



Revista Colombiana de Sociología

ISSN: 0120-159X

Universidad Nacional de Colombia; Facultad de Ciencias
Humanas; Departamento de Sociología

Paganini, Mariana

**La memoria como búsqueda activa: la transmisión intergeneracional
de la experiencia militante en el filme documental *Seré millones* ***

Revista Colombiana de Sociología, vol. 40, núm. 1, Supl., 2017, pp. 83-101

Universidad Nacional de Colombia; Facultad de Ciencias Humanas; Departamento de Sociología

DOI: <https://doi.org/10.15446/rcs.v40n1Supl.65908>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=551562456005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

La memoria como búsqueda activa: la transmisión intergeneracional de la experiencia militante en el filme documental *Seré millones**

Memory as active search: the intergenerational
transmission of the militant experience in the
documentary *Seré millones*

*A memória como busca ativa: a transmissão
intergeracional da experiência militante no filme
documentário Seré milhões*

Mariana Paganini**

Universidad de Buenos Aires (UBA) y Universidad Nacional de La Plata
(UNLP), Argentina

Cómo citar este artículo: Paganini, M. (2017). La memoria como búsqueda activa: la transmisión intergeneracional de la experiencia militante en el filme documental *Seré millones*. *Rev. Colomb. Soc.*, 40(Suplemento 1), 83-101.

doi: 10.15446/rcs.v40n1Supl.65908

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.

Artículo de reflexión

Recibido: 20 de mayo del 2016

Aprobado: 24 de enero del 2017

* Una versión preliminar de este artículo fue presentada para la acreditación del seminario Arte y Memoria en enero del 2016, en la Maestría en Historia y Memoria de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). El artículo estudia algunas de las reflexiones surgidas a partir de la elaboración de la tesis de maestría *Experiencias situadas. La construcción de sentidos en los y las jóvenes visitantes del ex Centro Clandestino de Detención Tortura y Exterminio "Olimpo"*. Aunque en dicha tesis no se analizan fuentes audiovisuales, se indaga en el proceso de transmisión de la experiencia de la militancia revolucionaria y del terrorismo de Estado a las nuevas generaciones.

** Estudiante de la Maestría en Historia y Memoria de la Universidad Nacional de la Plata (UNLP, Argentina). Profesora en Enseñanza Media y Superior en Historia de la Universidad de Buenos Aires. Docente en el Área de Extensión Educativa del Museo Etnográfico J. B. Ambrosetti de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
Correo electrónico: marianapaganini@filo.uba.ar-ORCID: 0000-0002-5025-9059

Resumen

El presente trabajo se propone analizar el filme documental *Seré millones* (Neri, Krichmar y Simoncini, 2014) como dispositivo de transmisión de memoria. En él, se recupera la historia de Oscar Serrano y Ángel Abus, militantes del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), que llevaron a cabo el asalto más grande de la historia argentina al ex Banco Nacional de Desarrollo (BANADE), durante la dictadura del general Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973). En primer lugar, se estudia el vínculo entre realidad y representación en el cine documental, a partir de los aportes de Bill Nichols y Jacques Rancière. Luego, se hace un somero recorrido por los distintos momentos del cine documental argentino en las últimas décadas, con el objetivo de dar luz sobre las particularidades del contexto sociocultural en el cual se produjo la película, signado por la estatización de las políticas de memoria y por el fortalecimiento del cine documental en el país. Finalmente, se indaga por la representación del pasado que la memoria propone como obra de arte militante: qué memoria(s) recupera, a través de qué recursos estéticos lo hace y con qué objetivos.

Se observa cómo el filme no pretende evaluar críticamente la experiencia revolucionaria setentista, sino transmitir dicha experiencia a las jóvenes generaciones que se están cuestionando el pasado reciente desde su posición presente. En este sentido, se argumenta que el documental puede ser pensado como un trabajo de *anamnésis* en los términos de Paul Ricoeur, porque el recuerdo es el resultado de una reconstrucción laboriosa que produce una movilización tanto intelectual como afectiva en los sujetos y, a la vez, crea un lazo entre generaciones. Por último, se examina la relación de la película con el cine militante argentino de las décadas de los sesenta y setenta, al problematizar el vínculo entre la intencionalidad de los realizadores y la recepción por parte de los espectadores.

Palabras clave: arte militante, cine documental, construcciones identitarias, memorias colectivas, representaciones, transmisión.

Abstract

The objective of this paper is to analyze the documentary *Seré millones* (Omar Neri, Fernando Krichmar and Mónica Simoncini, 2014) as a mechanism for the transmission of memory. The film retells the story of Oscar Serrano and Ángel Abus, militants in the People's Revolutionary Army (ERP), who carried out the largest bank robbery in the history of Argentina against the former National Development Bank (BNADE), during the dictatorship of General Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973). In the first place, the article examines the connection between reality and representation in documentary films, on the basis of ideas set forth by Bill Nichols and Jacques Rancière. It then goes on to provide a brief overview of Argentinean documentary filmmaking in the last decades, in order to shed light on the peculiarities of the socio-cultural context in which the movie was made, a period characterized by the transformation of the politics of memory into a question of State and the strengthening of documentary filmmaking in the country. Finally, the article inquires into the representation of the past provided by memory in the form of a militant work of art: what memory or memories is/are recovered; what aesthetic techniques are employed to do so; and with what objectives.

It is possible to conclude that the film's purpose is not to critically evaluate the revolutionary experience of the 1970s, but to convey that experience to younger generations who are inquiring into the recent past from their present. In this sense, it could be argued that the documentary can be seen as a work of *anamnesis* in Paul Ricoeur's terms, because the memory is the result of a conscientious reconstruction that moves subjects both intellectually and affectively, while creating a bond between generations. To conclude, the article examines the relationship between the movie and Argentinean militant cinema of the 1960s and 70s, through the critical discussion of the link between the intentions of the filmmakers and the reception of the movies by the audience.

Keywords: militant art, documentary films, identity constructions, collective memories, representations, transmission.

Resumo

Este trabalho se propõe analisar o filme documentário *Seré millones* (Omar Neri, Fernando Krichmar e Mónica Simoncini, 2014) como dispositivo de transmissão de memória. Nele, recupera-se a história de Oscar Serrano e Ángel Abus, militantes do Exército Revolucionário do Povo (ERP), que realizaram o maior assalto da história argentina ao ex-Banco Nacional de Desenvolvimento (BANADE), durante a ditadura do general Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973). Em primeiro lugar, estuda-se o vínculo entre realidade e representação no cinema documentário a partir das contribuições de Bill Nichols e Jacques Rancière. Em seguida, faz-se um breve percorrido pelos diferentes momentos do cinema documentário argentino nas últimas décadas, com o objetivo de esclarecer as particularidades do contexto sociocultural no qual o filme foi produzido, marcado pela estatização das políticas de memória e pelo fortalecimento do cinema documentário no país. Finalmente, questiona-se pela representação do passado que a memória propõe como obra de arte militante: que memória(s) recupera(m), por meio de quais recursos estéticos faz isso e com quais objetivos. Observa-se como o filme não pretende avaliar criticamente a experiência revolucionária setentista, mas sim transmitir essa experiência às jovens gerações que estão questionando o passado recente a partir de sua posição presente. Nesse sentido, argumenta-se que o documentário pode ser pensado como um trabalho de anamnese nos termos de Paul Ricoeur, porque a recordação é o resultado de uma árdua reconstrução que produz uma mobilização tanto intelectual quanto afetiva nos sujeitos e, por sua vez, cria um laço entre gerações. Por último, examina-se a relação do filme com o cinema militante argentino das décadas de sessenta e setenta ao problematizar o vínculo entre a intencionalidade dos realizadores e a recepção por parte dos espectadores.

Palavras-chave: arte militante, cinema documentário, construções identitárias, memórias coletivas, representações, transmissão.

PATRICIO GUZMÁN

Introducción

Memoria e identidad son indisociables, porque es imposible una búsqueda identitaria sin un ejercicio de memoria y porque todo trabajo de memoria está siempre sostenido en un sentimiento de identidad, opera desde una posición heredada y desde el fundamento común de un grupo (Halbwachs, 2011, p. 67). Los sujetos evocan y (re)construyen constantemente el pasado desde su presente, seleccionando algunos recuerdos y desechando otros basados en sus intereses, motivaciones y proyectos futuros tanto individuales como colectivos.

Transmitir una memoria es, entonces, legar una manera de estar en el mundo. Esto se aprende necesariamente con otros. Como dice Jacques Hassoun, todos somos a la vez depositarios y *pasadores de memoria* (1994, p. 70), herederos de un pasado y transmisores de representaciones culturales acerca de los legados de las generaciones que nos anteceden. En ese pasaje que implica la transmisión, la(s) memoria(s) se expresa(n) a través de diversos instrumentos, como objetos, espacios, archivos, museos, rituales conmemorativos e imágenes.

Si bien cada uno de estos dispositivos actúa, a su modo, como material para la representación del pasado, es innegable que en las sociedades contemporáneas, marcadas por el protagonismo de los medios masivos de comunicación, las imágenes audiovisuales ocupan un lugar destacado. En este sentido, Alejandro Baer señala que el cine, en cuanto relato audiovisual, funciona como una herramienta potente para la construcción de memorias y la formación de identidades colectivas (2006, p. 146). Como objeto estético, tiene la fuerza de interpretar poéticamente los acontecimientos y, al mismo tiempo, de colaborar en la rememoración del pasado y en darlo a conocer a quienes no lo han vivido. Así, las imágenes cinematográficas pueden ser pensadas como vectores de memoria(s) que, contruidos desde el presente, hacen perceptibles ciertos aspectos de la realidad social y los interpretan.

A partir de estas premisas, en el presente trabajo se analiza la película documental *Seré millones* (Neri, Krichmar y Simoncini, 2014) en cuanto dispositivo de transmisión de memoria. La elección de esta obra se debe, por un lado, a que permite abrir la reflexión sobre la posibilidad de construcción de memoria(s) desde el cine y volver a pensar en los desafíos de la transmisión y del diálogo entre generaciones en el tiempo presente. Por otro lado, porque el filme constituye no solo una propuesta estética novedosa sino también temática, dado que recupera parte de la historia y la memoria del Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP), una agrupación que ha tenido escasa visibilidad y presencia en los medios masivos de comunicación. Además,

Seré millones —a diferencia de otros documentales argentinos que hacen una lectura crítica de la lucha armada— representa una experiencia exitosa de un proyecto político inconcluso: se trata, nada más ni nada menos, que de una victoria de las organizaciones armadas narrada por sus propios protagonistas en colaboración con un grupo de jóvenes. De esta manera, la película busca transformar la mirada sobre la militancia revolucionaria en las nuevas generaciones y esperar a los jóvenes que hoy se vuelcan hacia la militancia política y social.

Este artículo se organiza en tres partes. En primer lugar, se trata la relación entre el cine documental y la representación de pasado. Luego, se hace un somero recorrido por los distintos momentos del cine documental argentino en las últimas décadas, con el objetivo de dar luz sobre las particularidades del contexto sociocultural en el cual se produjo la película. Para terminar, se profundiza en la representación del pasado que propone en cuanto obra de arte militante: qué memoria(s) recupera, a través de qué recursos lo hace y con qué objetivos.

El cine documental y la representación del pasado

La relación entre cine e historia ha sido objeto de múltiples análisis dentro del campo académico. Desde distintas perspectivas, el cine es entendido como un espejo que refleja una realidad histórica (Kracauer, 1995), como fuente y agente de la historia (Ferro, 1995), como producto cultural de una sociedad y una época determinadas (Sorlin, 1985) o como una forma particular de hacer historia (Rosenstone, 1997). Más allá de las diferencias entre estas miradas, existe consenso en pensar que la producción cinematográfica es constructora de sentidos acerca del pasado. Ahora bien, dentro de la amplia diversidad de géneros cinematográficos, el cine documental adquiere una particular relevancia en este sentido, pues se plantea como objetivo trabajar con la realidad social y asignarle un valor de verdad a lo que ocurre ante la cámara.

Como advierte Bill Nichols, a diferencia de las películas de ficción, los documentales se han legitimado como fuentes de conocimiento a partir de su estatus de “pruebas” del mundo histórico. Sin embargo, tanto aquellas como estos son discursos sobre el mundo. En cada película, el documentalista toma una serie de decisiones historiográficas, legales, filosóficas, éticas, políticas y estéticas para ordenar, fragmentar y modificar los acontecimientos que narra, con el fin de elaborar un argumento con estatus de verdad (1997, p. 14). No registra lo *real*, sino que lo *representa* y, en ese camino, ofrece claves para comprenderlo. Para este autor, el documentalista presenta su mirada particular sobre el mundo y construye sus argumentos con el objetivo de persuadir al espectador.

En una línea similar, Jacques Rancière estudia esta relación tirante entre *realidad* y *representación*. Sostiene que las imágenes del cine son, como toda obra de arte, operaciones, “relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto” (2011, p. 27). Cada imagen en la pantalla significa, a la vez, una semejanza con un original y

un conjunto de operaciones —narrativas, discursivas, estéticas, técnicas, etc.— que altera esa semejanza produciendo un distanciamiento de lo *real*. En este sentido, para el autor, el cine documental, que suele pensarse *a priori* como un reflejo de la realidad, es también una construcción ficcional. La diferencia entre las películas de ficción y las documentales está en que en las primeras lo *real* no es un efecto que se debe producir, sino un dato que se debe comprender (Rancière, 2005, p. 183).

Con base en los planteamientos de estos autores, este trabajo parte del supuesto de que toda producción documental, lejos de reflejar la realidad como un espejo, es una interpretación de un conjunto de datos organizados y, por lo tanto, implica un tratamiento creativo y subjetivo de lo *real*. A través de distintos recursos, los documentalistas actualizan el pasado en el presente y ofrecen su punto de vista sobre ciertos aspectos del mundo, con la intención de incidir de algún modo en los espectadores. Es por esto que en las líneas que siguen se analiza el documental *Seré millones* atendiendo a las particularidades de su contexto, para intentar comprender las elecciones estéticas y políticas de los realizadores y ofrecer algunas hipótesis sobre sus efectos en el público espectador.

Seré millones en su contexto de producción y circulación

Como se dijo, este apartado no pretende abarcar la vasta producción documental en Argentina ni agotar los debates que esta ha generado. Por el contrario, busca señalar algunos hitos de la relación entre cine y política que sirvan de encuadre para comprender la película en su contexto de producción y circulación.

De acuerdo con Javier Campo, si bien hay registro de prácticas documentales desde la década del cuarenta del siglo *xx*¹, la historia del cine documental argentino, entendido como discurso de lo *real* (y ya no como registro ilustrativo de un relato), comenzó formalmente en las décadas del sesenta y setenta con los filmes de los grupos militantes: *Cine liberación*, de tendencia peronista, y *Cine de la base*, el brazo cinematográfico del PRT-ERP (2012, p. 1). Estas experiencias, más allá de sus diferencias, compartían la idea de hacer un cine militante, que tuviera como objetivos explícitos la contrainformación, el cambio social y la toma de conciencia. Siguiendo a Maximiliano de la Puente,

el cine militante es entonces aquel en el que predomina la instrumentalización. Es decir que el rasgo fundamental de una película militante es que mute en un film-acto: todo film militante debe convertirse en un hecho político, transformándose así en una excusa para la acción de los espectadores. El film tiene sentido solo sobre la base de la acción que logra desencadenar. Es un lugar de debate y

1. El autor se refiere particularmente a la etapa denominada *prehistoria* de las vistas (de Max Glücksmann y Federico Valle) y a los noticiarios cinematográficos realizados con apoyo estatal (*Sucesos Argentinos*, *Emelco* y *Noticiero Bonaerense*, entre otros).

de ahí se deriva la acción. [...] En este sentido, se busca contribuir a un cambio de conciencia en el espectador, difundir una lucha o mostrar otro punto de vista sobre un aspecto de la misma. (2007, p. 2)

Para estos colectivos, la revolución tenía que estar tanto en el contenido (denunciar, divulgar y registrar acciones políticas concretas) como en la forma, al innovar en nuevos lenguajes que permitieran llegar a un público cada vez más amplio. En este sentido, el planeamiento de la exhibición y difusión de las películas era un aspecto trascendental de dichos proyectos.

El golpe cívico-militar de 1976 fue un punto de inflexión para este tipo de producciones. La mayor parte de los realizadores debió exiliarse, debido a la fuerte persecución política. Otros, como Raymundo Gleyzer, fueron desaparecidos por el gobierno dictatorial. Pese a que algunos de los exiliados lograron producir algunas películas en otras latitudes, este impulso no duró más de cuatro o cinco años. Finalmente, se produjo una ruptura de la alianza entre cine y resistencia política que había caracterizado a la etapa anterior (Amado, 2009, p. 31).

Con el regreso de la democracia, el discurso político fue retomado en algunos documentales. En aquel entonces, la visibilización, la denuncia y el juzgamiento de los crímenes cometidos por la dictadura y la consolidación de las instituciones democráticas ocuparon el lugar central. Tanto en las películas de ficción —por ejemplo, *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo, y *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera— como en los documentales —*La república perdida I* (1983); *Todo es ausencia* (1984), de Rodolfo Kuhn; *Las Madres de Plaza de Mayo* (1985), de Susana Muñoz y Lourdes Portillo; y *La república perdida II* (1986), de Miguel Pérez, entre otros— primó una narrativa que presentaba al sistema democrático como el único posible y deseable. Al representar a los desaparecidos y sobrevivientes, estos filmes soslayaban su participación tanto en política como en la lucha armada.

Los años noventa se caracterizaron por la plena vigencia de los indultos, las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y por la implementación de fuertes políticas neoliberales. En este contexto, se organizaron y emergieron en el espacio público nuevos colectivos que proponían narrativas alternativas sobre el pasado reciente argentino. Uno de los casos más emblemáticos fue el de la agrupación H.I.J.O.S., que comenzó a recuperar (y a cuestionar) la experiencia política de la generación de sus padres.

En el campo cinematográfico, según Gustavo Aprea, en este momento se fortaleció y comenzó a crecer la producción documental a tal punto que puede hablarse del inicio de un proceso de profesionalización del ámbito documental argentino (2015, p. 232)². En este marco, por un lado, se

2. Según el autor, aparecieron y se diversificaron las fuentes de financiamiento —Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), fundaciones internacionales, instituciones educativas, etc.—; además, se sancionó la ley 24 377 en 1994, que participó en la reactivación de la producción cinematográfica argenti-

produjeron los primeros filmes que pusieron sobre la mesa la militancia de los años setenta —por ejemplo, *Montoneros, una historia* (1994), de Andrés Di Tella, y *Cazadores de utopías* (1996), de David Blaustein—. Por otro lado, hubo un resurgimiento del cine militante, impulsado por colectivos de cine social y político que rescataron el discurso contrahegemónico de las experiencias de los setenta y propusieron a través de sus películas la toma de conciencia para la transformación social (De la Puente, 2007, p. 174)³. Algunos de ellos aparecieron en Buenos Aires: Boedo Films en 1992, Alavío en 1996, Cine Insurgente en 1999, Contraimagen en 1997 y, en el resto del país, Wayruru en 1992 y Ojo Izquierdo en 1999.

A partir de la crisis del 2001 y del 2002, cuando distintos sectores de la población se alzaron contra los poderes estatales y económicos por los efectos de las políticas neoliberales, se inició una gran actividad simbólica que se tradujo en diversas producciones cinematográficas. Según Ana Amado (2009), distintos colectivos artísticos, a través de variados modos de representación, mostraron su desesperanza por la frustración democrática, su conmoción ante la muerte y también dieron su visión de las movilizaciones populares y de las acciones de resistencia. En este contexto, los colectivos del cine militante que ya venían trabajando desde años atrás obtuvieron su pico de visibilidad; además, surgieron nuevos grupos, como Ojo Obrero, Venteveo Video y Argentina Arde en el 2001, Kino Nuestra Lucha y Mascaró Cine Americano en el 2002 y Santa Fe Documenta en el 2003.

Finalmente, puede pensarse en un cuarto momento caracterizado por las tres gestiones kirchneristas (2003-2015). En esta etapa, se reconfiguraron no solo los regímenes de dominación política y de acumulación económica, sino también el espacio militante (Natalucci, 2012, p. 3). Muchas organizaciones sociales fueron convocadas a participar activamente en la alianza de gobierno, aparecieron nuevos grupos militantes e incluso aquellos que no se alinearon con el oficialismo se vieron obligados a redefinir sus modos de hacer política y de interactuar con el gobierno. Estos tiempos estuvieron marcados también por una *estatización* de las políticas de memoria, ya que la evocación del pasado reciente, en general, y del pasado militante, en particular, se convirtieron en materia de Estado (Verzero, 2009, p. 181); además, la atención a las demandas de memoria, verdad y justicia ocuparon un lugar protagónico. Este marco sociopolítico legitimó y fomentó la realización de múltiples producciones culturales que propusieron una mirada propia acerca de ese pasado.

En el ámbito cinematográfico, el espacio documental argentino alcanzó un alto grado de institucionalización, por un lado, gracias a políticas

na, y se abrieron nuevos canales de circulación para los documentales (la tv, por ejemplo).

3. Cabe aclarar que a mediados de esa década se dio también la aparición del llamado *nuevo cine argentino* de la mano de jóvenes cineastas que empezaron a hacer dialogar sus producciones (tanto documentales como de ficción) con el difícil tiempo social y político que atravesaba el país mediante variadas temáticas. Véase Amado (2009, p. 17).

públicas concretas, como la creación del Programa Espacios INCAA en el 2004, el establecimiento de la cuota de pantalla en el 2006 (que pauta la cantidad mínima de películas nacionales que deben exhibirse en las salas cinematográficas de todo el país), la legislación de una vía de financiación específica para la producción documental en el INCAA y la inauguración de nuevos canales de difusión para estas producciones —como el Canal Encuentro creado en el 2007 e INCAA TV inaugurada en el 2011—, en el marco de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. Por el otro lado, esa institucionalización fue el resultado del fortalecimiento de las agrupaciones de documentalistas que venían trabajando desde hace ya varios años, como el Movimiento de Documentalistas (1996) y la Asociación de Documentalistas (2001), y por la creación en el 2006 de la Asociación de Productores y Directores de Cine Documental Independiente de Argentina (DOCA). Esta última, con un grado mayor de institucionalización que las anteriores, es una herramienta gremial de documentalistas que organiza festivales, seminarios, talleres, presentaciones de subsidios al INCAA, coproducciones, edita boletines, revistas y catálogos de las producciones de sus integrantes.

En resumen, no puede pensarse la producción y circulación de *Seré millones* por fuera de este momento específico de la historia política nacional y del cine documental argentino en particular. La apertura en relación con la rememoración del pasado reciente que tuvo lugar en los últimos años y el fortalecimiento del cine documental argentino —debido a la autogestión de los realizadores y al fomento de la industria audiovisual como política pública— fueron el terreno propicio para la aparición de este y otros filmes que buscan intervenir en la esfera pública haciendo llegar su propia mirada acerca del pasado.

Ahora bien, esta etapa de *estatización* de la memoria también plantea nuevos desafíos en relación con la transmisión. A diferencia de las épocas anteriores, cuando las memorias del pasado militante eran memorias subterráneas⁴ que luchaban por hacerse visibles en el espacio público, en la última década fueron legitimadas por el Estado, que se convirtió en un promotor activo de su transmisión a las nuevas generaciones, a través de múltiples vías, como la escuela, los sitios de memoria, los medios de comunicación, las conmemoraciones públicas, etc.

Si se considera, como afirma Alessandro Portelli (2013), que la pesadez de la memoria milita en contra de una relación crítica y consciente con el pasado, se abren los siguientes interrogantes: ¿Cómo hacer para que el *deber de memoria* no convierta a la transmisión en mera repetición?, ¿cómo lograr que nuestro pasado reciente tenga sentido para los jóvenes?, ¿es posible que las nuevas generaciones dialoguen desde su subjetividad

4. Según Michael Pollak, las *memorias subterráneas* son aquellas que, como parte integrante de los grupos minoritarios y dominados, se oponen a la *memoria oficial*. Estas memorias hacen su trabajo de subversión en el silencio y, en ciertos contextos, aparecen abruptamente para disputar sentido en la esfera pública (2006, p. 18).

con los actores del pasado? En este trabajo se plantea que *Seré millones* se hace cargo de estas preguntas y propone un modo original de responderlas. Esto permite pensar el filme no solo como una narración particular de los acontecimientos del pasado, sino como un agente histórico del presente (de ahí su autoadscripción dentro del mencionado cine militante) y como vector de memoria.

La transmisión de una herencia

Seré millones es una película documental dirigida por Omar Neri, Fernando Krichmar y Mónica Simoncini, coproducida por Mascaró Cine Americano y el Grupo de Cine Insurgente, con el apoyo de DOCA y el INCAA. Se estrenó comercialmente el 4 de septiembre del 2014 en el Espacio INCAA KM.0 (Cine Gaumont), en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Desde entonces, ha sido exhibida en diversos espacios (en salas del INCAA en distintos lugares del país, centros culturales, locales de agrupaciones políticas de izquierda y festivales nacionales e internacionales).

El filme cuenta la historia de dos exempleados del Banco Nacional de Desarrollo (BANADE) —Oscar, el “Gordo” Serrano y Ángel el “Turco” Abus— que, junto con otros militantes del ERP, organizaron y llevaron a cabo el asalto más grande de la historia argentina al banco en el que trabajaban, en enero de 1972, en plena dictadura del general Alejandro Lanusse. El objetivo de dicha “expropiación”, como la llaman los realizadores, era el financiamiento de las actividades de la organización y de otras organizaciones políticas revolucionarias de América Latina.

Aunque es una derivación de la trilogía documental *Gaviotas blindadas* (Mascaró Cine Americano, 2006, 2007 y 2008), que recorre la historia del PRT-ERP, *Seré millones* se distancia de esta y se anima a borrar los límites entre documental y ficción: propone una narración heterodoxa de los acontecimientos que combina de forma original imágenes de archivo, testimonios y recreaciones ficcionales, a las que se suman el *casting*, los ensayos y la puesta en escena de los actores, en los que intervienen directamente Serrano y Abus.

La película comienza con una breve contextualización de los años 1945 a 1972, a partir de una sucesión de imágenes de archivo acompañadas por la voz en *off* del Turco, que narra los principales acontecimientos que culminaron para muchos jóvenes de aquel entonces en la opción por la lucha armada. Este primer momento establece una genealogía que relaciona al asalto al BANADE con otras acciones, como la resistencia luego del golpe de 1955, la Revolución cubana, la guerrilla del Che en Bolivia y el Cordobazo. Las palabras de Abus sugieren que la elección de la violencia revolucionaria era inevitable para quienes querían transformar la sociedad de raíz y, además, que en la lucha contra la dictadura estaban unidas todas las agrupaciones militantes de izquierda más allá de sus diferencias.

Esta mirada homogénea y romántica de la experiencia militante (que esquiva las contradicciones de los sujetos en relación con la elección de la vía armada, las disputas entre facciones y los aspectos más polémicos derivados

de dicha opción) se mantiene durante toda la película, fundamentalmente en las escenas en las que viejos compañeros de militancia hablan del Turco y de Oscar. En estas escenas se ve un interés de los realizadores en resaltar cómo “tipos comunes”, simples trabajadores, que gracias a una gran valentía y una fuerte convicción ideológica, terminaron convirtiéndose en actores claves para la causa revolucionaria latinoamericana y en cuadros políticos de envergadura. Francisco “Cacho” Centrici, responsable político del PRT de la regional capital entre 1971 y 1972, afirma: “El operativo del BANADE surge porque el partido hacía política y nosotros teníamos compañeros militando en los bancos. Es muy importante, porque a veces la gente cree que era cuestión de misterio, de gran informática” (Neri, Krichmar y Simoncini, 2014).

Por su parte, Eloy Monzón, delegado gremial del BANADE, dice en el documental:

Qué quiero decir políticamente yo [...]: que los compañeros [del banco de Abus y Serrano, entrevistados por los noticieros de la época luego del asalto] en vez de prenderse con lo que decían los medios, que siempre fueron tremendos hijos de puta [...], ni un compañero hubo que los nombró a los compañeros. Todos decían: “excelentes compañeros”. Y Serrano sabemos que era estudiante de Bellas Artes, no era cualquier cosa. Y el Turco, Abus, era un compañerazo, ponía la cara siempre por el compañero caído que lo pisaban, al que el jefe lo calificaba mal [...]. Y Angelito a mí me venía a ver tres veces por día [...]. “Negro, tenés que defenderlo a Pedro, porque le bajaron la caña en la calificación y es un excelente compañero” [...]. El Turco era ascensorista. Se acordaban de eso, se acordaban cómo eran ellos, cómo eran de compañeros [...]. (Neri, Krichmar y Simoncini, 2014)

En estas voces, se hace visible lo que se afirmaba más arriba: el intento de construir una empatía entre los militantes de ayer y los espectadores de hoy. Si ese mecanismo de identificación tiene éxito, tal vez los realizadores logren alcanzar su cometido de incitar la acción de los espectadores. Esto se vuelve factible, a su vez, dado que el acontecimiento que reconstruye *Seré millones* —a diferencia de otras acciones militantes de los setenta, como la masacre de Trelew— fue exitoso y “pacífico”, en el sentido en el que no se derramó ni una sola gota de sangre. Así, por las características propias del hecho que se reconstruye, los aspectos más polémicos de la violencia revolucionaria (si bien en ningún momento se ocultan) quedan en un segundo plano, detrás de la exaltación de los valores humanos de los protagonistas.

Por otra parte, la lectura en clave épica que hace el filme acerca de la experiencia revolucionaria se refuerza al sumar al montaje dos escenas de un clásico del género: *Espartaco*, de Stanley Kubrick (1960). La primera escena muestra a los esclavos de la escuela de gladiadores en un acto de solidaridad: se culpan de sediciosos ante las legiones de la república romana

para encubrir a su líder; la segunda es la crucifixión de este último tras la aparente derrota. Pese a lo trágico de la escena, se ve al hijo de Espartaco libre en brazos de su madre, lo que pone de relieve el éxito de la revolución. Con estas imágenes, queda planteado el paralelismo entre el héroe legendario y los militantes setentistas, por un lado, y el legado de una causa revolucionaria para que otros —los jóvenes actores y los espectadores— lo recojan, por el otro.

Lejos de asociar esta mirada optimista sobre la experiencia militante con la idea de que el filme no ofrece una perspectiva compleja sobre el pasado, aquí se sostiene que, en cuanto obra de cine militante, su fuerza está en evidenciar el trabajo que implica toda transmisión de memoria. *Seré millones* busca dar a conocer una lucha, recuperar una(s) memoria(s) poco conocida(s) y, a partir de su original puesta en escena, sacudir a los espectadores para cuestionarlos en su subjetividad. No es ni pretende ser una obra que evalúa la experiencia setentista, sino que tiene como objetivo la transmisión de la experiencia de una generación militante a otra, que está cuestionando el pasado reciente desde el presente. Apela a lo sentimental, a lo emotivo, al humor y también al raciocinio, para construir un puente entre lo que muestra y los espectadores, para tratar de acercar los deseos e ideales de los jóvenes de ayer a los de hoy. Desde las primeras escenas se presenta a los verdaderos protagonistas de la película: los jóvenes de entre treinta y cuarenta años convocados a participar en carácter de actores. Durante los primeros minutos, se intercalan fotogramas del *casting* —en una sala acondicionada con imágenes del Che y carteles con las consignas del PRT-ERP escritos de puño y letra por el Turco y Oscar— y de los camarines, donde los actores relatan en primeros planos frente a un espejo, cual confesionario televisivo, sus primeras impresiones al llegar al lugar y conocer a los protagonistas de los hechos.

Los jóvenes actores llegan con muy poca información acerca de para qué fueron convocados. Sus primeras palabras frente a la cámara muestran, en diversos grados, un desconocimiento o un conocimiento vago sobre la década del setenta, aunque un interés por saber de qué se trata. Expresiones como “No sabía qué ponerme”, “yo al principio no entendía nada” o “me pasó que no sabía si uno era actor o no” ofrecen algunas pistas acerca del vínculo de esos jóvenes con el pasado que se intenta rememorar. Sumado a esto, los directores montan una cámara oculta; entonces, un actor invitado dialoga detrás de escena con los actores haciéndose pasar por uno más y los provoca con frases de sentido común sobre la época (“Como estamos con los setenta, por favor. ¡Insoportables ya! [...]. Una cosa es vestirse y otra cosa es estar rompiendo las pelotas con el zurdaje, ya me tienen podrido”), a la vez que los interpela con preguntas que apuntan a poner en evidencia sus percepciones sobre las organizaciones armadas. Por ejemplo, Enzo Ordeig, actor que interpreta a Víctor Fernández Palmeiro, dice:

¿El PRT? No sé. El ERP es el Ejército Revolucionario del Pueblo, que eso es como otra rama armada, no sé si de [...], no me acuerdo bien [...]. Creo que es de, como [...], como más de derecha el ERP.

Y los Montoneros eran como más de izquierda, pero no estoy muy seguro [...]. Los dos estaban en contra de la dictadura, pero igual eran como de líneas políticas distintas. (Neri, Krichmar y Simoncini, 2014)

Con estas primeras imágenes, entonces, se deja planteado el principal objetivo de la película, que trasciende la mera reconstrucción del asalto al BANADE para hacer que los actores (y, por extensión, toda su generación) se identifiquen con la generación militante que los antecedió. Las confesiones frente al espejo van marcando, a lo largo de toda la película, las distintas instancias de esa búsqueda, en la cual cada uno de los jóvenes se (re)conoce en la mirada de los actores del pasado, como le ocurre a Celina Demarchi, actriz que interpreta a la esposa de Campins:

Me sirvió encontrarme con gente del ERP, porque no viví esa época. Siempre tuve una idea muy idealizada de lo que es un guerrillero. Un tipo que lucha por su ideal, y verlos de piel y hueso, que son normales, que son personas como cualquiera, con necesidades [...] eh... no sé [...] me impresionó, me hizo bien. (Neri, Krichmar y Simoncini, 2014)

Rocío Domínguez, actriz que interpreta a Beba, la esposa del Turco, expresa su experiencia así:

Yo en este momento personal me estoy involucrando con la militancia y me [parece] muy loco que justo tenga que hacer este personaje [...]. Tampoco me había pasado de tener a la persona real que encima me esté mirando mientras yo hago de ella, poder pasar ese desafío fue muy importante. (Neri, Krichmar y Simoncini, 2014)

Por su parte, Federico Pereyra, actor que interpreta al Turco, dice lo siguiente: “Ojalá esto alguien lo recoja, lo atesore, y empiecen a pensar realmente si se quieren hacer las cosas bien o seguir en esto” (Neri, Krichmar y Simoncini, 2014). La identificación se va dando poco a poco a partir de diversos mecanismos. Los actores le “ponen el cuerpo” a las distintas escenas, recorren junto con los protagonistas sus casas y los lugares donde ocurrieron los hechos, miran juntos fotografías familiares, se encuentran con sus compañeros de militancia, dialogan con ellos sobre su infancia, sus elecciones, sus sentimientos y deseos. En la medida en que corporizan esa historia la desacralizan y empiezan a sentirse cada vez más cerca de ellos.

No obstante, si bien al principio pareciera que los viejos se limitan a ser quienes deben “pasarles la posta” a los más jóvenes⁵, a lo largo del filme esto se complejiza, al devenir ellos mismos en sujetos de un potente

5. En una de las primeras escenas, el Turco les regala la bandera del ERP a Federico y Oscar y una vieja edición del libro *Espartaco*, de Howard Fast, a Pablo Trimarchi (actor que lo interpreta). En las dos escenas, ambas acciones llevan un mensaje con una intencionalidad explícita: la toma de conciencia de que la vía del socialismo es la única capaz de liberar a la humanidad de sus cadenas.

trabajo de rememoración. Son significativas en este sentido las escenas donde Abus y Serrano recorren el edificio viejo del BANADE luego de más de cuarenta años, reconocen cada espacio, se encuentran con antiguos compañeros de trabajo y de militancia, discuten sobre las imágenes de archivo que les proyectan los realizadores e intervienen directamente en las ficcionalizaciones que protagonizan los actores.

Se va armando así un camino de ida y vuelta, en el que las viejas generaciones abren su historia a la interrogación de los jóvenes. A través de sus preguntas, sus observaciones e intervenciones, los jóvenes actores hablan de sí mismos y nos dejan ver sus preocupaciones y búsquedas como sujetos del presente.

Por todo lo dicho, puede pensarse a la película como un trabajo de *anamnésis*, en los términos que lo entiende Paul Ricoeur:

los griegos tenían dos palabras, *mnémé* y *anamnésis*, para designar, por una parte, el recuerdo como algo que aparece, algo pasivo, en definitiva, hasta el punto de caracterizar como afección —*pathos*— [su llegada a la mente], y por otra parte, el recuerdo como objeto de una búsqueda llamada, de ordinario, rememoración, recolección. El recuerdo, encontrado y buscado de modo alternativo, se sitúa así en la encrucijada de la semántica y de la pragmática. Acordarse es tener un recuerdo o ir en su búsqueda. En este sentido, la pregunta “¿cómo?” planteada por la *anamnésis* tiende a apartarse de la pregunta “¿qué?” planteada más estrictamente por la *mnémé*. (2008, pp. 19-20)

Este nivel pragmático de la memoria implica siempre un esfuerzo por parte de los sujetos para traer las imágenes del pasado al presente, con la mirada puesta en el futuro. Para Ricoeur, en la *anamnésis*, los sujetos ejercen la memoria, “hacen” algo (2008, p. 81). Esta operación no solo implica un retorno de lo olvidado, sino también una recuperación del recuerdo como fruto de un trabajo de reconstrucción. En esta “búsqueda inquieta”, se produce una movilización tanto intelectual como afectiva en los sujetos y, a la vez, la creación de un lazo entre las personas. Es una exploración activa, un ejercicio que no puede hacerse en solitario, sino que necesita de los otros. Esta idea de que la *anamnésis* remite no solo al *qué* sino también al *cómo* se recuerda está presente en el filme de principio a fin, a través de la elección de diferentes recursos formales que buscan poner en escena que todo acto de rememoración es un montaje, una construcción siempre frágil e inacabada que hacen los sujetos desde el presente.

En relación con los recursos mencionados, la película incluye cinco reconstrucciones teatrales de distintos episodios de la vida militante de Serrano y Abus, sobre un fondo negro y con una escenografía simple, en las que el foco está puesto en las actuaciones de los actores y de los protagonistas reales. Allí se hace evidente el interés deliberado de los realizadores de no hacer una reconstrucción verosímil de los acontecimientos. Como en el teatro brechtiano, se apunta a que los espectadores se den cuenta de que lo

que ven (pese a que los acontecimientos narrados sucedieron en la realidad) es un espectáculo y, de esta manera, generar en ellos un distanciamiento que permita tomar una actitud crítica en relación con lo que se muestra.

El uso original de las imágenes de archivo también representa un recurso que apunta en la misma dirección. En distintos momentos de la película, se muestran imágenes de los informativos y periódicos de la época —afines a la dictadura de Lanusse— junto con dos comunicados de *Cine de la base: Swift* (1972) sobre el secuestro del gerente del Frigorífico Swift y cónsul honorario británico, Stanley Silvestre, y de *Informe BANADE* (1972) acerca del asalto al Banco Nacional de Desarrollo. El primero se muestra en segundo plano, en una de las escenas teatralizadas que recrea un encuentro de cine debate en el barrio Villa La Antena. En esta, un joven actor en la piel de Raymundo Gleyzer les entrega a los actores que interpretan a Serrano y Abus una cámara miniatura para registrar el asalto. En el segundo, por el contrario, se proyecta casi completo a los protagonistas reales que van rememorando y dando sus impresiones en tiempo real más de cuarenta años después.

Las imágenes oficialistas de los medios de comunicación de la época y las producciones audiovisuales contrahegemónicas del PRT-ERP van armando una oposición entre distintas memorias sobre los hechos, oposición que busca evitar una lectura lineal por parte de los espectadores. Sumado a esto, el uso de la proyección como disparador de la evocación, las reconstrucciones teatrales, la cámara oculta, las confesiones tipo *reality* y la inclusión de imágenes del cine hollywoodense permiten pensar a *Seré millones* como un filme que escenifica la *memoria en proceso*, en los términos que lo entiende Carmen Guarini:

no para congelar o fijar el recuerdo, sino para producirlo, provocarlo, tensionarlo y generar nuevos interrogantes y elementos que facilitan la transmisión y la reinterpretación de lo que se rememora. En ellos, el autor pone en imagen la manera en que la memoria se construye durante el proceso mismo de realización del *film*.

El espectador es convocado a compartir una elaboración abierta del pasado y también a gestionar su propia interpretación de lo que le es dado a ver. Los sujetos del film no son tratados como meros informantes, sino como sujetos históricos, como parte de una memoria en construcción. (2009, p. 260)

Para terminar, no pueden dejar de señalarse los lazos explícitos que tejen los realizadores con el cine militante de los sesenta y setenta. Más allá de los elementos más obvios —por ejemplo, la incorporación de Gleyzer como personaje y la inclusión de las producciones de *Cine de la base* mencionadas—, el vínculo más fuerte se da en la relación que propone el filme entre estética y política. Como afirmaba el mismo Gleyzer,

el problema fundamental, cuando nosotros nos dedicamos a hacer el film, es plantearse a quién está destinado este producto [...].

El problema reside en cómo llegar a la base y no solo en términos teóricos, que indican siempre que hay que hacer un cine para la base, un cine para la clase, etc., sino el método concreto, la práctica que lo permita. (Peña y Vallina, 2000, p. 123)

Estas palabras dan cuenta de un objetivo compartido entre el cine militante de ayer y el de hoy: la toma de conciencia y la incitación a la acción. Pero, a la vez, la necesidad de prestar atención tanto al contenido como a las formas para llegar a un público cada vez más vasto y diverso. *Seré millones* es un homenaje a esta premisa.

Palabras finales

A lo largo de este trabajo se analizó el filme documental *Seré millones*, atendiendo a su contexto de producción y circulación y a la mirada que ofrece sobre el pasado reciente. Se señaló que, en lugar de hacer una evaluación crítica del accionar de la militancia setentista, su objetivo central es la transmisión de aquella experiencia a las nuevas generaciones, para lo cual se vale de múltiples recursos estéticos que buscan poner en escena la complejidad que implica todo trabajo de transmisión de memoria. Esta transmisión no propone una mera repetición de un relato, sino su apropiación, para que los sujetos hagan con él algo nuevo e incorporen sus propias experiencias y sus propios horizontes de expectativas (Raggio, 2011, p. 79). En este sentido, el documental habilita no solo la posibilidad de que los más jóvenes conozcan una historia que les es poco familiar, sino también, en términos más amplios, da una oportunidad de reflexionar sobre los desafíos de la transmisión de memoria en el presente y sobre el diálogo entre generaciones.

Finalmente, se estudió la relación de la película con el cine militante setentista. En este punto, se debe apuntar que, más allá del objetivo de todo cine militante de llegar a una audiencia amplia y de incitar a la transformación y al cambio social, la recepción de estos mensajes no será lineal ni automática. Como advierte Rancière, “las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Ellas contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible” (2013, p. 103). Es decir, debe guardarse cautela en no sobreestimar a las obras de arte, por un lado, y de no subestimar a los espectadores, por el otro.

Como se dijo al comienzo, el arte puede ser un potente vector de memoria. Colaborar en las construcciones identitarias visibilizando lo oculto, mostrando otros caminos posibles y sensibilizando a los sujetos, pero, en definitiva, serán estos quiénes miren con su propia poética las obras, las desarmen y las resignifiquen. Si la transmisión resulta efectiva, los sujetos cuestionarán la herencia para, finalmente, actuar.

Referencias

- Amado, A. (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias: miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- Baer, A. (2006). *Holocausto, recuerdo y representación*. Buenos Aires: Losada.
- Blaustein Muñoz, S. y Portillo, L. (dir.) (1985). *Las Madres de la Plaza de Mayo*. Argentina, Prod. First Run Features, 64 mins.
- Campo, J. (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- De la Puente, M. I. (2007). Estética y política en el cine militante argentino actual. *Question*, 1(14). Consultado el 10 de marzo del 2016 en <<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/358>>.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Guarini, C. (2009). El “derecho a la memoria” y los límites de su representación. En C. Feld y J. Stites Mor (comps.), *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente* (pp. 255-277). Buenos Aires: Paidós.
- Guzmán, P. (2017). *Blog de Patricia Guzmán*. Consultado el 12 de febrero del 2017 en <https://www.patricioguzman.com/es/>
- Hallbwachs, M. (2011). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Hassoun, J. (1994). *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Kracauer, S. (1995). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Kubrick, S. (dir.). (1960). *Espartaco*. Estados Unidos, Prod. Bryna Productions, 184 mins.
- Kuhn, R. (dir.). (1984). *Todo es ausencia*. España, Prod. Luis Megino, Televisión Española, 110 mins.
- Natalucci, A. (2012). El kirchnerismo y su estatuto como movimiento político (2003-2007). *Apuntes de Investigación del CECYP*, (21), 133-154.
- Neri, O., Krichmar, F. y Simoncini, M. (2014). *Seré millones*. Argentina, Prod. Mascaró Cine Americano, Grupo De Cine Insurgente, 103 mins.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós.
- Olivera, H. (dir.) (1986). *La noche de los lápices*. Argentina, Prod. Aries Cinematográfica, 106 mins.
- Peña, F. M. y Vallina, C. (2000). *El Cine Quema: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.
- Pérez, M. (dir.) (1983). *La república perdida I*. Argentina, Prod. Enrique Vanoli, Noran SRL, 146 mins.
- Pérez, M. (dir.) (1986). *La república perdida II*. Argentina, Prod. Enrique Vanoli, Noran SRL, 140 mins.
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Portelli, A. (2013). Sobre los usos de la memoria: memoria-monumento, memoria involuntaria, memoria perturbadora. *Sociohistórica*, (32). Consultado el

- 19 de febrero del 2016 en <<http://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/4981/5469>>.
- Puenzo, L. (dir.) (1985) *La historia oficial*. Argentina, Prod. Historias Cinematográficas, Cinemania, Progress Communications, 115 mins.
- Raggio, S. (2011). La relación pasado-presente en las propuestas educativas de los “sitios de memoria”. En AAVV, *Ciudadanía y memorias. Desarrollo de sitios de conciencia para el aprendizaje en derechos humanos*. Santiago de Chile: Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi.
- Rancière, J. (2005). La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria. En *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción* (pp. 182-183). Barcelona. Paidós.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Ricoeur, P. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Verzero, L. (2009). Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil. En C. Feld y J. Stites Mor (comps.), *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente* (pp. 181-217). Buenos Aires: Paidós.