

Thémata.

Revista de Filosofía

65

primer semestre
enero • junio 2022

ISSN 0212-8365
e-ISSN 2253-900X

Thémata.

Revista de Filosofía

65

primer semestre
enero • junio 2022



ISSN 0212-8365
e-ISSN 2253-900X
DOI: 10.12795/themata

revistascientificas.us.es/index.php/themata
<https://editorial.us.es/es/revistas/themata-revista-de-filosofia>

Thémata. Revista de Filosofía nace en el año 1983 con la intención de proporcionar a quienes investigan y producen en filosofía un cauce para publicar sus trabajos y fomentar un diálogo abierto sin condicionamientos ideológicos. En sus inicios participaron en el proyecto las Universidades de Murcia, Málaga y Sevilla, pero pronto quedaron como gestores de la revista un grupo de docentes de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Sevilla.

Una preocupación constante de sus realizadores ha sido fomentar los planteamientos interdisciplinares. La revista ha estado abierta siempre a colaboradores de todas las latitudes y ha cubierto toda la gama del espectro filosófico, de lo que constituye una buena prueba la extensa nómina de autores que han publicado en sus páginas. En sus páginas pueden encontrarse trabajos de todas las disciplinas filosóficas: Historia de la Filosofía, Metafísica, Gnoseología, Epistemología, Lógica, Ética, Estética, Filosofía Política, Filosofía del Lenguaje, Filosofía de la Mente, Filosofía de la Ciencia, Filosofía de la Historia, Filosofía de la Cultura, etc. También ha querido ser muy flexible a la hora de acoger nuevos proyectos, fomentar discusiones sobre temas controvertidos y abrirse a nuevos valores filosóficos. Por esta razón, los investigadores jóvenes siempre han encontrado bien abiertas las puertas de la revista.

Equipo editorial / Editorial Team Bases de Datos y Repertorios

Director honorario

Jacinto Chozo Armenta
jchoza@us.es

Director

Fernando Infante del Rosal
finfante@us.es

Director Adjunto

José Manuel Sánchez López
themata@us.es

Subdirectores

Jesús Navarro Reyes
jnr@us.es

Inmaculada Murcia Serrano
imurcia@us.es

Jesús de Garay
jgaray@us.es

Secretario

Guillermo Ramírez Torres
grrtorres@us.es

Secretaria de Redacción

M^a Piedad Retamal Delgado
marretdel@alum.us.es



Facultad de Filosofía. Universidad de Sevilla
Departamento de Estética e Historia de la
Filosofía · Departamento de Filosofía y Lógica
y Filosofía de la Ciencia · Departamento de
Metafísica y Corrientes Actuales de la Filosofía,
Ética y Filosofía Política
Camilo José Cela s/n, 41018 Sevilla (España)
e-mail: themata@us.es

Bibliográficas internacionales

Emerging Sources Citation Index (Web of
Science Group-Clarivate Analytics)
Dialnet (España)
Francis, Philosophie. INIST-CNRS (France)
Philosopher's Index (Bowling Green, OH, USA)
Directory of Open Access Journals (DOAJ)
Repertoire Bibliographique de Philosophie
(Louvain, Belgique)
Ulrich's International Periodicals Directory
(New York, USA)
DialogJournalNameFinder (Palo Alto, CA, USA)
Periodicals Index Online (Michigan, USA)
Index Copernicus World of Journals
Gale-Cengage Learning-Informe Académico
Academic Journal Database
DULCINEA
Google Scholar
Electra
Bulletin signaletique. Philosophie, CNRS
(France)

Bibliográficas nacionales

ISOC - Filosofía. CINDOC (España)

De evaluación de la calidad de revistas

CARHUS Plus
ERIH PLUS Philosophy (2016)
REDIB
Latindex
MIAR
CIRC
DICE

Política editorial y directrices para autores/as,
al final de la revista.



Consejo Editor / Editorial Board

ARGENTINA

Flavia Dezzuto, Universidad Nacional de Córdoba

ALEMANIA

Alberto Ciria, Munich

CANADÁ

Óscar Moro, University of New Found Land

CHILE

Mariano De la Maza, Universidad Católica de Chile

José Santos Herceg, Universidad de Santiago de Chile

COLOMBIA

Martha Cecilia Betancur García, Universidad de Caldas

Víctor Hugo Gómez Yepes, Universidad Pontificia Bolivariana

Gustavo Adolfo Muñoz Marín, Universidad Pontificia Bolivariana

ESPAÑA

Alfonso García Marqués, Universidad de Murcia

Antonio De Diego González, Universidad de Sevilla

Avelina Cecilia Lafuente, Universidad de Sevilla

Carlos Ortiz Landázuri, Universidad de Navarra

Celso Sánchez Capdequí, Universidad Pública de Navarra

Elena Ronzón Fernández, Universidad de Oviedo

Enrique Anrubi, Universidad CEU Cardenal Herrera

Federico Basáñez, Universidad de Sevilla

Fernando Wulff, Universidad de Málaga

Fernando M. Pérez Herranz, Universidad de Alicante

Fernando Pérez-Borbujo, Universitat Pompeu Fabra

Francisco Rodríguez Valls, Universidad de Sevilla

Ildefonso Murillo, Universidad Pontificia de Salamanca

Irene Comins Mingol, Universitat Jaume I

Jacinto Rivera de Rosales Chacón, UNED

Joan B. Llinares, Universitat de València

Jorge Ayala, Universidad de Zaragoza

José Manuel Chillón Lorenzo, Universidad de Valladolid

Juan García González, Universidad de Málaga

Juan José Padiá Benticuaga, Universidad de Málaga

Luis Miguel Arroyo Arrayás, Universidad de Huelva

M^a Luz Pintos Peñaranda, Universidad de Santiago de Compostela

Marcelo López Cambroner, Instituto de Filosofía Edith Stein

María del Carmen Paredes, Universidad de Salamanca

Octavi Piulats Riu, Universitat de Barcelona

Óscar Barroso Fernández, Universidad de Granada

Pedro Jesús Teruel, Universitat de València

Ramón Román Alcalá, Universidad de Córdoba

Ricardo Parellada, Universidad Complutense de Madrid

Sonia París Albert, Universitat Jaume I

Tomás Domingo Moratalla, UNED

ESTADOS UNIDOS

Witold Wolny, University of Virginia)

Thao Theresa Phuong Phan, University of Maryland

REINO UNIDO

Beatriz Caballero Rodríguez, University of Strathclyde

ITALIA

Luigi Bonanate, Università di Torino

MÉXICO

Rafael De Gasperín, Instituto Tecnológico de Monterrey

Julio Quesada, Universidad Veracruzana

Adriana Rodríguez Barraza, Universidad Veracruzana

PERÚ

Ananí Gutiérrez Aguilar, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa y Universidad Católica de Santa María

Nicanor Wong Ortiz, Universidad San Ignacio de Loyola

PORTUGAL

Yolanda Espiña, Universidade Católica Portuguesa

TURQUÍA

Mehmet Özkan, SETA Foundation for Political, Economic and Social Research

Comité Científico Asesor / Advisory Board

ARGENTINA

Graciela Maturo, Universidad de Buenos Aires
- CONICET

Jaime Peire, Universidad Nacional de Tres de
Febrero- CONICET

ALEMANIA

Tomás Gil, Freie Universität Berlin

Fernando Inciarte, † Westfälische Wilhelms-
Universität

Otto Saame, † Universität Mainz

BULGARIA

Lazar Koprinarov, South-West University
'Neofit Rilski'

CHILE

Carla Corduá, Universidad de Chile

Roberto Torreti, Universidad de Chile

COLOMBIA

Carlos Másmela, Universidad de Antioquía

Fernando Zalamea, Universidad Nacional de
Colombia

ESPAÑA

Agustín González Gallego, Universitat de
Barcelona

Alejandro Llano, Universidad de Navarra

Andrés Ortiz-Osés, Universidad de Deusto

Ángel D'ors, † Universidad Complutense de
Madrid

Antonio Hermosa Andújar, Universidad de
Sevilla

Carlos Beorlegui Rodríguez, Universidad de
Deusto

Concha Roldán Panadero, Instituto de
Filosofía, CCHS-CSIC

Daniel Innerarity Grau, Ikerbasque, Basque
Foundation for Science

Francisco Soler, Universidad de Sevilla

Ignacio Falgueras, Universidad de Málaga

Javier San Martín, UNED

Jesús Arellano Catalán, † Universidad de
Sevilla

Joaquín Lomba Fuentes, Universidad de
Zaragoza

Jorge Vicente Arregui, † Universidad de Málaga

José María Prieto Soler, † Universidad de Sevilla

José Rubio, Universidad de Málaga

Juan Antonio Estrada Díaz, Universidad de
Granada

Juan Arana Cañedo-Argüelles, Universidad de
Sevilla

Luis Girón, Universidad Complutense de
Madrid

Manuel Fontán Del Junco, Fundación March

Manuel Jiménez Redondo, Universitat de
València

Marcelino Rodríguez Donís, Universidad de
Sevilla

Miguel García-Baró López, Universidad
Pontificia Comillas

Modesto Berciano, Universidad de Oviedo

Pascual Martínez-Freire, Universidad de
Málaga

Rafael Alvira, Universidad de Navarra

Teresa Bejarano Fernández, Universidad de
Sevilla

Vicente San Félix Vidarte, Universitat de
València

ESTADOS UNIDOS

Lawrence Cahoon, University of Boston

FRANCIA

Nicolás Grimaldi, Université Paris IV-Sorbonne

PARAGUAY

Mario Ramos Reyes, Universidad Católica de
Asunción

REINO UNIDO

Alexander Broadie, University of Glasgow

ISRAEL

Marcelo Dascal, † Tel Aviv University

ITALIA

Massimo Campanini, Università di Napoli
l'Orientale

Maurizio Pagano, Università degli Studi del
Piamonte Orientale. Amedeo Avogadro

JAPÓN

Juan Masiá, Sophia University, Tokio

MÉXICO

Jaime Méndez Jiménez, Universidad
Veracruzana

Ana Laura Santamaría, Instituto Tecnológico
de Monterrey

Héctor Zagal, Universidad Panamericana

VENEZUELA

Seny Hernández Ledezma, Universidad Central
de Venezuela

Índice.

LOS RESTOS DOCUMENTALES DEL PERPETRADOR: IMÁGENES Y TEXTOS_ MONOGRÁFICO [COORDS.: IRENE CÁRCEL EJARQUE, JUANJO MONSELL CORTS]

- 10 PRESENTACIÓN. **Los restos documentales del perpetrador: imágenes y textos**
Irene Cárcel Ejarque, Juanjo Monsell Corts
- 36 PRESENTATION. **The Documentary Remains of the Perpetrator: Images and Texts**
Irene Cárcel Ejarque, Juanjo Monsell Corts
- 61 **La propaganda como imagen de perpetrador. Escorzos de la Guerra de Malvinas en 1982, de Lucas Gallo**
Natalia Taccetta, Mariano Veliz
- 81 **Remains of the World War I: War against War by Ernst Friedrich and Two Approaches to Reading Archives**
Marta Maliszewska
- 104 **‘Nunca comprenderán que yo también tenía corazón’. Sobre el testimonio del victimario en el cine documental**
Lior Zylberman
- 133 **El ‘silencio’ de los perpetradores. Una aproximación a la literatura alemana de los perpetradores del Tercer Reich**
Brigitte E. Jirku
- 158 **Léon Degrelle. Del silencio a la negación del Holocausto**
José Luis Rodríguez Jiménez
- 181 **Los “sacrificados” y la resignificación del Valle de los Caídos como símbolo de reconciliación (1958–1959)**
David Tormo Benavent
- 203 **Memorias, genealogías femeninas y lugares de perpetración. Etnografía de las exhumaciones contemporáneas de fosas del franquismo en el cementerio de Paterna (Valencia)**
Isabel Gadea i Peiró, M^a José García-Hernandorena

ESTUDIOS_ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

- 227 **Kafka, Roth y Buber: en torno a dos relatos (II)**
Gabriel Insausti Herrero-Velarde
- 248 **El nuevo realismo: un análisis de las propuestas de Quentin Meillassoux, Graham Harman, Maurizio Ferraris y Markus Gabriel**
Andrés Vega Luque
- 271 **Parricidio y ley en la obra de Derrida**
Pedro Tenner
- 291 **La filosofía existencial como “vox clamantis in deserto”. La lectura shestoviana de la filosofía de Søren Kierkegaard**
Catalina Elena Dobre
- 317 **La filosofía en tiempos de Covid-19 y pospandemia: hacia una nueva humanidad**
Sonia París Albert
- 340 **Historia e identidad: reflexiones en torno a Ibn Jaldún y Hegel**
Alejandro Martín Navarro
- 361 **“Nosotros en los otros”. La dialéctica de la autorrealización social e individual en la teoría del reconocimiento de G. H. Mead**
Carlos Emel Rendón
- 381 **Situación actual de los estudios sobre Jesús**
Jacobo Negueruela Abellá
- 394 **Praxis, daños e intención. Una aproximación al problema de daño sin víctima póstumo en sede aristotélica**
Jan María Podhorski

TRADUCCIONES

- 412 **Dominique Chateau: Étienne Souriau: una ontología de la singularidad**
Sergio González Aranedá

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

- 427 **Ferrer, Anacleto. Facticidad y ficción. Ensayo sobre cinco secuencias fotográficas de perpetración de la Shoah, Valencia: Shangrila, 2020, 226 pp.**
Melania Torres Mariner
- 432 **Sánchez Biosca, Vicente. La muerte en los ojos. Qué perpetrán las imágenes de perpetrador. Madrid: Alianza Editorial, 2021, 301 pp.**
Rafael Rodríguez Tranche

- 436 **Benítez Andrés, Rosa; Fusco, Virginia (eds). Hospitalidad: Lo otro y sus fronteras. Madrid: Dykinson, 2021, 147 pp.**
José Luis Panea
- 441 **Federici, Silvia. Brujas, caza de brujas y mujeres. Traficante de sueños: Madrid, 2021, 144 pp.**
María Medina-Vicent
- 446 **Markus, Gabriel. Neoexistencialismo: Concebir la mente humana tras el fracaso del naturalismo. Madrid: Pasado & Presente, 2019, 188 pp.**
Asier Arias Domínguez
- 451 **Hernández-Pacheco Sanz, Javier. Hegel: Introducción e interpretación. Independently published, 2019, 268 pp.**
José Carlos Cortés Jiménez
- 454 **Giombini, Lisa y Kvokačka, Adrián eds. Everydayness. Contemporary Aesthetics Approaches. Prešov/Roma: University of Prešov/Roma Tre-Press, 2021, 287 pp.**
M^a Jesús Godoy Domínguez
- 459 **Mora, José Luis; Heredia, Antonio eds. Guía Comares de Historia de la Filosofía Española. Granada: Comares, 2022, 361 pp.**
Jéssica Sánchez Espillaque
- 465 *Call for Papers Thémata 2022-2023*
- 466 Política editorial.
- 469 Directrices para autores/as.

Monográfico. ‘Los restos documentales del perpetrador: imágenes y textos’.

Irene Cárcel Ejarque, Juanjo Monsell Corts (Coords.)



La propaganda como imagen de perpetrador. Escorzos de la Guerra de Malvinas en 1982, de Lucas Gallo.

Propaganda as an Image of the Perpetrator.
Foreshortenings of the Malvinas War.

Natalia Taccetta¹

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Mariano Veliz²

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Recibido 4 marzo 2022 · Aceptado 30 junio 2022

Resumen

Este artículo explora los modos en que las imágenes de perpetradores pueden encarnarse en las maquinarias propagandísticas. En este sentido, analiza parte del material de archivo de la televisión oficial argentina durante la Guerra de las Islas Malvinas que aparece en el film documental *1982* (Lucas Gallo, 2020), a fin de elaborar una revisión no sólo de la imbricación de las imágenes con las políticas de exterminio, sino para discutir la concepción del archivo como ficción y como instrumento de la memoria.

Palabras clave: guerra de Malvinas; archivo; imagen de perpetrador; propaganda; dictadura argentina

Abstract

This article explores the ways in which images of perpetrators can be embodied in propaganda machines. In this sense, it analyzes part of the archive material of the Argentine official television during the Malvinas War that appears in the documentary film *1982* (Lucas Gallo, 2020), in order to elaborate a review not only of the imbrication of the images with the policies of extermination, but to discuss the conception of the archive as fiction and as an instrument of memory.

Keywords: Malvinas war; archive; perpetrator image; propaganda; Argentine dictatorship

¹ ntaccetta@gmail.com

² marianoveliz@gmail.com

1 • Imágenes de apertura

El 2 de abril de 1982 se produjo el desembarco argentino en las Islas Malvinas. La “recuperación”, planificada e implementada por las autoridades de la dictadura que gobernaba el país desde el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, se orquestó como un intento de construcción de consenso en el marco de una gestión horadada por las denuncias de violaciones a los derechos humanos, el crecimiento de los movimientos de resistencia interna y una crisis económica en progresión. Ese 2 de abril, una multitud se congregó en la Plaza de Mayo¹ para mostrar su apoyo a la incursión militar². La transmisión televisiva de ese acto sugiere los modos en los que, a partir de allí, la Guerra de las Malvinas sería configurada por la propaganda oficial. Los planos generales de los cuerpos y las banderas argentinas que pueblan el espacio buscan reforzar el alto nivel de apoyo que tuvo la aventura bélica. Las imágenes que se televisaron por Cadena Nacional se detienen especialmente en el contacto que establece el presidente de facto, el General Leopoldo Fortunato Galtieri, con algunos manifestantes congregados en la puerta de la Casa Rosada y el saludo posterior desde el balcón presidencial. La cobertura del acto queda a cargo de una voz femenina que no sólo se dedica a aclamar a las Fuerzas Armadas, sino también a señalar que “hacía mucho tiempo que no veíamos a los argentinos unidos de esta manera”³. En ese comentario, se explicita la voluntad de los medios durante la guerra de apelar a la noción de “pueblo” articulada en torno a la defensa de la soberanía. La idea de “unidad nacional” se reitera en una afirmación proferida por Galtieri: resulta “innegable la alegría que hoy todo el pueblo siente”⁴.

1 Se trata de la plaza más antigua de la ciudad de Buenos Aires y el espacio en el que han tenido lugar algunos de los acontecimientos más relevantes de la historia argentina.

2 Debe indicarse que pocos días antes, el 30 de marzo, en el mismo espacio público, se había realizado la manifestación “Pan, Paz y Trabajo”, convocada por la Confederación General del Trabajo Brasil (la línea combativa dentro de la CGT argentina). Esa manifestación, la primera de carácter multitudinario producida durante la dictadura, fue reprimida violentamente por las autoridades militares.

3 Archivo de la televisión pública, Argentina Televisora Color (ATC) del 2 de abril de 1982. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=QFp5X1KzPGU&t=84s>.

4 Federico Lorenz señala que es ineludible pensar que “la presencia de las islas australes en el imaginario argentino está cimentada en dos momentos traumáticos: una usur-

En la inauguración de esta maquinaria propagandística, que se ordenará en torno al conflicto bélico del Atlántico Sur, se cifra un modo posible de encarnar las imágenes de perpetradores. Las imágenes y los sonidos de la guerra se articularon en el marco de las políticas genocidas de la dictadura. En este sentido, su función se orienta tanto a fomentar el sostén del gobierno militar como a convertir a los conscriptos, quienes fueron compulsivamente enviados a las islas, en los cuerpos sacrificiales tributados en el proceso de “recuperación”. Las imágenes de perpetradores adquieren aquí la formulación de la propaganda, estructurada en torno a las nociones de epicidad y heroísmo, patriotismo y soberanía. Su funcionamiento supuso la imposición de una férrea regulación de lo visible y lo audible. En el marco de estos límites, la cobertura televisiva colaboró en la configuración del archivo oficial sobre la Guerra de las Islas Malvinas⁵. Esa construcción archivística es el territorio de intervención al que apela Lucas Gallo en el film *1982* (2020) para revisar la historia argentina reciente, explorar las complicidades de los medios de comunicación en las políticas genocidas y proponer la emergencia de otros relatos. En las páginas que siguen, se indaga sobre este entramado, asumiendo el carácter ficcional de todo archivo y la dimensión política de un contra-archivo contemporáneo de la Guerra de las Islas Malvinas.

2 • La guerra y las imágenes de perpetradores

Las imágenes y sonidos producidos por la propaganda televisiva durante la Guerra de las Islas Malvinas constituyen un caso relevante para pensar el

pación y una derrota” (Lorenz 21). De ahí deriva la relación traumática que se establece con la presencia ausente de las islas en el imaginario nacional.

⁵ Tras el golpe militar de 1976, el gobierno reparte los canales estatizados poco tiempo antes entre las fuerzas armadas, dejando en manos del Poder Ejecutivo a Canal 7. Durante los primeros meses la programación tiene un enfoque cultural clásico (ópera, teatro y ballet), pero pronto se pone como objetivo la televisación de la Copa Mundial de Fútbol que tiene lugar en el país en 1978. A partir del 3 de mayo de 1979, Canal 7 pasa a llamarse Argentina Televisora Color (ATC) y comienza a transmitir su programación a color. Durante la guerra de Malvinas, será el principal medio de propaganda. El resto de los canales se reparte del siguiente modo: Canal 9 pasa a ser controlado por el Ejército, Canal 11 por la Fuerza Aérea y Canal 13 por la Armada.

problema de las imágenes de perpetradores. Si Marianne Hirsch insta a no olvidar la relevancia que detenta el rastreo del origen de las imágenes y a luchar contra el oscurecimiento de sus fuentes, esto se vincula no solamente con la asunción de que la identidad de su productor conduce a diferentes modos de ver, sino con el carácter particular que éstas evidencian: “La cualidad asesina inscrita en ellas sigue siendo, incluso décadas después, peligrosamente real” (Hirsch 139). Se trata, así, de imágenes implicadas en procesos de tanatopolítica. Esto se refuerza con la propuesta de Vicente Sánchez Biosca, para quien las imágenes de perpetradores contienen una plusvalía de sentido, un riesgo y una violencia que impiden su transparencia. Por eso, señala que “las preguntas sobre quién, cómo, por qué, dónde y cuándo fueron tomadas revisten tanta importancia a la hora de interpretarlas como la descripción pormenorizada de su contenido” (2021 88).

Una de las particularidades más notorias de estas imágenes, como puntualiza Sánchez Biosca, es que son producidas “ante la carne viva del dolor por quien ejerce (o se encuentra próximo o involucrado con quien lo hace) violencia sobre sus víctimas: violencia en la que la producción visual se convierte en inseparable de la física o psicológica” (2017 42-43). En esta dirección, apelar a la noción de imagen de perpetrador subraya la violencia ejercida, y muchas veces invisibilizada, por los miembros de las Fuerzas Armadas argentinas sobre sus propios conscriptos. La exploración de esas imágenes permite vislumbrar un dispositivo de visión en el que se imbrican los modos de ver, los ejercicios de poder y las instancias de saber. No se trata solamente de indagar de qué manera esos cuerpos fueron capturados por la maquinaria propagandística, sino de pensar cómo esas imágenes colaboraron con la creación del consenso necesario para que esos jóvenes fueran sacrificados en la fantasía de guerra de la dictadura con la anuencia de un sector considerable de la población civil. A diferencia de lo que plantea Hirsch como regla general de las imágenes de perpetradores, las imágenes de las Malvinas no fueron pensadas para el consumo y la administración de los perpetradores, sino como parte de una campaña propagandística que apuntaba a construir el relato triunfalista que requería la dictadura para persuadir a la ciudadanía y asegurar su continuidad. En la vasta variedad de formas de enlace entre imagen y exterminio, emergen aquí imágenes que quieren construir una visión heroica de la guerra y que forman parte de una maquinaria

que condena a los conscriptos a la tortura y la muerte. La celebración que transmite el aparato de propaganda, sostenida sobre mentiras y omisiones, está directamente vinculada con el padecimiento de los soldados y la indignidad de su vida en las islas.

Las imágenes de una atrocidad, y en especial las imágenes de perpetradores, sin embargo, como plantea Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*, pueden producir reacciones opuestas: desde un llamado a la paz hasta un grito de venganza (21). En esta dirección, la expansión de la circulación de las imágenes de perpetradores puede volverlas en contra de su definición inicial. Si la posición desde la que se perciben esas imágenes obliga a los receptores a compartir la mirada del perpetrador, puede interrogarse de qué modo ésta queda grabada en el dispositivo. Sánchez Biosca precisa que “lo que ha quedado registrado es sólo una mínima parte de lo que hubo, pero siempre contiene pistas, huellas, marcas para inferir lo que ocurrió más allá, antes, durante (pero fuera del alcance de la visión) y más tarde” (2017 29–30). Las intervenciones sobre las imágenes de perpetradores tienen a su cargo la exploración, precisamente, de estas otras dimensiones contenidas en las imágenes.

El estudio de los vínculos entre la maquinaria propagandística y las imágenes de perpetradores en torno a la Guerra de las Islas Malvinas puede retomar una hipótesis y una pregunta formuladas por Hirsch. La pregunta que la asedia es “¿cómo pudieron las imágenes de perpetradores cumplir un rol importante, incluso prevalente, en el acto cultural de memorialización de las víctimas?”. La hipótesis indica que, “si las imágenes de perpetradores pueden mediar en el conocimiento visual de aquellos que no estaban allí, es sólo porque sus reproducciones contemporáneas movilizan algunos lenguajes poderosos que oscurecen su devastadora historia y redirigen la mirada genocida que les dio forma” (Hirsch 130). Ante la potencia de esta hipótesis, se puede interrogar cuáles fueron los modos en los que el arte intervino sobre ese archivo de imágenes y sonidos para desarticular su funcionamiento inicial. Pero también se puede escrutar si es posible movilizar esas prácticas de memoria y, al mismo tiempo, arraigar sobre las imágenes las pautas criminales de las que surgieron o con las que colaboraron.

3 • Una guerra también en las imágenes

La Guerra de las Islas Malvinas, extendida entre el mencionado 2 de abril y la aceptación de la rendición argentina el 14 de junio, se organizó como una representación. León Rozitchner advierte una paradoja significativa en este acontecimiento clave en la historia argentina reciente: un gobierno que “liquidó la soberanía efectiva del país se involucra en una guerra que promete la recuperación de la soberanía de las Islas Malvinas” (57). Este acto se ponía al servicio de la voluntad de salvar el gobierno acudiendo a cualquier medio: “pero ese medio no podía ser cualquiera en verdad: tenía que ser tan grandioso como para que pudiera ocultar la magnitud de la destrucción que hicieron de nuestra soberanía real, que tratarían de ocultar con esta reconquista simbólica” (Rozitchner 106). Ante la temida y posible conversión de la fantasía en realidad (materializada en la respuesta bélica inglesa que no tardó en llegar), la dictadura necesitaba que la ciudadanía se involucrara en su fantasía de guerra y la concibiera desde su perspectiva y con sus categorías.

La obtención de estos dos objetivos dependía de la imposición de una “acción psicológica” sistemática. Julia Risler (2018) expone la importancia que tuvo el Coronel Jorge Heriberto Poli, desde la Secretaría de Información Pública, para imponer este concepto. En su argumentación, se trataba de implementar diferentes estrategias y medios para sostener una dimensión productiva de conductas y valores. Las operaciones de esta acción psicológica estaban constituidas por un conjunto de técnicas, procedimientos y saberes orientados a influir sobre las “mentes sociales” a fin de conducir emociones, imponer comportamientos y modelar actitudes. En el contexto de la Guerra de las Islas Malvinas, la principal técnica de la acción psicológica fue la propaganda. Si ésta se orienta en general, como señala Clara Kriger, a “adoctrinar y disciplinar, a veces de manera imperativa, con la intención de traducir la recepción en una respuesta pragmática dada por una determinada acción individual o grupal” (17-18), en el caso de este conflicto bélico, el objetivo último era construir un mayor nivel de consenso y asegurar el sostén de la dictadura en el poder.

La propaganda organizada en los medios gráficos y televisivos partía de la necesidad de asignarle “veracidad” al relato triunfalista de la “recu-

peración” de las islas⁶. En este sentido, Cora Gamarnik precisa que, debido en parte a la distancia física, la guerra para el público sólo podía adquirir visibilidad a través de los medios de comunicación y éstos se transformaron en el soporte principal del discurso de la dictadura⁷ (98). La maquinaria de la propaganda se dedicó a ocultar la información que llegaba desde las islas, fomentar la euforia popular y enaltecer la figura de Galtieri. En concordancia con lo expuesto por Rozitchner, Gamarnik señala que los medios de comunicación que se plegaron a esta estructura propagandística sustituían con palabras e imágenes aquello que las Fuerzas Armadas no llevaban adelante en el teatro de operaciones: “la organización, el suministro a las tropas y las acciones bélicas” (99).

La maquinaria propagandística, que incluía comunicados, publicidades y cobertura de medios gráficos y televisivos, regulaba el funcionamiento de lo visible. La propaganda intentaba articular el marco interpretativo a través del cual la guerra sería percibida y concebida (Chao)⁸. La información resultaba controlada por oficiales de inteligencia de las Fuerzas Armadas. Tanto los medios públicos como los privados (en particular las revistas *Gente* y *Somos*) quedaban signados por esta política de restricción de lo visible. En este sentido, la tarea realizada desde el noticiero de formato estadounidense *60 minutos*, emitido por el canal oficial ATC entre 1979 y 1982, resulta insoslayable⁹. Conducido por los periodistas María Larreta y José Gómez Fuentes, constituye un dispositivo significativo para explorar la construcción de la épica bélica y la figura del enemigo. Pero también para evaluar una línea

⁶ El 3 de abril un contingente de alrededor de cuarenta fotógrafos y periodistas fueron embarcados en un avión de la Fuerza Aérea. Durante las cuatro horas que estuvieron en las islas, debieron cumplir la misión de fotografiar la “recuperación” e instalar la imagen y el relato de una “toma incruenta”.

⁷ En esta dirección, Carlos Gamerro precisa que dado que “casi nadie había visto imágenes de las islas antes de la guerra y quienes lo habían hecho lo olvidaban enseguida: cualquier paisaje de Tierra del Fuego se confunde con el suyo” (13).

⁸ En *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag precisa que algo parecido ocurrió en el caso británico: “el Gobierno de Margaret Thatcher concedió el acceso sólo a dos fotoperiodistas –entre los rechazados se encontraba Don McCullin, un maestro de la fotografía bélica– y sólo tres lotes de película llegaron a Londres antes de que se reconquistaran las islas en mayo. No se permitió la transmisión en directo por televisión” (78).

⁹ El noticiero *60 minutos* adoptaba el formato de la versión estadounidense *60 minutes* emitido desde 1968 por el canal CBS.

editorial que apelaba a las ideas de “pueblo” (en un contexto en el que éste había sido sistemáticamente reprimido), “unidad latinoamericana” (en el marco del Plan Cóndor que había convertido el proyecto latinoamericanista en política de exterminio) y “anticolonialismo” (en un gobierno que había anulado los derechos soberanos de su ciudadanía y se había sometido a las políticas económicas dirigidas desde los centros financieros globales).

En las transmisiones televisivas, se configura un imaginario en torno al valor militar, la devoción por el territorio y el patriotismo como razón de Estado. En esta construcción, sobresalen dos dimensiones opuestas. Por un lado, como precisa Julieta Vitullo, para “algunos oficiales de mediano rango, que estaban implicados en violaciones a derechos humanos, la participación en la guerra les sirvió como elemento exculpatorio: se los consideraba ‘héroes de Malvinas’” (16-17). Por otro lado, durante las semanas posteriores al desembarco, las imágenes llegadas desde las islas mostraban a los jóvenes destinados a Malvinas como héroes sonrientes, felices por arriesgar su vida para la defensa de la soberanía nacional¹⁰. Así, al mismo tiempo que el conflicto bélico pretende transfigurar a los militares –implicados en políticas genocidas– en héroes de guerra, fomenta la percepción de los conscriptos como defensores alegres del territorio recuperado. En el marco de la puesta en escena orquestada por la propaganda, la aparición de la imagen de los jóvenes en la cobertura mediática los re-victimiza al asignarles un rol no elegido y al convertirlos no en héroes, sino en mártires preparados para el sacrificio.

El 10 de abril, en coincidencia con el encuentro organizado con el Secretario de Estado norteamericano, Alexander Haig, las autoridades militares convocaron a una nueva manifestación de apoyo a la “recuperación” de las islas. La televisación del acto evidencia el perfeccionamiento de la maquinaria de propaganda y su apelación a la noción de “pueblo” repetida en las palabras con las que Galtieri interpela a los asistentes (“Pueblo argentino”) y en las imágenes de la multitud anónima. Sin embargo, la cobertura no puede evitar la aparición de tensiones y conflictos, en particular en el registro de la

¹⁰ Esta representación no resulta privativa del caso argentino. Sontag señala al respecto que “Si los gobiernos se salieran con la suya, la fotografía de guerra, como la mayor parte de la poesía bélica, fomentaría el sacrificio de los soldados” (59). En su perspectiva, la fotografía bélica comienza con esa misión y esa deshonra.

banda sonora. Allí, se alternan los silbidos de reprobación a las autoridades (ante la salida de la casa de gobierno del Ministro de Relaciones Exteriores y Culto, Nicanor Costa Méndez, y ante la referencia de Galtieri a su rol como “Presidente y representante de todos ustedes”); la voz del locutor oficial que alienta desde los altavoces el sentimiento patriótico; la Marcha Peronista¹¹ que se inmiscuye entre los presentes (y produce la interrupción inmediata del sonido); los cánticos populares (“El pueblo unido jamás será vencido”¹²) y la voz del periodista que fomenta, desde el estudio televisivo, la recepción victoriosa que debe recibir el Presidente. La aparición de Galtieri en el balcón de la Casa Rosada promueve, efectivamente, un aplauso sostenido y el afiebrado grito de “¡Argentina, Argentina!”.

El comienzo de las acciones bélicas el 1 de mayo supuso una nueva redistribución de las imágenes y los relatos sobre la guerra. Se impusieron, a partir de allí, mayores controles sobre la información y sólo los periodistas de la agencia de noticias Télam y el canal oficial ATC pudieron permanecer en el territorio. Carlos Gamerro sugiere al respecto que luego “del 1 de mayo, cuando empezaron las acciones de guerra, militares y periodistas se abocaron a escribir juntos la crónica de una batalla que se estaba ganando en todos los frentes” (96). La participación del corresponsal de *60 minutos*, Nicolás Kasanew, resultó clave en esas construcciones. Si bien esa crónica triunfalista se había planificado desde el desembarco, el comienzo de las hostilidades supuso un incremento del tono triunfalista de la cobertura mediática. En la mencionada regulación de lo visible, la propaganda no alude a las muertes argentinas, ni al frío y el hambre que padecían los conscriptos¹³.

¹¹ Se trata de una célebre marcha que acompaña, desde finales de la década de 1940, los actos del partido peronista.

¹² Resulta necesario destacar la ironía que se desprende de la aparición de una canción de los Inti Illimani en el marco de un acto oficial de la dictadura argentina.

¹³ Sólo después del fin del conflicto bélico comenzaron a difundirse los relatos y las imágenes que atestiguan las penurias padecidas por los conscriptos durante la guerra. Debe tenerse en cuenta que recién en 2007, en el marco de nuevas políticas de memoria, se empieza a concebir la Guerra de las Islas Malvinas desde la perspectiva de los derechos humanos. En el contexto de ese giro, en 2008 se iniciaron los juicios por violaciones a los Derechos Humanos durante la guerra. Se trató de una serie de juicios llevados a cabo para determinar la validez de los reclamos efectuados por antiguos conscriptos contra oficiales y suboficiales por conspiración, tortura y maltrato. Una de

4 • Interviniendo el archivo de los perpetradores

Como se ha señalado, el archivo sobre la guerra configurado por la dictadura y sus aparatos constituye una superficie privilegiada para dimensionar el carácter operante de la imagen de perpetrador. En este sentido, explorar la construcción que se hizo en la búsqueda de apoyos diversos supone asumir el carácter ficcional de este archivo, pero también de todos los demás. Sin escapar a esta premisa inexorable, es posible evaluar la productividad de esta ficcionalidad en la construcción de ciertas verdades que produce una obra de archivo como el film 1982 de Lucas Gallo.

En esta dirección, se vuelve relevante apelar a una noción de Catherine Russell, “archivología”, un neologismo que pretende comprender un modo de lenguaje fílmico en el que la autoridad textual “se transforma en prácticas de investigación, apropiación, préstamo y reciclado” (1), es decir, una metodología crítica que podría proveer categorías productivas para pensar las obras de archivo contemporáneas.

1982 es, ante todo, un trabajo sobre el archivo de los perpetradores. Esto es, un contra-archivo que se propone, a través de la reorganización del archivo de la televisión pública durante la dictadura, reescribir un fragmento del pasado, desafiando el carácter positivista atribuido en general a la noción de archivo. Esto sumado, en este caso, a las propiedades anárquicas del film, que posibilitan –en el gesto de volver a mirar– la captura de las arbitrariedades del pasado y la posición ética que se instituye al revisarlas. Pensarlo desde la archivología implica abordar la imagen de archivo como lenguaje y a su materialidad como práctica y, en este sentido, sostener que la “fiebre de archivo” que Jacques Derrida tematizaba en los años noventa se manifiesta en la forma “en que las prácticas fílmicas de archivo trabajan contra

las discusiones de mayor valor jurídico radica en sostener que los delitos allí cometidos constituyen delitos de lesa humanidad. En el momento de escribir este artículo, la Corte Suprema de Justicia de la Nación debe decidir si los considera imprescriptibles y si los responsables de casos de tortura y violaciones a los derechos humanos pueden ser juzgados.

el archivo mismo a partir de fragmentar, destruir y arruinar la narratividad de material fuente” (Russell 4).

En el arte de archivo, el trabajo con los documentos es capaz de construir “memorias sobre el pasado, la historia, la herencia y la cultura, sobre las raíces personales y conexiones familiares, y sobre quiénes somos como seres humanos” (Cook 101). Es decir, la relación con la memoria constituye un corolario obligado y 1982 no es la excepción, pues, a partir de las imágenes televisivas de la época, articula un archivo posible no sobre la guerra, sino acerca de cómo esta fue narrada en los medios y cómo la memoria contemporánea debe volver sobre sus falsedades. Esta función memorial del trabajo con archivos implica “articular ciclos de continuidad, recurrencia y repetición” (Brothman 65) y, tal como Emma Cocker sostiene, asumir que las prácticas de archivo fílmico de estas características pueden producir “formas de memoria empáticas –incluso resistentes o disidentes” (92) y eso conducir a una política progresista afianzada sobre una ética del disenso, pues no es difícil acordar que los archivos son espacios donde se negocia el poder.

Al proponer que estas ruinas constituyen imágenes de perpetradores –proviene exclusivamente del aparato de propaganda del Estado– y que no están exentas de sus polémicas –y de las provocaciones de todo archivo–, 1982 produce una apropiación y un posicionamiento. En un dispositivo de conocimiento sobre el pasado y la ficción, condensa problemas vinculados con el archivo –como la cuestión de la cronología– llamando la atención sobre su carácter “fragmentario e incompleto” (Carbone 260). En efecto, como propone Cocker, aquí “apropiación” debe entenderse como “una forma de préstamo que puede abrir nuevas prácticas de escribir historia y conceptualizar el futuro” (92). Se vuelve evidente que el archivo no es pasivo, pues que genera nuevas visiones y “declaraciones y perspectivas inesperadas” (Parikka 29). Documento y ficción se vuelven, así, anverso y reverso del archivo generado y regulado por la dictadura –desnudado ahora de sus mecanismos y de la manipulación afectiva de la que era capaz– y demostración de la dimensión ideológica de la propuesta estética del film. En 1982, el cineasta transforma registros de archivos institucionales en una nueva performance que, podría argüirse, “interroga estructuras de poder dominantes, desafía o recuadra la historia, o testimonia de los silenciados, oprimidos o marginalizados” (Carbone 261).

Al estilo de *Videograma de una revolución* (*Videogramme einer Revolution*, 1992), film en el que Harun Farocki y Andrei Ujica vuelven sobre la caída del dictador Nicolae 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 como la argentina y, al mismo tiempo, reflexionar sobre la tensión entre archivo y relato. Es en esta trama donde se instaura una aparente paradoja: la confianza heredada sobre la figura decimonónica del archivo se consagra, en *1982*, como el dispositivo que desvela la falsedad del relato construido en dictadura. Más aún, mientras desvela la falsedad de la ficción montada por la televisión dictatorial durante la guerra, revela la verdad de asumir que el archivo es una construcción, cuya referencialidad atraviesa procesos creativos de selección, combinación, yuxtaposición y montaje, y el abordaje de la temporalidad para la presentación pública de documentos.

Estos cruces permiten evaluar la productividad de la perspectiva del archivo en sus acercamientos contemporáneos y profundizar sobre la relación entre imagen y representación histórica como praxis política. En efecto, la singularidad de un evento del pasado se podría vincular casi exclusivamente a su capacidad de ser archivado, a que sus huellas y ruinas sean organizadas. Pero, a diferencia del film rumano –que revisa material en algún sentido “clasificado”, pues no está disponible hasta que los revolucionarios intervienen la transmisora–, Gallo analiza la imagen televisiva que efectivamente constituyó a la Guerra de las Islas Malvinas como acontecimiento. Y lo hace a partir de volver a revisar la cronología, evitando artilugios retóricos sofisticados y asistiendo a mínimos subrayados visuales que permiten dimensionar la potencia del montaje en el trabajo con la imagen de archivo.

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 esconderse. Didi-Huberman se pregunta no obstante “Cómo abrir los ojos”: “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” (13). Con esta idea inaugura una pro-

funda reflexión sobre los múltiples estratos significantes que integran 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. Y, sin proponérselo tal vez, Didi-Huberman da una definición de archivo que condena 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 o la localiza en una serie con otros documentos. Con la apuesta a una desconfianza que podría llamarse “metodológica”, Gallo construye su film sólo a partir de material de archivo, con poquísimos carteles –que subrayan la diacronía– y con un uso “moderado” del montaje –sin montaje paralelo o contrapuntos de ningún tipo– con excepción de una última escena “ficcional”, montada en un living con ambientación de época.

En “On Anarchivism: Perpetuating the Postmodern Turn with Archival Thought”, Mark Matienzo (2002) señala que, mientras los archivistas ya no son vistos como custodios imparciales, poco se ha reflexionado sobre su rol como participantes o creadores de los registros de memoria. De modo muy general, el film *1982* apuesta por un desvelamiento, pero no como si hubiera un gran secreto a revelar en torno a la censura que se ejercía sobre los materiales llegados desde las islas, sino para volver a mirar y construir una nueva regulación de imágenes que esta vez recuerde los mecanismos que se ponían en funcionamiento para alentar un nacionalismo embriagado y la simulación del triunfo. Podría decirse que Gallo tergiversa –en el sentido situacionista de “*détourner*”– la lógica de la ficción creada por la última junta militar para reelaborar la guerra y actualizar el planteo en el escenario actual caracterizado por las *fake news*. En efecto, es fácil rastrear cierto acuerdo en torno a que es necesario intervenir el archivo de los perpetradores para crear una “nueva experiencia e incluso un nuevo conocimiento” (Russell 2).

En los términos de Wolfgang Ernst, el film de Gallo arroja un uso no metafórico del archivo en tanto construye, efectivamente, un dispositivo de almacenamiento y clasificación y es una “práctica de memorización con capacidad administrativa” (2). Si bien el autor está pensando específicamente en el desafío digital, resulta relevante recordar que su idea de almacenamiento cultural se vincula con el énfasis en la transferencia. Habida cuenta de que el film *1982* trabaja con materiales que incluso están parcialmente

online, su archivo da una organización que permite problematizar la propia arqueología de los medios, esto es, la descripción de las prácticas específicas no discursivas, que impiden definir el archivo a sus aparatos técnicos. No obstante, resulta factible pensar también en un uso metafórico del archivo en los términos legados por Michel Foucault (2005), para quien el archivo era “la ley de lo que puede ser dicho”. Tensionado entre estos dos extremos –la práctica de organización y la arqueología del saber en términos del *nomos*– es posible pensar 1982 como una apuesta a la desconfianza.

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 4). Se trata de un dispositivo de almacenamiento que, como sostiene Ernst en un texto llamado “El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo”, se caracteriza por “espacios intermedios”, “agujeros” que escanden los silencios y la articulación de lo sintáctico y lo semántico, del mismo modo que se construye la coherencia de la ficción. Lo expresa claramente cuando asegura que “quien lee coherencia en papeles de archivo realiza ficción y les da sentido a letras muertas en el modo de la prosopopeya retórica” (Ernst 4). Según su perspectiva, el pasado se presenta en datos que no se transforman en un relato hasta que son concebidos, precisamente, como un archivo.

El film de Gallo construye un relato cronológico, desde el clima nacionalista de principios de abril en el que una Plaza de Mayo enardecida vitorea al presidente de la Junta militar –como se ha dicho, 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 de los hechos del mes de abril, el desembarco de las tropas inglesas el 1º de mayo y el reconocimiento de la derrota en junio a partir de fuentes recurrentes: fragmentos del programa de noticias *60 minutos*; 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 Haig y el avión Tango 01 llevando “el sueño de varias generaciones de argentinos”; fragmentos del programa *24 horas por Malvinas*, conducido por dos icónicos representantes de los medios como Lidia Satragno, conocida como “Pinky”, y Jorge “Cacho” Fontana. En este programa, transmitido

de sábado a domingo en los primeros días de mayo se realizaba una colecta nacional con el fin de conseguir aportes económicos para el Fondo patriótico Malvinas Argentinas, “por amor al país”, por la “soberanía nacional”, frases repetidas hasta el cansancio en pos de la construcción de un “nosotros” de aparente homogeneidad, a base de un discurso exagerado y una fantasía militarista. A este material se suma, naturalmente, lo que podrían denominarse imágenes documentales del frente o de campaña, filmadas de modo tal de alimentar la ilusión de triunfo¹⁴. Estas imágenes exhiben fundamentalmente al mencionado cronista Nicolás Kasanzew, que intenta ocultar el desastre contra el ejército inglés con retórica nacionalista, deteniéndose sobre las bajas enemigas o destacando la bandera argentina flameando aunque solo haya destrucción alrededor.

El tramo de 1982 titulado “Abril” podía acompañar hasta cierto punto el clima de triunfo y reconquista, pues los ingleses a cargo de las islas no se resisten al desembarco y los soldados argentinos toman distintas posiciones sin obstáculos. Todo cambia 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 da el programa *60 minutos* se alimenta de un discurso patriótico sostenido hasta por argentinos en Estados Unidos dispuestos a hacer un boicot a productos de origen británico o intelectuales progresistas exiliados¹⁵. Sin embargo, hay que notar, entre otras operaciones, que

14 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.

15 El desembarco de las Fuerzas Armadas en las Islas Malvinas generó divisiones significativas entre los exiliados argentinos. En su reconstrucción de las polémicas suscita-

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” de 1982, por su parte, se construye especialmente con el programa televisivo que reunía donaciones en el canal que regulaba el poder ejecutivo, por el que desfilaron desde Diego Maradona y otros miembros de la selección nacional de fútbol hasta figuras del espectáculo que ofrecen su presencia en las islas, pasando por empresarios que prometen cemento y materiales para la construcción de los caminos que unirían las islas con el continente y artistas históricamente identificados con la izquierda. Esto último complejiza cualquier asunción superficial de colaboracionismo. Sobre estas dificultades, 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 de fútbol y la guerra, del que es posible 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” (75-76), dice Rozitchner, agregando que “las madres quieren decirnos que ambas guerras son sucias” (76), atribuyendo a las Madres de Plaza de mayo una lucidez 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” (Rozitchner 77).

das al respecto entre quienes se habían exiliado en París, Marina Franco (2008) señala que los dos ejes ideológicos alrededor de los que se articulaban las querellas políticas y teóricas, propulsados por quienes apoyaban el gesto de “recuperación” de las islas, eran la defensa de lo nacional y el antiimperialismo. Se trataba de dos problemas que habían sido claves en las batallas políticas de la izquierda argentina y de los grupos insurreccionales. Franco precisa que el comienzo de la contienda les ofrecía a los exiliados la oportunidad de reunirse con una comunidad que les había sido físicamente arrebatada. Discusiones semejantes se dieron al interior de los grupos de exiliados en México, Venezuela y España.

Será en el fragmento titulado “Junio” cuando los soldados ya den muestras de debilidad y, aunque las operaciones de propaganda de la junta militar no cesan, con publicidades como “Argentinos, a vencer”¹⁶, la ficción del triunfo –aún pese a *60 minutos*– se vuelve insostenible. Los cronistas intentan no profundizar en los ataques de los Sea Harrier de las fuerzas británicas y el sonido de las ametralladoras antiaéreas. Por el contrario, subrayan las bajas de “uno de los tantos aviones caídos que el enemigo no sabe reconocer”. En un intento de síntesis epocal, 1982 entrelaza, entonces, las escenas del “frente” con imágenes del entonces ejecutivo cantando el himno, la visita del papa Juan Pablo II y el intento de los altos mandos del ejército en Malvinas que siguen sosteniendo la ficción de la “calma” y el “ánimo perfecto” de los soldados y la quimera de que estaban en permanente contacto con sus seres queridos. Sin embargo, no se le escapa a 1982 la traición del propio inconsciente de Galtieri, quien en una emisión de LRA1 asegura que los soldados argentinos enfrentan al ejército inglés “con más coraje que armamento”.

Hacia el final del film de Gallo, la imagen se borrona y se mezcla con la señal de ajuste de la televisión de los años 80. 1982 elige horadar el archivo oficial con la imagen de una Margaret Thatcher, que, exultante en una emisora inglesa, aparece en un viejo televisor en un living de ambientación tradicional de la época. Más tarde, se presentan escorzos del archivo televisivo inglés sobre el malestar social en Argentina por la bárbara guerra librada en Malvinas y escenas de una suerte de backstage de la cobertura de ATC en las islas –incluso después de los carteles finales de 1982– propiciando la reflexión en torno a la pantalla que mediatizó Malvinas.

5 • Desgarrar el archivo

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 los 74 días de conflicto, sino también una explicitación sobre las muertes argentinas que los medios ocultaron. Allí aparecen los 649 sol-

¹⁶ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=gSpGGW0jBDs>

dados argentinos muertos, los 2500 heridos y los veteranos tanto argentinos como ingleses que se suicidaron en los años siguientes a la rendición del 14 de junio. 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 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 entre ellas, 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 sospecha para pensar el archivo a partir del riesgo de la imaginación y el montaje asumiendo la verdad como quimera y la imagen como espacio de esa contienda. 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 años 80, escuchar las estrofas del himno cantadas por una artista en éxtasis o atender a las justificaciones imposibles de un dictador. 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.

6 • Bibliografía

- Brothman, Brien. “The past that archives keep: memory, history, and the preservation of archival records”, *Archivaria* (2001): 48-80.
- Carbone, Kathy. “Archival Art: Memory Practices, Interventions, and Productions”, *Curator. The Museum Journal* vol. 63, n° 2 (2020): 257-263.
- Chao, Daniel. “Régimen escópico y Guerra de Malvinas: el problema de la visibilidad mediática”, *Comunicación y Medios* 29 (2014): 19-36.

- Cocker, Emma, "Ethical Possession: Borrowing from the Archives". *Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation*. ed. Iain Robert Smith. Scope: An Online Journal of Film and Television Studies, 2009. 92-110.
- Cook, Terry. "Evidence, memory, identity, and community: Four shifting archival paradigms", *Archival Science*, 13 2-3 (2013): 95-120.
- Didi-Huberman, Georges. "Cómo abrir los ojos". Harun Farocki. *Desconfiar de las imágenes*, trad. Julia Giser. Buenos Aires: Caja negra editora, 2013.
- Ernst, Wolfgang. "El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo". *Nimio* 5 (2018). Disponible en <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio> Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Consultado: 10/01/2022.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2005.
- Franco, Marina. *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Gamarnik, Cora. "La fotografía de prensa durante la guerra de Malvinas: la batalla por lo (in)visible", *páginas* 13 (2015): 79-117.
- Gamerro, Carlos. *Shakespeare en Malvinas*. Buenos Aires: Espacio Hudson, 2018.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press, 2012.
- Kracauer, Siegfried. "Puntos de mira y medidas nazis". *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 2002. 257-290.
- Kruger, Clara. *Cine y propaganda*. Buenos Aires: Prometeo, 2021.
- Lorenz, Federico. *Unas islas demasiado famosas. Malvinas, historia y política*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2013.
- Matienzo, Mark. "On Anarchivism: Perpetuating the Postmodern Turn within Archival Thought", 2002. Disponible en <https://repository.arizona.edu/handle/10150/105702>. Consultado: 10/1/2022.
- Parikka, Jussi, "Media Archeology as Transatlantic Bridge". *Wolfgang Ernst. Digital Memory and the Archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

- Risler, Julia. *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones (1955-1981)*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.
- Rozitchner, León. *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia. El punto ciego de la crítica política*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Russell, Catherine. "Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices", *Film and History*, 1 (2018): 1-22. Disponible en <https://film-history.org/issues/text/archiveology>. Consultado: 15/1/2022.
- Sánchez Biosca, Vicente. *Miradas criminales, ojos de víctima. Imágenes de la aflicción en Camboya*. Buenos Aires: Prometeo, 2017.
- Sánchez Biosca, Vicente. *La muerte en los ojos. Qué perpetrán las imágenes de perpetrador*. Madrid: Alianza, 2021.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.
- Vitullo, Julieta. *Islas imaginadas. La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.

Thémata.

Revista de Filosofía

