

Diablotexto

Digital



La forma exacta de las islas de Daniel Casabé y Edgardo Dieleke (2012): retornos no eternos a un cuerpo-territorio

The exact shape of the islands by Daniel Casabé and Edgardo Dieleke (2012): non eternal returns to a body-territory

VERÓNICA PERERA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE AVELLANEDA
veronic.perera@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-0838-5107>

Fecha de recepción: 30 de abril de 2022
Fecha de aceptación: 24 de junio de 2022

Diablotexto Digital 11 (junio 2022), 100-121
DOI: 10.7203/diablotexto.11.24498
ISSN: 2530-2337



Resumen:

La forma exacta de las islas dirigida por Daniel Casabé y Edgardo Dieleke (2012), co-escrita y protagonizada por Julieta Vitullo, documenta dos viajes a las Islas Malvinas en 2006 y 2010 desde una clave vital femenina. En tanto vehículo de memorias traumáticas y de duelos íntimos y públicos a la vez, el artículo sugiere que la película retoma un modo de pensar “Malvinas” centrado en el cuerpo—individual y colectivo—que León Rozitchner inauguró en 1982, y reflexiona sobre las islas del presente desde aquello que Verónica Gago (2019) entiende como la clave vital de un cuerpo-territorio.

Palabras clave: Islas Malvinas; Guerra de Malvinas; memorias, duelo; cuerpos

Abstract:

The exact shape of the islands, directed by Daniel Casabé and Edgardo Dieleke (2012), starring Julieta Vitullo, also the co-writer of the film, documents two trips to the Malvinas Islands in 2006 and 2010 from a feminine, vitalist perspective. The contribution analyzes the film as a vehicle of intimate and public traumatic memories and mourning. It suggests that the documentary continues a way of thinking “Malvinas” centered on the individual and collective body that León Rozitchner inaugurated in 1982, and reflects on the present day islands from the standpoint of what Verónica Gago (2019) understands as the vital key of a body-territory.

Key words: Malvinas Islands; Malvinas War; memories; mourning; bodies



Introducción

Cuando Julieta Vitullo viajó a las Islas Malvinas en 2006 se produjo aquello que Gilles Deleuze concibe como un *encuentro*¹: una reunión fortuita, no planeada ni anticipada, que afecta intensamente a todos los cuerpos involucrados. Vitullo buscaba conocer el espacio físico donde había transcurrido la guerra de Malvinas que había inspirado la literatura y el cine ficcional que conformaban el objeto de estudio de su tesis doctoral en la Universidad de Rutgers en Estados Unidos. Camino a las Islas, le prestaron una filmadora. Cuando llegó, recorrió Stanley y el campo (las dos jurisdicciones del territorio insular), con su cámara en mano y junto a Carlos Enriori y Dacio Agretti, dos ex combatientes argentinos que volvían a Malvinas casi 25 años después del conflicto para reconocer el territorio de la guerra y crear el memorial de sus propios muertos. El encuentro transformó radicalmente los planes de la investigadora-artista y de los ex combatientes y afectó para siempre la vida de Vitullo. Con el archivo de imágenes crudas y espontáneas de ese primer viaje en 2006, la investigadora volvió a las Islas en 2010 con los cineastas y amigos Daniel Casabé y Edgardo Dieleke y con la urgencia de completar una película que, aunque dirigida por dos varones, piensa la guerra, la posguerra y las Islas, en una clave vital femenina (Gago 2019). Se trata, como lo elaboro más abajo, de una mirada tan cuidadosa y amorosa como crítica y disruptiva. Julieta Vitullo es la protagonista y la co-guionista del film, financiado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y estrenado en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2012.

La forma exacta de las islas puede ser pensada como un vehículo de memorias íntimas, privadas y públicas, desde donde sus protagonistas elaboran traumas tan singulares y propios como políticos y colectivos en los dos viajes a las Islas Malvinas, entramados y yuxtapuestos, que el film documenta. Se trata de un emprendimiento memorial que investiga capas de memorias trabajadas entre los dos recorridos por el territorio insular y entre espacios reales e imaginarios. Trabaja las memorias con recursos que van desde las imágenes de

¹ Para la noción de encuentro en Deleuze ver Lapoujade (2016).



la *HandyCam* en 2006 a las de la cámara profesional en 2010; de las narraciones *en off* de uno de sus directores hasta los fragmentos del diario personal de Vitullo leídos por una actriz; de las citas de los diarios de viaje de Charles Darwin en 1834 hasta fragmentos de *Los Pichiciegos* de Rodolfo Fogwill o *Las Islas* de Carlos Gamerro, esas novelas del siglo XX “donde no hay héroes, sino pícaros, impostores y desertores” como se le escucha decir a Edgardo Dieleke en el documental².

En la primera parte de este artículo analizo esos itinerarios de dolor y duelo que conectan a todos los personajes —los ex combatientes, la investigadora-artista y las propias islas— en una producción cultural que trabaja el anudamiento íntimo entre el trauma (y el duelo) singular y el trauma (y el trabajo de elaboración) colectivo. Luego indago en el modo en que la narración audiovisual se abre a la materialidad del territorio insular y a los cuerpos de los isleños (quienes aparecen delante de la cámara son todos hombres): sus rostros, sus voces, sus afectos, sus memorias. Y desde ese “cuerpo-territorio”, para decirlo con el concepto que Verónica Gago (2019) recoge de activistas latinoamericanas, *La forma exacta...* invita a una reflexión sobre la nación y la soberanía, más allá de los nacionalismos y del principio jurídico de control estatal. Se trata, propongo, de una reflexión que retoma la línea de crítica a “ese punto ciego de la política y la historia argentina” que León Rozitchner inauguró en 1982; una línea de crítica que complejiza la noción de la “causa justa” y desafía la yuxtaposición de nación y territorio, para imaginar, en última instancia, una resistencia neo-colonial capaz de poner en juego otra forma de pensar al territorio, otra relación entre lo humano y lo no humano.

Retornos no eternos

La forma exacta de las islas documenta dos viajes a las Islas Malvinas que van tras las huellas de pasados traumáticos buscando narrarlos y elaborarlos. En su primer viaje en 2006, Julieta Vitullo buscaba conocer el espacio físico que había nutrido el espacio imaginario de esa literatura “de épica ausente” sobre la guerra

² Minuto 22:15.



del Atlántico Sur (Vitullo 2012: 26) de la que se había ocupado en los últimos años. Pero Carlos Enriori y Dacio Agretti no iban a las islas por primera vez sino que *volvían* veinticinco años después de haber combatido en la guerra como soldados conscriptos reclutados en Monte Caseros, Corrientes. El material crudo y espontáneo de 2006, donde los ex combatientes “caminan hacia el pasado en un sentido inverso al que lo hicieron en 1982 cuando recorrieron 8 kilómetros desde el viejo aeropuerto al pueblo de Stanley” es “la base de la película” estrenada en 2012 (2020a: 118). Poéticamente integradas y subtituladas con sus correspondientes fechas de filmación, el documental compone las imágenes de la *HandyCam* de la investigadora con otras profesionalmente planeadas y encuadradas de la cámara de Casabé y Dieleke.

“La idea era ir al cerro Dos Hermanas para ubicar el lugar donde murió Martella y donde murió Palavecino, y marcar el lugar” narra en la película Carlos Enriori cuando todavía con humor describe cómo el (primer) viaje a las Islas y el encuentro con Vitullo desorganizó todos los planes: los ex combatientes encontraron *belleza*³ en un lugar que no es el de la “hostilidad”, la “sospecha” hacia lo argentino y “el síndrome de la guerra”, prevaleciente en el imaginario argentino⁴. Y la investigadora, lejos de un diario de viaje, una crónica ordenada, un epílogo para su tesis doctoral, ahora tiene por delante “cinco películas posibles para armar”⁵. Pero la liviandad de la escena —sostenida en la confianza y la empatía que rápidamente unió a la investigadora y ex combatientes en esos pocos días— se transforma en uno de los momentos más dramáticos (de mayor intensidad emocional, de mayor acción y trabajo de elaboración del duelo) de *La forma exacta...* Enriori reconstruye con detalles sobrios pero impactantes, la muerte de su compañero, el soldado Palavecino, que agonizó en sus brazos:

Y me quedé con él hasta que murió. Nunca pensé que iba a volver acá. El estaba tendido acá. El cabo se paró ahí atrás. Yo me paré y lo miraba. El cabo me decía ‘está muerto’, ‘está muerto’. Y yo le decía ¡que se calle!, ¡que no sea tan pelotudo!, ¡que él estaba vivo!. Le abrí la ropa rápido, quería una herida, un corte, ¡algo!... Y no habló más...Nunca más habló. Fue la vez que más lloré en mi vida, solo, como un boludo. Cada vez que lloraba, lloraba por él y lloraba por mí. Parecía que yo me hubiera muerto. Después no

³ Testimonio de Dacio Agretti en el documental, minuto 1:00:37.

⁴ Testimonio de Carlos Enriori en el documental, minutos 1:05:15-1:05:30.

⁵ Testimonio de Carlos Enriori en el documental, minuto 1:05:53.



lloré más. Por diez años no lloré... Diez años tuvieron que pasar para que empiece a llorar de vuelta.

La cámara recoge el testimonio con una presencia respetuosa. Enfoca el rostro del hablante por momentos de frente, por momentos de perfil y corta la escena por respeto al dolor del entrevistado “cuando el vínculo (entre ellos) se volvió más importante que el material que estaba recogiendo para la película”, como me dijo Vitullo en una entrevista⁶. La cámara luego acompaña al ex combatiente mientras arma un memorial precario, rústico, personal —por eso íntimo y potente— para marcar la muerte de su soldado conocido: una cruz de maderas atadas con hilo, una piedra con las tres primeras letras de su apellido (PAL) escritas con tiza y una pequeña bandera argentina. Se trata de una cámara que traduce la amorosidad, el cuidado de la escucha y la empatía que la investigadora le ofreció a los dos ex combatientes durante esos días⁷. La escena se cierra con un paneo silencioso del paisaje que incluye la vista a Stanley desde lo alto del Cerro de Dos Hermanas y un diálogo entre Vitullo y Enriori donde se encuentran *Eros* y *Tánatos*; donde la luminosidad del territorio y el juego de seducción con propuestas de carpa compartida y cervezas en Deano’s le hacen frente a las memorias del dolor de la muerte en el campo de batalla.

Cuando el fruto de ese encuentro, Eliseo Vitullo, nació meses más tarde, su abuelo lidiaba con los trámites del registro civil, la morgue y el crematorio, “gestionando simultáneamente un certificado de nacimiento y otro de defunción”, tal como escribió la propia Vitullo años más tarde en “Broken Waters”, en la revista literaria *The Normal School* (59, traducción propia). En ese texto “ultra personal”, Vitullo, en tanto escritora, pudo tener aún más control sobre su propia catarsis, eligiendo sola “exactamente *qué* contar y *qué* guardarse”, como me dijo en la entrevista⁸. En esa prosa, en la soledad absoluta de la escritura creativa, Julieta Vitullo vuelve a reunir *Eros* con *Tánatos*; vuelve al nacimiento y la agonía

⁶ Entrevista personal, 27 de enero, 2022.

⁷ La película comienza, por ejemplo, con una escena donde la investigadora, en un gesto cuidadoso, les ofrece a los ex combatientes una crema para protegerse del sol. También dice durante los primeros minutos, evocando el cuidado a los ex combatientes: “a las dos horas de caminar con ellos me di cuenta que no tenía que tener miedo [de lastimarlos, ofenderlos, invadirlos] porque ellos tenían muchas ganas de hablar” (minuto 15:55).

⁸ Entrevista personal, 27 de enero de 2022.



de su bebé al que nunca llegó a abrazar, en un relato amoroso y espejado en la vida, también abruptamente interrumpida, de la escritora mejicana Aura Estrada. Pero además, a pesar de sus resistencias y gracias a la insistencia y la confianza con los directores amigos, Vitullo también habló ante la cámara de *La forma exacta...* El último día de filmación en 2010, frente a la casa donde se había alojado en su primer viaje, dijo:

Cuando me enteré que estaba embarazada decidí ser madre y viví mi embarazo y maternidad con mucha felicidad. Y después decidí continuar con la película que ya había empezado a hacer a pesar *de* y por *qué*. A pesar de la muerte de Eliseo y porque Eliseo murió tenía que seguir por una razón muy personal por honrar su memoria. Si no hacía esta película, que ya había pensado hacer cuando estaba embarazada y cuando Eliseo iba a nacer, si no la hacía era como dejarlo tirado. Como no nació no cuento su historia, me parecía mal no hacer la película. Por eso, en parte estamos acá.

Esta cámara también registra la interacción cuidadosa y empática entre hablante y oyente que el testimonio demanda. Pero ahora es la cámara de los directores varones y el relato de lo traumático le cabe a Vitullo. La cámara cambió de manos y revirtió el cuadro. La testiga anterior del sobreviviente de la guerra de 1982 se vuelve ahora protagonista: de lo traumático, del relato, de la película. Y en ese devenir protagonista, Vitullo materializa una decisión: “no quiero una película que busque rehacer el camino que hice con ellos [con Carlos y Dacio en 2006]. Sería vivirlo vicariamente. Mi experiencia es otra. Yo tuve mi propia experiencia cuando me fui de Malvinas”, se escucha en el film⁹.

“El trabajo de elaboración implica un modo modificado de repetición” escribe Dominick La Capra. Y agrega: “está íntimamente ligado a la posibilidad de acción éticamente responsable y de juicio crítico por parte de alguien que trate de asumirse como agente y pueda de ese modo contrarrestar su propia experiencia de victimización y los efectos paralizantes del trauma” (2006: 214). La protagonista de *La forma exacta...* repite el viaje a las Islas. Pero de manera modificada. No solo porque en 2010 Julieta Vitullo retornó a Malvinas con su marido Matthew y su hijo Martín de once meses, quienes no aparecen en la

⁹ Testimonio de Julieta Vitullo en el documental, minuto 27:47-27:59.



película¹⁰. Se trata de un retorno modificado porque no es vicario; no es ritualizado ni reiterativo, sino que es, más bien, la exploración de un cuerpo-territorio (como lo elaboro abajo) en una producción cultural que comprende el anudamiento íntimo del trauma (y el trabajo de elaboración) singular y el trauma (y el trabajo de elaboración) colectivo. Reflexionando sobre este anudamiento entre lo singular y lo colectivo del trauma y la elaboración, Daniel Feierstein escribe:

Los intentos de pensar en procesos de elaboración social del trauma no constituyen una supuesta analogía al trasladar el concepto del plano de lo individual al de lo transubjetivo o incluso al plano social, sino una propuesta aún más radical: la comprensión de que las transformaciones generadas por la experiencia traumática siempre se saldan en el plano del vínculo intersubjetivo (2012: 83).

Aunque desde otra disciplina y desde una apuesta teórica bien diferente, Ann Cvetkovich (2018) también insiste en la naturaleza colectiva del trauma y la destaca como una noción clave para “analizar las intersecciones de procesos emocionales y sociales junto con las intersecciones de la memoria y la historia”. *La forma exacta...* resuena, así, con una “definición cultural” antes que clínica e individual del trauma. Se acerca al trauma (de la muerte en la guerra, de la muerte del recién nacido en el hospital) como una experiencia siempre intersubjetiva y colectiva que genera y *necesita* respuestas tan íntimas como colectivas. Y en esa indagación de “culturas públicas creadas alrededor de acontecimientos traumáticos”, como lo diría Ann Cvetkovich (2018:39), *La forma exacta...* se desplaza desde los lugares más conocidos, más visitados, más estereotipados de las memorias de “Malvinas” para ampliar la mirada hacia otros cuerpos menos conocidos y visitados, y hacia la materialidad y la cotidianeidad del territorio insular del presente.

La nación, el cuerpo

¹⁰ De hecho se filmaron “escenas hermosas de Matthew y Martín en el cochecito, o de Martín con los pingüinos, pero era otra capa de memoria, otra complejidad, otra película”. Entrevista personal con Julieta Vitullo, 27 de enero de 2022.



Así como Rodolfo Fogwill escribió *Los Pichiciegos* al calor de los días de la guerra de Malvinas, inaugurando un modo de ficcionalizarla desde la figura del desertor, León Rozitchner también produjo *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia* en mayo de 1982 abriendo camino a “ese punto ciego de la crítica política”, como lee el subtítulo de su libro. Desde el exilio venezolano, Rozitchner impugnaba la guerra y confrontaba con los intelectuales del “Grupo de Discusión Socialista” en Méjico¹¹, quienes la apoyaban argumentando que había algo “trascendente, complejo e importante” en juego (Rozitchner, [1985] 2005: 23); algo más significativo que el hecho de que la “recuperación” había sido concebida y ejecutada por la dictadura militar (25). Entre irónico y horrorizado, Rozitchner señalaba que la izquierda creía recuperar, así, su tarea política: desde el exilio recobraba protagonismo en la vida nacional “separando” la soberanía en Malvinas de la política militar y “uniendo” las fuerzas populares en torno a una causa y a un proyecto común (26)¹². Contrariando la “omnipotencia de la pura fuerza” de la dictadura militar y también el supuesto objetivismo cientificista de la izquierda que justificaba esa guerra en el altar de la soberanía nacional y los intereses populares, Rozitchner defendía su *deseo, el sentir de su cuerpo como índice de verdad; como regulador para la intervención en la realidad y en la política*. Desde la tradición de Spinoza, Rozitchner entendía que la razón no es separable de “la propia sensibilidad”, que describía, para ese momento, como el terror y la presencia de la muerte de “compañeros, amigos y compatriotas baleados o torturados o arrojados desde helicópteros, vivos, al mar por los propios militares” (47). No podía acallar el registro sensible y racional de su experiencia ni considerarlo una “falacia” para silenciar el “origen” del desembarco en Malvinas. Desde ese registro sensible y racional centrado en su cuerpo,

¹¹ Rozitchner se refiere al texto “Por la soberanía argentina en las Malvinas: por la soberanía popular en Argentina”, firmado el 10 de mayo de 1982 por intelectuales como José Aricó, Haydeé Birgin, Emilio de Ipola, Néstor García Canclini, José Nun, Juan Carlos Portantiero, entre otros (Rozitchner [1985] 2005 :153). Hubo también solicitadas anteriores en los diarios *El Día* (14 de abril) y *Uno más Uno* (2 de mayo) con posiciones muy similares, firmadas por varias decenas de escritores, periodistas y ex militantes (Bernetti y Giardinelli, 2003).

¹² Lo que *antes* había sido lo más importante para la izquierda, “la política represiva y entreguista militar”, *ahora* se convertía, por un acto de la misma Junta, en un “mal menor” (30). Pero la supuesta recuperación no había sucedido “*en el campo de la política sino en el de la guerra*”, insistía Rozitchner ([1985] 2005: 25, subrayado en el original).



afirmaba Rozitchner, surgía el deseo que se convertía en el regulador de su intervención en la historia.

Además de impugnar la guerra desde ese deseo anclado en el cuerpo, Rozitchner analizaba, ya en mayo de 1982, el sentido de *nación* que el acto de la Junta militar ponía en juego. Y escribía:

Hay dos formas de reconstruir la nación después de semejante derrumbe: está la que ellos nos ofrecen y nos proponen canjear, aquella “guerra sucia” contra esta otra guerra limpia de las Malvinas; y está esa otra que las madres de Plaza de Mayo mantienen como un índice y una invitación a otra nueva fundación de la nación. Las madres quieren decirnos que ambas guerras son sucias. ([1985] 2005: 76).

La brújula para esa elección entre formas de nación a reconstruirse una vez terminada la dictadura, la tenían las Madres de Plaza de Mayo. Las Madres impugnaban la violencia del terror estatal y de ellas surgía el fundamento, también centrado en el cuerpo, para la reconstrucción de la nación y los parámetros para definir la soberanía:

Las Madres de Plaza de Mayo son las que han puesto en evidencia donde se asienta la soberanía de una nación: *en la vida de sus ciudadanos que se expande desde sus cuerpos*. Saben, de un saber fundamental que esos militares que las destruyeron están incapacitados para defender, en nuestra nación, ninguna soberanía que se enlace a ese fundamento. ([1985] 2005: 74, subrayado propio).

En 1982, la supuesta recuperación de las islas llegaba seis años después de liquidada la economía, la producción, la riqueza y la participación popular, seis años después de vaciada la vitalidad y la fuerza de la nación, argumentaba el filósofo spinozista ([1985] 2005: 87-94). Lo que la Junta militar ponía en juego, entonces, era una “*soberanía residual y simbólica*” que recurría a “un viejo anhelo presente desde siempre en la conciencia nacional” para encubrir “la entrega real de la soberanía nacional” ([1985] 2005: 120).

Ya en mayo de 1982, entonces, Rozitchner inauguraba una crítica a la guerra y un modo de pensar la causa Malvinas desde el deseo y desde el cuerpo situado en la propia experiencia histórica. En tanto capaz de un registro simultáneamente sensible y racional, el cuerpo deviene índice de verdad, modo de conexión con la historia. Ese cuerpo ciudadano, ese cuerpo expandido, ese cuerpo colectivo que las Madres de Plaza de Mayo señalaban como brújula,



deviene el territorio donde se asienta la soberanía y la autoridad para reconstruir la nación y para intervenir en la historia.

Volvamos al film que nos ocupa. Aunque sin abordar frontalmente la disputa por la soberanía y sin trabajar explícitamente un concepto de nación o nacionalismo, *La forma exacta...* impugna la guerra y se relaciona con “Malvinas” desde una experiencia centrada en el cuerpo. Se trata, como vimos en el apartado anterior, de retornos a las Islas de los cuerpos de dos ex combatientes correntinos veinticinco años después de la guerra, un retorno especialmente doliente para Carlos Enriori. Se trata del retorno no reiterativo del cuerpo femenino de la investigadora, un cuerpo en duelo y un cuerpo deseante (“hice la película porque quise. Por la mejor razón: el deseo”, me dijo Vitullo). Pero se trata también, como elaboro más abajo, de los cuerpos de los isleños: cuerpos sensibles y afectados; cuerpos con rostros, voces, emociones y memorias; cuerpos singulares lejos del genérico “kelpers”. La experiencia de todos estos cuerpos deviene, entonces, el eje de la narración audiovisual y el índice de conexión con la historia.

“Malvinas remite a una zona del heterogéneo ideario nacionalista en la que el énfasis se pone antes que nada en la integridad territorial”, escribe Vitullo en *Islas Imaginadas* (2012: 35). La línea de crítica iniciada por León Rozitchner y que *La forma exacta...* retoma, entonces, busca desacoplar esa unión íntima entre nación y territorialismo, propia del “nacionalismo difuso”, esa “construcción cultural hegemónica” que suele permear la causa Malvinas. Siguiendo a Novaro y Palermo, Vitullo argumenta que Malvinas como “causa nacional”, especialmente la causa movilizada durante los días de la guerra, refiere a un discurso nacionalista elemental y no necesariamente ideológico, pero también portador de un “énfasis territorialista”. Y agrega:

como interpelación nacionalista, el territorialismo es muy poderoso: intuitivamente comprensible, se presenta como una misión del Estado por excelencia; el territorio, silencioso, habla con la voz de la nación y corrobora la unidad y la armonía que los nacionalismos postulan (Novaro y Palermo en Vitullo, 2012: 34-35).

La crítica que Rozitchner inauguró y que la película dirigida por Casabé y Dieleke continúa, entonces, busca sacudir esa idea de nación anclada en el



territorialismo para desplazar desde allí otra noción de *territorio*, o más bien, de *cuerpo-territorio*, tal como lo argumento más abajo.

Islas e isleños...

“Hubo muchas iteraciones de la película... el foco iba cambiando” me dijo Vitullo en entrevista, “pero en 2008 quedó claro que había tres personajes: Dacio/Carlos como una dupla, la investigadora y las islas con los isleños”¹³. Más allá de la guerra o de la experiencia de Julieta, escribió Edgardo Dieleke, “se trata de una película sobre las Islas” (2020: 128). Y cuando reflexiona delante de la cámara sobre su preparación para el viaje de 2006, Dacio Agretti dice: “La única cosa que no me esperaba encontrar era la belleza”. *La forma exacta...* nos muestra “Malvinas en colores” (Dieleke, 2020:129), alejadas de las imágenes más conocidas en medios de comunicación en blanco y negro o verde oscuro que retratan la guerra de 1982. Tanto la filmación fresca y espontánea de Vitullo en 2006 como la profesionalmente dirigida por Casabé y Dieleke en 2010, exhibe playas de arena blanca y agua verde-turquesa; un paisaje serrano verde claro sin árboles pero con flores silvestres del verano entre la turba; vistas panorámicas con molinos de viento y hasta nos sorprende con pingüinos reales, del tipo Emperador. La cámara obviamente se detiene en el campo (el *camp*, como lo llaman en las islas, en lugar de *countryside*, tomando prestada y traduciendo la palabra del español), especialmente en el Monte de Dos Hermanas, donde en 1982 se libró la batalla donde murió el soldado Palavecino, como señalé más arriba. También se detiene en los carteles que alertan sobre los campos minados que en 2012 aún proliferaban¹⁴; en los cementerios: el imponente y planificado argentino de Darwin y el antiguo y pequeño de las y los isleños con vista a la bahía. Pero no todo es una huella de la guerra. La filmación recupera el rojo vívido, el amarillo brillante, el verde inglés y el azul marino de los edificios públicos, de las casas de Stanley y hasta los jardines adornados con

¹³ Entrevista personal, 27 de enero, 2022.

¹⁴ Después de la guerra quedaron alrededor de 30.000 minas anti-personales. En los siguientes 20 años, el gobierno británico limpió aproximadamente un tercio del territorio. En 2018 contrató a los expertos de Safelane Global para terminar la limpieza de todos los campos minados (Picco 2020: 85).



coloridas colecciones de estatuillas de enanitos en yeso. Los sonidos de las ovejas en el campo, las olas del mar y la furia del viento también hacen al paisaje que seduce a la cámara.

Entre esas escenas que captan la geografía insular y fragmentos de su historia, *La forma exacta...* nos acerca a los isleños. Se trata de cuerpos con rostros, voces, afectos y memorias. Lejos de estereotipos o de categorías homogeneizantes, el film nos trae hombres singulares (aunque recogieron testimonios de mujeres, los que sobrevivieron a la sala de edición son todos hombres) en un diálogo sincero con Vitullo. Nos hablan de la cotidianidad en ese paisaje remoto. Nos traen sus propios recuerdos traumáticos de la guerra que condensan en expresiones como “invasión”, “ocupación”, “lo que nunca debió haber sucedido”. Pero también nos hablan de matrices culturales híbridas. Evocan los intercambios entre las islas y el continente, la creciente circulación de personas y mercancías entre la Argentina y las islas, súbitamente interrumpida en 1982¹⁵. Y nos invitan a imaginar las subjetividades que se nutren y se modelan “en un lugar así, tan desolado y asolado por el clima, tan aislado, en un pueblo chico”, como me dijo Julieta Vitullo en entrevista. En las islas viven hoy personas de decenas de países en una economía que para 2017 tuvo el PBI más alto del planeta¹⁶. Pero se trata solo de aproximadamente 4000 habitantes civiles (entre sus dos jurisdicciones, Stanley y el campo), y más de 1000 militares en la base de Mount Pleasant¹⁷ (Picco 2020).

John Fowler es todavía el editor en jefe del medio de comunicación de mayor audiencia en las islas, el periódico semanal *Penguin News*. Aunque nació en Inglaterra y pasa los inviernos en Europa, habita las islas desde 1971 cuando llegó como maestro. Tuvo hijos en Malvinas y se piensa y siente un isleño. Es

¹⁵ El llamado “Acuerdo de Comunicaciones” de 1971 permitió a la población isleña el libre desplazamiento por el continente. El Estado argentino se comprometió a proveer servicios aéreos semanales destinados a pasajeros, productos y correspondencia. Así hubieron personas isleñas que nacieron en Comodoro Rivadavia, Río Gallegos o Buenos Aires, y otras que estudiaron en universidades argentinas. En 1972 se abrió una oficina de Líneas Aéreas del Estado (LADE) y se instaló una planta de YPF. Entre julio de 1974 y marzo de 1982, maestras argentinas se instalaron en las islas para enseñar español (Paez y Porta, 2022: 6-7).

¹⁶ En 2018 el salario promedio fue de 2800 dólares. En Argentina, de 384 (Picco, 2020).

¹⁷ Según Ernesto Picco, no hay datos certeros y se estima que en la base militar viven aproximadamente 1.000 militares. Suelen verse en pequeños grupos en Stanley (2020: 23).



carismático, amable, dispuesto a hablar con las y los visitantes y hospitalario con amigas y amigos argentinos¹⁸. En *La forma exacta...*, ante la pregunta de Vitullo, Fowler elabora su deseo de independencia tanto de Argentina como de Gran Bretaña, ya que “están trabadas en un juego colonial, especialmente desde 1982, y solo los isleños pueden cambiar esa situación y jugar otro juego”¹⁹, como dice a la cámara. Recuerda la creencia, allá en 1982, de una inminente cesión al gobierno argentino. “La invasión fue una sorpresa, innecesaria” completa. Bosqueja una posible identidad cultural isleña, híbrida y ligada a la materialidad de una economía que hasta 1980 estuvo centrada en el campo y el ganado salvaje. Eso es “más parecido a la Patagonia que a cualquier lugar en Inglaterra” dice Fowler; esa cultura es deudora de modos de trabajar y formas de ser, hasta de un vocabulario —referido al caballo— propio de los gauchos argentinos que estuvieron en las islas. Pero “todo eso se minimiza”, aclara cuando cierra su testimonio en el documental. Y baja la voz diciendo: “porque podría sugerir que somos, en parte, argentinos”. Con ese susurro irónico, al que la edición le hizo lugar, Fowler marca su pertenencia a una posición política claramente minoritaria dentro y fuera de las islas.

De Tony Smith solo tenemos el primer plano de su rostro en una escena dentro de un auto en movimiento que transmite cierta intimidad emocional. Smith trabaja como guía de turismo, esa industria que prosperó en las islas después de la guerra (de hecho parte de la actividad se explica como “turismo de guerra”) y que le ha permitido viajes frecuentes a Londres y un intercambio habitual con personas de todas las latitudes. Mientras maneja desde un volante a la derecha por un camino en el campo, Smith elabora sobre “los efectos de la guerra” entre las y los isleños, quienes “no fueron los mismos”, “tenían una mirada sin expresión en los ojos”, especialmente las personas mayores a quienes el shock los dejó “como paralizados”. Esa observación general se singulariza en el relato sobre una mujer mayor: murió en el hospital, mentalmente perturbada, confundiendo argentinos con alemanes y el conflicto de 1982 con la Segunda

¹⁸ Entrevista personal al ex combatiente Gabriel Sagastume. Ver también Picco (2020: 35).

¹⁹ Los textos entre comillas referidos a los tres entrevistados pertenecen al subtítulo en español de la película.



Guerra Mundial.

El testimonio del holandés Rob Yssel también insiste en los efectos de la guerra para las y los isleños: “la gente quedó traumatizada” después de “aquella cosa horrible que nunca debió haber ocurrido”. Antes de esa entrevista, la cámara registra un pueblo vacío, casi fantasmagórico, al amanecer; el campo silencioso; las calles impecables y desiertas de Stanley. Ese recorrido visual nos lleva al cuerpo del isleño que más se confunde con la geografía remota de las islas. Con el acento de su lengua natal, cadencia lenta y mirada nostálgica, Yssel se describe como “un náufrago”; “alguien que ha quedado varado” en una de las “islas más remotas del mundo”; donde la gente, después de la guerra de 1982, “dejó de comunicarse con el continente”. Desde esa simbiosis entre un sentir melancólico y un territorio alejado, el entrevistado evoca a Jane Cameron, su “media naranja”, la historiadora y archivera del gobierno británico en las islas, cuya trágica muerte ocurrió en 2009 en las rutas patagónicas cercanas a Trelew. Desde esa conexión entre cuerpo doliente y territorio remoto, el entrevistado también se acerca, empáticamente, a la entrevistadora y su propio duelo.

...o cuerpo-territorio

La forma exacta... nos invita a pensar “Malvinas”, entonces, desde aquello que Verónica Gago (2019) nombra como un “cuerpo-territorio”²⁰. También en la tradición de Spinoza, esta idea subraya la imposibilidad de aislar el cuerpo individual del cuerpo colectivo; insiste en la interdependencia del cuerpo humano de cada quien con el territorio y el paisaje de lo común. Esta idea nombra un cuerpo que excede el confinamiento de la individualidad garantizada por los derechos individuales y evoca una “materia ampliada, una superficie extensa de afectos, trayectorias, recursos y memorias” (2019: 92). En este sentido, no “se tiene” un cuerpo; no “se posee” un territorio como propiedad, sino que se es *parte de* un cuerpo y de un territorio. Desde acá la *interdependencia* y el ensamble

²⁰ Aunque la noción de cuerpo-territorio resuena con la tradición filosófica de Spinoza y de Deleuze (en la cual Gago también se inscribe), surge de las luchas que confrontan los proyectos neoextractivistas (la explotación de la megaminería, la soja, el petróleo, los bosques, etc.) en América latina, lideradas mayoritariamente por mujeres. Pero esta idea puede migrar y resonar en otros territorios y prestarse a otros usos.



mutante de relaciones y de fuerzas entre lo humano y lo no humano desde donde se despliega la vida, se hace posible, vivible y digna. Y donde “vida” significa, sobre todo, “una clave vital” que implica la defensa y el resguardo de lo común y la producción y la ampliación de la riqueza compartida. Para Gago, entonces, el cuerpo-territorio es el lugar desde donde confrontar todas las formas de desposesión, despojo y explotación del extractivismo ampliado²¹ que hacen a la máquina de valorización capitalista y colonial. Desde aquí surge también un sentido de soberanía no centrada en el Estado; sino más bien una soberanía del cuerpo-territorio concebida desde el placer, desde la resistencia al avance neocolonial capaz de poner en juego otra economía política y otra geografía (Gago 2019: 89-96).

La forma exacta... no elabora directamente sobre la explotación extractivista, capitalista y colonial del presente en las Islas, cuyos recursos la Argentina disputa. No trabaja, por ejemplo, sobre la enorme riqueza producida en base a la explotación ictícola, especialmente del calamar, en las llamadas “Zonas de Conservación”, que provee buena parte de los recursos financieros en las islas²². Aunque algunas empresas son de propiedad isleña²³ o británica, la actividad funciona en base a licencias que el gobierno de las islas le otorga a empresas pesqueras transnacionales que contratan fuerza de trabajo de países latinoamericanos, africanos o asiáticos, donde existen denuncias de pesca ilegal y trabajo forzoso y abusivo. Existen pruebas y denuncias de organizaciones humanitarias y hasta un informe presentado en la Cámara de Diputados en Argentina, que evidencian las violaciones a los derechos humanos de los trabajadores a bordo y el avasallamiento de las regulaciones ambientales que

²¹ Por extractivismo ampliado, Gago entiende tanto el extractivismo histórico, literal, de materias primas como el extractivismo más reciente, el digital y financiero (2019: 93).

²² Desde 1986, la pesca aumentó los ingresos públicos en un 500%, asegurando la autosuficiencia de las islas en todas las áreas, excepto defensa y asuntos externos. En 2016, la actividad pesquera representaba el 40% del producto bruto de las islas y el 66% de los recursos del presupuesto del gobierno (Picco, 2020: 83).

²³ *Fortuna*, con nombre español y diversificada hacia las finanzas globales y el negocio inmobiliario, fue la primera empresa privada pesquera isleña. En 2019 operaba cinco barcos pesqueros y se había expandido también a otros eslabones de la cadena productiva como el almacenaje y la refrigeración de la pesca (Picco, 2020: 82)



protegen las aguas y la biodiversidad en el Atlántico Sur²⁴.

Nada de ese extractivismo aparece en *La forma exacta...* El documental está lejos de denunciar esa explotación capitalista y colonial que sostiene las islas. Pero su insistente preocupación por la singularidad —y la belleza— del paisaje; es decir, de “un artefacto humanamente construido y cargado de sentidos sin una correlación necesaria a esa naturaleza” (Vitullo 2020a: 122, traducción propia); su deseo por “captar las islas por fuera de la guerra” (Dieleke 2020:127, traducción propia); su pregunta por la subjetividad que se modela en esa geografía insular y distante; su atención a las islas y a su población como ensamble viviente de formas humanas y no humanas, y en movimientos que van y vienen de las islas al continente, entre otras trayectorias, podría orientarnos hacia una crítica capaz de cuestionar no solamente el extractivismo ampliado y colonial de la economía británica contemporánea, sino también un tipo de soberanía restringido al principio jurídico del control estatal.

Esa orientación a criticar el extractivismo depredador y la soberanía estatal como valor supremo, aparece más bien fuera de cámara, en textos que Vitullo (2020a) y Dieleke (2020) escribieron para acompañar y reflexionar sobre la película. En sus visitas a las islas Malvinas en 1833 y 1834, Charles Darwin encontró una especie de mamífero terrestre —entre un lobo y un zorro—llamado “warrah”, que describió como algo nunca visto en una isla tan pequeña, señala Vitullo. El naturalista caracterizó a esa especie como “muy sociable”, “sin miedo a los asentamientos humanos” y predijo su extinción. Efectivamente, el último warrah fue asesinado en 1876 en la Gran Malvina y la especie no sobrevivió el contacto y la interacción con lo humano. “Tal vez la imagen del warrah”, escribe Vitullo, “pueda ser una metáfora productiva del trauma, la pérdida, la nostalgia, una advertencia a la explotación de la naturaleza por parte de los humanos”. Y agrega: “Tal vez la imagen del gentil warrah mirándonos desde un lugar y un tiempo remoto es más productiva, en tanto giro nostálgico, que aquella que nos incita, en altos tonos nacionalistas, a anhelar un hogar que nunca tuvimos”

²⁴ Las denuncias incluyen jornadas de trabajo a bordo extenuantes, que pueden llegar a las 26 horas, la imposibilidad de dormir y otros maltratos físicos y psíquicos, abusos sexuales y hasta suicidios o muertes por falta de seguridad. Ver Martínez (2015) y Picco (2020: 123-132).



(2020: 123, traducción propia). Buscando repensar, entonces, el nacionalismo territorialista que reclama un territorio irredento desde una nostalgia punzante, Julieta Vitullo encuentra en esta especie animal que no pudo protegerse de la hostilidad y la depredación humana, una metáfora para invitarnos a pensar en otra “clave vital” Malvinas. Desde esa imagen de una especie animal sociable y extinguida por el avasallamiento humano, *La forma exacta...* nos invita a imaginar otras formas de resguardar un cuerpo-territorio, más acá de la nación y más allá de “un viejo anhelo”, como diría Rozitchner.

Fuera de cuadro, detrás de cámara

Como todo emprendimiento memorial, *La forma exacta de las islas* selecciona algunos testimonios, recuerdos, matices, mientras deja otros de lado. Previsiblemente, como en todo documental, no todas las entrevistas realizadas por el equipo de filmación sobrevivieron al proceso de montaje. El resentimiento y la hostilidad hacia la población y especialmente hacia el gobierno argentino y el “nacionalismo (británico) extremo” fue un matiz vislumbrado en un solo testimonio, que los realizadores decidieron dejar fuera de la película.²⁵ Hay una dimensión fundamental del presente insular, sin embargo, que está (problemáticamente) ausente en el film. El cuerpo-territorio que aparece en *La forma exacta...* omite la presencia enigmática pero contundente de la maquinaria militar de Gran Bretaña, impulsada poco después del cese al fuego en 1982. El encuentro en las calles o en los bares de Stanley con soldados británicos que residen en la base de Mount Pleasant, habitual en la vida de las y los isleños,

²⁵ Fue el caso de John, un hombre que cuando tenía diez años estuvo encerrado, junto a niñas, niños y mujeres, en un granero cerca del pueblo de Darwin, por casi dos meses durante la guerra. En su entrevista filmada con Vitullo, John denuncia haber sido mal alimentado y mal tratado por los oficiales y suboficiales argentinos, “tanto como a las tropas argentinas”. Cuando fue liberado luego de la batalla de Ganso Verde, dice haber visto cadáveres, cuerpos mutilados y haber escuchado los alaridos desesperados de los soldados argentinos. Formula su reclamo al gobierno argentino en tiempo presente y en primera persona: “*Don’t bully me! Don’t bully me!*” (“¡No me hagan bully!”) repetía en la entrevista. “No nos gustó su nacionalismo extremo, pero rápidamente entendimos que estaba hablando desde un lugar lejano” (Dieleke, 2021: 135, traducción propia). Probablemente debido a este énfasis extremo y en parte por motivos estéticos (“la entrevista no tenía buenos momentos”, me dijo Vitullo en entrevista), la escena no pasó de la sala de edición.



también fue parte de la experiencia del equipo de filmación en 2010²⁶. Sin embargo, la película no informa ni sugiere la existencia de la base militar más grande de la OTAN en Sudamérica, en la que el gobierno británico invirtió diez veces más que en la reconstrucción del pueblo y los planes de fomento económico, cuando terminó la guerra de 1982²⁷. Se trata de “otro pueblo”, donde viven más de 1000 militares británicos, un pequeño grupo con destino fijo y una mayoría proveniente de zonas de conflicto agresivo —como Medio Oriente— para reducir el estrés antes de regresar al Reino Unido. El complejo militar contiene el único aeropuerto de las Islas donde, para los civiles, está prohibido filmar o sacar fotografías y la circulación es muy restringida. Posee, además, un cine al que la población de Stanley asiste con frecuencia (Picco, 2020: 72-74).

Esa “otra ciudad”, ese asiento de la militarización súbita y vertiginosa que sufrieron las islas como efecto de la guerra de 1982 es una marca ausente en el cuerpo-territorio que la película de Casabé y Dieleke documenta. Como dijimos, no todo es huella de la guerra en *La forma exacta...* Ni se trata de una producción cultural que busque dimensionar el presente del colonialismo británico en el siglo XXI o denunciar ese nodo fundamental que Malvinas implica en la geopolítica global. Pero la militarización que hoy le permite a Gran Bretaña y a la OTAN patrullar constantemente el Atlántico Sur con una infraestructura altamente sofisticada, fue una de las respuestas británicas más contundentes a los hechos de 1982 y su espacialización transformó el territorio insular desde entonces²⁸.

²⁶ Una noche, los directores, el equipo técnico de la película y el marido de Vitullo conversaron en un bar, por momentos acaloradamente pero sin hostilidad y sin perder el humor, con soldados de la base militar sobre la soberanía de las islas y la presencia militar en Mount Pleasant (Intercambio de whatsapp con Vitullo, 27 de enero, 2022).

²⁷ El gobierno británico invirtió 400 millones de libras esterlinas en Mount Pleasant (Lorenz, 2014). Según el periodista argentino Enrique Oliva, los aproximadamente 2000 trabajadores que la construyeron fueron migrantes y tuvieron conflictos con los militares y la población isleña (Picco, 2020: 70).

²⁸ Según un Informe de la Jefatura de Gabinete presentado ante el Congreso de la Nación Argentina el 27 de junio del 2018, en la base hay “alrededor de 1.200 hombres (militares), un sistema de radares, misiles tierra-aire Rapier, un patrullero oceánico, un buque tanque logístico, un buque polar, un escuadrón de aviones caza (compuesto por cuatro Eurofighters Typhoon), dos helicópteros de carga pesada, una unidad de reabastecimiento de combustible en vuelo y una avión de transporte aéreo táctico” (Picco, 2020: 71).



Un ejercicio femenino de memoria

Con ausencias y omisiones (que le caben a todo ejercicio memorial), entonces, *La forma exacta...* trabaja “Malvinas” en una clave vital femenina. No solo porque la experiencia del cuerpo femenino de la protagonista —un cuerpo deseante, un cuerpo en duelo— organiza el relato audiovisual. Sino también porque las cámaras (tanto la *HandyCam* de Vitullo en 2006 como la profesional de Casabé y Dieleke en 2010) traducen un cuidado (y una amorosidad) asociado a la matriz cultural de lo femenino (Bonino 2002, Gago 2019). En esos dos viajes entramados y yuxtapuestos a las Islas, la película deviene un vehículo de memorias íntimas, privadas y públicas, en itinerarios que entienden la radicalidad del anudamiento entre el trauma y el trabajo de elaboración individual, y el trauma y el trabajo de elaboración colectivo. Se trata, argumenté siguiendo a intelectuales tan dispares como Daniel Feierstein y Ann Cvetkovich, de una producción que comprende que los resabios del acontecimiento traumático se saldan solo culturalmente, en el vínculo intersubjetivo, en la experiencia colectiva. Se trata de una película que sabe que los testimonios solo se producen con una “alteridad en diálogo”, para decirlo con Elizabeth Jelin (2002: 86), y de cámaras que aún con dificultad y desaciertos²⁹, como en toda filmación, fueron capaces de producir y registrar esa interacción cuidadosa y empática que habilita el relato testimonial de lo traumático. En 2006, quien sostenía la cámara era la investigadora alojando el testimonio del ex combatiente correntino Carlos Enriori. Cuatro años más tarde, la investigadora-artista deviene protagonista del relato traumático y quien sostiene la filmadora son los directores varones.

Si todo emprendimiento memorial tiene más que ver con el presente que con el pasado, en esos retornos a las islas entramados y yuxtapuestos, la narración audiovisual de *La forma exacta...* se abre a la materialidad del territorio y sus habitantes, a la belleza y la cotidianeidad de las islas de hoy. Ese registro del presente, argumenté, retoma un modo de pensar “Malvinas” (la guerra, la causa) y de reflexionar sobre la nación que León Rozitchner inauguró en 1982 y que resuena con la noción de cuerpo-territorio que Verónica Gago reconstruyó en

²⁹ Como me dijo Vitullo en entrevista, no todos sus testimonios fueron incluidos en la película.



2019 a partir de luchas latinoamericanas contra el extractivismo ampliado, lideradas por mujeres. *La forma exacta de las islas*, entonces, explora el territorio insular del presente desde un registro sensible y racional anclado en la experiencia de los cuerpos. Se trata de los cuerpos dolientes y deseantes de dos ex combatientes correntinos y de una investigadora-artista; pero también de los cuerpos de los isleños (todos varones quienes aparecen delante de la cámara): cuerpos sensibles y afectados, cuerpos con rostros, voces y memorias, cuerpos que son parte de un territorio y del paisaje de lo común. *La forma exacta...* nos invita, así, a pensar “Malvinas” desde una clave vital capaz de cuestionar el extractivismo ampliado y colonial de la economía británica en las islas del presente, pero también capaz de imaginar formas de soberanía no restringidas al principio jurídico del control estatal, formas otras de habitar y resguardar un cuerpo-territorio.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNETTI, Jorge Luis y GIARDINELLI, Mempo (2003). *México: el exilio que hemos vivido. Memoria del exilio argentino en México durante la dictadura 1976-1983*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilines.
- BONINO, Luis (2002). “Masculinidad hegemónica e identidad masculina”, *Dossier Feministes*, n.º 6, pp. 7-35.
- CVETKOVICH, Ann (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma Sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- DIELEKE, Edgardo (2020). “Malvinas miscellanea: notes on a diary written while shooting a film in these remote islands”. En G. Mira and F. Pedrosa (eds.), *Revisiting the Falklands–Malvinas Question: Transnational and Interdisciplinary Perspectives*. London: University of London Press, pp. 127–39.
- FEIERSTEIN, Daniel (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GAGO, Verónica (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Ciudad de Buenos Aires: Tinta Limón.
- ISRAEL, Alejandro (Prod.) CASABÉ, Daniel, DIELEKE, Edgardo (Dir.) (2012). *La forma exacta de las islas*. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores
- LA CAPRA, Dominick (2006). *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*. Buenos Aires: Prometeo.
- LAPOUJADE, David (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus.
- MARTÍNEZ, Diego (2015). “Piratas con licencias de Malvinas”, *Página 12*, 1 de junio de 2015. Disponible en



- <<https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-273944-2015-06-01.html>>
[Fecha de consulta: 15 de marzo de 2022].
- PAEZ, Florencia y PORTA, Patricio (2022). “Construyendo una memoria colectiva: recopilación coral de testimonios sobre la cuestión Malvinas”. Ponencia presentada en la Mesa n.º 48 “Ecos de Malvinas: Historia, memorias y representaciones a cuarenta años del conflicto bélico”, *XIII Seminario Internacional de Políticas de la Memoria*, Centro Cultural Haroldo Conti, 27 al 30 de abril de 2022.
- PICCO, Ernesto (2020). *Soñar con las Islas. Una crónica de Malvinas más allá de la guerra*. Rosario: Prohistoria ediciones.
- VITULLO, Julieta (2012). *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.
- VITULLO, Julieta (2020a). ‘The Malvinas journey: harsh landscapes, rough writing, raw footage’. En G. Mira and F. Pedrosa (eds.), *Revisiting the Falklands–Malvinas Question: Transnational and Interdisciplinary Perspectives*. London: University of London Press, pp. 111–25.
- VITULLO, Julieta (2020b). “Broken Waters”, *The Normal School*. Disponible en: <<https://www.thenormalschool.com/may-2020-pop-culture-issue-1>>
[Fecha de consulta: 18 de marzo de 2022].
- ROZITCHNER, León [1985] 2005. *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia. El punto ciego de la crítica política argentina*. Buenos Aires: Editorial Losada.