

## EL RESURGIMIENTO DEL CINE MILITANTE ARGENTINO

*Pablo M. Russo y Maximiliano I. de la Puente*  
*Universidad de Buenos Aires (Argentina)*  
*pablomarianorusso@gmail.com*

### Resumen

Nuestro trabajo intenta dar cuenta del fenómeno de los grupos de cine y video que utilizan el audiovisual como una herramienta de transformación política en la Argentina. Repasamos aquí los antecedentes y referentes de este tipo de cine, y las características más destacadas de su *modus operandi*.

El presente informe es un extracto de la tesina de grado "El compañero que lleva la cámara- Cine militante contemporáneo" (número 1455), presentada a fines de 2004 y aprobada a principios de 2005 en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Para llevar adelante esta investigación concretamos unas treinta entrevistas con miembros de los grupos de cine militante, protagonistas de sus películas, espectadores, exhibidores, teóricos, críticos, referentes históricos y documentalistas sociales que trabajan de forma "tradicional". Además, realizamos un trabajo de campo que consistió en seguir un corpus de textos audiovisuales en distintas proyecciones por circuitos alternativos, presenciando los posteriores debates.

Palabras claves: cine militante –contrainformación.

*«Ezra Pound cuenta una cosa muy hermosa en un poema que le recita a Walt Whitman, le dice: "maestro, tú cortaste el tronco, déjanos ahora tallar la leña"»* Fernando Birri.

Desde sus primeros momentos, el invento de los hermanos Lumiere fue utilizado para registrar y dar cuenta de la realidad que rodea al ser humano. El cine se dividió entonces en dos grandes tendencias históricas: la ficción y el documental. Otras segmentaciones más profundas se desarrollaron con el correr tiempo, en función del uso que se le dio al lenguaje cinematográfico: entretenimiento de masas o herramienta para la toma de conciencia y la emancipación de los espectadores. Nadie podría negar hoy que todo cine es político, pero hay un tipo de cine que además de político es militante: aquel que hace explícito sus objetivos de contrainformación, cambio social y toma de conciencia.

En la Argentina, los grupos documentalistas interesados en fenómenos sociales y procesos de lucha se multiplicaron, al tiempo que se revitalizaron los que ya existían, a partir del estallido de diciembre de 2001. La crisis potenció el documental social cuando el neoliberalismo se reveló como tal, cuando mostró su rostro más severo y surgieron, en consecuencia, los movimientos sociales de resistencia popular. Inspiró además, el nacimiento de una cantidad de micro-movimientos de realizadores, algunos de ellos independientes y otros ligados a partidos políticos de izquierda. La oferta y demanda de documentales creció en los meses siguientes a la caída del gobierno de Fernando De La Rúa, para ir mermando al ritmo de la normalización institucional, pero dejando una experiencia importante en la producción y la distribución alternativa de textos audiovisuales, así como un interesante corpus de estos materiales, algunos de los cuales continúan recorriendo festivales internacionales.

¿Qué importancia tienen estos grupos de cine? Por un lado, la cantidad y la calidad de películas que dejan, que muchas veces se constituyen como el único registro audiovisual existente desde una mirada alternativa o antagónica sobre momentos históricos y procesos de lucha que han tenido y tienen lugar en la Argentina. Por otro, los mismos modos de producción, distribución y circulación alternativos de los materiales de estos colectivos, que se realizan por fuera de la exhibición comercial tradicional y de los parámetros cinematográficos industriales, constituyen un área de sumo interés.

Estos grupos tienen nombre, identidad: *Cine Insurgente*, *Boedo Films*, *Ojo Obrero*, *Contraimagen*, *Alavío*, *Primero de Mayo*, *Mascaró Cine Americano* y *Kino Nuestra Lucha* son algunos de los que trabajan fundamentalmente en el área de influencia de la Capital Federal y el Gran Buenos Aires. Otros colectivos existentes son del interior del país, como por ejemplo *Ojo Izquierdo*, de la provincia de Neuquén y *Santa Fe Documenta*, de la provincia de Santa Fe.

Los piquetes y cortes de ruta, las asambleas populares, las cooperativas obreras, las fábricas recuperadas, y los distintos tipos de protestas sociales son las experiencias a las que estos grupos apuntan sus cámaras. Algunos incluso, enmarcan su trabajo bajo la denominación de "cine piquetero", como por ejemplo *Ojo Obrero*, que sostiene que "piquetero" es sinónimo de "militante", por lo cual ellos se consideran parte del fenómeno como "piqueteros de la cultura". Pero otros, como *Cine Insurgente* y *Boedo Films*, piensan que se denomina "cine piquetero" a aquel tipo de cinematografía que cuenta la realidad del movimiento piquetero, poniendo las cámaras desde adentro de la propia organización, que comparte determinados pensamientos e ideas comunes. Sin

embargo, no consideran que el cine piquetero sea un género propiamente dicho, porque no está hecho por los mismos piqueteros. Por nuestra parte, creemos que se llama erróneamente "piquetero" a un conjunto amplio de películas que forman parte del cine militante contemporáneo argentino, ya que existe una distancia entre el movimiento piquetero y las representaciones que los grupos realizan sobre el mismo.

Si bien el estallido de 2001 les dio un importante impulso, la tradición documental social en la Argentina no es nueva, y tampoco lo es el modo de funcionamiento de estos tipos de grupos. Es decir, no nacieron de un repollo ni huérfanos de historia: *Cine Liberación*, el grupo que integraran Fernando "Pino" Solanas y Octavio Getino (ligado al peronismo de izquierda), y *Cine de la Base*, encabezado por Raymundo Gleyzer (miembro del Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo, de tendencia marxista), son los antecedentes más inmediatos de trabajo colectivo en documentales políticos en la Argentina. Terminadas estas experiencias, ya sea porque sus integrantes las consideraron agotadas, o por el terrorismo de Estado de la dictadura, quedó un vacío de varios años en esta materia. En los años ochenta y hasta mediados de los noventa, encontramos un lento regreso hacia el género documental social y político. En este período, excepto por algunos realizadores que trabajan en condiciones precarias, sin ningún tipo de apoyo oficial (y que necesitan por lo tanto recurrir al financiamiento externo para realizar sus películas, sin posibilidades de poder exhibirlas por canales comerciales), el documental social y político ocupa un lugar eminentemente marginal dentro de la producción cinematográfica Argentina. Pese a lo cual, en esta época podemos destacar el trabajo constante de algunos realizadores: Carlos Echeverría, Marcelo Céspedes, Carmen Guarini, Tristán Bauer, Andrés Di Tella y Fernández Mouján, entre otros. Existe, por parte de estos realizadores, una voluntad de expresar el discurso en un determinado contexto estético, y eso es justamente lo que los aleja del cine didáctico, puramente testimonial. Es lo que distingue a este grupo de documentalistas, y lo que a su vez los diferencia de los colectivos de cine militante contemporáneo.

Es entonces, en la segunda mitad de la década del noventa y principios del 2000, el momento en el que situamos la revitalización del género documental, que coincide con la formación de grupos que utilizan al cine como herramienta militante, de difusión contrainformativa.

## Antecedentes

1958-1976: Los primeros pasos. La Escuela Documental de Santa Fe

Teóricos del cine argentino, como Octavio Getino y Susana Velleggia, señalan que Fernando Birri supo conjugar la precaria tradición del cine crítico-realista argentino (José María Ferreyra, Mario Soffici, Leopoldo Torres Ríos, Hugo Del Carril) con las intenciones de los jóvenes renovadores, creando así el fundamento teórico y práctico a partir del cual sería posible un trabajo cinematográfico más politizado. Fue la creación de la Escuela Documental de Santa Fe la que posibilitó la producción del documental *Tire Dié* en 1958, y promovió la fundamentación teórica de los principios de la misma, la primera de este tipo en la Argentina.

Según la definición de Fernando Birri «*el subdesarrollo es un hecho para América Latina, la Argentina inclusive (...) Sus causas son conocidas: el colonialismo de fuera y de dentro. El cine de esos países es una parte de las características generales de esta superestructura, de esta sociedad, y la expresa con todas sus deformaciones. Ofrece una imagen falsa de esta sociedad, de este pueblo, excluye al pueblo: No ofrece ninguna imagen de este pueblo. Ofrecerla sería ya un paso positivo: la función del cine documental. ¿Y cómo podría ofrecerla? Tal como es la realidad y nada más. En ello radica la función revolucionaria del cine documental en América Latina (...) Conclusión: Enfrentarse a la realidad con la cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se hace cómplice del subdesarrollo es un subcine*» (1).

## Cine de la Base

Cine de la Base surge como grupo con *Los traidores*, una película de Raymundo Gleyzer, de 1973. Gleyzer y su grupo formaban el brazo cinematográfico del PRT-ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo). Habían filmado dos de sus comunicados, uno sobre el asalto al Banco Nacional del Desarrollo, y otro sobre el secuestro de un cónsul británico. Después de esos trabajos, en 1973, el grupo decide hacer una película (especialmente Gleyzer) con un alcance más amplio, en un lenguaje narrativo clásico. Raymundo Gleyzer expresaba que «*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 sólo 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*» (2).

Cine de la Base proyectaba en barrios y en departamentos. En este último caso, cuando existía la posibilidad de cobrar, se proponía una colaboración voluntaria. Raymundo no tenía ningún interés en que la película se diera en una sala: tenía que ir a la base y la base no iba al cine. Al cine iba la clase media. Él quería que la película se viera en las villas, en los sindicatos, que la

vieran los sectores populares.

Algunos de los grupos de exhibición, vinculados a Cine de la Base, difundían también *Operación Masacre* de Jorge Cedrón, pero en realidad, la difusión en Cine de la Base fue mucho más limitada con respecto a la experiencia de Cine Liberación por un problema de tiempo. El grupo surge en 1973, *Los Traidores* empieza a circular en ese momento, y ya prácticamente en los años 1974 y 1975 es muy difícil seguir proyectando debido a las condiciones políticas. El grupo termina dispersándose por la represión. La mayoría de sus integrantes se exilian, y Raymundo integra hoy la triste y célebre lista de desaparecidos.

### Cine Liberación

Fernando Pino Solanas reseñó, hace algunos años, la historia de Cine Liberación, en un seminario realizado en San Antonio de los Baños, Cuba. En el relato recogido por la Escuela Internacional de Cine y TV, editado en *Así de simple 1*, Solanas dice: "un grupo de cineastas empezamos a juntarnos, motivados por la idea de hacer un cine que fuera un instrumento útil y válido para el proceso político liberador que estábamos viviendo, para la resistencia que hacíamos, pues acababa de nacer la dictadura de [Juan Carlos] Onganía, y que, al mismo tiempo, fuera un aporte a lo cinematográfico. Era importante llevar al cine el compromiso de revolucionar las formas y los lenguajes, de cuestionarlos o liberarlos. Entonces, ahí empiezan a surgir las primeras propuestas de Cine Liberación. Como vivíamos en un país de ficciones, es decir, que nos había alejado siempre de la realidad y nos había contado historias que eran una verdadera ficción, la primera necesidad que sentimos fue la de tener un contacto profundo con la realidad, redescubirla. Así pues, la primera propuesta que surge es de tipo testimonial, y de rescatar la memoria y la realidad. Como existía censura y marginación de todo lo que fuera testimonio real del país y que negara las concepciones oficiales, optamos por el cine como arma. Cada imagen, cada fragmento de realidad era una prueba, un documento irrefutable contra las versiones que nos vendían" (3).

Cine Liberación se crea con *La Hora de los Hornos* (de Fernando Solanas y Octavio Getino). El primer manifiesto del grupo es de mayo de 1968, inmediatamente anterior al estreno del film. Allí se plantea el tema de la pseudoinformación, esto es, el grupo considera al cine como una herramienta contrainformativa.

A partir de *La Hora de los Hornos* empiezan a vincularse muchos cineastas al grupo, y se forman lo que se denominaba "las unidades móviles" de Cine Liberación. Si bien éstas no tenían una gran sistematicidad en cuanto a la existencia de instrumentos que midieran con precisión el grado de difusión que tenía la película, quedaron, no obstante, documentos que registran alguna reunión nacional de los grupos, es decir, cierta organización en la difusión. Y había también varios grupos que la difundían y la exhibían de forma clandestina o semiclandestina, según el período. Las unidades móviles funcionaban como grupos políticos dentro del grupo mayor en el que planificaban su actividad (yendo en ocasiones a los lugares en los que exhibían), no en base a una planificación sistemática sino a lo que se les solicitaba desde los diferentes lugares. En muchos casos, por ejemplo, eran las agrupaciones peronistas, o los grupos estudiantiles, los que les pedían proyectar.

En 1972, momento en que empiezan a circular estos largometrajes, el grupo arma una revista, que se llama *Cine y Liberación* y que sale en un solo número. En agosto de ese año, el editorial de Octavio Getino plantea que, puesto que está por llegar la legalización "del pueblo", hay que pensar en la legalización del cine. En 1973, Getino entra al Ente de Calificación Cinematográfica, y ya en ese momento, junto a Solanas, están filmando sus películas de ficción para salas comerciales. Esto permite pensar en algún tipo de institucionalización de este grupo, en el sentido de que la gente vinculada al peronismo que ganó en 1973 ocupó espacios en el gobierno. Pero el fin del grupo tiene que ver también con la represión, que afecta a los principales referentes, empujándolos al exilio.

### 1983 -1992: el documental de autor

Luego del vacío producido durante la dictadura militar y los años de terrorismo de Estado, durante los años ochenta y hasta mediados de los años noventa, encontramos un lento resurgimiento del género documental social y político.

Como ya señalamos anteriormente, Carlos Echeverría, Marcelo Céspedes, Carmen Guarini, Tristán Bauer, Andrés Di Tella y Fernández Mouján, fueron algunos de los documentalistas que se destacaron en este período. La vocación de estos realizadores por el cine documental estaba marcada fuertemente por su formación política. Para la mayoría de ellos se trataba de expresar su ideología a través de las imágenes. En alguna medida era como cambiar una militancia, exclusivamente política, en una suerte de militancia cultural dentro del cine. Sin embargo, el género documental ocupaba un lugar marginal en la producción cinematográfica nacional. "Yo lo ligo fundamentalmente a que para los sectores dominantes el documental siempre es más peligroso desde el punto de vista político. Aun cuando una ficción haya tratado un tema político, tenía más consenso. Lo que recuerdo de esa época es que había muy pocos documentales y casi todos trataban la historia anterior e inmediata, que es la dictadura y la represión" (4), comenta sobre esa época el documentalista Carlos Echeverría.

En ese entonces, Marcelo Céspedes, junto con Tristán Bauer, Tito Giudici y Silvia Chanvillard conforman un colectivo de trabajo que se denominó Grupo Cine Testimonio. Su nombre no es casual, ya que, en un principio, la motivación principal de estos realizadores era testimoniar, documentar, darle voz a los que no la tenían. Mientras más fuerte fuera el testimonio, más valor se le concedía a la obra. No importaba cómo lo dijeran, si frente a la cámara, caminando, en foco o fuera de foco, o si el sonido se escuchaba bien o no. Todo era permitido en función del valor del contenido. El interés estaba puesto en hablar de una Argentina que no se mostraba, y buscar espacios alternativos, encontrar una vía para decir que existía un cine de fuerte contenido social. Era un cine determinado por una necesidad de combatir, de denunciar la realidad social y política de aquella época.

Sin embargo, para la mayoría de estos realizadores, que aún hoy continúan desarrollando proyectos de carácter documental, los tiempos han cambiado. Según Céspedes, *«hay otras inquietudes, existen otros parámetros para evaluar los hechos, las cosas se ven de otra manera. Al mismo tiempo siguen existiendo los mismos problemas, el hambre, el desempleo, la desigualdad, las mismas injusticias, pero hoy la simple denuncia y el testimonio son insuficientes. Es necesaria una visión más compleja, más rica, con más matices. No todo es blanco o negro: no se trata sólo del capitalista y el proletariado. Se necesita una mirada humanista, un mensaje universal»* (5).

A partir de la década del noventa, el cine documental argentino y latinoamericano evolucionó, se transformó desde el punto de vista del lenguaje formal. Ha cambiado el enfoque de los temas, que ya no es tan cerrado. Hay matices, mensajes abiertos, se trabaja a un nivel más sugerente, se subrayan ciertas claves que provocan la participación del espectador. Es en esta época cuando se empieza a dar preponderancia a lo que se ha llamado el documental de creación, cuando se descubre que no hay una frontera tan rígida entre el documental y la ficción, que no están tan separadas sino que se complementan.

Si bien muchos de estos realizadores reconocen la importancia política, social y testimonial de los documentales de tipo didáctico, de neto corte militante (como los que realizan los grupos que cobraron relevancia en los últimos años), también señalan al mismo tiempo que no es eso lo que a ellos les interesa realizar. Por lo que puede afirmarse que, si bien sus propias películas tienen elementos en común con este tipo de cine, al mismo tiempo se alejan de él.

1992 en adelante: los grupos de hoy y los referentes de ayer

Durante los años noventa crece el interés por el cine documental, y en paralelo con el documental de autor, comienzan a formarse grupos de cine social y político, de trabajo colectivo, con características similares a los grupos de los años sesenta y setenta. Tomamos el surgimiento del grupo *Boedo Films* (en el año 1992), como punto de partida de esta etapa. Si bien muchos de los integrantes de los distintos grupos hicieron sus experiencias iniciales en el período anterior, es en estos años cuando se consolidan los primeros colectivos de cine social y político.

La mayoría de los grupos que surgen en esta etapa se consideran fundamentalmente herederos y continuadores de Cine de la Base (y en menor medida también de Cine Liberación), en cuanto a la metodología de producción y los modos de exhibición alternativos orientados a la consecución de objetivos de transformación política y social. Con distintos matices, el carácter militante de estos grupos vuelve a predominar por sobre lo estrictamente cinematográfico.

Principales características

Los grupos de cine social y político tienen un modo de funcionamiento que los distingue de las productoras de cine comercial, las cuales mantienen una división de tareas más definidas, en las distintas etapas de la producción. En cambio observamos, en general, una tendencia a la circulación de cada uno de los integrantes de los grupos por las distintas áreas: cámara, producción y montaje o edición, principalmente.

El modo de funcionamiento se basa en un proceso de toma de decisiones colectivo, de carácter "asambleario". Existe un acuerdo político, antes que uno estético. A partir de las coincidencias ideológicas entre los integrantes se constituye un criterio homogéneo. Es decir que asumen la producción audiovisual desde una óptica militante. En lo que se refiere al sostenimiento económico, se financian con los aportes de sus integrantes y con la venta de sus películas. Algunos aceptan financiamiento por parte del Estado, de instituciones, o de fundaciones privadas, pero otros lo rechazan, dependiendo de la orientación ideológica del grupo.

En lo que respecta a sus objetivos, lo político predomina sobre lo estético. Buscan contribuir a un cambio de conciencia en el espectador, difundir una lucha o mostrar otro punto de vista sobre un aspecto de la misma, desde el interior de las organizaciones o de los movimientos sociales y políticos. Sus películas funcionan como denuncia, memoria y registro de las actividades y de las reivindicaciones de los movimientos sociales. Abarcan temáticas diversas, vinculadas a problemáticas sobre los derechos humanos, la cultura popular, la lucha de clases, etc.

En cuanto a los destinatarios de sus productos, existe un primer radio de difusión relacionado con los protagonistas de éstos, que son los sectores populares, entre los que podemos mencionar a piqueteros, militantes, participantes de asambleas populares, etc.

Además, buscan alcanzar otros sectores, como por ejemplo los estudiantes, aquellos que se solidarizan con las luchas sociales y la clase media en general.

En referencia a la exhibición, consideran que la película no está terminada sino hasta el momento en que es vista por el espectador en la situación de exhibición, a partir de la cual se genera la posibilidad de debatir y de reflexionar sobre ella. Las prácticas de exhibición se constituyen como alternativas a la comercial, mediante la formación de redes solidarias y horizontales de difusión y de recepción de sus productos audiovisuales. En general, el primer lugar de proyección es el mismo en el que se registraron las imágenes, y los actores de sus películas son los primeros espectadores. Los ámbitos de mayor difusión son los circuitos alternativos no comerciales, ligados a los movimientos sociales y organizaciones populares, como por ejemplo asambleas, piquetes, fábricas, centros culturales y foros sociales. Si bien los primeros interesados son los protagonistas de las películas y de las luchas sociales que éstas narran, los integrantes de movimientos y organizaciones populares los militantes políticos y sociales, pertenecientes o no a partidos políticos, ciertos grupos también han estrenado comercialmente algunos de sus trabajos. Existe además otro tipo de difusión más institucionalizada centrada en festivales nacionales e internacionales. Finalmente, sus películas se difunden en el ámbito privado, a través de personas que compran e intercambian materiales de estos grupos.

Al presentar una mirada diferente sobre algunos aspectos de la realidad que elaboran los medios masivos de comunicación, o que no son tratados por ellos, los grupos construyen un discurso contrainformativo a partir de sus materiales audiovisuales. Se proponen desarrollar proyectos de comunicación antagónica y alternativa, al margen del control político e informativo que ejercen los medios de comunicación, asociados a una situación de poder e intereses económicos. Sus materiales se utilizan, además, como un elemento de comunicación dentro de los propios movimientos, a partir de los cuales buscan originar una reflexión interna, además de establecer una red informativa con otros sectores, movimientos u organizaciones en lucha.

En cuanto a la relación de los grupos de cine militante actuales con los de los años setenta, existe una identificación y una reivindicación del trabajo militante y político desarrollado principalmente por Raymundo Gleyzer y su grupo Cine de la Base. Fernando Solanas, con su grupo Cine Liberación, y Fernando Birri, con la Escuela Documental de Santa Fe, son también tomados como referentes por algunos integrantes de los grupos actuales. Las experiencias de los grupos de ayer y de hoy tienen en común la búsqueda de un objetivo político y la generación de una conciencia para el cambio social. Existen también similitudes en los modos de producción y de difusión alternativa de sus películas.

Sin embargo, pese a que en la actualidad la censura económica sigue vigente, la censura política de los años setenta (que llevó a varios de estos documentalistas a la clandestinidad), marca una diferencia importante en el proceder de estos grupos en las distintas épocas. Otra diferencia relevante es que tanto Gleyzer como Solanas trabajaron con el apoyo de una estructura política; los grupos actuales, en cambio, carecen de una estructura partidaria orgánica, con la excepción de grupos como *Ojo Obrero*, que se reivindica como el brazo audiovisual del Partido Obrero. En el caso de otros grupos, existen acuerdos con movimientos políticos, sin llegar a pertenecer a los mismos. Por ejemplo, el grupo *Alavío* que se vinculó con el MTD (Movimiento de Trabajadores Desocupados) de Solano, y *Ojo Izquierdo*, relacionado con el MTD de Neuquén. Otros prefieren no hacer explícita su pertenencia a un partido político, pese a lo cual el vínculo existe, como es el caso de *Contraimagen* con el PTS (Partido de Trabajadores por el Socialismo). La última diferencia importante es que, en la actualidad, los avances técnicos, encabezados por la introducción del video y de la edición digital, permiten facilidades relativas a la hora de la producción.

Estas primeras observaciones representan una aproximación a un fenómeno que es contemporáneo, que está en continua transformación y evolución. Por lo tanto, sólo pueden ser tentativas, y únicamente con el tiempo se podrá percibir la real dimensión de las producciones de estos grupos, y su contribución o no a la transformación y al cambio social.

## Notas

- (1) Getino Octavio y Velleggia Susana, página 45, (2002): *El cine de las historias de la revolución*, Buenos Aires, Grupo Editor Altamira.
- (2) Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos, página 123, (2000): *El Cine Quema: Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- (3) Solanas Fernando, página 146, (1995): "La hora de los hornos: viaje histórico del cine argentino", en *Así de simple 1* Santa Fe de Bogotá, Editorial Voluntad S.A.
- (4) Russo Pablo y de la Puente Maximiliano, página 38, (2004) tesis número 1455, *El compañero que lleva la cámara- Cine militante contemporáneo*, en Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- (5) Toledo Teresa (comp.), página 36, (1995): *Cine-Ojo el documental como creación*, Valencia, (España), Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Filmoteca Española, Universidad del Cine, Buenos Aires.

## Bibliografía

BIRRI, Fernando (1964): *La escuela documental de Santa Fe*, Santa Fe, UNL.

GARCÍA ESPINOSA, Julio (1995): *La doble moral del cine*, Santa Fe de Bogotá, Editorial Voluntad S.A.

GETINO, Octavio y VELLEGGIA, Susana (2002): *El cine de las historias de la revolución*, Buenos Aires, Grupo Editor Altamira.

NICHOLS, Bill (1996): *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.

PEÑA, Fernando Martín y VALLINA, Carlos (2000): *El Cine Quema: Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

SIMPSON GRINBERG, Máximo (comp.), (1986): *Comunicación Alternativa y Cambio social*, México, Premia Editora.

SOLANAS, Fernando (1995): "La hora de los hornos: viaje histórico del cine argentino", en *Así de simple 1*, Santa Fe de Bogotá, Editorial Voluntad S.A.

TOLEDO, Teresa (comp.), (1995): *Cine-Ojo el documental como creación*, Valencia, (España), Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Filmoteca Española, Universidad del Cine, Buenos Aires.

VINELLI, Natalia y RODRÍGUEZ ESPERÓN, Carlos (2004): *Contrainformación, medios alternativos para la acción política*, Buenos Aires, Ediciones Continente.

#### Revistas

Blejman, Mariano, "En Tiempo Real", *NO, Página 12*, jueves 25 de marzo de 2004, año 11, N 627.

Mestman, Mariano, "La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del Che", en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, número 10, Madrid, julio de 1999, p. 52-65.

Mestman, Mariano, "La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación (Argentina)", en *Cuadernos de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*, publicación número 9, *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001.

Mestman, Mariano, "Postales del cine militante argentino en el mundo", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, número 2, Buenos Aires, septiembre de 2001.

Quevedo Federico, "Documentalistas sociales, El Cine Quema", en *América XXI*, año II número 5, junio de 2004, editada por Fundación Enseñar para Aprender.

*Revista Grupo Alavío*, número 1, febrero 2004

#### Páginas web

Boedo Films: [www.boedofilms.com.ar](http://www.boedofilms.com.ar)

Cine Insurgente: [www.cineinsurgente.org](http://www.cineinsurgente.org)

Colectivo Kino Nuestra Lucha: [www.kinonl.org](http://www.kinonl.org)

Imágica, productora comercial de Matecosido (integrantes de Santa Fe Documenta): [www.imágica.com.ar](http://www.imágica.com.ar)

Indymedia Argentina: <http://argentina.indymedia.org>

Movimiento Documentalistas-Argentina: [www.documentalistas.org.ar](http://www.documentalistas.org.ar)

Ojo obrero: [www.ojobrero.org](http://www.ojobrero.org)

Otrocampo, revista digital de cine: [www.otrocampo.com](http://www.otrocampo.com)

PTS (Partido de Trabajadores por el Socialismo): [www.pts.org.ar](http://www.pts.org.ar)