Archivo y ficción. Apuntes sobre Malvinas y la televisión

Natalia Taccetta

IIGG-UBA/CONICET

El documental *1982* de Lucas Gallo (2020) revisa el archivo de la televisión oficial durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), a fin de reflexionar sobre los usos y abusos de la propaganda en relación con los avatares del poder económico y político durante la guerra de Malvinas. Como sabemos, se trata de uno de los conflictos más ominosos que enfrenó la Argentina contemporánea con secuelas que perviven en la sociedad en múltiples niveles. Examinando la imagen televisiva del conflicto que se construyó y se publicitó durante los 74 días de guerra con Inglaterra, el film se explaya a través del montaje sobre la manipulación, la propaganda, el nacionalismo, el triunfalismo mediático y la complicidad cívica. En este sentido, plantea un dispositivo al que enfrentar teóricamente desde la teoría del archivo y la cultura visual para, como dirían Harun Farocki o Georges Didi-Huberman, desconfiar de las imágenes.

La desconfianza fue la marca general de la dictadura y es la marca con la que apenas somos capaces de advertir sus huellas. La política de comunicación fue agresiva y explícita, buscaba consenso para llevar adelante la lucha represiva y la instalación definitiva de un patrón basado en la acumulación financiera. Para ello, implementó la censura y el control absoluto de la información a través de medios oficiales. En efecto, diarios como *Clarín* no tuvieron prurito alguno en publicar que se necesitaba "moderación" en la circulación de la información en pos de la seguridad nacional. Los medios masivos habían sido notificados de los criterios que debían cumplir de acuerdo a

la Junta militar. Un transitado fragmento lo describe con claridad: “las agencias noticiosas y/o corresponsales acreditados en el país serán responsables del control de toda la información originada en el país o procedente del exterior que se encomendaba a los medios”. Así debían “evitar difundir información que produzca pánico; aliente contra la unidad nacional; reste credibilidad y/o contradiga a la información oficial; socave la convicción respecto de los derechos argentinos; pueda generar disturbios sociales; tendenciosamente, procure afectar la relación con otros países; y/o procedente del exterior, apunte a facilitar el logro de los objetivos psicológicos del oponente”. De este modo, la manipulación de información quedaba legitimada y la desinformación se convertía en la lógica del Estado, la artificialidad absoluta, su tono, y la contrainformación, su principal enemigo.

En este sentido y al estilo de una referencia como es *Videograma de una revolución,* film en el que Farocki vuelve sobre la caída del dictador Ceaucescu a través de grabaciones y transmisiones en vivo de la televisión rumana, tomada por los manifestantes en diciembre de 1989, *1982* permite indagar sobre las implicancias políticas, estéticas y epistemológicas de revisar archivos oficiales en sociedades post-represivas y, al mismo tiempo, reflexionar sobre la tensión entre archivo y ficción. Allí la aparente paradoja: la confianza heredada sobre la figura decimonónica del archivo se consagra en *1982* como el dispositivo que desvela la falsedad de un relato construido en los medios durante la dictadura. Y, más aún, mientras desvela la falsedad de la ficción montada por la televisión, revela la verdad que se esconde detrás de asumir que el archivo es una construcción ficcional como cualquier otra.

Estos cruces permiten evaluar la productividad de la perspectiva del archivo en sus acercamientos contemporáneos (Valderrama, Baron, Giunta, Gómez-Moya, entre otros) y profundizar sobre la relación entre imagen y representación histórica como praxis

política. Pero, a diferencia del film rumano –que revisa material en algún sentido "clasificado"-, la imagen televisiva en torno a Malvinas estuvo siempre disponible –en efecto, mayormente accesible en YouTube-, solo había que volver a revisar la cronología y asistir a los mínimos subrayados visuales que realiza Gallo para dimensionar la potencia de la imagen de archivo en la configuración de un acontecimiento. Dicho esto, es interesante recordar, como explicita Nicolás Kazansew, único corresponsal en las islas con mínimo equipo, en su libro *Malvinas. A sangre y fuego,* que, aunque rogara a su censor, el capitán Fernando Rodríguez Mayo, que no borrara el material, recibía amenazas de corte marcial, sus grabaciones eran sometidas a censura en Comodoro Rivadavia y luego en Buenos Aires y que solo un 5 por ciento de su trabajo salió al aire. A diferencia del caso rumano, el material restante fue destruido.

En su prólogo al libro *Desconfiar de las imágenes* de Harun Farocki, Georges Didi-Huberman lanza una pregunta pertinente para analizar la cultura contemporánea, en la que visibilidad, imagen y velocidad traban tal relación que parece que nada puede permanecer escondido. Sin embargo, Didi-Huberman se pregunta "Cómo abrir los ojos". Allí dice: "Ciertamente, no existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos. (…) Sea como sea, no existe tal cosa como una imagen que sea pura visión, absoluto pensamiento o simple manipulación" (2013: 13). Con esta idea inaugura una profunda reflexión sobre los estratos significantes que implican las imágenes y la imposibilidad de clausurar su sentido en una única dirección. "Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación", asegura. No obstante, lejos de naturalizar esto, arenga a un estado de alerta permanente. Nada, ni siquiera una imagen de archivo –justamente mucho menos una imagen de archivo- está exento de la voluntad de quien la inserta en un relato, la localiza en una cronología o la reúne con otros documentos.

Con esta apuesta a una desconfianza que podría llamarse "metodológica", Lucas Gallo construye un film solo a partir de material de archivo (disponible en internet), con poquísimos carteles y con un uso "moderado" del montaje, al menos sin artilugios retóricos evidentes (como montaje paralelo o contrapuntos), con excepción de una última escena, montada en un living con ambientación de época. De modo muy general, el film apuesta a un desvelamiento, pero no como si hubiera un gran secreto a revelar –pues es sabida la censura que reinaba en épocas de dictadura y cómo los materiales que llegaban de las islas, ya fueran de ATC o de la agencia de noticias Télam, eran interceptados e intervenidos-, sino para volver a mirar y construir un dispositivo que recuerde los mecanismos que se ponían en funcionamiento desde la radio, la televisión o los medios gráficos para alentar un nacionalismo embriagado y simular un triunfo absurdo. En este sentido, podría decirse que Gallo tergiversa –en el sentido situacionista de "*détourner*"- la lógica de la ficción creada por la última junta militar para seguir elaborando la historia y actualizar el planteo en el escenario neoliberal actual caracterizado por las *fake news* y el *lawfare.*

En los términos de Wolfgang Ernst, podría decirse que el dispositivo de Gallo arroja un uso no metafórico del archivo en tanto construye efectivamente un aparato de almacenamiento y clasificación, una "práctica de memorización con capacidad administrativa" (2018: 2). Si bien el autor está pensando más específicamente en el desafío digital, resulta relevante recordar que su idea de almacenamiento cultural se vincula con el énfasis en la transferencia. De este modo, podría recordarse que el film *1982* no trabaja materiales que no estén online, que no sean de fácil acceso, aunque en baja calidad. Pero les da una organización –eminentemente cronológica- a partir de la cual problematizar la propia arqueología de los medios. No obstante, podría pensarse en un uso metafórico del archivo, en los términos legados por Foucault, para quien el

archivo era “la ley de lo que puede ser dicho”. Tironeado entre estos dos extremos podemos leer el film de Gallo como una apuesta a la desconfianza en la contemporaneidad.

El carácter discontinuo del archivo en general adquiere en el caso de *1982* un nivel operativo del presente en el que “nada ni nadie nos *habla”* (Ernst, 2018: 4); más bien se trata de un dispositivo de almacenamiento en una arquitectura espacial y temporal. En un texto llamado “El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo”, Ernst caracteriza el archivo a partir de “espacios intermedios” a los que llama “agujeros”, que son los que escanden los silencios y la articulación de lo sintáctico y lo semántico, del mismo modo que se construye la coherencia de la ficción. Dice Ernst: “Quien lee coherencia en papeles de archivo realiza ficción y les da sentido a letras muertas en el modo de la prosopopeya retórica” (2018: 4). Según esta perspectiva, el pasado se presenta en datos que no se transforman en un relato hasta que son concebidos como un archivo.

El film de Gallo, sigue una organización mayormente cronológica desde el clima nacionalista de principios de abril en el que una Plaza de Mayo enardecida vitorea al presidente de la Junta militar, Leopoldo Fortunato Galtieri, aun cuando las protestas por el desastre económico de la dictadura coparan las plazas del país pocos días antes. Lo cierto es que el desembarco de las tropas argentinas en las Islas Malvinas el 2 de abril parece recibido con sorprendente alegría. Sobre todo porque el ingreso de las tropas en las islas se da de un modo pacífico y faltaba casi un mes para que llegaran las represalias británicas. A partir de allí, Gallo realiza un seguimiento del mes de abril, el desembarco de las tropas inglesas el 1º de mayo y la derrota en junio a partir de fuentes recurrentes: fragmentos del programa de noticias *60 minutos* con su histórico conductor José Gómez Fuentes (famoso por su dramatización de las noticias y su simpatía por la

dictadura); entrevistas a *kelpers* y soldados argentinos, que dan un punto de vista todavía tranquilo en los primeros días de abril y de quienes no se difunden mayores novedades a partir de mayo en ninguno de los medios oficiales; reencuadres continuos sobre imágenes de Galtieri y Alexander Haig y el Tango 01 llevando, supuestamente, "el sueño de varias generaciones de argentinos"; fragmentos del programa *24 horas por Malvinas* conducido por dos icónicos representantes de los medios argentinos como Lidia Satragno y Jorge "Cacho" Fontana, en el que de sábado a domingo en los primeros días de mayo se realizaba una colecta nacional con el fin de aportar al Fondo patriótico Malvinas Argentinas, "por amor al país", por la "soberanía nacional", motivada por la construcción de un "nosotros" a base de retórica exagerada y fantasía militarista.

A este material se suma, naturalmente, lo que podrían denominarse imágenes documentales del frente o de campaña. Al pensar en este material, resuenan las reflexiones de Siegfried Kracauer, quien en su *De Caligari a Hitler*, analizaba la propaganda totalitaria del nazismo que, aunque parecía estar "lejos de la política", constituían el refuerzo de toda adhesión. Allí, Kracauer caracterizaba este tipo de materiales a partir del análisis de sus rasgos visuales y del modo en que pretendían operar: debían ser "fieles" a la realidad y por tanto exhibir el campo de batalla y generar la sensación de ser un testigo de los hechos; elaborar sentido a partir de la repetición; trabajar con cierta velocidad, es decir, estar en continuo movimiento, siempre tenía que estar pasando algo; intercalar comentarios que destaquen las virtudes marciales (valor, habilidad, perseverancia) y un uso del montaje que permita ilustrar con claridad estas ideas; articularse a través del mito triunfalista como un destino o misión histórica; época construida a partir de tomas panorámicas, narración elíptica y final feliz.

A pesar de tratarse de un libro publicado en 1947 y referirse al nazismo, resulta sorprendente el modo en que *1982* exhibe en el material televisivo de la época caracteres similares a estos. Las imágenes administradas por el film exhiben fundamentalmente al cronista Nicolás Kasanzew que intenta ocultar el desastre con retórica nacionalista. Un ejemplo palmario es el de no aludir a las muertes en el ejército argentino para detenerse sobre las bajas enemigas, o destacar la bandera argentina flameando aunque solo haya destrucción alrededor.

Lo cierto es que lo que *1982* expone como "Abril" podía acompañar hasta cierto punto el clima de triunfo y reconquista. Los ingleses a cargo de las islas no se resisten al desembarco argentino y los soldados toman distintas posiciones sin obstáculos. Las cosas cambian el 1º de mayo a las 4:42 cuando los británicos lanzan veintiún mil bombas sobre Puerto Argentino. A pesar de ello, la imagen de triunfo que daba el programa *60 minutos* se alimentaba de un discurso patriótico sostenido hasta por argentinos en Estados Unidos dispuestos a hacer un boicot a productos con origen en Gran Bretaña o intelectuales progresistas exiliados. Sin embargo, hay que notar, entre otras operaciones, que el programa emitido el 9 de mayo corresponde al ataque que había ocurrido ocho días antes especulando con escenarios cambiantes y emociones aún ligadas al nacionalismo. Lejos de escandalizar a nadie, la emisión alcanzó una enorme audiencia.

El segmento "Mayo" en *1982,* por su parte, se construye especialmente con el programa conducido por Pinky y Cacho Fontana que reunía donaciones en el canal ATC por el que desfilaron desde Diego Maradona y otros miembros de la selección argentina hasta Mirtha Legrand (que ofrece su presencia en las islas), pasando por empresarias como Fortabat que promete cemento para los caminos que unirían las islas con el continente, o artistas históricamente identificados con la izquierda como Susana Rinaldi. Esto último

complejiza cualquier asunción superficial de colaboracionismo. Es particularmente notable el libro de León Rozitchner sobre el tema, *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia. El punto ciego de la crítica política,* escrito durante la guerra como respuesta a lo que considera la "sinrazón de la izquierda", confesándose traidor al haber deseado el fracaso en el mundial y la guerra, del que podemos recuperar ahora dos ideas nodales: en primer lugar, que "hay dos formas de reconstruir la nación después de semejante derrumbe: está la que ellos nos ofrecen y nos proponen canjear, aquella 'guerra sucia' contra esta otra 'guerra limpia' de las Malvinas. (…) Las madres quieren decirnos que ambas guerras son sucias", dice Rozitchner otorgando una lucidez a las Madres de Plaza de mayo que tardaría en llegar a gran parte de la intelectualidad; en segundo lugar, que los militares buscaban "muertos legítimos" que pudieran confesar, pues "los fantasmas de los asesinados rondan la conciencia de los militares: temen que les demos vida en nosotros", sostiene.

Será en "Junio" cuando los soldados ya den muestras de debilidad y, aunque las operaciones de las Juntas no cesan con publicidades como "Argentinos, a vencer", la ficción del triunfo –aún pese a *60 minutos*- se vuelve difícil de sostener. Los cronistas intentan no profundizar en los ataques de los Sea Harrier de las fuerzas británicas bombardeando y el sonido de las ametralladoras antiaéreas. Por el contrario, subrayan las bajas de "uno de los tantos aviones enemigos caídos que el enemigo no sabe reconocer". Las escenas de "frente" se entrelazan con Galtieri cantando el himno, la visita de Juan Pablo II y el intento de los altos mandos del ejército en Malvinas que siguen sosteniendo las ideas de "calma", "ánimo perfecto" y la fantasía de que los soldados estaban en permanente contacto con sus seres queridos. Sin embargo, en una emisión de LRA1 Galtieri asegura que los soldados argentinos enfrentan al ejército inglés lo "con más coraje que armamento". La imagen se borronea en *1982* y se mezcla

la señal de ajuste de la televisión de los 80. Gallo elige confrontar su organización de archivo con la imagen de una Margaret Thatcher exultante en televisión inglesa que se ve en un viejo televisor Sharp en un living tradicional. Más tarde, apenas aparecen escorzos sobre el malestar posterior a la bárbara guerra librada en Malvinas y escenas de una suerte de backstage -incluso después de los carteles finales- propiciando la reflexión en torno a la pantalla que mediatizó Malvinas.

La aparente imparcialidad en la exhibición del archivo en *1982* -que no pretende ninguna ingenuidad, sino que asume precisamente un lugar meta-reflexivo en relación con el uso que de la imagen hizo la dictadura- cede su espacio a la sucesión de carteles en los que no solo se detallan algunos datos "duros" sobre el conflicto y sus 74 días, sino también una explicitación sobre las muertes argentinas que los medios ocultaron. Allí aparecen los 649 soldados argentinos muertos, los 2500 heridos y los veteranos que se suicidaron en los años siguientes a la rendición del 14 de junio, tanto argentinos como ingleses. Así, *1982* desafía *ex post* el blindaje de la época y arroja un interrogante sobre la actualidad, en la que la desconfianza respecto de lo que se ve es un mal de archivo saludable. No solamente para repensar el tiempo desfallecido de la dictadura, sino para advertir el espectro de sus operaciones, que podrían volver al presente una ruina de la verdad.

La arqueología ficcional de Gallo exhibe el problema del archivo en su propia metodología: la intersección de la cuestión institucional, de la accesibilidad y las operaciones contra el silenciamiento. Y en el medio, la imagen de archivo como desgarradura, representación de una cosa y su contraria. La imagen de archivo porta *per se* un exceso y en su lógica de almacenamiento habrá una determinada posición en relación con él. En *1982,* se entrelazan poder y desconfianza para pensar el archivo a partir del riesgo de la imaginación y el montaje asumiendo la verdad como quimera,

pero la imagen como espacio de contienda política. Al mismo tiempo, en términos formales, reflexiona sobre la desobediencia que implica en un contexto guiado por la inmediatez y el presentismo, mirar largos fragmentos de archivo de "combate", varios minutos de un programa "ómnibus" de los 80, escuchar las estrofas del himno cantadas por una artista en éxtasis o atender a las justificaciones imposibles de un dictador borracho. Ahí se puede leer la huella micropolítica de y en el archivo y la potencia de la disparidad temporal que, precisamente en sus efectos epistemológicos, problematiza lo emocional. Finalmente, el archivo funciona en *1982* como quería Walter Benjamin en "Excavar y recordar": no es un instrumento de la memoria, sino la comunicabilidad misma del recuerdo.