



EDICIÓN 12
JULIO - DICIEMBRE 2020
E-ISSN 2389-9794

MUSEO
Y ECONOMÍA

H. WHITE
*La
Historia
como
Narración*

VOG
ITALIA

E.M. GOMBRICH
RELATOS DEL ARTE

Los
ECOS
DE
ECO



Th



*Dossier “Proyectando la modernidad:
la experiencia estética en el cine”*

Retórica y fotogenia de las máquinas en documentales de las guerras de El Chaco y Malvinas

Pablo Corro-Penjean





Retórica y fotogenia de las máquinas en documentales de las guerras de El Chaco y Malvinas*

Pablo Corro-Penjean**

Resumen: el presente artículo forma parte de una investigación referida a la participación del cine documental en la construcción de una imagen cinematográfica de lo moderno latinoamericano en el siglo XX basada en el protagonismo visible y retórico de las máquinas. Entre diversos escenarios dramáticos de la técnica que se suceden en la representación fílmica continental y que el proyecto distingue, como el de la imaginaria elevación de las capitales, o el de la exaltación luminosa de los centros industriales por los propietarios extranjeros, el texto considera el caso menos estudiado de las guerras locales como espectáculo visual de una paradójica racionalidad constructiva. En esa medida, se analizan dos documentales sobre las guerras del Chaco y de las Malvinas como casos de exposición retórica y material de lo moderno latinoamericano en los que las racionalidades conjugadas de la técnica del cine y de las armas configuran y deforman cuerpos individuales y territoriales.

Palabras clave: cine documental; documentales latinoamericanos; guerra del Chaco; guerra de las Malvinas; cine argentino.

* **Recibido:** 4 de agosto de 2020 / **Aprobado:** 24 de septiembre de 2020 / **Modificado:** 11 de octubre de 2020. Este artículo es resultado del proyecto de investigación "Imágenes de técnicas en el cine documental latinoamericano: motivos de modernidad y de territorio" financiado por el Fondo de Desarrollo de la Ciencia y la Tecnología de Chile (FONDECYT) gracias al concurso regular 2016 (2016-2018) y bajo el código 1160219.

** Doctor en Filosofía por la Universidad de Barcelona (Barcelona, España). Profesor y jefe de la maestría en Estudios de Cine de la Pontificia Universidad Católica de Chile (Santiago de Chile, Chile) <https://orcid.org/0000-0003-2195-4164> pcorro@uc.cl

Cómo citar: Corro-Penjean, Pablo. "Retórica y fotogenia de las máquinas en documentales de las guerras de El Chaco y Malvinas". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 12 (2020): 116-140.



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



Rhetoric and Visual Appeal of Machines in Documentaries of the Wars of El Chaco and Malvinas

Abstract: this article is part of research related to the participation of documentary cinema in the construction of a cinematographic image of modern Latin America in the 20th century based on the visible and rhetorical role of machines. Among various dramatic scenarios of the technique that occur in continental film representation and that the project distinguishes, such as the imaginary elevation of the capitals, or the luminous exaltation of industrial centers carried out by foreign owners, the text considers the less studied case of local wars as a visual spectacle of a paradoxical constructive rationality. To that extent, two documentaries about the wars in the Chaco and the Malvinas/Falklands are analyzed as cases of rhetorical and material exposition of the modern in Latin America in which the combined rationalities of the technique of cinema and weapons configure and deform individual and territorial bodies.

Keywords: documentary film; Latin America documentary; Chaco War; Malvinas/Falklands War; Argentine cinema.

Retórica e fotogenicidade das máquinas em documentários sobre as guerras de El Chaco e das Malvinas

Resumo: este artigo é parte de uma pesquisa relacionada à participação do cinema documentário na construção de uma imagem cinematográfica da América Latina moderna no século XX a partir do papel visível e retórico das máquinas. Entre os vários cenários dramáticos da técnica que se dão na representação cinematográfica continental e que o projeto distingue, como o da elevação imaginária de capitais, ou o da exaltação luminosa de centros industriais pelos proprietários estrangeiros, o texto considera os menos estudados casos de guerras locais como um espetáculo visual de uma racionalidade construtiva paradoxal. Nesse sentido, dois documentários sobre as guerras do Chaco e das Malvinas são analisados, como casos de exposição retórica e material da modernidade latino-americana em que as racionalidades combinadas da técnica do cinema e das armas configuram e deformam os corpos individuais e territoriais.

Palavras-chave: Filme documentário; documentários latino-americanos; Guerra do Chaco; Guerra das Malvinas; Cinema argentino.

Introducción

La intención de este artículo de analizar desde la estética del cine, como una dimensión de la filosofía de la técnica, la figuración retórica de maquinarias de combate en algunos documentales sobre la guerra del Chaco (1932-1935) y la guerra de las Malvinas (1982) deriva de un trabajo más amplio¹. Este plantea la hipótesis de que el protagonismo de vehículos motorizados, mapas y cámaras en la no ficción latinoamericana del siglo XX, es decir, en los formatos arcaicos de la no ficción, las vistas y actualidades, pero también en los noticieros y documentales continentales ofrece un discurso icónico de alcance estético e ideológico que expone el proceso local de asentamiento secular de lo moderno como un relato material y simbólico poco considerado.

Usualmente la teoría sobre el cine documental latinoamericano se despliega en torno de los ciclos históricos revolucionarios y en estos las máquinas y sus operadores restringen su presencia dramática, unificada o contrapuesta, a la crisis política del trabajo, la propiedad y el poder. Los grandes artefactos territorializados, las máquinas dispuestas en una controversia de clases, son parte de una escena expuesta al sentido de la reforma. Pese al índice de verosimilitud de lo moderno en crisis que estos dispositivos ofrecen como agentes dramáticos principales, la teoría del cine documental dominante desde los años de 1960 los ha reducido al cuadro del poder que solo reconoce roles y no se detiene en las formas².

La aproximación que proponemos en este artículo y que creemos diferente distingue en el discurso cinematográfico no ficcional una presencia mitológica de la máquina, el origen de un relato mayo o el centro de discursos literales y simbólicos asociados al poder, al conocimiento, a la virtud de dar formas, que surge también

1. De esa investigación han sido publicados los siguientes artículos: Pablo Corro, "Experiencia técnica y territorio en el documental chileno de los años cincuenta", *Literatura y Lingüística*, no. 34 (2016): 55-70, <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112016000200003>; Valeria de los Ríos, "Mapas y prácticas cartográficas en el cine de Ignacio Agüero", 452.ºF. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 16 (2017): 108-120, <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16311>; Ximena-Andrea Vergara, "Trenes cordilleranos en documentales argentinos de la década del cuarenta: figuras de integración territorial y trabajo", *Aisthesis*, no. 68 (2020): 111-124, <http://dx.doi.org/10.7764/68.6>

2. El vuelco subjetivo del documental latinoamericano en las diversas formas epistolares, autobiográficas, y de diarios de viajes, cuyos orígenes al menos en Sudamérica se advierten decididamente a partir de la década de 1990 y cada vez con más fuerza, puesto que traducen los temas globales al drama de la experiencia, han contribuido a elevar el rol estético, sentimental, histórico de artefactos, de máquinas. A modo de ejemplo recordemos las películas *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán, *Hachazos* (2011) de Andrés Di Tella, o *El hombre que vio demasiado* (2015) de Trisha Ziff. Las teorías de exégesis subjetiva y cartográfica de esta tendencia, como las de Elizabeth Cowie, Giuliana Bruno, Pablo Piedras, Graciela Speranza, entre otros, fueron aplicadas sobre otros corpus de análisis de esta misma investigación, particularmente sobre documentales que observan cámaras fotográficas, cinematográficas y proyectores como instrumentos de una escritura caduca, como operadores de una piel legible.





de su fotogenia documental, de su atractivo formal incluso en la hostilidad. En este caso la argumentación ideológica audiovisual de la máquina de guerra comparte la percepción aplicada en nuestra investigación de origen a otros medios, a las grandes máquinas energéticas o a los ingenios técnicos agrícolas que desfilan en las causas políticas. Unas y otras son concebidas en una comprensión afín a lo que el filósofo Gilbert Simondon ha denominado como “tecnoestética” y que, en su texto homónimo³, se plantea como la fusión intercategorial de belleza y funcionalidad ejemplificada en el análisis de puentes ferroviarios, alicates y motores de auto.

Las máquinas de guerra, barcos, aviones, vehículos terrestres artillados, armas manuales y dispositivos cartográficos de racionalización territorial son consideradas en este texto a la luz de su actualidad operativa en la guerra paraguay-boliviana en la década de 1930 y en la británico-argentina en los años de 1980 según una teoría del cine que distingue los elementos retóricos, referenciales y simbólicos de la no ficción en sus formas explícitas e implícitas. La razón estética de la guerra, que coordina máquinas para ajustar cuerpos a ideas, es interpretada sistemática o poéticamente de acuerdo con las ideas de Ernst Jünger, Gilles Deleuze y Paul Virilio quienes consideran el acoplamiento discursivo de las máquinas como una dimensión central de su tratamiento explícito de lo bélico historizado⁴.

Guerra y racionalidad visual

La teoría de que las máquinas bélicas no se oponen a las máquinas constructivas, sino que las preceden con finalidad de acoplamiento constructivo, y que fue propuesta por el oficial y filósofo alemán de la Primera Guerra Mundial, Ernst Jünger, sirve como un preámbulo reflexivo sobre las aplicaciones modernas de una racionalidad visual en el campo general de la guerra, pero también prefigura el motivo de la alianza entre cámara y arma como dispositivo de forma.

3. Gilbert Simondon, “Sure la technoesthetique”, en *Sure la technique* (1953-1981) (París: Presses Universitaires de France, 2014), 3-32.

4. Sin embargo, reconocemos que para analizar el problema específico de lo moderno como representación funcional y simbólica del diálogo entre máquinas nos impregnamos de los planteamientos de Hans Ulrich-Gumbrecht, *En 1926: viviendo al borde del tiempo* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2004); Paula Sibilia, *El hombre postorgánico* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006); Gerald Raunig, *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social* (Madrid: Traficantes de sueños, 2008); Rubén Gallo, *Máquinas de vanguardia* (Ciudad de México: Sexto piso, 2014); Lewis Mumford, *Arte y técnica* (La Rioja: Pepitas de Calabaza, 2014) y Friedrich Kittler, *La verdad del mundo técnico* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2018).



Una guerra que se distinguió por el alto grado de precisión técnica que requería su conducción tuvo que dejar un legado documental más numeroso y diverso que el de aquellos combates que tuvieron lugar en épocas anteriores menos vinculadas a la conciencia⁵. El intelecto que en sus ansias de destrucción y a grandes distancias sabe alcanzar al adversario con exactitud de segundos y de metros, y el intelecto que se esfuerza por conservar los grandes acontecimientos históricos en sus mínimos detalles, son uno y el mismo.⁶

Según Jünger, también fotógrafo de la Primera Guerra Mundial, la alta precisión de la técnica bélica aplicada en esa conflagración ameritaba un sistema de testificación visual, igual de preciso, mecánicamente objetivo. En tal caso, la fotografía pudo describir científica y persuasivamente las metamorfosis de los campos en campos de batalla, las violentas exposiciones de las geografías políticas a geografías territoriales y las transformaciones dramáticas y figurativas de los cuerpos: de los cuerpos colectivos, desde las geometrías de los desfiles, las arborescencias de las tropas de asalto en acción, hasta los muros o las montañas de cadáveres y las transformaciones de los cuerpos singulares que posaban vivamente sin nariz, sin ojos o sin mentón para un retrato, cuyos equivalentes tolerables por pictóricos fueron los retratos de la Gran Guerra del pintor Otto Dix.

Pero la contribución de la fotografía a la racionalidad de la guerra, particularmente de la fotografía aérea, trascendió la documentación, la referencialidad, se concentró en la identificación icónica precisa del blanco que la artillería, los cazas y los bombarderos podían prever por las cartografías o que conocían por primera vez en el momento del ataque, recién descornado el telón de nubes.

La posibilidad técnica de la perspectiva cenital de la geografía enemiga que aportaba la aerofotografía, por la utilidad y eficacia que prestaba al ataque, a la inteligencia del cañón, correspondía, de acuerdo a la determinación lógica, al mapa de un territorio ya conquistado por la visión mensurable. Se entiende que la identificación breve, casi instantánea, de las posiciones fijas o dinámicas del enemigo, fue el producto de la adición de las velocidades de contacto del disparo fotográfico y del avión que porta la cámara. Esta máquina ligera, destinada a combates aéreos, avión de caza, al poseer conjugados un ojo técnico, la metralla o la bomba, abrevia el circuito entre

5. Interpretamos la noción de "conciencia" del filósofo como una racionalidad sistemática volcada sobre sí misma a través de formalizaciones técnicas como las cartográficas y los sistemas de representación visual y audiovisual; y de carácter técnico como la fotografía, la radiofonía o el cine. De ahí que Jünger proponga una comunidad lógica entre la precisión espacial de la máquina de guerra y la precisión temporal de las técnicas de registro documental.

6. Ernst Jünger, *Guerra, técnica y fotografía* (Barcelona: Cátedra, 2003), 123.



la imagen y el disparo, puesto que mecánicamente se han acoplado. En este sentido Paul Virilio⁷ desarrolla el postulado de que la voluntad ontológica de acoplamiento de la técnica conduce en esta sociedad a la aceleración conjunta del ojo y la bala.

La observación predictiva de Jünger sobre que “las armas de guerra constantemente se hacen más abstractas, se desarrollan al mismo ritmo que sigue la evolución del mundo técnico en general y la intensificada mecanización las vuelve más móviles y de total eficacia a distancias crecientes”⁸ suma a la aceleración visual y física del alcance del blanco la mayor movilidad de los recursos técnicos ofensivos y la figuración acelerada de las posiciones propias y enemigas. La demanda incesante de mayor velocidad y movilidad de las armas y las consecuentes mutaciones vertiginosas de los cuerpos implicados en la confrontación convocan definitivamente al cine como agente de la guerra.

Desde la analítica anticipatoria de Jünger es posible sostener que la producción de la guerra, la movilización nacional de las conciencias y los cuerpos —como mano de obra—, más que la fotografía, la podía asegurar el cine por su amplitud y velocidad de contacto imaginario, su disponibilidad de masas y porque justificaba con la precisión de imágenes de lo patrio, la propiedad unitaria o asediada de un territorio. Pero esta producción de la guerra que es la imagen técnica de lo porvenir, de lo disputado, tal como dispone de la figuración de las masas de combatientes como argumentos de necesidad y posibilidad de esa transformación, establece un diálogo promocional, necesariamente fotogénico y tecnoestético con las máquinas de guerra. Finalmente son ellas las que dibujan la nueva figura territorial, las que configuran el nuevo asentamiento ideal y a través de su deslumbrante visibilidad ocasional componen bajo el efecto de la audioimagen ese ciclo retórico virtuoso, en el sentido de su propio beneficio, propiamente moderno, de circular entre la realización y la visión.

La retórica de las armas

Descritos los recursos y las filiaciones de pensamiento ya es posible desplegar el análisis de retórica audiovisual, la lectura estética sobre los documentales de guerras latinoamericanas, primero, la del Chaco que enfrentó por segunda vez a Bolivia y Paraguay entre 1932 y 1935; y segundo, la de las Malvinas, conflagración breve pero intensa entre Argentina y Gran Bretaña, ocurrida entre abril y junio de 1982.

7. Paul Virilio, *Guerra e cinema: logistica della percezione* (Torino: Lindau, 1996), 120-146.

8. Virilio, *Guerra e cinema*, 146.



Estos conflictos, desplegados en el inicio y el fin del siglo XX, permiten considerar el desarrollo de la conciencia fílmica de la guerra en la conclusión del cine silente y el pleno señorío económico y político de la televisión. La incuestionable jerarquía geopolítica de estas dos guerras en el siglo XX latinoamericano ha sido causa y efecto de la intención documental que sobre ellas se despliega. Al margen de las variables geopolíticas internacionales de estas conflagraciones, algunas de las cuales ya serán descritas y que contienen bajo el argumento causal de la invasión objetivos económicos propios, se reconoce una singular dialéctica de figuración territorial que convoca al cine en estos territorios en disputa.

La incertidumbre o arbitrariedad en la asignación de las propiedades y los límites nacionales de estos territorios, que proviene de tiempos de las Independencias nacionales y que agrava cada crisis económica global⁹, trasciende como un mito de vaguedad de figura que el cine debe resolver. El prestigio de la objetividad técnica del cine y la versatilidad de su punto de vista, que se expresa en la revelación audiovisual del Chaco y las Malvinas como una visión arraigada, propone superar el mito de la borrosa intimidad remota o de la patria insular desmembrada y convertir la incerteza del valor económico territorial en la propiedad del sitio visible.

En virtud del ya referido carácter internacional de estas conflagraciones es posible rastrear una dramática idealista de las armas nacionalizadas e intenciones de reajuste figurativo del territorio mediante los cañones y el cine. Por esto la selección descartó guerras civiles y más los exterminios políticos que ejecutaron las dictaduras continentales, los que de acuerdo con la progresión de la propiedad del relato se llamaron guerras, guerras sucias, y como tales, en la intención documental se muestran sin idealismo de las armas ni aspiración territorial.

Para los estudios de cine son escasos los filmes sobre la guerra del Chaco y más escasos los documentales. Considerando esta variable, el análisis de este escrito se centra en la película argentina proparaguaya *En el infierno del chaco* (1932) del

9. Sobre la variable de indefinición prerrepública de los lindes nacionales que influye no solo en la Guerra del Chaco sino también en su precedente, la guerra de la Triple Alianza (1865-1870), consideramos los aportes del historiador italiano Loris Zanatta, *Historia de América Latina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012), 73-112. Al respecto, Tulio Halperin, historiador argentino, pone cierto énfasis en la restauración del interés por lo territorial como un efecto de la crisis económica global que se desató el año 1929. En la misma obra, y para interpretar la conflagración que enfrenta a Gran Bretaña con Argentina a comienzos de los ochenta, Halperin integra a la variable de la vaguedad limítrofe prolongada desde la colonia, la de las maquinaciones políticas internas de los Gobiernos en guerra que enfrentan respectivamente graves crisis económicas y sociales y la perspectiva del fin de sus prohibiciones democráticas. Tulio Halperin, *Historia contemporánea de América Latina* (Madrid: Alianza, 2016), 427-429 y 649-257.



argentino Roque Funes, director de fotografía y circunstancialmente director documental¹⁰ y en las referencias históricas generales sobre la filmografía boliviana de la guerra aportadas por el historiador Claudio Sánchez en el libro *Los aviones en el cine silente boliviano* (2014).

Respecto de las Malvinas el caso para el análisis es el del documental *Hundan al Belgrano*, de 1996, dirigida por Federico Urioste¹¹ en coproducción argentino-británica. En la revisión de corpus este filme se impuso por su abundante acumulación argumental y simbólica de maquinarias de guerra y mapas y porque, pese a su políticamente correcta reivindicación de la soberanía argentina de las islas y el rechazo a la dictadura militar y su conducción de la guerra, no excluye un elogio implícito al poderío guerrero británico. La opción por este documental no es azarosa. Los fusiles argentinos, que se acumulan como botín de guerra para los vencedores o como gesto del vencido, describen ya en la primera escena de *Malvinas: historia de traiciones* que el asunto del documental no es argumentar la soberanía sobre las islas a través de un relato épico de la guerra tecnológica¹².

Tampoco es el propósito del documental *La forma exacta de las islas* de Daniela Casabe y Edgardo Dieleke¹³, especie de anexo audiovisual del libro-tesis *Islas imaginadas, la guerra de Malvinas en la literatura y cine argentinos* de Julieta Vitullo¹⁴. En ambas obras se subordinan las controversias retóricas de la soberanía argentina sobre las Malvinas a la elocuencia física del lugar y a las impresiones de retorno

10. Entre 1921 y 1964 Funes fue director de fotografía en casi cien realizaciones argentinas de ficción que comprenden todos los géneros ensayados en esa industria. Dado que su labor va desde los tiempos del cine silente a los inicios del nuevo cine en argentina es posible suponer que Funes ensayó todas las convenciones técnicas, económicas y escénicas de la luz cinematográfica. Ese desarrollo profesional tuvo su origen en la realización de este documental de guerra que presenta una conciencia fotográfica particularmente compositiva y ocasionalmente pirotécnica.

11. Hay una impronta sociológica en sus películas que se expresa al combinar la actitud documental de exposición o registro según las nomenclaturas propuestas por Bill Nichols, *La representación de la realidad* (Barcelona: Paidós, 1997) y Michael Renov, "Hacia una poética del documental", *Cine documental*, no. 1 (2010), <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html>. De acuerdo con esas categorías Urioste asigna a los materiales de archivo como fuentes de autoridad o de voz testimonial la configuración de una tesis tácita, implícita, posible de confundir con una modalidad no ficcional analítica (Renov). Esta especie de renuencia ideológica presente en *Hundan al Belgrano* está también en su película *Rebelión* (2003) sobre el "Cordobazo", alzamiento popular ciudadano contra la dictadura militar de Juan Carlos Onganía en 1969. Por otro lado, *Ecós sobre los Andes* (1983), codirigida con Miguel Pereira, suerte de apuntes sobre un viaje por el mundo incaico, es el antecedente de sus documentales sobre la dictadura en tanto primer ensayo de surgimiento observacional de la historia como política.

12. Jorge Denti, dir., *Malvinas: historia de traiciones*, 1984.

13. Daniela Casabe y Edgardo Dieleke, dirs., *La forma exacta de las islas*, 2014.

14. Julieta Vitullo, *Islas imaginadas, la guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos* (Buenos Aires: Corregidor, 2012).



de dos excombatientes, a las impresiones del yo. El libro de Vitullo introduce la noción de “ausencia” como un concepto estético e ideológico dominante en su configuración de un corpus literario y cinematográfico sobre “Malvinas”, frente a cuya tesis nuestro interés por la elocuencia documental del drama técnico de la guerra no representa una contradicción, sino un complemento:

Las evocaciones de esta ausencia nos remiten precisamente a las faltas, a los vacíos que explican la validez del título de esta primera parte. Nos recuerdan que para entender por qué la épica está ausente en las ficciones de la postguerra hay que remitirse a las desapariciones, a la soledad, a la añoranza y a la nostalgia.¹⁵

Poéticas de la guerra

Ahora bien, las diversas notas críticas sobre el sentido retórico cinematográfico de las máquinas escénicas o de las técnicas de cercanía que se configuran en estos documentales las ordenamos en tres motivos icónicos y semánticos o en tres poéticas audiovisuales: el motivo de la distancia o de la insularidad/globalidad; el de la exhibición de las armas y la causalidad invisible; y el del reajuste de las formas. La primera configuración retórica audiovisual, el tópico de la distancia, se expresa como la recuperación de un íntimo territorio en el confín. En estos relatos la intimidad de lo remoto es la voluntad sostenida de una soberanía histórica y simbólica que, por ejemplo, en *Hundan al Belgrano* se cifra en una secuencia pictórica sobre las islas referida a los cuadros dramáticos de las pretensiones y asedios hispánicos, franceses, estadounidenses e ingleses sobre el territorio, y que la argumentación audiovisual sitúa en el inhóspito confín no tanto a través de las cuantificaciones verbales de la distancia, que pueden ser usadas como argumento de impropiedad territorial, sino mediante el efecto sonoro de foley de un viento subantártico.

Como se evidencia en *En el infierno del Chaco* el tópico de la distancia se da a través de la comprobación cartográfica, a través un mapa animado de Paraguay en el que una flecha va descubriendo los países vecinos y finalmente el territorio en disputa, el “Chaco Boreal”, desierto barroso y espinudo del noroeste que las leyendas del filme mudo definen como una lejanía más por su inclemencia y falta de población que por su posición desmembrada. La imagen consecuente con la del mapa es una serie de planos aéreos de la objetiva llanura estéril. La virtud retórica de esta alianza entre mapa, cine y avión no solo se expresa como argumento geográfico,

15. Vitullo, *Islas imaginadas*, 26.



sino también porque realiza la perspectiva moderna, aérea, desde una nave de guerra, y la subjetiviza a través de la visión del piloto, guerrero particularmente heroico por su prescindencia de aparatos electrónicos para la lucha, por su facultad corporal o perceptual en el ataque.

Conviene en este punto hacer una digresión filosófica sobre guerra y espacialidad interna y externa. La guerra tal como reclama cualquier confín como la propiedad de lo interno también produce lo externo con su actividad transformadora. Así mismo lo proponen Gilles Deleuze y Félix Guattari en la introducción a su “Tratado de nomadología: la máquina de guerra”, “Axioma I: La máquina de guerra es exterior al aparato de Estado. Proposición I: Esta exterioridad se ve confirmada en primer lugar por la mitología, la epopeya, el drama y los juegos”¹⁶. En tal sentido el confín descubierto como intención de discurso es la exterioridad, pero también es la exterioridad la superación de los límites de lo concreto espacial que la acción bélica impone en favor de una imagen mayor ideal, la del territorio que le da una gran nación. De acuerdo con este movimiento de Estados y máquinas de guerra se expresa un principio de nomadismo inscrito en la funcionalidad de los Estados sedentarios.

Distancia y riqueza

Siempre en este orden fenomenológico de la exterioridad de la guerra y que estos documentales afirman al cumplir el apunte de los filósofos de “Tratado de nomadología”, como producción o consignación de mitologías o epopeyas, el argumento morfológico, dramático de la insularidad del sitio de conquista impone un valor no solo axiológico sino además una riqueza de imagen cuantificable. En los filmes en cuestión tras los fundamentos históricos, nacionales, geográficos de la pretensión soberana del Chaco y de las Malvinas como límites entrañables de una insularidad política subyace un argumento de base económica. El mapa del relieve subacuático de la cuenca de las Malvinas que presenta en el documental de Urioste el profesor de leyes de la Universidad de Buenos Aires, Silenzi de Stagni, precisa las cuatro zonas de riqueza petrolífera fabulosa que explican, según su analítica, el refuerzo de la pretensión británica de soberanía desde mediados de los años de 1960 y la abrumadora maquinaria de recuperación bélica de ellas en 1982.

16. Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Tratado de nomadología: la máquina de guerra”, en *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-textos, 2010), 359.



El aislamiento y la lejanía de Malvinas como sede de un tesoro la convierte de facto en un *axis mundi*, que suma a Estados Unidos a las aspiraciones británicas y precipita el análisis del conflicto en torno a este centro neurálgico de un sistema que expone las lealtades de toda América Latina con Argentina, que relaciona audiovisualmente los grandes y pequeños agentes de la declinante Guerra Fría a través de imágenes de desfiles militares en Chile, de baterías antiaéreas y obuses en Nicaragua y El Salvador y de cohetes espaciales norteamericanos portadores de satélites espías.

La misma hermenéutica de la globalidad del conflicto sudamericano se expone en el filme paraguayo en otro mapa animado que explica la invasión boliviana a la avanzada militar paraguaya en la localidad de Boquerón como pretensión de acceso comercial al océano Atlántico por el río Paraguay. Un mapa cronológicamente precedente postula que, de acuerdo con las motivaciones bolivianas, este conflicto sería una secuela de la guerra del Pacífico (1879-1884) en que Chile privó a Bolivia del acceso al mar y en que esta nación victoriosa observó con interés el desarrollo de este nuevo conflicto con la ilusión de librarse de las demandas permanentes de restituir el acceso al mar a su vecino. La amplitud geopolítica de la crisis en ese confín interno, que se afirmó a través de la filmación argentina proparaguaya sería, según el historiador boliviano Claudio Sánchez, parte del interés de todos los vecinos del continente por los hipotéticos yacimientos petrolíferos del Chaco o una reacción local a las demandas económicas de las grandes potencias:

La Standard Oil Company, que tenía concesiones de campos petrolíferos en Bolivia desde 1921, se percató de que la única forma de transportar el petróleo extraído era a través de los ríos Paraguay y Paraná, situados en territorio paraguayo y argentino. Es así que la empresa del magnate John D. Rockefeller presiona al gobierno nacional —boliviano—, para declarar la contienda contra la Royal Dutch Shell asentada en Paraguay, en búsqueda de hacerse de todo el territorio rico en hidrocarburos y con él, de sus vías de libre acceso.¹⁷

Surge, entonces, de nuevo la dialéctica de intimidad y exterioridad de imagen en la guerra, esta vez como descubrimiento retórico, estético, de una insularidad que inhibe su efecto de aislamiento precisamente a través de la exposición de su centro de valor, del tesoro que contiene y que la torna ombligo del mundo. Ahora bien, la intimidad de esa distancia no suspende la tarea conquistadora de llevar la fuerza hasta el territorio disputado, ni anula la posibilidad cinematográfica de presentar el propio camino, la avanzada de registro, como conquista.

17. Claudio Sánchez, *Los aviones del cine silente boliviano* (La Paz: Editorial 3600, 2014), 27.



La falta de mística audiovisual de la reconquista argentina en *Hundan al Belgrano* genera dudas sobre un acceso tan fluido o provechoso de su producción a los archivos argentinos y británicos. En un sentido diverso tal vez esta modestia expresiva en el pasaje documental de la recuperación se deba a la existencia en Argentina de un principio de censura, alguna convención política o restricción legal a la revelación de imágenes de los equipamientos de las fuerzas armadas. Quizá la razón final sea la de la autocensura, la determinación de resistir en el relato audiovisual la glorificación de la reconquista armada para no ensalzar la conducción dictatorial de la guerra, o para no exponer la imagen a la idea incivil de una invasión.

Sea como fuere uno advierte en el relato la falta de imágenes de distancia, de traslado físico hacia un hogar mítico en el sentido de Peter Sloterdijk¹⁸ que contiene la doctrina platónico-socrática de la *metoikesis*¹⁹, literalmente traslado de hogar. Dado el sueño prolongado de la recuperación lo que falta en esta película es el movimiento de las máquinas en pos de un asentamiento ideal, en cierta forma el traslado de una máquina-casa. De este modo los 2310 kilómetros que separan a Buenos Aires de las islas se esconden en una elipsis desde la que surge la presencia militar argentina en Puerto Argentino/Puerto Stanley –como por fuerza de un traslado invisible– concentrada en planos argumentales de blindados que recorren las calles flanqueados por soldados que saludan con el gesto de la victoria.

El esplendor del enemigo

El sospechoso motivo contrario de la distancia, en el sentido de una ideología autoral formalizada, es el de las imágenes de la fervorosa movilización de las fuerzas británicas. Los archivos que monta Urioste dejan ver en detalle los diversos tipos de blindados, aviones y helicópteros que se dirigen a los puertos; las formaciones de los soldados y los marineros que reciben instrucciones y marchan hacia los barcos mientras bandas militares elevan los ánimos; el entusiasmo de la multitud embanderada en los muelles y la majestad de la flota monumental encabezada por el portaviones *Invencible*, que se interna en el Atlántico con rumbo suroeste flanqueada por veleros y remolcadores celebratorios, bajo la animación musical de fondo de la obra sinfónica *Pompa y Circunstancia* de James Elgar (1904).

18. Peter Sloterdijk, *Extrañamiento del mundo* (Valencia: Pre-textos, 2001), 87-92.

19. Sloterdijk, *Extrañamiento*, 88.



La admiración que activan las imágenes del respaldo popular de la causa de la reconquista, sumadas teórica ya que no audiovisualmente a las de la movilización argentina, inmuniza a los soldados del descrédito de las autoridades, en este caso de la señora Margaret Thatcher calificada en el documental como la “gran mentirosa”. Pero la admiración surge también ante la concepción de esa voluntad que se impuso surcar la distancia increíble, de trece mil kilómetros, desde su sede hasta aquel remoto pero íntimo confín, que figura esa especie de doble insularidad, insularidad cordial, en este caso la insularidad de las Falklands. Al respecto, Paul Virilio en su obra *Guerra y cine* —*Guerra e cinema*— recurre a la decimonónica teoría geoestratégica de la “isla mundial” —o *Heartland*— del geógrafo inglés Halford John Mackinder (1861-1947) para afirmar que los nuevos expansionismos tecnificados no reconocen distancias para sus objetivos y circulan por un mundo donde los continentes se han contraído en uno solo. De acuerdo con ese paradigma el arquitecto filósofo exalta el carácter ejemplar de esta guerra al momento de sortear distancias por los rendimientos futuros y señala que “hay que pensar en el reciente conflicto de la Malvinas, en el que la lejanía no ha tenido importancia frente a la voluntad de contracción antártica de los ingleses”²⁰.

Según esta línea interpretativa las imágenes de la victoria preliminar de los paraguayos que vencen la distancia del territorio hostil propio se presenta una y otra vez como la imagen en marcha de columnas de infantería que portan el machete, según el discurso herramienta “superior a la metralla”, arma versátil contra el boliviano, contra la selva espinuda, motivo instrumental residual de las guerras del siglo XIX que en el filme *En el infierno del Chaco* coexiste con las para entonces super modernas metralhas y aeroplanos. Pero el motivo visual más sólido del avance soberano sobre el territorio es el de la línea de tren que se interna profundo en el Chaco paraguayo, proponiéndose ella misma como único camino, conducto neu-rálgico de la civilización, transporte de cuerpos de infantería, de la visión civilizadora, la de la cámara, y que, tautológicamente, carga en sus espaldas camiones de guerra. Esta imagen de trenes portando camiones revela el carácter casi barroco del cuadro fílmico del suministro tecnológico del Estado paraguayo a sus fuerzas militares y que el documental detalla como prueba de racionalidad.

Otras formas que registra Roque Funes para el montaje de la misma película, para el tópico del suministro de guerra, es el de los contingentes de jóvenes paraguayos de la clase alta afincados en Buenos Aires que se trasladan hacia su patria en barcos motorizados a través de los grandes ríos y el de las jóvenes aristocráticas que cosen

20. Virilio, *Guerra e cinema*, 69. Traducción del autor del artículo de la edición italiana.



prendas de vestir, vendas y gasas quirúrgicas para los que batallan y que por el hábito cinéfilo parecen obreras textiles de un documental o un melodrama silente. La digresión hacia el melodrama tiene sentido porque la revisión general de este filme, de los protagonismos de las técnicas y las acciones tecnificadas, según la costumbre argumental del cine, según sus esquemas emotivos o, para sintetizar, según sus patrones genéricos, dispone la parte de las costureras y de sus máquinas de coser en el ciclo sentimental de la narración del pertrecho técnico bélico.

La exhibición de las armas

El segundo tópico iconográfico-semántico que surge del análisis estético de estos documentales es el de “la exhibición de las armas” o de la “causalidad invisible”. En las películas estudiadas el enfrentamiento diferido a causa de la distancia ofrece compensatoriamente la oportunidad dramática de la instalación de las armas en el territorio en disputa. En *Hundan al Belgrano* la secuencia fotográfica sin épica de montaje de la ocupación argentina el 2 de abril de 1982, a la vez que omite la imagen de la flota trasandina y reduce el agente bélico de reconquista a la circulación de los blindados anfibios LVPT-7, presenta reducidos grupos de soldados ingleses con los brazos en alto y la irrisoria apariencia de un nativo, de un *kelper* —malvinense— solitario en un camino con una bandera blanca elevada. El conjunto entre estas fotos y los pocos planos móviles presencia la reconquista como acontecimiento invisible, como una paradójica epifanía tecnológica. La identidad entre fuerza bélica y fuerza de trabajo se presenta sucesivamente a través del registro de instalación de baterías antiaéreas desplazadas por los helicópteros *Boeing Chinook*. La secuencia de las prácticas argentinas de tiro de los aviones *Mirag* y de los infantes argentinos con fusiles, metralletas y *bazuca*, todos apuntando a blancos acuáticos confunde el entrenamiento como trabajo con el uso de las armas como exhibición y relaciona la alegría de algunos tiradores con los testimonios festivos de soldados en Puerto Argentino que declaran a un periodista que la están pasando bien, que se aburren de esperar a los ingleses, que se apuren. Estas imágenes formaban parte de una pauta retórica triunfalista del noticiero 60 Minutos del canal oficial ATC (Argentina Televisor Color) que difundía en el comienzo del conflicto el eslogan “estamos ganando”.

Ya en las primeras escenas de combate, el 1 de mayo, cuando cazas británicos atacan las pistas aéreas de Puerto Argentino y Pradera del Ganso, se reconocen dos dimensiones de la causalidad invisible de la guerra. El despacho del noticiero 60 Minutos de ATC explica los estallidos a la distancia como los daños infringidos



por los aviones *Harrier* y *Sea Harrier* a las posiciones argentinas, mientras en el plano *off* de audio se escuchan metralletas y otras detonaciones de las que no se hace referencia. Como quien indica con la mano algo que pasa veloz por el cielo el periodista señala un avión enemigo. Las líneas de luz naranja discontinuas sobre el cielo y el mar azules, y que seguramente eran proyectiles, bien podrían ser fallas en la configuración electrónica de la imagen. Esta es la primera dimensión de una retórica audiovisual de interacciones ciegas y que cifra, en la prioridad expresiva de la imagen respecto del logos, que el proyectil ha superado al ojo.

El relato televisivo de 1982²¹ y la reinterpretación documental de 1996 en el documental exponen una causalidad invisible entre la detonación proyectiva y el estallido reactivo. Particularmente la televisión, en su versión en directo, revela que no hay ningún medio, por más veloz que sea su ojo, incluso pudiendo ser el ojo del proyectil —como en la guerra del Golfo—, que pueda registrar la guerra como un continuo visible de circulación de fuerzas, como una línea o un rayo que toca a los antagonistas y que se puede ver como una acción, un esfuerzo, un movimiento completo. Conforme a este factor, que señala como fatal la necesidad hermenéutica de la guerra, surgen las otras causalidades invisibles, las causas políticas como subcausas y la negación de las bajas.

Una razón visual

El propósito argumental de Urioste es detallar los antecedentes británicos que afirman que el interés de la primera ministra Margaret Thatcher en la guerra y que su rechazo a las propuestas de paz —calificadas como falsas— del secretario de Estado de Estados Unidos Alexander Haig o a las propuestas —calificadas como genuinas— de Fernando Belaúnde Terry, presidente de Perú, y de Javier Pérez de Cuéllar, secretario general de Naciones Unidas, se debían a la oportunidad de remontar con la victoria su imagen de impopularidad en Reino Unido. Esta causalidad oculta incluye el comentario de la alianza secreta entre Thatcher y la dictadura de Augusto Pinochet cuyos subordinados militares en Punta Arenas entregaron al submarino británico *Conqueror* las coordenadas precisas para hundir al crucero *Belgrano*, mientras estaba fuera de las doscientas millas de radio del archipiélago establecido por el propio Reino Unido como zona de exclusión.

21. Al respecto la portada del 13 de mayo de 1982 de la revista argentina *Gente y la actualidad* centra con letras amarillas sobre el plano la leyenda “Las fotos de la guerra que usted nunca vio”. El texto está impreso sobre dos fotos que dividen la carátula, arriba una foto del crucero *Belgrano* hundiéndose por el ataque del submarino británico *Conqueror*, abajo los restos de un *Sea Harrier* abatido por las baterías antiaéreas argentinas.



Este tópico de la invisibilidad, que es uno de los tropos estéticos de la visibilidad de las máquinas de guerra en los documentales latinoamericanos, recurre a una mayor configuración lógica al insistir en la retórica de los mapas como técnicas de cercanía en el plan de argumentación. En este sentido conviene considerar ese mapa gráfico animado que en el tiempo 55 minutos, 41 segundos del documental presenta las siluetas negras del *Belgrano*, de dos naves acompañantes que enfilan hacia la Patagonia y más atrás, como figura blanca, como una forma de vacío o de invisibilidad, sumergido, al submarino nuclear *Conqueror*, como un dispositivo simbólico que más que incrementar el relato con la imagen de las posiciones geográficas se plantea como evidencia de imagen técnica, como impresión.

Conforme a la misma intención reveladora aquella secuencia con las imágenes fotográficas de los aviones espías *Canberra*, aviones de reconocimiento fotográfico, que usaban bases chilenas en Punta Arenas para sus misiones de ubicación de los blancos navales argentinos, por la virtud estática de su imagen fija en blanco y negro funciona estéticamente en el documental como revelación operativa de las técnicas fantasmas. En el documental se alude a una sistemática negación británica de las bajas sufridas por las acciones argentinas. Negación obstinada de fenómenos espectaculares, del abatimiento de aviones *Harrier* y *Sea Harrier*, del portaviones *Invencible* dañado por los supertendard y los A-4c Skyhawk argentinos o del destructor *Excet* averiado por el submarino *San Luis* y que el documental prueba con su propia autoridad narrativa y con algunos planos de muestras residuales de las naves, partes de fuselaje y turbinas. Esta parcialidad en el carácter referencial o fáctico del lenguaje de la guerra señala que para una inteligencia militar experimentada, tal como sostiene Paul Virilio, el campo de batalla no es solo un campo de acción sino también un campo de percepción donde todas las visiones prevén la oportunidad del montaje.

Otro argumento de causalidad invisible o de efectividad a la distancia en *En el infierno del Chaco* es aquella secuencia de vistas de las ciudades de La Paz, Oruro, Cochabamba y Sucre, para explicar que son los lugares donde se trama la artera invasión a Paraguay. La pacífica vista de esas urbes afirma la autoridad semántica de la leyenda, de la palabra escrita, como pausa intelectual en medio de la velocidad y sobreabundancia de cambios de la imagen. Como variable interpretativa clave de este conflicto, Funes precisa la distancia descomunal entre esas ciudades y el Chaco e insiste en que el gasto enorme de recursos de Bolivia para llevar sus fuerzas hasta el escenario de la guerra se justifica solo por la gran expectativa económica del acceso comercial al Atlántico. En función de esa distancia, las



imágenes de las marchas de las tropas paraguayas, que a veces se confunden con desfiles de una temporalidad incierta, pre o posbatalla, se dilatan, relacionan la guerra con el movimiento, a pesar del barro, materia del terror jungueriano del estancamiento y exaltan los trenes y los camiones acoplados, más que como armas literales, como armas simbólicas, máquinas de vanguardia, tropas de asalto como máquinas de intervención. Solo en el último tercio del filme se revelan los cañones, las metralletas, los estallidos nocturnos de las baterías, como piezas de un montaje acelerado, vanguardista, donde se reconoce por primera vez una atención formalista en el filme la que, escandalosamente, ensaya el potencial plástico, abstracto, del estallido cinematográfico, del rítmico cambio de plano de las detonaciones²², precisamente en el instante más letal de los combates, en los hitos visuales más expresivos de una energía mortífera que cobró noventa mil vidas en tres años. Para que la retórica cinematográfica de la guerra se permita ese distanciamiento, en el sentido brechtiano, con el objeto expuesto que llamamos formalista era necesaria una distancia territorial, que es la de la situación geográfica productiva del montaje y especialmente una distancia nacional respecto del conflicto que es la que corresponde a la nacionalidad argentina del cineasta.

La configuración específica de esta causalidad invisible, que relaciona como dinamos de un proceso maquinal a las huestes en marcha y al montaje orgánico de detonaciones aire/tierra, no logra integrar como imagen de contacto, vínculo de detonación, el plano de una llanura por el que vagas figuras uniformadas reptan sobre el pasto seco. La marcha y el estallido no alcanzan aún en esa conciencia fílmica el ensamblaje cinético que requiere la retórica de la conquista territorial, solo el orden lógico de la palabra escrita y del gráfico, de las cartografías animadas que muestran el avance y toma del Ejército paraguayo del fortín de Boquerón, imponen la certeza del avance formativo de las armas.

Hay un circuito estrecho de producción de la verdad de la guerra que contiene en la representación exclusiva del evento tanto la exposición espectacular del arma y su efecto como la distribución activa o pasiva de los cuerpos de los combatientes.

22. En *Los aviones en el cine silente boliviano* de Claudio Sánchez las referencias argumentales, políticamente correctas al documental paraguayo *En el Infierno del Chaco* aluden al cartel que acompañó las proyecciones del filme en Buenos Aires: "El único film de la guerra paraguayo-boliviana, filmada con la autorización del Gobierno del Paraguay. La expresión real de la lucha en el Chaco boreal, bajo un cielo de fuego, filmada por el cameramen argentino Roque Funes, quien, con la gentil colaboración del Gobierno del Paraguay, logró tomar las más interesantes notas de la actual guerra". Sánchez, *Los aviones*, 115. En relación con este motivo hiperbólico del "cielo de fuego", exageración respecto del motivo casi ausente de destellos de detonaciones y estallidos en el filme, la secuencia del montaje expresionista, formalista de las explosiones se comprende como la estilización de la escasez.



Al respecto el pensamiento del arquitecto y filósofo Paul Virilio coordina opiniones para configurar la relación entre la guerra, los medios y la verdad como fenómeno ontológicamente cerrado:

“La primera víctima de una guerra es la verdad” declaraba paradójicamente Rudyard Kipling, uno de los padres de la escuela documentalista inglesa y precisamente al principio de realidad pretendía responder ese cine que iba a tener éxito reemplazando el dogma un tanto elitista de la objetividad del objetivo, por el dogma, un tanto perverso, de la inocencia de la cámara.²³

En este sentido el tropo documental, icónico y semántico, de la causalidad invisible, es el de la imagen de las bajas de ambos bandos. Como sustitutos de las bajas invisibles en *El infierno del Chaco* solo se presenta el traslado de los prisioneros bolivianos a los campos de concentración y la asistencia a algunos heridos que agonizan. Así como el motivo del cautiverio presenta sin malestar la escena de la inactividad del derrotado, cuyo término cabal es el de la muerte, los pasajes de agonizantes bolivianos que reciben agua de sus enemigos paraguayos suman el humanitarismo a la disponibilidad técnica triunfante, una fórmula de la razón, elementos de una ecuación de lo moderno. Pero estas reflexiones revelan que el discurso cinematográfico de la razón en la guerra siempre contiene su contradicción. La recurrencia ética al motivo del agua activa el sentido de insistencia del filme en el argumento redundante de la sequedad infernal y espinuda del Chaco Boreal, sequedad que Roque Funes no logra transmitir ni dramática, ni estéticamente²⁴.

Metamorfosis y guerra audiovisual

La última forma icónica semántica de presentación de los argumentos cinematográficos documentales que hemos denominado es el de “el reajuste de las formas”. Estos reajustes, que son siempre simbólicos, son reajustes de cuerpos, motivo iconográfico común en dos documentales que rehúsan exponer cadáveres o cuerpos mutilados. Ya señalamos que en *El infierno del Chaco* casi no aparecen muertos,

23. Paul Virilio, *La máquina de visión* (Barcelona: Cátedra, 1989), 39.

24. Claudio Sánchez se refiere a esta resistencia del paisaje del Chaco a la representación visual, pero a diferencia de nuestra consideración cinematográfica selecciona planteamientos relativos a la historia del arte en Bolivia, precisamente del historiador Querejazu Leyton que comprenden el conflicto previo de la guerra de la Triple Alianza (1864-1870): “Desde la perspectiva de la pintura, la guerra del Chaco tuvo peculiaridades propias que determinaron los resultados que conocemos. Una de las constataciones es que el lugar de las acciones militares era imposible de pintar, tanto en el sentido real como en el metafórico. El terreno y territorio del Chaco se caracterizó por ser plano y desolado, escasamente poblado por tribus de indios y cubierto por yerbales altos en el campo abierto y por tupidos bosques de vegetación baja e impenetrable de matorrales, árboles chaparros, espinosos y enmarañados unos con otros”. Sánchez, *Los aviones*, 105.



particularmente paraguayos, pero en su reemplazo, es decir, en el reemplazo del argumento de lo perdido por el de lo recuperado hay una sorprendente escena de cirugía en pleno campo de batalla. Esta secuencia en la que un médico, en primer plano, cierra con una gran sutura el abdomen de un soldado paraguayo conjuga el sentido de la exposición del cuerpo como administración productiva del mismo por la técnica médica militar y por la cámara propagandística con el de la exposición de la corporeidad del soldado particular ante la acción del arma individual o masiva.

La presentación del motivo no es humanizadora en el sentido de configurar una presencia somática como construcción de una persona, más bien lo contrario, el soldado no es más que un abdomen y sobre esa parte el cirujano trabaja como un mecánico que interviene piezas. La posibilidad y la eficacia de una técnica médica en el campo de batalla abren el campo de acción y percepción a una modernidad de orden científico. En *Hundan al Belgrano*, la expectativa imaginaria de la mutilación y la muerte se obstina en el campo británico. La secuencia del martirologio de la guerra que se inicia con el pequeño soldado que cuelga de un helicóptero junto a la fragata que se incendia, sigue con ese otro que bajan de un helicóptero y tienden en una camilla con una pierna mutilada a la altura de la rodilla y con parte del fémur a la vista y concluye con la imagen de una tanqueta británica que traslada a hombres desfigurados tendidos sobre su carrocería y respalda la frase del narrador de Urioste, “la locura de la guerra se hace presente una vez más”, una locura que dispone como sus víctimas a las partes del vencedor.

En el documental la representación en el frente argentino, que sufrió más bajas, casi el triple que los británicos, se administra de manera más benévola, es decir, con una disposición minimalista, reactiva al patetismo corporal, centrada en las figuras de la inacción bélica, de la ruina de la moral guerrera y de la pavorosa acción del frío y el hambre. Al respecto, los diversos desarrollos escriturales de Ernst Jünger sobre la relación moderna entre guerra, técnica y mediación visual permiten concluir que todos los factores ambientales de anonadamiento físico y moral recaen sobre la parte que sufre la imposición de la inactividad bélica. De acuerdo con esta lógica la reanimación del combate entraña la restitución de la identidad. En tal sentido, la imagen de un sargento de la artillería argentina que sigue gritando las órdenes para que los cañoneros disparen contra los británicos sin considerar las evidencias objetivas de su derrota, que acompaña cada detonación con un “ahí va carajo”, tiene menos que ver con el grito de ese manifestante frente a la Casa Rosada “no se rindan, no se rindan” y más con esa orden que surge sobre el plano de los soldados que retornan abatidos, “arriba las cabezas”.



Estos motivos documentales son reajustes del cuerpo-moral de las tropas que han sufrido y sufrirán, aun tras el retorno a la patria continental, la distancia de las razones nacionales.

Heroísmo y tecnología

Una compensación axiológica o dramática, en el sentido de la exaltación heroica, que propone el documental de Urioste a la imagen de las fuerzas armadas argentinas, cuyos altos mandos se obstinaban en la represión popular de la dictadura y que se revelaban incompetentes para dirigir una guerra convencional, es la exaltación que declara el narrador de la valentía y la eficacia de los pilotos de los aviones *Mirage*, *Pucará*, *Etendard* y A-4. La película asevera que realizan proezas de combate contra las naves británicas tecnológicamente mejor apertrechadas. La particularización del heroísmo que expresa el documental como mezcla de destreza y valor en la figuración testimonial de los pilotos participa de una imagen que se difunde en la *web* a partir de diversas declaraciones de Pierre Closterman, as de la aviación francesa en la Segunda Guerra Mundial, que califica a los aviadores argentinos de las Malvinas dentro de “los mejores pilotos del mundo”²⁵.

Pese a que estos aviadores gobiernan naves que alcanzan velocidades de 900 km/h, la insistencia argumental de sus incursiones casi sin combustible y a un vuelo más bajo de lo imaginable, que es una insistencia en la virtud operativa, corporal, casi manual, diríamos preelectrónica del piloto, define su virtud como más propia del tiempo de la Primera Guerra Mundial, guerra mecánica, que de una guerra de fines del siglo XX, y al mismo tiempo, aspira, frente al fracaso de las fuerzas masivas, a restaurar la dignidad del guerrero argentino con el argumento de los casos heroicos superlativos. En *El infierno del Chaco*, a diferencia de *Hundan al Belgrano*, hay numerosas vistas aéreas donde se conjuga la perspectiva del aeroplano con la disposición del arma aérea y de la cámara y esta perspectiva ligera por etérea, que compensa o se opone a la pesadez de la visión rastrera subordinada al barro o la tierra árida, es el medio de la épica individual de los aviadores, forma bélica residual de la aristocracia de la nave. Con sentido consecuente una escena presenta a varios de ellos, tomando su último mate frío, con sus antiparras y mochilas-paracaídas a punto de despegar y bromeando como quien sale de paseo.

25. “Malvinas la Gran Batalla –Documental Fuerza Aérea Argentina– (COMPLETO)”, video de YouTube, Electro-Control, material sin créditos verificables, <https://www.youtube.com/watch?v=HXkeiAuOj0k&t=1568s> Comparece Closterman en estudios de televisión y en una feria aérea argumentando en este sentido.



La definición personal definitiva de estos héroes la configura el plano donde se presenta al aviador argentino Almonéz Almonacid, héroe de la aviación en Francia en la Primera Guerra Mundial, ahora al servicio de Paraguay. La focalización dramática de este documental también se asocia paradójicamente a la propiedad de la técnica aeronáutica. Entre la guerra del Chaco y la de las Malvinas, aunque se mantiene el argumento del dominio personal de la máquina de guerra, la destreza subjetiva de la técnica se pierde por la ganancia de velocidad o por la discriminación estratégica de los planos sujetos a la especificidad de la vista aérea como determinación escópica del blanco.

Para concluir, y con la convicción de que estas propuestas epistemológicas son recursos introductorios frente al gran tema de la retórica cinematográfica de la técnica en Latinoamérica, proponemos unos apuntes sobre el motivo retórico del reajuste documental de los cuerpos territoriales, la consignación de un gesto final destinado a producir la correspondencia material entre una imagen y una idea. En *Hundan al Belgrano* la renovada insularidad de las Malvinas, de su segregación por el refuerzo de la ocupación británica, acompaña conjeturalmente algunas virtualizaciones económicas y militares concluyentes de su geografía. En ese sentido el narrador advierte sobre la posibilidad cierta de que los británicos conviertan el archipiélago en una gran fortaleza militar, que exploten los yacimientos petrolíferos de su cuenca y señala como un hecho, asimilable a los conceptos de indemnización o botín de guerra, la explotación de la pesca en un radio de 200 millas náuticas.

Así, el estatuto de interferencia o de sustrato fabuloso, mítico, que descubre este documental político por su tratamiento conjetural, por la inercia simbólica de su narrativa, permite que la imaginación estética registre estas declaraciones de pérdidas argentinas dentro del conjunto simbólico o mítico de la isla, el castillo y el tesoro. Como los epílogos que registran una huella o que señalan las noticias de alguien perdido y avistado, *Hundan al Belgrano* presenta la vista aérea de un cementerio militar en Malvinas, un hito testimonial tan minúsculo en la visión que se aleja que se puede sumar en el problema historiográfico de esta guerra contemporánea a las formas deliberadas del silencio, la contradicción y el olvido. Más profunda que la motivación de diálogo estético entre máquinas y máquinas que describen estos documentales de guerra, cámara y armas, es la ilusión fallida del cine de captar el sentido de la historia como morfología y significado. Al respecto, en su obra *Historia*, Siegfried Kracauer, actualiza una recomendación del cineasta Vsévolod Pudovkin para aquellos que quieran abarcar cinematográficamente un cambio de escena tan vasto como una revolución o una guerra:



Para recibir una definición clara y definida de una manifestación (...) el observador debe efectuar ciertas acciones. En primer término, debe subir al tejado de la casa para obtener una visión de la comitiva en su totalidad y conocer su dimensión; luego debe bajar y contemplar desde la ventana de un primer piso, las pancartas que portan los manifestantes; por último, debe mezclarse con la muchedumbre para formarse una idea del aspecto exterior de los manifestantes.²⁶

Bibliografía

Fuentes primarias

Multimedia y presentaciones

- [1] Casabe, Daniela y Edgardo Dieleke, dirs. *La forma exacta de las islas*. 2014.
- [2] Denti, Jorge, dir. *Malvinas: Historia de traiciones*. 1984.
- [3] Di Tella, Andrés, dir. *Hachazos*. 2011.
- [4] Funes, Roque, dir. *En el infierno del Chaco*. 1932.
- [5] Guzmán, Patricio, dir. *Nostalgia de la luz*. 2010.
- [6] Urioste, Federico, dir. *Hundan al Belgrano*. 1996.
- [7] Urioste, Federico, dir. *Rebelión*. 2003.
- [8] Urioste, Federico y Miguel Pereira, dirs. *Ecos sobre los Andes*. 1984.
- [9] Ziff, Trisha, dir. *El hombre que vio demasiado*. 2015.

Fuentes secundarias

- [10] “Malvinas la Gran Batalla —Documental Fuerza Aérea Argentina— (COMPLETO)”. Video de YouTube. Electro-Control. Material sin créditos verificables. <https://www.youtube.com/watch?v=HXkeiAuOjOk&t=1568s>
- [11] Corro, Pablo. “Experiencia técnica y territorio en el documental chileno de los años cincuenta”. *Literatura y Lingüística*, no. 34 (2016): 55-70. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112016000200003>
- [12] Halperin, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza, 2016.
- [13] Jünger, Ernst. *Guerra, técnica y fotografía*. Barcelona: Cátedra, 2003.
- [14] Kittler, Friedrich. *La verdad del mundo técnico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- [15] Kracauer, Siegfried. *Historia*. Buenos Aires: La Cuarentena, 2010.
- [16] Mumford, Lewis. *Arte y técnica*. La Rioja: Pepitas de Calabaza, 2014.

26. Siegfried Kracauer, *Historia* (Buenos Aires: La Cuarentena, 2010), 157.



- [17] Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- [18] Raunig, Gerald. *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.
- [19] Renov, Michael. "Hacia una poética del documental". *Cine documental*, no. 1 (2010). <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traducciones.html>
- [20] Ríos, Valeria de los. "Mapas y prácticas cartográficas en el cine de Ignacio Agüero". 452.ºF. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 16 (2017): 108-120. <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16311>
- [21] Sánchez, Claudio. *Los aviones del cine silente boliviano*. La Paz: Editorial 3600, 2014.
- [22] Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- [23] Simondon, Gilbert. "Sure la technoesthetique". En *Sure la technique* (1953-1981), 3-32. París: Presses Universitaire de France. 2014.
- [24] Sloterdijk, Peter. *Extrañamiento del mundo*. Valencia: Pre-textos, 2001.
- [25] Ulrich-Gumbrecht, Hans. *En 1926: viviendo al borde del tiempo*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2004.
- [26] Vergara, Ximena-Andrea. "Trenes cordilleranos en documentales argentinos de la década del cuarenta: figuras de integración territorial y trabajo". *Aisthesis*, no. 68 (2020): 111-124. <http://dx.doi.org/10.7764/68.6>
- [27] Virilio, Paul. *La máquina de visión*. Barcelona: Cátedra, 1989.
- [28] Virilio, Paul. *Guerra e cinema: logistica della percezione*. Torino: Lindau, 1996.
- [29] Vitullo, Julieta. *Islas imaginadas, la guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- [30] Zanatta, Loris. *Historia de América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

