

Estética de cuidado y voces femeninas de la guerra de Malvinas en *Las Aspirantes* de Gretel Suárez (2018) y *Nosotras también estuvimos* de Federico Strifezzo (2021).

Aesthetics of care and female voices of the Malvinas war in *Las Aspirantes* by Gretel Suárez (2018) and *Nosotras también estuvimos* by Federico Strifezzo (2021).



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n87.13.25a

Verónica Perera

Universidad Nacional de Avellaneda
(ARGENTINA)

CE: veronic.perera@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-0838-5107>

Recepción: 04/10/2024 Revisión: 01/11/2024 Aprobación: 28/11/2024

Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo:
(Perera, 2025, p. __)

En lista de referencias:
Perera, V. (2025). Mujeres y Malvinas en la historieta argentina: el caso de Un fuego desconocido (2023). *Revista Sincronía*. XXIX(87). 326-359.
DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n87.13.25a

Resumen.

El artículo indaga en los vínculos entre voces femeninas, memorias feministas, trabajo de cuidado y creaciones estéticas sobre la guerra de Malvinas, ocurrida entre Argentina y Gran Bretaña en 1982. A partir de la noción de montaje que Didi-Huberman (2015) toma de Benjamin y de estética de cuidado que Mihaela Mihaï (2022) desarrolla para estudiar las memorias de la violencia estatal, el artículo analiza, compara y contrasta *Las Aspirantes* de Gretel Suárez (2018) y *Nosotras también estuvimos* de Federico Strifezzo (2021), películas documentales creadas al calor de los feminismos populares de esos años y de la valoración política del hacer de las mujeres. Explora conjuntamente imágenes (creadas en los documentales o provenientes de otros archivos), testimonios (recogidos con la cámara o en entrevistas personales o públicas) junto a textos judiciales, con la intención de complejizar el espacio memorial de las mujeres que participaron en el conflicto del Atlántico Sur y las figuras que lo pueblan. Desde aquí emergen tanto memorias vulnerables, espectrales, creadas desde los márgenes y alejadas de toda heroicidad;

como memorias de mujeres masculinas que desde adentro del espacio memorial actúan el deseo de pertenencia a la institución militar.

Palabras clave: Memorias feministas. Estética de cuidado. Mujeres en la guerra de Malvinas.

Abstract.

The article explores the relationships between female voices, feminist memories, care work and aesthetic creations about the Malvinas War, which took place between Argentina and Great Britain in 1982. Starting from the notion of montage that Didi-Huberman (2015) borrows from Benjamin, and the aesthetics of care that Mihaela Mihai (2022) coins to think about the memories of political and state violence, the article analyzes, compares and contrasts *Las Aspirantes* by Gretel Suarez (2018) and *Nosotros también estuvimos* by Federico Strifezzo (2021), documentary films created in the vibrant context of popular feminisms during those years and the political valorization of women's work and actions. It jointly explores images (created in the documentaries or from other archives), testimonies (collected with the camera or in personal or public interviews) together with judicial texts, with the intention of thinking about a more nuanced memory space of the women who participated in the South Atlantic conflict. The article elaborates on the emergence of both vulnerable, spectral memories, from the margins and far removed from any heroism, as well as memories of masculine women who act upon the desire of belonging to the military institution.

Keywords: Feminist memories. Aesthetics of care. Women in the Malvinas war.

Introducción

La memoria social es siempre un proceso abierto, dinámico y batallado. Como nos muestra el escenario argentino del 2024, no hay consensos sobre las narrativas del pasado consolidados para siempre, aunque se haya creído lo contrario. Los sentidos de la historia—y especialmente de la violencia estatal y política—se disputan en la esfera pública al calor de las luchas sociales del presente, limitando lo decible y lo audible de cada época. Sin embargo, en esos itinerarios sinuosos de consensos precarios, siempre marcados por desigualdades de poder, hay momentos donde se visibilizan y condensan algunas verdades históricas. Para el cuadragésimo aniversario de la guerra de Malvinas entre Argentina y Gran Bretaña, la participación de las mujeres como enfermeras y aspirantes a enfermería, instrumentadoras quirúrgicas, radioperadoras y radiotelegrafistas dentro de las tres fuerzas armadas y en

diversos escenarios, era una verdad que formaba parte de las memorias oficiales y dominantes del conflicto del Atlántico Sur de 1982. Desde sus propias crónicas y ensayos, posteos en redes sociales, charlas testimoniales en instituciones culturales y educativas, acciones judiciales e intervenciones en programas de radio y televisión, sus voces habían ingresado a las narrativas públicas sobre la guerra (Salerno, 2022)¹. Aunque con poco conocimiento de sus nombres y de la singularidad de sus experiencias, la gran mayoría de la población argentina sabía, en 2022, que durante la guerra de Malvinas participaron mujeres (Gonzalez, Baghino y Muratore, 2022)². A pesar de estar todavía ausentes en los libros y manuales escolares, las mujeres aparecían en los materiales gubernamentales producidos para las efemérides, aunque sus voces directas fueran casi una excepción y aparecieran tamizadas por las valoraciones (frecuentemente estereotipadas) de las y los autores (Botazzi, 2023). Durante 2022 y 2023, no fue excepcional que espacios hasta entonces llamados “Héroes de Malvinas” cambiaran de nombre para homenajear a los “Héroes y Heroínas de Malvinas”.

Las producciones culturales también fueron caja de resonancia y vehículos de esa verdad histórica, ampliamente audible para 2022. A propósito del cuadragésimo aniversario de la guerra, el Instituto Nacional del Teatro junto al Teatro Nacional Cervantes y la Universidad Nacional de la Defensa organizaron el concurso “Las Mujeres y Malvinas” para promover la escritura dramática sobre las mujeres en la historia de las islas, durante la guerra

¹ Algunos ejemplos de estas intervenciones son: en 2012, la instrumentadora del Hospital Militar Central, Norma Navarro, que trabajó como voluntaria a bordo del buque hospital Irizar a metros de las islas, brindó su testimonio junto a otros diez excombatientes en la colección Malvinas del archivo oral de Memoria Abierta. Dos años después, lo hizo en el Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur. En 2014 también, la periodista, historiadora y esposa de un oficial militar, Alicia Panero, publicó las experiencias de mujeres argentinas, británicas e isleñas durante la guerra en su libro pionero *Mujeres Invisibles* (2014). En 2017, aparecieron otros dos libros testimoniales: *Crónicas de un olvido. Mujeres enfermeras en la guerra de Malvinas* de Alicia Reynoso (2017).
 y *Mujeres olvidadas de Malvinas* de Sandra Solohaga.

² Según una encuesta realizada en la Universidad Nacional de la Defensa, en el marco del proyecto del proyecto “40 años de la Guerra de Malvinas: correlatos psicosociales y conmemoración en población civil y militar”, el 92,1% de los militares y el 75,9% de los civiles admitieron saber sobre la participación las mujeres en la guerra (González, Baghino y Muratori, 2022).

y la posguerra³. Pero la participación femenina en el conflicto venía siendo el objeto de creaciones teatrales desde la última década⁴. Con sus testimonios sobre la guerra como materia prima, también aparecieron, poco antes del 40 aniversario, dos películas documentales de jóvenes realizadores sin recuerdos propios sobre el conflicto bélico: *Las Aspirantes* dirigida por Gretel Suárez (2018) y *Nosotras también estuvimos* dirigida por Federico Strifezzo (2021).

En este artículo me propongo analizar esos dos documentales como laboratorios estéticos, vehículos de memorias (Jelin, 2003) que traccionaron relatos para visibilizar el trabajo de cuidado de dos grupos de mujeres durante la guerra; y lucharon, desde ahí, por su inclusión en las narrativas públicas sobre el conflicto. A partir de la noción de montaje, que Didi-Huberman toma de Benjamin, me propongo trabajar simultánea y conjuntamente distintas imágenes y testimonios, dentro y fuera de cámara, junto a textos judiciales, con la intención de “oxigenar y revitalizar la memoria y reenviarla hacia un terreno ético y político” (2015, p. 16). Me interesa explorar los vínculos entre voces femeninas, memorias feministas, trabajo de cuidado y creaciones estéticas sobre la guerra. Es decir, como elaboro más abajo siguiendo a teóricas feministas, la estética de cuidado no refiere únicamente a la capacidad de una producción artística de *visibilizar el trabajo de cuidado*. Evoca, además, una *práctica ética sensible* que orienta la atención y la escucha a las necesidades de otrxs y con esa brújula revisa las disposiciones íntimas y colectivas hacia la exclusión y la violencia, *cuidando los procesos memoriales*. La estética de cuidado evoca *encuentros* sensibles entre artistas y sujetas de la historia, que buscan compensar la ausencia de cuidado estatal y público, tal como propongo en el apartado que sigue.

³ La obra ganadora fue *Condolencias* (2022) escrita por Fedra Muñoz y dirigida por Fedra García. El concurso estimuló la escritura de decenas de obras.

⁴ Inspiraron, por ejemplo, a Mariana Mazover a recrear *Los Pichiciegos* de Rodolfo Fogwill para escribir *Piedras dentro de la piedra* (2012); y a Roxana Aramburú a crear *Mares de piedra* (2014), dentro del ciclo Teatro Abierto 2014 en el Teatro del Picadero (Perera, 2016). La dramaturga Gabriela Aguad escribió *Mujeres al frente. Historias de Malvinas* (2021); y a partir de la fotografía documental de Ivy Perrando Schaller, la directora teatral Victoria Lerario creó *Valientes una historia de mujeres*, estrenada en Ushuaia, el 2 de abril de 2022.

Los documentales que analizo, voy a argumentar, están atravesadas por el activismo feminista de esos años en Argentina: masivo, radical y capaz de visibilizar y valorizar el *hacer* de las mujeres “como un territorio común en su multiplicidad” y ubicarlo en el centro de la escena política (Gago, 2019, p. 21). Desde allí, las creaciones estéticas que analizo no solo hacen foco en el trabajo de cuidado realizado por dos grupos de mujeres durante la guerra, sino que también vivifican y complejizan el espacio memorial del conflicto desde distintas posiciones y figuras. El cortometraje dirigido por Suárez está dedicado a la experiencia de Claudia Patricia Lorenzini, Nancy Stancato, Nancy Castro, Virginia Bonilla, Sonia Bonino y Alejandra Rossini, enfermeras en formación en la Escuela de Sanidad Naval de la Armada, quienes siendo menores de edad en 1982, participaron en el conflicto desde la Base de Puerto Belgrano. Voy a sugerir que se trata de *memorias vulnerables, titubeantes, espectrales, alejadas de toda heroicidad y masculinidad, construidas desde el margen del espacio memorial de la guerra*. El filme dirigido por Federico Strifezzo, contrariamente, trabaja desde el centro del espacio memorial del conflicto, en un viaje al territorio en Comodoro Rivadavia donde las entonces enfermeras de la Fuerza Aérea—Alicia Reynoso, Stella Maris Morales y Ana Massito, entre otras—recibían a los heridos desde las islas. Voy a sugerir que se trata de *memorias laudatorias* (Salerno, 2022) *que desde adentro del espacio memorial, evocan la identificación y el deseo de pertenencia a la institución militar*. Desde esa memoria afín a lo militar y desde esa masculinidad femenina (Ehrmentraut 2022), dos de las protagonistas del documental, ampliaron (y feminizaron) el derecho a la veteranía en Argentina⁵.

⁵ Dieciseis mujeres ya habían sido reconocidas veteranas de guerra en 2012 por el Ministerio de Defensa. Pero todas habían actuado dentro del Teatro de Operaciones reconocido en la legislación argentina, como elaboro más abajo. En la resolución ministerial 1438/2012 fueron reconocidas: 6 voluntarias en el Hospital Militar Malvinas de Puerto Argentino y el Rompehielos ARA Almirante Irizar (en ese momento buque hospital), 6 de la Marina Mercante, que llevaron a cabo actividades en tres unidades de superficie, una mujer enfermera que atendía las evacuaciones aeromédicas y a otras 3 como veteranas de Guerra (González, Baghino, Muratori 2022, p.120).

Memorias de la violencia y estética de cuidado

En su reciente libro *Memoria Política y estética de cuidado*, la politóloga rumana Mihaela Mihai (2022) plantea que las memorias políticas de la violencia sistémica suelen tener dos omisiones: “la complicidad con la violencia” y “las resistencias impuras”. Desde una perspectiva interdisciplinaria que recorre la teoría social feminista, la epistemología, la sociología del arte y los estudios culturales, Mihai (2022) sugiere que las narrativas memoriales del pasado violento tienden a una doble “borradura”⁶. Por un lado, omiten las prácticas sociales complejas y temporalmente dinámicas de un amplio espectro de actores involucrados en la violencia. La falta de atención a esta implicación pública en la violencia dice la investigadora hoy radicada en Escocia, deja intactos sus cimientos sociales: las ideas naturalizadas, las prácticas institucionalizadas, las formas de sociabilidad y los registros afectivos que habilitaron la violencia sistémica. Además, esta omisión perpetúa la violencia, la exclusión sistémica y un espacio memorial colonizado por narrativas absolutistas y maniqueas, donde el pasado aparece solo poblado por víctimas, héroes y victimarios. Por otro lado, para lograr narrativas más complejas del pasado violento, es necesario desentrañar otra omisión fundamental: la de “las resistencias impuras”, ya que, insiste Mihai, (2022) las memorias hegemónicas tienden a fabricar figuras heroicas, generalmente masculinas, inquebrantables, a las que la comunidad política y las generaciones siguientes se ven obligadas a venerar. Esta suerte de “canonización” memorial “purifica” las vulnerabilidades de quienes resisten: sus temores, sus defectos de carácter, sus padecimientos, sus vacilaciones, los engaños de los que forman parte. Esta “purga” de las figuras resistentes del pasado también las arranca de las relaciones y las estructuras que hicieron posible sus acciones. Así se ocuyen las contribuciones—a la experiencia histórica y a la memoria social—de quienes no encajan fácilmente en el proyecto predominantemente masculinista, celebratorio, heroico. También empobrece la imaginación política del presente; o las posibilidades y los modos de resistencia a la violencia sistémica, ya que desautoriza o

⁶ Mihai (2022) analiza de la ocupación militar Nazi en Francia, la dictadura de Nicolae Ceaușescu en Rumania, y la política de apartheid en Sudáfrica.

debilita las acciones de figuras “no tan nobles”, titubeantes, ambivalentes, alejadas de la vocación del héroe o la heroína. Estas borraduras restringen el espacio hermenéutico del pasado, insiste Mihai, descuidan las narrativas memoriales de una comunidad política y facilitan la reproducción de las prácticas y las relaciones que dieron lugar a la violencia (2022, pp.11-13).

Desde aquí, el *cuidado* adquiere una nueva dimensión, tal como elaboro más abajo. Deseo primero señalar, que desde los años ochenta, la teoría feminista viene ocupándose del cuidado, en tanto *trabajo* y en tanto *ética*. Desde la investigación fundacional de Carol Gilligan (1982), la ética feminista del cuidado subraya la interdependencia humana, el conocimiento encarnado (Hamington, 2004), el trabajo emocional (Hoschild, 2012), invocando la atención, la sensibilidad, la capacidad de responder a necesidades de otrxs como brújulas para la acción humana; refiriendo al afecto, al bienestar, a la responsabilidad y la reciprocidad demostradas a través del tacto, la emoción, la acción corporal (Stuart, 2020). El trabajo de cuidado y la ética de cuidado subrayan, así, una noción de cuerpo siempre vulnerable, precario y dependiente de redes sociales e institucionales que le exceden; una dependencia radicalmente mal distribuida, con ciertas poblaciones desigualmente (sobre)expuestas al hambre, la enfermedad, la violencia y la muerte (Butler 2010). Se trata de una idea de cuerpo individual imposible de aislar del cuerpo colectivo; un cuerpo que excede la individualidad garantizada por los derechos individuales y que evoca, más bien, una “materia ampliada, una superficie extensa de afectos, trayectorias, recursos y memorias”, para decirlo con la formulación del feminismo latinoamericano de Verónica Gago (2019, p. 92). El trabajo de cuidado, entonces, no puede escindirse ni de una política de cuidado, ni de una *estética de cuidado*.

En los últimos años, esa constelación conceptual y política en torno al cuidado que circula entre distintas latitudes incluyó también a la *estética*. Es decir, una atención hacia creaciones artísticas organizadas desde procesos colectivos, participativos, entramados de inter-relaciones, capaces de promover “la infraestructura que hace posible la vida”; prácticas éticas sensibles que implican no solo el aprendizaje paciente de la atención, la escucha y la

respuesta a las necesidades de otros, sino también la posibilidad de revisar las disposiciones tanto íntimas como colectivas hacia la diferencia, la exclusión y la violencia (Thompson, 2020, p. 44). Desde aquí, una estética de cuidado evoca convivios, encuentros que buscan sopesar la indiferencia social y el enorme déficit de cuidado estatal y público (Thompson 2020).

Si volvemos ahora a las memorias políticas de la violencia estatal y sistémica en el trabajo de Mihaela Mihai, el cuidado adquiere, dentro de esta constelación, y a través de la estética una nueva dimensión. Se trata de un trabajo de “cuidado memorial” por la “salud del espacio hermenéutico de la memoria” (Mihai, 2022, p.15); un trabajo que se realiza, fundamentalmente, *a través de creaciones estéticas*; una labor que implica la tarea sostenida y riesgosa de menoscabar grandes narrativas que ocuyen la precariedad y la ambivalencia, lo confuso y vacilante de quienes vivieron y resistieron la violencia estatal y sistémica. Si las producciones culturales son vehículos de memorias (Jelin, 2003), algunas logran “desatar nudos memoriales”, desenterrar anclas emocionales y sensoriales de las memorias sociales para enriquecer la imaginación política y sacudir apegos a narrativas dominantes—cómodas, reduccionistas—del pasado de la violencia (Mihai, 2022, p.15). Aquí, los procesos de creación de memorias se vuelven “objetos importantes de cuidado hermenéutico” (Mihai, 2022, p.15). Las y los artistas ya no son solo emprendedores memoriales (Jelin, 2003); al pluralizar paciente y autorreflexivamente el espacio de significado de una comunidad política, al comprometerse “a enturbiar las aguas del recuerdo político selectivo”, y “señalar la resiliencia de las secuelas violentas”, pueden ser pensadas como promotores de tramas políticas y hermenéuticas otras, no violentas (Mihai, 2022, p.15). Desde aquí cabe preguntarnos: ¿qué trabajo de cuidado memorial realizan *Las Aspirantes* de Gretel Suárez y *Nosotros también estuvimos* de Federico Strifezzo a casi cuarenta años de ocurrida la guerra? ¿Cómo lo hacen? ¿Cómo caracterizamos esos encuentros entre realizadores audiovisuales jóvenes, sin memorias propias de la guerra, y las sujetas de la historia? ¿Cómo opera el montaje de imágenes, documentos y testimonios, ya sea creados en las películas documentales, fuera de cámara en entrevista o desde el archivo, para “ensuciar”, “matizar” y complejizar el espacio de memorias de las mujeres en la guerra de Malvinas? ¿Cómo

enriquecen la imaginación política y las narrativas dominantes sobre el conflicto bélico y la participación femenina?

Memorias vulnerables, desde los márgenes

En 1980, la Armada Argentina inauguró un curso de formación de enfermeras militares en la Escuela de Sanidad Naval en la Base de Puerto Belgrano. Durante tres años, jóvenes mujeres y hombres de entre 15 y 25 años podían terminar sus estudios secundarios mientras completaban una formación de enfermería dentro del ámbito militar. Aunque hubo algunos varones, la amplia mayoría de quienes iniciaron esa formación fueron mujeres menores de edad, provenientes de familias que las impulsaban a ingresar a esta escuela dado que no podían costearles una educación profesional. La formación comenzaba con un “período selectivo preliminar”, un “entrenamiento físico y psíquico” especial de 90 días que por primera vez extendía patrones de organización y prácticas disciplinarias de la conscripción a un grupo de mujeres dentro de las fuerzas armadas (Otero, 2020, p. 387-390; Perera 2023). Esas rutinas basadas en el desprecio hacia la vida de los soldados pueden ser pensadas, argumenta Santiago Garaño (2017), como rituales violentos cuya eficacia simbólica, cuando victoriosa, transformaba niños (y niñas, deberíamos agregar) en hombres y mujeres adultas para la nación⁷.

Las Aspirantes de Gretel Suárez recoge la experiencia de esa Escuela durante el conflicto bélico del Atlántico Sur. Es parte de ese corpus de creaciones estéticas que en los últimos años trabaja sobre “las mujeres de Malvinas”, visibilizando su participación, pluralizando las experiencias en torno a la guerra, diversificando los escenarios en los que transcurrió. Protagonizado por Patricia Lorenzini, Nancy Stancato, Nancy Castro, Virginia Bonilla, Sonia Bonino y Alejandra Rossini, el corto documental fue realizado entre 2017 y 2018 por un grupo de jóvenes, en ese momento estudiantes próximos a graduarse de la

⁷ El servicio militar obligatorio fue abolido en Argentina en 1994. Sin embargo, esos “ritos” de pasaje pueden aún ocurrir dentro de las fuerzas armadas. Ver: *diario ar*, 6 de julio, 2022. Disponible en https://www.eldiarioar.com/sociedad/mataron-no-hay-duda-afirmacion-papa-subteniente-muerto-ritual-iniciacion_1_9148769

Escuela Nacional de Experimentación Cinematográfica (ENERC) en la Ciudad de Buenos Aires. Fue estrenado y premiado en el 9o Festival Internacional de Cine Político en mayo de 2019⁸. A lo largo de sus 15 minutos, una cámara, por momentos cruda pero siempre empática y amable registra imágenes que nos hablan de la confianza entre sujetas filmadas y realizadoras que filman, que todo documental necesita. Un vínculo de cuidado que es siempre necesario pero que en este caso se magnificó dada la muerte, súbita y traumática, de una de sus protagonistas. *Las Aspirantes* trabaja con un grupo de mujeres de alrededor de 50 años, dando testimonio sobre su trabajo asistiendo heridos durante la guerra cuando eran menores de edad y realizaban su formación en la Escuela de Sanidad en Puerto Belgrano. Hasta hace poco completamente invisibilizadas en la historia de la guerra, el corto subraya su lucha por ser vistas, escuchadas, reconocidas públicamente. Desafía, como muchas otras creaciones estéticas recientes, el régimen de (in)visibilidad de género en la guerra, que exalta a los varones mientras ocluye a las mujeres, los cuerpos feminizados y a cuerpos ambiguos o que se identifican más allá del binario hombre/ mujer (Halberstam en Ehrmantraut, 2022, 96). Aquí ese desafío al orden heteropatriarcal de la guerra y sus memorias se organiza desde la vulnerabilidad de quien lo protagoniza, alejada de toda figura heroica, distante de toda épica. La muerte, probablemente auto infligida, de Claudia Patricia Lorenzini; y la confusión, el dolor y las vacilaciones que atraviesan sus compañeras de 1982,

⁸ Desde entonces, se presentó en: el Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos, 2 de junio 2019; el Festival Internacional de Escuelas de Cine en Uruguay, 20 de agosto 2019; el Festival De Escuelas De Cine Con Perspectiva de Género, 27 de septiembre 2019; 24 Horas de Cine Nacional organizado por la Universidad Nacional de Mar del Plata y dentro del marco del 34° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 10 de noviembre 2019; el 14° Addis International Film Festival, Etiopía, África, del 27 al 31 de mayo 2019. También se presentó online en Semaine de Cinéma de Femmes d'Amérique du Sud à Paris (Semana de Cine de Mujeres de Sudamérica en Paris) del 8 al 14 marzo 2021 y en el Ciclo Cantera del Centro Cultural Kirchner en el Día del Veterano y de los Caídos en la Guerra de Malvinas el 2 de abril 2021. Fue seleccionado para el ciclo El género de la imagen | Memoria, derechos humanos y feminidades, organizado por la Comisión Provincial por la Memoria en La Plata, y por el Espacio INCAA Mercosur de Jujuy. Recibió el Primer premio de la Competencia Oficial en el 11º Festival Cinematográfico Visión Ribereña, Villa Constitución, Santa Fé, 13 de diciembre 2020.

encuadran las reconstrucciones del horror de entonces y los esfuerzos de organización colectiva del presente⁹.

Un pañuelo descubre una placa que lee: “Heroína de Malvinas. Que tu vuelo nos ilumine siempre. Jamás serán invisibles las luchas que no se abandonan. Claudia Patricia Lorenzini 1964 - 2017” en la pared de la central sindical de trabajadorxs del Estado en la ciudad de La Plata (ATE y CTA). Aplausos. Un grupo de mujeres y hombres filmando el homenaje, con rostros adustos y tristes. Un cortejo fúnebre que llega a una casa velatoria trasladando los restos. Se escucha la primera voz del documental: “Es muy frágil la cordura. Vos no sabes si mañana vas a hacer lo que hizo Pato. Si es que hizo algo, si es que se suicidó. Quiero creer que fue un accidente”.

Así comienza el documental de Suárez. Aunque la placa lee “heroína”, el montaje de voces y rostros nos habla de *memorias narradas desde la vulnerabilidad*. Toda esa información se nos ofrece antes del título de un relato audiovisual sobre una luchadora a la que el epíteto “heroína” parece nombrar un esfuerzo por hacer justicia; una búsqueda por sopesar su falta de cuidado y reconocimiento. El documental construye memorias de mujeres que buscan visibilizar una experiencia histórica desde exclusiones múltiples, incluido el espacio memorial de la guerra. Así lo traduce la escena siguiente que muestra un desfile de veteranos de Malvinas, el 2 de abril de 2017 en Buenos Aires. Vestidos para el combate o cubiertos con vistosos uniformes militares, los hombres portan medallas, charreteras, insignias de haber combatido en la guerra. Vestidas de civil y con prendas sencillas, del otro lado de la valla, la cámara registra a cuatro de las entonces jóvenes enfermeras, hoy en sus 53 años, lejos del escenario donde se despliega el prestigio masculino por haber participado en el conflicto de 1982 (Ver: **Imagen 1**).

⁹ Como elaboramos más abajo, la muerte de Claudia Patricia Lorenzini fue caratulada judicialmente como suicidio, hecho que sus compañeras ponen en tela de juicio. La justicia institucional investigó sobre la posibilidad de feminicidio pero la descartó (G. Suárez, comunicación personal, 2 de septiembre de 2021)

Imagen 1: Patricia Lorenzini, Nancy Stancato y Nancy Castro vestidas de civil en los márgenes del desfile del 2 de abril de 2018.



Fuente: Escena de “Las Aspirantes” de Gretel Suárez (min 4:13).

Las entonces aspirantes habían invitado a la documentalista y su equipo a un desfile donde supuestamente “participarían”. Pero ellas nunca marcharon. “... en realidad no habían sido invitadas” relata Suárez en entrevista, “sus compañeros, veteranos varones no las dejaban marchar. Pero ellas ocultaban que eran rechazadas. Fuimos descubriendo ese universo a medida que filmábamos” (G. Suárez, comunicación personal, 2 de septiembre de 2021). La ubicación en el desfile refleja su posición en el *espacio memorial de la guerra de Malvinas*; y pone en escena su lucha, treinta y cinco años más tarde, por *visibilizarse y narrarse desde los márgenes*.

Abusos sexuales, deber de la memoria

Los testimonios del documental incluyen los abusos sexuales sufridos por Lorenzini y Stancato durante su estancia en la Escuela de Sanidad en Puerto Belgrano. La narración se hace a dos voces, colectivizando la experiencia, potenciando la sororidad en la denuncia, politizando el abuso. Las protagonistas relatan alternadamente el intento de denunciar esos abusos en el mismo momento en que los padecían: “Salió que Pato denunciaba a alguien por

manosearla, y yo porque me golpeaba”, dice Stancato. Rememoran el temblor de su cuerpo por el miedo, cuando, a sus 17 años, fueron confrontadas por “cuatro tipos con la jineta, el director de la Escuela de Sanidad” y el propio acosador. Confiesan la “baja deshonrosa”, sancionadas por su propia “falta de honra” como consecuencia del abuso padecido, responsabilizadas como victimarias de sí mismas; evocando la concepción de los crímenes sexuales (la violación y el adulterio) que hasta 1999 fueron considerados en la legislación argentina como “delitos contra el honor” de la mujer, o el de su familia o su marido (Alvarez, 2020, pp.21-22). Denuncian también las amenazas que recibieron antes de esas bajas: “me aclaran que yo no puedo hablar de Malvinas... porque ellos sabían dónde viven mis viejos y mis viejos podían desaparecer”, dicen ambas en el corto. Así como los soldados fueron obligados a callar sobre lo ocurrido en las islas al ser forzados a firmar las “actas de recepción” en Campo de Mayo (Gamarnik et al., 2019), Patricia Lorenzini y Nancy Stancato testimonian sobre la imposición de sus silencios, cuando relatan haber sido amenazadas con la vida de sus padres si brindaban información sobre lo sucedido en Puerto Belgrano en 1982 (Min 9:52-9:54; Otero, 2020 p. 396).

Estas denuncias no ocupan el centro de la narración audiovisual. Fueron el marco a través del cual el equipo de filmación conoció a las entonces enfermeras: dos varones del grupo se interesaron, luego de leerlo en un portal de noticias, por los maltratos y la violencia sexual que algunas mujeres habían padecido durante la guerra de Malvinas (G. Suárez, comunicación personal, 2 de septiembre de 2021). Las aspirantes deseaban volver a contarlo durante las entrevistas para el documental: “todos los relatos salieron de ellas mismas”, “casi no hacía falta preguntar, porque ellas contaban, verborrágicamente, como niñas”, dice Suárez en entrevista (G. Suárez, comunicación personal, 2 de septiembre de 2021). Sin embargo, la inclusión de los crímenes sexuales resulta de una cuidada decisión de montaje: una crónica a dos voces, un audio desacoplado de la imagen de quien protagoniza el relato, una cámara que se prende tardíamente para ser “menos invasiva” hacia la intimidad de quien todavía duela. La inclusión de los abusos padecidos surge de una trama vincular y una práctica estética de escucha a las necesidades de las protagonistas, al tiempo que promueve

otra clave vital de sus acciones: en los medios de comunicación y en la conversación pública “los espacios estaban reducidos para que ellas contaran como las habían abusado, maltratado y no en función de lo que hicieron; de un trabajo opacado que nadie reconocía” (G. Suárez, comunicación personal, 2 de septiembre de 2021). El montaje busca, entonces, desarmar ese lugar naturalizado de morbosidad social y abrir la posibilidad de un registro afectivo hacia la cotidianeidad vital y joven de aquella experiencia femenina en Puerto Belgrano¹⁰.

Una habitación en penumbra. Una cámara que se acerca a una mesa de luz con medicamentos, la cara y el torso de Lorenzini. La lente se aleja, la imagen se agranda. Aparece el cuerpo entero de la protagonista: vestida con pijama rosa al borde de la cama, rodeada de muñecos de peluche. Un clima emocional enrarecido, sufriente y oscuro, evocando la regresión infantil de una mujer adulta. Se trata de una cámara que capta la fragilidad de la lidereza, sus consumos excesivos de alcohol, su padecimiento emocional poco antes de su muerte, y hasta su *espectro*, su presencia ausente al momento del montaje, edición y estreno de la película (Ver: **Imagen 2**)

Imagen 2: Patricia Lorenzini en penumbra sentada en su cama. Escena de *Las Aspirantes* de Gretel Suárez.



Fuente: Gretel, 2018 en: Perera, 2023. min 11:20.

¹⁰ “También pregunte por cosas lindas. Ellas estaban muy swicheadas para contar lo malo. Yo pregunté por el lado lindo, ¿iban a boliche? Contaron que una vez se escaparon, y las agarraron, y las hicieron hacer no se que cosa hasta el amanecer. Mientras cocinaba Pato los fideos, nos contaban” (G. Suárez, comunicación personal, 2 de septiembre de 2021).

Le sigue una imagen que muestra a Nancy Stancato sentada en una mesa, fumando, con la mirada perdida y se escucha una voz en off: “[...] esto tiene que ver con que hoy no la tenemos [...] es revolver cosas que pesan tanto. Tal vez una ya no tiene la fortaleza para hacer estas cosas [...]”. Aquí el montaje subraya las vacilaciones de la compañera que queda. Se trata de imágenes que solo fueron posible desde el vínculo de intimidad y cuidado que en poco tiempo se forjó entre la lidereza junto al grupo de aspirantes deseando narrarse y la joven documentalista junto a su equipo de filmación dispuestos a escucharlas.

En un principio, el documental iba a contar como las aspirantes visitaban escuelas para narrar sus labores durante la guerra, como suelen hacer los excombatientes. Pero la muerte repentina y temprana de Lorenzini modificó el guion original. Abrió un espacio memorial diferente motorizado por la responsabilidad hacia quienes habían ofrecido el testimonio de su experiencia bélica. Lorenzini se prendió fuego a sí misma. Con voz quebrada, entre lágrimas, involucrada emocionalmente, la documentalista describió en entrevista:

[...] fue un acto de destrucción hacia sí misma que te habla de la profundidad del dolor enorme que esa mujer estaba atravesando [...] que nadie estaba comprendiendo, ni su familia, ni sus compañeras, ni nosotros filmando [...] No es que una sea culpable, pero estábamos siendo parte de ese proceso, estábamos en esa situación. Ella nos había contado (G. Suárez, comunicación personal, 2 de septiembre de 2021).

Más tarde compartió el compromiso que el productor del documental asumió en el velorio de Lorenzini con el cajón cerrado. “Nosotros vamos a contar tu historia, Pato, que no quede en silencio” se prometió a sí mismo. El montaje de Suárez, entonces, deviene una práctica ética sensible impulsada por el deber de la memoria (Todorov, 2000); deviene un testimonio sobre la violencia acontecida anclado en el vínculo de intimidad y cuidado hacia esas mujeres que lucha(ro)n por visibilizar su experiencia de trabajo de cuidado en la guerra desde su fragilidad, sus vacilaciones, su oscuridad, su duelo, su presencia ausente.

Trabajo de cuidado y cuidado memorial

Inmediatamente después del desembarco argentino en las islas, las aspirantes contribuyeron sin saberlo, desde la Base Naval de Puerto Belgrano, a adaptar el Buque Bahía Paraíso según la normativa de la Convención de Ginebra, como buque hospital para la guerra. De esa misma embarcación recibieron a los sobrevivientes del Crucero General Belgrano, hundido por el submarino nuclear británico HMS Conqueror el 2 de mayo fuera de la zona de exclusión. Las aspirantes atendieron innumerables heridos que llegaron al Hospital de Puerto Belgrano variando sus tareas según los años de formación recibida al momento: las de segundo y tercer año asistieron directamente a los combatientes; las más jóvenes y recién ingresadas— con 15, 16, 17 años—desde otros sectores del hospital, asumieron cuidados con heridos más leves y cooperaban con sus compañeras más avanzadas o ya graduadas. “Todas las estudiantes de una manera u otra participamos” insiste Lorenzini en el documental. Y agrega:

[...] desde la sanidad, desde el recargo de guardias, desde el armado de gazas, desde la contención, desde darle de comer, ayudar a cambiar una azalea. ¡Las chicas del 82 también estuvieron participando! No estuvieron bajo bandera, porque el 20 de junio... pero la labor la cumplieron y a rajatabla. Tal vez con mucho más valor, porque las del 82 eran todas menores. (Suárez, 2022, min 5:11-5:47).

Así como los conscriptos de clase 63 recién entraban al servicio militar obligatorio y apenas habían recibido instrucción militar cuando fueron reclutados para la guerra, estas aspirantes no habían completado su formación de enfermera militar cuando la Marina las requirió para desempeñarse como tales. Esa juventud, biográfica y profesional, aparece, para ellas mismas, explicando el silencio institucional que las ocluye: “Yo pienso que nos dicen que no estuvimos porque éramos menores,” dice Stancato en el documental. “Quien nos ocultó fue la Armada Argentina y el Estado”, denuncia Lorenzini al tiempo que confronta la negación de su experiencia con los documentos que exhibe ante la cámara de Suárez: “la Armada no puede ocultar nuestras fotos, nuestros recibos de sueldo” (Suárez, 2022, min 4:49).

En las producciones culturales sobre las posguerras mundiales, escribe Federico Lorenz (2019), la figura del soldado mutilado fue central para mostrar las secuelas físicas y

mentales de los combatientes. Esa figura condensa sentidos muy problemáticos. No es el héroe que ha sobrevivido. Tampoco es el caído homenajeado en el panteón sino el cuerpo que porta los horrores de la violencia en el campo de batalla; es un cuerpo que señala también la ambigüedad de sus contemporáneos: el deseo morboso de ver lo que hace la guerra y la imposibilidad de tolerarlo (Lorenz, 2019, p.8). En el documental de Suárez, la figura del mutilado aparece en los testimonios de dos de las entonces aspirantes. Con el primer plano de un rostro angustiado que deja ver el esfuerzo por narrar sin desbordarse en lágrimas, se escuchan las siguientes palabras:

Me tocó un micro que no tenía heridos, tenía cuerpos mutilados. Trozos de cuerpos. Yo bajé un torso que tenía un pedazo de cuello, nada más... no tenía cabeza, no tenía brazos, no tenía nada, estaba todo reventado...y lo llevé a la morgue. Cuando estaba llegando me puse a llorar, vinieron las monjas, me paralicé, no pude caminar más; me sentaron, me dieron un vasito de agua, una pastillita... y a la media hora volví a la sala a trabajar (Suárez, 2022, min 6:36-7:15).

Otra aspirante, Nancy Stancato, había inaugurado esa escena describiendo una situación general a la cotidianeidad de la guerra en Puerto Belgrano: “[...] los heridos venían remal, teníamos que contenerlos, tenían miedo a la oscuridad, a los ruidos fuertes, estaban deshidratados, muertos de hambre, eran piel y hueso, algunos tenían tal degradación que parecían animales.” Minutos más tarde, en un plano detalle, Stancato relata su propia experiencia con un mutilado. Con una cámara que recorre su cara acongojada, su torso robusto y su brazo tatuado con el mapa de las Islas Malvinas pintadas de celeste y blanco (los colores de la bandera argentina), Stancato cuenta sobre un soldado cuyas piernas habían sido amputadas debido al congelamiento. El soldado pedía a Stancato que le tapara las piernas porque tenía frío. Ella simulaba cubrírselas poniendo la sábana debajo del colchón. Un médico teniente la requirió para comunicarle juntxs al combatiente sobre la amputación. Dice Stancato que el teniente se dirigió al soldado con estas palabras: “Tengo dos noticias para darte: una es que te vamos a regalar un televisor color. Y la otra es que no tenés piernas...”. La cámara registra la pausa en el testimonio de Stancato: su falta de palabras, su

perplejidad aciaga, un suspiro esforzado de su boca entreabierta. La escena, allí terminada, suma al archivo de memorias de la guerra otra imagen del horror. Otra imagen que subraya el desprecio a la vida de los soldados propios; el abandono físico y emocional de la tropa propia. Otro testimonio que resalta la falta de cuidado, también hacia el personal de sanidad y las jóvenes enfermeras en formación. Se trata, en realidad, de imágenes del horror que conocemos desde los primeros testimonios de excombatientes apenas terminada la contienda en 1982; pero que, con las denuncias judiciales por crímenes de lesa humanidad cometidos por cuadros militares contra soldados conscriptos durante la guerra presentadas en 2007, resurgieron y circularon con una nueva legitimidad pública.

Las enfermeras y las aspirantes en Puerto Belgrano acompañaron a los heridos hasta el alta, una vez terminado el conflicto, “cuando la guerra se traslada al hospital” como dijo Nancy Castro en entrevista. Y agregó: “Porque para nosotras, la guerra no terminó el 14 de junio. Dentro del hospital, los heridos no se van, siguen tratamiento y rehabilitación por mucho tiempo más”, agregó (N. Castro, comunicación personal, 9 de septiembre de 2021). Pasada la urgencia de los heridos recién llegados del campo de batalla, las tareas seguramente no fueron las mismas y la intensidad de las labores disminuyó. Pero el trabajo de cuidado físico y emocional que las aspirantes y enfermeras en el Hospital de Puerto Belgrano realizaron, continuó hasta diciembre de 1982, cuando el último combatiente Daniel Paredes se fue de alta a su hogar en Florencio Varela en la Provincia de Buenos Aires. Es decir, para éstas jóvenes mujeres su *propia* experiencia de la guerra no terminó cuando los mandos militares anunciaron el cese al fuego y firmaron la rendición argentina.

A partir de una directora que se propone “deconstruir el cine patriarcal” y “militar desde el cine contando historias de mujeres como protagonistas” (Suarez, 2022, p.264) emerge la posibilidad de revisar el espacio hermenéutico de las memorias de Malvinas. Ese montaje de documentos visuales y testimonios creados dentro y fuera de cámara, en entrevistas personales, señala que la experiencia directa y concreta de la guerra no fue ni protagonizada ni padecida exclusiva o principalmente por hombres. Interrumpió, en 2018, un silencio profundamente heteropatriarcal que se sumaba a otros silencios institucionales

sobre el accionar de la Armada Argentina durante la última dictadura militar, perpetuados en tiempos democráticos. El montaje desafió la fantasía heteropatriarcal porque ilumina a mujeres que, desde los márgenes y desde su presente frágil, titubeante, en duelo e “impuro”, narran su participación en la Historia, en un territorio no reconocido legalmente como escenario bélico. Volvieron legible—su hacer y el territorio—desde una fuerza feminista; habilitadas por ese movimiento masivo, radical y multiplicador que desde 2017 y por varios años, especialmente a partir de la huelga feminista del 8M, logró ubicar la *visibilidad y la valorización del trabajo todo, productivo y reproductivo*, de las mujeres en el centro de la escena política. Desde esa potencia feminista, sugiero, surge también el trabajo de cuidado memorial del montaje de Suárez: una creación estética que narra el trabajo de cuidado de las mujeres en la guerra, que visibiliza y valora “el lugar de la mujer en la Marina en esos años”, como expresa Nancy Stancato; y que interrumpe, así, el silencio heteropatriarcal que las venía excluyendo del espacio memorial de la guerra.

Nosotras también

El documental dirigido por Federico Strifezzo también nace al calor de la confianza ampliada que los feminismos populares impulsaron a partir del 2015 en Argentina, animando a voces femeninas, hasta entonces inauditas, a narrarse en la esfera pública. En la Marcha Feminista de NiUNaMenos del 2017, por ejemplo, las ex hijas de genocidas tomaron por primera vez la palabra pública para hablar de sus infancias con progenitores genocidas, debatir la premisa jurídica por la cual no se puede acusar a los padres y subrayar la continuidad del terror estatal entre los centros clandestinos de detención y las casas familiares de los represores (Gago, 2019, p. 118). “El feminismo venía con mucha potencia, sacando voces de mujeres silenciadas” me dijo el director del documental cuyo título afirma la participación de las mujeres en la guerra (“Nosotras también estuvimos”), al tiempo que evoca la confianza en la propia palabra que los feminismos extendieron por esos años (bajo el lema de “Yo te creo, hermana”) (F. Strifezzo, comunicación personal, 17 de abril de 2024). Así como las ex hijas de genocidas no habían hablado públicamente hasta el 2017, las enfermeras militares de la

Fuerza Aérea que fueron reclutadas para trabajar en el hospital reubicable de Comodoro Rivadavia bajo las órdenes del comandante Crespo, ni siquiera se habían encontrado después de la guerra. En 1982, tenían entre 22 y 27 años. Algunas no solo no se habían pronunciado públicamente hasta 35 años más tarde, sino que tampoco habían hablado sobre Malvinas con sus familias. El encuentro fue una “sincronía”, para usar la palabra del director que las encontró cuando Alicia Reynoso estaba próxima a jubilarse, escribía sus memorias y todas buscaban sus fotos y empezaban a hablar(se) en un clima social que las invitaba a reunirse. Así nació un documental que es también un trabajo de cuidado entre Alicia Reynoso, Stella Maris Morales y Ana Masitto, tres de las catorce enfermeras de Comodoro Rivadavia, y un joven documentalista que “volvió suya la causa” (F. Strifezzo, comunicación personal, 17 de abril de 2024).

Tres mujeres de casi sesenta años vestidas con uniforme militar verde oliva, borceguíes y cartuchera caminan por un descampado hasta reconocer el lugar: “¡Ay no me digas que acá estaba!... ¡Todavía queda algo!” se escucha en los primeros minutos del documental. Se refieren al pozo donde la Fuerza Aérea había construido un refugio en 1982 para proteger al personal sanitario de eventuales ataques británicos. El refugio lindaba con el hospital móvil instalado al lado del Aeropuerto General Mosconi, en el que recibieron y cuidaron heridos de guerra hasta el 20 de junio, también pasada la rendición argentina. Entre la sorpresa y la emoción de haber encontrado la huella material del pasado, las protagonistas bajan a ese pozo antes refugio. Recorren el territorio en un ejercicio de memoria donde yuxtaponen pasado y presente en un montaje de fotos personales, territorio y voces que por momentos recrean diálogos y situaciones de 1982. El documental comienza con ese recorrido y vuelve a la escena varias veces. Se trata del viaje que realizaron las entonces enfermeras junto a Strifezzo en 2019, para “despertar una memoria en contacto con el lugar”, luego de haber nutrido un vínculo de confianza y amistad a lo largo de tres años, además de haber reunido el financiamiento del Instituto de Cine y Artes Audiovisuales Argentinos (INCAA) y otros fondos estatales (F. Strifezzo, comunicación personal, 17 de abril de 2024).

El joven realizador se referenciaba en Claude Lanzmann. De aquí que en las primeras tomas buscaba aparecer delante de la cámara, como lo hace el cineasta francés en su obra sobre el holocausto, *Shoah*. Pero como me dijo Strifezzo en entrevista: “el documental nace en el momento [...] en que yo me voy del plano [...] y quedan ellas tres solas [...] Es la historia de ellas y yo estoy ahí para acompañarlas” (F. Strifezzo, comunicación personal, 17 de abril de 2024). Corrido del plano, entonces, por momentos se escucha la voz y se ve la mano del director sosteniendo fotos del álbum personal de las enfermeras sobre las imágenes de un “territorio tan vacío como su lugar en la Historia” (Ehrmentraut 2022, p.91). Igual que la de Suárez, la cámara de Strifezzo es sumamente cuidadosa al crear un montaje que, a partir de múltiples elementos, se vuelve un laboratorio memorial que certifica presencias femeninas. Ese montaje de imágenes filmadas, imágenes de archivo, fotos del álbum personal, fotos de la prensa gráfica, voces testimoniales y registros sonoros de la guerra expande las fronteras del escenario donde transcurrió el conflicto del Atlántico Sur, más allá del teatro de operaciones que define la restrictiva legislación argentina, tal como elaboro más abajo (Ver Imagen 3).

Imagen 3: Escena de *Nosotras también estuvimos* de Federico Strifezzo (min 8:34).



Fuente: Strifezzo 2022, min 8:34.

Además de las fotos del álbum personal, el montaje incluye filmaciones del archivo oficial de la guerra recogidas por el corresponsal Nicolás Kazanzew en las islas, apenas comenzados los bombardeos británicos. Con entrevistas a un suboficial herido y al capitán médico Piñata, el corresponsal busca transmitir optimismo, “argentinismo”, “un patriotismo que funciona como anestesia” y evocar la imagen de una bandera argentina que flamea entre el fuego enemigo: emociones que sintonizan con el triunfalismo de los medios de comunicación y con la campaña de acción psicológica proyectada durante los primeros días de la guerra para movilizar el fervor nacionalista (Perera y Gamarnik, 2024). Se suman también al montaje, imágenes de la prensa gráfica de comienzos de abril de 1982. Las protagonistas recorren y comentan, en el documental, las revistas semanales de ese momento. Entre otras fotos, aprecian la muy conocida de las cinco jóvenes enfermeras caminando al lado de las ambulancias en Comodoro Rivadavia. Se trata de la foto que despertó la curiosidad y la imaginación de Strifezzo cuando la vio en 2017 en un portal de noticias. A partir de esa imagen, buscó a Reynoso en las redes sociales y comenzó la investigación para el documental (Ver: **Imagen 4**):

Imagen 4: Cinco enfermeras de la Fuerza Aérea reclutadas para trabajar en el hospital reubicable de Comodoro Rivadavia. Apareció en múltiples medios en 1982 y desde 2017 hasta la actualidad.



Fuente: Revista Gente, 1 de abril, 2021.

Según compartió Alicia Reynoso en conversación con el director, se trató de una “foto armada”. Mientras la ciudad de Comodoro Rivadavia se preparaba para la guerra con ejercicios de oscurecimiento, esas mujeres jóvenes, vestidas con uniformes de fajina, borcegués y cartucheras, llamaban la atención de la población local y de los medios (F. Strifezzo, comunicación personal, 17 de abril de 2024). El fotógrafo del semanario las invitó a caminar enérgicamente en las cercanías del hospital reubicable: la foto las muestra activas, sonrientes, enérgicas, hasta optimistas antes de la guerra. Se trataba, evoca la foto, de mujeres que se unían al fervor popular y que con su trabajo de cuidado integraban “la gran familia argentina”: ese lenguaje que hablaba del ideal de nación durante los primeros días de abril y con el cuál el desembarco en las islas había logrado la unidad entre el Estado dictatorial, la sociedad política y la sociedad civil (Guber, 2001, pp. 29-40).

Nosotras también estuvimos tuvo una amplia circulación. Fue estrenado en tiempos de aislamiento social por la pandemia de COVID-19, el 1 de abril de 2021, simultáneamente en canales públicos de TV (abierta y canal de cable Encuentro) y en la plataforma de cine nacional (CINE.AR PLAY). Inmediatamente concitó la atención de importantes diarios nacionales (Clarín, La Nación y Página 12) y provinciales, y de distintos radios del país, con descripciones elogiosas y celebratorias. Entre 2020 y 2021 se presentó en siete festivales de cine nacionales e internacionales¹¹ y desde entonces es proyectado en decenas de escuelas, universidades y centros culturales, especialmente para las efemérides del 2 de abril (Día del Veterano y de los Caídos en la guerra de Malvinas), del 18 de noviembre (Día de la Soberanía Nacional) o del 21 de noviembre (Día de la Enfermería Argentina). Aunque como el corto de Suárez, también fue la creación de un documentalista recién egresado¹², además del

¹¹ Estos fueron: Festival internacional de Cine de la Mujer 2020 (CINEFEM) | Festival del Cinema Latino Americano di Trieste 2020 | Festival Internacional de Cine Latino de Uruguay 2020 (LatinUy) | Tarapaca FIC 2020 | ConstruirCine 2021 (Mención especial del jurado en la Competencia Oficial de Largometrajes Nacionales) | Santiago del Estero Film Fest 2021 | Festival Internacional de Cine de Puerto Madryn 2021 (MAFICI) | Festival Internacional de Cine de Bogota 2021 (BOGOCINE). Esta información fue brindada por Strifezzo, correo electrónico, 20 de abril, 2024.

¹² Strifezzo egresó de la Maestría en Periodismo Documental de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Ver <https://federicostrifezzo.com.ar/>

financiamiento del INCAA, fue reestrenado un año más tarde en una de las salas más importantes del Instituto, la Leonardo Favio. La escala de la circulación y la recepción elogiosa de la crítica periodística, probablemente hayan influido en la decisión de la justicia institucional que, solo semanas más tarde, sentó nueva jurisprudencia ampliando el derecho a la veteranía para mujeres, tal como elaboro en la siguiente sección.

Memorias desde el centro

Las tres mujeres ahora visten uniformes elegantes. Es 1 de mayo de 2019 y la cámara entra con ellas a un acto militar en la IX Brigada Aérea de Comodoro Rivadavia, donde se rememora, todos los años, el comienzo de las acciones bélicas en 1982. Participan distintos grupos de la Fuerza Aérea con sus uniformes de gala. Suena una banda marcial tocando el himno nacional. En una toma de 360 grados, la cámara de Strifezzo ubicada en el centro del hangar de la Brigada registra circularmente a todos los participantes del acto, comenzando por las enfermeras portando su bandera y estandarte que lee “Enfermeras. VGM” (Veteranas de la Guerra de Malvinas). La película continúa con la escena de una recepción con brindis y una Alicia interlocutora de veteranos varones, desplegando una sociabilidad animada por esa cámara que la acompaña y un clima cultural que la empodera¹³. Así como la película de Suárez nos habla de memorias vulnerables que se construyen desde los márgenes, el documental de Strifezzo trabaja desde el centro del espacio memorial de la guerra. Si la cámara de Suárez documenta a sus protagonistas en los bordes del desfile un 2 de abril, la lente de Strifezzo, como un ojo privilegiado, casi un panóptico, registra el acto militar—al que las protagonistas fueron invitadas—desde su interior. Desde aquí emerge, sugiero, una memoria laudatoria, afín a la institución militar (Salerno, 2022, p. 39), donde las enfermeras de la guerra buscan su legítima inclusión. Ellas, a diferencia de las aspirantes navales, no denuncian ningún tipo de abuso. Aunque muy jóvenes durante el conflicto, ya eran

¹³ “Hoy se habla tanto del rol de la mujer, ¿Y?...” se escucha a Alicia en el documental mientras interpela a veteranos varones.

enfermeras militares graduadas, mayores de edad, y continuaron siéndolo después de la guerra, al menos algunos años más¹⁴.

El final del documental insiste en esa memoria deseante de pertenencia y afín a la institución. Entre el documento y la ficción, la última escena sintoniza con las fuerzas armadas, a las que las enfermeras les reclaman pertenencia simbólica y derechos materiales. Al son de tambores como banda sonora, con una cámara lenta y un encuadre tipo Western, Alicia Reynoso, Stella Maris Morales y Ana Masitto caminan, casi marchan, con firmeza hacia el mural del primer soldado caído de Comodoro Rivadavia. Después de haber insistido mucho, consiguieron permiso para colocar su propia placa que lee “Nosotras también estuvimos” encabezando la lista de las 14 enfermeras (Strifezzo, 2022). Armadas con taladro y destornillador, desplegando una masculinidad femenina que desafía la fantasía del binario heteropatriarcal propio de la guerra (Ehrmentraut, 2022), las protagonistas realizan su propio auto-homenaje, sugiriendo que “el olvido es un hecho superado y la memoria un logro consumado” (Salerno, 2022, p.39).

Reconocimiento más allá de la pantalla

A partir del análisis de 443 debates legislativos y programas de gobierno diseñados entre 1982 y 2017¹⁵, Daniel Chao (2021) reconstruye el modo en que el Estado argentino define quien cuenta como veterano de la guerra de Malvinas y que merece por esa condición¹⁶. Siguiendo a Foucault, Chao define como “la invención de la veteranía” como una condición

¹⁴ Alicia Reynoso abandonó la carrera militar en 1986. En el 2004 y 2007 participó en las misiones a Haití con los Cascos Azules de las Naciones Unidas. Stella Maria Morales abandonó la carrera militar en 1984. Ana Masitto se retiró como Suboficial mayor en 2016. Obtenido el 19 de noviembre de 2022 de <https://www.argentina.gob.ar/noticias/dia-de-la-soberania-nacional-estreno-de-nosotras-tambien-estuvimos-en-el-cine-gaumont-e>.

¹⁵ Se trata de leyes y proyectos de ley, declaraciones, resolución o comunicación del Congreso Nacional, debates parlamentarios, decretos y resoluciones del Poder Ejecutivo y órdenes especiales de las FFAA.

¹⁶ Uso “veterano” siguiendo el uso de Chao (2021). Las autodenominaciones de “ex combatientes” o “veteranos de guerra” varían según sus posiciones y alianzas políticas y sus relaciones con los cuadros militares. Mientras los más antimilitaristas usan la primera denominación, los que tienen mayor afinidad castrense usan la segunda (Guber, 2017, p, 22).

subjetivante que genera marcas de identidad y exige al Estado responsabilidades de cuidado y protección. Se trata de un “problema de gobierno” que refiere al reconocimiento y la resocialización de quienes volvieron del campo de batalla; un objeto de pensamiento y de intervención política, mediante el cual un grupo poblacional es nombrado, delimitado, definido, protegido. Aunque ha variado sustantivamente desde 1982, el Estado argentino reconoce como “Veterano de Malvinas” a oficiales, suboficiales y soldados de las fuerzas armadas y de seguridad que “participaron en efectivas acciones bélicas de combate en el conflicto del Atlántico Sur y a los civiles que se encontraban cumpliendo funciones en los lugares donde se desarrollaron estas acciones”¹⁷. Esos “lugares donde se desarrollaron las acciones” se refieren al Teatro de Operaciones del Atlántico Sur (TOAS): un escenario que tuvo vigencia entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982, cuya jurisdicción comprende la Plataforma Continental, las Islas Malvinas, Georgias, Sandwich del Sur y el espacio aéreo y submarino correspondiente (Chao, 2021, p. 59). Esa tríada de *origen, experiencia y zona de actuación* como criterios para definir quien cuenta como veterano a ser reconocido y protegido no solo excluyó—durante más de treinta años—a casi todas las mujeres que participaron directamente en la guerra sino que ocluyó otros escenarios fundamentales de la experiencia bélica.

“A nadie le importa lo judicial, hay que hacer una película sobre las emociones, sobre ustedes, sobre un lado más humano de la guerra”, le decía Strifezzo a Reynoso, mientras preparaban el guión del documental. Alicia quería incluir en la película su lucha para ser

¹⁷ Hasta los años 90, solamente los exsoldados conscriptos eran reconocidos veteranos merecedores de los beneficios sociales que otorgaba la ley, dado que no recibían beneficios de la corporación militar. De la mano de discursos que promovían la “reconciliación” entre las fuerzas armadas y la sociedad durante el gobierno de Menem, los derechos se expandieron mediante la ley de pensiones, hasta incluir al personal civil de apoyo (como patrulleros o clasificadores de ropa) y los militares que hubieran pedido la baja o el retiro antes de 1985 (Chao, 2021, p. 57). Desde entonces, las marchas y contramarchas donde se disputó quien cuenta como veterano merecedor de reconocimiento material excede los límites de este trabajo. Importa decir, sin embargo, que los decretos de necesidad y urgencia de los años 2004 y 2005, firmados por el presidente Kirchner, extendieron las pensiones honoríficas de guerra a todos los oficiales y suboficiales, excluyendo a quienes estuvieran condenados “por violación de derechos humanos, por delitos de traición a la Patria, o por delitos contra el orden constitucional (Chao, 2021, p.72-73).

reconocida por el Estado argentino como veterana y su consecuente derecho a una pensión de guerra vitalicia, honrando el trabajo de cuidado que realizó en un escenario bélico ajeno a “la zona de actuación” que, hasta 2021, reconocía la legislación argentina¹⁸. Reynoso conquistó judicialmente ese derecho solo semanas después de estrenada la película. Stella Maris Morales lo logró en julio de ese año, en un fallo que invoca la decisión de la Cámara sobre Reynoso como antecedente¹⁹.

Como se desprende de las palabras del director en el párrafo anterior, la lucha por la veteranía no ocupó un lugar central en la narración audiovisual. Pero dada la disposición de cuidado de Strifezzo hacia las necesidades de las protagonistas en tanto sujetas de su historia, a pesar de sus reticencias, le hizo lugar. Cuando las enfermeras visitan el mural al primer caído en la guerra donde más tarde colocarían su propia placa, Stella Maris Morales dice:

Ser veterano de guerra implica haber participado de una u otra manera en un conflicto, en este caso, el conflicto del Atlántico Sur llamado guerra de Malvinas. Y creo que nosotras somos veteranas de guerra porque hemos participado cumpliendo nuestra labor como enfermeras. Nosotras no vinimos para matar ni para disparar un arma. Nosotras vinimos para curar y para contener a los heridos que llegaban de las islas. Creo que eso es suficiente para entender que somos veteranas de guerra (*Nosotras también estuvimos* de Federico Strifezzo, 2022).

Se trata del mismo argumento que utilizó la Cámara Federal de la Seguridad Social No 2, el 6 de mayo de 2021 (solo cinco semanas después de estrenada la película en la televisión y plataformas de cine nacional), cuando le otorga a Alicia Reynoso el derecho a la pensión como veterana de guerra. El fallo reconoció y valoró explícitamente el testimonio recogido

¹⁸ Casi diez años antes, en 2012, el Ministerio de Defensa había reconocido en una declaración ministerial a 16 mujeres como veteranas. Pero todas habían actuado dentro del escenario de guerra ya reconocido y legitimado del TOAS. Ver nota 5.

¹⁹ “Morales Stella Maris c/ Estado Mayor General de la Fuerza Aérea s/Personal Militar y Civil de las FFAA y de Seguridad”—Cámara Federal de la Seguridad Social N° 2 - 15/07/2021. <http://scw.pjn.gov.ar/scw/viewer.seam?id=nw0MRhIG4ltQa60dHjCLzX8yIcBdSFjsa%2Bo3wRzP7LY%3D&tipoDoc=sentencia&cid=447092>

en el documental²⁰. Y cuestionando el “requisito geoespacial” para merecer el reconocimiento; invocando el principio de “igualdad ante la ley”, y amparándose en la Convención de Ginebra que protege al personal sanitario y lo excluye del “derecho a participar en las hostilidades”, el texto judicial parafrasea las palabras de Morales en la película, cuando lee:

En cuanto a la delimitación espacial en la que se desempeñó la actora durante la guerra de Malvinas, debe considerarse que [...] no caben dudas en cuanto al servicio brindado por la Sra. Reynoso para la defensa de la soberanía nacional [...] su servicio brindado desde el propio hospital de revista, donde tanto la contención brindada como la aplicación del arte de curar a cada uno de los caídos en combate, sin dudas merece el reconocimiento aquí bajo análisis²¹.

El fallo de la Cámara resignifica, entonces, tanto los escenarios visibles, legítimos y legales de la guerra (cuando menciona el servicio “brindado desde el propio hospital de revista”) como la experiencia bélica reconocida legalmente, que hasta entonces excluía “la contención” y “la aplicación del arte de curar”. Se trata de una resignificación anclada en la posibilidad de *visibilizar y valorar el trabajo de cuidado*, al calor de la intervención de los feminismos populares en esos años. El fallo subraya esta idea cuando argumenta explícitamente:

Pensar en un combate físico solamente, y excluir la labor de la enfermera no solo lleva a invisibilizar su contribución al esfuerzo bélico, sino que a su vez prolonga la pervivencia de estereotipos en la sociedad. Hay muchas maneras de “participar en combate”. La actora lo hizo desde su rol de enfermera. (Reynoso, s.f. p. 7)

²⁰ “El testimonio de las vivencias de la actora también surge del reciente documental estrenado en 1 de abril del corriente año titulado “Nosotras también estuvimos”, la película documental argentina dirigida por Federico Strifezzo (...) Allí, Alicia y sus compañeras cuentan de su incansable lucha que hasta hoy pelean contra el olvido para lograr su reconocimiento como “veteranas de guerra” (“Reynoso Alicia Mabel c/ Estado Nacional – Ministerio de Defensa – Fuerza Aérea Argentina s/ Personal Militar y Civil de las FFAA y de Seguridad” - Cámara Federal de la Seguridad Social N° 2 - 06/05/2021, pp. 7-8).

²¹ “Reynoso Alicia Mabel c/ Estado Nacional – Ministerio de Defensa – Fuerza Aérea Argentina s/ Personal Militar y Civil de las FFAA y de Seguridad” - Cámara Federal de la Seguridad Social N° 2 - 06/05/2021, p. 4.

Así, la memoria laudatoria, afín a la institución militar, por un lado, y la figura de enfermera como el cuerpo que realiza el trabajo de cuidado—con los ecos de los feminismos populares y la pandemia del COVID-19—por el otro, crean la condición de posibilidad para desestabilizar la nominación oficial de veterano, en masculino, y desplazarla hacia *veterana*, en femenino, visibilizando y retribuyendo la participación de las mujeres en la historia de la guerra de Malvinas²².

Confianzas ampliadas, memorias complejas

Gretel Suárez nació en 1981 y Federico Strifezzo en 1983. Sus memorias de la guerra de Malvinas entre Argentina y Gran Bretaña, ocurrida en 1982, no son propias sino más bien vicarias: transmitidas por la escuela, desde la cultura oficial y popular, desde imágenes y relatos de las y los protagonistas del conflicto²³. Sus documentales, *Las Aspirantes* y *Nosotros también estuvimos*, respectivamente, emergieron en un contexto de transmisión memorial marcado por los feminismos populares en Argentina. Estxs jóvenes realizadores que “militan desde el cine contra el patriarcado” (en las palabras de Suárez) y que “volvieron suya la causa de Malvinas” (en la voz de Strifezzo) registraron con sus cámaras y escucharon con sus cuerpos las voces de dos grupos de enfermeras que salieron a la esfera pública para hablar de su trabajo de cuidado durante 1982. Así como en 2017, las ex hijas de genocidas tomaron por primera vez la palabra pública para narrar infancias con progenitores genocidas y denunciar el terrorismo estatal extendido a las familias de los represores (Gago, 2019), dos grupos de enfermeras durante la guerra interrumpieron el silencio institucional, heteropatriarcal de más de tres décadas y hablaron al calor del campo de confianzas

²² Paula Salerno (2023) construye un argumento similar, que inspira el mío, a partir del análisis, interdisciplinario y feminista, del discurso social.

²³ Esta idea obviamente resuena con la noción de posmemoria creada por Marianne Hirsch (2008) para referirse a hijas e hijos de sobrevivientes de la *Shoá* y la transmisión intergeneracional de esa experiencia traumática. Pero creo que el trabajo constante sobre la causa, la guerra y la posguerra de Malvinas en la escuela argentina, y su ominipresencia en la cultura popular, nos hablan de un proceso de transmisión intergeneracional diferente.

ampliadas que los feminismos populares lograron construir en esos años. Mujeres de entre 50 y 60 años narraron su experiencia desde las enfermerías de la Armada y de la Fuerza Aérea durante el conflicto bélico, cuando siendo menores de edad o jóvenes de alrededor de veinte tres años, recibieron, contuvieron y curaron a heridos y mutilados del campo de batalla, en dos escenarios catalogados, hasta 2021, como por fuera de la “zona de actuación” bélica reconocida en la legislación argentina.

Pero *Las Aspirantes* y *Nosotras también estuvimos*, argumenté, no son laboratorios estéticos de cuidado solamente porque visibilizan y valorizan el trabajo de cuidado durante la guerra, al compás del proceso de la huelga feminista que logró ubicar el hacer de las mujeres en el centro de la escena política. Los documentales que aquí analicé son prácticas éticas sensibles que también cuidaron el espacio memorial de la guerra. A partir de vínculos de confianza y amistad entre documentalistas, equipos de filmación y sujetas de la historia, éstas creaciones no solamente incluyeron a las mujeres, su hacer y nuevos territorios en las narrativas de la guerra, sino que también complejizaron los procesos memoriales de la contienda. Por un lado, el documental de Gretel Suárez nos habla de que no todas son “Heroínas de Malvinas”, como lee el sintagma que circula ampliamente desde 2022. Tal como la ubicación de la cámara (y de las protagonistas) en el desfile militar del 2 de abril de 2017 que aparece en el corto, se trata de memorias creadas desde los *márgenes* del escenario del prestigio heroico y masculinista de la guerra. Aunque el corto visibiliza y valora el trabajo de cuidado de las entonces menores de edad durante la guerra, aunque registra fuerzas vitales de las protagonistas, se trata de una narración que también, cuidadosamente y en sororidad, habla de los abusos sexuales y las “bajas deshonorosas” de las que Lorenzini y Stancato fueron víctimas. Se trata de un documental que fue montado, editado y estrenado luego de la muerte trágica, probablemente autoinfligida, de Lorenzini; una muerte ocurrida *durante* el rodaje. La cámara de Suárez capta ese clima emocional oscuro y sufriente, enrarecido y espectral, que evoca desde el comienzo del corto la presencia ausente de la lidereza del colectivo de aspirantes a enfermeras de 1982. Construye así narrativas

vulnerables, titubeantes, alejadas de toda heroicidad, que pueblan el espacio memorial de la guerra de Malvinas.

El film dirigido por Federico Strifezzo, tuvo una amplia circulación desde su estreno en 2021, (especialmente para las efemérides del Día del Veterano y Caídos en la Guerra de Malvinas, el Día de la Soberanía Nacional y del Día de la Enfermería en Argentina) y una recepción de la crítica periodística amplia y elogiosa. Tal como la ubicación panóptica de la cámara en el acto militar del 1 de mayo de 2019 en la IX Brigada Aérea de Comodoro Rivadavia al que fueron invitadxs, se trata de un documental que narra desde adentro, desde el centro del espacio memorial de la guerra. Se trata de voces de mujeres que aunque muy jóvenes durante el conflicto, ya eran enfermeras militares graduadas, mayores de edad durante la guerra. Al menos unos años más, continuaron siéndolo. No denuncian abusos o maltratos de ningún tipo y culminan la narración audiovisual en un acto de desobediencia patriarcal perforando el mural al primer caído en Comodoro Rivadavia, para colocar su propio auto homenaje. Armadas con taladro y destornillador, en un encuadre tipo Western, las protagonistas colocan una placa que sella simbólicamente su participación en la guerra, (“[...] *estuvimos*”) además de su identificación y pertenencia a la Fuerza Aérea (“*Nosotras también [...]*”). Aquí vemos que no todas las de Malvinas son mujeres a las que les cabe el binario heteropatriarcal que puebla el imaginario de la guerra (Ehrmentraut, 2022), es decir, trabajadoras del cuidado, estereotipadamente “femeninas”, sumisas, dóciles, pacifistas y distantes al ethos de las fuerzas armadas. *Nosotras también estuvimos* nos habla de mujeres masculinas que en 2021 no solamente construían memorias afines a la institución militar, sino que también lograban su legítima inclusión en la veteranía de guerra reconocida materialmente por el Estado argentino.

Referencias

- Alvarez, V. (2020, octubre). "Memorias y marcos sociales de escucha sobre la violencia sexual del terrorismo de Estado". *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. 7(14), <https://ojs.ides.org.ar/index.php/Clepsidra/article/view/290/125>
- Botazzi, F. (2023). "Una cuestión de género: las representaciones de las mujeres en la guerra de Malvinas en materiales educativos". *Revista Universitaria de Historia Militar*. 12(25). <https://ruhm.es/index.php/RUHM/article/view/1005>
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Chao, D. (2021). *¿Qué hacer con los héroes? Los veteranos de Malvinas como problema de Estado*. CABA: sb Editorial.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la Historia*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Ehrmentraut, P. (2022). "Nosotras también estuvimos (2021) y el punto ciego de la masculinidad en guerra". *Diablotexto Digital* 11. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8520534>
- Gago, V. (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón
- Gamarnik, C., Guembe, M. L., Agostini, V. y Flores, M. C. (2019). El regreso de los soldados de Malvinas: la historia de un ocultamiento. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos. Imágenes, memorias y sonidos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.76901>
- Garaño, S. (2017). No estábamos preparados para eso. Memorias de ex soldados conscriptos sobre su paso por el servicio militar obligatorio durante el Operativo Independencia (Tucumán, Argentina, 1975-1977). *Estudios sociales del noa*, (19). <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/esnoa/article/view/6145/5422>
- Guber, R. (2001) *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Guber, R. (2017). Una guerra implausible. Las ciencias sociales, las humanidades y el lado moralmente probo en los estudios de Malvinas. Programa Interuniversitario de Historia Política. Dossier: *La guerra y posguerra de Malvinas. Aproximaciones a un campo en construcción*. http://www.historiapolitica.com/datos/biblioteca/malvinas_guber2.pdf
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*. 29(1), pp.103-128.

- Jelin, E. (2003). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Gilligan, C. (1982) *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge. Massachusetts: Harvard University Press.
- González, L., Baghino, D. y Muratori, M. (2023). *Mujeres en Malvinas: el reconocimiento como categoría analítica en tensión. Equidad de género y defensa: una política en marcha XI*. Buenos Aires: UNDEF Libros.
- Hamington, M. (2004) *Embodied Care: Jane Addams, Maurice Merleau-Ponty, and Feminist Ethics*. Urbana: University of Illinois Press.
- Hoschild, A. (2012). *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. California: University of California Press
- Lorenz, F. (2019). Nombrar la violencia: reflexiones en torno a un rumor de la posguerra de Malvinas. *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH*. 2(4), <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/27413/28997>
- Mihai, M. (2022). *Political Memory and the Aesthetics of Care: The Art of Complicity and Resistance*. Stanford: Stanford University Press.
- Otero, M. E. (2020). Fantasmas del pasado, memorias del presente. Historia de vida de una aspirante naval durante la guerra de Malvinas (1982). En: Lacombe, E. (coord.) *Memorias ¿para qué? II Seminario Internacional Memorias Políticas en Perspectiva Latinoamericana*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades. <https://www.enredando.org.ar/2021/04/02/el-olvido-selectivo/>
- Panero, A. (2014). *Mujeres Invisibles*. http://www.diariofemenino.com.ar/documentos/Mujeres_Invisibles.pdf
- Perera, V. (2023). *Las Aspirantes* de Gretel Suárez (2018): Memorias subterráneas de Malvinas y una fuerza insumisa. *Historia Regional*. Sección Historia. <http://historiaregional.org/ojs/index.php/historiaregional/index>
- Perera, V. y Gamarnik, C. (2024, septiembre). Más allá de la mentira: planes de comunicación social y acción psicológica durante la guerra de Malvinas. *Quinto Sol*. 28(3), <http://dx.doi.org/10.19137/qs.v28i3.8262>
- Reynoso, A. (2017) *Crónicas de un olvido. Mujeres enfermeras en la guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Libris.

- Reynoso, A. (s.f) Estado Nacional – Ministerio de Defensa – Fuerza Aérea Argentina s/ Personal Militar y Civil de las FFAA y de Seguridad” - Cámara Federal de la Seguridad Social N° 2 - 06/05/2021
- Salerno, P. (2022). Memorias sobre mujeres en la Guerra de Malvinas: hacia un estado del discurso social (2014-2019). *Refracción*. (5). Obtenido el 5 de noviembre de 2022 de <https://revistarefraccion.com/wp-content/uploads/2021/12/2-n%C2%BA5-paula-salerno.pdf>
- Salerno, P. (2023) Ser o no ser veterana: disputas por la nominación en torno a la Guerra de Malvinas. *Revista Universitaria de Historia Militar*. 12(25). <https://ruhm.es/index.php/RUHM/article/view/1017>
- Strifezzo, F. (2022), Enfermeras de Malvinas: 40 años después pueden decir “Nosotras también estuvimos”. *Anales de la Educación Común*. 3(1-2). <https://cendie.abc.gob.ar/revistas/index.php/revistaanales/article/view/1559/2301>
- Stuart, A. (2020), Introduction: caring performance, performing care. En: (ed) Stuart, A. y Thompson, J. *Performing care. New perspectives on socially engaged performance*. Manchester: Manchester University Press.
- Suárez, G. (2022) Testimonio de Gretel Suárez. Directora de Las Aspirantes. *Cuarenta Naipes Revista de Cultura y Literatura* 4(6) [file:///Users/mariaveronicaperera/Downloads/6245-22382-1-SM%20\(9\).pdf](file:///Users/mariaveronicaperera/Downloads/6245-22382-1-SM%20(9).pdf)
- Thompson, J. (2020) Towards an aesthetics of care. En. (ed) Stuart Fisher, A. y Thompson, J. *Performing care. New perspectives on socially engaged performance*. Manchester: Manchester University Press