

El cine de Malvinas: vías de investigación para la memoria cinematográfica

The Malvinas Cinema: Research Paths for Cinematographic Memory

ANA CLARA BARILE

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina
anaclarabarile@gmail.com

Este ensayo pretende, a partir de un análisis teórico, presentar posibles vías de investigación sobre la memoria de Malvinas a partir de la imagen cinematográfica, haciendo un fuerte cruce entre la antropología de la memoria (Candau), la antropología visual (Belting) y los estudios críticos de arte y la teoría cinematográfica. Se pretende identificar los procesos simbólicos que configuran las representaciones y subrepresentaciones de la identidad excombatiente malvinense como parte de esa memoria e identidad colectiva y como parte del acervo histórico y del repertorio de memoria e identidad de un pueblo. Para ello, nos interesa ensayar un marco teórico viable para su posible investigación.

Introducción

Problematizar la memoria permite comprender los distintos procesos mediante los cuales estas se construyen. En este ensayo, la memoria es entendida como objeto de disputa, materializada en productos culturales y concebida

como memorias (en este caso el cine de Malvinas). Son justamente esas “memorias elementos claves en los procesos de reconstrucción de identidad individuales y colectivas en sociedades que emergen de períodos de violencia y drama” (Jelin, 2002: 422).

Dado que nuestro objetivo es ver cómo la cinematografía construye memoria e identidad a partir de la imagen, problematizaremos el campo de estudios y posibles marcos teórico para su posterior investigación. La imagen cinematográfica nos permitirá abordar la problemática de Malvinas y el rol que tiene la memoria e identidad en la disputa por la soberanía.

Entendemos la imagen cinematográfica como campo sensorial que preparó el terreno epistemológico y efectivo para la guerra, así como para lo que posteriormente se transformara en la memoria colectiva de aquella. Entendemos a la cinematografía como instauradora de ciertas imágenes simbólicas que determinaron la configuración del imaginario vinculado a Malvinas.

Antropología de la memoria

Uno de los ejes centrales de la antropología de América del Sur ha sido el pasado reciente de violencia política. El horizonte temporal “pasado reciente” se ha instituido como campo de preocupación de algunas disciplinas sociales, como humanidades y arte, las cuales no solo se han preocupado por el acontecimientos de esas violencias y los efectos sobre los cuerpos individuales y colectivos, sino, fundamentalmente, sobre el ejercicio de la memoria efectuado desde el presente hacia ese pasado, que constituye uno que sigue siendo presente, y en tanto pasado vivo, se vuelve hoy un espacio temporal de creciente interés (Reyes, *et al.*, 2013).

La memoria como objeto de reflexión antropológico ha tenido mucho desarrollo teórico y ha producido grandes obras de diversos autores, entre los que cabe destacar a Joel Candau con sus obras clásicas *Antropología de la memoria* (2006) y *Memoria e identidad* (2001); Xerardo Pereiro con *Apuntes de Antropología y Memoria* (2004); Rafael Pérez Taylor con *Entre la tradición y la modernidad: antropología de la memoria colectiva* (2002) y Ana Ramos con *Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad* (2011) y su obra de compilación más reciente *Memorias en lucha. Recuerdos y silencios en contextos de subordinación y alteridad* (Ramos, A., et al., 2016). Esta proliferación de estudios y escritos muestra la multiplicidad de posibilidades que encuentra la antropología para conocer, describir y comprender subjetivamente el pasado desde el presente como identidades atravesadas por ese pasado que se resignifican en el presente.

Frente a este contexto, la investigación se centra en la construcción social de la memoria en torno a Malvinas y su función social en el marco de la disputa por la soberanía argentina. Su propósito es echar luz en el análisis de las tensiones que rodean la legitimidad de verdades construidas sobre ese pasado, la reestructuración de identidades en torno a los excombatientes, las apropiaciones, narraciones y significaciones del pasado en el presente y como estrategia en la disputa por la soberanía de las Islas.

La producción de imágenes es constitutiva de las prácticas y de las identidades de los grupos que sostienen una lucha por la instalación de memorias. En los últimos años, la imagen en su concepto más amplio (y en sus múltiples formatos) está fuertemente vinculada a los procesos de construcción de memoria, y se encuentra atravesada por aspectos de carácter performativo que delimitan y conforman la puesta en escena de la memoria.

La memoria actualiza una forma –histórica y culturalmente situada– de conocer y dar sentido a las experiencias

del pasado (marcos de interpretación); es una herramienta metodológica para reconstruir procesos históricos (fuente) y es entendida, también, como profundizaremos ahora, como un factor de transformación y de lucha en las arenas donde se disputan sentidos de pertenencia, proyectos políticos y valoraciones de las diferencias (Ramos, 2011).

En tal caso, al enfrentarnos a la investigación de la imagen cinematográfica nos preguntamos qué lugar ocupa la memoria colectiva en referencia a Malvinas y el lugar que ocupan los excombatientes en ese repertorio.

Para ello, elegimos pensar la imagen como constitutiva de memoria identidad, y no de historia porque entendemos que la historia trata de ser un relato universal de los eventos del pasado, busca las causas y las consecuencias de los eventos. En cambio, la transmisión memorialista parte de la memoria, de los recuerdos que tienen los individuos del pasado vivido. Los sujetos sociales y las experiencias son fundamentales en ese repertorio. Para comprender mejor Malvinas y la disputa por su soberanía, es más factible comprenderla desde la memoria que desde la historia, permitiendo de esta manera incorporar a los sujetos y las experiencias como parte central de la memoria colectiva. Para ello, vamos a indagar la imagen cinematográfica, no por mero capricho, sino porque creemos que la cinematografía malvinense es parte constitutiva de la memoria de un pueblo y, al mismo tiempo, es constructora de imaginarios sociales. Los imaginarios dan sentido a lo real y legitiman la praxis política.

De esta manera, la imagen cinematográfica como repertorio de imágenes que componen identidad y memoria colectiva se convierte en un campo de estudio inexplorado y con potencial para comprender la disputa de Malvinas como el rol que los excombatientes ocupan en ese conflicto.

El cine como objeto cultural construye memoria; entendiendo a la memoria como lucha, como conflicto, como objeto de disputas, materializada en distintas representa-

ciones que pueden tener diferentes grupos que componen una sociedad y que justamente esos productos culturales, en sus soportes, marcan lugares, y serán los que evocarán el pasado cuyo recuerdo queremos mantener, y cuyo campo indagaremos y problematizaremos.

La antropología visual

La antropología visual, pese a ser una subdisciplina de larga data en la antropología, es todavía un campo emergente en Latinoamérica. Programas específicos de formación de posgrado han surgido en Brasil, Chile, Perú y Ecuador en los años recientes. Paradójicamente, en aquellos lugares de mayor tradición en producción documental, fotografía y cine –incluyendo el cine etnográfico como México, Argentina y Colombia– las discusiones sobre visualidad se desarrollan en un ámbito poco específico, a veces subsumidas en discusiones multidisciplinarias o bajo el paraguas de la antropología social (Andrade, X. y Zamorano G., 2012).

En lo que respecta a las temáticas e intereses, desde estas áreas se encuentra una creciente atención a las imágenes fotográficas y audiovisuales no solo como tecnologías visuales en sí mismas, sino organizadas, circuladas y resignificadas mediante dispositivos de archivo, los cuales constituyen otro tipo de tecnología. Hay un creciente interés por los estudios de violencia y política, sobre todo en las dictaduras latinoamericanas a partir de material audiovisual. En ellas se indaga la relación entre las tecnologías audiovisuales y distintas formas de violencia, “un campo de análisis cada vez más relevante es el uso de metodologías y teorías visuales para expresar mediante la visualización del cuerpo lo que no se puede decir textualmente, favoreciendo como dato a las expresiones faciales y el recorrido y visualización de espacios, ruinas y paisajes saturados por la densidad de

memorias que respiran otras historias momentáneamente aplacadas y silenciadas” (Andrade, X. y Zamorano, G., 2012: 13).

Otro tema abordado desde la antropología visual es la representación del otro y la auto representación. Las búsquedas metodológicas se insertan en la creciente tendencia a explorar posibilidades etnográficas participativas y colaborativas que echan mano de espacios y estrategias artísticas, de producción audiovisual y de archivos visuales. Encontramos viable enmarcar la investigación en la temática de la memoria y la violencia de Estado. El análisis de la imagen cinematográfica no debe limitarse a una interpretación textual de éstas, sino que se enmarca en los contextos sociales y políticos en que las imágenes fueron producidas y en los cuales son circuladas. No se limita al carácter representacional de la imagen, sino que incorpora los contextos en los que se significan.

Nos centraremos en la guerra de Malvinas como campo de debate y de disputa de sentido. Malvinas no es un objeto clausurado que guarda en sí mismo una verdad anterior a toda representación sino más bien, ésta es abierta, dinámica y múltiple. Si observamos los discursos relevados en el Muro de la Memoria podemos dar cuenta de sus tensiones: héroes/víctimas, gesta nacional/aventura absurda y criminal, guerra/paz, Malvinización/Desmalvinización. Estas dualidades reflejan la disputa de sentidos en torno a Malvinas, el estudio de la imagen como parte de ese gran repertorio en disputa es parte de nuestro objetivo (Dufour, 2018). Nos posicionamos dentro del marco de cultura visual que ha impulsado la reflexión sobre el modo en que las imágenes contribuyen a configurar nuestra realidad (Quintana, 2003). De esta manera, reflexionaremos sobre la imagen cinematográfica, no como expresión estética sino como resultado de una simbolización personal y colectiva que conforma en parte la memoria histórica de un pueblo.

Ahora bien, la imagen responde tanto a una imagen

mental como a una asociada a un soporte material. Pensar en ambas referencias nos permite recuperar el lugar del sujeto de la imagen como aquel donde las imágenes se dan y existen. En este sentido, la imagen deja de ser un instrumento secundario de registro o de valoración estética y nos permite pensar la imagen en el seno de las identidades y las memorias, incorporando a los sujetos sociales que la componen. La imagen tiene como condición lo humano (Belting, 2007). Entonces, no solo se incluye la imagen externa, sino también la imagen interna dentro del análisis. Esto implica pensar el sentido de la imagen cinematográfica no solo de quien la produce, sino de quien la recibe. Y, al mismo tiempo, pensarla no solo como representaciones de un momento dado, del contexto histórico de donde surgen, sino también influida por otras dimensiones temporales e históricas. Entender a la imagen no solo como producto de la percepción, sino también como el resultado de una simbolización personal y colectiva (Belting, 2007).

Memoria e identidad

Como sugiere Joël Candau: memoria e identidad se encuentran en una relación dialéctica, pues, aunque la memoria es generadora de identidad y ontogénicamente anterior a ésta, la identidad se erige como marco de selección y significación de la memoria (2001).

Candau permite entender la memoria y la identidad construidas de forma dialéctica. Permite pensar la identidad como pasado, pero, al mismo tiempo, como experiencia. Esta relación la podemos identificar en el concepto de imagen de Hans Belting. La imagen desde dos distinciones: memoria (*Gedächtnis*) como archivo de imágenes del cuerpo y recuerdo (*Erinnerung*) como producción de imágenes propias del cuerpo. De esta manera, analizaremos la producción de imágenes a partir de la relación memoria recuerdo,

la cual, perteneciente a un repertorio más amplio de imágenes, constituye memoria e identidad. ¿Por qué la imagen como constitutiva de la memoria y no de la historia?

La historia trata de ser un relato universal de los eventos del pasado, es causal, busca las causas y las consecuencias de los eventos. En cambio, la transmisión memorialista parte de la memoria, de los recuerdos que tienen los individuos del pasado vivido. Existe una gran diferencia entre la transmisión histórica y la transmisión memorialista. La primera está centrada en lo que la historia dice del pasado. La segunda se refiere a la transmisión que se hace a partir de la vivencia de un recuerdo. Como podemos ver ambas son representaciones del pasado, pero que difieren entre sí en la concepción que le dan a ese pasado. La diferenciación que se hace entre memoria e historia es útil para reflexionar entre la identidad y la historia de Malvinas.

La transmisión histórica intenta poner un orden lineal y cronológico a ese pasado, mientras que la transmisión memorialista resulta ser una representación de este, donde reinan las emociones, los sentimientos, las pasiones... Esto también nos permite hacer un análisis comparativo entre lo que los discursos presidenciales dicen sobre la historia y lo que las imágenes cinematográficas cuentan, en tanto que las voces autorizadas suelen ser excombatientes.

“Afectiva y mágica, arraigada en lo concreto, en el gesto, la imagen y el objeto, la memoria ‘se compone de detalles que la confrontan; se nutre de recuerdos vagos, enfrentados, [...], sensible a todas las formas de transmisión, pantallas, censura o proyecciones” (Candau, 2001: 22).

La memoria desde montaje

Pensar la memoria colectiva como un gran repertorio de imágenes montadas es pensar la memoria y la identidad no

de forma cristalizada, sino por el contrario como procesual. De allí la necesidad de conceptualizar el montaje.

El montaje va a ser un concepto como una herramienta de indagación; por un lado, nos servirá para analizar las imágenes cinematográficas entendidas como imagen-movimiento y, por el otro, para pensar la memoria identidad en el seno de la sociedad.

Deleuze cuando teoriza sobre cine define al montaje como "la determinación del Todo", el todo entendido no como conjunto cerrado, sino como "lo Abierto", dimensión de un ser-tiempo que cambia y así dura y produce lo nuevo (1994: 52). La aplicación de este concepto al de memoria es para poder pensar la relación entre memoria colectiva y memoria histórica y qué implicancias tienen las producciones de imagen en su constitución.

También nos sirve para pensar la imagen cinematográfica, no solo memoria tiempo, sino memoria espacio. Aquí, problematizar la imagen cinematográfica desde la memoria no está centrada en cómo representa o relata el pasado, sino cómo el espacio está cargado de significaciones en cuanto al pasado reciente, y donde lo captado por la cámara busca constantemente actualizarse. Nuevamente, problematizar memoria identidad no es pensar en cristalizaciones, sino en procesos constantes donde espacio y tiempo son fundamentales. La imagen cinematográfica sirve al mismo tiempo para pensar cómo las diferentes apropiaciones de los gobiernos responden a las tensiones entre pasado y futuro.

De esta manera el montaje es pensado como herramienta metodológica para analizar las imágenes cinematográficas en sí mismas (imágenes movimientos). Y, por otro lado, el montaje como relación dialéctica que entiende a la memoria colectiva como proceso que vincula una imagen en relación a una totalidad. De esta manera poder pensar la memoria colectiva en relación a la memoria histórica, y como ellas pueden develar las tensiones que se dan en la disputa de la soberanía. Los cambios en las prácticas y en

los paradigmas de investigación en antropología han posicionado conceptos claves del repertorio modernista tales como montaje, *collage* e instalación como posibilidades expresivas del propio trabajo de campo y como detonantes etnográficos en sus propios términos (Andrade, X. y Zamorano, G., 2012).

Imagen-medio-cuerpo

Una mirada antropológica de la imagen nos conduce a la consideración de la política ejercida en cuanto a la utilización, difusión y oclusión de la imagen, operaciones que en cualquiera de estos aspectos confieren un carácter a la memoria colectiva sobre una época, una nación, a sus habitantes.

Hans Belting sostiene una noción de imagen basada en la tríada “imagen-medio-cuerpo”, según la cual ninguna noción de imagen podría sustraerse de la relación que la liga, por un lado, al cuerpo, y por otro, al medio-soportado. Medio es el agente por el cual las imágenes son transmitidas; cuerpo significa la forma que se percibe y las imágenes dependen tanto de este cuerpo como de sus respectivos medios. Medio es la vía que transitan las imágenes y no puede ser reducido a la tecnología: es el canal que ellas recorren para ser fijadas en la memoria colectiva. Es central comprender esta distinción, relación que hace Belting de la imagen, ya que nos permite pensar la imagen cinematográfica como parte de la memoria colectiva. Las políticas de las imágenes dependen de su puesta en escena específica. Problematizar la memoria-identidad a partir de un repertorio de imágenes ayuda a complejizar las relaciones que esta tiene con las instituciones que sirven a los intereses del poder político. De esta manera, memoria-imagen-poder (político) se relacionan de forma dialéctica para repensar

la disputa por la soberanía como la disputa de sentidos que se dan en torno a ella, y en la cual memoria e identidad son centrales.

Imaginario social

El cine construye imaginarios sociales, imaginarios que repercuten no solo en las formas de pensar la realidad y cómo nos pensamos en ella, sino que también modifican las conductas y las acciones hacia ella. Por eso, si vamos a analizar la imagen cinematográfica, es fundamental conceptualizar los imaginarios.

Lo imaginario como “concepciones precientíficas, la ciencia ficción, las creencias religiosas, las producciones artísticas que inventan otras realidades desde una dimensión sociológica de la imaginación constituyen elementos que configuran respuestas a las necesidades materiales y simbólicas humanas” (Wunenburger, 2008: 13). Según el autor, podemos definir lo imaginario como aquel conjunto de producciones mentales o materializadas en obras a partir de imágenes visuales. La comprensión de la realidad social exige mostrar cómo aquello de la realidad está impregnado de lo imaginario; lo imaginario no es un ente independiente, todo lo contrario, es constitutivo de esa realidad. Morin describe a lo imaginario como una estructura antagónica, pero, al mismo tiempo, complementaria de lo real, puesto que sin ella no se dotaría de sentido lo real (Morin, 2001: 91 y 92).

Es importante incorporar los imaginarios sociales, sobre todos aquellos que conciernen a las representaciones del pasado, no solo por la posibilidad de dar sentido al presente, sino porque en ellos se erige la legitimidad de la política. Esto nos permite comparar la reapropiación de la imagen-memoria con la de los presidentes en sus discursos, y la legitimación en cuanto a posturas sobre Malvinas que

adquiera cada uno.

El cine como objeto de estudio de la historia

Pérez Vejo (2012) es un historiador que reflexiona y problematiza el uso de la imagen en la historia, y expone que la imagen es un acto comunicativo, entendida como texto icónico ente polisémico y no identificable de forma automática. Aquí no radica su problema, sino en el texto icónico leído como un código reconocible, ya que se presenta no como convencional, sino como reflejo de realidad. También es importante repensar la historiografía en torno al cine y cómo el objeto de estudio redefine la forma de pensar la historia. Para ello, tomamos tanto a Sorlin como a Rosentone, que proponen al cine no como representantes de una histórica, sino como creador de historia. En este sentido, nos permite indagar cómo el medio audiovisual puede hacernos reflexionar sobre la relación con nuestro pasado.

Esta postura es interesante para pensar la reconstrucción histórica de la guerra de Malvinas a partir de las imágenes. Y, retomando a Belting, pensarlas desde esa propia acción de la imagen cuando se vuelve socialmente colectiva y simbólica

Una óptica de época

La óptica de época es más que la representación de imágenes de un periodo, es la corporalidad de una mirada a partir de encontrar relaciones entre imágenes, ya sea temática o compositivamente. El museo de Malvinas e Islas del Atlántico Sur ubicado en la ex ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) será un espacio central a la hora de reconstruir la óptica de época. La narrativa museográfica presenta a la guerra dentro de la larga historia de reivindicación

soberana de las Islas, pero también incorpora la dimensión humanitaria en el recorrido, pensando al conflicto en su relación con la dictadura y con las violaciones a los derechos humanos perpetradas por los militares en el continente y en las Islas (Perera, 2014).

El Archivo Oral de Memoria Abierta también será fundamental. Desde una concepción no-extractivista, Derrida entiende al archivo no solo como un lugar de almacenar y conservar, sino como un lugar de autoridad, de interpretación, donde se “produce, tanto como se registra, el acontecimiento” (1997: 11). De esta forma, nuestra indagación toma a la colección Malvinas del Archivo Oral, no solo como corpus documental, sino también como objeto de análisis. Este archivo, parcial y situado en espacio temporalmente como cualquier otro, denuncia un inventario de maltratos, variadas agresiones y grandes violencias ocurridas en distintos escenarios bélicos y castrenses que ejercían los oficiales y suboficiales argentinos a sus soldados. Los testimonios de excombatientes a partir de este corpus serán importantes para comprender Malvinas dentro del paraguas de los derechos humanos. Este cambio es importante, ya que la causa Malvinas y los reclamos de excombatientes se comienzan a tipificar igual que los de lesa humanidad producida por el terrorismo de Estado.

De la filmografía a la legitimación de la praxis política

El análisis de las películas es fundamental, ya que allí encontraremos las formas representativas y el espacio donde se fusiona la memoria y la identidad con respecto a Malvinas.

Anteriormente, se expuso que la imagen cinematográfica construye imaginarios, los cuales dotan de sentido a la realidad y legitiman las praxis políticas. Es por tanto que el

análisis exhaustivo de las películas permitirá problematizar qué imaginarios y qué memorias se construyen y legitiman la postura de un gobierno frente al conflicto Malvinas.

El análisis de la imagen incorporará no solo lo temático, sino también lo retórico y lo enunciativo, dando cuenta de qué manera se tratan los conflictos, con qué tonalidades y motivos, quiénes enuncian, cuáles son los sujetos del espacio enunciativo, dónde se da la fusión de las memorias y las identidades individuales de los personajes, y cómo se convierten en una memoria colectiva y pasan a formar parte de la memoria del pueblo argentino.

De esta manera, y para concluir, se afirma que el cine representa un repertorio de imágenes que constituyen memoria-identidad de una sociedad (Sorlin, 1985). El cine de Malvinas refleja la importancia de la memoria identidad de excombatientes en el reclamo de la soberanía argentina. Los diferentes imaginarios sociales producidos por el cine de Malvinas reflejan la identidad de excombatientes en conflicto.

Al trabajar el cine bajo esta mirada, es posible concebir el cine como memoria identidad, como constructor de imaginario social. El cine desde una perspectiva antropológica ya no es solo un entretenimiento cultural, un objeto de consumo, por el contrario, es fundamental para comprender la memoria colectiva como la memoria-identidad en una sociedad que vivió hechos traumáticos y violentos como una guerra.

- ANDRADE, X. y ZAMORANO, G. (2012). Antropología visual en Latinoamérica. Presentación del dossier. *Iconos: Revista de Ciencias Sociales*, 42, 11-16.
- BELTING, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz.
- BELTING, H. (2004). *Medium-Image-corps. Une introduction au sujet, Pour une Anthropologie des Images*. París: Gallimard.
- CANDAU, J. (2001). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.
- CANDAU, J. (2006). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- DELEUZE, G. (1994). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- DERRIDA, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- FILMUS, D. (comp.) (2020). *Malvinas: una causa regional justa*. Buenos Aires: CLACSO.
- DUFOUR, E., GONZÁLEZ TREJO, C. y VASSALLO, M. S. (2018). *La memoria popular de Malvinas en el paisaje urbano*. Exposición realizada para las “Jornadas de Sociología” de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata, Argentina.
- JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- MORIN, E. (2001). *El cine y el hombre imaginario*. Barcelona:

Paidós.

- PERERA, V. (2017). Testimonios vivos, dramaturgia abierta: La guerra de Malvinas en Campo Minado de Lola Arias. *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, 16, 299-323.
- PEREIRO, X. (2004). Apuntes de Antropología y Memoria. *Revista O Fiadeiro*, 15, 123-158.
- PÉREZ TAYLOR, R. (2002). *Entre la tradición y la modernidad: antropología de la memoria colectiva*. México: Plaza y Valdés.
- PÉREZ VEJO, T. (2012). ¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas. *Memoria y sociedad*, 16(32), 17-30.
- QUINTANA, Á. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado.
- RAMOS, A. (2011). Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad. *Alteridades*, 21(42), 115-130.
- RAMOS, A., CRESPO, C. y TOZZINI, M. (comp.) (2016). *Memorias en lucha: Recuerdos y silencios en contextos de subordinación y alteridad*. Río Negro, Argentina: Editorial UNRN.
- REYES, M. J., MUÑOZ, J. y VÁZQUEZ, F. (2013). Políticas de memoria desde los discursos cotidianos: la despolitización del pasado reciente en el Chile Actual. *Psykhé* (Santiago de Chile), 22(2), 161-173.
- ROSENSTONE, R. A. (1997). *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- SALERNO, P. (2018). *Islas Malvinas: discursos presidenciales y su repercusión en la prensa (2004-2015)*. Tesis doctoral en el área de Lingüística. Disponible en el Repositorio Digi-

tal de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/flodigital/11283>

SORLIN, P. (1985). *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.

WUNENBURGER, J. J. (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Palabras clave: imagen cinematográfica – antropología visual – imaginarios sociales – memoria identidad – cine de Malvinas

Keywords: Cinematographic image – Visual anthropology – Social imaginaries – Memory-identity – Malvinas cinema

Abstract

This essay aims to present possible tracks of research on the memory of Malvinas from a cinematographic perspective, and through different theoretical análisis, through the concepts of memory anthropology (Candau), visual anthropology (Belting), critical art studies, and film theory. The aim is to identify the symbolic processes that make up the representations and sub-representations of the Malvinian ex-combatant identity, as part of that memory and collective identity that take part in the historical heritage and the repertoire of memory and identity of argentinizan people. It is because of this we are interested in testing a viable theoretical framework for its possible investigation.