

Malvinas en el cine argentino: representaciones de la masculinidad en el relato cinematográfico de la guerra

EXEQUIEL SVETLIZA, UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN/CONICET

“La Argentina es una pija parada lista para procrear, y las Malvinas son sus Pelotas ¡Cuando las recuperemos volverá la fertilidad a nuestras tierras, y seremos una gran nación como soñaron nuestros próceres! ¡Un país potente!”

CARLOS GAMERRO, LAS ISLAS

Con el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 y la toma del poder por parte de las Fuerzas Armadas, se instauró en la Argentina un régimen que tenía como principal fundamento político la violencia. Si para el teórico Karl Von Clausewitz (2004) la guerra es la continuidad de la política por otros medios, para la dictadura militar que gobernó el país entre 1976 y 1983, la guerra era la única forma de concebir la acción política. La dictadura que había comenzado con la represión, secuestros y desapariciones de la que llamaron guerra antisubversiva (nombre que se le dio a la represión ilegal que llevó a cabo el Estado militar¹), continuó con el intento de un enfrentamiento bélico con Chile en 1978 por el conflicto territorial por el canal de Beagle y culminó en 1982 con la guerra contra Inglaterra por las islas Malvinas; la única guerra convencional en la que participó Argentina a lo largo del siglo XX. De esta manera, la dictadura instaló definitivamente el militarismo en la cultura nacional en un período dominado por la violencia política.

Sin dudas, la guerra es la actividad masculina por excelencia. El Estado prepara a los hombres para la función bélica alegando la necesidad de defender el territorio nacional y a quienes lo integran. Es precisamente esa necesidad la que legitimaba a lo largo del siglo pasado en la Argentina la existencia del servicio militar

¹ Para un desarrollo más exhaustivo del rol de las Fuerzas Armadas en la lucha antisubversiva véase: Verbitsky, Horacio. *La última batalla de la Tercera Guerra Mundial*. Buenos Aires: La página, 2006.

obligatorio², gracias al cual los jóvenes civiles eran obligados a entrenarse como soldados para la defensa de la patria. Como asegura la antropóloga social Rosana Guber, esa instrucción militar suponía a su vez una formación de los hombres como tales; una instancia cuyo cumplimiento suponía la adquisición de una masculinidad plena:

Desde 1901 muchas “clases” o promociones pasaron el rito militar de nacionalización estatal hacia la ciudadanía masculina. Como en la mayoría de los modernos Estados-Nación la conscripción es un estadio con una exigente instrucción técnica y jerárquica, en la cual los “pibes” o “chicos” se separan de sus familias y se entrenan para matar o morir por la patria pero fundamentalmente, y según el saber popular, para “hacerse hombres” (2009 212).

La guerra se presenta entonces como una circunstancia excepcional para que los hombres demuestren, justamente, los atributos de su hombría. Se trata de una instancia en la cual deben probar que responden a ese ideal de masculinidad en el que fueron educados, tanto por las Fuerzas Armadas como también por las otras instituciones en las que fueron formados, principalmente, la familia y la escuela. Durante el desarrollo del conflicto bélico en las islas Malvinas, alrededor de siete de cada diez soldados que participaron de la guerra eran jóvenes conscriptos de entre 18 y 20 años (Lorenz 2009), algunos de ellos con sólo un par de meses de instrucción militar. Por su parte, las mujeres prácticamente no participaron de la guerra, salvo un número muy reducido de enfermeras e instrumentadoras quirúrgicas que fueron trasladadas a los buques hospitales ubicados dentro del teatro de operaciones militares³. El rol de la mujer durante el conflicto armado se concentró en las actividades que se realizaban en el continente para obtener recursos para los soldados a través de donaciones y distintos eventos de caridad. También hubo mujeres que actuaron como madrinan de guerra de los conscriptos

² En el año 1901, durante la segunda presidencia de Julio Argentino Roca, el entonces ministro de Guerra Pablo Riccheri estableció el Servicio Militar Obligatorio en la Argentina (Estatuto Militar Orgánico, ley 4.301). Entonces, las Fuerzas Armadas reclutaban a ciudadanos de entre 20 y 21 años, y la instrucción militar duraba entre 18 y 24 meses. Luego, como explica Rosana Guber, la ley fue modificada: En 1973 una reforma al servicio militar modificó la edad de sorteo, que pasó de 21 a 18 años, lo cual redundó en que el cumplimiento efectivo de la conscripción tuviera lugar a los 19 años. Los soldados que fueron a Malvinas pertenecían en general a dos “clases” o promociones. Los nacidos en 1962, que contaban con 20 años en 1982, ya habían concluido el servicio cuando fueron convocados nuevamente en los primeros días de abril. En cambio, quienes pertenecían a la clase 1963 habían entrado entre enero y febrero al servicio, de modo que cuando fueron destinados al teatro de operaciones contaban con 19 años y con un promedio de tres meses de instrucción militar. (Guber 2001 116)

³ La historia de las únicas mujeres que participaron de la guerra de Malvinas se conoció hace muy poco gracias a un libro de reciente publicación: Panero, Alicia. *Mujeres invisibles*. Buenos Aires: Bubok, 2014.

que combatían en las islas, a quienes brindaron asistencia y contención durante el conflicto y en los primeros meses de la postguerra⁴.

No son sólo los soldados los que se ponen a prueba en los campos de batalla, lo que la guerra pone en juego excede la dimensión de los sujetos que protagonizan la experiencia bélica, para dar cuenta de la forma en que la Nación se representa a sí misma. Con la entonación del absurdo literario, esa representación queda expresada en la metáfora fálica que utiliza el personaje de la novela *Las Islas*, de Carlos Gamerro, que hemos elegido como epígrafe de este trabajo: el país es un falo que necesita de Malvinas para ser potente y procreador. La Nación es pensada así como amputada, incompleta y estéril sin las islas. Podría decirse que aquello que la guerra pone en juego es también la masculinidad de la patria; la posibilidad de ser una Nación plena con la recuperación del archipiélago. En el relato cinematográfico de Malvinas, ambos discursos, el nacionalista y el machista, se cruzan para representar ese estereotipo de masculinidad, pero también – y sobretodo – para criticarlo. Como veremos más adelante al analizar las distintas obras del corpus: si para el discurso hegemónico el macho es quien pelea en defensa de ese ideal de patria; en el discurso ficcional, el hombre plenamente constituido – es decir, el macho - es aquel que se rebela de alguna manera al mandato de la patria y a las imposiciones de la masculinidad hegemónica. En consecuencia, la guerra de la ficción propone una redefinición de ese ideal de masculinidad y de Nación.

Cuando la junta militar encabezada por Leopoldo Fortunato Galtieri anunció el 2 de abril de 1982 que las Fuerzas Armadas habían recuperado las islas Malvinas, estaba anunciando la continuidad de un relato que había comenzado en 1833 cuando la usurpación británica del archipiélago convirtió a Malvinas en una causa nacional y popular. Como señala Rosana Guber, la continuidad de ese relato a lo largo del tiempo y su vigencia radica en la filiación del relato de Malvinas y el de la Nación; discurso donde la causa nacional parece superar los diferentes posicionamientos políticos e ideológicos:

⁴ Por iniciativa del Estado Mayor [...] se estableció un programa de tutorías o “madrinzgos” de guerra. Las “madrinas”, por lo general mujeres de buena posición económica, adoptaban uno o más soldados, generalmente de humilde condición. La adopción comenzaba mientras el soldado, a quien seguramente no conocían, estaba en el frente. Durante la guerra, los protectores obtenían información de fuentes militares acerca del reclutamiento, la situación y destino en el frente, y la transmitían a la familia del conscripto. Si había sido herido, lo visitaban en el hospital y le proveían entretenimientos, medicamentos y dinero, o pagaban a sus padres el pasaje a la localidad donde se encontraba el hospital. Cuando terminaron las hostilidades, las madrinan se abocaron a la “integración social” de los soldados, facilitándoles lo que estuviera dentro de sus posibilidades para asegurarles una beca de estudio, una vivienda o un trabajo. (Guber 2009 27-28)

La extraordinaria vigencia de las reivindicación argentina de las islas Malvinas puede explicarse, entonces, y paradójicamente, como resultado de esta causa nacional como incontaminada por la política pero, a la vez, como una reivindicación que ha permitido expresar demandas políticas en un idioma considerado legítimo, aun bajo las más duras gestiones militares: el idioma de la Nación. La continuidad de Malvinas como causa nacional emblemática de los argentinos, mostraba una lógica contrastante con la discontinuidad política (2001 107)

Apelando al gran poder simbólico sedimentado históricamente en la causa, la dictadura venía a reclamar un lugar en el gran relato de la Nación⁵. La participación de los militares en ese suceso histórico fue representada por el discurso del Estado desde el relato mítico de la causa⁶.

La narración del Estado apelaba al imaginario colectivo de Malvinas para construir una imagen de las Fuerzas Armadas en la que se configuraban como representantes de los más elevados valores patrióticos, redentoras de la causa nacional e impulsoras de una lucha antiimperialista contra una de las principales potencias coloniales. En consecuencia, durante la recuperación del archipiélago y el posterior desarrollo del conflicto bélico con Inglaterra, los comunicados oficiales y los medios se refirieron a los soldados argentinos como “nuestros héroes en las islas” y desplegaron un relato bélico que destacaba el coraje de las acciones en el frente de batalla⁷, pero una vez firmada la rendición de las tropas nacionales, ese heroísmo fue rápidamente olvidado y, a los ojos de un pueblo que había confiado en la victoria como única posibilidad, los que combatieron en Malvinas no tardaron en transformarse en víctimas inocentes de una dictadura que los había utilizado en una aventura absurda.

⁵ En la base de la conformación de toda Nación moderna - y también en la de la Argentina, se encuentra la constitución de un relato cuya función es homogeneizar, definir un nosotros y un ellos en un sistema de inclusión y exclusión, otorgar una identidad colectiva que opera en el horizonte del imaginario social, a través de un sistema simbólico: nombre, bandera, himno, escudo, panteón de héroes y de hitos. Una narración del origen y de lo porvenir: una tradición y un relato futuro. La eficacia de este relato consiste en que logrará disolver las diferencias internas, haciéndolas converger y coincidir en los valores de la unidad nacional. (Blanco et al.)

⁶ El mito no sería una narración falsa, ni una invención, ni tampoco una fabulación, aunque este sea el sentido con que se emplea la palabra en el lenguaje común, sino una manera de percibir la misma realidad, teñida por la ideología o por el afecto. Mientras que la historia sigue un código aparentemente “realista”, el mito responde a otro código, el de las representaciones imaginarias. (Erasquin 50)

⁷ Respecto al tratamiento de la guerra de 1982 por los principales medios de comunicación argentinos, resulta esclarecedor el artículo: Guembe, María Laura. “Fábrica de héroes”. *Ciencias Sociales*. Abril de 2012: 64-69. En su estudio, la investigadora analiza la forma en que la revista Gente construyó una representación heroica de las acciones de las Fuerzas Armadas argentinas en el conflicto bélico.

¿Héroes de la patria o víctimas de la dictadura militar? ¿Guerreros valientes o civiles cobardes? ¿Hombres o chicos? Esas preguntas atraviesan de forma problemática un relato en el que se entrecruzan diferentes representaciones de la masculinidad, el heroísmo y el nacionalismo. Este trabajo se propone analizar una serie de películas argentinas sobre la guerra de 1982 para indagar sobre las distintas formas de representación de la masculinidad que propone la cinematografía de Malvinas. Encontramos en *Masculinidades en guerra. Malvinas en la literatura y el cine*, la investigación de Paola Ehrmantraut, el principal antecedente de un estudio sistemático de la ficción cinematográfica sobre el conflicto bélico desde una perspectiva de género. Nuestro análisis retoma algunos de los principales postulados críticos de Ehrmantraut, pero se aboca al estudio de un corpus diferente de films, trazando así una cartografía distinta del cine sobre Malvinas. La razón de nuestra elección se sustenta en que los films analizados fueron producidos y remiten a tres momentos diferentes en el contexto de la postguerra, lo que nos permite una visión diacrónica del corpus cinematográfico en la que es posible vislumbrar algunas continuidades y rupturas respecto de las distintas formas en las que se ha representado lo masculino en la ficción de la guerra. En nuestro estudio, partimos entonces del concepto de masculinidad hegemónica que desarrolla R. W. Connell:

[...] la masculinidad es un campo de producción de identidades múltiples que se negocian constantemente y que son profundamente contingentes. En cada momento histórico existe una masculinidad hegemónica que ocupa el centro del paradigma de género en toda sociedad patriarcal. Sólo una minoría efectivamente participa de los privilegios de estar incluidas en esa masculinidad hegemónica. Sin embargo, al establecerse como ideal, es sostenida por una mayoría que, si bien no llega a encarnar ese ideal, si recibe parte del privilegio que beneficia a quien ocupa esa posición patriarcal de relativo poder. (citado en Ehrmantraut 25)

La concepción de una masculinidad hegemónica resulta una herramienta crítica que nos permite distinguir un ideal de masculinidad propuesto desde una cultura fuertemente militarizada como fue la que se consolidó durante la última dictadura argentina. A su vez, nos permite pensar en esas otras identidades alternativas que van a surgir como respuesta al modelo hegemónico impuesto desde la cultura oficial. Con la guerra de 1982, muchos de los elementos que configuraban ese ideal identitario se pondrán en crisis (la concepción de hombría, valor, heroísmo; entre otras). La experiencia excepcional de la guerra obligará a los protagonistas del conflicto a redefinir su propia identidad en relación a esos modelos que parecen

haber sucumbido con la derrota militar en las islas. En Argentina, la ficción cinematográfica ha producido diferentes representaciones de esa problemática identitaria en la que distinguimos la emergencia de distintas formas de masculinidad. Tomamos en este caso tres películas que, como ya hemos mencionado, abordan el conflicto bélico en tres momentos diferentes: *Los chicos de la guerra* (1984), *Iluminados por el fuego* (2005) y *El visitante* (1999). A partir del análisis de estos films, nos proponemos indagar en ellos las características de las diferentes formas de representación de la masculinidad que encarna Malvinas.

MASCULINIDAD COMO HEROÍSMO ANTIBELICISTA

La película *Los chicos de la guerra* (1984) dirigida por Bebe Kamin no sólo inicia la saga de relatos cinematográficos de la guerra de Malvinas, sino que es también una de las primeras obras del cine argentino que plantea una crítica explícita a la dictadura militar. El film está basado en los testimonios de ex combatientes reunidos por Daniel Kon (1982) en un libro que se publicó apenas unos meses después de terminado el conflicto bélico. El trabajo de Kon busca retratar la emergencia de los ex combatientes como nuevos actores sociales en el período de transición entre el régimen militar y la restitución de la democracia. Apenas finalizada la guerra, la sociedad usó la denominación de “chicos de la guerra” para referirse a esos jóvenes clase 1962 y 1963 que participaron del conflicto bélico como parte del servicio militar obligatorio. Como afirma Rosana Guber, esta expresión no hacía más que evidenciar el desconcierto de una sociedad que no supo – o no quiso – comprender lo que había sucedido en las islas:

La ausencia de una política oficial para la postguerra, sumada a la decepción, el desentendimiento masivo y el silencio, expresión de la perplejidad civil sobre lo ocurrido, contribuyeron a dejar a los ex soldados en un lugar indefinido de “chicos” e “incapaces”, sin una respuesta orgánica por parte de los adultos que se hiciera cargo de ellos. (2001 121-122)

La película de Kamin narra la historia de tres jóvenes conscriptos de distintos estratos sociales que comparten la experiencia de la guerra: Fabián (Muchacho de clase media, su madre es ama de casa y su padre empleado. Responde a la configuración arquetípica de un “pibe de barrio” de Buenos Aires), Pablo (Muchacho de clase alta. Es hijo de un oficial del Ejército y estudia piano. Tiene una personalidad retraída y obediente) y Santiago (Muchacho de condición humilde que ha migrado de Corrientes a Buenos Aires, donde trabaja como lavacopas de un bar.

Vive solo y ayuda económicamente a sus padres). Las primeras escenas del film nos ubican en el momento de la rendición y nos muestran a los combatientes cavando una fosa para enterrar a los caídos. De esa imagen de la derrota, un flashback nos traslada a la infancia de Fabián: en la escena se reproduce un acto escolar con su exaltación de los símbolos patrios. Esta representación pone de manifiesto la transmisión ritualizada de esa idea pretendidamente común de Nación que se exagera con la recuperación de Malvinas. Es el Estado, a través de sus instituciones, el que construye ese imaginario colectivo donde se postula una identidad nacional homogénea y sin fisuras:

[. . .] la identidad nacional no surge espontáneamente ni es naturalmente consensual. El Estado, a través de sus aparatos (político, cultural, ideológico), va a imponerla con éxito, tanto más cuanto esa transmisión parece "normal". El sentido de pertenencia, el sentimiento patriótico, se apoya en el orgullo de formar parte de un (ajeno) pasado glorioso sobre el que se ha construido un gran proyecto compartido. (Erasquin 28)

La narración de la película se concentra no tanto en narrar los episodios bélicos, sino en contar la historia previa de los personajes antes del suceso de Malvinas. Se encadenan las escenas que muestran diferentes momentos en la formación de los protagonistas, desde la infancia hasta la guerra. El relato recorre distintas instancias en las vidas de Fabián y Pablo, sobretodo, sus pasos por distintas instituciones como la escuela primaria, la escuela secundaria y la iglesia. Al igual que el servicio militar obligatorio, estas instituciones van a cumplir un rol determinante en la conformación de un determinado modelo de masculinidad, como asegura Ehrmantraut:

Ciertas instituciones son fundamentales a la hora de construir modelos de masculinidad, y en el seno mismo de sus organizaciones se reproducen ordenamientos que responden al carácter jerárquico que implica la existencia de una masculinidad hegemónica: la Iglesia y las Fuerzas Armadas son ejemplos clave de instituciones que construyen, sostienen y promueven modelos concretos de masculinidad. (26)

La aceptación implícita de esas estratificaciones jerárquicas de la masculinidad se vislumbra incluso entre pares y por fuera de la mediación de las instituciones. Por ejemplo, en una escena Fabián es niño y se encuentra jugando al fútbol con unos amigos del barrio cuando estos le ordenan buscar la pelota que se ha perdido entre unos matorrales por su condición de ser más bajo de estatura que el resto de los

integrantes del grupo. En otra escena, ya en la adolescencia, un amigo lo llama “cagón” – es decir, cobarde – porque Fabián todavía no ha podido mantener relaciones sexuales con su novia del colegio. En el primer caso, la diferenciación es determinada por un factor físico, mientras que en el segundo, es la concreción del acto sexual como forma de afirmación de la heterosexualidad, la que determina una supuesta superioridad entre hombres. Dentro de las instituciones, la jerarquización está atravesada por relaciones de poder que ponen de manifiesto una clara matriz autoritaria: Un preceptor del colegio secundario que les ordena a los alumnos pararse firmes o cortarse el pelo; o un profesor de educación física que sonríe con perversión al observar a un alumno fallar una y otra vez ante una prueba de destreza, asimilando la falta de habilidad a una falta de hombría en su arenga de tipo militar: “Sin miedo que este no es un liceo de señoritas”. Sin dudas, la representación más cruda del autoritarismo de la época se produce en la secuencia en que Fabián y un compañero de colegio son interceptados de noche por un automóvil del cual se bajan dos oficiales de civil; escenificando una razia típica de los tiempos de la represión ilegal. Después de golpear y amedrentar a los adolescentes y antes de dejarlos ir, uno de los integrantes del grupo de tareas le advierte a Fabián: “¿Te das cuenta de que yo te puedo hacer boleta flaco?”. El mundo de los adultos se representa entonces como una amenaza para esos chicos que están pronto a convertirse en hombres, ya que sus vidas se encuentran en manos de un Estado que, ya sea de forma ilegal (a través de la violencia de la represión), o bien de forma legal (a través de la conscripción y de la violencia bélica), las pone constantemente en riesgo.

El rol que cumplen los padres en *Los chicos de la guerra* tampoco responde necesariamente a una función protectora. La figura del padre aparece en la película como la de reproductor del modelo de masculinidad hegemónica. En el caso de Fabián, va a ser su madre quien cuestione la convocatoria a su hijo para combatir en Malvinas. La mujer va a rechazar el mandato estatal de entregar su primogénito al llamado de la Nación cuestionando su legitimidad: “¿Pero qué patria ni qué carajo? [...] ¿Quiénes son ellos para mandar a un chico como Fabián que no tiene nada que ver con nada?”. En cambio, su padre acepta con evidentes gestos de dolor y resignación el traslado de su hijo a las islas por temor a que Fabián sea considerado un cobarde al no aceptar el llamado de la patria y no cumplir con su obligación como hombre: “¿Querés que tu hijo sea un desertor? ¿Qué no se presente y se tenga que estar escondiendo?”. En el caso de Pablo, la figura patriarcal se presenta aún de forma más gravitante en la conformación de una masculinidad de tipo militarista. Se repiten las escenas en las que Augusto, su padre, le enseña el manejo de armas y lo

lleva de cacería al campo; actividades que suponen ritos iniciáticos en su formación como hombre. Al momento de iniciarse el conflicto bélico, un colega le ofrece a Augusto la posibilidad de que su hijo se quede en el continente desarrollando tareas administrativas en el cuartel. Sin embargo, Augusto insiste enfáticamente para que su hijo viaje a las islas a pelear: "Si salís a la calle te vas a dar cuenta de lo que está pasando. Nos hemos convertido en una Nación por primera vez. Hace 150 años que estamos esperando este momento; mis abuelos, mis padres, yo. Y doy gracias a Dios de que mi hijo sea uno de los elegidos para defender a la patria con sus armas". El discurso del padre de Pablo se presenta fuertemente atravesado por el discurso nacionalista de la causa Malvinas, en el cual la reincorporación territorial de las islas y la consecuente completitud de la Nación es un anhelo largamente esperado. Pero también responde a la posibilidad de que su hijo cumpla con el legado transgeneracional de masculinidad de forma ideal, es decir, convirtiéndose en un héroe de la patria. Desde esta concepción, Pablo es un privilegiado al poder entregar su vida a la Nación y así cumplir con la que debería ser la máxima aspiración de todo hombre. Al inmolar a su hijo en nombre de la patria, Augusto propone una representación en la cual el relato de la Nación y el de la masculinidad se superponen y entrecruzan. El final de película, con las escenas que muestran a los conscriptos reinsertándose a la vida civil después de la guerra, plantea el desengaño de los jóvenes soldados respecto del mundo de los adultos por quienes se sienten traicionados. En el caso de Santiago, al volver descubre que su patrón - que lo había despedido como a un héroe: "Santiaguito vos sí que sos un héroe [...] ¡Que suerte que tenés vos pibe que podés ir!" - lo ha dejado sin trabajo. Sin nadie que lo contenga, se emborracha en un boliche, genera una pelea y termina encerrado por la policía en un calabozo solitario. Por su parte, Pablo se atrinchera en una habitación y dispara con una escopeta contra los trofeos de cacería de su padre y contra el piano, como si siguiera combatiendo en las islas. Del otro lado de la puerta, sus padres lo llaman desesperados. En la última secuencia, se lo ve apuntando en la dirección donde se encuentran ellos. Esa escena parece dejar en suspenso dos posibilidades: la del suicidio, pero también la del parricidio.

En el film, la experiencia de la guerra de Malvinas resulta unificadora principalmente para esa generación de jóvenes que creció durante la dictadura y que fue enviada a luchar en el conflicto bélico. La violencia que atraviesa las relaciones sociales en el continente se traslada a las islas, ya que durante el conflicto bélico los soldados padecen las vejaciones y humillaciones de sus oficiales, que eran los integrantes de esas Fuerzas Armadas que habían torturado y desaparecido a miles de argentinos en el llamado Proceso de Reorganización Nacional. En

consecuencia, *Los chicos de la guerra* narra la continuidad entre la dictadura militar y el episodio de Malvinas, al representar las marcas de la violencia estatal en el cuerpo de los soldados. En una escena, Santiago desata a uno de sus compañeros que ha sido estaqueado por robar comida y se está congelando. Cuando el Capitán le pide explicaciones por su acto de insubordinación, Santiago responde: “Yo, allá, mientras no había guerra, nunca hice problemas... Los grados están bien... Yo siempre cumplí las órdenes... Pero acá somos todos iguales. Porque si a ustedes se les congelan los milicos ¿con qué van a pelearlos a los ingleses?”. La idea de que, en Malvinas, todos son iguales porque enfrentan a un enemigo común es la que postula la representación de la Nación como una comunidad homogénea. La verticalidad y el despotismo que manifiestan las relaciones de poder dentro de las Fuerzas Armadas que llevan adelante la guerra, rompe con ese ideal de Nación y afirma la representación de los combatientes como víctimas de la dictadura. La unidad de los argentinos que postula el discurso oficial se vislumbra sólo en la camaradería horizontal que se genera entre conscriptos – la película insiste en esa unidad entre soldados procedentes de distintas clases sociales y diferentes latitudes del país - que parecen aglutinados en la lucha por conseguir comida y sobrevivir, no tanto a las tropas inglesas, sino a los jefes de su propio Ejército. Carlos Gamerro rescata, justamente, esa solidaridad entre pares que ha surgido de la experiencia bélica como el valor más destacable que ha legado el conflicto armado de 1982. Sin embargo, este valor no surge desde la institución militar, sino que, al contrario, emerge como una forma de resistencia al autoritarismo de las Fuerzas Armadas:

En el servicio militar, y en la guerra, no se hacen los hombres, se deshacen, y con las partes se arma un soldado. No son tanto los que pelearon contra los ingleses, sino los que en medio de esa guerra inventada supieron mantenerse unidos, apoyarse, ayudarse, consolarse, resistir al verdadero enemigo que eran sus propios oficiales; mantenerse, en suma, humanos, quienes merecen reconocimiento y respeto. Si hubo héroes de Malvinas, fueron ciertamente ellos, y no los carapintadas abyectamente glorificados por Alfonsín. (2006 75)

Una representación similar puede observarse en la película *Illuminados por el fuego* (2005) dirigida por Tristán Bauer. Al igual que la obra de Bebe Kamin, la película es el resultado de la ficcionalización de un relato testimonial, en este caso, la narración autobiográfica del soldado Edgardo Esteban (2012). El film se ubica en los años posteriores a la crisis política del año 2001 y narra la historia de Esteban Leguizamón, un ex combatiente que rememora la guerra de 1982 a partir del suicidio de Alberto Vargas, su compañero de trincheras. En la trama de la película, al igual que en *Los chicos de la guerra*, se repiten las escenas que representan el

hambre, el miedo, los estaqueos y el autoritarismo de los oficiales del Ejército en Malvinas. También se repite la escena de insubordinación del conscripto ante el despotismo de sus superiores. En este caso, el protagonista, Esteban Leguizamón, se niega a cumplir la orden de cargar los elementos personales de un oficial para ayudar a Vargas, que se encuentra herido en una pierna, a replegarse. El film, como sucede en la obra de Kamin, no hace una representación en la que se destaque el coraje bélico de los soldados que protagonizaron las batallas contra el Ejército inglés. En este caso, el coraje está dado por la valentía de desobedecer a un superior para ayudar a otro camarada. El relato desestima la posibilidad de representar una épica belicista, ya que la derrota aparece como una consecuencia lógica de una conducción militar cobarde, preocupada más en castigar a sus propios soldados que en combatir a las fuerzas inglesas. En la versión cinematográfica, se excluyen los escasos actos de heroísmo bélico que Esteban narra en su relato autobiográfico. A su vez, la narración del cine evita la representación de aquellas zonas del relato testimonial que abordan cuestiones consideradas tabú desde el discurso militar, como es el caso de la sexualidad de los combatientes:

Dumas era el cabo del rancho, así que en sus manos estaba la comida. Tenía ese poder sobre nosotros, pobres soldados hambrientos y congelados, capaces de cualquier cosa por un jarro de mate cocido humeante. Yo lo conocí en Malvinas y a poco de llegar me di cuenta de sus maneras afeminadas. Tiempo después el cabo Dumas había comenzado a obtener adeptos entre la tropa y no pasaba noche en que no llevara un soldado a su pozo de zorro. Tenía una forma muy cariñosa de tratarnos y sus conversaciones siempre terminaban en la misma cuestión: sexo. (54)

La descripción que hace Esteban del cabo Dumas como homosexual destruye cualquier representación paradigmática de militarismo y masculinidad. Sin embargo, en su testimonio, el soldado va a diferenciar las preferencias sexuales del oficial de su valor en el campo de batalla:

[...] al cabo no lo acobardaban las bombas. Lo vi manejando un obús y colaborando con los tiradores; se jugaba todo; corría a buscar los cajones con las municiones, atravesando áreas peligrosas. Realmente demostraba que tenía valor y que estaba en la guerra también para pelear. Su actitud contrastó con la de ciertos oficiales como Gilbert, que se hacían los machitos con los soldados pero cuando hubo que “poner los huevos”, no se les vio la cara. (57)

La imagen de un combatiente homosexual demostrando gran valor en las acciones bélicas es claramente contradictoria pensada desde el modelo de masculinidad hegemónica. La representación que realiza Esteban critica justamente ese ideal de masculinidad que configuran las Fuerzas Armadas, al mostrar que, por un lado, la sexualidad y el valor no son asimilables como atributos inherentes y exclusivos de la esfera de lo masculino. Por otro, al contrastar el coraje de Dumas con la actitud temerosa de otros oficiales que pretenden encarnar ese modelo hegemónico y patriarcal, invalida ese estereotipo de masculinidad revelándolo como una falsa construcción discursiva. En este tipo de representación, la mayoría de los oficiales de Ejército no demuestran auténticos atributos bélicos como pueden ser la valentía y la entrega, sino que se limitan a reproducir de forma violenta la estratificación de las jerarquías militares. En este punto, conviene preguntarnos por qué tanto *Iluminados por el fuego* como el resto de los films sobre la guerra de Malvinas han excluido la representación de la homosexualidad. En la filmografía de Malvinas, los soldados pueden ser cobardes o valientes, autoritarios o solidarios, pero siempre heterosexuales. Sin embargo, la ficción literaria sí se ha permitido este tipo de representaciones (Encontramos un claro ejemplo en *Los Pichiciegos*, la novela de Rodolfo Fogwill (1994), donde se escenifica la relación homosexual entre un soldado inglés y un conscripto argentino). Considero que esa exclusión está estrechamente relacionada con el modelo de masculinidad hegemónica - esencialmente heterosexual - impuesto por el militarismo. Aun cuando propongan una visión crítica, las películas sobre la guerra han sido pensadas desde ese modelo donde la homosexualidad es impensable en el contexto bélico. Los films representan los estereotipos de la cultura militar y los reproducen, con una mirada deconstructiva que busca socavar sus fundamentos, pero sin ir más allá de lo que esos estereotipos imaginan como posible.

Como deja en claro el testimonio de Esteban, en la guerra participaron oficiales que actuaron con valentía ante circunstancias adversas y otros que reprodujeron en las islas el autoritarismo que caracterizó a las Fuerzas Armadas durante el proceso militar⁸. Sin embargo, son estos últimos los ocupan el espacio de la ficción en los dos films más vistos por el público y analizados por la crítica: *Iluminados por el fuego* y *Los chicos de la guerra*. Estas ficciones han evitado la representación de Malvinas

⁸ [. . .] Es imposible generalizar sobre las relaciones verticales, es decir con sus superiores: hubo oficiales y suboficiales que se condujeron correctamente, y otros que no, repitiendo en esas condiciones extremas los mismos mecanismos vejatorios que durante el servicio militar obligatorio. Pero es posible decir que los ex soldados reconocen a quienes desde una posición superior compartieron sus penurias y escases, cuidando por sus subordinados, así como por el contrario condenan a los superiores que los dejaron librados a su suerte o sacaron ventaja de su mayor jerarquía. (Lorenz 145-146)

como una gesta épica para no caer en la reivindicación de aquellos militares que habían participado de los crímenes de la dictadura. Los protagonistas de estas películas son los conscriptos sometidos a una conducción militar inepta y despótica, de ahí que la representación de los ex combatientes como víctimas haya persistido como una imagen estereotipada de los soldados en el contexto de la postguerra. Si los soldados se configuran como sobrevivientes de su propio ejército, ¿podemos entonces hablar de los protagonistas de estos relatos como héroes? Está claro que se trata de héroes que no responden al modelo arquetípico de heroísmo. Estas ficciones cinematográficas han optado por no hacer una representación belicista del suceso Malvinas. A tal punto, que el enemigo real - las fuerzas inglesas - está ausente o desempeña un rol absolutamente secundario en la narración. En este sentido, las películas se alejan del estereotipo del héroe que propone la tradición del cine bélico para configurar un heroísmo que podemos definir como antibelicista. Al no existir un modelo de héroe militar a seguir, los conscriptos no se destacan por sus virtudes guerreras, sino por otros valores como el compañerismo y la solidaridad que les permiten mantenerse con vida. A su vez, al destacar los actos de insubordinación y rebeldía, los soldados se diferencian de los militares que condujeron la guerra y lo que ellos representan: la dictadura, el autoritarismo y el machismo patriarcal. Esa actitud los aleja del rol pasivo en que los coloca la victimización y los redime de su patetismo exacerbado para configurarlos como héroes no convencionales.

MASCULINIDAD INCONCLUSA

Uno de los estereotipos que se reiteran en las narraciones sobre la guerra de 1982 es la figura del ex combatiente como loco. Al regresar de Malvinas, muchos soldados padecieron depresión y estrés postraumático como consecuencia de los dramáticos sucesos que vivieron en las islas, lo que dificultó que se reinsertaran en la sociedad. En el contexto de la postguerra, la representación de los combatientes como sujetos anormales se instaló en el imaginario social y reforzó a aquella que los construye como víctimas. Además, esa condición de los veteranos explica el gran número de suicidios y el estado de marginalidad en que se encuentran muchos de ellos⁹. La

⁹ No existen estadísticas oficiales sobre el número de suicidios de ex combatientes de Malvinas luego del conflicto bélico. Algunas agrupaciones de ex combatientes, como es el caso del CESCEN (Centro de Ex Soldados Combatientes En Malvinas) de la provincia de Corrientes, indica que desde 1982 los suicidios de ex combatientes fueron más de 500, aunque no revela cuáles son las fuentes que sustentan esa cifra. Un informe periodístico del año 2006 realizado por Oliver Galak para el diario La Nación releva los registros de distintos centros de veteranos de Malvinas y arroja una cifra de más de 350 suicidios en la postguerra. Como señala el informe, tomando esta cifra como válida, la estadística arroja un índice muy alto de suicidios de ex combatientes: Según estadísticas del Ministerio de Salud del año 2004, la tasa anual de

representación de los traumas de la postguerra es el eje narrativo de la película *El Visitante* (1999), dirigida por Javier Olivera. No resulta casual que el relato cinematográfico apele a este tipo de representación a fines de la década del noventa, momento en que se estrena la película, ya que se trata de un período que los propios ex combatientes han calificado como de “desmalvinización” de la política y la cultura nacional. El analista Francisco José Pestanha, asegura que existe un correlato entre la fijación de ese estereotipo del ex combatiente y la marginalización de la problemática de Malvinas como tema de debate nacional a lo largo de la década del noventa:

[. . .] la imposición de un primer estereotipo que presentaba al veterano como un alienado, transmutado luego en víctima, tuvo como intención restar protagonismo a quienes participaron del conflicto, así como a la posterior acción reivindicativa de agrupaciones de veteranos y familiares, con el fin de neutralizar sus demandas y acallar sus voces. En este sentido, la “desmalvinización” constituyó un auténtico dispositivo de elites impuesto de “arriba hacia abajo”, que con el tiempo fue configurándose como un verdadero discurso hegemónico. (27)

Pedro, el protagonista del film, es un ex combatiente de 36 años que ha perdido un brazo en la guerra y vive recluido en la habitación de una humilde pensión; rutina que sólo interrumpe por las noches para manejar un taxi. La monotonía de su vida se transforma repentinamente por la visita espectral de Raúl, un amigo que murió combatiendo en las islas junto a él. El recuerdo de Malvinas se representa entonces como la presencia irracional de aquel pasado traumático en el presente. La película comienza con Pedro como invitado a un programa de radio que conducen otros ex combatientes. Uno de los locutores pregunta al aire: “¿Cuántas veces contamos el mismo cuento?”. Sin embargo, Pedro no puede poner en relato su experiencia de la guerra cuando le piden que narre los sucesos de aquel combate en donde él perdió su mano y su amigo la vida. La imagen lo muestra nervioso, con la vista baja y en silencio. Sus interlocutores insisten, intentan sacarle algunas palabras con nuevas preguntas:

- Pedro. - No tengo ningún buen recuerdo de la guerra.

suicidios en la Argentina es de 8,2 casos cada 100.000 habitantes. Si se considera que hay unos 14.000 sobrevivientes del conflicto bélico por la soberanía de las islas Malvinas (el censo que realizó el Ministerio del Interior habla de más de 25.000, pero esa cifra ha sido muy resistida entre los excombatientes) y se toma como cierta la cantidad de 350 casos que manejan los propios veteranos, la tasa anual de suicidios en este segmento sería de 108,7 cada 100.000 habitantes; esto es, casi 14 veces más que entre el resto de la población. (Galak 2006)

Polifonía

- Jorge (Apresurado) – *Te entiendo. Yo también, nosotros, Oscar y yo, digo, también estuvimos ahí y, es cierto, resulta difícil encontrarle el lado bueno.*

- Oscar. – *Luchamos por una causa justa. Podemos recordar eso.*

- Pedro. – *Una causa... (vacila)*

- Oscar. – *¿Sí?*

- Pedro. – *Una causa no es un recuerdo. Uno recuerda a los amigos, de las causas se olvida.*

- Oscar. – *No deberíamos olvidar las causas que nos llevaron a luchar en Malvinas: la soberanía, la dignidad nacional...*

- Pedro. – *Pero eso no es lo que uno recuerda de una guerra. (más firme) Uno recuerda a un amigo que ya no tiene. A un amigo que murió. Eso recuerda. La soberanía es... una idea. Raúl era mi amigo. (Extracto del guion cinematográfico en Forn et al. 139-141)*

El protagonista se aleja del discurso de la causa nacional que postulan los otros ex soldados; lo desmitifica como una representación ideologizada: “la soberanía es... una idea”. Pedro sólo puede pensar en Malvinas en términos de pérdida (de su brazo y de su amigo) y derrota. Aquello que él no puede contar es aquel momento que vuelve constantemente en forma de pesadillas y visiones que le dejan la sensación de culpa por no haber podido cubrir a Raúl durante ese ataque de los ingleses. Una vez más, la ficción desestima la épica del heroísmo nacionalista como relato posible. La guerra no parece convertir a los hombres en héroes, sino que los aniquila o los estigmatiza.

Entre las visiones de Pedro, aparece la imagen fantasmagórica de un Raúl joven con sus ropas de soldado, como en aquella noche del combate en las islas. Al principio intenta evitarlo, pero su amigo continúa presentándosele recurrentemente, hasta que decide hablar con él. Raúl le cuenta que ha regresado del mundo de los muertos con una misión específica: necesita una mujer para su iniciación sexual y debe valerse de Pedro como su *médium* para poder corporizarse en el mundo de los vivos. Esa representación, entre esotérica y paranoica, acentúa dos tipos de representaciones sociales de la figura del ex combatiente: la de la insania mental – en varias escenas se intercalan imágenes de Pedro y Raúl conversando con otras que lo muestran a Pedro continuar la charla solo en la calle o en un bar – y la de los

soldados como chicos. La ficción reproduce entonces los estereotipos que el imaginario social fue construyendo a lo largo del tiempo en torno a la figura del ex combatiente. El personaje de Raúl se corresponde con esa construcción de los soldados como chicos que emergió apenas finalizado el conflicto bélico y que, en esa primera etapa de la postguerra, tanto la obra testimonial de Daniel Kon como la película de Bebe Kamín contribuyeron a consolidar. Mientras que, en el caso de Pedro, al no poder ya representarse al personaje como un chico, el film apela al estereotipo del loco; una representación social actual y vigente en el momento en que se produce la película. En ambos casos, se representa al ex combatiente como un sujeto incompleto cuyo desarrollo como hombre pleno ha sido interrumpido por la guerra.

Rosana Guber insiste en la posibilidad de que la guerra haya interrumpido la instancia ritual de pasaje – a la adultez y a la masculinidad plena – que suponía para los jóvenes el paso por el servicio militar obligatorio: “En tanto y en cuanto la carencia recíproca de reconocimiento sea mantenida por los ex soldados, la sociedad y los agentes del Estado (los ‘gobernantes’), tanto como por los adultos civiles y militares, el pasaje de los ex conscriptos a la madurez no está garantizada, más bien, se pone en riesgo” (Guber 2009 66). En el contexto de la postguerra, el olvido es lo que amenaza con dejar en esa especie de limbo intermedio a los sujetos que atravesaron la experiencia bélica. La película lo representa de manera explícita: Raúl murió combatiendo en las islas siendo apenas un adolescente, la guerra no sólo truncó su vida, sino que le impidió concretar la instancia que - desde la perspectiva de la masculinidad hegemónica- resulta clave en el desarrollo de esa masculinidad heterosexual propuesta: la iniciación sexual. Por su lado, Pedro ha logrado sobrevivir al horror bélico, pero lejos de regresar fortalecido, ha vuelto como un sujeto incompleto física (un brazo amputado) y psíquicamente (al estrés postraumático y a la depresión como patologías propias de la experiencia bélica, se le sumaron luego la falta de reconocimiento y la marginalización social en la postguerra). En la cultura popular – y de manera burda – se dice que alguien “no está entero” cuando padece algún tipo de trastorno psíquico. Las alucinaciones y la locura de Pedro lo representan en esa falta de completitud psicológica.

En *El Visitante* aparecen representadas distintas formas de masculinidad aunque ninguna se caracteriza claramente como el estereotipo de una masculinidad hegemónica. Fuera ya del contexto de la dictadura y de la militarización de la cultura, se configuran otras masculinidades violentas naturalizadas dentro de la sociedad. Es el caso de la figura del hombre golpeador, que es representado por la ex pareja de Telma (una joven del campo que es compañera de pensión de Pedro y

vive sola con su pequeña hija). El hombre busca reconstruir la relación y asegura que ha cambiado sus hábitos violentos, pero cada encuentro entre ambos deriva en una nueva agresión física hacia la mujer. Ella parece no poder resistirse a esa forma de dominación machista ante la ausencia de otra figura masculina. Telma intenta establecer un vínculo más estrecho con Pedro, pero este se muestra parco y antisocial; encerrado en los traumas que lo persiguen desde la guerra. Por su parte, Victoria, la dueña de la pensión, quiere que Telma encuentre una persona que cumpla con el rol socialmente asignado al hombre: “buscate un hombre que te mantenga”. Victoria hace de Celestina para unirla con Pedro, pero no logra concretarlo. Lo que cambia la situación es la llegada del fantasma de Raúl que instiga a Pedro a conseguirle una mujer para su debut sexual. Pedro al comienzo se niega a que sea ella la elegida, pero termina cediendo ante la persistencia de sus apariciones que lo atormentan. El acto sexual de Pedro y Telma se representa con imágenes en las que se intercala la figura de Pedro con la de Raúl, generando el efecto de que Raúl se apodera del cuerpo de su compañero vivo. En ambos casos, el ejercicio de la sexualidad heterosexual – que a Raúl le había sido imposibilitado y que Pedro parecía decidido en no ejercer – posee un efecto catártico y reparador. Para Raúl esa reparación sólo puede ser simbólica, mientras que en Pedro resulta determinante para su futuro, ya que será la acción que producirá un cambio sustancial en la vida del personaje.

A partir de la proyección fantasmal del caído que vuelve de las islas en forma de recuerdo/trauma/locura, la vuelta del combatiente muerto no persigue el reconocimiento de la Nación, sino la posibilidad de completarse como hombre. En este punto, el discurso del heroísmo patriótico confronta contradictoriamente con el discurso de la masculinidad. Para el relato de la Nación, Raúl es un héroe, sin embargo, para el relato de la masculinidad hegemónica, no es un hombre pleno porque la patria lo ha sacrificado antes de que pueda conformarse como tal. La masculinidad de los ex combatientes se representa entonces en este caso como inconclusa; una masculinidad en trance, en suspenso. Raúl vuelve al mundo de los vivos para constituirse como hombre, pero también para arrancar a Pedro del estado liminal en el que se encuentra: ni héroe, ni hombre; un sujeto escindido que no termina de volver de Malvinas. Su cuerpo está aquí, pero su mente parece seguir allá. Después de cumplir el mandato de su amigo muerto, Pedro entra en crisis porque las voces y las explosiones de la guerra no abandonan su cabeza y termina internado. Al salir del hospital cambia de vida. Se traslada con Telma y su hija de la ciudad de Buenos Aires al campo. En este caso, el viaje funciona como una especie de pasaje ritualizado (al igual que sucede con Raúl y el acto sexual). En la última

escena de la película, Pedro juega con la hija de Telma, quien aparece embarazada. De esta manera, el relato ficcional representa la adquisición y restitución de la masculinidad en los personajes. En el caso de Raúl, el acto sexual implica la adquisición simbólica de esa masculinidad que la guerra ha impedido. Por su parte, desde el mensaje que propone el film, la paternidad de Pedro puede interpretarse como la restitución de una masculinidad que el trauma bélico había interrumpido. La película reproduce así la lógica de la masculinidad hegemónica desde cuya perspectiva, tanto la iniciación sexual heterosexual como la paternidad, constituyen instancias legitimadoras en la conformación de una masculinidad plena.

CONCLUSIONES

La representación cinematográfica de la guerra de Malvinas plantea distintas configuraciones identitarias relacionadas a la masculinidad, el nacionalismo y el culto del heroísmo. El deseo de la dictadura militar por recuperar las islas se inscribe en su aspiración por ser parte del gran relato de la Nación; lugar reservado para los héroes de la patria. Sin embargo, tras la derrota bélica en Malvinas, la ficción optó por no construir un relato épico de la guerra de 1982. Con la emergencia de los ex combatientes como nuevos actores sociales, aparecieron relatos alternativos que develaban la crisis del modelo hegemónico de masculinidad. En lugar de representar escenas de heroísmo bélico, el cine se propuso representar una masculinidad atravesada por el autoritarismo y la violencia impuestos desde la cultura represiva de la dictadura. En películas como *Iluminados por el fuego* y *Los chicos de la guerra*, los jóvenes conscriptos se muestran rebelándose a las jerarquías militares y a los mandatos de un orden patriarcal que los ha inmolado en el campo de batalla. Se trata de films que representan un heroísmo antibelicista; un heroísmo que no se sustenta en valores militaristas como el coraje o la valentía, sino que consiste en la afirmación de lazos horizontales de fraternidad y solidaridad. En consecuencia, la cinematografía de la guerra de Malvinas no ha representado héroes siguiendo las convenciones del cine bélico tradicional. Lo que encontramos en estas películas son jóvenes rebeldes que luchan, no contra un enemigo internacional, sino contra las imposiciones de una cultura violenta.

La crisis identitaria que atraviesan los protagonistas de la guerra se visibiliza también en forma de una masculinidad inconclusa; como una identidad inacabada. En estas representaciones, como la que observamos en la película *El Visitante*, los ex combatientes atraviesan un estado liminal que no les permite alcanzar una masculinidad plena. Continúan a mitad de camino entre chicos y hombres, entre

civiles y militares. Una identidad siempre problemática que fluctúa entre las representaciones sociales estereotipadas que los imaginan como chicos/víctimas/locos/marginales y el relato atemporal del discurso nacionalista que los construye como héroes.

Obras citadas

Blanco, Oscar; Imperatore, Adriana; Kohan, Martín. “Trashumantes de neblinas, no las hemos de encontrar”. *Golosina canibal*. Web. Visitado el 5 de junio de 2015. <http://golosinacanibal.blogspot.com/2008/12/trashumantes-de-neblina-no-las-hemos-de.html>.

Clausewitz, Karl Von. *De la guerra*. Buenos Aires: Negocios Editoriales, 2004. Impreso.

Ehrmantraut, Paola. *Masculinidades en guerra: Malvinas en la literatura y el cine*. Córdoba: Comunic-arte, 2013. Impreso.

El Visitante. Dir. Javier Olivera. Tercer Milenio, 1999. Fílmico.

Erasquin, Estela. *Héroes de película: el mito de los héroes en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2008. Impreso.

Esteban, Edgardo. *Iluminados por el fuego. Confesiones de un soldado que combatió en Malvinas*. Buenos Aires: Biblos, 2012. Impreso.

Fogwill, Rodolfo. *Los Pichiciegos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994. Impreso.

Forn, Juan et al. *La guerra de Malvinas. Argentina, 1982*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007. Impreso.

Galak, Oliver. “No cesan los suicidios de ex combatientes de Malvinas”. *Diario La Nación* (Argentina). 28 de febrero de 2006. Política. Web. Visitado el 24 de septiembre de 2015. <http://www.lanacion.com.ar/784519-no-cesan-los-suicidios-de-ex-combatientes-de-malvinas>.

Gamero, Carlos. “14 de junio, 1982”, en *El origen de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006. Impreso.

Gamero, Carlos. *Las islas*. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 1998. Impreso.

Polifonía

- Guber, Rosana. *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.
- Guber, Rosana. *De chicos a veteranos. Nación y memorias de la guerra de Malvinas*. La Plata: Al margen, 2009. Impreso.
- Guembe, María Laura. "Fábrica de héroes" en *Ciencias Sociales*, revista de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA, número 80, abril de 2012. Impreso.
- Iluminados por el fuego*. Dir. Tristán Bauer. Distribution Company, 2005. Fílmico.
- Kon, Daniel. *Los chicos de la guerra*. Buenos Aires: Círculo de lectores, 1982. Impreso.
- Lorenz, Federico. *Malvinas: una guerra argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2009. Impreso.
- Los chicos de la guerra*. Dir. Bebe Kamin. Cinemagroup, 1984. Fílmico.
- Panero, Alicia. *Mujeres invisibles*. Buenos Aires: Bubok, 2014. Web. Visitado el 24 de octubre de 2015. <http://www.bubok.com.ar/libros/197622/Mujeres-Invisibles>.
- Pestanha, Francisco José. "Las disputas por Malvinas" en *Ciencias Sociales*, revista de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA, número 80, abril de 2012. Impreso.
- Verbitsky, Horacio. *La última batalla de la Tercera Guerra Mundial*. Buenos Aires: La página, 2006. Impreso.