

**Un viaje a través del tiempo: Archivos televisivos y la guerra de Malvinas.  
Entrevista a Lucas Gallo, director de *1982* (2019).**

Por Luciana Caresani\* y Edgardo Dieleke\*\*



Lucas Gallo (Imagen: Luciana Caresani)

Esta entrevista es parte de una propuesta de la Comisión de Afectos y Cultura Audiovisual y la Comisión de Estudios Audiovisuales Brasileños, curada por Irene Depetris Chauvin, Andréa França y Cecilia Gil Mariño, que busca reunir y poner en diálogo los testimonios de cineastas de Argentina y Brasil que trabajan con archivos desde una perspectiva de los afectos.

En el marco del ciclo *Diálogos entre Argentina y Brasil. En torno a los archivos: instituciones, prácticas, afectos*, organizado por las comisiones de Afecto y Cultura Audiovisual, y de Estudios Audiovisuales Brasileños de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA) en los meses de agosto

y septiembre de 2021, entrevistamos al cineasta argentino Lucas Gallo por su película *1982* (2019). El documental recupera material de archivo de la televisión pública argentina sobre los 74 días en que duró la guerra de Malvinas. Muestra las transmisiones del noticiero "60 Minutos", el programa especial "Las 24 horas de las Malvinas", la visita del Papa Juan Pablo II a la Argentina, propagandas de la época y entrevistas a soldados desde las islas. Se trata de un film clave para comprender el rol de los medios de comunicación durante el conflicto armado. La entrevista fue realizada en la Ciudad de Buenos Aires en el mes de diciembre de 2021 en forma presencial.

**Edgardo Dieleke: Antes de comenzar con tu película, ¿en qué proyectos estuviste trabajando previamente?**

**Lucas Gallo:** Hace varios años venía pensando en cómo armar algo con pocos recursos. Yo ya había hecho unos cortos con material de archivo y me gusta el trabajo con el guion y la edición. Estudié dirección de fotografía, y por la forma de trabajo que tengo, a veces pienso que debería haber estudiado Bellas Artes. Si bien me gusta trabajar en equipo, suelo trabajar solo. De los proyectos en mente que tenía, éste es el que más fue avanzando con el tiempo. Fue un trabajo de cinco o seis años. Los primeros años no presenté el proyecto a ninguna fuente de financiamiento, y creo que eso terminó siendo mejor. Hasta que participé en *Doc Montevideo*.

Los primeros años de producción de la película fueron exclusivamente de trabajar con el material. Suelo pensar los proyectos primero desde el material. Es una forma de trabajar que me encanta y me gustaría seguir en esa línea. Hay tanto material filmado, que me interesa aprovechar lo que hay y poder, con pocos recursos, hacer preguntas sobre el material que me interesa trabajar. Es difícil que te otorguen financiamiento para un proyecto sin tener material que hayas hecho previamente para mostrar.

**Luciana Caresani: ¿Qué influencias cinematográficas hay en tu cine?**

**L.G.:** Andrei Ujică, Harun Farocki, Serguéi Loznitsa, Jean-Gabriel Périot. También Chris Marker, Chantal Akerman y Agnès Varda. De acá me gusta mucho Mauro Andrizzi. El archivo es algo que siempre me gustó. *In the mood for love* (Wong Kar-wai, 2000), por ejemplo, al final tiene un fragmento de archivo. En el inicio de mi proyecto, me interesó indagar con el oficio del camarógrafo de televisión, alguien que no se mueve con la pretensión de registrar algo que lo lleve a immortalizarse. Me parece un impulso lindo y genuino, ingenuo. Me gusta la idea de “robar” esto y volverlo memoria, aunque el creador original del material no lo haya pensado así.



Nicolás Kasanzew entrevistando a un soldado en las Islas Malvinas (1982, Lucas Gallo, 2019)

**E.D.: ¿Y qué sucede con la gente que aparece en el material que editaste? Pienso en los excombatientes. A diferencia de cuando se filma ficción, con el documental uno nunca sabe qué puede pasar. En el manejo del archivo hay una manipulación deliberada que es ineludible.**

**L.G.:** Con los excombatientes traté de ser muy cuidadoso, cuidar el cómo eran retratados. Cuando yo era niño tenía el recuerdo de que la gente no sabía que eran chicos los que mandaron a combatir, y cuando ves el material te das cuenta de que en realidad todos lo sabían. Yo fantaseaba que eso estaba escondido. Y lucharon contra un ejército de soldados profesionales. Me gustaría poder mostrar la película en las islas.

**L.C.: ¿Cómo comenzó tu interés en el tema Malvinas y por qué elegiste trabajar sobre estos archivos de la guerra para tu película?**

**L.G.:** Yo creo que para mí era mucho más el interés en los medios de comunicación que en las Malvinas. Las Malvinas siempre son agenda. Yo siempre pienso en el símbolo de las dos islitas. Es una imagen que la tenemos muy adentro, uno ve esa imagen y automáticamente algo te transporta. Yo recuerdo en el colegio el himno, el 2 de abril, es todo un tema. Y los medios de comunicación me interesan mucho. Yo también creo que soy de una generación de la televisión, la tele de los '80. Ahora creo que los chicos no ven mucho la tele. Igual yo pienso que la tele sigue marcando una agenda, aunque no parezca, la televisión es muy importante. Yo miro mucho Youtube y me gusta mucho ver cosas oficiales, como un acontecimiento histórico: el discurso de Videla en el mundial '78 lo he visto mil veces. Y cuando vi la manifestación del 2 de abril con Galtieri, yo siempre tenía en la cabeza, como toda mi generación, el "Si quieren venir que vengan, les presentaremos batalla". Pero cuando yo vi todo ese material más bruto en Youtube me interesó mucho más, porque había una voz en off de una periodista que va diciendo: "Estamos todos unidos" —y eso lo puse en la película—. Ahí dije: "Acá hay algo que tengo que

investigar”. Y como todo acontecimiento histórico yo quería también ir rebobinando y desentrañando cosas que tenía en el subconsciente. Como lo que siempre nos han dicho: “Mandaron a chicos colimbas”, yo siempre pensé que eso había sido algo escondido. O te decían que la gente estuvo a favor, pero yo no me imaginaba que tanto. Porque ya era el final de la dictadura. Mucha gente sabía lo que había pasado. Y para mí hacer algo formal, como una película, con la televisión me gustaba. El recurso de hacer una película solo con televisión, que tiene *graf* y cosas que yo sufrí, después me amigué y me gusta, eso para mí era interesante. Tratar de hacer una película solo con material televisivo.

**L.C.: ¿Con qué materiales de archivo trabajaste?**

**L.G.:** Trabajé con el Archivo Histórico de RTA (Archivo Prisma) y con el Archivo General de la Nación. El final de la película, cuando Galtieri anuncia la rendición de la guerra y hay una manifestación de gente tirando piedras en Plaza de Mayo, es material que no estaba acá. Lo tuve que buscar en la BBC, y filmamos la última escena de la película, que lo puse en una televisión —también para no pagar derechos—. Los textos que hay los armamos nosotros, el audio no es original. Parece una periodista inglesa, porque lo hubiese tenido que pagar y los precios de la BBC son muy distintos a los del archivo de acá.

**E.D.: ¿Cómo fue tu proceso de investigación con los materiales de archivo, hacia dónde ibas a buscar antes de hacer la película? ¿Cómo llegaste a esos materiales y no a otros?**

**L.G.:** Por suerte había mucho material en Youtube, y bajé muchísimo de ahí. Después fui al Archivo Prisma y pude bajar todo con marca de agua. Yo trabajé cinco años con la película en baja y marca de agua, por eso todos los primeros armados eran más cinematográficos. Yo les ponía formato 16:9 para no ver la

marca de agua, me costaba verla cuando editaba. Y cuando tuve el material en alta —lo pasé en 4:3—, fue una decisión de último momento, porque yo estaba contento con cómo quedaba en 16:9, era más cinematográfico. Y cuando tuve todo el *frame* entero en alta decidí hacerlo todo cuadrado. En el Archivo General de la Nación, que es un lugar que a mí me encanta, busqué mucho material y me bajé todo lo que había. Tengo aproximadamente cuatro horas de publicidades de la época, por ejemplo.

**E.D.: El material es muy bueno, muy espectacular. Están muy bien coreografiados los momentos que mostrás: el dictador, la tele, el retrato de grupo, los personajes. Ya que es un trabajo que te llevó cinco años de montaje, ¿cómo hiciste?**

**L.G.:** Fue mucho tiempo de estar muy metido con el material. Hasta que me animé a cerrarlo y finalizarlo. Me gusta mucho el momento de escritura del guion, me gusta el estímulo visual. Busco una estructura, un principio y un final, y por dentro me interesa lo visual. En el archivo encontrás cosas muy interesantes, incluso las cosas que se veían “feas” a mí me gustaban. Y después voy mezclando el material.

La película la pensé para proyectarla en una sala. Hicimos un gran trabajo de restauración. Cuando el film se proyecta en el cine, algo se resignifica. Me gusta cómo se redimensiona el aspecto visual de la tele en el cine. Cuando tuve el material en alta, sin marca de agua, quise mantener el formato televisivo de la época. El material original no solo no está pensado para la proyección cinematográfica, sino que tampoco está pensado para durar. Está pensado para pasarlo una sola vez en la tele.

**E.D.:** En el film tienen un lugar principal el noticiero “60 Minutos”, el programa especial “Las 24 horas de las Malvinas” y la cobertura de la visita del Papa Juan Pablo II en la Argentina.

**L.G.:** “60 Minutos” en ese momento era como un C5N de ahora; durante el conflicto había noticias todo el día. Estaba el noticiero del mediodía, a la tarde, a la noche. A medida que hice el proyecto me fui entusiasmado más con el material que se hacía en las islas. Hasta que entraron los ingleses con la BBC, los corresponsales de guerra eran Nicolás Kasanzew y el equipo chico de argentinos que estaban ahí. Si venían periodistas de Europa para cubrir la guerra, se quedaban en Buenos Aires. La BBC entró con los ingleses, que es el final de la guerra. “Las 24 horas de las Malvinas” también es un programa increíble que cuando lo vi no lo podía creer. En 1982 aparece ese programa casi todo entero.



Amalita Fortabat en el programa especial “Las 24 horas de las Malvinas” (1982, Lucas Gallo, 2019)

La decisión clave que tomé al principio, cuando vi todo el material, fue trabajar desde el 2 de abril hasta el 16 de junio de 1982. No quería trabajar con nada de antes ni después de la guerra. Solamente busqué material de ese momento. Fue una regla que me puse para armar el material. Las escenas las edité por dentro, porque al ser televisivas duraban 10 minutos, cuando en la película son 2. Yo agarraba el audio que me interesaba, luego cortaba. Los primeros dos o tres años del trabajo de edición, yo tenía muchas escenitas que me encantaban, pero no les encontraba lugar en la película. Y en un momento dije: "Voy a hacer el relato en orden cronológico, el guion me lo da la cronología de la guerra". Ahí entendí que lo que yo quería hacer era un viaje. Meter al espectador en el tiempo. Yo no quiero traer nunca la narración al presente, ni con una entrevista, ni con nada. Yo quería que la gente se meta en una tele, en el *living* de una casa en el '82, en ese momento. Por eso usé la tele, era el principal medio de comunicación que había, ahora es más variable. Esa fue mi premisa: un viaje en el tiempo.

Al principio estaba fascinado con el material. Hubo un año o dos, al principio del trabajo, en donde no tenía idea de a dónde iba a ir. De hecho, en un momento pensé en hacer una video instalación. Cuando presentás una pieza de videoarte tenés menos lío con los derechos, y el material puede estar más crudo o más roto. En la instalación entrás y salís cuando querés. Pero en un momento decidí que sea una película, que tenga un principio y un final. Ahí dividí el material de archivo en meses. Y me di cuenta que la historia te hace la narrativa de la película. La presencia del Papa, y al otro día la rendición, me pareció un material buenísimo. Así la película de alguna manera se contaba sola, porque ya sabés de antemano el inicio y el final de la historia.

**L.C.: Si bien tenías mucho material de archivo para trabajar, hiciste una selección de ese material. Hay entrevistas a la población civil, y en varios episodios aparecen las mujeres, como una maestra isleña que estudió en Argentina, la convocatoria de las enfermeras voluntarias y propagandas**

**mostrando el rol que debía ocupar la mujer durante la guerra. ¿Por qué elegiste esas escenas en particular y qué es lo que te interesaba abordar?**

**L.G.:** Creo que al trabajar sobre el material uno está marcado por lo que pasa. Mientras iba editando me llamaban mucho la atención estas cosas que decís. Y cómo con el presente, me estaban haciendo ruido esas cosas. Como el deber de la mujer, ver que hoy en algunas cosas no hay tanta diferencia, y en otras sí. La maestra, por ejemplo, está filmada en 16 mm, y otros materiales están en VHS. También aparece el deber de ir a pelear del hombre. A mí me hizo mucho ruido el porteñocentrismo, como cuando mencionan “Los cantos zonales”. Todos hablamos en castellano, estamos en Argentina, pero pareciera que estamos en España. Esa cosa porteña me hacía mucho ruido. Muchas escenas que yo buscaba incluir tenían que ver con una búsqueda más visual, son escenas muy visuales. Había escenas con una textura linda que me iba guardando y que me atraían visualmente, como la escena del misil con la carta del soldado, el sepelio del inglés, el paneo de la escena en el bar. Siento que en la televisión se habla mucho, por eso buscaba escenas con un poco de silencio, en donde no se hable tanto, y mostrar imágenes de las islas. El sepelio del inglés, por ejemplo, dura diez minutos porque mandaban el bruto y yo la corté toda por dentro. Y yo cuando miraba el material decía: “Esto es hermoso”.

**E.D.:** Me gustaría consultarte sobre algunas decisiones formales específicas sobre tu película. Por un lado, el tema de la voz en off que es bastante presente y me llamó la atención que la vas balanceando, vas interviniendo en algunos momentos. Pero esa voz en off decidís traerla al presente desde esa época. La otra consulta tiene que ver con la decisión formal importante de esos montajes que hacés, o ciertos zooms en determinados planos. ¿Cómo fue ese proceso?

**L.G.:** Con respecto a la voz en off, me ayudaba para armar el relato. Era casi como una voz militar, muy oficial. La película para mí es una suerte de ilustración de la propaganda. Esa voz en off era muy de propaganda y a mí me servía para trabajar el material. Yo la cortaba y la ponía donde quería. Como en el sepelio del inglés, donde hay una voz que dice: “Aquí yacen los restos...”, eso a mí me servía.

Me han criticado un poco el uso de las pantallas que vienen. Yo me pienso minimalista y en verdad soy más barroco, porque el material es muy barroco. Tenía que unir todo ese material, que eran como los paneos de *Star Wars* de los '80. Cuando editaba la secuencia del Papa, yo le decía el “Papa Pop”, es todo medio pop.



El Papa Juan Pablo II en su visita a la Argentina (1982, Lucas Gallo, 2019)

También ahí se ve un poco la manipulación y está bueno, esos juegos me parecen interesantes. A mí me gusta, y creo que soy bastante visual: el VHS, los rojos, la “suciedad” del material a mí me encanta y eso trataba de usarlo. Es como hacer un zapping de televisión: yo tenía que pensar cómo mezclaba las escenas, cómo las cortaba todas por dentro, pero trataba de que parezcan de la época. El material venía así y yo tenía que acortarlo, y los efectos a veces me servían en el montaje y a veces no. Hay un trabajo muy visual que a mí me interesa. Me gustaba la idea de trabajar con la tradición, como en el documental histórico, de archivo, o el documental de montaje. Yo quería agregar algo que a mí me generase un desafío a la hora de editar. Poco a poco fui haciendo capas. Empecé con la historia de la guerra, que arranca y termina. Tenía las escenas que más me gustaban por lo visual, y otras que tenían que contar hechos que no podía sacar. Y después pensé en cómo hacer para que todo eso funcione y que tenga un sentido. Yo pienso que uno hace la película que le gustaría ver.

**L.C.: El material que mostrás en casi toda la película es material que fue transmitido. ¿Encontraste más material inédito, como la secuencia del final en donde los periodistas hablan entre ellos en Malvinas? ¿Qué cantidad de cada cosa tenías, qué decidiste poner y qué no?**

**L.G.:** Yo creo que el 95 % del material estuvo al aire. Al final de la película, cuando están los créditos, hay una parte que no salió al aire. Cuando encontramos ese material, que son transmisiones que se hicieron desde Malvinas, yo sentí que fue como una suerte de mensaje en una botella por parte de los periodistas. Porque Kasanzew dice: “Che, qué difícil trabajar así, nos hicieron borrar un material”. Se redimen un poco. Ellos estaban ahí y claramente les decían lo que podían filmar y lo que no. ¿Por qué Kasanzew pone “Rec” mientras dice eso, filmándose a ellos mismos? Eso apareció al final de un tape que encontramos. Y me gustó agregarlo porque nunca estuvo al aire. Creo que eso nadie lo había visto, y estaba en Canal 7.

Hay más material de las emisiones que se hicieron desde las islas durante el conflicto, pero en ninguno se ve tan claro, como en este fragmento, cómo los periodistas tenían que trabajar ahí. Hay tomas que no quedaron, alguna entrevista a un soldado que no había salido bien, tomas descartadas por problemas de audio o cuestiones técnicas. Pero acá están en la cocina de ellos y cuentan lo que pasa ahí adentro. Y yo decidí ponerlo al final de los títulos de crédito. Sentí que hablaban de un “ellos” —los militares, quizás— y un “nosotros” como el equipo de periodistas. Finalmente, ellos estaban trabajando. No hablé con ellos, pero me encantaría hacerlo. Esto me hace pensar en el archivo, ellos filmaron todo y el dueño es RTA.

Es poco lo que hay de material hecho en las islas. Y encontré muy poco material que no se haya pasado en la televisión. Para mi película, había poco material que fuera, visualmente hablando, interesante, ya que no me aportaba mucho al relato. El hundimiento del Belgrano decidí no abordarlo. Como el espectador ya conoce el final de la guerra, me interesaba mostrar la puesta de cómo se armaban las carpas, lo bien que estaban los soldados, la puesta en escena de la espera, previa al desembarco inglés. A los chicos, los soldados, siempre los vi más como víctimas que como héroes. Creo que la generación de la violencia y el nacionalismo provenía en buena parte de los medios.

**E.D.: ¿Esa escena cómo la montaste? Porque está sobre los créditos finales. Hay un cruce con lo meta-documental. Hay algo confuso de lo que pasa ahí y no se entiende bien de qué se trata, parece una mesa de edición. Y a la vez, es tremendo lo que pasa por el contexto de la dictadura. En la película está ese final, junto con la escena que mencionaste antes de la televisión. Vos hablaste de la cronología. ¿Cuál es el final para vos? Porque son dos finales.**

**L.G.:** El final de la escena con el televisor es algo con lo que yo fantaseaba. Tenía ese material de la BBC, quería hacer esa escena, pero había que

filmarla. Decidimos con los productores filmarla e hicimos el audio, y quedé muy contento con eso. Ese era el final. Y la escena de los periodistas en las islas la había encontrado hace mucho, y ahí pensé que los títulos tenían que ir con esto. El final es como un epílogo loco.

**L.C.: Y creo que ese epílogo resignifica toda la película.**

**L.G.:** Claro, yo quería que fuera un viaje la película. Vos, espectador, estás en 1982 y yo trato de no dar mucha información para que vos pienses. Y ahí tiro esa escena, digo: “Bueno, mirá. También pasó esto”. Es como un pequeño juego con eso. También con los textos, las placas, traté de cuidarme mucho de que sea lo menos didáctico y con bajada de línea posible. Pero hay que poner un poco de contexto. Yo siento que fue una guerra más de TEG. Por eso me permití hacer una película que hablase más de los medios de comunicación que de la guerra, porque es una guerra que tiene muy pocos muertos civiles.

**E.D.:** **En el montaje y en la cronología hay imágenes de archivo que con el paso del tiempo adquirieron otro significado. Creo que es una de las grandes potencias de este tipo de films. Aparece la figura muy fuerte de Galtieri, la Plaza de Mayo y la gente. Y armás una suerte de retrato de dictador populachero, que es un ícono más internacional, como un estereotipo. ¿Cómo fue ese armado de distintos personajes? Porque para montar tenés que construir personajes.**

**L.G.:** Tal cual, eso lo pensé como ficción y como personajes. Me gustaba cuando Galtieri hacía los anuncios oficiales. Yo pensaba que era como el malo principal de ciencia ficción, un estereotipo, como *Flash Gordon*. En algunos planos le robé unos zooms, o a algún personaje que está parado cerca suyo. Yo me anotaba para que cada tanto aparecieran estos “personajes principales”. Estos “personajes” eran Galtieri y Kasanzew. Me gustaba mucho la figura del corresponsal de guerra.



(1982, Lucas Gallo, 2019)

"Las 24 horas de las Malvinas" fue un punto de quiebre, creo que a mediados de mayo, casi a mitad del conflicto. Eso fue para mí un bloque muy importante, porque estaban todas las *celebrities* y los futbolistas de la época. También están los conductores de la tele, Cacho Fontana y Pinky. Aparece Amalia Fortabat, y cuando la ven, todo el mundo te dice: "Es la alta burguesía". Mirtha Legrand es la diva de la televisión y actriz, Diego Maradona es el ídolo, Olmedo y Porcel son los cómicos del país. Es un formato de los medios y el *mainstream*. La sociedad es así, cuando hay un conflicto les piden a los famosos que apoyen. La escena con Nicanor Costa Méndez también la corté toda por dentro, me parecía alucinante el material que encontraba. Además, está el tema del vestuario, los peinados, cómo hablaban en esa época los argentinos. Había muchos anuncios, como los que tienen mapas de Malvinas. Yo eso lo armaba y después veía donde lo podía incluir en el documental.

Necesitaba abrir cosas, y tuve varias escenas que quedaron afuera para que la película no fuese tan larga.

**E.D.: Aparte ese es un tema, las películas de archivo suelen durar mucho.**

**L.G.:** Como las películas de Andrei Ujicã, porque no querés dejar material afuera. Por ejemplo, de las escenas del Papa tengo cuatro horas en alta, y cuando tuve eso, ahí empecé a jugar y a divertirme con el material. Cuando empezamos a tener más relación con RTA, yo les pedía: “Por favor, denme todo”. Yo tengo muy poca educación cristiana y me fasciné con todo ese material. En el proceso de trabajo, fui descubriendo cosas de Argentina, como la fuerte tradición cristiana. Aparecen escenas de las misas, la hostia y los símbolos religiosos. O la idea que aparece hacia el final de la guerra: “Nos rendimos ante Dios”. Esto explica por qué no nos podíamos rendir ante los ingleses: tenía que ser con el Papa, lo cual cierra porque los ingleses son mayormente protestantes.

**L.C.: ¿Cómo fue la recepción del film cuando lo exhibiste en Europa?**

**L.G.:** La recepción fue buena. En Europa el film es muy complejo. En Holanda, por ejemplo, donde la proyecté y pude ir, te das cuenta de que los europeos tienen culpa con el colonialismo. No pueden salir de eso, necesitan malos y buenos. Y para los ingleses es una guerra más de su historia, creo que el film incomoda porque Margaret Thatcher es de derecha y no les gusta porque acá se estaba peleando con un dictador que también es de derecha. Y eso me gusta de la película, porque tiene varias capas y toca lugares incómodos. Argentinos que vieron la película me dijeron que, a medida que la veían, querían que Argentina ganara la guerra. Yo traté de hacer eso, que cuando veas la película te creas lo que estás viendo. Esas ambigüedades cuestan. En Chile, donde hay cuatro festivales de cine documental, no quedó la película

seleccionada en ninguno. Creo que hay cosas que todavía no se quieren discutir.

**E.D.: Con un conflicto nacional, vos tomás la decisión de incluir el material de archivo inglés que aparece en el noticiero “60 Minutos”, las entrevistas filmadas en Inglaterra. ¿Cuánto había realmente en el material? Y en el final del film hay una televisión inglesa. ¿Por qué un espectador inglés? ¿Invertís la puesta en escena? ¿Por qué dejar afuera el lado inglés hasta el final?**

**L.G.:** Desde un principio tomé la decisión de enfocarme solo desde la perspectiva argentina, y pensé: “Yo no quiero contar el conflicto, porque es casi imposible contar todo. Voy a contar el aspecto que a mí me interesa, que son los medios”. Creo que cuando muestro al espectador solamente un dispositivo, el material de archivo, me olvido de mí como “el cineasta”. Quise mostrar solo una mirada para que el espectador piense en el dispositivo.

La frase de Thatcher al final me sirvió para entender que las guerras sirven en todo el mundo para lo mismo: unirnos en contra de un enemigo común. Quise poner el archivo inglés con la locutora diciendo lo mismo que Galtieri al principio, pero del lado inglés. La televisión inglesa es porque en esa época ellos también veían el conflicto por la tele. En “Las 24 horas de las Malvinas”, Pinky en un momento dice: “Qué me importa lo que diga la BBC de Londres”. Me gustaba la idea de esa “guerra” de los medios de comunicación, que ahora se supone que con internet es menor. De todas maneras, con internet todos creemos que hay libertad, pero el algoritmo también te da lo que uno quiere y polariza la información. En el film pasa lo mismo. Nadie escucha al que no está de acuerdo con uno, y en la actualidad también ocurre eso. Creo que hoy se resignifica porque cuando salís de ver la película decís: “Yo creo que tengo más opciones”, pero estoy trabado en la misma realidad.

---

\*Luciana Caresani es Licenciada y Profesora en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es Becaria interna doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y del Laboratorio de Investigación en Ciencias Humanas (LICH-EH UNSAM-CONICET), Doctoranda de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y Maestranda de la Escuela de Humanidades (UNSAM), donde investiga los vínculos entre archivos, arte y memoria en el cine sobre la guerra de Malvinas. Fue distinguida con el Premio LASA 2020 de la sección de Estudios de Cine por el Mejor Ensayo de estudiante de Posgrado (LASA Film Studies Section Best Graduate Student Essay Award-Published in 2018-2019). Es autora de varias publicaciones en revistas con referato, en capítulos de libros y ha participado en calidad de expositora en numerosos eventos científicos. E-mail: [lcaresani@unsam.edu.ar](mailto:lcaresani@unsam.edu.ar)

\*\*Edgardo Dieleke es Director de cine, Doctor en Literatura Latinoamericana por Princeton University y Editor de la colección de ensayos y de la revista de cine *Las Naves*, en la editorial *Tenemos las máquinas*. Es Profesor de Cine y de Literatura en la Universidad de San Andrés, donde es Co-director de la Maestría Gestión de la Cultura. Edgardo co-dirigió junto a Daniel Casabé los documentales *La forma exacta de las islas* (2014) y *Cracks de nácar* (2013), nominados respectivamente a "Mejor documental del año" por la Academia Argentina de Cine y por los Premios Cóndor. Como editor, ha trabajado en el libro *Escritores norteamericanos*, de Ricardo Piglia, y en la colección de cine *Las naves*, publicando autores como Lisandro Alonso, Andrés Duque, Ignacio Agüero, José Luis García y otros. Actualmente está filmando su primera película de ficción, *La sudestada*, junto a Daniel Casabé. E-mail: [edieleke@udesa.edu.ar](mailto:edieleke@udesa.edu.ar)