

“En el medio de todo eso estaba yo, un pelado conscripto”: memoria(s), identidad(es) y política en el film *Mi mejor enemigo*.*

Paz Escobar*

“La felicidad que podría despertar nuestra envidia existe sólo en el aire que hemos respirado, entre los hombres con los que hubiésemos podido hablar... Y lo mismo ocurre con la representación de pasado, del cual hace la historia asunto suyo. El pasado lleva consigo un índice temporal mediante el cual queda remitido a la redención. Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra.” Walter Benjamin

Introducción

1978. En la Patagonia, soldados de una patrulla chilena rompen accidentalmente su brújula y se pierden. Cavan sus trincheras en algún lugar sin saber si están en Chile o Argentina. La larga espera será interrumpida por la llegada de una patrulla argentina que se instala frente a ellos. Este es el núcleo del film chileno- argentino- español *Mi mejor enemigo* (Bowen, 2005). El mismo se ubica temporalmente y remite a un referente real -un proceso histórico- en el cual los respectivos gobiernos dictatoriales de Chile y Argentina sostuvieron un conflicto, casi convertido en guerra, por la posesión de tres islas del canal de Beagle.

Nuestra América está marcada por conflictos constantes, proyectos en pugna, clases en lucha, vencedores y vencidos. La construcción de los Estados Nacionales en el continente se realizó a partir de la imposición de una cultura homogénea que pretendió anular la heterogeneidad. Para ello, parte de la construcción de identidades atribuidas, es decir impuestas para legitimar una política colonial o una hegemonía, se basó en la referencia negativa a los supuestos “otros” que son –entre muchos- los habitantes de los países limítrofes. El film muestra precisamente cómo es explotada las representaciones de la “chilenidad” y la “argentinidad” para que las clases subalternas tomen parte en uno de los tantos conflictos por los límites territoriales que caracterizaron la historia entre estos dos países.

Con el fin de indagar esta hipótesis nos adentraremos, a partir de un análisis textual y contextual, en múltiples nociones – como las de fronteras, caminos, memorias- que recorren el film no sólo en términos históricos sino también culturales y subjetivos. Para ello será necesario identificar los tópicos dominantes, las características de los personajes, las nociones espacio-temporales, la dimensión narrativa y el modo de representación; lo que nos permitirá visualizar los *efectos de sentido* portadores de valoraciones que dan cuenta de una adhesión o un cuestionamiento del discurso hegemónico¹.

* Una primer versión de este trabajo fue presentado en el 54° Congreso Internacional de Americanistas “Construyendo diálogos en las Américas”, Universidad de Viena, Austria, Julio 15-20, 2012.

* Historiadora. Docente e Investigadora de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNPSJB, sede Trelew. Doctoranda en Historia (Universidad Nacional de La plata). Sus temas de investigación abordan las problemáticas relacionadas a la utilización del cine como objeto de estudio de la historia y otras ciencias sociales.

¹ Aquí remitimos al concepto de hegemonía cultural de Raymond Williams (1977) La hegemonía conforma toda una red de prácticas y perspectivas en relación con la totalidad de la vida, que incluyen las percepciones que tenemos de nosotros mismos y del mundo. Lo que interesa destacar es que una *hegemonía es siempre un proceso*. Además, debe ser constantemente renovada, modificada y defendida. Esto implica que a su vez es constantemente resistida y alterada. Todo lo cual lleva a concebir la concepción de hegemonía indisolublemente asociada a otros conceptos: el de contrahegemonía y hegemonía alternativa. Si bien por definición la hegemonía es dominante, nunca lo es en forma total o exclusiva. Todo proceso hegemónico debe estar siempre atento y receptivo hacia las alternativas y la oposición que impugnan o amenazan su

El trabajo propuesto parte de la siguiente premisa: no basta saber que la construcción de un film está hecha a partir de los cánones del cine clásico para deducir esquemáticamente que el mismo forma parte del discurso hegemónico; tal deducción anularía toda posibilidad de interpretación. En este sentido es aplicable el concepto de *heteroglosia* de Bajtín, para quien el discurso no es un registro enteramente autónomo sino un aspecto emergente de un entramado multifacético de relaciones sociales y de poder que tienen un efecto poderoso sobre el lenguaje. El mismo, como cualquier otro “contrato”, es el producto de una cierta relación de fuerzas más que de un consenso. No obstante, como existen intersticios para la resistencia, hay ciertos productos culturales que exhiben, deliberadamente o no, “la polifonía latente bajo la aparente armonía del consenso” (Grüner, 2002: 93). La dominación nunca es absoluta.

Mi mejor enemigo cuestiona las historias hegemónicas de Chile y Argentina al alegorizar la(s) frontera(s) como símbolo de la inequitativa separación nacional y regional entre países y personas, producto de la desigual integración capitalista. Sin embargo, adhiere a la noción de que es posible la construcción de una memoria *compartida* por los habitantes de un país.

En este sentido este trabajo se adentra en la compleja relación entre cine y memoria. Para ello se parte de la idea de que, la memoria y la(s) identidad(es) son prácticas sociales que, en tanto trabajos, requieren de materiales, instrumentos y soportes. No hay nada de espontáneo en su registro, construcciones, permanencias y cambios. Tales trabajos implican la utilización de marcos materiales que les sirven de soporte; la memoria reside en éstos antes que en la mente de las personas.

Analizaremos *Mi mejor enemigo* pensándolo como difusor de *una* memoria, lo que nos permitirá acceder a algunas de las diferentes posturas frente al pasado reciente y nos posibilitará comprender la imposibilidad de una memoria pública compartida. En otras palabras, concebimos los textos cinematográficos como parte de los soportes materiales que construyen y difunden diferentes identidades y memorias, expresión de la complejidad de la lucha de los distintos sectores sociales antagónicos.

Si los films son expresiones de las ideologías parciales de una época determinada podríamos concluir que todo film es político ya que la selección de lo que se filma, su manera de filmarlo y su reordenamiento a partir de la edición de imágenes y sonidos indican una posición -implícita o explícita- sobre el espacio y el tiempo que está mostrando/diciendo y sobre las relaciones sociales que allí se mantienen. Esta idea ya fue magistralmente resumida por Jean- Luc Godard en su célebre frase “el travelling es una cuestión moral”.

Entonces si postulamos aquí que *Mi mejor enemigo* intenta despolitizar el pasado reciente, no nos referimos a la ausencia de una posición política general (no necesariamente partidaria) por parte del equipo realizador del film analizado. Postulamos aquí que el film intenta eludir el conflicto real que reside en el presente al no promover una problematización activa de los hechos narrados. Por el contrario apela a la empatía con los protagonistas y a la emoción respecto de lo contado. Apelaciones características del cine clásico (o hegemónico).

Lo audiovisual, en tanto difusor de acontecimientos y procesos, adquiere cada vez mayor importancia. De este modo *el cine constituye un elemento fundamental en las luchas por la memoria y el sentido de la historia*. Por ello es importante tener en cuenta a los soportes y

dominación. Para el análisis de lo cultural simbólico la perspectiva de Williams, permite entender el materialismo cultura sin reduccionismos ya que la práctica y la tradición cultural son comprendidas cómo algo más que expresiones superestructurales de una estructura socioeconómica constituida; se las ubica entre los procesos básicos de su propia formación.

tecnologías que condicionan la transmisión de esas memorias. Así encontramos en la definición de “memoria colectiva” propuesta por Claudia Feld la incorporación de elementos que remiten necesariamente a la importancia, no sólo de las representaciones sino incluso de la propia materialidad fílmica. Feld incorpora las tecnologías como un elemento que influye en cada momento histórico en las formas de almacenar y transmitir conocimiento. Esto se liga a “lo narrativo y a las maneras en que se construye la verdad en una sociedad y se expresa con diversos lenguajes, entre los cuales la imagen tiene un lugar fundamental” (Feld, 2002:2). Esta propuesta puede completarse, para el campo del cine ya sea documental o ficción, si pensamos en términos de “escena de producción de lenguajes” instaladas en “superficies de inscripción de la memoria” de la que habla Nelly Richard (1998), entendiendo por esa escena, un campo de discusión “por” y “en” la representación.

La pregunta es: ¿quién nos va a recordar?

Con Andreas Huyssen, compartimos esencialmente su preocupación por la difusión geográfica de la cultura de la memoria, y los tan amplios y variados usos políticos que de ella se hacen: desde la movilización de pasados míticos para dar un agresivo sustento a las políticas fundamentalistas, a los intentos de crear esferas públicas para las memorias que contrarresten la política de los regímenes posdictatoriales que persiguen el olvido a través tanto de la “reconciliación” y de las amnistías oficiales, como del silenciamiento represivo. (Huyssen, 2002: 20 - 21). La actualidad de países como Argentina y Chile hoy se impone atender la especificidad crítica de la memoria recuerdo, a diferencia de la memoria repetición. En esta clave es que debe leerse lo que sigue.

La escena introductoria hasta los títulos contiene una veintena de planos aproximadamente, que comienzan con la pantalla negra y la inscripción “1978”, corte a un plano general y con gran profundidad de campo de un paisaje característico de una de las zonas de la Patagonia Austral, corte en seco a la esquina del café en Santiago de Chile donde vemos por primera vez la imagen-cuerpo de Rojas (encarnado por el actor Nicolás Saavedra); que hasta ese momento había pensado mediante voz *over*: contextualizando de manera ambigua el momento sobre el que va a recordar: “Ese año fue difícil. En mi barrio había desconfianza, temor. Hubo amigos que dejaron de hablarse. Otros fueron detenidos y no los vimos más. Exilio. La palabra comenzó a rodar. En medio de todo eso estaba yo, un pelado conscripto. Mi situación por militar por lo menos estaba al día”). Rojas le pide sacar una foto a Gloria (Fernanda Urrejola), moza del café y le promete que al día siguiente se la mostrará; pero explica que esa noche lo trasladaron a Punta Arenas porque “Las cosas no estaban bien en el sur”. Aquí aparecen mediante corte en seco una pequeña secuencia de los militares entrenando en una estancia cercana a Punta Arenas hasta se ve un militar que llega y de espaldas a la cámara camina hacia el fondo el plano. Rojas explica: “Todos los días llegaban soldados. Pero ese día llegó alguien bien distinto. El Sargento Ferrer (Erto Pantoja)”.

Luego de esto otro corte en seco nos devuelve la pantalla en negro y se sobreimprimen consecutivamente las productoras del film, la dirección, y finalmente aparece el título, *Mi mejor enemigo*², subrayado por una delgada línea blanca y pegada a ella dice, “Patagonia, 1978”. Es decir, se busca que el referente real al que alude la película —el conflicto argentino-chileno por la posesión de las islas Picton, Nueva y Lennox ubicadas en el canal del Beagle— quede bien claro; hay una pretensión de veracidad en eso que se va a contar. En tal sentido, y siguiendo a Caparrós- Lera (1997), podríamos clasificar a *Mi mejor enemigo* como un filme de *reconstitución histórica*. Es decir, tiene la intención directa de

² En la película la palabra *mejor* está destacada.

“hacer historia”, de rememorar un acontecimiento histórico, obviamente siempre dentro de la perspectiva del grupo realizador.

Sintéticamente se puede resumir el modo de representación del film de la siguiente manera: está caracterizado por una estética naturalista, predomina la continuidad témporo-espacial, hay continuidad entre los diferentes planos (Bowen trabaja sobre todo el plano apaisado), éstos son en su mayoría semejantes a los que usa el cine norteamericano (planos largos, medios, y americanos y en menor medida, primeros planos), música extradiegética (compuesta especialmente para la película excepto la canción que acompaña los créditos finales) y una enunciación que borra la presencia de la cámara (a excepción de los planos relacionados con los conflictos dentro de la trinchera, en donde se opta por una cámara en mano subjetiva), la puesta en cuadro es dependiente de los contenidos y por lo tanto el espacio, básicamente, es dinámico-descriptivo (por lo general profundo) En cuanto al régimen de narración, aquí seguimos a Casetti y Di Chio (1991: 211), es una narración fuerte: el énfasis está puesto sobre un conjunto de situaciones bien diseñadas y bien entrelazadas entre sí. La acción desempeña un papel fundamental y funciona a la vez como elemento constitutivo de una situación y como medio de transición entre las situaciones.

En cuanto al tiempo cinematográfico éste es circular, es decir el punto de partida y de llegada son similares; aunque se le agrega un último plano que sirve como puntuación final. El sentido de esta temporalidad es que la enunciación está basada en la rememoración por parte de un personaje. Hay una intención de enunciar en primera persona un hecho pasado de acuerdo a lo experimentado. Esta forma de plantear la enunciación desde el “*yo recuerdo*” (identidad fija que recuerda un pasado remoto), va de la mano de un ideal humanista de la representación –esta afirmación cobra mayor coherencia en relación a la totalidad del film-, acerca del “arte noble” que con su “noble sencillez y callada grandeza” lograba hacer “presente al hombre ausente” y a “aquellos que llevan siglos de haber muerto” (Silvestri; 2006).

El film comienza con la voz *over* del protagonista, quien va a intervenir varias veces a partir de este recurso para reflexionar sobre los acontecimientos narrados³. Y lo primero que dice es: “*Ese año fue difícil*” (esto es lo primero que escuchamos al mismo tiempo que sobre una pantalla completamente negra se superimprime en el medio y con una pequeña tipografía blanca el número 1978) Es decir, está redundantemente expresado sobre qué tiempo histórico va a hablar. Lo que no queda claro en cambio es el momento de la enunciación: no sabemos si la misma está ubicada en el momento de producción del film (2004-2005) o en un momento más cercano a los hechos recordados/narrados. Por el timbre de la voz, que suena igual que el personaje en su recuerdo, en la diégesis, podemos inferir que el momento de la enunciación es más cercano a lo recordado.

Acá aparecen dos temas importantes siempre en constante relación pero que precisan diferenciación: la historia y la memoria. El equipo realizador quiere dejar en claro que está narrando un hecho histórico, pero por otro lado hay una subjetivación de esa historia a partir de la memoria del personaje de Rodrigo Rojas, uno de los soldados conscriptos de la patrulla chilena, que es el protagonista justamente porque es *quien* recuerda.

El film narra el denominado “conflicto por el Beagle” a partir del envío de una patrulla de soldados chilenos a marcar la frontera –colocar un hito- desde un lugar cercano a Punta Arenas, en la Patagonia Austral. Se suceden “una serie de eventos desafortunados” que los llevan a extraviarse: a poco de haber iniciado su camino se les rompe accidentalmente la brújula, días después pierden el contacto con el campamento porque se les acaba la batería de la radio... O sea, van quedando cada vez más aislados en el medio de una zona

³ La voz del protagonista cuando está en *over* expresa sus pensamientos. Funciona a modo de “personaje-fuente”.

patagónica que coloquialmente denominamos –tanto chilenos como argentinos- “la pampa”. Es un lugar caracterizado por ser llano y con vegetación achaparrada. En el horizonte no se divisa la cordillera, no hay vegetación más abundante y variada como en las zonas precordilleranas o cordilleranas, tampoco hay paisajes recortados por mesetas.

El núcleo narrativo gira en torno al encuentro de esa patrulla de chilenos, que está compuesta por cuatro conscriptos, un soldado de carrera y un suboficial, con una patrulla argentina de similares características. A partir de las necesidades y del aislamiento respecto al resto de sus respectivos ejércitos y compatriotas entablan una relación que con el correr de los días termina siendo amistosa. Hasta que, siendo inminente el fin del conflicto (el 8 de enero de 1979 los gobiernos de ambos países firman un acuerdo de no agresión a partir de la mediación del papa Juan Pablo II), situación de la que justamente por otro problema de comunicación los chilenos no se enteran, se produce un tiroteo y muere el conscripto Almonacid (Pablo Alea), “el chilote”, y es herido el suboficial argentino, Ocampo (Miguel Dedovich).

“Es jodida la pampa”⁴

Si bien la narración transcurre linealmente, es decir plantea una sucesión de hechos que respetan una condrología desde atrás hacia adelante en el tiempo (frecuencia simple), a la vez es circular porque termina en donde empieza: un café (“fuente de sodas” lo denominan en la película) de una esquina de Santiago de Chile. La película comienza con el encuentro entre Rojas y Gloria, de la cual está secretamente enamorado; y termina con Rojas volviendo al café – a reencontrarse con Gloria- pero en lugar de estar solo como en la primera escena ahora está acompañado por el resto de los soldados que participaron de la experiencia y todos brindan a la salud del “chilote” que murió en esa no-guerra.

El *camino* que recorrieron desde sus lugares de origen (se sabe que los soldados son todos del centro y norte del país, incluso ellos deducen que es para que puedan pelear ya que se han enterado que en el sur “la gente tiene familia de los dos lados”) hasta el sur de la Patagonia y su regreso; funciona como una metáfora de la experiencia vivida. Es un camino que a la vuelta los devuelve diferentes, desencantados y enfrentados a la realidad de una sociedad que ni se enteró de lo que ellos pasaron. Cada uno quería, al principio del recorrido, una gloria⁵ distinta: militar en el caso de Orozco, económica en el caso de Salazar; social en el caso de Mansilla, amorosa en el caso de Rojas. La escena final los encuentra hermanados por la tragedia y por el deber de recordar al “chilote” que Rojas define mediante su voz *over* –a modo de puntuación auditiva en el plano siguiente- como: “*Único héroe de una guerra sin historia. Único héroe de una guerra que no fue*”.

Pero la película no termina ahí: el plano final del film vuelve a la Patagonia y observamos la marca de su “pasar”: habían tratado de fijar una frontera improvisada para marcar el territorio, frontera aún más artificial que la limítrofe, pero además una que no pudo ser porque el fuerte viento se ocupó de desviarla y desdibujarla. Este último plano parece darle la razón a Fredric Jameson cuando subraya como característico de lo postmoderno: la “...insólita y sorprendente espacialización de lo narrativo...” (Jameson, 1995:100)

También en perspectiva jamesonina, es posible también incorporar a noción de alegoría como herramienta fundamental para el análisis de este filme en particular, pero también

⁴ La expresión “Es jodida la pampa” es utilizada reiteradas veces por diferentes personajes ya que está fuera de los límites del encuadre. En definitiva funciona enmarcando la narración, proporcionando explicaciones para la comprensión y, en el caso de este film, reflexiones sobre lo narrado.

⁵ Por eso parece metafórico también que el personaje de Fernanda Urrejola se llame Gloria, porque es la única “gloria” que le interesa a Rojas a diferencia de los demás.

para todo un conjunto de narraciones cinematográficas inscriptas en la postmodernidad o en la actual fase del capitalismo⁶.

Para Jameson esta noción es clave para comprender el cine contemporáneo y a partir de él las profundas causas sistémicas del panorama actual. La pregunta básica es entonces: “¿*En qué circunstancias puede una historia necesariamente individual, con personajes individuales, funcionar como representación de los procesos colectivos?*” (Jameson, 1995:25). En otras palabras, lo que posibilita la alegoría es que los *paisajes* más aleatorios, banales o aislados funcionen como un mecanismo figurativo en el que asoman y desaparecen permanentemente cuestiones sobre el sistema y su control de lo local. Mientras las cosas sigan siendo contingentes y *desiguales*, deberemos vérnoslas con la alegoría, por más discretamente que sea, para poder observar en la narrativa una clase lógica más general de la cual ella misma forma parte.

Así la película reflexiona alegóricamente en torno a *qué son* las fronteras: una marca artificial, en el sentido de que son construidas artificialmente –en tanto que son independientes de la vida real de los pueblos que viven o habitan esos espacios-. O mejor dicho son construcciones históricas impuestas por las clases dominantes que ganaron en la disputa por los diferentes proyectos de construcción de los Estados Nacionales luego de las independencias respecto de sus colonizadores (que para Sudamérica, a excepción de Brasil, remitió a la independencia política respecto de España). Pero a la vez la frontera es otro-lugar, donde no hay una clara delimitación en términos de nacionalidad entre un “otros” y un “nosotros”; es un espacio de encuentro y desencuentros a la vez. Es un lugar donde habitan personas para las cuales les resulta indiferente si ese suelo pertenece a un país u otro. Esto se simboliza en el film a través de la aparición de un ovejero que pasa con un inmenso rebaño sobre la “frontera misma” trazada por los soldados. Saluda a ambas patrullas, ubicadas de un lado y del otro, y les ofrece una oveja que quedó rezagada del resto. Las patrullas se pelean por la oveja (cada soldado salta sobre el animal e intenta llevarlo para “su” territorio pero queda en el medio. Uno de los soldados argentinos grita: -“*Tiene la cabeza del lado argentino. ¡Es argentina!*”). La cámara pasa a un plano general donde se ve al ovejero que les da la espalda y sigue su camino sin detenerse a observar, ni mucho menos a intervenir. Este plano, y toda la pelea por la oveja, alegorizan lo absurdo del conflicto por el Beagle (las imágenes de estas escenas son explicadas a través de la innecesaria voz *over* de Rojas que dice “*Picton, Nueva, Lennox y el cordero eran una sola cosa. Nadie iba a compartir*”). Es una frontera que para los que la habitan no tiene más sentido que ser el espacio en el que viven y transitan, ni más ni menos. Es el lugar donde realizan actividades económicas, donde sus animales o los animales que trasladan se alimentan, y así se garantizan la propia subsistencia humana a partir de su trabajo, mediante la venta de ovejas o del salario por su cuidado, traslado, pastoreo, esquila, etc.; en este caso porque lo que predomina en ese lugar de la Patagonia es la ganadería extensiva ovina.

Hay un cuestionamiento a través de las imágenes y narración del film del concepto de frontera que se corre para dar paso a la “civilización”, concepto de Roca sobre la frontera para legitimar y explicar la guerra por la Conquista de Pampa y Patagonia –mal llamada

⁶ Como bien señala Colin Mac Cabe la postmodernidad es, para Jameson, la forma cultural del capitalismo tardío (definición vinculada a Mandel quien define el estadio actual del capitalismo como multinacional global), del mismo modo que el realismo fue la forma artística preferida del primer estadio del desarrollo industrial capitalista y el arte moderno perteneció al momento económico del imperialismo y del capitalismo monopolista. Cabe advertir que la postmodernidad no remite a un conjunto de temas o materias, sino al pleno acceso del arte a la esfera de la producción de los bienes de consumo, o sea, de mercancías. (Mac Cabe, 1995: 15). También en Jameson (1999).

Conquista del Desierto-, para oponerse o imponerse sobre “otro”: el bárbaro, el no civilizado, el chileno, el “distinto” (inferior o amenazante). En síntesis, se cuestiona la frontera como espacio de conflicto donde necesariamente hay ganadores y perdedores.

Por eso es interesante también la pérdida, doble, de la (B)brújula (enseguida veremos por qué con mayúscula).

A poco de andar en su recorrido, la patrulla chilena llega a una estancia abandonada. Uno de los conscriptos, Salazar, se mete en el bolsillo una herramienta que encuentra en un galpón al que ingresa solo. Se asusta al escuchar un ruido y dispara. Luego advierte que el ruido provenía de una perra que había quedado en la estancia. Los demás soldados, que se encontraban en otro galpón, salen corriendo e involuntariamente uno pisa la brújula (estaba en el suelo porque hasta el momento del disparo Almonacid había estado buscando unas coordenadas en el mapa). Los soldados dejan la estancia y avanzan sin informarle al suboficial sobre la rotura de la brújula y entonces quedan completamente perdidos. Rojas, el protagonista de la historia, había desobedecido las órdenes de su superior, el suboficial Ferrer, en cuanto a dejar atada a la perra en la estancia. Es así que la misma los sigue, y Rojas la bautiza Brújula. Esta tendrá mucho que ver en el contacto con los argentinos ya que oficiará de mensajera. Pero avanzado el relato de la película, la perra Brújula se va con el ovejero y las ovejas. Es decir los soldados vuelven a quedarse sin brújula.

Estos personajes no sólo están perdidos en el espacio sino que, y sobre todo, están perdidos en la (H)historia, porque forman parte de la definición de una conflicto histórico que ellos no decidieron y que ni siquiera comprenden. Esta ajenidad respecto del conflicto se remarca varias veces mediante la voz *over* que aclara que: “*Nos decían que defendíamos unas islas, La Picton, la Nueva y la Lennox. Y yo ni sabía que existían*”.

En este sentido la película superpone la Historia con la historia. O dicho de otro modo, se pregunta quién hace la Historia y quién la cuenta. Si bien cualquier film pone en escena el mundo y al hacerlo es un lugar en el que cobra forma la ideología, el universo al que alude no está habitado por personajes que encarnen “héroes” o figuras de relevancia histórica —en una perspectiva de la Historia desde arriba—, más bien muestra los avatares de hombres anónimos. La película toma partido al elegir describir este conflicto a partir de pequeñas historias, las historias de la gente común, de su cotidianeidad y de lo que sale a la superficie en los momentos extremos (otra vez el límite, pero esta vez el límite humano, el límite por la supervivencia, el del hambre, el de la muerte). Habla desde esas clases subalternas que no son quienes están definiendo el destino de sus vidas sino que están siendo definidas por otros, en este caso los respectivos gobiernos dictatoriales de Argentina y Chile.

De ahí el simbolismo de Brújula, esa perra que en definitiva es la que rompe el aislamiento entre chilenos y argentinos porque es indiferente a las fronteras y va y viene de una trinchera a la otra sin importarles la nacionalidad aunque le endosen una. En una de las secuencias Brújula, que oficia de mensajera entre unos y otros, hace caso omiso de la orden que le da Rojas de ir hacia los argentinos y Orozco, el soldado de carrera, le explica que no va “*porque es chilena*”. Y cuando la perra se va con el arriero y las ovejas, mientras Rojas, que es el más encariñado con ella, el que la había bautizado y el que oficiaba de “dueño,” le grita: -“*¡Brújula! ¡Ven acá! ¡Brújula! ¡Ven acá!*”; Salazar le palmea el hombro consolándolo y le dice: -“*¡Putá! De nuevo nos quedamos sin Brújula, cumpa*” (la primera vez había sido la rotura del artefacto, en la estancia), aludiendo así metafóricamente a su desorientación dentro de esa guerra.

Contra la guerra

Lo más interesante que tiene la película es esta puesta en escena de lo absurdo de la guerra, absurdo por lo menos para las clases subalternas, que no se verán beneficiadas por las estrategias de conquista por motivos geopolítico y/o económicos, pergeñados para beneficio de las clases dominantes por lo general en connivencia con intereses económicos extranjeros si el conflicto se da entre dos países capitalistas dependientes, como son el caso de Chile y Argentina.

Lo ridículo/ absurdo aquí no va en detrimento de lo trágico sino todo lo contrario: muchas de las tragedias humanas (tanto individuales como colectivas) pueden desencadenarse a partir de hechos triviales, fortuitos y/o malos entendidos.

El mayor acierto de la película en términos visuales y narrativos –o en definitiva la estética que adquiere una determinada ideología⁷– es, dentro de una larga tradición de películas antibélicas como *La gran ilusión* (Jean Renoir, 1937) o *Full metal jacket* (Kubrick, 1987), sacar a la superficie o mostrar despojadamente sobre qué idearios cuasi absurdos se sostiene una guerra y cómo la vida y la muerte quedan muchas veces en manos de la trivialidad, la desinteligencia o, más cruelmente, del abandono de quienes mandan a “matar o morir” por la nación sin darles las herramientas reales para la supuesta grandeza de la misión encomendada. Esto queda plasmado en la distancia que hay entre la pregunta –consigna que repite el suboficial Ferrer: “¿Cuántos argentinos vamo’ a matar?” a la que sus subordinados debían responder: “Cinco cada uno, mi sargento”, y las posibilidades reales de cumplir con esa consigna ya que les dan sólo veinte balas. Salazar reaccionará ante esto un poco risueño al inicio de su recorrido: –“20 balas nomás. ¡Para la otra nos pasan una honda y un frasco de porotos!”

Y la voz *over* de Rojas resumirá la reflexión que vertebra todo el film a la que aludimos: “Así que esto sería la guerra. Veinte balas para matar cinco argentinos”⁸.

Contra la corrección política

“Lo que más gustó a los oficiales tras leer el guión fue el relato de una historia profundamente humana, que *habla de amistad y reconciliación*, de seres humanos perdidos en unas circunstancias terriblemente feroces” (Alex Bowen)⁹

Por otro lado, el film desconoce o desvía la mirada del contexto político y social que se vivía al interior de cada uno de los países en conflicto. Podría pensarse que en un intento de plantar una alegoría universal sobre la guerra el film hace hincapié en la humanización de los personajes en términos casi esencialistas en donde, si bien con matices, hay “buenos” y “malos”. Los primeros serían quienes tienen menos incorporadas en su idiosincrasia nociones tales como la “defensa de la patria”, de la “nacionalidad” o de la “guerra ante el enemigo”. Son aquellos que descreen de la importancia del conflicto (el conscripto Jorge Salazar), que anteponen el bienestar de sus compañeros a las supuestas –o

⁷ Aquí se utiliza las nociones de ideología y de estética en los términos utilizados por Terry Eagleton en su libro titulado *La estética como ideología* (2006)

⁸ Además de que sabemos por los comentarios del director que toda su narración, salvo la parte del tiroteo y muerte, está basada en relatos de chilenos que participaron en ese conflicto en 1978, es interesante constatar que algo similar ocurría en las fuerzas argentinas mediante una entrevista realizada por la autora de esta ponencia a Marcelo Fernández, argentino. Fernández fue reclutado por el ejército ya que había egresado del Liceo Militar “Julio Argentino Roca” de Comodoro Rivadavia cinco años antes y fue encomendado a cuidar la frontera también en la Patagonia Austral a la altura de Río Turbio, Santa Cruz (del lado argentino). El relato que le dieron dos cargadores, cada uno de los cuales debía contener 20 balas, pero uno de ellos estaba vacío y durante los casi tres meses que pasó en la frontera jamás llegaron el resto de las balas. Por lo que podría pensarse que del lado argentino para los soldados y la suboficialidad la guerra consistió también en “20 balas para matar cinco chilenos”.

⁹ Las cursivas son propias. Citado por Espinosa, María Cecilia en “Un filme acerca a civiles y militares” nota periodística en: <http://ipsnoticias.net/print.asp?idnews=33189>

demasiado abstractas- “traiciones a la patria”- (Rodrigo Rojas) o que tienen una actitud paternalista de cuidado y protección sobre los jóvenes independientemente de su nacionalidad (claramente encarnado por el sargento primero argentino, Enrique Ocampo). Quizá los ejemplos más claros son los de Rojas y Ocampo: uno por crítico para con la situación misma y otro por paternal, encarnan valores tales como la solidaridad, la bondad y el respeto por la vida del ser humano independientemente de su nacionalidad.

En cambio, hay dos antagonistas de los personajes nombrados: de cada lado hay un militar de carrera, Orozco, chileno, y Alberti, argentino, que son los que se resisten con más énfasis al contacto y la ayuda; y que no olvidan nunca que quienes tienen enfrente son “el enemigo”, e incluso cuestionan a superiores por sus actitudes demasiado “confraternizadoras” o “auxiliadoras” para con la patrulla enemiga.

Sin embargo es posible pensar que es una ausencia demasiado presente, no sólo en términos visuales sino de enunciación, la reflexión o toma de postura sobre cuál era el papel que estaban jugando las fuerzas armadas de sus respectivos países fronteras adentro de cada uno de ellos.

Porque colocar las cualidades positivas no sólo en un conscripto (que, como tal, está dentro de la estructura militar más allá de su voluntad) sino también en un suboficial de carrera, es plantear en definitiva un discurso de la reconciliación. Discurso que ha permeado fuertemente los gobiernos constitucionales luego del fin de la extensa dictadura encabezada por Augusto Pinochet. Es preciso considerar que en Chile, la política de reconciliación planteo durante mucho tiempo la impunidad, que al decir de Rojas Baeza “ (...) es capaz de provocar trastornos tan graves como la tortura (...) y (...) es por sí misma, un crimen de lesa humanidad.” (Rojas Baeza, s/f: 5). La impunidad implica una memoria bloqueada que conlleva un duelo patológico que provoca un sufrimiento particular a las víctimas, y a toda la comunidad.

Aquí es necesario volver a la relación entre historia y memoria que sustenta, en parte, la base de este trabajo. Vezzetti cuando se detiene en esta relación, considera que hay dos componentes a destacar: el componente intelectual que implica la voluntad de conocer, y repudiar, y entender; y un componente ético que se despliega sobre la sociedad y los sujetos involucrados, que es el compromiso de la memoria con las tareas y las responsabilidades del presente. Frente a la falta de alguno de estos componentes, alerta sobre los riesgos de la repetición, que puede transformarse en una alucinación y no en una rememoración eficaz. (Vezzetti, 2002: 35).

La película promueve una visión benévola respecto de la institución militar: dentro de ella existen el respeto por la vida, la solidaridad, la capacidad de crítica y autocrítica, y no hay un autoritarismo taxativo basado en las jerarquías (son numerosas las secuencias en las cuales los soldados debaten sobre lo que debería o no hacerse y exponen sus puntos de vista frente a sus superiores; éstos los escuchan e incluso llegan a explicar las razones de sus decisiones a sus subalternos)

Esta relación favorable con la institución militar excede el mundo diegético y se transfiere a las instancias de la producción del film, lo que permite inferir que esto último haya afectado lo que se observa-oye en pantalla.

Por distintas notas periodísticas y entrevistas al director, se conoce que el guión de la película fue modificado a sugerencia del ejército¹⁰, el campamento que observamos es hoy

¹⁰ Ver nota: “Un filme acerca a civiles y militares” firmada por María Cecilia Espinosa en <http://ipsnoticias.net/print.asp?idnews=33189>. Extractamos algunos pasajes ilustrativos:

“El ejército de Chile apoyó la realización de una película sobre el conflicto con Argentina de 1978 por la soberanía del canal de Beagle, en el marco de una aproximación a la sociedad civil que busca dejar atrás conflictos relacionados con la dictadura de 1973-1990 y sus violaciones de los derechos humanos....A 26

un campamento en uso del ejército, la estancia “Entre Vientos”, prestó colaboración y puso a disposición aviones y tanques para que pudieran filmarse las secuencias de grandes desplazamientos de éstos en el momento que ordenan evacuar Punta Arenas y movilizarse, es decir cuando parece que el inicio de la guerra es inminente. Los actores fueron entrenados por personal de ejército e incluso la perra, Brújula, fue adiestrada por Carabineros (policía militarizada). Es decir la colaboración que hubo por parte del ejército para con el equipo realizador no es aparte de la imagen que el film transmite respecto del carácter social e histórico de las fuerzas militares. Puede inferirse que esa colaboración se ve reflejada o, por lo menos se cuela, en la idea de las fuerzas armadas que la propia película expresa. Y poner cualidades humanitarias, democráticas, solidarias, reflexivas en plenas dictaduras militares –con las características de violencia(s) extrema(s), de aterrorizamiento constante de la población, y cuyas consecuencias políticas, culturales y socio-económicas todavía hoy vivimos- no deja de ser un discurso conciliatorio que juega en el campo de batalla de las disputas memoriales y que, del lado opuesto a las consignas tales como *Ni olvido, ni perdón, Juicio y castigo*, pretende *aggiornar* la institución e inscribirla en un discurso cercano al del respeto por los derechos humanos de modo tal que se dé vuelta la página de la historia. Discurso de la reconciliación que en definitiva es parte del discurso hegemónico de quienes detentan el poder en el país hermano. En definitiva, Bowen y su equipo realizador apuestan a la posibilidad de consensuar *una* memoria respecto del pasado reciente.

Un ejemplo inverso puede ilustrar lo que se pretende señalar. En el 2004 Bettina Perut e Iván Osnovikoff realizan su *El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos*, donde justamente proponen a la memoria como *conflicto irresuelto*. Según Pintos Veas:

“*El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos* fue ‘su’ respuesta particular a los 30 años del golpe de Estado....[M]ientras los medios televisivos, diarios e instituciones conmemoraban monumentos, lanzaban grandes dossier especiales y reportajes, revisando de una forma insólita ese ‘pasado en común’ de los chilenos, que había sido el auge y caída del gobierno de la Unidad Popular, el Golpe de Estado, y, finalmente, la llegada de la Democracia, intentando establecerse un discurso cívico, y consensual (es así como la Iglesia ha jugado un rol fundamental para el tema de la ‘reconciliación’).

Y entonces, explica el autor:

“Perut-Osnovikoff aparecieron con una obra dura, intragable, que insertaba de lleno en la herida, la imposibilidad de todo acuerdo” (Pintos Veas, s/f)

Los hechos ocurridos en Chile durante el último otoño, desencadenados a raíz de la intención, autorización vía judicial y realización de un acto homenaje al dictador fallecido

años de aquel conflicto, el ejército chileno depuso anteriores negativas y aprobó el proyecto fílmico de Bowen, comprometiéndose a colaborar con logística, vestuario, infraestructura, vehículos, instrucción y personal (...) ‘Es la primera película filmada bajo la línea del ejército de Chile en cuanto a su formación, contextura, orgánica y presentación. Es un producto completamente nacional’, señaló a un medio local Iván de la Fuente, jefe de Proyectos del Departamento de Historia Militar, asesor del proyecto. La Fuerza Aérea facilitó aviones de combate de la época y recreó un puesto de mando, y el cuerpo de Carabineros (policía militarizada) adiestró un perro que se destaca en la película. Esa apertura castrense se enmarca en un proceso de modernización que busca dejar atrás visiones del ejército que los mandos consideran anticuadas, y adecuarse a los nuevos tiempos al tiempo que se recupera y conserva el patrimonio histórico militar. Bowen asocia el cambio de actitud a que ‘lo que más nos convenía a ambos era trabajar en conjunto y fue lo que hicimos’. ‘Les dimos todas las posibilidades: lectura del guión, recibir sus comentarios y conversar abiertamente, lo que favoreció las confianzas mutuas’, explicó. Otras citas del equipo realizador referidas a la relación con el ejército puede encontrarse en “Alex Bowen cambia el guión de ‘Mi mejor enemigo’ por indicación del ejército chileno” con fecha de 09/02/2004. Disponible en: <http://www.abcguionistas.com/noticias/guion/alex-bowen-cambia-el-guion-de-mi-mejor-enemigo-por-indicacion-del-ejercito-chileno.html>

Augusto Pinochet, dan cuenta de la lejanía, cuando no de la imposibilidad esencial, de la elaboración de una memoria consensuada al interior de un país donde conviven grupos sociales con posiciones, intereses y proyectos diametralmente opuestos. Desde el quehacer histórico es imposible no asociar esta reflexión a lo que espléndidamente ya fuera formulado por Walter Benjamin:

“El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando éste venga. Y este enemigo no ha cesado de vencer”.

En definitiva, y en consonancia con lo planteado por Pintos Veas, nuestra posición pretende subrayar que existe una tensión permanente *en* el discurso, en las prácticas, en los cuerpos, en las subjetividades, siendo la *memoria* un signo (o un síntoma), justamente, en *disputa*, un campo de batalla cotidiano y en permanente mutación. Y el cine, como dijimos, es uno de los escenarios principales donde se despliega ese campo de batalla

Bibliografía:

- Benjamin, Walter (1955) “Tesis de filosofía de la historia”, <http://homepage.mac.com/eeskenazi/benjamin.html>
- Caparros Lera, José María (1997) *100 películas sobre historia contemporánea* (Madrid: Alianza).
- Casetti, Francesco; DI CHIO, Federico (1991) *Cómo analizar un film* (Barcelona: Paidós).
- Eagleton, Terry 1990 (2006) *La estética como ideología* (Madrid: Trotta).
- Feld, Claudia (2002) *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los excomandantes en Argentina* (Madrid: Siglo Veintiuno).
- Freire, Héctor (2004) “El cine y la memoria” en: *Revista Topía. Psicoanálisis, sociedad, cultura*. Año XIV, Nº 41, pp. 18-19.
- Grüner, Eduardo (2002) *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Buenos Aires: Paidós.
- Huyssen, Andreas 1995 (2002) *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización* (México: Fondo de Cultura Económica)
- Jameson, Frederic (1995) *La estética geopolítica* (Barcelona: Paidós).
- Jameson, Fredric 2002 (1999) *El Giro Cultural* (Buenos Aires: Manantial).
- Pinto Veas, Iván (s/f) “Cine, política, memoria. Nuevos entramados en el documental chileno” en Revista digital: *La fuga*, ISSN 0718-5316 <http://www.lafuga.cl/cine-politica-memoria/341/>. Consultado: 31/5/2012
- Richard, Nelly (1998) *Residuos y metáforas; ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición* (Santiago: Cuarto Propio).
- Rojas Baeza (s/f) *Alteraciones en la salud mental por ausencia de verdad y justicia*. Mimeo, Santiago de Chile, pp. 1 – 8.
- sivestri, Graciela (2006) “Memoria y monumento”: en Arfurch, Leonor (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades* (Buenos Aires: Prometo).
- Vezzetti, Hugo (2002) *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina* (Buenos Aires: Siglo veintiuno).
- Williams, Raymond 1980 (1977) *Marxismo y literatura*. (Barcelona: Península).