que matarlo.

En las películas sobre guerras del siglo XXI otros medios más contemporáneos de comunicación son de obvio uso. La informática toma el rol preponderante

y vemos un despliegue visual de la información con fotografías, gráficos, videos y también transmisiones satelitales en vivo con cámaras infrarrojas adosadas a los cascos de los soldados, por lo que la información se comunica al instante, sin intermediarios. *La noche más oscura* hace buen uso de estos recursos mostrando cómo se desarrolla la operación para encontrar a Bin Laden, siendo ésta dirigida desde una recinto lleno de pantallas a kilómetros del lugar. Las direcciones se dan en vivo y sin demoras. Lo que sucede en el campo de batalla es observado por los generales al mismo momento que sus órdenes son ejecutadas.

Comida

Otra manifestación del sufrimiento del cuerpo está dada en el ámbito de lo alimenticio. La comida nunca alcanza. Batallones enteros tienen que hacerle frente al frío de la noche comiendo guiso proveniente de una gran olla de sospechoso aspecto. Aquí es donde más se extraña el calor del hogar. La comida difícilmente se presente en una consistencia sólida, siempre se la come dentro de latas, con cuchara y de parado. Nunca hay tiempo para disfrutar de la cena y no hay tiempo para el almuerzo. Al llegar a un pueblo abandonado lo primero que hacen los soldados es revisar la cocina. Allí arman banquetes con todo lo recolectado, bebiendo y saciándose como si fuera la última comida de sus vidas.

El agua también se presenta como una falta constante. Es motivo de muchas penurias en el frente y causante de enfermedades. A veces una cantimplora con agua toma una relevancia de vida o muerte. Tal es el caso de *Sahara*, *Lawrence de Arabia* o *Mine* (2016, Fabio Guaglione, Fabio Resinaro) . Pero no siempre surge este problema contextos desérticos. En la selva de Vietnam el agua potable es difícil de conseguir y beber de los ríos es un pasaje directo a contraer cólera u otras enfermedades. La solución viene de la mano de la lluvia.

Puesta en escena / Consideraciones cinematográficas

Los géneros además de poseer ciertas reglas o lineamientos narrativos que estructuran las películas, poseen también un paquete de operaciones formales que le son propios. El trabajo con la cámara, los tamaños de plano, el sonido y el montaje hacen del cine bélico un género fundado en el movimiento y la cinemática de su puesta en escena.

Plano general

El plano general, aquel en el que la figura humana se encuentra reducida a una parte con respecto a la totalidad del encuadre, es utilizado en el cine de guerra para dar cuenta de situaciones precisas. No es común

en el cine bélico, ni tampoco necesario, utilizar un plano de establecimiento, es decir, mostrar el lugar donde la acción de la escena va a tener lugar. En el cine bélico, el plano general tiene una funcionalidad con respecto a la acción. Forma parte de la articulación de planos permitiendo ver el desplazamiento del personaje de un lugar a otro, corriendo, saltando, escondiéndose. No es utilizado para generar un diálogo entre el actor y el territorio, sino que está en función de la acción corporal.

Aquí radica una diferencia fundamental con el western donde el plano general propone un trabajo con el espacio mucho más significativo. El paisaje tiene un peso dramático y pictórico de mayor solidez tomando relevancia el territorio americano y comparándolo de forma monumental con respecto a las proporciones del ser humano.

En el cine bélico se utiliza el plano general para mostrar explosiones que sí tienen una relación directa con el trabajo en el terreno, ya que éste se modifica al momento de una detonación. La grandiosidad fílmica de una explosión siempre se da en planos abiertos para poder apreciar la forma que toma el humo, el fuego y los colores que no se podrían disfrutar en otro tamaño de plano.

A su vez, el trabajo con el plano general es parte de una descompresión a nivel del montaje, se recurre a él

para dar un respiro a la concatenación de planos en los que se desarrollan los tiroteos. Como regla clásica de montaje es además necesario, después de tantos planos medios y primeros planos, ir a un plano general para provocar un alivio visual y tomar fuerza para iniciar una nueva cadena de planos. Los enfrentamientos armados recurren fuertemente al plano medio porque es en ese valor de plano donde se da la relación con el arma, el vínculo con la tecnología. Tras empalmar varios planos y contraplanos de una balacera, el ojo requiere un respiro, necesita descomprimir la tensión a la que fue sometido por medio del montaje y así es como se recurre a un plano general para volver a iniciar una nueva cadena de planos.

Plano medio y primer plano

Es en estos tamaños de plano donde se desarrolla la mayor parte de la acción del cine bélico. El foco de atención del género está en el ser humano por lo que el acercamiento con la cámara es de vital importancia para ver su reacción y transformación ante la guerra. La acción de disparar y matar se da frecuentemente en plano medio para poder ver con claridad la manipulación de las armas y el trabajo físico del cuerpo. El primer plano es recurrente al llegar a los límites de la tensión y necesario al observar el trabajo del actor en su rostro o en sus manos. Este tamaño de plano es usado

para ver el estado de *shock* de un personaje, así como la habilidad de la puntería puesta en práctica.

Debemos considerar que es un género donde el plano medio conjunto tiene una gran preponderancia, principalmente porque es un cine donde hay muchos personajes en un mismo lugar. Dos, tres o más soldados son encuadrados en un mismo plano, recortados a partir de la cintura. El virtuosismo de muchos directores que incursionaron en este tipo de películas estuvo en saber ubicar varios personajes en un mismo encuadre, generando composiciones equilibradas y sostener diálogos o movimientos coreografiados mientras los actores se desplazan por el espacio.

Primerísimo primer plano y Plano detalle

Con un fin descriptivo, estos tamaños de plano trabajan mayoritariamente sobre objetos tales como cartas, telegramas, mapas, granadas, balas o el dedo de un soldado presionando el gatillo. Son utilizados en momentos muy precisos donde hay algo que puntualizar. La construcción del montaje nos lleva hasta este momento culmine. Imaginemos la acción dentro de un avión en el fragor de un combate; el encadenamiento de planos desde lo más abierto a lo más cerrado nos dirige a un momento puntual: el dedo sobre un botón que dispara el misil. Es como si en esos planos se tomaran las decisiones importantes,

disparar o no disparar, aquí se debate la vida de un civil o de un enemigo. A la memoria viene el primerísimo primer plano del ojo del soldado Jackson (Barry Pepper), francotirador en *Rescatando al soldado Ryan*. Antes de disparar se encomienda a Dios besando un crucifijo y apunta con frialdad de cálculo, viéndose su ojo buscar el blanco con la mira telescópica y respirar hondo para dar en el enemigo.

Montaje

El montaje en el cine bélico es de un peso fundamental al momento de pensar sus formas cinematográficas. Es un género que depende estrechamente de la relación del plano-contraplano para dar cuenta de dos fuerzas que se disputan la victoria. El aporte de D.W. Griffith en *El nacimiento de una nación* (1914) fue de vital importancia para el desarrollo del lenguaje audiovisual y fundó las bases del cine de guerra estableciendo dos planos que, por su correspondencia, muestran un ejército que dispara de un lado y a otro, enfrentado, que responde.

El montaje propone un aceleramiento de los cortes, un encadenamiento rápido, sin planos largos buscando infundir ritmo. Nótese la ausencia de planos secuencia en este género, lo que se puede deber al necesario establecimiento de muchos elementos en juego al momento de desarrollar un combate, muy distantes uno de otro

para capturar en un solo plano. El cine bélico no admite el plano secuencia en su aspecto formal dado que no admite la contemplación, no supone una experiencia del paso del tiempo ya que la densidad temporal siempre puede ser interrumpida por una bala. Al momento de un combate el montaje viene a apoyar la violencia temática de la película, aplicando tensión y ritmo a escenas inyectadas con adrenalina donde el foco central es el avance en el espacio. El plano secuencia no funciona en este género como sí lo hace en otro que también funda sus bases en el desplazamiento en el espacio como el musical. Aquí la cámara nos invita a la contemplación y a observar la belleza de una coreografía de uno, dos o decenas de actores. El plano abierto se torna predominante en este tipo de sintaxis ordenado bajo equilibradas formas de composición, encuadrando los cuerpos enteros para mostrar su virtuosismo en la danza y destreza en las piruetas.

El cine bélico, en cambio, funda sus bases en el montaje, haciendo del corte la operación vital para su existencia. Al realizar un corte, se está interviniendo la escena, como una puñalada, desmembrando el tiempo y creando ritmo. Cuanto más violento sea el corte, mayor tensión tendrá la escena. El plano y el contraplano sólo se pueden generar por el corte. Sin un arma que dispara y un cuerpo que la reciba, el cine de guerra no podría funcionar.

La cámara

Es necesario, también, pensar cómo es el trabajo con la cámara en la película de guerra. En el cine bélico de los años cuarenta y cincuenta podíamos ver una cámara fijada a un trípode, acorde al desarrollo técnico de la época. Los movimientos de cámara se realizaban en prolijos *travellings* y la imagen era pulcra y de una fotografía pareja y equilibrada. En los años 70 la injerencia de formatos de pantalla mucho más grandes, como el Cinemascope y el Ultra-Panavision 70, le dieron al cine de guerra una grandiosidad en la pantalla que se puede comparar con aquella del cine épico y bíblico de los '50. Estos formatos ensanchaban la imagen permitiendo ver más elementos en un mismo plano. *Patton*, *El día más largo*, *El puente sobre el Río Kwai* (1957, David Lean) son ejemplos de este formato.

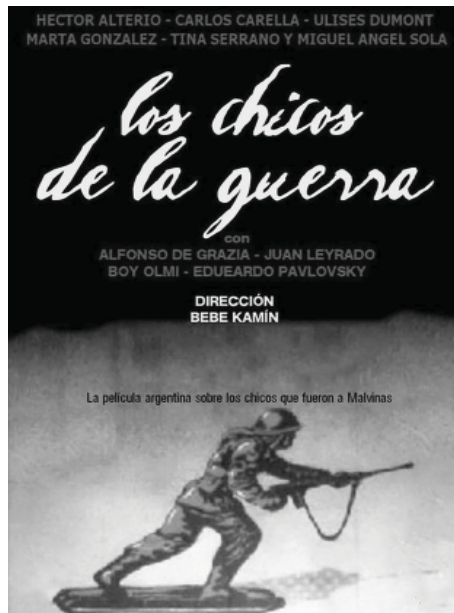
A partir de los ochenta, los directores comenzaron a incursionar en el uso de la cámara en mano para transmitirle al espectador la sensación de inmersión en el campo de batalla. Oliver Stone en *Pelotón* sacó la cámara del trípode y realizó algunas tomas con ésta al hombro, pero fue Steven Spielberg quien en 1998 nos mostró la guerra desde un lugar impensado hasta el momento: el desembarco de Normandía codo a codo con los soldados que bajaban de los anfibios y eran acribillados antes de llegar a la playa. La cámara

de Spielberg corre evadiendo disparos, viendo a los soldados explotar por los aires, sus cuerpos desmembrados y arena y humo por doquier. De ahí en más, fue recurrente en los años noventa y en los dos mil afianzar esta forma de filmar gracias a cámaras más livianas que permitieron transmitir el fragor de la batalla y el nerviosismo de los soldados.

La informática le dio al género una nueva estética donde las guerras contemporáneas se deciden en grandes pantallas de computadora. Un soldado sentado en un escritorio en Las Vegas (*Enemigo invisible*) puede decidir el futuro de una célula terrorista en Kenya con tan solo establecer ciertas coordenadas y apretar un botón. El uso de drones militares y pequeñas cámaras de espionaje abrieron el juego a nuevas formas de filmar, teniendo como eje la multiplicidad de pantallas y las comunicaciones vía satélite, asimilando la guerra a un videojuego.

CAPÍTULO II

LOS CHICOS DE LA GUERRA (1984, BEBE KAMÍN)



ESTRENADA EN 1984, *Los chicos de la guerra* es la primera película en abordar la Guerra de Malvinas en una cinematografía nacional que estaba despertando tras el retorno de la Democracia e iniciando un proceso de crítica a la

reciente Dictadura Militar. *Camila* (1984, María Luisa Bemberg), *Darse cuenta* (1984, Alejandro Doria) o *Asesinato en el Senado de la Nación* (1984, Juan José Jusid) son títulos representativos del cine en Democracia estrenados el mismo año que la película de Bebe Kamín.

El filme cuenta la historia de tres amigos, Fabián (Gustavo Belatti), Santiago (Leandro Regúnaga) y Pablo (Gabriel Rovito) que son enviados a la Guerra de Malvinas, hecho que la película utiliza como pivot para realizar un recorrido por su niñez, el primer día de escuela, la vida en el barrio, la secundaria y los avatares de la adolescencia. Tomando como presente el día de la derrota argentina en las Islas se propone un juego de *flashbacks* para recorrer el pasado de estos tres personajes y hacer un paneo por la sociedad de la época donde la escuela, la familia y la juventud se veían atravesadas por la rigidez del régimen militar de turno. Terminado el conflicto armado, somos testigos del devenir de esos “chicos” y las dificultades para reinsertarse en una sociedad que trataba de negar lo sucedido.

A priori, debemos tener en cuenta que *Los chicos de la guerra* carece de toda intención de montarse sobre la matriz del género bélico. Su estructura es de carácter testimonial, siendo su génesis el libro homónimo de Daniel Kon. En él, por medio de entrevistas, se recopilan las vivencias de los jóvenes que volvieron de la guerra. El film inicia con un plano de Fabián sentado en el suelo del

“pozo de zorro”, cabizbajo y sollozando mientras se oye de fondo a los ingleses merodeando el lugar. Al salir de la trinchera el soldado es apuntado y tomado prisionero, terminando de rodillas con las manos en alto.

Aquí vemos el primer problema ante la articulación de la figura del soldado. Se apela a la “infantilización” del combatiente: un soldado débil y sin actitud guerrera, sin un cuerpo entrenado capaz de portar un arma o recorrer extensos territorios. El ejemplo más ilustrador se da tan sólo a los trece minutos de metraje, cuando vemos a Pablo sentado en el suelo con un largo moco colgando de su nariz.



En *Los chicos de la guerra* se apela a la “infantilización” del combatiente: un soldado débil y sin actitud guerrera, tal como se ve a Pablo (Gabriel Rovito).

Custodiado por soldados británicos, Pablo mira al cielo acompañado de una música que transmite emoción y dramatismo. Los soldados carecen de actitud heroica y en este escenario es difícil identificar a un protagonista héroe. Más difícil aún es encontrar un sentido de pertenencia de la película con el género bélico. Carlos Saboldelli hace un llamado de atención sobre este tema en una nota periodística sobre los treinta y tres años de la gesta de Malvinas. “¿Una de guerra?” Así se catalogan las películas donde las escenas viajan por batallas y fogonazos, disparos y música épica. Muy lejos la idea de cuestionar el género, simplemente aclarar que *Los Chicos de la Guerra* no era (justamente) una película de la “guerra” sino una película que trataba acerca de los chicos.”¹¹

La película no realiza ningún trabajo con la estructura narrativa propia del género. Aquí no se ve la linealidad temporal y el seguimiento del devenir de un pelotón al que las narraciones bélicas nos tienen acostumbrados. En *Los chicos de la guerra* el tiempo es un gran rompecabezas que se va llenando con diferentes episodios de la vida de los tres soldados. Fabián, con su infancia de juegos e imaginación, los primeros días de escuela primaria y la adolescencia descubriendo el amor y el autoritarismo de las Fuerzas Armadas en la

¹¹ SABOLDELLI. Carlos, “Sobre los chicos de la guerra (y algunos casos indebidos)”. *Diario Uno*, Entre Ríos. 18/10/2016

calle. Pablo vive bajo el ala rígida de su padre (Héctor Alterio) realizando actividades que éste le impone como ir a misa, tocar el piano y aprender a tirar. Al momento que estalla el conflicto con Inglaterra será su padre quien presionará para que Pablo sea enviado a las Islas. “Mi hijo es un soldado de la Patria y si su deber es defender las Islas Malvinas, va a estar en las Islas Malvinas... Oíme, si salís a la calle te vas a dar cuenta lo que está pasando. Nos hemos convertido en una Nación por primera vez. Hace ciento cincuenta años que estamos esperando este momento. Mis abuelos, mis padres, yo. Y le doy gracias a Dios de que mi hijo sea uno de los elegidos para defender a la Patria con sus armas.” El episodio de Santiago, por otra parte, involucra la relación que tiene con el dueño del bar donde trabaja, interpretado por Ulises Dumont, quien emocionado de que Santiago pueda ir a la guerra exclama: “Vos sí que sos un héroe, Santiaguito. Qué suerte tenés que podés ir, yo no estoy para esos trotes... Los vamos a reventar, los vamos a reventar”.

Así, el relato va intercalando los sucesos de los chicos con su presente en el triste final de Malvinas. La película propone un paneo social en el que se puede observar el clima de la época, dejando de lado el interés en conformar una película de guerra que dé cuenta del conflicto armado. Si bien algunas escenas muestran a los soldados trabajando en los pozos de zorro o resistiendo el fuego

enemigo, éstas carecen de sustancia y desarrollo, puesto que el foco del film propone indagar en el pasado de estos jóvenes más que en su presente. En *Los chicos de la guerra* no hay misiones, no hay una preocupación por el territorio, no hay héroes, sólo chicos.



“Ahora dicen que van a mandar la flota. ¿Sabés cómo se la vamos a hundir, Santiaguito?”, exclama con algarabía el personaje de Ulises Dumont, recreando el clima vivido en abril de 1982.

Sin embargo, es la única película del *corpus* donde observamos a los ingleses como enemigos definidos y caracterizados con su uniforme. Se comunican en inglés y podemos ver sus rostros y boinas rojas mientras se pasean esgrimiendo sus armas, dando órdenes y apuntando a la cara a aquellos argentinos que cavan las tumbas de sus compañeros. (El tratamiento del ene-

migo es más específico que en *Iluminados por el fuego* y *Guariso*, donde la materialización de los ingleses es difusa; casi incomprensible en la primera e inexistente en la segunda). Pero los antagonistas de mayor peso en la película son los superiores del Ejército Argentino que desoyen los pedidos de sus subordinados y responden con castigos y maltrato. Santiago encuentra a un compañero estaqueado sufriendo de inanición y de la inclemencia del clima isleño.



Santiago (Leandro Regúnaga) asiste a un compañero estaqueado en el suelo. Sin resultados, tratará de denunciar el hambre y los abusos de los superiores en *Los chicos de la guerra*.

Al momento de liberarlo un superior lo detiene argumentando que el soldado está castigado por ladrón. Santiago se queja de estar pasando hambre y que toda la

comida se la queda el sargento. “Nos están cagando de hambre, nos tratan peor que si fuésemos el enemigo”. Quiriendo elevar la queja a un superior Santiago no recibe ninguna respuesta satisfactoria del capitán que fuma su cigarrillo sin mirarlo a los ojos. “Acá somos todos iguales. ¿Si a ustedes se les congelan los milicos con qué le van a pelear a los ingleses? Yo creo que no vinimos acá para cagarnos entre nosotros”, contesta Santiago que es echado de la carpa sin solución ninguna.

El maltrato hacia los soldados está a la vista y estos oficiales no son figuras líderes o paternales como otros ejemplos del cine norteamericano que dedican su vida a mantener sus pelotones abastecidos y con vida. La violencia de los militares argentinos no sólo se ve en el contexto de la guerra sino también en el continente, donde Fabián y su amigo son detenidos por la policía en plena noche y amenazados de muerte. La película es atravesada por la idea del autoritarismo en las instituciones como el *Colegio* y la *Familia*, donde los chicos deben desenvolverse en un entorno de rigidez y preciso cuidado de las formas. En el primer día de clases de Fabián se muestra a la escuela como un lugar opresivo en el que hay que dirigirse a los adultos de manera específica, las clases de educación física son una tortura para aquel que no está a la altura de las aptitudes solicitadas, sin mencionar el secundario donde los

cánones de vestimenta y peinado son tan estrictos que su incumplimiento significa la suspensión. La juventud de Pablo también es asfixiante ante el constante control de su padre que, simpatizante del gobierno de facto, quiere que su hijo sea un ciudadano con la voluntad de entregar su vida por la Patria.

En el film de Kamín, el hambre es un elemento que se respeta de los tópicos de las películas de guerra. Podemos observar cómo Fabián se aprovisiona de un puñado de papas, motivo de festejo para sus compañeros de pozo.

«— ¿Las afanaste?

»— No. Se las cambié por un par de cigarrillos a los pibes de la tablada.»

Si bien no tiene gran gravitación en el film, es una escena que ilustra el ingenio de Fabián para llevar algo de comida a sus compañeros y trae a colación el intercambio de objetos (cigarrillos por comida), elemento que atraviesa gran parte del género bélico en el que cualquier objeto adquiere el valor de una mercancía intercambiable ya sea por comida, cigarrillos, alcohol o combustible. El tabaquismo también es un tópico respetado en la película, en referencia a las sustancias a las que apelan los soldados para paliar la ansiedad y adrenalina propia de la guerra.

La ayuda mutua entre estos soldados forja lo que llamamos camaradería, la cual se concreta en una escena

recurrente del cine bélico: las anécdotas en la trinchera. Allí Santiago, proveniente de la provincia de Santiago del Estero, relata a sus compañeros cómo pescaba anguilas en un arroyito de sus pagos. Esta escena es trabajada con la íntima iluminación de un pequeño fuego: los personajes sentados en el suelo fangoso del “pozo de zorro” escuchando atentos la anécdota del compañero y acotando comentarios. Otro ejemplo que podemos mencionar es cuando Fabián anima a “Juanjo”, que había sido enviado a dormir a la sección del capitán. Le señala que está desmoralizado y le insiste que trate de hablar de cosas lindas como comida o de lo que va a hacer cuando vuelva al continente. Pablo también participa de otra escena donde la camaradería tiene gran relevancia, al enseñarle a un soldado conscripto a armar su fusil. El joven confiesa que sólo tuvo un entrenamiento de quince días. Estas escenas sirven para forjar el vínculo entre los soldados y generar espacios donde podamos conocer su pasado y costumbres.

El final del film corresponde a lo que llamamos “la vuelta a casa”, etapa del relato bélico que es abordada por otros ejemplos dentro de la cinematografía de guerra. La reinserción de los “chicos” en la sociedad es traumática para los tres amigos. Fabián se desploma en el sillón, decaído, ausente del revuelo familiar que se vive en su casa tras su regreso. Con la mirada perdida le niega a su madre una porción de torta y rechaza jugar

con un niño, posiblemente pariente. Sólo la llegada de su novia le dibuja una leve sonrisa. Así vemos cómo la “trama romántica” es el único consuelo que encuentra el soldado para superar la tristeza y desolación de lo sucedido. Fabián no busca volver a las Islas, pareciera no querer saber más nada con el conflicto armado, a diferencia de otros personajes como Chris Kyle (Bradley Cooper) en *El Francotirador* o William James en *Vivir al límite* (2008, Kathryn Bigelow), que necesitan de la adrenalina de la guerra como modo de vida. Malvinas conduce a Fabián a un estado de tristeza y depresión que lo llevará a buscar una vía de escape y esparcimiento, asistiendo a recitales de rock que se solidarizaban con los ex combatientes como sucede en la performance de Juan Carlos Baglietto y su tema “Tratando de crecer”.¹² El destino de los otros dos amigos es menos alentador. Santiago, por su parte, sufre en carne propia la dificultad de los ex combatientes para reinsertarse en el mercado laboral. Su antiguo jefe se excusa con que la situación económica estaba difícil y que ya no podía esperar a que volviera de la guerra por lo que terminó contratando a otro ayudante en el bar. Así, Santiago pierde su trabajo y observamos cómo, en su estado de desánimo, comienza a beber y se pelea en un boliche

¹² Los escenarios del rock nacional no son ajenos al director Bebe Kamín, quien realizó el documental *Adiós Sui Generis* (1976) cubriendo el último recital de la mítica banda conformada por Charly García y Nito Mestre.

sin razón alguna. Lo último que vemos de él es cómo dos policías lo ingresan dentro de un patrullero y lo llevan a la comisaría donde su rostro desesperanzado queda enmarcado entre los barrotes de una celda.



Pablo, experimentando estrés post-traumático, destruye el estudio de su casa con el arma de su padre.

El final más llamativo de los tres es el que da cierre a la historia de Pablo, quien sufre del trastorno por estrés postraumático encerrándose en el estudio de su casa mientras porta un fusil cargado. Lo vivido en Malvinas lleva al joven a un estado de locura en el que una habitación se convierte en un campo de batalla y termina disparando contra todo objeto que lo rodea. Su mirada trastornada apunta a los floreros y descarga un

cartucho tras otro contra el piano de cola, cubriéndose con los sillones a modo de barricada. Del otro lado de la puerta se oyen los angustiantes pedidos de súplica de sus padres que son ahogados por el estruendo de los disparos. Pablo se mueve sigiloso, midiendo las distancias y cuidando sus espaldas y, en un singular efecto de montaje, un tiro a cámara funde hacia una manifestación de excombatientes en la calle.

El material documental con la leyenda “1984”, muestra a los veteranos sonrientes, marchando, vitoreando. La cámara captura el reencuentro de dos amigos que se funden en un fraternal abrazo y hace hincapié en los rostros de esos hombres que poco se parecen a los “chicos” de los que habla la película, tienen la tez curtida, los ojos vidriosos, caras de tristeza y de alegría. El film se detiene cuando se enarbola en lo alto una gran bandera argentina.

GUARISOVE, LOS OLVIDADOS
(1995, BRUNO STAGNARO)



GUARISOVE ES UN cortometraje estrenado en el marco del primer concurso de Historias Breves del INCAA¹³, en

¹³ Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

1995. Cuenta la historia de tres soldados argentinos que descubren que mantenían, por error, un combate con otro pelotón argentino mientras escuchan por radio un partido de fútbol entre Boca y River. Ambos grupos se encuentran solos en Malvinas e interceptan a un *kelper* caminando con su rebaño que les manifiesta que la guerra ya terminó.

Es destacable, a primera vista, el abordaje de la guerra de Malvinas a partir de la comedia. Es el único ejemplo en la cinematografía nacional, hasta la fecha, que relata el conflicto desde el absurdo, realizando una caricatura de los personajes en situaciones carentes de toda lógica. El procedimiento de Stagnaro no es hacer reír mediante chistes verbales o humor físico, sino exponer al espectador una guerra donde abunda el sinsentido. Dos bandos argentinos viven atrincherados disparándose unos a otros. Tras descubrir el error, un baqueano de la zona les comunica que la guerra terminó y, al final, conocemos que son la última unidad argentina que queda en la isla. A los ojos de Stagnaro la guerra es vista como una competencia de hinchadas donde la defensa de la Patria se manifiesta en la arenga futbolera y los cánticos de potrero, tiñendo Malvinas con un tono humorístico para abordar a la guerra como un espacio de locura.

El cine bélico ha tenido contados abordajes en clave de comedia que aprovechan elementos del cine de guerra para generar humor. El absurdo en la guerra

puede verse en películas como *M.A.S.H.* (1970, Robert Altman), poniendo la lupa en los cirujanos de un destacamento en la guerra de Corea, el desborde y el humor se disfrutaban a carcajadas en *1941* (1979, Steven Spielberg) así como también en la comedia de aviación *Trampa-22* (1970, Mike Nichols). En estos ejemplos el denominador común es un espíritu de rebeldía que provoca absoluto desorden en los destacamentos militares, siendo irreverente a las órdenes de los superiores y evitando ser enviados al combate para disfrutar de los beneficios de la vida en el cuartel. En *Guariso* se mantiene la temática del caos cuando los argentinos se tirotean unos a otros, más aún cuando el capitán quiere desconocer que la guerra terminó y seguir con su lucha.



Los soldados de *Guariso* intentan reparar una radio mientras resisten fuego enemigo dentro de la trinchera. La radio y el fútbol son dos elementos recurrentes en la representación de Malvinas.

El “pozo de zorro” es trabajado a partir de una idea de decadencia. La principal locación del film se rige por el desgaste en su decoración, la acumulación de objetos, goteras, suciedad. El centro de la trinchera es dominado por una mesa de trabajo donde dos soldados reparan con precisión una vieja radio. Todo resulta improvisado, como la antena de la radio que tan sólo es una cuchara. Las armas se traban, la ametralladora se atasca al instante de responder al fuego enemigo. Los uniformes están desaliñados. Todo funciona a medias. Y no sólo los personajes y su entorno están rotos, también lo están los símbolos. Cuando en la trinchera de enfrente se grita el gol de River Plate, los argentinos deciden enarbolar la bandera nacional —a falta de una de Boca—, alegando que se está jugando una guerra psicológica y que los ingleses les quieren golpear la moral. Pero la insignia patria está agujereada en su centro, un gran hueco desgarró la tela en el lugar donde debería estar el sol. “Son esas ratas de mierda”, acusa Pajarito. La trinchera de enfrente saca un banderín rojo y blanco que los argentinos interpretan como la bandera de Inglaterra. Pero como la simbología está afectada, los colores británicos son, en realidad, los colores de River. Los cuadros deportivos tienen mayor peso bélico que las propias insignias nacionales. “¡Te dije que eran «gallinas», boludo!” remata Barrios (David Masajnik).

Se podría decir que el mundo del pozo funciona aislado, auto-contenido, como un lugar ficticio con sus propias reglas (como en *Los Pichiciegos* de Fogwill). El fútbol es más importante que la supervivencia. No importa el bombardeo, lo que da sentido a ese mundo es tratar de discernir el final de la jugada que realiza Boca Juniors, cuyo desenlace es imperceptible ante la metralla de Pajarito. Finalmente se escucha el gol de River, pero el remate del chiste se da en el fuera de campo, en la trinchera de enfrente, donde se grita un estruendoso vitoreo de gol. El fuera de campo es de vital importancia para la dinámica del cortometraje. No saber qué hay allí afuera abre las posibilidades del juego con respecto al bando contrario. ¿Son ingleses? ¿Son argentinos? ¿O son ingleses actuando de argentinos? El “pozo de zorro” y las islas se rigen por reglas propias, no se sabe lo que sucede afuera. Rige la incomunicación. Al encontrarse con un *kelper* que arrea sus ovejas por el suelo fangoso la única respuesta que obtienen es “*war is over*” que el enfático intérprete traduce como “guarisove” dándole título a la obra. Aquí la guerra se lucha en el terreno del lenguaje: Políglota pregunta, en un inglés cercano a lo cavernícola y el *kelper* contesta en su mejor español. Pero el capitán sólo acusa recibo de las palabras de su traductor, que vienen con menos información que el mensaje original.



“Escuchame, pibe. No armés tanto quilombo porque yo soy colimba como vos”, se excusa el capitán, interpretado por Claudio Rissi.

A simple vista se puede observar en este grupo de soldados una total desorganización, una pata de ello se apoya en la incomunicación y otra en la crisis de la jerarquía. El capitán Peralta, interpretado por Claudio Rissi, aparta a Jiménez (Diego Reinhold) y le sugiere que no haga mucho revuelo, incluso miente sobre su condición de capitán. “Esto es la guerra, pibe”, afirma el capitán en un discurso teñido de triunfalismo mientras asegura que los argentinos son corajudos y que así van a ganar la guerra. Pero el coraje dura poco al oír el bramido de una oveja y todos corren a refugiarse en las trincheras. La valentía es un valor que no caracteriza a estos soldados, en especial a su líder que niega ser la máxima autoridad y se excusa con ser colimba como el resto. Para mantenerse firme en su mando hace estaquear al pastor y arenga al

pelotón con un estridente “¡Vamos ganando!”, referencia al titular que se leía en la prensa del continente con el fin de desinformar a la población argentina de 1982.

Guariso se encuentra acompañado del subtítulo *Los olvidados* realizando así un juego de palabras con el remate humorístico del cortometraje. Por un lado refiere al peculiar grupo de soldados como los últimos combatientes en las Islas mientras la transmisión de radio comunica que el último barco argentino acaba de zarpar hacia el continente. Pero por otra parte, nombrar a los olvidados es traer a colación a los excombatientes olvidados por el Estado y por la opinión pública una vez terminado el conflicto, como analiza Vitullo en *Islas Imaginadas* (2012).

El subtítulo del corto implica varios olvidos: en primer lugar, *ellos son olvidados*, es decir, como sujetos pasivos los personajes son tan prescindibles que se pierden sin que nadie se entere y siguen viviendo como si todavía estuvieran en guerra; en segundo lugar, *ellos mismos olvidan*, es decir, como sujetos son ellos los que, estando completamente enajenados de la guerra, se olvidan, pasan por alto, no se enteran de que la guerra terminó; en tercer lugar, *ellos son los olvidados de la Argentina*, es decir, como predicativo subjetivo son sometidos al olvido de la historia, son los ex combatientes de los que la sociedad no quiere acordarse.¹⁴

¹⁴ VITULLO, Julieta (2012). *Islas Imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires. Ed. Corregidor. Pág. 81.



Políglota (Daniel Casablanca) traduce la conversación con el *kelper*. Interpreta “War is over” por “Guarisove”.

En cuanto al trabajo de cámara de Stagnaro, podemos observar que *Guarisove* responde al estilo de puesta en escena propio de la comedia. Hace uso de planos medios donde se involucran dos o tres personajes, casi siempre encuadrados a la altura de la cintura. Así, se posee claridad en la imagen y es discernible la mayor cantidad de información para generar humor. Los primeros planos sirven para destacar el rostro caricaturesco de los soldados y no para generar mayor tensión en el encadenamiento de planos, como se da generalmente en las escenas de batalla. En esos planos cerrados el actor tiene posibilidades de realizar un trabajo con su rostro de mayor expresividad y exageración yendo en una línea acorde a la comedia, en contrapartida con la sobriedad actoral que se suele

manejar en las películas de guerra. El montaje está alejado del ritmo propio del cine bélico, cuyo corte es más abrupto y la cantidad de planos y situaciones que se muestran es mayor. Aquí los planos duran un tiempo considerable, realizando seguimientos de los personajes y tomando pausas para observar la reacción de los actores que hablan en planos largos carentes de interrupciones. Es interesante también puntualizar el recurso de cierre del iris utilizado al final del cortometraje, enmarcando a los tres personajes que contemplan al pelotón avanzar hacia el interior de la isla. Esta especie de fundido a negro es de uso recurrente en el cine de animación, especialmente en shows televisivos como los *Looney Tunes* de la Warner Bros. o *Tom y Jerry* de Hanna & Barbera, donde era utilizado con el fin de puntualizar a un personaje aislándolo de todo su entorno para generar un remate cómico. En el caso de *Guariso*, el cierre del iris tiene el fin de individualizar a los tres soldados, generando empatía con el espectador y dando a entender que ellos también se encuentran desconcertados ante la absurda situación que acaba de ocurrir.

La música de los créditos finales merece una mención aparte. El tema utilizado es “Botas locas” de *Sui Generis*, escrita por Charly García y Nito Mestre en 1974. Si bien el tema fue escrito como una crítica a la dictadura militar y a la conscripción, el mismo se re-significa

al ser aplicado en el contexto de la Guerra de Malvinas donde frases como “Yo era parte de un ejército loco” o “Si ellos son la Patria yo soy extranjero”, poseen gran gravitación en los problemas de la guerra. La música tiene un tono alegre que propone un contrapunto con el género bélico, subrayando la clave de comedia que trabaja el cortometraje. La letra es atrevida y de una rebeldía propia del rock nacional de los años 70 que señala lo absurdo de la Institución militar apoyando la caricatura que hace el Stagnaro sobre el conflicto armado y sus personajes.



El pelotón se pierde en el horizonte mientras en la radio informan que el último barco acaba de zarpar de las Islas Malvinas, marcando, con humor, el cierre del cortometraje.

ILUMINADOS POR EL FUEGO
(2005, TRISTÁN BAUER)



PARA PENSAR LA película de Tristán Bauer es necesario tomar como punto de partida los aspectos narrativos identificables propios del género bélico, que hemos detallado en el *Capítulo I*. A continuación, haremos

un repaso del film identificando aquellos motivos que son propios de una película de guerra y las secuencias que no corresponden a su marco narrativo, personajes y situaciones. Luego, trataremos de comprender por qué algunos elementos presentan cierta dificultad al intentar ajustarse al género.

La película inicia en el contexto de la crisis política y económica del año 2001. Esteban (Gastón Pauls) es un periodista que se interna en la movilización a Plaza de Mayo cubriendo el descontento social manifestado en cacerolazos bajo la consigna “¡Que se vayan todos!”. Mientras Esteban trabaja en su oficina, planos de una ambulancia a toda velocidad interrumpen la escena. Una llamada saca al protagonista de su tarea. La ambulancia con sus sirenas estridentes toma otro significado cuando la expresión de Esteban se ve afectada por la conversación telefónica. Es la mujer de Vargas (Virginia Innocenti) que lo llama en un pedido de auxilio dadas las circunstancias apremiantes: un intento de suicidio pone a su compañero de la Guerra de Malvinas en coma farmacológico.

El presente se muestra en un estado caótico, el país está inmerso en una severa crisis económica y las calles son ocupadas con manifestaciones populares y cacerolazos. La película propondrá, más adelante, un ida y vuelta entre el presente del 2001 y la guerra de 1982, tomando como eje a Esteban y cómo éste se desenvuel-

ve en ambas temporalidades. Esta dinámica entre un presente civil y un pasado militar no es novedad alguna para el género, que ha tenido exponentes como *Nacido el 4 de Julio*, *El Francotirador* o mismo *Rescatando al soldado Ryan*, que trabajan en una dinámica similar.

Esteban sale del hospital y se dispone a manejar. Tras darle unas monedas a un limpiavidrios, se inicia una *voice over*. “Se habían suicidado más de doscientos noventa ex combatientes”, sentencia Esteban en el presente de la narración mientras conduce su auto por la ciudad acompañado por un melancólico tango. Su voz nos relata el tratamiento que hacían los medios de comunicación amarillistas sobre las muertes de los veteranos equiparándolas a las de los caídos en combate. Una frase cierra, tratando de realizar una puntuación contundente: “Malvinas volvió una vez más y lo cubrió todo”. Como si fuera un fantasma o una pesadilla que se repite por las noches. Se presiente un problema no resuelto. Una guerra no resuelta.

Son contados los casos en que el recurso de la *voice over* es utilizada en el cine bélico. El ejemplo más notable quizás sea la de Willard en *Apocalipsis Now*, que enuncia los pensamientos y conjeturas del personaje encarnado Martin Sheen en su misión de matar al coronel Kurtz. Nótese que en *Iluminados por el fuego* la *voice over* sólo se utiliza cuando la narración se encuentra en el presente. El recurso no tiene lugar en el año ochenta y

dos como si se tratara de reflexiones que sólo se pueden realizar a la distancia del hecho.



Esteban Leguizamón (Gastón Pauls) trabaja como periodista cubriendo las manifestaciones sociales de la crisis del 2001.

Al volver a su casa, Esteban no se puede dormir. mirando la televisión con desinterés, se nos transporta al día en que fue reclutado para ir a la guerra. Aquí se desarrolla una escena que respeta muchos aspectos del cine bélico. Apostados en la base aérea de Comodoro Rivadavia un pelotón es llamado a formar. Se puede observar un gran despliegue de producción con muchos extras vestidos de soldados, aviones y vehículos. La escena posee un montaje propio del género, con muchos cortes que generan tensión y una puesta de luces que resalta el brillo de la pista mojada y los cascos de los conscriptos. Se realiza un repaso de las novedades en cada pelotón mediante gritos y con un

lenguaje estrictamente militar. Esteban pide permiso para ir al baño pero miente dado que se apresura a un teléfono público para llamar a su madre y comunicarle que viaja a Malvinas. El soldado es descubierto por su oficial y aquí se genera un abrupto corte que nos dirige a una secuencia de archivo documental. Ésta se inicia con el discurso de Galtieri en la Plaza de Mayo “Si quieren venir que vengan, ¡les presentaremos batalla!” y se encadena con imágenes de la cúpula militar y Margaret Thatcher disparando jocosa un cañón y los inmensos portaaviones de la Fuerza Naval británica. Descubrimos que es Esteban quien mira esas imágenes en una sala de edición, supuestamente recopilando material, aunque desconocemos su propósito. El registro documental no es muy común en los films bélicos de ficción. Si bien se entiende que su inspiración proviene de hechos históricos, los cuales se encuentran bien documentados en fotografías, noticieros o documentales, no es usual incluirlos dentro de las narraciones, por lo cual *Iluminados por el fuego* nos hace un llamado de atención.

Tras una visita a Vargas, que continúa en coma, se nos transporta por primera vez a las Islas Malvinas, donde Esteban contempla el mar y la topografía del terreno en un largo paneo. Los soldados argentinos salen de sus pozos de zorro del suelo húmedo. Sus siluetas caminan con pesadez y vemos por primera

vez los rostros de Vargas (Pablo Ribba) y Chamorro (César Albarracín).



Esteban contempla el paisaje de Malvinas, rodeado de un clima brumoso y frío. Una imagen recurrente en el cine argentino.

Los soldados son llamados a formar y los vemos caminar en una imagen contrastada con un fondo de bruma propio de las Islas. Dos reclutas cargan a un compañero con “pie de trinchera” y se presentan al oficial. Ésta es la primer denuncia en la película con respecto a la malas condiciones a las que estaban sometidos los soldados. Observamos, a continuación, cómo deben formar en un terreno fangoso lleno de agua y la cámara pone principal atención en unas zapatillas de tela blanca marca “Flecha” (muy comunes en esa época). El soldado que las viste tiritita de frío. He aquí otra denuncia.

Todo un pelotón forma firme ante el teniente Gilbert (Marcelo Chaparro), quien se convertirá en el principal

antagonista identificable. Con gritos e improperios acusa a sus subordinados de una falta de actitud ante la guerra que se avecina y los apoda como “¡Un grupo de *tagarnas* y *reclutones*, cagados de frío y de miedo, que no entienden nada, que no quieren creer que vamos a ganar esta guerra!”. El abuso de autoridad está a la vista, un superior sermoneando sin compasión no es una característica muy usual del cine bélico, si bien los oficiales pueden ser personajes rudos, también son, en parte, figuras paternas que tratan de mantener a sus subordinados con vida. En el caso de los superiores argentinos, el interés por los soldados brilla por su ausencia. Tras el sermón, en el que el teniente Gilbert da cuenta de sus ideas acerca de cómo debe ser la moral del Ejército Argentino, son sorprendidos por un avión *Harrier* enemigo que bombardea sin herir a ninguno de los presentes. Todo el discurso del teniente es desestimado tras ese inesperado ataque que da como resultado una notable expresión de asombro y desconcierto en el rostro de Gilbert.

Un aspecto interesante a notar de las escenas siguientes es la importancia de la comida. Sentados a la gélida intemperie, los soldados comen un trozo de pan duro y beben de un jarrito de mate cocido. Esteban se queja que el pan cada vez se parece más a una roca y que el líquido tiene gusto a orina. Por lo general en el cine bélico se sufre de la ausencia de comida, los soldados

comen una ración enlatada o no encuentran suficiente agua para saciarse. La situación que sobrellevan estos tres amigos en Malvinas resulta un poco extrema, dadas las condiciones climáticas e imposibilidades de sobrevivir mediante una dieta tan precaria. Como solución, el trío recurrirá al ingenio para aprovisionarse de algo más suculento para comer. A plena luz del día, usan sus fuerzas para atrapar una oveja que pastaba en un campo *kelper* junto a su rebaño. El tratamiento de esta escena se realiza parodiando una recurrente del cine de guerra: un grupo divisa al enemigo y organiza la operación.



Vargas, interpretado por Pablo Ribba, tiritaba de frío mientras los soldados forman en el suelo húmedo y barroso de Malvinas.

Cuando creemos que van a atacar a los ingleses descubrimos que, en realidad, persiguen ovejas, ingresando en la escena una música de pianola, en tono de

comedia, mientras los soldados corren al rebaño. Esa será la mejor cena que tendrán durante la guerra y es mediante estas dos escenas que involucran a la comida que se da inicio a la camaradería. Lo que resulta importante de estas situaciones es cómo el soldado debe prestar mayor atención por procurarse su propio alimento que por cumplir con su trabajo de soldado. La ausencia de comida en la película no es producto de moverse en un lugar inhóspito, sino que en ella radica una denuncia de las falencias del Ejército Argentino por aprovisionar alimento de calidad a sus soldados.

La camaradería en la película se construye, principalmente, mediante las conversaciones que mantiene el trío, en las que relatan sus orígenes, sus amores, sus miedos y anhelos. Son tres soldados de claros estratos sociales que vienen a converger en las islas, con historias muy distintas. Estos momentos donde se abren a la privacidad de sus vidas son espacios que afianzan los vínculos homosociales que les permitirán atravesar las difíciles situaciones que les depara el futuro. De Esteban no conocemos casi nada de su historia, él se limita a escuchar a Chamorro y a Vargas sobre sus relaciones amorosas y de cómo el correntino aprendió a matar animales en el campo. Al momento de tener que montar guardia en una noche de bruma, Chamorro le enseña a Esteban a desenvolverse en la oscuridad usando el oído y le confiesa que tiene un bebé. Esteban mantiene

una actitud pasiva sin desarrollar sobre su vida, es un mero espectador de lo que le sucede alrededor.

Mientras el Ejército Argentino se resguarda en los pozos de zorro, los buques ingleses bombardean la isla, permitiéndonos observar, por primera vez, cierto desempeño bélico por parte de los británicos, quienes no tendrán mucha participación en el film. Vargas se percata de que tienen que sacar los restos de la oveja de la trinchera y esconderla en algún sitio. Chamorro le sugiere ponerla a la vera de un camino. Al salir, Vargas es descubierto por el teniente Pizarro con el cuero del animal, lo que provoca el enfado del oficial que comienza a insultarlo amenazándolo de muerte, golpeándolo y obligándolo a realizar ejercicio en el frío de la noche. Los otros dos amigos intervienen y pasan por un sometimiento similar. Esteban es apuntado con un arma en la sien y amenazado de muerte y luego Pizarro los obliga a volver al pozo arrastrándose en cuatro patas. El destino de Vargas será peor ya que a la mañana siguiente lo encuentran estaqueado bajo la lluvia, padeciendo el frío y la humedad. Es con estas dos escenas que *Iluminados por el fuego* hace su denuncia más contundente sobre el maltrato de los soldados argentinos por parte de sus superiores, haciendo foco en el abuso de autoridad, crímenes de lesa humanidad y abandono que padecieron muchos soldados a lo largo de la guerra. Nótese que la película se encuentra en el

minuto 40 de su duración y, hasta el momento, no hemos observado ningún indicio de narración de carácter bélico. La película carece de una misión que trace la trama de la película de inicio a fin. Los personajes no tienen otro objetivo más que sobrevivir en el tétrico panorama que imponen las Malvinas, padeciendo el abuso de sus superiores, sufriendo el hambre, el frío y subsistiendo. Esteban, por otro lado, carece de toda cualidad por la cual podamos denominarlo héroe. No es activo, se limita a contemplar los crímenes de guerra y la desolación de las Malvinas.

De vuelta en el presente, Esteban acompaña a Marta para buscar unos papeles al departamento de Vargas en Constitución. Allí presencia los restos de la escena donde su compañero trató de suicidarse mezclando diversas sustancias. Al ver fotografías, Esteban manifiesta el deseo de Vargas de volver a las Islas. Volver a Malvinas es una idea recurrente en muchas ficciones y documentales sobre el tema, como una acto sanador, reparador, que ayuda a cerrar una herida o darle una explicación a todo el horror vivido. El final de la película trabajará sobre esta lógica.

Minuto 50 de la película. Nos encontramos a la mitad del metraje y surge la primera y única misión del film. Llevar equipamiento al frente de batalla. Pero esta orden viene con intención de castigo: los tres amigos son enviados pero sólo Chamorro y Esteban se encuentran

en condiciones de afrontar la empresa, dado que Vargas está muy enfermo y débil, producto del estaqueo. No hay épica en esa misión si el fin principal es el castigo y el despacharse de un puñado de soldados indeseables. “Van a ir a llevar estas cosas al frente, a las primeras líneas. Ahí es donde se combate de verdad. Ahí van a encontrar soldados que están dando su vida por la Patria, no maricas como ustedes cagones, bípedos¹⁵”, arenga Pizarro. En este momento se desvaloriza todo el accionar de los personajes a lo largo de la guerra tratándolos como soldados de segunda, carentes de valor y coraje, y siendo discriminados de quienes combaten contra las líneas inglesas. Tengamos en cuenta que, hasta ahora, nadie ha realizado un solo disparo.

El camino al frente carece de desarrollo. Generalmente en las películas de guerra al acercarse al frente de batalla el paisaje comienza a tornarse cada vez más oscuro y peligroso. El viaje de Willard en el Río Nung va complejizándose a medida que se aproximan a la guarida de Kurtz. Las narraciones se rigen por un crecimiento de orden dramático donde cada batalla o enfrentamiento es mayor que la anterior. En *Iluminados por el fuego* la única advertencia que reciben estos personajes es un helicóptero caído y un grupo de rescate que saca cuerpos de un cráter en llamas. Se funde hacia el presente del hospital con Vargas en coma. Esteban

¹⁵ Cadete de primer año del Colegio Militar. (*N. del A.*)

le habla de cómo los fantasmas de Malvinas lo aquejan todo el día y le insta a que se despierte para volver a las Islas. Mientras Vargas se debate entre la vida y la muerte mediante respiración asistida, pareciera como si la única forma en que se pudiera mostrar la verdadera lucha por sobrevivir fuera en el plano del presente y no en el de la narración bélica. El viaje hacia el frente carece de peso narrativo, queda inconcluso y no hay un crecimiento dramático, como si se quisiera evadir el tema rápidamente. Cuando el relato bélico genuino se había puesto en marcha, la película vuelve al presente.



Los cascos de los soldados son iluminados por el fuego de las explosiones y los destellos de las ametralladoras.

Con el sonido del respirador anclado en ese presente, Tristán Bauer nos muestra en un largo plano cenital un recorrido por una escena de muerte, llena

de cuerpos diseminados por el suelo. La cámara en la oscuridad panea un escenario infernal iluminado por las explosiones de los bombardeos británicos. El recorrido continúa pasando por el cuerpo de un caballo y atravesando momentos donde la imagen se hace imperceptible debido a la oscuridad hasta terminar en Esteban observando el panorama con explosiones de fondo. La pasividad del protagonista se mantiene en la expectación del horror.

Inicia el combate. Utilizando el recurso de un montaje frenético se nos muestran a los dos ejércitos que comienzan a correr y disparar. La oscuridad no nos permite discernir quién es argentino y quién inglés. Sólo vemos sombras gritando de adrenalina o de dolor, cuando sus cascos son levemente iluminados por el fuego de las ametralladoras y la luz de la luna. Varios son los ejemplos dentro del género que nos muestran batallas nocturnas y nunca habíamos apreciado tal grado de confusión. Desde la intensidad de *Hasta el último hombre* donde se combate en la noche y bruma de Japón, pasando por los campos alemanes de *La patrulla infernal*, hasta las penumbras en las que vive Kurtz en *Apocalipsis Now*, las escenas nocturnas no están cubiertas de una oscuridad total. La noche no es un impedimento para desarrollar las escenas. Los soldados ingleses, que no vemos ni reconocemos en toda la película, tienen un tratamiento similar al de los vietnamitas de *Pelotón*,

cuerpos que corren por la selva sin poder identificarlos o tener empatía con ellos.

Superados en número y en poderío militar, los argentinos inician la retirada. Un soldado británico se acerca a Esteban quien dispara sin puntería. Una ráfaga de ametralladora barre el cuerpo del enemigo que cae inerte sobre Esteban, salvándose de milagro. El Ejército Argentino empieza a huir de ese lugar devenido en masacre. Cámara en mano, Bauer se queda con los personajes corriendo sin mirar atrás mientras las explosiones iluminan el fondo. Un proyectil impacta cerca de ellos haciendo que vuelen por los aires. Esteban queda aturdido por la explosión y observa a sus compañeros escapando, siendo alcanzados por el fuego inglés. Inmóvil en el suelo, el sonido se opaca y oímos su respiración de manera metálica, retumbando en todos los bordes del cuadro. No es la primera vez que vemos esta escena en el cine bélico. Inmediatamente podemos remitirnos a 1998 y cómo Steven Spielberg nos mostró a Tom Hanks en una situación similar durante el desembarco de *Omaha Beach* en *Rescatando al soldado Ryan*. El capitán Miller observaba aturdido a sus soldados masacrados por el asedio nazi y particularmente a un hombre que busca en la arena su brazo faltante, una imagen que representa los horrores de la Segunda Guerra Mundial.

El soldado Chamorro, alias El Correntino, fue alcanzado por la explosión y muere en los brazos de Esteban,

que no tiene consuelo ante el penoso escenario de su compañero convulsionando lleno de sangre, mirándolo con los ojos bien abiertos como un animal embalsamado. Desde algún lugar cercano Vargas grita su nombre en pedido de auxilio. Esteban saca de un bolsillo de su amigo difunto un reloj inglés que le había robado al teniente Gilbert y que había sido motivo de una buena anécdota un par de días antes. En el cine bélico hemos visto infinidad de veces el gesto entre compañeros de llevarse las placas de identificación, cartas o algún objeto en particular del compañero muerto. *Rescatando al Soldado Ryan* es fiel reflejo de estos ejemplos, en especial con las cartas del Soldado Caparzo (Vin Diesel) y del médico Wade (Giovanni Ribisi).

Podríamos considerar que el único acto heroico que realiza Esteban en todo su recorrido por la película es salvar a Vargas de no una, sino de dos situaciones de caos, donde los argentinos deben replegarse del ataque inglés. Tanto en la batalla nocturna en el frente como en la retirada hacia Puerto Argentino, Vargas queda herido o exhausto en el suelo sin nadie que lo ayude a sobreponerse. No podemos decir que salvar la vida de un compañero no es propiamente heroico, pero el cine bélico exige de sus héroes un poco más, un sacrificio que implique poner a prueba el cuerpo humano, utilizar una destreza única, sufrir dolor por un camarada. Sacar a un compañero de un apuro no lo considero

suficiente como para titular a Esteban Leguizamón como un héroe en el sentido que el género lo indica. El acto heroico requiere una entrega superior, algo que conmueva y sirva de ejemplo para las generaciones venideras que deban defender la Patria.

Los abusos de autoridad y maltrato a los soldados por parte de algunos oficiales argentinos tiene su ejemplo culmine en *Iluminados por el fuego* con la escena en la casa del teniente Gilbert. Al momento del repliegue de las tropas hacia Puerto Argentino, dado que ya no pueden resistir más el asedio británico, a Esteban se le ordena dirigirse a la casa del teniente Gilbert. El oficial le obliga a guardar sus pertenencias personales en un bolso pero terminada la tarea Esteban se niega a seguir cumpliendo las innecesarias órdenes de Gilbert y se dirige a buscar a Vargas. “¿Se niega a cumplir la orden de un superior? Por mariquitas como usted estamos perdiendo la guerra”. Nuevamente se desvaloriza la entrega de los soldados en la Guerra de Malvinas. En el cine bélico no es común ver a un oficial desestimar la tarea de sus soldados; es más, les infunde confianza y apoyo para que cumplan con su misión. La película se ensaña en mostrar a los oficiales como hombres sádicos que toman de punto a sus subordinados si estos no están a la altura de las circunstancias, culpándolos del mal desarrollo de la guerra y no haciéndose cargo de la responsabilidad que su cargo les otorga.



El teniente Gilbert (Marcelo Chaparro) grita a sus soldados:
“No veo fibra, no veo moral. ¡Veo un grupo de *tagarnas* y *reclutones* cagados de frío y de miedo que no entienden nada!”

La llegada a Puerto Argentino los conduce directamente al hospital donde Vargas es recostado en una camilla. El médico lamenta la llegada tarde de su paciente y se dispone a preparar todo para amputarle la pierna. Esteban es sacado del medio de la situación y se produce un momento muy peculiar en la película donde la cámara empieza a rotar 360° alrededor del rostro del protagonista apoyada por la chirriante música de unos violines *in crescendo*. La cámara sigue girando cubriendo todo lo que sucede en la sala del hospital, viendo los cuerpos heridos, los soldados sufriendo y temblando de dolor, se observan muertos, sangre, tripas, todos los elementos propicios para una película de terror. Es destacable cómo Tristán Bauer utiliza re-

cursos de dicho genero para narrar el estado de shock y agotamiento del personaje de Pauls. El resultado es un soldado mareado que sale de allí en búsqueda de aire fresco y tratando borrar esas imágenes. Afuera, el panorama es desolador. Los soldados argentinos vagabundean por el pueblo, sin refugio donde guarecerse. Tratan de hacer un pequeño fuego con lo que tienen a mano. Sus caras tristes y demacradas, han perdido toda esperanza. Un soldado encuentra una pelota y comienza un “picadito”¹⁶ en el frío suelo de Malvinas, esbozando, al menos, una sonrisa en los rostros de esos soldados abandonados a su suerte.

La historia en las Islas concluye con el penoso discurso de rendición de un general (Juan Leyrado) mientras observamos las caras maltrechas de los jóvenes en formación. La música inunda la escena con un clima trágico y una nevisca tiñe los cascos embarrados con un pesimismo desconsolador. “Ustedes han peleado como verdaderos soldados y van a ser recordados por todos los argentinos como héroes... pero esto que han vivido aquí los va acompañar siempre”, concluye el general cuando la cámara se acerca lentamente al rostro de Esteban exhalando vapor del frío. Nuevamente aparece el archivo documental: imágenes de la rendición, del desarme de las Fuerzas Argentinas, de sus prisioneros. Soldados he-

¹⁶ Partido de fútbol improvisado e informal. No tiene reglas escritas y se puede practicar en cualquier espacio amplio. (*N del A.*)

ridos y vendados miran a cámara penetrando la imagen. La voz de Gastón Pauls — Esteban — cuenta lo ocurrido posteriormente, cómo habíamos perdido la guerra por ineficacia de la cúpula militar argentina y cómo esos soldados fueron escondidos y volvieron a su país en silencio y sin ningún recibimiento.

El final de Vargas era predecible. Morir en el hospital era la única forma de detener su sufrimiento. Estaban recibe de las manos de Marta la placa de identificación de su compañero y emprende el anticipado viaje de vuelta a las Islas Malvinas. Allí la película intercala los registros de la ficción y el documental en la misma secuencia.



Gastón Pauls recorre el Cementerio de Darwin visitando las cruces de los caídos en Malvinas.

Dado lo peculiar que resulta que un equipo de filmación argentino pueda producir imágenes en el suelo de las Islas, Bauer decide filmar todo lo que tiene a mano para que el personaje de Esteban (o Gastón

Pauls) realice un recorrido visitando los lugares donde ocurrieron los combates, acercándose a los restos de aeronaves, cocinas de campaña y encontrando objetos abandonados por sus dueños diecinueve años atrás. Recurriendo al idioma inglés para comunicarse con los *kelpers* en Port Stanley, el protagonista visita con un guía la zona, sale a caminar por su cuenta por los pozos de zorro y descubre que se encuentra en el pozo donde él transitó la guerra en 1982. Allí, encuentra los objetos escondidos, las cartas y el reloj del correntino que dejó allí al momento de la rendición. Rompe en llanto. Recorre el cementerio de Darwin, un lugar ordenado pero desolado y cierra con el tema musical “La memoria” del cantautor León Gieco. Muchos lugares comunes y estáticos que apelan al sentimentalismo y nos separan un poco de lo que el género bélico propone: dinamismo.

El anclaje documental en el presente resulta algo novedoso para el género. Ésta hibridación de registros plantea críticas o denuncias, tanto en la ficción como en el documental, tratando de abarcar más terreno. La película abraza varias causas y problemáticas del tema Malvinas, como lo son los ex combatientes olvidados por la política y la sociedad tras la guerra, los abusos de los oficiales hacia los soldados en las Islas y, por otra parte, los conflictos de soberanía del territorio y la restauración de la memoria de los caídos en el cementerio

de Darwin. En vez de centrarse en un solo problema y llevarlo a fondo, Bauer trata de cubrir todos los frentes siendo un tanto insustancial en su desarrollo. El híbrido con el documental genera un enrarecimiento en el personaje de Esteban que hacia el final cuesta seguir viéndolo como un personaje, y en cambio, se devela el actor siguiendo las direcciones del director y los autores.

CAPÍTULO III

LOS CHICOS VAN A LA GUERRA

AL MOMENTO DE abordar nuestro corpus de películas una cuestión a tomar en cuenta es la ubicación cronológica de estos films para ahondar en la continuidad temática que existe entre unos y otros. Tomando como primer paso hacia una (inconstante) filmografía de la Guerra de Malvinas aparece *Los chicos de la guerra* en 1984, dos años después de terminado el conflicto armado¹⁷. El siguiente mojón destacado en este cine sobre la guerra en las Islas es la popular y recordada *Iluminados por el fuego* de 2005, estrenada 20 años después del film de Kamín.

Es necesario que consideremos a *Guariso, los olvidados* de 1995 una isla solitaria en la cinematografía argentina, un caso peculiar en el abordaje de la guerra. En especial, por el género desde donde Stagnaro decidió mirar Malvinas y que no tuvo continuidad, no

¹⁷ Otros films aparecerán luego de *Los chicos de la guerra* como *La deuda interna* (1988, Miguel Pereira) o *Fuckland* (2000, José Luis Marqués), film contenido en las reglas del Dogma 95. El abordaje de la guerra, en estas películas, no es de interés para la investigación.

generó obra ni descendencia tanto en la filmografía de su director como en las generaciones siguientes.

Volviendo a *Iluminados* deberíamos preguntarnos qué elementos de aquella obra germinal que fue *Los chicos de la guerra* se transmitieron en el tiempo y tuvieron una reelaboración de la mano de Tristán Bauer. Así podremos observar, usando la matriz del género bélico, los elementos recurrentes y las problemáticas que sobrevuelan el apuntar la cámara de cine hacia las Malvinas 20 años después.

El primer punto de relación que se transmite de 1984 a 2005 es el carácter biográfico de la narración. Ambos films hacen foco en la vida de los personajes protagonistas tanto en tiempos de guerra como el pasado o la posguerra. El cine sobre Malvinas plantea siempre un juego temporal donde la guerra no es un relato clausurado. No se puede contar la guerra por sí sola, siempre se requiere una mirada desde los ojos del presente, el pasado o ambos, como en el caso de *Los chicos de la guerra*. Son películas con un fuerte diálogo de temporalidades donde el montaje propone juegos de sentido entre diferentes momentos de la vida de los personajes que tienen su punto de unión y re-significación en las Islas. En el film de Kamín, el pasado de los protagonistas dará una mirada sobre el clima político, social y las inquietudes de esa juventud que fue enviada a la guerra de un día para el otro y los sucesos posteriores

que darán cuenta que esos “chicos” ya no volvieron a ser los mismos al retornar a sus hogares y lugares de trabajo. Pasado y futuro dialogan en un escenario de guerra donde los niños que iban al colegio en los '70 son tomados prisioneros por los ingleses para luego tener que volver a sus casas y hacer de cuenta que nada había sucedido. *Iluminados por el fuego* pone especial atención en esos tiempos difíciles que tuvieron que enfrentar los excombatientes al retornar.



Fabián y Pablo cavan tumbas con tristeza y desgano mientras son tomados prisioneros en *Los chicos de la guerra*.

La angustia y pesimismo de *Los chicos de la guerra* muestra su cara más triste en el suicidio de Vargas, durante un presente convulsionado por la crisis económica del 2001 que sirve de pivote para realizar un ida y vuelta con la guerra en 1982, ahondando en los

miedos y recuerdos que aquejan a Esteban. La vida rutinaria y sin mayores complicaciones de este periodista es atravesada por un llamado telefónico que obligará al personaje y al espectador a realizar un viaje hacia una diversidad de recuerdos y anécdotas vividas en las Malvinas donde el pasado y el presente, ambos contextos de incertidumbre y muerte, se resignifican y complementan el uno al otro. *Iluminados* busca liberarse de esa dinámica realizando un viaje a las Malvinas del 2005 para descubrir que las Islas, con sus escombros, chatarra y objetos abandonados está presa del juego fantasmal de la memoria.

Otro elemento común denominador entre ambas películas es la imposibilidad de configurar un conflicto que no se desarrolle al interior de las Fuerzas Armadas. El cine de Malvinas muestra problemas para desarrollar sus relatos bélicos teniendo como principal antagonista a los ingleses, que si bien tienen su grado de participación en las películas, siempre son enemigos a la sombra de una enemistad mayor con los oficiales argentinos. El conflicto con los oficiales radica, principalmente, en el abuso de autoridad que éstos ejercen contra los colimbas, aplicando injustificados castigos hacia los soldados. Como es visible en *Iluminados por el fuego*, los superiores utilizan su poder para obligarlos a realizar tareas casi inhumanas o someterlos a estaqueos bajo la lluvia, el sol o a realizar tareas forzosas a soldados

con inestables condiciones de salud. Este escenario de abusos de poder e injusticia se realiza en un contexto bélico donde un enemigo tecnológica y militarmente más preparado acecha desde el mar dispuesto a realizar un repentino ataque. Los ingleses son un problema lejano para los oficiales argentinos, disconformes con la preparación de sus soldados de escasa instrucción y baja moral para la guerra. En ambas películas no hay gestos paternalistas por parte de los superiores, siendo repetidas las escenas que implican la queja de los reclutas; cómo son desoídos, castigados y ninguneados. El abuso es verbal, psicológico y físico. Tanto en tiempos de Dictadura donde Fabián y su amigo son interrogados sorpresivamente en su juventud, en *Los chicos de la guerra*, hasta los discursos poco estimulantes del Sgto. Gilbert en *Iluminados por el fuego*, la figura del militar es motivo de rechazo, precaución y miedo.

El origen de los reclamos es otro elemento que se transmite desde *Los chicos* a *Iluminados* y donde radica el principal de los males para los soldados argentinos: el hambre. Innumerables películas del género han demostrado que la falta de comida es una problemática recurrente (ya sea por las dificultades de logística, de abastecimiento o las topografías extremas — selvas, desiertos— donde estas historias se desarrollan). Pero en el cine de Malvinas, el hambre es un castigo, una negligencia por parte de los oficiales para con sus soldados, sumado a las crudas condiciones

climáticas que dificultan la vida en el campamento. La guerra no se lucha con pan duro y mate cocido. El hambre es inducido desde el propio Ejército, se castiga la captura de ovejas y el robo de comida para soportar las noches en el “pozo de zorro”. Es como si los oficiales estuvieran enojados con sus subordinados, desganados con una guerra para la que se prepararon toda su carrera, pero ahora no están dispuestos a afrontar. Estar protegidos del hambre y el frío son cuestiones elementales que diferencian lo humano de lo inhumano y que un soldado espera que se encuentren satisfechas por parte de sus jefes. Fabián logra conseguir mediante el trueque algo de pan duro para compartir con sus compañeros de pozo; Esteban, 20 años después, manifiesta su desprecio a la ración de pan y mate cocido y, con la ayuda de Vargas y Chamorro, atrapan una oveja que pastaba en las cercanías. La supervivencia en las Islas no sólo depende de evadir el ataque enemigo, sino de aprovisionarse de los bienes primordiales que el propio Ejército no les brinda a los personajes.

Los films sobre Malvinas tratan la dificultosa supervivencia de los soldados argentinos manteniéndose alejados del conflicto bélico con los ingleses, cuya representación varía según el film que los retrate. Es curioso que la única vez que vemos soldados británicos de cuerpo entero con sus uniformes y colores representativos es en algunos pasajes de *Los chicos de la guerra*, mientras que en el 2005, el film de Bauer los muestra a oscuras, irrecono-

cibles, confundiendo en el fragor de una batalla con el cuerpo de los argentinos. En 1984, los soldados británicos lucen sus boinas rojas y pulcros uniformes camuflados, portan armas largas que esgrimen contra los prisioneros argentinos que cavan las tumbas de los caídos vistiendo ropas raídas y sucias, observando con dolor y agonía la situación que viven. En *Illuminados por el fuego* los ingleses aparecen en una sola escena de la película donde no podemos discernir bien sus formas y vestimentas dada la oscuridad que reina la batalla. El resplandor de las bombas hace visible siluetas que no permiten diferenciar a los argentinos del enemigo, sumado a la puesta en escena con planos cerrados y la cámara en mano que enfatiza la confusión. Podríamos pensar que esta forma de representación, que homogeniza a los cuerpos, parte de una intención de mostrarnos iguales ante el enemigo y hace foco, también, en la representación de la guerra como un lugar lleno de horror y oscuridad donde no es necesario distinguir buenos y malos ya que el final de la muerte es para todos el mismo.

Un punto de unión que se puede identificar en ambas películas es el uso de la música, en especial, canciones de cantautores pertenecientes al rock nacional que tuvo sus inicios en la segunda mitad de la década de 1960. En *Los chicos de la guerra* Juan Carlos Baglietto tiene una pequeña participación en la escena que documenta la asistencia de Fabián y su novia a un recital.

Baglietto entona con entusiasmo la letra de “Tratando de crecer”, escrita por Fito Páez, previas palabras de apoyo a los popularmente denominados “chicos de la guerra”. El tema habla del lugar de la juventud en los incipientes inicios de la Democracia y realiza metáforas sobre los tiempos de dictadura nombrando “lagartos” a los militares y apuntando con sus estrofas al gobierno de facto y los desaparecidos.

*El sol quema la lengua de los lagartos
la verdad es buen veneno pa' las tripas
todavía hay mucha gente que está viva
todavía y a Dios gracias todavía.
Multiplicar, es la tarea, es la tarea ...*

La letra hace alusión en la segunda estrofa a la reciente guerra de Malvinas afianzando la idea de una guerra inútil. Se entrevé el clima de conflicto que se vive tras la guerra, cuando la sociedad debía re-ade cuarse a lo que la letra denomina como una tormenta.

*Aún resuenan los acordes, de una guerra en si bemol
sin ninguna melodía
una mamá le pone nombre a su machito
y así las flores crecen junto a los cardos
y derrotan las tormentas, y se caen y levantan
oh, oh, oh.*



Juan Carlos Baglietto entona las estrofas de “Tratando de crecer” en un recital en homenaje a los excombatientes de Malvinas.

En *Illuminados por el fuego*, el artista que realiza la banda sonora es nada menos que otro exponente del rock nacional como León Gieco, en participación con Federico Bonasso en la música incidental. El tema de mayor peso dramático en el film es “La Memoria” que tiene su entrada en el momento que Esteban visita el “pozo de zorro” en Malvinas y se encuentra con los objetos escondidos por él mismo en 1982. La letra hace hincapié en la necesidad de mantener viva la Historia, en especial durante los períodos de dictadura ocurridos en América Latina, para que los pueblos y las nuevas generaciones no vuelvan a cometer los mismos errores. Aquí se enfatiza la necesidad de *Illuminados por el fuego* de dialogar con el archivo

documental y el discurso histórico, evitando así que la película de guerra funcione por sí sola. Incluir ese tema musical sirve para que el espectador ubique la Guerra de Malvinas dentro del contexto de gobiernos militares y derramamiento de sangre que se venía viviendo en Sudamérica desde los años sesenta.

De esta manera, se puede notar cómo ambas películas difieren en el abordaje musical y la inclusión de canciones pre-existentes. *Los chicos de la guerra* recurre a Bagglieto quien en su letra apela a un juego poético ponderando el uso de alegorías, para las cuales el receptor debe realizar un trabajo de comprensión y asociación de ideas. El tono de “Tratando de crecer” es alegre y con un mensaje esperanzador. Pone énfasis en el festejo de la vida, en consonancia con la escena de Fabián. Por su parte, *Illuminados por el fuego* prefiere otro punto de vista al incluir “La memoria” de Gieco. El tema es de una sobriedad ineludible y transmite una sensación de gravedad a lo largo de toda su letra. El autor no recurre al juego de alegorías, transmite su mensaje de manera literal, casi a modo de manifiesto, con el fin de dejar sus ideas claras y firmes. La música, con un piano melancólico, está inmersa en el clima trágico que sobrevuela a la película subrayando un tono de seriedad y llamando a la reflexión.¹⁸

¹⁸ “Botas Locas”, incluido en *Guarisove*, realiza la operación contraria, apelando al tono farsesco y cínico de la canción, para subrayar el efecto cómico del cortometraje.

León Gieco, a su vez, compone un tema especial para la película llamado “Para la vida” incluido en los títulos finales. Se recorren los pensamientos del autor, reticentes a la guerra en cuestión. Debemos detenernos en su segunda estrofa, ya que hace foco sobre la crisis de los excombatientes al momento de retornar al continente, hecho vinculante con el film.

*Con la luz llena de sombras y con el sol en sufrimiento
vuelvo a mi casa de rodillas y aquí mis amigos muertos.
En un país enfermo, todas las cartas sobre la mesa,
jugando juegos perversos, entre fútbol y guerra.
Sangre de gloria, odio contra amor
dioses y bestias, locura y dolor.
Abriré las puertas de este vacío
porque el destino me lanzo hacia arriba.*

El videoclip de “Para la vida” combina imágenes de Gieco cantando en un lugar que podemos interpretar como Malvinas (acompañado de soldados argentinos que rellenan el espacio) junto con fragmentos de la película que ilustran la letra. Al momento de entonarse la estrofa citada notose la inclusión de numerosas imágenes de archivo que muestran a los responsables políticos de la guerra de 1982 y fragmentos documentales de los gobiernos de facto del momento. Ya desde su material promocional, como dicho videoclip, *Iluminados por el*

fuego remarca su necesidad de vincularse con el documento y con la Historia, buscando así un alejamiento de la conformación de un relato de guerra auto-clausurado y mostrando su característica permeabilidad al diálogo con otros discursos y materiales.

Y como se menciona anteriormente, ambas películas analizadas poseen esa necesidad de observar la guerra de Malvinas desde otra perspectiva temporal. La posguerra, en este caso, es el punto de unión que liga *Los chicos de la guerra* con *Iluminados por el fuego* en tanto que el contexto histórico-social en el que se mueven los personajes es siempre conflictivo. Tras el 14 de Junio de 1982, las penurias y miserias de Fabián, Pablo y Santiago continúan en el continente y la película necesita abordar ese capítulo de la vida de estos soldados para evidenciar las secuelas y las marcas que la guerra dejó en ellos. Los tiempos posteriores a la guerra están signados por un reinante pesimismo, más visible en los episodios de Fabián y Santiago. El primero, carente de entusiasmo alguno, participa de una reunión familiar sin ánimos de interactuar y compartir con sus parientes, tirado en un sillón con la mirada perdida; pero gracias a su novia Andrea (Emilia Mazer), encuentra una salida a la depresión asistiendo a recitales de rock donde rodeado de sus pares y recibiendo el reconocimiento de los artistas encontraría cierto consuelo a los traumáticos momentos vividos en la guerra. Santiago, por

su parte, es fiel testigo de la crisis económica de finales del 1982 al recibir la noticia que su antiguo puesto de trabajo había sido ocupado mientras él se encontraba en las Islas. El personaje de Ulises Dumont, dueño del bar, le comunica su imposibilidad de contratarlo nuevamente bebiendo un sobre de antiácido, una notable metáfora por parte de Kamín para subrayar el incómodo momento que están transitando ambos personajes, “Dijeron que a ustedes les van a dar laburo a todos”, dice Dumont para dar por finalizada la conversación. Pero esa frase encuentra su respuesta cinematográfica en *Iluminados por el fuego*, donde se hacen más evidentes las dificultades de los excombatientes. Ese trabajo prometido nunca llegó y dejó en el camino un abultado número de suicidios y familias desgarradas por el dolor de años de silencio y desesperanza. El film de Bauer abre su narración 19 años después de la guerra, en un 2001 que Esteban cubre, como notero, las manifestaciones sociales que reclaman por trabajo bajo la consigna “¡Que se vayan todos!”, tan común esos tiempos. Ninguna de las dos películas busca retratar la posguerra como un período pacífico y de reflexión, sino todo lo contrario: se ubican en escenarios de gran turbulencia política, podríamos pensar, con el fin de emparentar el estado de ebullición personal en el que se encuentran inmersos los veteranos con el de una sociedad también en proceso de hervor ante las desigualdades sociales y

los conflictos económicos que se arrastraban desde la Dictadura del '76.



“Dijeron que a ustedes les van a dar laburo a todos”, dice, apenado, el dueño del bar a Santiago mientras vierte en su vaso un sobre de antiácido.

Barba de tres días

A pesar de la herencia de varios temas y elementos que son transmitidos desde la obra originaria de *Los chicos de la guerra*, una diferencia fundamental que resalta al momento de visionar *Iluminados por el fuego* es su abordaje al casting. Podemos notar que la película utiliza actores de una edad mayor a la esperable para representar a los jóvenes soldados que viajaron a Malvinas. Es de común conocimiento que la gran mayoría de los soldados que

participaron en el combate fueron jóvenes conscriptos cuyas edades rondaban los veinte años. Caso curioso es la elección del actor Gastón Pauls, que al momento de rodar el film tenía 32 años, en comparación al elenco de *Los chicos de la guerra* cuyas edades rondaban los 25 (Bellatti), 20 (Rovito) y 27 años (Regúnaga). Diferenciables son las fisonomías de sus cuerpos, siendo el de Pauls un porte de rasgos más adultos, de masa más constituida en comparación a los cuerpos flacos y endeblés del otro reparto. La incipiente barba de tres días puede ser una nota sutil con la cual *Iluminados por el fuego* quiera diferenciarse de las caras juveniles de *Los chicos de la guerra* mostrando a un soldado argentino adulto y mejor preparado para el combate.



Esteban observa a los soldados castigados por las duras condiciones de la Guerra de Malvinas, como se muestra en *Iluminados por el fuego*.

La elección de Gastón Pauls, podemos intuir, sería impulsada por la inclusión de un actor reconocible para la gran mayoría de los espectadores que poseía una trayectoria de larga data, tanto en la televisión como el cine, y podríamos creer que habría una búsqueda de capitalizar su fama en los recientes éxitos de *Nueve Reinas* (2000, Fabián Bielinsky) en la pantalla grande y *Los Roldán* (2004-2005, Marcelo Tinelli y Sebastián Ortega) en la televisión. Las edades de los actores en el cine de guerra no siempre fueron muy fehacientes con los soldados a los que representan siendo éstos, los héroes de la vida real, generalmente, mucho más jóvenes. Lee Marvin, John Wayne, Martin Sheen, Charles Bronson, Anthony Quinn no son justamente los rostros más juveniles que Hollywood exportó al mundo, pero eso no importa realmente al momento de vestirlos con un casco y fusil y mostrar sus cuerpos viriles listos para la batalla.

El cambio en el casting desde *Los chicos de la guerra* a *Iluminados por el fuego* quizás pueda ser el inicio de un lento pero renovado camino de la representación de los héroes en el cine nacional. El uso de elencos adultos se encuentra más cercano a los requerimientos del cine bélico en torno al trabajo del cuerpo y a cierto *physique du rol* que resalta la virilidad. El uso de actores conocidos apoya la idea de acercar la película a públicos masivos, permitiendo que el cine sobre Malvinas

pueda, en un futuro, tener mayor frecuencia y llegar a más espectadores.

Malvinas cámara en mano

Una diferencia fundamental de *Illuminados por el fuego* con su antecesora en este análisis es el rotundo cambio en la puesta en escena. Tristán Bauer apuesta en su film al seguimiento de los personajes a poca distancia. Cámara al hombro nos movemos con Esteban y sus amigos, al ritmo de sus respiraciones y con la topografía irregular de las Islas. La imagen vibra, se acomoda, re-encuadra. La intención de distanciarse de la puesta en escena de Bebe Kamín es notoria. Ya no se apela a los encuadres fijos o a los movimientos de cámara estables de *Los chicos de la guerra*, sino que se trata de romper con esa comodidad y pulcritud en búsqueda de un encuadre más sucio e imperfecto que transmita con mayor naturalidad la incertidumbre de un potencial conflicto armado y el ritmo esquizofrénico de una batalla.

Se puede ver en Bauer la influencia de un film que años antes había marcado la pauta de una nueva forma de filmar la guerra: *Rescatando al soldado Ryan*. El trabajo de Steven Spielberg sobre la Segunda Guerra Mundial, valedero de un premio Oscar a Mejor Dirección en 1999, incursionó en una forma novedosa de hacer cine bélico. Spielberg apuesta a poner la

cámara dentro del campo de batalla y mostrar, con una coreografiada crudeza, los horrores vividos por las tropas Aliadas al desembarcar en Omaha Beach el "Día D". Como espectadores, asistimos a una verdadera matanza donde las explosiones aturden al capitán Miller (Tom Hanks) que observa inmóvil mientras un pobre soldado busca su brazo en la arena. La cámara deambula por la playa mientras los nazis acribillan a las tropas con sus ametralladoras desde los torreones en una colina. Tras el mando de Spielberg está el director de fotografía Janusz Kaminski, quien usó como referencia la obra fotográfica de Robert Capa, realizada durante la Segunda Guerra Mundial. La búsqueda de Kaminski es emular el espíritu de la fotografía de Capa donde la imagen está borrosa y se ve el trazo del movimiento de los soldados en el agua. Esto se logra por medio de la implementación del "shutter" de la cámara a 45° (en vez de los comúnmente utilizados 90° o 180°) para lograr, así, un *staccato* en la imagen, es decir, que el movimiento se vea entrecortado, menos fluido, descomponiéndose el avance de los soldados en la arena o las explosiones. "Aplicando el *shutter* a 45 grados estamos logrando un cierto *staccato* en el movimiento de los actores. Logramos explosiones con más detalle. Todo se vuelve ligeramente más realista", explica Kaminski en un detrás de escena para la edición en DVD.



Al no poder resistir el ataque de los ingleses, las tropas se retiran hacia Puerto Argentino en el final de *Illuminados por el fuego*.

Ciertas aproximaciones formales se pueden ver en *Illuminados por el fuego*, la cámara en mano, imprecisa, que espía siguiendo a los personajes y en especial un trabajo de color que tiende a la desaturación. Otro notable acierto de Kaminski es el trabajo en colorimetría abordado en *Rescatando al soldado Ryan*. Si bien es una película a color, mucho de la paleta de colores se pierde en la imagen teniendo predominio la gama de verdes y grises, buscando un mayor parecido con la estética de Capa.

El film de Bauer aplica los mismos conceptos en el color, suprime gran parte de los colores para resaltar los verdes y así asemejarse a la fotografía de prensa y documental de 1982.

Islas estáticas

Como he desarrollado en el capítulo I, un elemento primordial para el funcionamiento de la película de guerra es la dinámica en el territorio. La gran mayoría de las películas del género hacen foco en pequeños pelotones desplazándose en vastos territorios, ya sea a pie o en vehículos. Para cumplir con su misión los personajes deben atravesar topografías irregulares como junglas, desiertos, montañas, terrenos siempre dificultosos y que generan un gran desgaste físico y moral para las tropas. *Objective Burma!* (1945, Raoul Walsh) y *Apocalipsis Now* se pueden mencionar como ejemplos. En otras ocasiones, los films narran historias sobre mantenerse en un sitio y defenderlo para evitar la ocupación del enemigo. *A Bayoneta Calada* trabaja sobre esta lógica: un pelotón norteamericano debe apostarse en las gélidas montañas de Corea mientras cuida la retaguardia del ataque nipón. Fuller arma grandes secuencias de acción mientras que sus personajes, escondidos en cuevas, resisten al frío y a la muerte dando lo mejor de si mismos.

En todas las épocas, la preocupación por el territorio ha sido un tema que ocupó al género bélico en gran parte de su filmografía. Pero parece no ser el caso de las películas que abordaron la Guerra de Malvinas. Las películas de este corpus no dieron relevancia a que los soldados se desplazaran por los inhóspitos terrenos de

las Islas. Es más, gran parte del tiempo los personajes se encuentran estáticos, inmóviles, a la espera de un repentino ataque o tan solo conviviendo en los pozos. Esa pasividad del soldado argentino tiene explicación en la dinámica del conflicto de las películas. Si no es de interés para el cine argentino presentar como antagonista al Ejército Británico y se prefiere focalizar en el conflicto con los mandos argentinos, difícilmente se lleve a cabo un desplazamiento visible en el territorio.



Fabián trata de dar ánimos a un compañero mientras esperan la llegada de los ingleses. *Los chicos de la guerra* da cuenta de la angustiante calma previa a la batalla

Tanto en *Los chicos de la guerra* como en *Iluminados por el fuego* el desplazamiento por las Malvinas es nulo

o insignificante. Podríamos pensar que entonces el trabajo en el terreno apunta a la protección de las bases militares, pero aún si así lo fuera, no hay una misión que sustente esa quietud de los cuerpos. El soldado argentino se encuentra en un alerta constante, tenso ante un inminente bombardeo que lo obligue a buscar refugio inmediatamente y, por sobre todo, atento a no confrontar con ningún oficial.

El estado de espera difiere del propuesto por Kohan (*El país de la guerra*) en su capítulo sobre la Guerra del Paraguay: la calma previa a la batalla resulta tranquila y placentera, disfrutando del tiempo para el descanso y el ocio. Todo lo contrario, en Malvinas la espera es tensa, ya que el ataque puede venir desde el mar o desde la carpa del oficial al mando. Atrapado entre esas dos fuerzas, el soldado argentino queda inmóvil.

Iluminados por el fuego cuenta con una sola escena que demuestra un atisbo de interés en el desplazamiento de los cuerpos. El Sgto. Gilbert envía a Esteban, Chamorro y a un enfermo Vargas a llevar equipo a las primeras líneas. Si bien los soldados deben cumplir la orden sin cuestionar, el espectador puede entrever que la misión está teñida con una intención de castigo hacia los tres soldados. La carga de equipamiento excede las capacidades de los personajes, teniendo en cuenta que Vargas se encuentra en un estado de debilidad que

le impide caminar a buen ritmo y tampoco llevar los pesados bolsones.

Por otro lado, el trayecto hacia el frente resulta muy corto. Carece de tensión y no aprovecha dramáticamente las dificultades que podrían aparecer frente al grupo. Generalmente en las películas del género, el avance hacia lo desconocido supone un crecimiento dramático progresivo, uno en el que el peligro es cada vez más inminente y las consecuencias de la guerra se pueden apreciar en todo su horroroso esplendor. *Apocalipsis Now* representa el mejor ejemplo de un viaje a las entrañas de la guerra. Willard se embarca en el Río Nung con el único fin de eliminar al coronel Kurtz, quien habita en las profundidades de la selva. La travesía del capitán supone el enfrentamiento a conflictos que crecen en magnitud, desde el afán irracional del coronel Kilgore (Robert Duvall) por el desborde explosivo de la guerra, los animales salvajes que acechan en la jungla, hasta las letales tribus aborígenes que circundan las costas del río, todo supone un crecimiento, una intensificación de los conflictos. *Iluminados por el fuego* deja de lado los logros narrativos de obras del pasado para poner bajo la lupa al personaje de Esteban y la supervivencia en el contexto de una guerra absurda, autoridades abusivas y un hambre desmoralizante. El conflicto en Malvinas se torna estático.

El enemigo entre nosotros

A partir del ejercicio de cotejar cómo se ajustan los parámetros del cine bélico en *Iluminados por el fuego*, *Los chicos de la guerra* y *Guarisoave*, podemos concluir que la dinámica del conflicto de los soldados en Malvinas no se da principalmente con los ingleses, sino que el enemigo está representado en los propios superiores del Ejército. El cine nacional ha hecho especial énfasis en resaltar la tensión que existe al interior de las fuerzas argentinas poniendo la lupa sobre la mala preparación, los problemas de abastecimiento de suministros, el hambre y, en especial, el abuso de autoridad que los soldados recibían concluyendo en severos castigos, golpes y estaqueos.

El conflicto puertas adentro de las Fuerzas Armadas no es ajeno al cine bélico, que cuenta con diversos ejemplos donde el soldado recibe el maltrato y el abuso de un superior. Esta dinámica se puede ver por lo general en el cine de entrenamiento, tanto militar como policial, donde la presión sobre los novatos por parte de los entrenadores tiene como objetivo prepararlos para las situaciones más difíciles. Estas películas centran su atención en los difíciles meses que atraviesan un grupo de reclutas desde que ingresan a la Academia Militar hasta que terminan su entrenamiento y están listos para ir a la guerra. *Nacido para matar* (1987, Stanley Kubrick),

Top Gun (1986, Tony Soctt) o *Jarhead* (2005, Sam Mendes) son algunos de los títulos que podemos resaltar de este tipo de películas en el cine bélico. Nótese que en estos casos, y una vez terminado el entrenamiento, los personajes son enviados al frente donde los conocimientos aprendidos son puestos a prueba. Si bien el entrenador encarna al personaje adversario a lo largo del film, al momento de ingresar en la guerra, será un enemigo extranjero quien ocupe el lugar del antagonista, ya sean los iraquíes o el Vietcong en los casos mencionados.

Sin embargo debemos destacar una película, que no pertenece al subgénero de entrenamiento pero que sí trabaja en la dinámica del conflicto dentro del mismo bando. Estamos hablando de *Pecados de guerra*, film dirigido por Brian De Palma, contextualizado en la guerra de Vietnam y protagonizado por Michael J. Fox como el soldado Eriksson y con Sean Penn encarnando al Sgt. Tony Meserve. En plena guerra y tras un largo día de combate, el pelotón regresa al campamento base y descubre que está prohibido ir al pueblo donde ellos pensaban emborracharse y visitar el prostíbulo local. Enfurecidos ante la negativa de tener sexo son enviados al día siguiente en una misión de reconocimiento por la selva. El conflicto del film sobrevuela la enemistad que se genera entre Eriksson y el resto de su pelotón cuando, liderados por Meserve, deciden raptar a una joven vietnamita para violarla a escondidas en una

casilla abandonada en la jungla. Eriksson se niega rotundamente a ser partícipe de esa práctica por lo que es ignorado por sus pares y recibe golpizas y amenazas que no impiden que sus compañeros abusen de la joven. Una vez retomada la marcha y tras descubrir al enemigo descargando armamento en el río, asesinan a la chica con la excusa que su tos revelaría la posición. Terminado el enfrentamiento, Eriksson está decidido a denunciar el grave crimen cometido por su pelotón sin recibir respuesta alguna de los superiores del Ejército que aconsejan que olvide lo sucedido. La tensión llega a tal límite que el soldado se salva de la muerte tras un atentado en las letrinas del campamento, provocado por los propios acusados que, finalmente, son declarados culpables y sentenciados a 10 años de prisión en una Corte Marcial.

Debemos tomar nota que el conflicto de Eriksson con sus superiores y compañeros está inmerso en un conflicto mayor que es la guerra de Vietnam. Si bien gran parte de la duración de *Pecados de guerra* se dedica a resolver el conflicto ético que aqueja al soldado Eriksson, la guerra contra el enemigo tiene un mayor peso. Esto se debe principalmente a que la dinámica del Vietcong se basa en el ataque sorpresivo. Desde la escena inicial observamos la tensión que sufre el pelotón al transitar la selva donde un ataque es inminente. De Palma incrementa esta tensión mostrándonos, con

un movimiento de cámara, cómo el grupo camina sobre los túneles vietnamitas, una operación del suspense que Alfred Hitchcock bautizó como “la bomba bajo la mesa”. La muerte le puede tocar a cualquier personaje y en cualquier momento (recuérdese el ataque sorpresa en los arrozales en el que Brownie es abatido por una ráfaga de metralla proveniente de la selva). El soldado conversaba segundos antes con sus compañeros cuando, de repente, un pelotón enemigo dispara a la distancia sus ametralladoras. De Palma deja en claro el peligro inminente que los rodea.



Tras ser encontrado con una oveja robada, Vargas es estaqueado bajo la lluvia, simbolizando los castigos que Tristán Bauer denuncia en su película.

El cine sobre la guerra de Malvinas desvía el foco de la tensión con el enemigo extranjero y estructura todo el conflicto de su filmografía en el antagonismo

con los superiores. En *Iluminados por el fuego* la guerra es algo distante, que está llegando, como cuando se espera una tormenta. El combate con los ingleses se da muy avanzada la película y es una escena confusa por la constante oscuridad y la poca claridad de la acción. Se oyen gritos tanto en inglés como en castellano mientras vemos fogonazos de fusiles, sombras y gente corriendo.

El principal conflicto de Esteban y sus compañeros no es sobrevivir a la guerra, sino sobrellevar los castigos y maltratos de sus oficiales, quienes los acusan de no tener moral, de ser cobardes y de tener la culpa de estar perdiendo el combate. Vargas es estaqueado a la intemperie en el crudo clima de Malvinas, Esteban es amenazado de muerte y golpeado por el teniente Pizarro y los tres amigos deben llevar como castigo gran cantidad de equipamiento al frente de batalla, haciéndose cargo de un Vargas herido y enfermo que no puede mantenerse en pie. El hambre es un conflicto que tiene relación con este abuso a los soldados argentinos, siendo alimentados sólo con pan duro y mate cocido por lo que deben resolver la situación atrapando una oveja que pasta por la isla. La enemistad con los británicos resulta secundaria y carente de profundidad.

Los ingleses son un mal mayor que se presenta fuera de campo, se sabe que están allí, que el choque es inminente, pero la batalla tarda en consumarse. Mientras

en Vietnam el peligro también es invisible a los ojos de los americanos que atraviesan la jungla con tensión, el fuera de campo es más inmediato, el Vietcong puede aparecer en medio del follaje o sorprenderlos desde el suelo sin aviso. En Malvinas confrontar con los ingleses es una promesa de conflicto que nunca se materializa o es inexistente, como le sucede a los soldados de *Guarisove*, quienes pelean una guerra que ya terminó hace tiempo, o en el caso de *Los chicos de la guerra* donde los ingleses son mostrados ganadores y, con los argentinos prisioneros, no hay manera de continuar la lucha.

CAPÍTULO IV

DIE FOR QUEEN AND COUNTRY¹⁹

AL AHONDAR EN la representación cinematográfica nacional sobre la Guerra de Malvinas surge una pregunta detrás del oído, un interrogante cuya respuesta podría resultar enriquecedora para la comprensión de nuestras películas. ¿Cómo vio el cine inglés dicha guerra? Si bien hacer un relevamiento del estado actual del cine sobre Malvinas realizado en Gran Bretaña desviaría nuestras intenciones con respecto al estudio del cine argentino, quizás sea necesario detenerse un momento en *Tumbledown* (1988, Richard Eyre).

Protagonizada por Colin Firth, esta película para televisión, relata la vuelta a casa de Robert Lawrence, un soldado de los cuerpos especiales británicos que resulta herido de bala en la cabeza. El foco de la película está ubicado en la dolorosa rehabilitación, sus días previos a la guerra y el reencuentro con sus padres. El personaje de Lawrence está caracterizado como un soldado profesional, con un cuerpo entrenado y de intachable vocación de servicio. Sus compañeros lo tildan de

¹⁹ Traducción en español: “Morir por la Reina y el país”. (N del A.)

un “adicto a la acción”, participante de la Guerra del Golfo y en el conflicto con Irlanda del Norte. Pero las secuelas de la batalla en el Monte Tumbledown, que le provocaron la parálisis del lado izquierdo de su cuerpo, lo convierten en un hombre iracundo, malhumorado y conflictivo con el cuerpo médico.

Un primer elemento que podemos notar al poner a *Tumbledown* en diálogo con *Iluminados por el fuego* es el clima festivo con el que se da inicio a la película. El pesimismo y amargura del film argentino realiza un contrapunto con la jovial primer escena del film inglés. Un auto recorre las soleadas arboledas de una campiña inglesa, acompañado por una estridente música de fanfarrias, descubriéndose a Lawrence y su amigo Hugh MacKessac (Paul Rhys) sonrientes y conduciendo, a toda velocidad, un modelo descapotable. La visita a los padres de MacKessac invitará al espectador a conocer las razones de la hemiplejía del protagonista, momento en que la narración realizará un juego de montaje temporal hacia el pasado de Lawrence y la dolorosa posguerra. Podríamos considerar esta manipulación temporal un elemento vinculante tanto con el film de Tristán Bauer como con *Los chicos de la guerra*. Ambas películas apelan a la construcción desordenada de los hechos. Mientras *Iluminados* utiliza el presente como excusa para visitar el pasado, *Tumbledown* tiene como eje central la rehabilitación de Lawrence para conocer la relación con sus

compañeros, su novia Sophie y descubrir, hacia el final, el episodio decisivo ocurrido en Malvinas. El clima festivo se vive también entre los batallones británicos, donde una vez notificados para ir a la guerra, se preparan con gran honor y algarabía, emborrachándose en los bares y durmiendo con sus novias.

Lo que es importante destacar es el peso narrativo que ocupa en *Tumbledown* la posguerra. Como otros ejemplos de películas bélicas en donde sus protagonistas vuelven heridos a casa (*Nacido el 4 de Julio*), la historia de superación de los personajes y su entorno son de gran gravitación en el film. La posguerra para Lawrence es traumática. Una herida en la cabeza lo mantiene postrado a una cama, escuchando, cada vez peores diagnósticos de médicos y enfermeras, y lamentándose profundamente por los soldados que murieron bajo su mando en las Islas. Por las noches tiene pesadillas donde se encuentra desnudo a la intemperie y es asustado por un soldado argentino que grita “No me mates, please”. Pero Robert, de una gran fuerza de voluntad, no planea quedarse de brazos cruzados y hace lo imposible por aprender a caminar con el fin de participar en un desfile militar con el resto de sus compañeros.

La posguerra, vista con tedio desde la camilla de un hospital, toca un elemento central que se vincula con *Iluminados por el fuego*. Lawrence, al reencontrarse

con sus padres, manifiesta que “no valió la pena, están todos muertos, todos mis muchachos”, la entrega y el servicio brindado de manera fiel y profesional al Ejército Británico concluyó en una parálisis corporal que plantea un futuro incierto y angustiante para su vida. La interpretación de la guerra por parte de sus padres es la misma, una guerra sin sentido, desigual y de tristes consecuencias. *Iluminados por el fuego* da cuenta de esas consecuencias, el abandono de los excombatientes, las secuelas y un clima general de incompreensión. Podemos afirmar que ambas películas plantean una posguerra dificultosa para sus personajes: Esteban volviendo a un país que lo negó, en un escenario de desamparo y suicidios y Lawrence con secuelas físicas que le hacen recapitular el sentido de la guerra. “Nos dijeron que los *argies* iban a huir al vernos. Bueno, éstos no lo hicieron. No los *argies*²⁰ que conocimos. Nos mintieron. Soy el único soldado en este hospital que sabe por qué está aquí. Morir por la Reina y el país”, le confiesa a una enfermera dispuesta a dialogar con él.

Un elemento que aleja a *Tumbledown* de *Iluminados por el fuego* es el abordaje de las escenas bélicas. Inglaterra, siendo un país con larga tradición en la guerra y en el cine de guerra, particularmente en películas sobre la Segunda Guerra Mundial, no parece tener obstáculo

²⁰ Forma despectiva de referirse a los soldados argentinos. (*N del A.*)

al demostrar su despliegue armamentístico y narrar las escenas de batalla como sus colegas norteamericanos. Las reglas del género se respetan con total naturalidad cuando el pelotón liderado por Lawrence se desplaza en el territorio de las islas. Primero, hay que puntuar la comunicación de las instrucciones para tomar el Monte Tumbledown, las directivas se dan en lenguaje técnico y con la ilustración de un croquis en el suelo, trazado con objetos a modo de mapa. Los soldados, exhibiendo un *physique du role* adecuado para una película de guerra, asienten con ahínco a las órdenes y se trasladan a pie cargando abultadas mochilas y largos fusiles. El territorio cobra importancia en el film, que muestra en diversas ocasiones el desplazamiento de batallones por el desolado terreno. Planos de pasos y huellas en el barro ilustran esta intención de resaltar el interés territorial que tienen los británicos por Malvinas. La batalla principal se da en un monte, por lo que la ubicación en el espacio resulta fundamental para cubrir las posiciones y divisar al enemigo. Dichos enfrentamientos están filmados a partir de la lógica de avance y retroceso de las fuerzas. La puesta en escena juega con la fragmentación y combinación de planos para dar tensión y dinamismo y la fotografía utiliza como principal fuente de luz los destellos de las explosiones (que considerándose a *Tumbledown* una película para televisión de poco presupuesto, los efectos especiales

se asemejan a fuegos artificiales más que a bombas). La utilización de humo ayuda a crear un clima de poca claridad y un escenario caótico por el cual los personajes se mueven en su ascenso a la cima.

Debemos tener en cuenta que *Tumbledown* posee ciertas resistencias para conformar un relato de guerra auto-clausurado. La película no acota su narración a los sucesos ocurridos en Malvinas, sino que requiere de la construcción del pasado del personaje y sus consecuencias una vez terminada la guerra. Esto no quiere decir que su vínculo con esas escenas de alto contenido militar se debiliten pero se puede trazar una constante en la dinámica narrativa tanto del cine inglés como de nuestra representación nacional. *Illuminados por el fuego* mira la guerra en un constante diálogo con la Historia y los materiales documentales; *Tumbledown* trabaja la guerra desde la construcción del personaje, conociendo cómo era antes de ser convocado, su amistad con Hugh, la relación sentimental con su novia y el nivel de compromiso que mantenía con su preparación militar. Conocer el pasado y transitar su recuperación, re-significa la batalla y ponen en cuestionamiento, como plantea el propio Robert, si todo eso valió la pena.

CAPÍTULO V

DOCUMENTALES

EL CINE ARGENTINO ha realizado un extenso trabajo en el registro documental a partir de la Guerra de Malvinas dejando un mayor saldo de este tipo de películas en comparación a sus pares de ficción. Buscando puntos en común entre estos documentales se plantean dos líneas bien marcadas entre el desarrollo de la guerra y el abordaje de las consecuencias en la posguerra.

La guerra fue vista, en general, como un lugar infernal, de extrema violencia, a la que muchos combatientes no hubieran imaginado jamás estar expuestos en algún momento de sus vidas, si bien algunos se dedicaron a la carrera militar. Los testimonios sobre los bombardeos ingleses en la noche resultan desgarradores. Convivían con la punzante incertidumbre de no saber dónde caería el próximo misil, ya que salir vivo de allí dependía de la fe. Los combates en tierra son relatados con detalle poniendo énfasis en la confusión que se vivía en esos campos de batalla donde primaba la oscuridad de la noche, la bruma y

el humo de pólvora. Las heridas son parte central de muchos testimonios que relatan historias de dolor y superación como la de Sergio Delgado, el excombatiente protagonista de *No tan nuestras* (2005, Ramiro Longo). Delgado recibió un impacto de bala en su pie que le destruyó el nervio ciático de su pierna. Tras ser atendido en un barco hospital inglés relata cómo sobrevivió esa noche, su rehabilitación y la anécdota de cómo reconoce su propia pierna en un documental de la BBC, exhibido en un boliche de Buenos Aires muchos años después.



Un concepto que sobrevuela lo acaecido durante el tiempo del combate es la constante preocupación por sobrevivir y, en especial, el abastecimiento de comida. La guerra pasa a un segundo plano y la verdadera lucha por la supervivencia se basa en conseguir agua y

alimento sin ser descubierto por los superiores. Había una prohibición de cazar animales silvestres, pero pese a ello los soldados atrapaban lo que sea para racionar, almacenar o intercambiar con otros batallones. De día era la ocupación principal mientras de noche se resistía el asedio de las bombas de los navíos del enemigo. Abastecerse de municiones, abrigo y techo eran necesidades más urgentes que pensar en cómo combatir a los ingleses.



“El silbido de la caída de las bombas era igual a cuando se tiraban tortas en *Los tres chiflados*”, cuenta Sergio Delgado relatando anécdotas de su experiencia en Malvinas.

“Cuando eso se hace rutinario y tenés otra cosa en la cabeza, otra preocupación, digamos, cambia la historia y a qué vengo con esto. Después que los bombardeos fueron frecuentes, uno estaba en la preocupación de ir a buscar la comida y por ahí te agarraba un bombardeo

y vos estabas lejos de tu posición y no te importaba un carajo, loco. Vos tenías un destino que era donde estaba el sanguchito, ¿entendés? ¿Qué importaban los bombardeos?”, relata con ironía Delgado.

Se deja en claro el descontento por parte de los excombatientes sobre el término utilizado para referirse a ellos como “los chicos de la guerra”, alegando que la guerra no era conducida por ellos sino por superiores que no estaba a la altura de las circunstancias, ellos pelearon con valor y dieron lo mejor hasta el final, tal como relata un excombatiente en *Locos de la bandera* (2004, Julio Cardoso).

Un elemento destacable de la obra documental es el lugar privilegiado que ocupa el heroísmo. Los testimonios más atrapantes son aquellos que dan cuenta de las hazañas que realizaron los soldados en las Islas tanto por tierra como por aire. Poco se equiparan las escenas de combate en el cine de ficción a los testimonios de los veteranos registrados por los documentales. Los recuerdos de estos soldados están llenos de acción ya sea en la entrega por defender a un compañero, el uso del ingenio y la astucia para sobrevivir en situaciones límites, haciéndose el muerto cuando pasa el enemigo, calculando la trayectoria de un misil o luchando pistola en mano hasta el último aliento.

1982 Malvinas: La guerra desde el aire (2009, César Turturro), documental producido por History Chan-

nel, relata las hazañas de la Fuerza Aérea Argentina en Malvinas por medio de entrevistas a los propios protagonistas de esas misiones quienes narran, con lujo de detalle, el desarrollo de las operaciones y los sentimientos vividos en combate. Gracias a la reconstrucción 3D de esos relatos observamos con espectaculares movimientos de cámara y dinamismo las proezas de las naves argentinas para hundir parte de la flota inglesa. Con nombre y apellido conocemos a los pilotos que hicieron lo impensado en una guerra de desigualdades tecnológicas, con aviones de los años cincuenta contra una de las flotas militares más grandes y modernas del mundo. Desde el teniente Owen Crippa, quien primero descubre las embarcaciones inglesas llegando a las Malvinas y realiza un escape cinematográfico entre medio de los acorazados enemigos, hasta el comodoro Héctor Sánchez, quien se salva de la muerte birlando a los *Sea Harriers* británicos y reabasteciendo combustible a su avión conectado a un *Hércules* en pleno vuelo; cada historia es digna de una película de Hollywood.

Malvinas puede ser vista como un lugar de muerte y de pérdida, pero si algo valioso se han llevado los soldados de las Islas es un profundo sentido de la camaradería. Resistir el asedio del enemigo y compartir los pocos víveres que tenían al alcance les ayudó a forjar una estrecha amistad que, en muchos casos, perdura hasta hoy día. Los testimonios son atravesados por una

carga emotiva que concluye en lágrimas en los ojos al momento de rememorar lo que un compañero hizo para salvar una vida en el frente de batalla. Esa emoción surge al recordar a los que están vivos como a los que perecieron en combate, hombres que reaparecen en sueños por las noches y que son recordados todos los días en silencio. Este tema está muy bien ilustrado en *14 de Junio: Lo que nunca se perdió* (2011, Daniel Circosta) en el que un grupo de excombatientes de la compañía “A” Tacuarí del Regimiento N° 3 “Manuel Belgrano”, del Ejército Argentino rememoran en un “pozo de zorro” reconstruido las experiencias vividas juntos y cómo esa estrecha amistad continuó hasta la actualidad.

Como denominador común se manifiesta el dolor con el que los soldados relatan la vuelta a la Argentina, escondidos por los militares, olvidados por la sociedad, sin recibimiento, sin desfile, sin condecoraciones. “La gente estaba mirando el mundial” comenta un veterano de *Locos de la bandera* en alusión al mundial de fútbol que se desarrollaba, en ese momento, en España. A partir de la llegada a la Argentina, el combatiente experimenta un intenso reencuentro con su familia y amigos de la vida que lo ayudarán a sobrellevar lo vivido. Así, los que volvieron tuvieron que enfrentarse a la vida cotidiana, a la dificultad de encontrar trabajo. Muchos llegaron al penoso extremo del suicidio como

una forma de escaparle a una realidad injusta y llena de pesadillas. El trauma acechaba en cada momento del día y el dormir abría la puerta a revivir los horrores de la guerra.

Es recurrente en la mayor parte del cine sobre la Guerra de Malvinas el interés de volver a las Islas. Se encuentra allí una forma de ayudar a cicatrizar una herida difícil de cerrar, de encontrar consuelo a la tristeza que invade a los excombatientes, obtener una respuesta a la bendición de estar vivo. Es importante notar que la necesidad de volver no sólo impulsa exclusivamente a los soldados, también son los familiares de los caídos los que tienen esa pulsión por visitar el suelo donde murieron sus hijos. En *Locos de la bandera* somos testigos de la construcción del monumento en el cementerio de Darwin, locación repetida en la obra cinematográfica de Malvinas como una forma de poner en imágenes el dolor por los 659 caídos. Así, se deja en claro el rechazo a la exhumación de los cuerpos de los caídos en las Islas ya que ellos están enterrados, al menos en el plano simbólico, en territorio argentino. A tal punto las Islas tienen esa atracción, casi magnética, inexplicable, que Julieta Vitullo, protagonista de *La forma exacta de las Islas* (2012, Daniel Casabé y Edgardo Dieleke) viajó a Malvinas, no una, sino dos veces para su trabajo de investigación doctoral que concluiría en el texto *Islas imaginadas: La guerra de Malvinas en la Li-*

teratura y el Cine argentino. Vitullo recorre el desolado territorio insular en búsqueda de respuesta justamente a una pregunta que la aqueja: ¿Quién vuelve a las Islas? Un recorrido que ahonda su belleza geográfica, sus habitantes y una historia de amor que inició en su primer viaje en 2006.

La rendición es un recuerdo doloroso relatado con pesar, con desconsuelo. La entrega de los héroes no bastó para recuperar las Islas, como afirma en su testimonio el teniente primero Jefe de Sección Víctor Hugo Rodríguez, quien manifiesta con inmenso dolor, que la Patria había sido vencida mientras por otra parte sentía su cuerpo inundado de la felicidad de estar vivo y haber sobrevivido a la guerra. “La película en blanco y negro no la iba a ver”, afirma refiriéndose a la muerte.

Es menester observar en detalle la puesta en escena de estos documentales, en particular las recreaciones ficcionales. Si bien en los documentales abundan los testimonios de personas en una puesta de cámara propia de las entrevistas televisivas con materiales fotográficos, cartográficos y de archivo capturados por equipos de filmación argentinos y británicos en 1982, muchas veces resaltan las escenas recreadas. Allí se pueden observar aproximaciones a batallas, con espectaculares efectos especiales que involucran explosiones y disparos de armas de fuego. Creo

pertinente destacar este procedimiento en *Locos de la bandera*, film en el que vemos a un personaje ficticio que estudia la guerra en un escritorio lleno de documentos y fotografías y, a medida que avanza el documental, el personaje se dedica a recorrer las Malvinas visitando los lugares mencionados por quienes dan su testimonio. El joven es testigo de escenas donde el contenido bélico está presente como el caos que se vivía al interior del *ARA General Belgrano* al momento de su hundimiento o el fragor de una batalla en Monte Longdon. Estas reconstrucciones respetan las formas, el arte y el ritmo de montaje propio del género bélico mencionados en los capítulos anteriores. También, es digno de destacar el trabajo en animación 3D realizado en *1982 Malvinas: La guerra desde el aire*. Todas las operaciones relatadas por los pilotos de la FAA²¹ están representados en escenas de combate aéreas que muestran la guerra con el mismo dinamismo y acción que las películas bélicas dedicadas a la aviación. Si bien la calidad gráfica se aleja de los efectos visuales de hoy en día, asemejándose a una estética más cercana al videojuego, estas dramatizaciones son las únicas aproximaciones ficcionales a las operaciones aéreas en Malvinas dado que el cine argentino de ficción siempre ha puesto el foco en las historias de los soldados que vivieron la guerra en tierra.

²¹ Fuerza Aérea Argentina. (*N del A.*)

Mientras tanto... Locos de la Bandera

Al momento de abordar *Iluminados por el fuego* surge la necesidad de realizar un movimiento lateral y salir del carril que encausa al cine de ficción. Hacer esta maniobra permite transitar el terreno del cine documental, una modalidad que excede nuestro análisis con la salvedad de haber chocado, sin buscarlo, con una película particular, un híbrido entre el documental y la ficción que resulta de nuestro interés. *Locos de la Bandera*.

Estrenada en el año 2004, la película de Julio Cardoso relata, en registro documental, la historia de los familiares de los caídos en Malvinas y sus deseos de visitar esas alejadas islas para rendir homenaje a sus héroes. Predominando el formato de entrevistas a madres, hijos, hermanos y un grupo de veteranos, asistimos a los desgarradores testimonios que dan cuenta de sus memorias al momento de estallar la guerra y sus consideraciones en torno al concepto de soberanía. La cámara de Cardoso es un testigo privilegiado de la construcción del Monumento a los caídos que reposa, hoy día, en el Cementerio Darwin de Malvinas, enarbolando al sol las placas con los nombres de todos los fallecidos.

Lo que resulta curioso a nuestro análisis son las bifurcaciones que toma la película hacia el terreno de la ficción. *Locos de la Bandera* cuenta con un elevado número de escenas que apelan a representar sucesos

ocurridos en las Islas y subrayar los relatos de quienes ponen la voz en el documental. Lo importante de estas recreaciones es la proximidad y semejanza que cuentan muchos pasajes de la película con los tópicos del género bélico. Estas mini-ficciones se ubican en diversos lugares comunes, espacios y situaciones reconocibles de una película de guerra. La vida en la trinchera, la ocupación de una casa habitada por locales, un campamento y centro de operaciones, un hospital e inclusive un combate en la colina son parte de esas escenas. Por momentos, el documental se detiene y da lugar a la historia de un joven que investiga los hechos de la guerra y recorre físicamente las Islas en la actualidad, con sus cañones abandonados y sus objetos olvidados a merced del clima. Visitando esos lugares es como este joven observa los sucesos ocurridos en 1982, musicalizando las escenas con el sonido de su armónica.

Una de las primeras recreaciones es la ocupación de una casa *kelper*, donde el Ejército Argentino, tras descender de un helicóptero, toma prisioneros a sus habitantes y se dispone a descargar equipamiento para montar una base de operaciones. La cámara recorre montada en un *Steadycam* los rincones de la casa mientras numerosos soldados apilan bolsos y equipos de comunicación. El oficial a cargo despliega un mapa de papel (hasta el momento nunca antes visto en el cine de Malvinas) y da directivas a sus subalternos de

cómo proceder en la operación. Un joven soldado, de rasgos aniñados, escucha las órdenes mientras, disimuladamente, roba de un frasco de la cocina un puñado de caramelos.

No sólo son importante los lugares comunes del género que la ficción visita sino, además, su abordaje desde la puesta en escena. Apelando a una cámara que sigue a los personajes, observamos cómo un pelotón es recibido en un campamento en el medio de la nada.²² El seguimiento de personajes es un recurso recurrente, la cámara en mano aporta ese temblequeo que incomoda en la imagen transmitiendo tensión al plano. La fotografía trabaja en claves bajas, dando cuenta de un paisaje brumoso y constantemente nublado. Varias veces la narración documental se detiene para mostrar, en grandes planos generales, el paisaje inhóspito y escarpado, dominado por grandes bancos de niebla espesa donde el personaje deambula acompañado de sus pensamientos en una melancólica *voice over*. El

²² “Bienvenidos al mejor hotel del Atlántico Sur, compañeros” exclama irónicamente el anfitrión, un soldado que cuelga plumas en su cuello y lleva un ave en sus manos, del cual se puede hacer un vínculo fugaz con la interpretación de Dennis Hopper en *Apocalipsis Now*. Aquí el documental transita el tema del hambre y es en esta reconstrucción donde vemos a una oveja atada a un poste del campamento, “La pequeña Margarita, la agarramos ayer”. La asociación con la escena de las ovejas en *Iluminados por el fuego* es inmediata: ambas películas vinculan al ovino con la problemática del hambre y dan cuenta del ingenio de los soldados para sortear la falta de alimento luchando por la supervivencia.

espacio toma una presencia imponente, como si las Islas fueran un lugar fantasmal, invitando a los que las transitan a perderse para nunca regresar.

Las escenas de batallas son de un despliegue de producción inaudito para esta película que, en su registro documental, apela a la economía de recursos y simpleza en la puesta. Una colina custodiada por las fuerzas argentinas es atacada por los ingleses que los superan en número. Cardoso trabaja la secuencia con mucho dinamismo, emulando el ritmo de montaje acelerado del género y filmando ametralladoras, explosiones y mucho humo que, junto a un sonido estridente, infunde a la escena un clima de guerra. Se puede observar una dinámica de avance y retroceso de los cuerpos en la que, a medida que los argentinos se van replegando, vemos muertes explicitadas en la pantalla con un puñado de sesos que rebotan con un sonoro chasquido. La cámara en mano corre tambaleándose a la par de los personajes que escapan entre el humo de los ingleses personificados con sus características boinas rojas y su semblante profesional y decidido.

Hay cierta extrañeza al notar las decisiones de Tristán Bauer de no apelar a tal artificio y despliegue de recursos en *Iluminados por el fuego*, curiosamente contemporánea a *Locos de la Bandera* con tan sólo un año de distancia entre ambas. La problemática del conflicto con los oficiales no se torna un impedimento ya que el

documental también posee un episodio en el que un supuesto desertor es castigado al ser descubierto por su superior. En una salita de hospital, mientras asisten a un herido, el oficial obliga al soldado a sacarse la ropa y limpiar armamento a la intemperie azotada por una nevisca. La película logra equilibrar el antagonismo al interior del Ejército con la enemistad de los británicos sin que ninguno de los conflictos inhabilite a la otra parte.

Un episodio de *Locos de la Bandera* que posee gran relevancia para la cinematografía sobre Malvinas es la secuencia dedicada al hundimiento del buque-hospital *ARA General Belgrano*. Considero de gran importancia esta recreación ya que es el único ejemplo en que el cine de ficción abordó el suceso ocurrido el 2 de Mayo de 1982. Teniendo como soporte el testimonio de dos marinos que estuvieron en el barco al momento de su hundimiento, con didácticas explicaciones y maqueta de por medio que ilustran donde impactaron los torpedos, la recreación recorre los momentos de caos vividos al interior de la embarcación. Se observa gente corriendo en los estrechos pasillos, agolpándose contra las escotillas mientras escapan del humo negro producto del incendio. La reconocible sirena de emergencia de las embarcaciones suena estridente mientras los navegantes atraviesan el suelo lleno de agua intentando llegar a las escaleras que llevan a cubierta. Cómo

Cardoso filma el interior infernal del buque remite, salvando las distancias, a lo realizado por Wolfgang Petersen en su aclamada *El Barco* de 1981. Podemos encontrar similitudes en algunas operaciones formales que utiliza la recreación. La puesta en escena opta por la cámara en mano para transmitir el vértigo reinante en el Belgrano donde el humo y el vapor difuminan la luz. El uso de linternas aporta al clima siniestro una iluminación marcada de luces y sombras. La atmósfera húmeda y nublada se asemeja a aquella de la película alemana en la que decenas de hombres conviven entre el aturdimiento de las máquinas y el humo de cigarrillo. Cuando el submarino es atacado, Petersen luce sus habilidades para mostrar a los tripulantes correr por los espacios reducidos, repletos de cajas y personas que atraviesan humo y vapores. Un remanente de esa estética se percibe en *Locos de la Bandera*, en su intento por emular elementos propios del género bélico y las películas de submarinos.

Otro episodio de esta película que llama mi atención es la recreación del armado de encomiendas que los familiares enviaron a sus soldados con todo tipo de productos, mientras la *voice over* lee las cartas de los jóvenes haciendo pedidos de dulces, abrigo, rollos fotográficos, comida, entre muchas otras necesidades. La escena muestra largas mesas ubicadas en el lo que parece ser el gimnasio de un colegio donde los vecinos

arman cajas con productos. La cámara de Cardoso sobrevuela el tumulto de gente organizando las encomiendas, resaltando la diversidad de objetos que desbordan las mesas. Una gran bandera cuelga en una pared en la cual se lee, en mayúsculas: “LAS MALVINAS SON ARGENTINAS”. La voz de una madre cuenta que esa era la forma que tenía la gente en el continente de aportar a la causa, de sentirse útiles mientras sus hijos peleaban contra el enemigo. *Los chicos de la guerra* ya había ilustrado este costado social de Malvinas, contando la historia de los familiares y amigos que utilizaban la Radio Nacional para hablar con los soldados en breves comunicados, leyendo cartas o por mera improvisación. Allí se comenta el armado de las encomiendas y los múltiples envíos que se estaban haciendo hacia Malvinas. Lo interesante de *Locos de la Bandera* es que no sólo utiliza sus recursos para recrear en la ficción escenas de guerra y de contenido bélico, sino que también dedica su tiempo para dar un pantallazo de la población civil al momento del conflicto.

Por lo tanto, podemos concluir resaltando que *Locos de la bandera*, pese a pertenecer al género documental, no encuentra dificultades en realizar un efectivo abordaje del cine bélico desde sus dramatizaciones. Es notorio cómo se permite jugar, sin ataduras, con las herramientas que el género le brinda para inyectar acción y tensión al relato testimonial de sus entrevista-

dos. La película trabaja los conflictos ideológicos de la representación sobre el abuso de los militares, y no se reprime incursionar en escenas de alto contenido bélico y lugares comunes a otras películas del género. *Locos de la bandera* es un espacio lúdico, un terreno de tensión entre el drama testimonial, propio del abordaje del cine argentino sobre Malvinas, y el despliegue visual del cine bélico. A sí mismo, la película es un lugar de experimentación para testear cómo funciona la guerra si fuese filmada bajo los parámetros del género. Porque *Locos de la bandera* no sólo es un buen documental, sino también, un gran título para una película de guerra.

CONCLUSIONES

HEMOS OBSERVADO LA dinámica del género bélico utilizada como matriz para la construcción de la representación de la Guerra de Malvinas en el cine argentino. El género permite ser incorporado desde sus aspectos formales (puestas de cámara, ritmo de montaje y estética fotográfica) pero encuentra resistencias para ser trabajado desde el plano narrativo y temático. ¿Cuáles son las razones que impiden que la Guerra de Malvinas sea abordada como una película de guerra prescindiendo del trabajo de la temporalidad, siendo un relato cerrado en el contexto bélico, con personajes de un heroísmo y cuerpo definidos y con un enemigo identificable?

Este interrogante, que atraviesa de principio a fin la investigación, encuentra su respuesta en el abordaje que hizo la literatura una vez terminada la guerra. La representación de Malvinas en la literatura tomó dos caminos muy diferentes. El primero fue la mirada de la guerra a partir de la farsa, teniendo como exponen-

te ejemplar la obra fundacional *Los Pichiciegos* (1983) de Rodolfo Fogwill. Este abordaje permite evadir las variantes del relato que ponderan tanto el heroísmo triunfalista como la tragedia derrotista contando, así, la historia de un grupo de canallas desertores que viven bajo tierra evitando participar del enfrentamiento armado, sobreviviendo en los pozos bajo un sistema de normas estrictas y comerciando con el enemigo todo tipo de mercancías a cambio de información. Esta corriente farsesca tuvo mayor recorrido en la Literatura siendo abrazada por otro ejemplo fundamental como *Las Islas* (1998) de Carlos Gamerro.

Por otra parte, la representación de Malvinas tuvo una corriente de carácter testimonial que se abocó a entrevistar a los sobrevivientes de la guerra para obtener un registro de sus experiencias y visiones de lo ocurrido en las Islas. Martín Kohan dará cuenta de este abordaje en su texto “El fin de una épica”:

El drama de la guerra, el drama de la gesta nacional (que resulta doblemente un drama, porque las cosas salen mal y la lucha se pierde) es narrado en otra clave y en otra clase de textos: los textos testimoniales. También de inmediato, muy cerca de los propios acontecimientos, una serie de entrevistas ofrecen la cruda versión de los soldados que pelearon en las islas y consagran una definición emblemática: “los chicos de la guerra”

[...] Desde el registro del testimonio, la guerra se cuenta ineludiblemente como drama. El miedo, el frío, la soledad, las muertes, las mutilaciones, sólo admiten ser narrados con tonos sobrios. La guerra es una cosa seria.²³

Aquí está la clave para la comprensión del problema del cine nacional con respecto a Malvinas. Resulta imprescindible resaltar que tanto *Los chicos de la guerra* como *Iluminados por el fuego* tienen su génesis en obras literarias de estas características²⁴. Ineludiblemente, sus adaptaciones cinematográficas son permeables al tono dramático y solemne de las obras testimoniales. Los relatos ponen el foco en las trágicas declaraciones de esos jóvenes soldados, escondidos por el Estado mientras trataban de procesar las implicancias de su participación en la guerra. La puesta en marcha de la máquina del género bélico resulta dificultosa cuando el propio autor considera “chicos” a sus protagonistas y toma como antagonista del relato a los propios oficiales del ejército. La narración está estancada, atrapadas en los pozos de zorro, impidiendo que los soldados salgan a la aventura y se desplacen por el territorio. El único objetivo en Malvinas es sobrevivir, compartiendo con

²³ KOHAN, Martín (1999), “El fin de una épica”. Buenos Aires. *Punto de Vista* N° 64. Pág. 7.

²⁴ *Los chicos de la guerra* fue escrita por Daniel Kon en 1983, mientras que, Edgardo Esteban escribió la novela *Iluminados por el fuego* en 1993.

los camaradas el poco alimento robado y evitando entablar conflictos con algún superior. “La supervivencia no es aquí una fuga del drama, sino parte del drama”²⁵, resume formidablemente Kohan.

En la ficción argentina sobre Malvinas se produce una crisis en el simple hecho de narrar. El origen de *Los chicos de la guerra* y de *Illuminados por el fuego* está planteado a partir de esa corriente literaria testimonial donde el conflicto bélico queda relegado a un segundo plano y se pone el foco en las experiencias de los ex-combatientes y su correlato con un tiempo presente. El lugar que ocupa el cine es tan sólo subrayar en la pantalla, poner en imágenes aquellos testimonios de los chicos entrevistados en 1983. Entonces, la operación con el género bélico resulta engañosa, apelando a diversos elementos, especialmente formales, las películas disfrazan esos densos testimonios como una película de guerra. Pero en su interior es un cascarón vacío. El género requiere de la configuración de un héroe, necesita de un villano con el cual confrontar. Funciona a partir de la acción y reacción. Sin estos elementos no hay trama, por lo que la narración sufre una parálisis. La película promete el desarrollo de un conflicto armado pero, en cambio, desvía su atención al correlato de la guerra con el presente, convirtién-

²⁵ KOHAN, Martín (1999), “El fin de una épica”. Buenos Aires. Punto de Vista N° 64. Pág. 7.

dolo en una comprobación de los daños del pasado. Para *Los chicos de la guerra* e *Iluminados por el fuego* el presente posee mayor peso dramático que la guerra: en la guerra no se narra, el relato se acciona siempre desde una temporalidad diferente.

Tampoco las películas de este análisis toman como eje narrativo la vuelta a casa, forma del relato que utiliza el cine británico para abordar Malvinas ya sea tanto en *Tumbledown* como en *Resurrected* (1989, Paul Greengrass). Los soldados británicos muestran el regreso a su hogar con los honores propios de un veterano de guerra, con el apoyo de su pueblo y sus colegas. Mostrar el retorno al continente de los excombatientes argentinos implicaría trabajar las historias en torno a una idea de superación. Esto no es posible en el cine nacional porque el peso de la corriente testimonial es tan fuerte que inhibe todo intento de idealización del soldado y de orgullo por la gesta.

Culturalmente se prefiere construir a Malvinas como un lugar habitado por fantasmas, donde los recuerdos de la guerra operan en los soldados convirtiéndolos casi en zombis, estancados en el barro isleño sin una motivación aparente más que transcurrir. No hay un trabajo alrededor de la épica, de la gesta militar, de la defensa de la soberanía ante un enemigo de una envergadura mayor tanto en tecnología como experiencia militar. No se vislumbra en la representación un acercamiento

a la parábola de David y Goliat, aunque el resultado del más pequeño sea la derrota. Kohan resume de la siguiente manera:

Con la recurrencia de este lamento se fundan algunos núcleos esenciales del relato de los excombatientes: su condición de víctimas de los propios oficiales de Ejército argentino, antes que de los ingleses; su puesta al límite de la supervivencia pero ya no bajo la forma de una deserción cínica, sino bajo la forma extrema de una muerte siempre inminente.²⁶

Es necesario hacer un paréntesis y destacar que *Guariso*, *los olvidados* no responde a esta corriente de representación sino, por el contrario, es el único caso de la cinematografía nacional que trabaja la guerra en clave de farsa. Podríamos pensar el cortometraje de Stagnaro como una adaptación libre de *Los Pichiciegos*, donde prima el patetismo y donde la seriedad con la que los personajes se toman la guerra es de una ética discutible. El mundo subterráneo de los “pichis” encuentra representación en la pantalla grande en ese “pozo de zorro”, decadente y lúgubre, donde el trío cómico escucha el partido por radio. La gotera con la que inicia la película es una imagen muy cercana a cómo Fogwill describe los pozos de zorro: “Les explicó que las trincheras estaban mal, que las habían hecho

²⁶ Ob. Cit. Pág 7.

en el comando: dibujadas arriba de un mapita. Decía que esas trincheras, con la lluvia, se iban a inundar y que todos se iban a ahogar o helar como boludos y que los vivos tenían que irse lejos a cavar en el cerro, sin decir nada a nadie.”²⁷ El mundo exterior es un misterio y, como en la novela, es preferible no salir y librar el fuera de campo a las invenciones más irrisorias que produce la imaginación. La razón por la que luchan los soldados de *Guariso* es dudosa y la ética de sus superiores lo es aún más.

Por lo tanto, si el cine bélico tiene resistencias para afianzarse en la representación de Malvinas, dejando espacios vacíos sin poder instalarse, ¿a qué cine está mirando el cine argentino para hacer sus películas? ¿qué referencias fílmicas penetran los cimientos de esos relatos y ocupan aquellos espacios que el género bélico no puede? Así como la literatura responde a una corriente testimonial, por su parte, el cine posee lazos ineludibles con las películas que aparecieron tras el fin de la dictadura, un período conocido como el “Cine de Democracia”.

A partir de 1983 se produce en el cine argentino el renacimiento de una industria solapada por un manto de fuerte (y ridícula) censura de la década anterior. Un proceso signado por desapariciones, amenazas y pro-

²⁷ FOGWILL, Rodolfo (2012). *Los pichiciegos*. Buenos Aires. Ed. El Ateneo. Pág. 37.

hibiciones a diferentes realizadores, actores y autores del medio. La Democracia, de la mano del mandato de Raúl Alfonsín, genera un florecimiento del cine local que tiene como característica ineludible hacer referencia a los horrores de la dictadura pasada.

Este cine apelaba a las más variadas temáticas para hacer un análisis de la realidad argentina. Desde la sobriedad de dramas como *La Historia Oficial* (1984, Luis Puenzo), poniendo el foco en la apropiación de menores durante el Proceso, pasando por el retorno a las fuentes históricas con *Asesinato en el Senado de la Nación* (1984, Juan José Jusid), el melodrama de época como *Camila* (1984, María Luisa Bemberg), la ciencia ficción metafísica de *Hombre mirando al sudeste* (1986, Eliseo Subiela), el policial en *La noche de los lápices* (1986, Héctor Olivera) y hasta la comedia costumbrista en *Esperando la carroza* (1984, Alejandro Doria). Los realizadores²⁸ de la década del ochenta recurrieron a todos las variantes posibles para realizar una denuncia y crítica al gobierno de facto que había convertido su cine a una producción de alrededor de veinte películas por año y provocado el exilio de algunos de los mayores exponentes de la época. Es notoria la amplia gama de géneros abordados, desde dramas como *Tiempo*

²⁸ “No se debe pasar por alto el hecho de que casi todos los directores que filmaron durante este período no eran jóvenes.” (FARHI, Andrés (s/f) *Una cuestión de representación: Los jóvenes en el cine argentino, 1983- 1994*. Buenos Aires. Libros del Rojas. Pág. 77.)

de revancha (1981, Adolfo Aristarain) hasta comedias como *Plata dulce* (1982, Fernando Ayala), realizándose, inclusive, un fuerte trabajo en el registro documental, *La República perdida* (1983, Miguel Pérez)²⁹.

Esta abundancia de películas en el mercado sirvió, primero, como manifiesto desahogo tras un período de prohibición y censura a la libre expresión, y segundo, para generar en la sociedad argentina una suerte de debate sobre cómo se debía pensar e interpretar la Dictadura. Las películas permitieron un diálogo entre ellas donde la representación de los años pasados, con géneros y puntos de vista diversos, ayudaron al espectador a reflexionar el presente.

Los chicos de la guerra está inmersa dentro de esta discusión. Es imposible para la película dejar de lado los vínculos que le dan un lugar de pertenencia a esa comunidad de films. La guerra es un episodio más dentro de la historia de Fabián, Santiago y Pablo, evidenciándose el interés de Kamín no sólo en retratar la juventud en Malvinas, sino también en ahondar en qué estado estaba la sociedad argentina previo al conflicto. El film responde a una manera de representar a los jóvenes al igual que muchas otras películas del cine de Democracia. Las historias se desarrollan en hogares de clase media/alta porteña donde los hijos conviven en entornos de mucha

²⁹ MAHIEU, José Agustín (1988). *La cinematografía argentina vuelve al camino*. Huesca. Instituto Cooperación Iberoamericana. Pág. 4.

conflictividad. Andrés Farhi indaga sobre esta problemática en su texto *Una cuestión de representación: Los jóvenes en el cine argentino, 1983-1994* (2005). Para Farhi la figura del padre —se delinea como un espacio aglutinador y de confrontación alrededor del cual se realiza la construcción simbólica de la juventud³⁰. Los jóvenes del cine de Democracia provienen de un ambiente sociocultural de padres profesionales y un futuro más o menos estable en lo económico. Sus problemáticas vienen a raíz de las dificultades para salir de la casa familiar, dada la fuerte presencia de la figura paterna, alegoría del Proceso Militar existente en el contexto de la película. “Este abordaje permite dividir los films entre aquellos que evidencian la tragedia juvenil como único escape (la muerte, el suicidio, la sobredosis, la locura y el encierro posterior) y los que sólo representan las adversidades a enfrentar por los personajes.”³¹ La historia de Pablo y su padre son ejemplo de este ambiente opresivo donde Héctor Alterio (afín al gobierno militar) obliga a su hijo a ir a la guerra argumentando que es el destino de una larga tradición familiar.

Por lo tanto, aquí se visibiliza cómo *Los chicos de la guerra* está fuertemente influenciada por la corriente cinematográfica del momento. Pocas son las posibilidades que

³⁰ FARHI, Andrés (2005) *Una cuestión de representación: Los jóvenes en el cine argentino, 1983-1994*. Buenos Aires. Libros del Rojas. Pág. 49

³¹ Ob. Cit. Pág. 50

tiene el género bélico de brindar una matriz de elementos formales y narrativos si el interés de la época no estaba centrado en reflexionar y debatir sobre las vicisitudes de la Guerra de Malvinas, sino en explorar las problemáticas de la Dictadura que abandonaba el poder.

Entonces, ¿qué posibilidades tiene el cine de trabajar, en clave de género, momentos de gran dificultad histórico-social, problemas de una densidad temática que sólo la línea testimonial puede abordar? En 2006, una película vendría a resistir el abordaje solemne y dramático de la representación de la Dictadura para contar una historia dinámica y vertiginosa. De la mano de Israel Adrián Caetano apareció *Crónica de una fuga*. Apelando a un material que, en su génesis, responde a la corriente testimonial (*Pase libre: la fuga de la Mansión Seré* [2002] de Claudio Tamburrini), el realizador apela a la construcción de un relato de género para retratar los horrores de la Mansión Seré, nunca vistos hasta el momento en nuestra cinematografía.

Primero, sería interesante preguntarse en qué estado estaba el cine nacional al momento de estrenarse *Iluminados por el fuego*. Por una parte los cineastas del “Nuevo Cine Argentino” se encontraban en la realización de sus segundas y terceras películas tras la gran recepción de sus óperas primas en la década de los noventa. *La niña santa* (2004, Lucrecia Martel), *El abrazo partido* (2003, Daniel Burman), *Familia Rodante* (2004, Pablo Trapero), *Los*

guantes mágicos (2003, Martín Rejtman), por nombrar las películas de algunos de los directores más célebres de ese fenómeno. Mientras tanto, el cine industrial estaba pasando por un proceso de fortalecimiento en el trabajo de los géneros, principalmente en comedias como *Luna de Avellaneda* (2005, Juan José Campanella), *Papá se volvió loco* (2005, Rodolfo Ledo) y *La suerte está echada* (2005, Sebastián Borensztein); el curioso caso del thriller noir *El aura* (2005, Fabián Bielinsky) o el exitoso suceso de la *buddy movie* (comedias policiales) como *Tiempo de valientes* (2005, Damián Szifrón). Todas estas películas tienen como denominador común alejarse de los temas propuestos por el cine de Democracia, evitando todo contacto narrativo y temático que roce la pasada Dictadura.

Pero, ¿cómo funciona, entonces, una película de género ante un tema de tal densidad ideológica como la Dictadura de 1976? A mi modo de ver el mejor ejemplo se puede apreciar en *Crónica de una fuga*. Adrián Caetano, célebre director de *Un oso rojo* (2002), apuesta a utilizar los recursos del género de terror para contar el escape de tres personajes, apresados ilegalmente por militares, de los salones de tortura de la mansión Seré.

La virtud de su puesta en escena radica en que la densidad ideológica no impide el desarrollo del relato de género. La película cuenta con escenas de tortura donde los personajes sufren los cruentos métodos de

los militares, ya sea con la picana eléctrica o por medio del ahogamiento en agua, conocido como “submarino”. Con un trabajo estético que emula el cine de John Carpenter, Caetano busca la construcción de suspenso y tensión evitando ilustrar la violencia con la que los presos son torturados.

Silvia Schwarzbock en su *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga* (2007) realiza un recorrido por la dinámica del género en la película. La transcripción de una entrevista con Caetano iluminará cómo pensó el realizador las operaciones del género de terror en torno a esas escenas de estremecedora sensibilidad:

Traté de condensar en el principio todos los lugares comunes que tuvo el cine argentino sobre este tema. En la escena de la tortura con picana, vos ves que a Claudio lo acuestan, lo atan, y te quedás con al cara de Huguito, que es el jefe del grupo de tareas, y todo lo demás está fuera de campo. En ningún momento se ve a nadie picanear. Tampoco se escucha el zumbido eléctrico de la picana. El fuera de campo está muy trabajado, y eso es lo que mete miedo. Vos, como espectador, no sabés si va a haber un contraplano de Claudio, pero si lo mostrás, no da miedo. No da miedo algo que se ve.³²

³² SCHWARZBOCK, Silvia (2007). *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga*. Buenos Aires. Picnic editorial. Pág. 82.

Así, vemos al realizador pensar en cómo operar desde el género, recurriendo a recursos de puesta en escena que enfatizan la tortura sin mostrarla. La película no tiene problemas en trabajar la violencia ni hace cuestionamientos sobre las razones por las cuales esos personajes fueron apresados, ni tampoco de la coyuntura histórico-política en la cual la película se desarrolla. El exterior no tiene incidencia alguna en el interior de la Mansión Seré, además, trabajada a partir de una lógica de casa del horror, con reminiscencias de la casa de *Psicosis* (1960, Alfred Hitchcock). El foco de la película está en la supervivencia de sus personajes, que encuentran una motivación en el escape, permitiendo que la acción avance a partir del planeamiento de la fuga. Schwarzbock describe cómo pensar la incidencia del exterior (narrativo e histórico) con el interior.

El cine de terror neutraliza el mundo exterior a la suerte de los personajes. En el filme de Caetano, en cambio, esa neutralización es solo parcial. Lo que en la Argentina estaba sucediendo en 1977 lo juzgamos hoy más por todo lo que sucedía adentro del campo de concentración que por todo lo que sucedía afuera de él. El acontecimiento que narra la película (la fuga), a su vez, es un acontecimiento real extraordinario. Representa un hecho anómalo en medio de lo que aparece como habitual.³³

³³ Ob. Cit. Pág. 66.

La película transcurre en tiempo presente, importando la acción por sobre otros abordajes del tema de la Dictadura. La ficción sobre Malvinas podría pensarse a partir del género bélico adhiriendo a esa lógica narrativa. Que la historia transcurra durante la guerra sin importar el correlato con el presente o el pasado. Así, los personajes tendrán libertad de acción y no estarán empantanados como los chicos de la guerra o Esteban en Malvinas, resolviendo cuestionamientos realizados desde el presente.

Si observamos la obra que se producirá en el futuro podremos concluir que los problemas para representar la juventud y el tratamiento del género bélico se traslada a todo el cine argentino que abordó la Guerra de Malvinas. *Illuminados por el fuego* no escapa a esta problemática, respondiendo a los mismos abordajes que realiza el film de Kamín: los entornos conflictivos, el diálogo con la temporalidad y las resistencias para conformar un relato en la guerra. Es así que me arriesgo a decir que *Los chicos de la guerra*, en tanto obra fundacional del “género Malvinas”, es la película más importante para el abordaje de la guerra del Atlántico Sur y, a su vez, es la que marcará la pauta de cómo se debe representar el conflicto de allí en adelante. El estancamiento del género bélico se repite en la cinematografía nacional hasta nuestros días. *Soldado argentino sólo conocido por Dios* (2017, Rodrigo Fernández Engler)

posee los mismos problemas que sus antecesoras. Ni siquiera la televisión se permitió buscar un abordaje distinto en la miniserie *Combatientes* (2013, Jerónimo Paz Clemente y Tomás de las Heras). Con el tiempo, el abordaje de las escenas bélicas se va puliendo de a poco. El despliegue de producción aumenta en espectacularidad y los combates perfeccionan su puesta en escena, quizás sea por la distancia que separa a sus realizadores de las formas de representación de los años ochenta.

Pero en su interior, los relatos continúan manifestando los juegos fantasmales con la memoria. El pliegue temporal continúa como una constante que aleja la narración del campo de batalla y busca una respuesta en otro tiempo del relato. El cine sobre Malvinas no puede escapar a la dinámica de ampliar la narración a otras temporalidades, ya sean el presente o el pasado. Las películas encuentran dificultad en apostar a un relato que sólo transcurra en el campo de batalla, en el barro y en la contingencia del enfrentamiento. El cine bélico construye su funcionamiento en la acción, la supervivencia del pelotón y las hazañas de su héroe. Poco le es relevante al relato las causas políticas de la guerra y el debate social que se pueda desprender de ella. El género funciona en la guerra mientras los personajes están en acción, combatiendo con un enemigo, porque esos personajes no tienen tiempo para cuestionarse las

decisiones políticas en torno al conflicto. Deben salvar su pellejo. Cualquier intervención temporal, como puede ser la infancia y adolescencia de los protagonistas o las reflexiones de un personaje desde la posguerra, dificultan el avance de la narración bélica, provocando interrupciones que alejan el foco de atención (y tensión) del campo de batalla y le dan más peso dramático a otro tiempo del relato.

Por lo tanto, ¿por qué no se cuenta Malvinas desde un relato de guerra? El problema radica en la mirada. El género bélico piensa la guerra desde el punto de vista del soldado en la batalla. En cambio, el cine sobre Malvinas piensa la guerra desde la perspectiva de la ciudadanía en el continente; es decir, al soldado en un entorno civil. En definitiva, como un excombatiente. Representar al soldado a partir de una temporalidad por fuera del combate le quita esa identidad que lo define, esa característica que lo constituye como tal: transformarse en la acción de la batalla. Así es como el género bélico encuentra su obstáculo con la cinematografía sobre Malvinas. Se evita mostrar al soldado en combate, focalizando su representación a partir de la concepción que posee la sociedad argentina sobre la Guerra de Malvinas, una guerra vergonzosa, indignante, donde militar es mala palabra y la idea de soldado y argentino no se pueden hermanar. Malvinas es un mundo de pesadillas. Los soldados

son fantasmas que deambulan en búsqueda de una respuesta a la situación que están viviendo. El cine argentino piensa el sentido de la guerra, no su unidad elemental que es el combate, ya que éste no es digno de ser representado. Porque se cree que al ahondar en el barro y la sangre de la batalla no se encontrará nada relevante. Al excombatiente se le niega la posibilidad de probarse en la acción.

Ser un soldado en la ciudadanía es ser un excombatiente, alguien que fue a la guerra y volvió, pero nuestro cine no muestra ese hecho particular, ese momento definitorio para el ser humano donde no hay vuelta atrás y se debe poner el cuerpo para salvarse de la muerte. El cine es la única manera de poder acercarnos, al menos un poco, a la experiencia de la guerra. Sólo el cine puede poner imágenes y sonidos a la experiencia de los soldados en los pozos de zorro, resistiendo al fuego inglés y luchando en las Islas hasta el último aliento. Esas vivencias, que los excombatientes guardan en su memoria, no son representadas en el cine nacional porque la sociedad no puede admitir que de esa guerra surja algo bueno. La representación de la batalla está negada al combatiente, convirtiéndolo en un "ex soldado", atrapado en otro tiempo sin posibilidad de hacer lo que mejor sabe hacer: luchar.

Quizás en el presente esté la solución al problema del cine argentino. Mientras que la Guerra de Malvinas

no sea parte del debate de la sociedad (como sí lo es la Dictadura), ocupando un lugar en la prensa escrita y los medios de comunicación, mientras no visibilicemos las historias que tienen los veteranos de guerra para contar, apelando a una forma de imaginar la guerra en la pantalla grande, sin las ataduras ideológicas como en las décadas anteriores, nunca podremos construir una representación de la Guerra de Malvinas en clave de película bélica. El género bélico se podrá descontracturar y, enarbolando la acción como bandera, se encontrará el antagonismo en el Ejército Inglés y los soldados avanzarán sobre el territorio permitiendo ese placer estético que permite ver a los cuerpos uniformados marchar hacia la aventura. Es el deseo de este autor que se comience a allanar ese camino, que cineastas más jóvenes encuentren un atractivo estético y narrativo en la guerra para dar las respuestas necesarias a treinta y cinco años de intermitente obra y poca profundización en el tema. A fin de cuentas, lo que se necesita es un poco de imaginación.

ENTREVISTAS

ENTREVISTA A BEBE KAMÍN (LOS CHICOS DE LA GUERRA, 1984)

— ¿TENÉS AFINIDAD CON el género bélico? ¿Ves películas de guerra? ¿Cuáles son tus favoritas?

— El cine bélico — películas “de guerra” como se las conocía — eran habituales durante mi infancia y adolescencia. La segunda guerra, especialmente cuando los americanos enfrentaban a los japoneses, contaban historias de heroísmos y sacrificios. Generalmente triunfaban los buenos. Hacia finales de los 50’s y durante los 60’s se comenzaron a exhibir películas del este europeo que planteaban puntos de vista diferentes. Aparecieron directores como A. Wajda, I. Szabó, G. Chujràì, M. Jancsó y otros cuyas películas mostraban el lado oscuro de la guerra y sus connotaciones políticas con fuertes cuestionamientos morales. Más tarde cineastas americanos y europeos enriquecieron al género con otras lecturas de un hecho que produce un efecto profundo sobre la vida de los hombres y las mujeres. Si tengo que mencionar algunas me inclino por *La patrulla infernal* (Kubrick), *Ce-*

nizas y Diamantes (Wajda), Los rojos y los blancos (Jancsó), Apocalypse Now (Coppola), Gallipoli (Weir), Au revoir les enfants (Malle), entre otras.

— *¿Pensaste la película teniendo en cuenta trabajar a partir del género bélico? ¿Cómo realizaste ese trabajo? ¿Tenías alguna película o libro de referencia?*

— Nunca había imaginado que Argentina podría estar en guerra con Inglaterra. Si alguien lo hubiese insinuado le habría recordado a Los Beatles, el Free Cinema y a Bertrand Russell. Era impensable. Cuando se anunció el desembarco en las islas la impresión era que se trataba de una provocación de los militares pero que no llegaría a transformarse en un hecho bélico. El tema comenzó a complicarse — manifestaciones masivas, acciones diplomáticas, propaganda ultra nacionalista, apoyos y neutralidades de diverso tipo, partida de la flota inglesa rumbo al Sur — y no había retorno. Tomé conciencia que lo imposible dejó de existir. Mi pesimismo se transformó en desolación. Decidí ocupar un lugar: hacer algo en relación al momento, incluirme. Allí nace la idea de filmar una película. Tenía algo de experiencia profesional y una necesidad urgente de participar desde mi convicción ideológica.

»¿Qué filmar? El cine de ficción contaba historias íntimas, de personajes comunes en una situación extrema. Pero no tenía esas historias. Caminando por la avenida Corrientes, en un puesto de diarios en la

esquina de Montevideo, veo la tapa de un libro: *Los chicos de la guerra* de Daniel Kon. Contenía entrevistas a familiares y soldados recién llegados del frente que relataban sus experiencias. Eran las historias que quería contar. Busqué a Kon y le propuse escribir una ficción con el material del libro. Me miró raro. El clima político y el “¿Quién será este tipo?” lo pusieron en guardia. Pero finalmente se entusiasmó y aceptó. Realizamos nuevas entrevistas a ex combatientes, casi todos de la ciudad de La Plata, y habiendo recolectado gran número de testimonios nos preguntamos: ¿y ahora, qué?



© Graciela Portela

»Decidimos contar la historia a tres voces que representaran sectores sociales diversos. Al escribir nos

dimos cuenta que lo más interesante no era la guerra sino en la generación que había sido convocada para combatir. Lo central se trasladó a la historia de esos jóvenes: de dónde venían, cuáles habían sido sus experiencias, de qué manera crecieron. Las historias de cada uno iban a converger en el frente de batalla. Incluimos algunas experiencias personales. Lo central fue que abandonamos la idea de una película de guerra por otra de carácter testimonial. »

— *¿Cuál era tu vínculo personal con Malvinas?*

— Para los que nos educamos en la Escuela Pública, Malvinas estaba cubierta por un manto mítico. Era una herida al orgullo nacional. Una usurpación de nuestra soberanía territorial. La idea de Malvinas conformaba parte de la construcción de la conciencia de Nación, como el himno o la bandera. Cada alumno la incorporaba para construir su identidad. Había un sentimiento latente: algún día serían recuperadas y así se haría justicia.

» Cuando el gobierno militar — ante la evidencia de su fracaso — decide invadir las islas no hace sino apelar a ese sentimiento. Encuentra un eco multitudinario en la sociedad. Se vivió una ilusión eufórica, triunfalista, que liberaba un territorio propio y prometía castigo a los usurpadores. La guerra estaba lejana y si se concretaba la íbamos a ganar. La población salió a las calles apoyando ese delirio sin medir sus consecuencias. Una locura.

»Ninguna acción podía detener el mecanismo que el poder militar había puesto en marcha. No había retroceso posible. Sólo quedaba ocupar un lugar como ciudadano y ser humano. Es lo que me decidió, en medio de una situación de angustia colectiva, filmar una película.»

— *¿Sentías una responsabilidad especial al saber que estabas haciendo la primera película sobre la guerra?*

— Comenzamos a escribir el guión en 1982. No nos preocupaba el futuro. Más bien lo esperábamos con impaciencia. Los años 1982/3 se vivieron intensamente. Fueron de lucha activa contra la dictadura militar. Mis años favoritos. En las calles de Buenos Aires era común participar de manifestaciones y actos políticos que se repetían en las universidades y otros espacios públicos. En ese clima trabajábamos en el guión. La guerra era cercana en el tiempo y en el espíritu colectivo pero la democracia asomaba en el futuro próximo. Ni se nos ocurría que había riesgo. Estábamos convencidos que había que contar la experiencia Malvinas desde las verdades ocultas, soslayadas. Emprendimos un proyecto que le daba sentido a nuestro presente.

— *¿Cómo se originó el proyecto? ¿Dónde se filmó?*

— Una vez terminado el guión lo dimos a leer y obtuvimos respuestas muy alentadoras. Eso nos facilitó llegar a factores de producción del medio cinematográfico —el INC presidido por Manuel Antín, actores,

técnicos — y lograr apoyos para concretar la producción. Hicimos un casting para los roles principales — en esa época no abundaban los actores jóvenes — y se presentaron cerca de mil aspirantes para ocho personajes. Contactamos asesores militares — un sargento que había participado en Malvinas, entre otros — e iniciamos la búsqueda de locaciones. Sierras Bayas, vecina a Tandil, tenía el mismo origen geológico que las islas y en Olavarría encontramos un barrio ferroviario construido por los ingleses similar al paisaje de Puerto Argentino (Port Stanley).



© Graciela Portela

Iniciamos trámites para obtener el apoyo del ejército solicitando armas y pertrechos militares. Lo gestionamos a través del Ministerio de Defensa, el Congreso

Nacional y otras vías. La respuesta se demoraba. El gobierno democrático tenía dificultades en el trato con los militares. Apareció un decreto del Ministerio de Defensa por el cual se *suspendía provisoriamente el aporte que las Fuerzas Armadas podían hacer a las producciones cinematográficas*. Decidimos que las escenas de guerra serían nocturnas... con armas de madera.

— *¿Podés relatarnos alguna anécdota vivida durante el rodaje?*

— En Sierras Bayas estábamos preparando el rodaje de un plano en lo alto de un monte cuando me avisan que una columna del ejército se aproximaba por el camino: una fila de vehículos y tropas se acercaba al lugar. Varios de los actores y extras estaban vestidos con ropa de fajina. Yo tenía alguna experiencia por haber hecho la colimba en la Marina y asumí el comando de las acciones. Di órdenes precisas que fueron acatadas por todo el personal de filmación y esperamos a los militares en perfecta formación. Cuando llegaron las tropas al mando de un oficial la situación era surrealista. Dos ejércitos, uno real el otro ficcional, enfrentados cara a cara sin saber cómo comportarse. Finalmente el oficial a cargo leyó una orden por la cual se debían facilitar elementos de guerra a la producción. Firmé un recibo y los recién llegados emprendieron la retirada dejando una cantidad de armas sin proyectiles, camiones, carpas de campaña y otros elementos. Nos pusimos a trabajar

a toda velocidad utilizando los pertrechos que nos habían dejado. Lo consideramos un triunfo de la flamante democracia. Al finalizar dejamos una guardia. Al día siguiente nos encontramos que nada de lo que habían entregado estaba en el lugar: se lo habían llevado los propios militares durante la madrugada. Dedujimos que hubo una contraorden...

— *¿Cómo abordás cinematográficamente una escena de guerra?*

— No era fácil imaginar cómo filmar una acción bélica. Como espectador de cine había aprendido que si los “blancos” circulaban de derecha a izquierda los “rojos” avanzaban de izquierda a derecha. Había que cubrirse con planos abiertos y detalles; rostros que pasan veloces; explosiones a distintas profundidades.

» Antes de rodar la primera escena de guerra surgió un poderoso impulso para la lucha, una pasión por el momento sagrado de enfrentar cuerpo a cuerpo al enemigo. Había que vivir el tiempo y el espacio de los que verdaderamente combatieron. Comencé a dar órdenes apelando a la emoción del momento — único, inigualable — de enfrentar al destino con riesgo de muerte. El equipo técnico y los actores respondieron con increíble energía. Una experiencia límite.

» Tal vez sea difícil percibir eso en las escenas de la película pero son sensaciones que quedaron grabadas en nuestra memoria.»



© Graciela Portela

– *El interés de tu película hace foco en los chicos y la vida cotidiana durante el Proceso. Es recurrente en el cine de Democracia hablar sobre la juventud de esos años. ¿Qué opinión tenés al respecto?*

– Aída Bortnik, una de las mejores guionistas de nuestra generación, solía decir: *“Tanto tuvimos que callar durante la dictadura que en democracia lo queríamos decir todo”*. Hoy es complicado imaginar censuras y prohibiciones. Una de las primeras medidas que tomó el Dr. Alfonsín fue decretar el cierre definitivo del Ente de Calificación Cinematográfica, organismo censor que prohibió y persiguió a los cineastas desde 1975. Junto a la política que desarrolló Manuel Antín desde el Instituto de Cine –abierta, generosa– aparecieron

nuevos discursos y expresiones libertarias. Las jóvenes generaciones habían sido protagonistas y víctimas principales del régimen dictatorial. Tal vez por eso aparecieron en ese momento historias que los tuvieron como protagonistas.

— *¿Creés que es posible hacer cine sobre Malvinas haciendo hincapié en la guerra en sí, más que en los chicos?*

— Tuvo que pasar un tiempo para que el fuerte impacto emocional de la guerra se atenúe. El país todo fue derrotado militar y moralmente. Hacer un film “bélico” con premisas del género donde priman las acciones, los conflictos de personajes antagónicos, los enfrentamientos cuerpo a cuerpo, etc. requiere una actitud menos comprometida con el sentimiento.

»A esta altura de la historia creo que es posible encarar un proyecto que pueda contar alternativas basadas en los hechos reales aunque ficcionalizadas y resultar una “película de guerra” sin desmerecer el potencial dramático y comprometido que esa obra pueda exhibir.»

— *Se observa un interés en hablar no sólo de la guerra sino también de la Dictadura. ¿Cuál fue tu experiencia con la Dictadura y la necesidad de hablar de ello en la película?*

— Fue el período más negro de mi historia y la de mi generación. Habíamos pasado por experiencias autoritarias: la revolución libertadora que derrocó a Perón en el 55, Onganía y su golpe a la presiden-

cia del Doctor Illia y los años que les siguieron. Los militares, que representaban con carácter espartano los intereses de clase de los poderosos, demolieron la vida democrática. Hasta se pelearon entre ellos siempre en nombre de los altos intereses de la patria. Pero el golpe del 76, preanunciado por el terror de los últimos años del gobierno peronista, fue un acto que superó todos los antecedentes. Fue un plan sistemático de aniquilamiento de las reglas elementales de convivencia social.



© Graciela Portela

Con los recursos del Estado llevaron adelante un genocidio que no discriminaba a los condenados. No hubo un mínimo de respeto por el ser humano. Fue brutal, salvaje. Ese fue el contexto político que les tocó vivir

a quienes fueron convocados para pelear en Malvinas durante su adolescencia y juventud.

— Una de las escenas finales tiene un vínculo fuerte con tu anterior película *Adiós Sui Generis*, ¿el rock era importante para hablar de la juventud en los ochenta? ¿Por qué?

— Durante la dictadura el rock nacional se manifestó como una alternativa libertaria contra la censura y la represión. En los márgenes y casi clandestinamente las canciones daban cuenta de la resistencia que la juventud expresaba con sus letras y músicas. *Adiós Sui Generis* se filmó en septiembre de 1975 y se estrenó un año después de ser prohibida y, luego, permitida sólo para mayores de 18 años. Muchos de los jóvenes convocados como soldados para la guerra estuvieron presentes en el concierto de despedida en el Luna Park.

»La escena en *Los chicos...* es posterior a la guerra y corresponde a uno de los personajes, Fabián, que no queda totalmente “condenado” a un destino irrecuperable por haber participado en Malvinas como sucedió con tantos ex combatientes. Ante la angustia y desazón que produjo el enfrentamiento el rock nacional se conformó como un espacio donde se empezó a tejer una esperanza de volver a vivir, de pensar un futuro menos traumático, más humano. El rock no fue el único pero sí una de las expresiones culturales que mayor presencia tuvo durante ese período. »

– *¿Había algún impedimento ideológico para hacer una película así cuando se estrenó?*

– Durante el proceso de producción tuvimos una libertad de acción, y de opinión, absoluta, más allá de ciertas restricciones materiales. Tal vez haya sido el cambio más radical que se produjo durante la posguerra y el comienzo de la vida democrática. De estar amordazados, censurados y prohibidos, los trabajadores de la cultura explotamos en una serie de acciones que daban cuenta del clima libertario que se respiraba. Obras de teatro, revistas, libros y otros materiales daban cuenta de esa nueva etapa.

– *¿Tuvo algún inconveniente al momento de estrenarla?*

– Si bien teníamos experiencia en la producción éramos ignorantes en la comercialización cuando una película se estrenaba. Confiamos en distribuidores que resultaron ser amigos del valor ajeno, tanto a nivel nacional como internacional. No cuidaron la película ni la defendieron. Se estrenó, sí, y tuvo una repercusión inmediata y masiva. Generó críticas y apoyos. Discusiones. Hasta hubo una manifestación a favor de Malvinas el día del estreno frente al cine Monumental. Algunos entraban con la idea de ver el “triumfo” que había sido proclamada por la prensa de la dictadura — la exaltación patriótica o cómo “íbamos ganando” — y salían desilusionados. Pero la mayor

parte de los espectadores, la vieron más de setecientos mil espectadores, se sintieron interpretados en su sensibilidad como ciudadanos que habían sido parte de un hecho trágico.

— *¿Sentís que la película tuvo algún impacto especial en tu carrera?*

— Fue un antes y un después en mi carrera profesional.

— *¿Cómo ves el estado de la representación de la guerra de Malvinas hoy en día en nuestro cine?*

— A pesar que se produjeron películas de ficción y documentales sobre el tema Malvinas creo que falta mucho por hacer. Ese particular hecho histórico parece de una cierta censura social. Sin dejar de tener en cuenta que muchos textos literarios — ficción y ensayo — abordaron el tema aportando obras creativas y documentadas, el resto de las manifestaciones culturales — el cine entre ellas — no demostraron igual resultado. Hay algo doloroso en los acontecimientos que provoca resistencia incluirlos dentro de la vida cotidiana de los argentinos. No se trata de un campeonato de fútbol que aun no saliendo campeones deja de tener vigencia para renacer con el próximo certamen donde podremos ilusionar que somos los mejores. La guerra produjo una profunda herida en el país: no sólo se perdió en el campo de batalla sino también en la historia y no habrá revancha posible. Más allá de car-

teles alegóricos y manifestaciones de diverso carácter de quienes estuvieron directamente involucrados en el conflicto, Malvinas es un tema evitado, desplazado hacia los márgenes. El cine produjo obras que resultaron ser más voces individuales que realizaciones que reflejaran la complejidad política, social y humana —éticas— de la Guerra de Malvinas. Creo que hay una responsabilidad del Estado en no tomar el tema como algo propio, necesario a ser estimulado y producido para que esté presente dentro de la conciencia social y política de los ciudadanos.



© Graciela Portela

Pero es una tradición que el Estado juegue un rol “prescendente” en su participación en la producción de cine y no planifique ni lleve adelante proyectos

con objetivos culturales y políticos con temáticas que reflejen al país con sus logros y fracasos.

— *¿Volverías a trabajar el tema Malvinas? ¿De qué manera?*

— Bastante tiempo después de filmar y acompañar *Los chicos de la Guerra* — título que despertó controversias — por pantallas nacionales y extranjeras sentí la necesidad de alejarme de lo testimonial. Rechazaba la idea de ocupar el lugar del cineasta de los grandes temas. No me sentía un ideólogo ni un militante de causas trascendentes sino un amante del cine que recién empezaba a pertenecer a la profesión. Luego de transitar diversos géneros pensé que Malvinas era un tema de múltiples historias. La de los soldados jóvenes era una de ellas pero hubieron experiencias humanas de distinto orden y gran intensidad dramática. Los pilotos de la Fuerza Aérea que arriesgaban sus vidas en misiones casi imposibles — y las consecuencias en sus entornos familiares y comunitarios — , la trama de las decisiones político militares y sus implicancias en el contexto nacional e internacional, el drama de personajes que habían apoyado — y creído — que se trataba de una gesta libertaria y descubrieron que habían sido víctimas de un engaño demagógico... Muchos fueron los acontecimientos que conformaron ese mosaico caótico y brutal de una guerra absurda. Sí, volvería a trabajar el tema Malvinas intentando cubrir alguno de

los contenidos ausentes de un hecho que marcó a varias generaciones de argentinos y está vigente.

— ¿Cambiarías algo si pudieras volver a hacer la película hoy?

— Si hoy filmara ese guión el resultado sería una película diferente. Pero si la pregunta refiere a si hoy cambiaría algo de lo que hice en aquél momento la respuesta es, no. Esa película se hizo en un contexto de recuperación democrática y de excitación política. Yo mismo cambié mucho desde aquella época. Siento respeto y mucho afecto por lo que construimos junto al equipo que produjo *Los Chicos de la Guerra*. Pienso que el espíritu que nos guió para sus logros y sus errores se mantienen fieles a esos momentos en sus imágenes y sonidos.

ENTREVISTA A BRUNO STAGNARO
(GUARISOVE, LOS OLVIDADOS, 1995)

— ¿Tenés afinidad con el género bélico? ¿Ves películas de guerra? ¿Cuál es de tus favoritas y por qué?

— No particularmente. A lo largo de mi vida, mi formación cinéfila es bastante ecléctica y te diría que bastante poco consistente. Sí, vi y me gustaron bastante algunas películas del género, tipo *Nacido para matar*, *Apocalypse Now*, *MASH* o *Trampa-22*. Estas últimas dos supongo que están un poco más cerca como influencia para *Guariso* por el tono que manejan.

— ¿Pensaste la película teniendo en cuenta trabajar a partir del género bélico? ¿Cómo realizaste ese trabajo? ¿Tenías alguna película o libro de referencia?

— En cuanto al tono, un poco esas que te comentaba antes, sumado a alguna de *Monty Python*, aunque no necesariamente del género bélico. En cuanto a la filmación en sí, creo que me vi *Apocalipsis Now*, para ver como jugaba con la luz en ciertas situaciones, recuerdo haber visto alguna de Joseph Losey y también *Pasaran*

las grullas, en donde, si no recuerdo mal, me fijé bastante en algunos movimientos de cámara en campos de batalla desolados.

— ¿Cuál era tu vínculo personal con Malvinas?

— Mi vínculo personal se limitaba a algunos recuerdos aislados de mi infancia vinculados al conflicto, pero siempre desde la perspectiva de un chico de nueve años. Recuerdo algún comentario en la escuela, en donde había un interés particular porque era una escuela del Estado en donde iban bastantes hijos de pilotos de la Fuerza Aérea. No sé por qué sería eso: supongo que por una cuestión geográfica, ya que la escuela estaba sobre la Avenida Libertador, cerca de una zona donde vivían muchos militares. O sea que había cierta cotidianeidad respecto del conflicto. Para mí era un año particular, en lo personal, porque yo me acaba de cambiar de escuela y era el “nuevo” en el curso, con cierto grado de estrés que eso lleva aparejado. Entonces, supongo que íntimamente quedó una cosa un poco vinculada a la otra, el conflicto y ser el nuevo, aunque no sabría explicarte muy bien cómo. Después, la cuestión del festejo en la plaza, toda esa gente que fue cuando se anunció el desembarco y cierta sensación de extrañeza por el hecho de la mirada de mi viejo que en aquél momento no se sumaba al festejo. Eso generaba una suerte de contradicción que no terminaba de entender: por qué en mi casa no se festejaba si todo el

mundo estaba festejando. Después entendí un poco más el contexto general en que las cosas ocurrían. Por último, recuerdo la forma en que los medios contaban la guerra. Esa sensación de que era una guerra que íbamos ganando hasta el último segundo, en que se perdió. Algo así como una estafa. Obviamente, procesado desde la óptica de un chico.

— *¿Cómo se originó el proyecto? ¿Dónde se filmó?*

— El proyecto se originó a partir de enterarme de la existencia del concurso de guiones de cortos de lo que luego se llamaría “Historia Breves”. Yo tenía ganas de contar algo referido al breve paso que tuve por la colimba. Creo que la mía fue la última camada en la que el servicio militar era obligatorio. En el sorteo me había tocado Marina, que en aquél momento era supuestamente la experiencia más dura. Nos mandaron a puerto Belgrano, cerca de Bahía Blanca. Desde el momento que llegué ahí, la cuestión era tratar de encontrar un artilugio para zafar, pero sin caer en la “berretada” de pagar, que era el modo en que muchos lograban no ir. Finalmente logré zafar a través del asma, no sé muy bien cómo, a la noche tosía y después de varios intentos logré que alguien me crea y me ponga las palabras mágicas: DAF (Deficiente Aptitud Física). Logré que me manden de regreso a las dos semanas, en el último micro que volvía justo antes de empezar la instrucción. Toda la experiencia me había resultado

bastante enriquecedora por la diversidad de gente que había conocido, la diversidad de orígenes y —obviamente— por el gran absurdo que me resultaba la experiencia castrense en sí, eso de que en cualquier momento vengan y te empiecen a bailar por cualquier cosa. Decidí empezar a jugar con las cosas que había visto y vivido como material para un corto, y terminé de un modo muy azaroso en el tema de Malvinas.

—Se filmó en una tosquera en Benavidez.

—¿Podés relatarnos alguna anécdota vivida durante el rodaje?

—Pasó mucho tiempo, la verdad ya no me acuerdo de casi nada. Sí recuerdo que el lugar era bastante extraño porque era un enorme predio que se utilizaba para extraer tosca para la construcción de la Panamericana. Entonces estaba varios metros bajo el nivel del piso. El tema era que si llovía, teníamos que irnos de ahí cuanto antes porque si no, no íbamos a poder sacar los camiones, porque la tosca se torna un jabón con el agua, de manera que no habría forma de subir la empinada cuesta de acceso.

»Recuerdo que, en efecto, nos llovió y fue un verdadero desmadre: se nos quedó el ómnibus que habíamos llevado para el traslado de la gente y tuvimos que solucionarlo con un Fiat Fiorino de Juan Cruz (que terminó siendo el DF³⁴ de *Okupas*, pero en aquél momento era

³⁴ DF: Director de Fotografía. (N. del A.)

eléctrico): fue y vino como 20 veces sacando gente de la tosquera y llevándola a la parada de colectivo. El auto iba coleando de un lado a otro del camino, una situación bastante tensa, pero divertida.»

— *¿Por qué hablar de Malvinas desde la comedia?*

— *¿Por qué no? Creo que el humor es una manera bastante sana de exorcizar cuestiones dolorosas. Y ésta, ciertamente, lo es.*

— *La representación sobre la guerra de Malvinas, en general, conlleva mostrar el conflicto con mucha seriedad ¿Por qué buscaste ir por el camino contrario? ¿Cuál fue el proceso por el cual vaciaste de solemnidad la representación de la guerra?*

— Te diría que el tono estuvo desde el primer momento. Cuando uno mira hacia atrás, cuando recuerda algunas cosas vividas en esos días o revisa el material de archivo disponible, hay mucho de tragicomedia en lo vivido. Porque, por supuesto, lo trágico está en primer lugar, tantas vidas entregadas a una causa noble, pero con tanta improvisación de por medio... pero al mismo tiempo, el modo en que se contaba el conflicto, el modo en que se aprovechó de cierto “candor” de la gente para manipular la opinión pública, cierta tendencia a mostrar el conflicto como si fuera casi una contienda deportiva. El modo en que se pasó de estar todo el día hablando de eso, de hacer colectas en programas sábana, a darle la espaldas a los combatientes y traerlos

de regreso de noche y sin darles la menor bienvenida, como si fuera algo que había que esconder.

»En fin, supongo que todas esas sensaciones estuvieron presentes a la hora de elegir el tono, en la búsqueda de hablar de eso sin mostrarlo directamente. »

— *¿Cómo fue la elección del elenco? ¿Cómo trabajaste el tono actoral?*

— Fue por casting, salvo el caso de Daniel Casablanca, que lo tenía visto de los *Macocos* y Claudio Rissi, que ya era un actor bastante conocido en ese momento. El tono actoral estaba bastante claro desde el guión, en el caso del personaje de Rissi, recuerdo que estaba bastante influenciado por el personaje de Duvall en *Apocalipsis Now*, cuando habla del olor de Napalm, asociándolo al olor de la victoria. (creo)

— *¿Cómo fue el trabajo de arte en la trinchera?*

— Eso creo que fue una de las decisiones más acertadas que tomamos, porque al ir a una tosquera, nos permitieron sin problema cavar ahí mismo una trinchera posta. Uno o dos días antes de rodaje fuimos con una retroexcavadora y elegimos el lugar y la hicimos tal como se ve. En ese sentido, creo que estuvo bueno no caer en una trinchera escenográfica, porque nos permitió jugar con la integración del espacio a través de algunos movimientos de cámara.

— *No existen kelpers en las ficciones de Malvinas ¿Cuál es la historia detrás tu personaje?*

— No hay mucho más que lo que se ve: me parecía interesante que fuera una presencia sin ningún atisbo de violencia, que fuera un poco el “sentido común” en el relato. Incluso el hecho que viniera pastando ovejas, un tipo de barba larga, obviamente, era una representación casi bíblica, no pretendía ser muy realista que digamos. La idea era jugar con esa noción pacifista a través de este personaje.

— *El fútbol y la guerra de Malvinas son asociados con frecuencia en el cine. ¿Eras consciente de esto? ¿Qué te llevó a incluir dicha asociación en film?*

— Supongo que sí. No recuerdo bien, pero creo que el mundial vino exactamente después de la guerra y de alguna manera, la tele y los medios pasaron de una cosa a la otra, como si fuera una continuidad... como que el comienzo del mundial se usó de un modo muy manifiesto para olvidar el desenlace de la guerra.

— *Guariso ve hace varios guiños a la novela de Fogwill ¿Tuviste presente a Los Pichiciegos al momento de abordar el corto?*

— La verdad que no. No leí la novela en aquel momento, y sigo sin haberla leído ahora... así que es gracioso que haya guiños, supongo que son sincronías que se dan en el universo ficcional.

— *¿Cómo abordás cinematográficamente una escena de guerra?*

— No lo sé, porque nunca más volví a filmar algo así. Pero me da la sensación que el aspecto atmosférico es tan importante como el despliegue visual. Me refiero a la combinación de atmósfera de luz y sonido, para crear un clima que te sumerja en la sensación de estar ahí.

»Recuerdo que otra escena de *Apocalipsis Now* que usé como referencia fue una en la que el personaje de Martin Sheen llega hasta la última línea de combate y le pregunta al tipo que lucha, cuerpo a cuerpo con el enemigo, quién está a cargo y el tipo no sabe quién es su jefe. Esa escena me gustaba por el tratamiento de luz y sonido, como con relativamente poco despliegue (en relación a la cantidad de extras al menos) uno siente que está ahí. Al mismo tiempo, me doy cuenta ahora que puede haber influido un poco en el relato.

— ¿Había algún impedimento ideológico para hacer una película así cuando se estrenó?

— No tengo la menor idea, supongo que no.

— ¿Cómo fue participar del primer *Historias Breves* con una película de este género?

— En realidad, cuando la hacíamos, nadie pensaba que íbamos a participar de algo como *Historias Breves*, con esta idea de estrenarlas juntas y con un sentido de “unidad” de largo compuesto por cortos. Eso fue algo que se fue dando después, sobre la marcha, al momento de estrenarlo. En aquél momento, era la alegría de po-

der estar filmando algo en 35 mm... que era lo más cerca de la experiencia profesional que se podía estar.

— *¿Tuviste algún inconveniente al momento de estrenarla?*

— No, ninguno.

— *¿Sentís que la película tuvo algún impacto especial en tu carrera?*

— Supongo que sí, al terminar formando parte de historias breves nos dio cierta visibilidad y permitió que nos conociéramos con Adrián para ponernos a escribir *Pizza, birra, faso*, poco tiempo después.

— *¿Cómo ves la representación de la guerra hoy en día en nuestro cine?*

— Hace mucho que no veo nada. De lo que ví, en general creo que se tiende a repetir un poco el esquema este de la solemnidad. Me parece que está bueno despojarse un poco de eso, básicamente porque la realidad suele expresarse de un modo poco solemne. Supongo que hasta incluso en la situaciones más dramáticas, puede haber humor. Igual, obviamente, es un tema de gusto personal.

— *¿Qué crees que se puede hacer hoy con Malvinas?*

— A título personal, me gustaría en algún momento volver a abordar el tema, pero tratando de encontrar alguna historia ahí adentro, en donde se deje un poco de lado la perspectiva de los “pobres soldados”. Creo que podemos contar también algún aspecto heroico

que puede haber tenido la situación para muchos de ellos. Esto no significa, obviamente, que considere heroica la gesta de Malvinas en sí, pero creo que a escala humana, del individuo, seguramente puede haber mucho para contar respecto de eso, junto con todo el resto de facetas.

— *¿Cambiarías algo si pudieras volver a hacer la película hoy?*

— La verdad que no... fue casi un experimento de estudiante y creo que está bien que así sea.

ENTREVISTA A TRISTÁN BAUER
(ILUMINADOS POR EL FUEGO, 2005)

— ¿Tenés afinidad con el género bélico? ¿Ves películas de guerra? ¿Cuáles son tus favoritas y por qué?

— Tengo afinidad con el cine en general, la verdad que soy un apasionado del cine. De hacerlo y de verlo. Dentro de esa pasión por supuesto que el cine bélico me resulta atractivo pero te diría no particularmente. Te diría que me gustan más los dramas intimistas. Sí, hay algunas películas bélicas que me han conmovido mucho. Me marcó, particularmente, *La ascension* (1977) de Larisa Shepitko. Recuerdo que yo era estudiante de cine y la pasaron en el cine Cosmos, al que yo iba semanalmente. *La delgada línea roja*, también. Y de alguna manera *La infancia de Iván* (1962) de Tarkovski.

— ¿Pensaste *Iluminados por el fuego* teniendo en cuenta trabajar a partir del género bélico? ¿Cómo realizaste ese trabajo?

— Yo estaba seguro que la película iba a tener algunas secuencias bélicas. Me interesa esa tensión que se

produce. Eso que queda tan claramente expuesto en los primeros veinte minutos de *Rescatando al Soldado Ryan*. Los dos campos, las dos fuerzas que se enfrentan y los avances y retrocesos para tomar un territorio. Entonces sabía que lo bélico iba a ser importante. La representación bélica cinematográfica demanda una técnica muy específica. Una técnica que significa contar con distintos tipos de recursos tanto de efectos especiales de campo, como efectos digitales, como trabajar mucho con la atmósfera, con lo escenográfico, con el vestuario. Y sí, tenía claras las dificultades. El costo que representa esto. Tenía claro que esas secuencias tenían que estar muy bien, tenían que tener un nivel internacional en cuanto a su realización. Algo que en Argentina no era tan sencillo en aquellos años. Teníamos muy claro este precepto.

— *¿Cuál era tu vínculo personal con la Guerra de Malvinas?*

— Mi vínculo personal es nada más y nada menos que haber nacido en 1959, haber pertenecido a esa generación de jóvenes que estuvimos cerca de la guerra con Chile en 1978 y, después, con este enfrentamiento con el Reino Unido de Gran Bretaña en 1982. Entonces, fui partícipe de esos hechos generacionalmente. Fue en la Historia que desde ese presente me conmovió mucho.



— ¿Cómo se originó el proyecto? ¿Cómo fue el trabajo de guión a partir de la novela de Edgardo Esteban?

— Yo estaba haciendo un documental sobre el cadáver de Eva Perón con Miguel Bonasso, *Evita la tumba sin paz* (1997). Estaba haciendo este documental para el Channel 4 de Londres que se va a estrenar en Canal 13 en horario central. Y entonces se hace una rueda de prensa con distintas entrevistas. Un día llega un corresponsal de una cadena norteamericana, a quien yo no conocía, hace la entrevista y cuando terminamos me dice: “Mirá, yo aparte de periodista soy excombatiente de Malvinas y escribí este libro”. Ese periodista era Edgardo Esteban y me da su libro, que había escrito junto a Gustavo Romero Borri, *Iluminados por el fuego*.

»Me acuerdo, perfectamente, que apenas lo empecé a leer dije: “Acá hay una película”. No me interesó

tanto la trama en sí o las memorias del libro, que, por supuesto, varios fragmentos los incorporamos a la trama argumental de la película. Pero lo que más me interesó era la mirada de Edgardo, es decir, cómo podemos narrar una guerra, no contada por un periodista, por un analista externo, por un jefe militar sino por un soldado de dieciocho años, un joven. Si para algo esa generación, en Argentina, no estaba preparada era para la guerra. Y de repente, de un día para otro, es llevada a un campo de batalla, un campo de batalla muy hostil como es el territorio de las Islas. Ese frío, neblina, esa turba mojada. Cómo es llevado a un territorio hostil sin preparación militar a enfrentar a uno de los ejércitos más poderosos del mundo. Y esto planteado desde la mirada de ese joven de dieciocho años. Eso me conmovió profundamente.

»Me acuerdo que terminé el libro, lo invité a Edgardo a tomar un café y le dije que no quería hacer una adaptación del libro sino que quería tomarlo como referencia. Que, fundamentalmente, sea el pie para armar todo el proyecto. Y bueno, a partir de ahí surgió, por un lado, una amistad muy intensa, muy profunda con Edgardo, que dura hasta estos días y, también, la necesidad de entrevistar a otros excombatientes. Un trabajo, casi periodístico o de documentalista, de ir recorriendo distintos centros de excombatientes de Malvinas, conocer a cada uno de ellos, que me cuenten sus historias, ver

su percepción. Entonces tenía por un lado, el libro de Edgardo y por otro todo este abanico de historias de vida. Surge ahí, por ejemplo, el tema de los suicidios, un tema que no era abordado, ni siquiera conocido en la Argentina. Esto de que la misma cantidad de muertos en combate se habían suicidado en la posguerra. Todos estos temas surgen de la investigación que hacemos y lo vamos incorporando al guión de la película.»

— *¿Dónde se filmó la película?*

— Ya avanzada la producción de la película surge una ley provincial de cine en la provincia de San Luis. Nosotros presentamos el proyecto en el concurso, ganamos el premio y entonces sabíamos que algunas secuencias teníamos que filmarlas en San Luis. También viajamos a las Islas con el doble motivo de ver si podemos filmar allí y hacer un relevamiento fotográfico para buscar decorados similares en el continente. Al hacer este relevamiento encontramos Puerto San Julián, provincia de Santa Cruz, un lugar muy similar a donde se desarrollaron los hechos en Puerto Argentino. Entonces, filmamos las secuencias urbanas y contemporáneas en Buenos Aires y el resto en las Malvinas, en Puerto San Julián y en San Luis. Esos fueron los decorados que tuvimos.

— *¿Podés relatarnos alguna anécdota vivida durante el rodaje?*

— Para mi fue muy intenso la primera vez que vamos a Malvinas. Yo metido, después de haber hecho

toda la investigación, de haber hablado mucho con excombatientes, llegar a las Islas e ir a ver los campos de batalla, aquellos lugares donde se habían producido los acontecimientos. Y descubrir que habían pasado varios años desde el '82 y que seguían ahí, a flor de piel, las huellas de Malvinas. Eso que aparece en la película no estaba en el guión sino que surge de ese primer viaje que hacemos cuando vamos caminando y vamos encontrando en las trincheras borceguíes, cascos, cantimploras, es decir, todos los objetos, como si fuera un museo a flor de piel en las Islas. Uno iba caminando, hundiendo las patas en la turba húmeda, iba viendo todos esos rastros, los camiones oxidados. Cómo, de alguna manera, esas señales de guerra habían quedado allí. Eso fue muy fuerte.

»También, como anécdota, el haber conocido a quien era, en ese momento, gobernador de Santa Cruz, Néstor Kirchner, que después fue presidente. Fuimos a llevarle el proyecto, tratando de entusiasmarlo, como va cada director o productor para tratar de convencer a alguien para que lo apoye. Nos invitó a comer un asado y, al final, él estaba más entusiasmado con la película que nosotros.

»Después, todo el rodaje bélico en San Julián. Recuerdo que era invierno, las condiciones de rodaje eran durísimas. Reproducían el mismo frío, la misma lluvia, la misma intensidad climática que se había dado en el

combate y esto le dio a la película mucha verosimilitud. No es que tuvimos que reconstruir sino que estábamos en un lugar muy parecido y en condiciones climáticas muy similares.»

— *¿Cómo abordaste cinematográficamente las escenas de guerra? ¿Cómo se filmó, particularmente, el ataque del Harrier y la secuencia de la batalla nocturna?*

— Por suerte cuando hicimos el ataque del *Harrier* estábamos en un momento que era inimaginable concebir cinco, seis años atrás. Es decir, reconstruir digitalmente el vuelo de un avión y que para el espectador parezca de verdad un avión que pasa. Cuando lo filmamos era una novedad, hoy parece algo simple que casi lo podemos resolver con una computadora hogareña. En aquel momento se necesitaba tecnología pero ya se podía plantear. La película se produce en ese momento de la digitalización. Es una película que no está rodada en fílmico, es de las primeras películas que es rodada en digital. Ésta película cinco años atrás no se podía hacer, cinco años atrás había que hacerla en fílmico y no podíamos generar la gran cantidad de material que demanda una producción de este tipo. La digitalización del cine fue clave. Se pudo hacer porque en ese momento aparecía esa tecnología tanto en cine digital como en la postproducción digital. Nosotros, después, vamos a ganar un premio en San Sebastián, con la película inconclusa, el premio Cine en Construc-

ción que nos permite terminar la producción en uno de los estudios más importantes de Madrid que se había sumergido en la postproducción digital. Nos hubiera costado mucho terminarla acá en Argentina.

— *Tengo entendido que para la batalla nocturna hicieron mucha planificación digital.*

— Sí. Todas esas secuencias demandan muchos recursos y cuando estás en Sudamérica, donde los recursos no sobran, la respuesta a eso es la planificación. Toda la película está dibujada, de punta a punta, en un *story-board*. Y en las secuencias bélicas hicimos *animatrix*, o sea, la filmamos digitalmente para que cuando íbamos a rodaje ya sabíamos las posiciones de cámara, el tipo de encuadre era muy preciso.

— *En Iluminados por el fuego se ven marcas estilísticas que constantemente remiten a Rescatando al Soldado Ryan. ¿Considerás que la película de Steven Spielberg renovó la forma de hacer cine bélico en el mundo?*

— Sin dudas, es así. Yo cuando vi *Rescatando al Soldado Ryan*, te insisto con esos primeros veinte minutos después de la presentación del cementerio, resultó un impacto muy fuerte por esto que es natural en el cine: la tensión, los dos polos que se enfrentan, las dos fuerzas. Esto de plantearlo en un ámbito que es el aire y el agua y cómo cambian los fluidos. Cómo una bala funciona en el aire y después cómo funciona en el agua. Cómo la sangre funciona en un lugar y en el otro

y cómo hay un avance. Claramente, estos dos polos, casi de manera de blanco y negro, de extremos, en ese recorrido, en ese espacio, que es físico pero que es un espacio de tiempo, también. Me produjo una enorme impresión la utilización del sonido. Yo creo que fue una revolución en el lenguaje y, por supuesto, me ha influenciado muchísimo.



— *¿Qué decisiones llevaron a contar la historia en dos temporalidades diferentes: el presente en 2001 y la guerra en 1982?*

— El haber encontrado en la investigación el tema de los suicidios, tema que ni se hablaba en la Argentina, que era totalmente desconocido y tapado. El haber descubierto eso, hablando con ex combatientes que me empiezan a contar de sus compañeros suicidados. Y el tema de las torturas, otra cosa que yo no sabía y

que descubrí con el libro y con la investigación. Pero fundamentalmente el suicidio es lo que me lleva a trabajar con el presente, o sea, no solamente qué pasó en la guerra sino, también, mirar la guerra con una perspectiva de tiempo.

»La película, originalmente, iba a transcurrir en 1982 y al ir investigando y al ir descubriendo las historias de suicidio me permitió narrar la guerra como un recuerdo, no como un presente, esto tan fascinante que tiene el cine: la manipulación del tiempo, no como un tiempo presente sino un tiempo al que uno vuelve en la película. Fueron las narraciones de los suicidios los que me llevaron a esa estructura.»

— *Los ingleses en la película son enemigos irreconocibles, reducidos a sombras en la batalla mientras que los verdaderos antagonistas son el teniente Pizarro y el sargento Gilbert. ¿Qué reflexión podés brindar sobre ellos?*

— Fue a propósito. Yo creo que los ingleses son el enemigo. Queríamos un enemigo invisible, que parezca un fantasma, que está presente ahí pero que no lo vean. Como una amenaza latente. Está ese enemigo exterior y después está el enemigo interior, que es lo que pasó en la guerra. Esos horrores de la guerra, el cual no es el único caso el de Malvinas. Si uno recorre la Historia del Cine encuentra este esquema de poderes permanentemente. Pero sí, el inglés es un fantasma, un enemigo latente, escuchamos sus tiros, vemos sus

bombas, a lo lejos un barco que tira un cañonazo y el enemigo interno que está ahí, presente en la cotidianidad de la guerra.

— *¿Y cómo fue trabajar el antagonismo interno?*

— Fue muy racional, fue muy analizado. Desde el guión, en el rodaje, fueron muy analizadas estas tensiones entre cómo figura ese enemigo externo fantasmal del inglés y cómo éste enemigo interno presente en las relaciones de la vida cotidiana.

— *El hambre y los abusos de autoridad contra los soldados son los dos problemas más fuertes que aquejan a los tres amigos. La película elige denunciar estos conflictos y relegar el despliegue bélico a un segundo plano. ¿Qué te llevó a trabajar estos temas?*

— Te lo cuento de otra manera. Impresiones que evoco, gracias a esta entrevista, de cuando llegamos a Malvinas. Fui con Edgardo y salimos a caminar a la noche. Salimos del casco de Puerto Argentino y nos vamos caminando hacia Monte Longdon. Un frío tremendo y nos sentamos un momento. Yo creo que en esas condiciones podés sobrevivir, con suerte, con el uniforme que tenían los muchachos, no sé, dos noches, tres noches. Y terminás destrozado, físicamente terminás con un desgaste tremendo. Entonces, en esa noche yo tomé conciencia carnal de lo que significó eso. Nosotros nos fuimos a dormir, cómodamente, al hotel con calefacción. Pero si a eso le sumamos que

tenemos que pasar la noche allí, a la intemperie y encima con problemas de alimentación, a parte del horror de la guerra y tener la posibilidad concreta de tener la muerte en frente con el tiro de un fusil o la esquirra de una granada o de un proyectil, queda la muerte por inanición o por frío. Estos dos elementos se transformaron en protagonistas y fueron protagonistas más de setenta días para nuestros soldados. Fueron llevados a una guerra en la cual no estaban preparados en lo más mínimo. Hay un libro de Martín Balza que cuenta esto (*Malvinas: Gesta e incompetencia*), la improvisación permanente. El conflicto iba a ser con Chile. Toda la logística estaba preparada para un conflicto con Chile y, en secreto, de un día para el otro, se va hacia otro frente para el cual nadie, ni Balza, que era jefe de artillería, estaba preparado para librar una guerra en ese territorio y no había condiciones para hacerlo.

»Contestando a tu pregunta. Sí, el frío y el hambre se transformaron en protagonistas porque, realmente, lo fueron en esa guerra.»

—*El uso de material documental es poco frecuente en el cine bélico de ficción. ¿Qué te llevó a incluir registros de 1982?*

—Mi marca de nacimiento. Yo estudié cine en la Escuela Nacional de Cinematografía, estudié durante la Dictadura. Nos prohibían la palabra “documental”. Nuestra formación era para la ficción y, en paralelo, yo

iba haciendo documentales. Esa pata entre el documental y la ficción me llevó a moverme en los dos terrenos. Si ves mis documentales, algunos tienen secuencias, de alguna manera, de ficción, por ejemplo *Cortázar* (1994). O sea que eso es por haber trabajado siempre con una pata en cada uno de los géneros y es algo que me resulta muy atractivo y te diría, cada vez más.

— *¿Qué necesitabas decir que no lo podías decir con la representación de la ficción y que si podías con el documental?*

— Meterme más en la verosimilitud. Esta historia ocurrió. Es una historia de ficción pero es una historia que nos es cercana a los argentinos y al género humano en general.

— *¿Cómo fue la experiencia de filmar en las Islas Malvinas? ¿Cómo se organizó la producción para lograr registrar esas escenas?*

— Cuando fuimos no sabíamos si nos iban a autorizar a filmar y yo no quería pedir permiso. Estas Islas son nuestras ¿Cómo vamos a pedir permiso? Entonces, me acuerdo que el gobernador se había ido a Inglaterra y nos recibió el vicegobernador. Y se lo dije así al hombre, muy cordial: “Nosotros vamos a filmar una película y queremos filmar acá”. “No, ustedes necesitan pedir permiso si filman en la casa de algún habitante de las Islas. Si quieren filmar acá no hay que pedir permiso. Vienen y filman.” Y fue así, filmamos sin mayores problemas. Algunos te putean pero nu hubo inconvenientes.



— ¿Cómo fue el trabajo de la música con León Gieco?

— León tiene mucho que ver con *Iluminados por el fuego*. León es uno de los primeros que lee el libro de Edgardo y es el primero que dice “Che loco, con esto hay que hacer una película”. Cuando surge la posibili-

dad de filmar Edgardo me cuenta esta anécdota. Si bien fue escrita en 1978, “Solo le pido a Dios”, el tema que nos remite a León permanentemente, fue el *leitv motivo* durante los meses de la guerra. Entonces la figura de León, su música, está muy pegada al conflicto.

»Fue una maravilla trabajar con él. Vino al rodaje. Me mandó una carta que decía: “Voy a supervisar si los efectos especiales están bien o si son los de *Rambito y Rambón*”. Le dije al de efectos especiales: “Armá una bomba gigantesca y cuando llegue León avísame, que lo voy a parar al lado de la bomba y la vamos detonar”. Y cuando viene a saludarme la bomba explotó con estruendo tremendo que León se pegó un cagazo que creo que no se lo olvida hasta el día de hoy.»

— *¿Podés contarnos la historia detrás del tema “Para la vida” compuesto para la banda sonora de la película?*

— Fue un trabajo en conjunto. Fue un diálogo que mantuvimos, fue importante que venga al rodaje y ahí hablar. Se quedaba mirando las secuencias que filmamos y surge en ese proceso, que no es ni mío ni de él, sino que es algo en conjunto. Inclusive filmamos el videoclip durante el rodaje de la película.

— Iluminados por el fuego *puso a la Guerra de Malvinas en el plano cinematográfico internacional ganando varios premios ¿Cómo fue el recibimiento del conflicto Malvinas afuera de nuestro país?*

—Muy fuerte, muy impactante. Un registro mayor al que yo pensaba que iba a tener. Es una película que se vendió en casi todo el mundo, que tuvo premios en lugares tan diversos como el festival de Nueva York (Tribeca), en la Habana o San Sebastián. Ganó el Goya, también. Yo creo más que por Malvinas por la mirada hacia la guerra que tiene la película. También, fue Edgardo a Inglaterra varias veces a proyectarla donde tuvo encuentros con excombatientes ingleses. Muy alto el impacto.

»Yo creo que, desde el final de la guerra, durante todo el gobierno de Alfonsín hubo como un período de “desmalvinización” acá en la Argentina. Y me parece que la película, que tuvo muchísimos espectadores, estuvo primera en taquilla durante la primer semana, generando un impacto y una nueva mirada hacia la guerra. Aparecieron temas que hasta ese momento no se habían visto y analizado, como los suicidios, por ejemplo. Creo que generó mucho impacto acá y en el mundo.

»Hay lindas anécdotas con Robert De Niro en Tribeca y con García Marquez en la Habana. Nosotros fuimos a Tribeca y jamás pensamos que podíamos obtener el premio. Nos mandaron a una mesa al fondo de todo. Llegaban en limusinas, alfombra roja y nosotros con Gastón (Pauls) y Edgardo en metro. Lo último que esperábamos era ganar un premio. Y nos invitan a buscar el

primer premio, un cuadro de Wim Wenders y creo que 25000 dólares. Nosotros dábamos todo por perdido y terminamos recibéndolo de la mano de Robert De Niro. Después, fue muy linda la proyección en la Habana con García Marquez durante la apertura del festival. Ganamos el primer premio también allí y recuerdo ir a comer con Gabo y quedarnos largas horas hablando de Malvinas y de la guerra. Él quería saber.»

— *La película recorre tanto la problemática del soldado en la guerra como las dificultades de la posguerra. ¿Cuál fue la reacción de los veteranos de Malvinas?*

— Con los veteranos dispar, como siempre. O sea, yo creo que no podés decir “los veteranos”. Cada centro y cada veterano en particular tiene su mirada de la guerra. En general, todas esas proyecciones han sido de una emoción tremenda. Termine muy conmovido yo y muy conmovidos ellos. Pero creo que cada joven que estuvo ahí encierra su propia mirada y su propia historia, que es muy válida. No en vano existe esa patología que es el estrés post-traumático que genera tantos suicidios. Sí, han sido muy intensas esas proyecciones.

— *¿Cómo ves el estado de la representación de la guerra de Malvinas hoy en día en nuestro cine?*

— Las dificultades económicas que significan montar una producción bélica a la altura de lo que requiere hoy el cine internacional es muy complejo y muy costoso. A nivel de producción fue muy difícil hacer la película, es-

tuvimos varios años y se hizo a golpe de premios. Fue ir avanzando cada etapa, ir ganando premios para lograr una financiación. Todo fue hecho con premios. El fondo original es el del Instituto, un premio de adaptación de obra literaria, el resto es a golpe de premios. Con un evento como Malvinas son muy pocas las películas, sí es cierto. Pero no porque haya un rechazo por el cine bélico sino por lo que significa obtener recursos para hacer una producción bélica. Eso creo que explica por qué hay tan pocas películas.

— *¿Y desde lo artístico e ideológico ves algún cambio desde 1984 con Los chicos de la guerra a hoy?*

— Yo creo que es un tema que agarra Bebe al comienzo y que después es abandonado. Lo tomamos nosotros pero fue como romper un tabú. Ahora es un tema que si no se aborda, yo te diría, es por razones económicas. Eso es lo que yo supongo. Es un tema en el que nos podemos sumergir como sociedad, pero que es complejo. A parte, es una historia de mucho dolor. Es la historia de una derrota. Es la historia de una traición. *Malvinas, historia de traiciones* (1984, Jorge Denti), creo que es lo primero que se hace y después viene la película de Bebe.

— *En mi análisis destaco que la corriente de Guarisove no se continua. No nos permitimos mirar la guerra desde otro punto de vista, reírnos un poco, como pasa con Los pichiciegos.*

—Sí, en su diversidad tienen un código similar. El corto *Guariso* a mí me gusta mucho. Es un tema de mucho dolor y muy complejo. Hay historias extraordinarias pero uno necesitaría tener muchos recursos económicos. Todo lo vinculado a Fuerza Aérea, esos aviadores que salían desde esas bases con esos aviones que tenían nada más que una brújula. Pero cuando vos pensás en el presupuesto decís: ¿cómo voy a resolver esto?. Sí, es una historia llena de temas, es una historia muy dolorosa, muy compleja y el cine bélico, para hacerlo bien, requiere de muchos recursos económicos. No es fácil levantar una película, hoy en Sudamérica, con esa demanda presupuestaria.



—¿Qué creés que se puede hacer con Malvinas hoy?

— Hoy yo no haría una película de Malvinas, quizás sí mañana. No es un tema que me resista sino todo lo contrario. Todo el tema de los aviadores es un tema que me cautiva muchísimo. Tanto de la Fuerza Aérea como de la aviación naval. Y otra historia, que es más de thriller internacional, es cuando Fidel aporta esos MiG³⁵ para que vengan a atacar a la flota antes de que llegue a Buenos Aires. Se planifica en la Habana toda la operación, se consigue la plataforma en Lima para hacer una suerte de puente aéreo para que lleguen del Perú. Se le plantea a Galtieri toda la operación, parecería que Galtieri la compra, queda en llamar y se informa a la Habana que parece que es positiva. Finalmente, Galtieri nunca llama. Toda la trama que hay con esa historia y con los personajes que todavía viven me parece que es muy atractiva. Malvinas está llena de historias. En muchas tocás y sale pus enseguida. Los recursos no son la limitante pero son una limitante importante.

— *Noto que te interesan historias que apuntan a la lectura de Malvinas como una gesta militar. ¿Estás a favor de esa lectura, de poder contar el Heroísmo?*

— *¿Qué es el Heroísmo? Yo creo que Iluminados por el fuego, fundamentalmente, es un homenaje a todos esos jóvenes de 18, 19 años que fueron llevados a combatir. Ahí, muchos perdieron la vida y a otros les tocó vivir la*

³⁵ El *Mikoyan-Gurevich* (MiG) es un avión caza a reacción diseñado por la Unión Soviética. (N. del A.)

guerra con mucha dignidad y mucha entereza. Yo soy pacifista. Pero también entiendo que hay momentos en la Historia de la Humanidad donde se dan estos conflictos y los seres humanos actúan de una manera o de otra. En esos momentos de tensión de vida o muerte se expresan conductas, actitudes que tienen que ver con la dignidad o la indignidad.

— *Al momento del estreno de la película en 2005, en varias entrevistas comentás que te gusta la lectura de Iluminados por el fuego como una película bélica-antibélica.*

— Es cierto y yo soy así también. Nunca hice esta reflexión pero yo soy así también. Por ejemplo, ahí lo tengo a San Martín en un bronce. Siento una profunda admiración por el general San Martín que era un hombre de la guerra. Y sin embargo, uno siempre lucha por la Paz.

— *¿Creés que desde la película de guerra se puede contar la paz?*

— Sí, claro. El cine tiene muchos ejemplos de la Primera Guerra Mundial, de la Segunda Guerra Mundial. Tantas películas bélicas pacifistas. *La patrulla infernal* ¡Qué gran película!

ANEXOS

EN LOS SIGUIENTES anexos se podrá leer un breve análisis de algunos subgéneros propios del cine de bélico. Aquí, me tomé la libertad de indagar en las características elementales del cine de submarinos, las películas de guerra con aviones, las películas de entrenamiento y alguna consideraciones sobre el cine bélico que incluye trenes.

Si bien son parte del género bélico, este tipo de películas no poseen relación directa con la dinámica de las películas sobre Malvinas, dado que nuestra ficción no incurrió en retratar la guerra más allá del combate realizado en tierra. El cine argentino ha desaprovechado la oportunidad de incluir en sus películas tramas narrativas que involucren el desempeño de la Fuerza Aérea o historias de enfrentamientos navales. Es por eso que me sentí en la obligación de, al menos, tratar de comprender su funcionamiento y, estudiando algunos de las mejores películas de cada subgénero, adentrarme en otras formas de filmar la guerra.

Algunas consideraciones acerca del cine de submarinos

Las películas bélicas sobre submarinos proponen ser un subgénero a parte que se diferencia de las reglas del cine bélico terrestre para conformar un imaginario propio en las profundidades del mar. Una de las primeras nociones a tener en cuenta es que el foco narrativo de estas películas se centra en la dificultad que implica vivir bajo el agua. El film canónico de esta problemática es *El Barco* (1981, Wolfgang Petersen), donde una tripulación alemana (con pocas intenciones de autoproclamarse nazi) se encuentra a la deriva combatiendo destructores aliados en altamar. Al mando del capitán Henrich Lehmann-Willenbrock (Jürgen Prochnow) los soldados deben pasar sus días encerrados en un inmenso tubo de metal siendo asediados por bombas de profundidad sin muchas opciones más que evadir los continuos ataques.

La vida dentro del submarino supone todo tipo de complicaciones como el ínfimo espacio que tienen los habitantes para realizar sus tareas, durmiendo en cameros apilados uno arriba de otro, corriendo a través de estrechos pasillos y pidiendo permiso cada vez que se quiere pasar por la cocina donde comen los oficiales. La temperatura dentro del barco ha de llamar nuestra atención ya que parte de la tripulación en el puente

vive abrigada con sombreros y sobretodos mientras que los ingenieros se encuentran sudados, motivo del constante correteo y el calor en el cuarto de máquinas. Estos personajes conviven entre la grasa de los motores, los vapores y el ensordecedor ruido de los pistones empujándolos a los límites con la locura. Cuando la embarcación está abarrotada de mercadería los habitantes deben coexistir con cientos de cajas, dormir junto a los misiles y pasar de un pasillo a otro entre las bananas colgadas del techo.

En las películas de submarinos sus protagonistas deben apelar al uso del oído para escuchar a un enemigo que no se puede ver. Para ello siempre hay un personaje que lleva a cabo esa tarea, un especialista en identificar sonidos en el fondo del mar y diferenciar el canto de una ballena de un motor de submarino ruso. Así inicia la brillante película *La caza del Octubre Rojo* (1990, John McTiernan) cuando el especialista americano descubre que el submarino ruso está equipado con un nuevo dispositivo que confunde las oscilaciones del motor con sonidos sísmicos, haciéndose invisible al seguimiento de los radares. Por lo tanto, aquí aparece una de las claves en este tipo de películas: el silencio. Al momento de entrar en combate todos los tripulantes de la nave deben permanecer callados dado que los enemigos siempre están escuchando y espiando sus conversaciones. Es de vital importancia este integrante

del submarino ya que es quien se encarga de escuchar por dónde se aproximan los acorazados aliados. Su oído es de una sensibilidad inaudita permitiéndole ubicarse espacialmente y ayudando al capitán a tomar las decisiones correctas.

El cine de submarinos funda sus bases en la tensión. Al no poder ver a su alrededor, salvo en los momentos en que se asciende a la superficie, el clima dentro de la nave es tenso. La convivencia entre decenas de hombres puede resultar dificultosa y las complicaciones técnicas son frecuentes día a día. Escapar del ataque enemigo supone una gran habilidad para el cálculo y la coordinación en una carrera contra el tiempo para huir del impacto de un torpedo. Recuérdese la escena de *La caza del Octubre Rojo* en que el submarino transita un laberinto rocoso con un riesgo de colisión muy elevado. La frialdad del capitán Marko Ramius, interpretado por Sean Connery, guía la nave entre los pilares de piedra jugando con los límites del tiempo ante una tripulación temerosa y por momentos incrédula.

La supervivencia es un eje central en estas películas ya que no sólo el aspecto bélico es importante sino, también, sobrevivir a un entorno hostil y siempre peligroso como supone estar bajo el agua. Cualquier desperfecto mecánico puede detener sus motores y dejar al submarino a la deriva o hundirlo en el fondo del mar, donde el oxígeno escasea y las filtraciones

de agua abundan. Sorprendentemente, así como en los films terrestres los personajes siempre están embarrados y sucios aquí, gran parte del tiempo, los personajes están mojados. Ir a divisar enemigos al exterior supone enfrentarse a complejas condiciones climáticas con vientos huracanados y olas imponentes que empapan a los personajes en pocos segundos (*El Barco*); las gélidas temperaturas de los mares del Norte también suponen dificultades para quienes, en búsqueda de ubicación, deben salir a la superficie (*La caza del Octubre Rojo*). Destaca Edmon Roch en su amplio catálogo sobre cine bélico:

Las películas de submarinos son vistas generalmente como un subgénero dentro del cine de guerra con sus propias reglas: son claustrofóbicas y se centran en los problemas de supervivencia de una escasa tripulación en espacio reducido, y con enemigos tan poderosos como el clima, los torpederos enemigos o los roces internos, de alguna forma, resultan la metáfora perfecta de la guerra, ya que reúnen todas sus variables en una contenida unidad de espacio.³⁶

La puesta en escena en estos films es claustrofóbica. Supone dar la idea de un espacio muy estrecho, siempre se observan las paredes o el techo, siendo

³⁶ ROCH, Edmon (2008). *Películas claves del cine bélico*. Barcelona. Ediciones Robinbook. Pág. 180.

de uso frecuente los planos cerrados y contrapicados. Los personajes generalmente se encuentran en planos conjuntos y el plano general tiene lugar solo para descomprimir la tensión que se vive dentro del submarino y llevarnos al exterior para ver una maqueta a escala transitar las turbias aguas del océano. A pesar de ser un subgénero en el que la mayor parte del tiempo la acción sucede en interiores agobiantes, sus directores han sabido resolver este problema infundiendo un gran dinamismo a los movimientos de cámara. Petersen recurrió al uso vertiginoso del *Steadycam* para recorrer los pasillos del submarino a toda velocidad y así seguir a sus personajes en plena acción corriendo de un lado a otro con la cámara al ras del suelo y con una búsqueda estética alejada de la prolijidad. McTiernan, en cambio, plasmó su visión por medio del constante movimiento de cámara en bellísimos *travellings* que se acercan a los personajes o muestran varias situaciones en un solo recorrido. A su vez hizo uso del *Dutch shot*, una forma de poner la cámara formando un encuadre que no se encuentra derecho sino que tiene una pronunciada inclinación, enrareciendo la composición que, en conjunto con los movimientos de cámara, transmite un dinamismo inusitado en escenas de diálogo, especialmente cuándo se encuentran en combate.

Aviones: Cámaras en el aire

A grandes rasgos se podría decir que el cine bélico sobre aviación ubica sus historias en dos escenarios bien definidos. El primero será, sin lugar a dudas, el aire donde los pilotos realizan su trabajo teniendo un punto de vista privilegiado de la guerra. Desde el interior de las aeronaves los pilotos deberán realizar sus proezas maniobrando a gran velocidad entre los cazas enemigos o arrojando bombas en el blanco con precisión. Otro espacio reconocible en este tipo de películas es la base aérea como lugar donde se nuclean las historias de los protagonistas. Estos centros de mando se encuentran ubicados en espacios abiertos con construcciones alrededor de una larga pista de aterrizaje y despegue.

Los pilotos son, por lo general, los grandes héroes de estas películas. El acto heroico viene a razón de hacer uso de sus habilidades con la coordinación, el cálculo y la puntería para destruir aviones enemigos. Muchas veces se destaca aquel que pone en riesgo su vida en las peores circunstancias, tal es el caso de Joe Little (David Oyelowo) en *Escuadrón Rojo* (2012, Anthony Hemingway) al destruir un tren nazi en medio de una balacera feroz. Pero también se considera héroe a quien sabe tomar decisiones sensatas y hace que toda la flota vuelva sana y salva. Así, el capitán Marty Julian (Nate Parker) asume el rol de héroe de *Escuadrón Rojo* ayudando

do a un compañero herido a aterrizar en la pista. Toda la formación de regreso en la base es mejor victoria que destruir tres acorazados nazis. Otros personajes que se saben destacar por su capacidad de conducción son los oficiales superiores que planean pacientes las estrategias a seguir. Habitualmente apostados en la base de operaciones despliegan sus conocimientos en la materia para que la misión se lleve a cabo con éxito y minimizando las bajas. *Tora! Tora! Tora!* (1970, Richard Fleischer, Kinji Fukasaku, Toshio Masuda) es un claro ejemplo de cómo la paciencia e ingenio del almirante Yamamoto (Soh Yamamura) logra exitoso el ataque japonés a Pearl Harbor con una misión a escondidas de la inteligencia norteamericana. “Hemos despertado a un gigante dormido que tomará una terrible decisión” concluye Yamamoto con sabiduría al final de la película, a sabiendas que así sería como EE.UU. entraría con todo su poderío militar en la Segunda Guerra Mundial.

Los ingenieros son personajes de apoyo característicos del cine de aviación. Están para velar por la seguridad de los pilotos y cuidar las aeronaves con una inmensa entrega. Vienen a ocupar el lugar de los médicos en tierra, solucionando los imperfectos técnicos que la nave pueda tener. Tienen una gran devoción por los aviones a su cargo, tanto que sufren al ver sus piezas aboyadas al regresar a la pista. Les dedican horas extensas a su reparación poniendo a su disposición los

conocimientos necesarios para que las naves estén listas en la próxima misión. Son las personas más orgullosas en toda la base al ver cómo despegan las inmensas máquinas, siendo una parte vital del funcionamiento de los equipos de pilotos.

Hay dos momentos muy importantes en estas películas por fuera de las acrobáticas batallas que se libran en el aire. El despegue y el aterrizaje son tratados con especial intensidad como dos momentos claves en el desarrollo de una misión aérea. Los despegues son inyectados con buenas cuotas de sentimentalismo y un carácter épico remarcando el momento de despedir a los pilotos antes de su empresa. La música sube dominando la escena y el estridente bullicio de los motores o hélices dan vida a los aviones como si fueran un personaje más. La secuencia inicial de *Top Gun* (1986, Tony Scott) da cuenta de ello. Allí se ve la dinámica que hay una pista de un portaaviones para al momento del despegue: los ingenieros corren, los pilotos se hacen señas con las manos y se establece la comunicación. Luego, los motores se encienden y la nave empieza a carretear hasta elevarse a toda velocidad sobre el océano, siendo el festejo de los ingenieros una escena recurrente, como si se tratase de un hijo que aprende a andar en bicicleta. Los aterrizajes también son tratados con especial atención ya que es el momento en que los aviones vuelven a casa. Nunca falta un piloto herido que aterriza de

emergencia y se estrella contra la pista, debiendo ser rescatado por dotaciones de bomberos y ambulancias como en el caso de *Escuadrón Rojo*. Aunque, también, el regreso a la base es motivo de festejo por la misión cumplida y podemos ver a todos los implicados en la operación saludarse cuando los pilotos tocan tierra firme. El final de *Top Gun* es, a mi modo de ver, uno de los casos más ejemplares de la conclusión de una misión ya que en dicha escena se termina de forjar la camaradería entre Maverik (Tom Cruise) y Ice man (Val Kilmer), irresuelta a lo largo de toda la película.

Cinematográficamente hablando, las batallas aéreas han sido aplaudidas por su gran dinamismo y manejo del ritmo a lo largo de la Historia del Cine. Cuanto más coreografiadas y riesgosas son las puestas de cámara más intensas y emotivas se vuelven estas batallas. Su influencia es tal que George Lucas estudió con atención las coreografías en *Angeles del Infierno* (1930, Howard Huges) para preparar las batallas espaciales de *Star Wars Episodio IV: Una nueva esperanza* (1977, George Lucas). Estas escenas se reparten entre los interiores de las cabinas, generalmente planos frontales, y planos exteriores, lugar de las batallas. A medida que el tiempo avanzó el género fue ganando versatilidad en las puestas de cámara, ubicándola en lugares donde el espectador podía tener una experiencia más espectacular de los combates. Los efectos especiales evolucionaron

ron de maquetas miniatura a complejas animaciones generadas por computadora con las que los directores pueden poner la cámara con total libertad e idear las coreografías más dinámicas.

En este género la camaradería toma un valor muy especial dado que es vital el trabajo en equipo. Las flotas se conforman como grupo desde los días de entrenamiento y juntas luchan codo a codo en tiempos de guerra. Este tipo de enfrentamientos requiere de la ayuda entre los pilotos, ya que muchas veces deben socorrer a un compañero en peligro. La comunicación es constante, el líder da órdenes de cómo proceder y volando en parejas los aviones se meten en las escaramuzas. Aquel que toma decisiones por su cuenta, como en el caso de *Top Gun*, muchas veces pone en riesgo su vida y también la de otros miembros del equipo.

Sobre el cine de trenes: A todo vapor

La importancia del tren en el cine bélico pasa desapercibida dado que hay otros medios de transporte que ganaron protagonismo como los aviones, los submarinos y tanques. Si bien, la importancia del ferrocarril siempre fue asociada al progreso de la industrialización, teniendo su lugar preponderante en el western como el medio de transporte que diferencia lo civilizado de lo salvaje, el tren juega un rol significativo en algunas películas del género bélico.

Un film imprescindible es *El tren* (1964, John Frankenheimer). Un oficial alemán decide llevarse de París obras de arte de un valor artístico y monetario descomunal. Éstas son cargadas en un tren rumbo a Berlín y vigiladas con sumo cuidado. Lo que los nazis no tienen en cuenta es que quienes conducen la locomotora son parte de la resistencia francesa que tienen como misión impedir que esas pinturas lleguen a destino. A bordo de un tren a toda velocidad se despliega un juego de engaños, simulaciones e ingenio para cumplir el cometido y lograr que el cargamento pueda ser interceptado por las Fuerzas Inglesas antes de cruzar la frontera con Alemania.

La misión implica detener el tren y no destruirlo dado el valor de su contenido. Para ello decenas de estrategias son puestas a prueba para hacer descarrilar su locomotora, cambiar la señalización o manipular los cambios de vía, desviando la formación. Muchos rebeldes entregan sus vidas por una colección de arte que simboliza “la gloria de Francia” pero cuando civiles tomados de rehén son acribillados al costado las vías esa gloria desluce su fulgor.

Frankenheimer pone la cámara en lugares impensados e infunde a la película de un ritmo que crispa los nervios y emoción garantizada. La acción está rodada con espectacularidad en una puesta en escena de gran despliegue tanto para controlar la acción como para dosificar el suspenso. El rostro curtido de Burt Lan-

caster ilustra al el héroe indiscutido de la película que pone todo su ingenio y sus manos sucias de carbón para detener una máquina imparable.

Pero no siempre el tren es sinónimo de acción desmedida. Muchas veces los trenes son lugares donde los maestros del suspenso han sabido manipular nuestras emociones hasta lugares impensados. Imposible es no mencionar a *Extraños en un tren* (1951, Alfred Hitchcock) y *Asesinato en el Expreso de Oriente* (1974, Sidney Lumet) películas que aprovechan todos los escondites y posibilidades que una locomotora y varios vagones brindan a sus directores. *El Expreso de Von Ryan* (1965, Mark Robson) monta un film bélico sobre esta lógica del escondite y el suspenso en la Segunda Guerra Mundial. Frank Sinatra lidera el escape de un campo de prisioneros norteamericanos e ingleses en Italia que, tras ser apresados nuevamente por los nazis, son encerrados en un tren rumbo a un campo de concentración en los Alpes. El ingenio del film radica en cómo hacer que los protagonistas engañen y se escabullan en el tren, sin ser descubiertos por los guardias alemanes en cada estación y, así, poder hacerse con el control de la locomotora para desviar las vías y salvarse de la muerte.

Un juego de gato y ratón, disfraces, pasaportes falsos y simulaciones. Una película que roza las fibras más sensibles del cine de espionaje pero que mantiene el espíritu de una película de guerra con un final que

deslumbra de acción y dinamismo en una persecución de trenes entre montañas y túneles.

No obstante, cabe recordar que el tren sirve como medio de transporte para llevar cargamento, suministros y armas, pero también, la Historia nos ha enseñado que fue la forma más sencilla para movilizar personas. El nazismo utilizó el sistema de ferrocarriles de Europa para trasladar a millones de judíos hacia el peor de los infiernos de los campos de concentración. *La lista de Schindler* (1993, Steven Spielberg), *La vida es Bella* (1997, Roberto Benigni) o inclusive las desgarradoras escenas de la *Decisión de Sophie* (1983, Alan J. Pakula) vinculan al tren con los horrores del Holocausto.

Películas de entrenamiento: Sufrir bajo el sol

Dentro del cine bélico hay un grupo de películas dedicadas al entrenamiento militar antes de ir a la guerra. Estos films narran los difíciles días en que los reclutas aprenden todos los recursos necesarios para la guerra. El punto central de estos entrenamientos es poner el cuerpo en sufrimiento en condiciones controladas. El recluta es puesto a prueba en diversas disciplinas que implicarán hacer su cuerpo dócil, resistiendo a diversos simulacros de guerra. Entre las pruebas que deben superar son reconocibles en varias películas, limpiar un arma, aprender a marchar, disparar al blanco y superar las carreras de obstáculos.

Un personaje imprescindible para estas historias es el entrenador. Un hombre rudo, intimidante, que prefiere gritar como forma de comunicarse. El más ejemplar de estos personajes en la Historia del cine es el sargento Hartman (Lee Ermey) de *Nacido para Matar*. La película vuelve a este sargento un personaje siniestro cuyo fin es formar soldados por medio de la degradación y la destrucción de su autoestima. El entrenamiento militar supone un desgaste a nivel físico, intelectual y espiritual ya que al recluta se lo considera el ser más bajo y débil del ejército. Todo comienza cuando los nuevos soldados son rapados hasta verse su cuero cabelludo para luego presentarse con el sargento que mediante insultos analiza a cada recluta y pone apodos según su color de piel o aspecto. Uno de los reclutas que más sufre en carne propia los duros métodos de Hartman es el soldado Pyle, interpretado por Vincent D'Onofrio, quien es tomado de punto por ser gordo y no poder concluir satisfactoriamente ninguna de las pruebas físicas. Tal es así que al momento de descubrir que Pyle esconde una rosquilla en su baúl el sargento Hartman decide castigar a todo el grupo y obligar al recluta a ver cómo sus compañeros sufren, ganándose así, la enemistad de todo el batallón.

Jake Gyllenhaal (Anthony Swofford) también debe pasarla difícil en *Jarhead* recibiendo abusos similares a los

que se ven en el film de Kubrick. Es golpeado a cachetadas, obligado a ahorcarse con las manos de su entrenador y además es maltratado por sus nuevos compañeros que marcan a fuego el símbolo de la compañía como un ritual de iniciación. Una vez en la guerra, los castigos no se alejan del tono de aquellos impuestos en la etapa de entrenamiento. Por no cubrir su puesto en noche buena Anthony es obligado a limpiar las letrinas siendo éste el desencadenante de un ataque de locura influenciado por problemas personales y el constante desgaste al que son sometidos en el campamento de Irak. D'Onofrio resuelve esta situación asesinando a Hartman y suicidándose al no encontrar salida en el contexto opresivo para el que no todo ser humano está preparado.

Las largas horas de entrenamiento, en especial cuando se encuentran en zona de guerra, corresponden al período de "la espera" mencionado como parte de la estructura narrativa. El fastidio de los soldados se hace presente cuando pasan todo el día entrenando sabiendo que a pocos kilómetros está el frente de batalla. En *Jarhead* la dificultad supone ser mayor ya que deben ejercitarse en el infernal calor de Irak, siendo el único refugio el campamento para esconderse del sol y embriagarse. Martín Kohan hace alusión a esta problemática en *El país de la guerra* teniendo como eje la guerra del Paraguay leída a través de las cartas del hijo de Sarmiento a su madre en Buenos Aires.

Ese tiempo, que está lejos, es la guerra, que está lejos. La quietud de los campamentos y la lentitud de los traslados por el litoral mantienen a buena distancia el momento en que se entrará efectivamente en combate. Esa demora, sin embargo, va tomando un carácter ambivalente. De por sí garantiza la calma de la vida del soldado, y sirve por eso mismo para transmitir calma a la madre; pero también va poco a poco convirtiéndose en un claro indicador de que la campaña del Paraguay se alarga, que no será tan simple y tan expeditiva como se preveía y se anunciaba. Es buena noticia y mala a la vez ... (una guerra sin peligro, ¿no es la primera paradoja?), pero esa falta de peligro es también lo que la alarga, lo que desmiente la confianza inicial en el éxito pronto. La paradoja por fin se hace explícita: “mientras más cerca estamos de los paraguayos, más lejos estamos de ellos, y esto que por lo menos parece una paradoja, es una verdad de a puño”. ¿Cómo va a librarse esta guerra, cómo va a ganarse esta guerra, en un terreno a lo Lewis Carrol: *cuanto más cerca más lejos?* Otra paradoja, equivalente, pero ahora en el plano temporal, se inscribe en el mes de septiembre: La guerra se acorta, pero se aleja el día en que el ejército se bata.³⁷

³⁷ Kohan, Martín (2014). *El país de la guerra*. Eterna Cadencia Editora. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Pág. 116.

BIBLIOGRAFÍA

ALTARES, Guillermo (1999) *Esto es un infierno: Los personajes del cine bélico*. Madrid. Alianza Editorial.

CARDOSO, Oscar R., KIRSCHBAUM, Ricardo, VAN DER KOOY Eduardo (2012) *Malvinas la trama secreta*. Buenos Aires. Sudamericana.

EHRMANTRAUT, Paola (2013) *Masculinidades en guerra: Malvinas en la literatura y el cine*. Córdoba. Ed. Comunicarte.

FARHI, Andrés (2005) *Una cuestión de representación: Los jóvenes en el cine argentino, 1983- 1994*. Buenos Aires. Libros del Rojas.

FOGWILL, Rodolfo (1983) *Los Pichiciegos*. Buenos Aires. Ed. El Ateneo.

JEANSONNE, Glen y LUHRSEN, David. (2014) *War on the Silver Screen: Shaping America's Perception of History*. Nebraska. Potomac Books.

KASANZEW, Nicolás (2015) *Malvinas a sangre y fuego*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ediciones Argentinidad.

KOHAN, Martín (1999) *El fin de una épica*. Punto de Vista N° 64. Buenos Aires.

- (2014) *El país de la guerra*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Eterna Cadencia Editora.
- LANGFORD, Barry (2003) *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgo. Edinburgh University Press Ltd.
- MAHIEU, José A. (1988) *La cinematografía argentina vuelve al camino*. Huesca. Instituto Cooperación Iberoamericana.
- REMARQUE, Erich M. (1929) *Sin novedad en el frente*. Buenos Aires. Círculo de Lectores S.A.
- ROCH, Edmon (2008) *Películas claves del cine bélico*. Barcelona. Ediciones Robinbook.
- RODRIGUEZ, Hilario J (2006) *El cine bélico: La guerra y sus personajes*. Barcelona. Ed. Paidós.
- SABOLDELLI, Carlos. “Sobre los chicos de la guerra (y algunos casos indebidos)”. *Diario Uno*, Entre Ríos. 18/10/2016
- SCHWARZBOCK, Silvia (2007) *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga*. Buenos Aires. Picnic editorial.
- SOBCHACK, Vivian (2003) *Film Genre Reader III. Surge and Splendor: A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic*. Austin. University of Texas Press.
- VITULLO, Julieta (2012) *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires. Ed. Corregidor.

FILMOGRAFÍA

“Estoy herido... Ataque!” (1977, Argentina, Federico Alegre)

14 de Junio: Lo que nunca se perdió (2011, Argentina, Daniel Circosta)

1941 (1979, EE.UU. Steven Spielberg)

1982 Malvinas: La guerra desde el aire (2009, Argentina, César Turturro)

2001: Odisea del espacio (1968, EE.UU. Inglaterra. Stanley Kubrick)

A Bayoneta Calada [*Fixed Bayonets!*] (1951, EE.UU. Samuel Fuller)

Adiós Sui Generis (1976, Argentina, Bebe Kamín)

Apocalipsis Now (1979, EE.UU. Francis Ford Coppola)

Asesinato en el Expreso de Oriente (1974, EE.UU. Sidney Lumet)

Asesinato en el Senado de la Nación (1984, Argentina, Juan José Jusid)

Bajo el signo de la Patria (1971, Argentina, René Mugica)

Bastardos sin gloria (2009, EE.UU. Quentin Tarantino)

- Belgrano (2010, Argentina, Sebastián Pivotto)
- Ben Hur (1959, EE.UU. William Wyler)
- Caballo de guerra (2011, EE.UU. Steven Spielberg)
- Camila (1984, Argentina, María Luisa Bemberg)
- Canuto y Cañete conscriptos del siete (1960, Argentina, Leo Fleider)
- Cartas de Iwo Jima (2006, EE.UU. Clint Eastwood)
- Cascos de acero (1951, EE.UU. Samuel Fuller)
- Combatientes (2013, Argentina, Jerónimo Paz Clemente y Tomás de las Heras)
- Crónica de una fuga (2006, Argentina, Israel Adrián Caetano)
- Darse cuenta (1984, Argentina, Alejandro Doria)
- El abrazo partido (2003, Argentina, Daniel Burman)
- El Aura (2005, Argentina, Fabián Bielinsky)
- El baile de los malditos [*The Young Lions*] (1958, EE.UU. Edward Dmytryk)
- El Barco [*Das Boot*] (1981, Alemania, Wolfgang Petersen)
- El día más largo (1962, EE.UU. Ken Annakin, Darryl F. Zanuck, Andrew Marton, Bernhard Wicki, Gerd Oswald)
- El encuentro de Guayaquil (2015, Argentina, Nicolás Capelli)

- El Francotirador [*American Sniper*] (2014, EE.UU. Clint Eastwood)
- El General y la fiebre (1992, Argentina, Jorge Coscia)
- El gran dictador (1940, EE.UU. Charles Chaplin)
- El nacimiento de una nación (1914, EE.UU. D.W. Griffith)
- El puente sobre el Río Kwai (1957, Inglaterra, David Lean)
- El Santo de la Espada (1970, Argentina, Leopoldo Torre Nilson)
- El tren (1964, EE.UU. John Frankenheimer)
- Enemigo invisible [*Eye in the Sky*] (2015, EE.UU. Gavin Hood)
- Escuadrón Rojo [*Red tails*] (2012, EE.UU. Anthony Hemingway)
- Espartaco (1960, EE.UU. Stanley Kubrick)
- Esperando la carroza (1984, Argentina, Alejandro Doria)
- Expreso de Von Ryan (1965, EEUU. Mark Robson)
- Extraños en un tren (1951, EEUU. Alfred Hitchcock)
- Fuckland (2000, Argentina, José Luis Marqués)
- Gallipoli (1981, Australia, Peter Weir)
- Gladiador (2000, EE.UU. Ridley Scott)

- Guarisove, los olvidados (1995, Argentina, Bruno Stagnaro)
- Hasta el último hombre [*Hacksaw Ridge*] (2016, EE.UU. Mel Gibson)
- Héroes del Infierno [*Hell is for heroes*] (1962, EE.UU. Don Siegel)
- Hombre mirando al sudeste (1986, Argentina, Eliseo Subiela)
- Iluminados por el fuego (2005, Argentina, Tristán Bauer)
- Jarhead [*Soldado anónimo*] (2005, EE.UU. Sam Mendes)
- La batalla de Argel (1966, Italia, Argelia, Gillo Pontecorvo)
- La caída del Halcón Negro (2001, EE.UU. Ridley Scott)
- La caza del Octubre Rojo (1990, EE.UU. John McTiernan)
- La cruz de hierro (1977, Inglaterra, Alemania, Sam Peckinpah)
- La delgada línea roja (1998, EE.UU. Terrence Malick)
- La deuda interna (1988, Argentina, Miguel Pereira)
- La forma exacta de las Islas (2012, Argentina, Daniel Casabé & Edgardo Dieleke)
- La Guerra Gaucha (1942, Argentina, Lucas Demare)
- La Historia Oficial (1984, Argentina, Luis Puenzo)

- La muchachada de abordó (1967, Argentina, Enrique Cahen Salaberry)
- La niña santa (2004, Argentina, Lucrecia Martel)
- La noche de los lápices (1986, Argentina, Héctor Olivera)
- La noche más oscura [*Zero Dark Thirty*] (2012, EE.UU. Kathryn Bigelow)
- La patrulla infernal [*Paths of Glory*] (1957, EE.UU. Stanley Kubrick)
- La República perdida (1983, Argentina, Miguel Pérez)
- La sed (1960, Argentina, Lucas Demare)
- La suerte está echada (2005, Argentina, Sebastián Borensztein)
- Lawrence de Arabia (1962, Inglaterra, EE.UU. David Lean)
- Locos de la bandera (2004, Argentina, Julio Cardoso)
- Los Ángeles del Infierno [*Hell's Angels*] (1930, EE.UU. Howard Huges)
- Los chicos de la guerra (1984, Argentina, Bebe Kamín)
- Los chiflados del batallón (1975, Argentina, Enrique Dawi)
- Los guantes mágicos (2003, Argentina, Martín Rejtman)

- Luna de Avellaneda (2005, Argentina, Juan José Campanella)
- M.A.S.H. (1970, EE.UU. Robert Altman)
- Masacre: Ven y mira [*Come and see*] (1985, URRS, Elem Klímov)
- Nacido el 4 de julio (1989, EE.UU. Oliver Stone)
- Nacido para Matar [*Full Metal Jacket*] (1987, EE.UU. Reino Unido, Stanley Kubrick)
- No tan nuestras (2005, Argentina, Ramiro Longo)
- Nuestra tierra de paz (1939, Argentina, Arturo S. Mom)
- Nueve Reinas (2000, Argentina, Fabián Bielinsky)
- Objective Burma! (1945, EE.UU. Raoul Walsh)
- Papá se volvió loco (2005, Argentina, Rodolfo Ledo)
- Patton (1970, EE.UU. Franklin Schaffner)
- Pecados de guerra [*Casualties of war*] (1998, EE.UU. Brian De Palma)
- Pelotón (1986, EE.UU. Oliver Stone)
- Plata dulce (1982, Argentina, Fernando Ayala)
- Psicosis (1960, EE.UU. Alfred Hitchcock)
- Quo Vadis (1951, EE.UU. Mervyn LeRoy)
- Rescatando al soldado Ryan (1998, EE.UU. Steven Spielberg)
- Resurrected (1989, Inglaterra, Paul Greengrass)

- Revolución: El cruce de los Andes (2010, Argentina, Leandro Ipiña)
- Sahara (1943, EE.UU. Zoltan Korda)
- Sin novedad en el frente (1930, EE.UU. Lewis Milestone)
- Soldado argentino sólo conocido por Dios (2017, Argentina, Rodrigo Fernández Engler)
- Stalingrado (1993, Alemania, Joseph Vilsmaier)
- Tiempo de revancha (1981, Argentina, Adolfo Aristarain)
- Tiempo de valientes (2005, Argentina, Damián Szifrón)
- Top Gun (1986, EE.UU. Tony Scott)
- Tora! Tora! Tora! (1970, Inglaterra, Japón, Richard Fleischer, Kinji Fukasaku, Toshio Masuda)
- Trampa-22 (1970, EE.UU. Mike Nichols)
- Tumbledown (1988, Inglaterra, Richard Eyre)
- Un oso rojo (2002, Argentina, Israel Adrián Caetano)
- Uno Rojo: División de choque [*The Big Red One*] (1980, EE.UU. Samuel Fuller)
- Vivir al límite [*The Hurt Locker*] (2008, EE.UU. Kathryn Bigelow)

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	15
NOTA DEL AUTOR	21
INTRODUCCIÓN	25
CAPÍTULO I.....	35
<i>Postulados del cine bélico.....</i>	<i>35</i>
Aproximaciones sobre el territorio	38
El héroe	42
Estructura narrativa	50
La misión	56
Enemigos.....	61
Los vicios en la guerra	63
Tecnología y cuerpo	66
Comunicación	69
Comida.....	71
Puesta en escena / Consideraciones cinematográficas	72
CAPÍTULO II.....	81
<i>Los chicos de la guerra (1984, Bebe Kamín)</i>	<i>81</i>
<i>Guarisove, los olvidados (1995, Bruno Stagnaro).....</i>	<i>94</i>
<i>Iluminados por el fuego (2005, Tristán Bauer)</i>	<i>104</i>
CAPÍTULO III	127
<i>Los chicos van a la guerra.....</i>	<i>127</i>

Barba de tres días.....	140
Malvinas cámara en mano	143
Islas estáticas	146
El enemigo entre nosotros.....	150
CAPÍTULO IV	157
<i>Die for Queen and Country</i>	157
CAPÍTULO V	163
<i>Documentales</i>	163
Mientras tanto... Locos de la Bandera.....	172
CONCLUSIONES	181
ENTREVISTAS.....	201
<i>Entrevista a Bebe Kamín</i> <i>(Los chicos de la guerra, 1984)</i>	201
<i>Entrevista a Bruno Stagnaro</i> <i>(Guariso, los olvidados, 1995)</i>	218
<i>Entrevista a Tristán Bauer</i> <i>(Iluminados por el fuego, 2005)</i>	228
ANEXOS.....	249
Algunas consideraciones acerca del cine de submarinos	250
Aviones: Cámaras en el aire.....	255
Sobre el cine de trenes: A todo vapor	259
Películas de entrenamiento: Sufrir bajo el sol.....	262
BIBLIOGRAFÍA.....	267
FILMOGRAFÍA	269

Esto es la guerra, pibe

La Guerra de Malvinas es de un abordaje inconstante en el cine argentino. El cine bélico, ese cóctel de emociones, escenas de acción y personajes en movimiento, tuvo resistencias para ser trabajado por el cine acerca Malvinas. Los problemas de articulación con el género datan de las primeras películas en representar la guerra y se trasladan a nuestros días.

A través del análisis de *Los chicos de la guerra* (1984, Bebe Kamín), el cortometraje *Guarisove, los olvidados* (1995, Bruno Stagnaro) y la película *Iluminados por el fuego* (2005, Tristán Bauer) se hace un recorrido por las problemáticas que tuvo el cine de ficción para tratar el conflicto de Malvinas desde la perspectiva del cine bélico. A su vez, se ahonda acerca de cuál fue el abordaje del cine documental para mirar la guerra y se buscan puntos comunes con el cine británico a partir de la película *Tumbledown* (1988, Richard Eyre).

Entrevistas a los propios directores profundizarán la realización de estas películas, aportando sus puntos de vista y reflexiones sobre la guerra y se completa con material fotográfico inédito que complementa el análisis.

El cine argentino se debe una película que despoje al conflicto bélico de Malvinas de los temas recurrentes como la miseria, el hambre y el abuso de poder por parte de los oficiales con los conscriptos combatientes y busque retratar el innegable heroísmo que existió en la gesta para recuperar la soberanía de las Islas.

La historia de los soldados en Malvinas es digna de ser contada.



UNIVERSIDAD DEL CINE

ISBN 978-987-3990-27-4



9 789873 990274