

Teoría y práctica del cine ensayo en el colectivo
Grupo Cine Liberación

RODRIGO SEBASTIÁN

UNLP-FBA-DAA

Versiones del cine ensayo

El cine ensayo es un concepto que en la actualidad tiene una creciente presencia en los escritos sobre cine. Referentes importantes del campo de la teoría del cine y los medios audiovisuales como Arlindo Machado e Ismael Xavier explican que este concepto actualmente absorbe obras y rasgos formales de las mismas que en el pasado eran analizadas por otros conceptos. En su artículo “El filme-ensayo”, Machado sintetiza el desarrollo de su pensamiento en torno al tema: “Hace mucho tiempo que vengo persiguiendo la idea de un cine ensayístico. Antes, utilizando una expresión de Eisenstein, lo denominaba *cine conceptual* y actualmente tiendo a llamarlo *filme-ensayo*.” (Machado, 2007: 183). En ese mismo texto, el autor además realiza un breve resumen de trabajos que abordaron el cine ensayo a partir de los años noventa hacia adelante; por otra parte, Xavier escribió en su “Prólogo a la edición en castellano” de *El discurso cinematográfico*: “(..) los filmes señalados, en 1968-1969 como paradigmas de una poética de la deconstrucción –*Mediterranéé*, de Daniel Pollet, y los filmes de Godard o de Jean-Marie Straub- encuentran ahora en el recurso a la noción de ensayo un nuevo cuadro conceptual para su discusión” (Xavier, 2008: 18). Estos autores constatan la existencia de un cine ensayístico que sin embargo cuenta con antecedentes notables como *La hora de los hornos* (Getino y Solanas, 1968) y, en un plano teórico, los escritos de Alexandre Astruc, además de las formulaciones de Cine Liberación, entre algunas otras ideaciones acerca del tema. Ciertas obras, como la ya mencionada de Octavio Getino y Fernando Solanas, son precursoras del cine ensayo contemporáneo y aunque son susceptibles de ser analizadas retrospectivamente por la actual noción de ensayo, fácticamente constituyen films ensayos “reales”; son ensayos que fueron pensados y realizados como tales. Esas obras conforman, por lo tanto, una historia del cine ensayo y pueden ayudarnos a comprender la estética y el pensamiento de la práctica del ensayismo en el cine.

La consideración retrospectiva de obras que en su época no fueron presentadas como ensayos no es una práctica exclusiva de la crítica y la teoría cinematográficas. Peter Burke, por ejemplo, demostró en su conferencia “Montaigne and the idea of the essay” que es posible “ir más atrás” que Montaigne para encontrar casos de lo que, a partir de la recepción de los *Ensayos*, en Occidente se conoce como “ensayo” (Burke, 2008). El historiador cultural británico propone una interpretación acerca del ensayo literario que explica su consideración retrospectiva de obras anteriores a Montaigne. Según Burke (2008), el género del ensayo no tiene características esenciales, sino que se trata de un conjunto de textos con parecidos familiares, “(...) incluso estos textos no son más que un núcleo, un centro rodeado por una periferia de semi-ensayos.”. En cierto modo, la interpretación de Burke ha sido trasladada a la comprensión del ensayo en el cine. Jacques Aumont, por ejemplo, escribió refiriéndose al campo del cine “(...) bajo una forma siempre difícil y que debió reinventarse cada vez, tendremos verdaderamente algo así como ensayos filmados (Marker, Godard)” (Aumont, 2013: 67). La compleja dificultad que implica el establecimiento de las fronteras del género lo abre al contacto y reenvío con otros géneros y formas de expresión –pretéritas o contemporáneas- que el ensayo incorpora. Pero, si bien Burke (2008) estudia los géneros que conforman lo que él llama “el ensayo antes de los *Ensayos*”, también considera que sería interesante trazar una historia del género del ensayo literario. Esto es, una historia interna del género, tarea que, en el caso de la práctica del ensayo cinematográfico, aún debe ser completada.

Machado (2007) remonta la práctica del cine ensayo a experiencias de los cineastas y montajistas rusos Dziga Vertov y Eisenstein en los años veinte, aunque los mismos no hacen referencia en sus teorías e ideas a la noción de ensayo. Sin embargo, esto no debilita la interpretación de Machado, puesto que las formas cinematográficas que inventaron y teorizaron esos pioneros rusos aparecieron mucho tiempo después en obras que, como *La hora de los hornos*, sí son presentadas como films ensayos pero que el brasileño no estudia.

Los primeros casos en los que aparece la idea de ensayo cinematográfico con un sentido en la dirección que esa categoría tendría más adelante son un film de Luis Buñuel y un texto de Hans Richter. En los títulos, al inicio de *Las Hurdes/Tierra sin pan*, hay un texto que dice “Este ensayo de geografía humana ha sido rodado en 1933 (...)”. Por su parte, el título del escrito de Richter, publicado en 1940, es “El ensayo fílmico. Una nueva forma de la película documental”. Este escrito contiene algunas ideas-fuerza que reaparecerán en la gran mayoría de los estudios específicos sobre el tema: la relación con el género literario, la hibridez y el problema central del pensamiento en imágenes: “En este esfuerzo por hacer visible el mundo invisible de los conceptos, los pensamientos y las ideas, el

cine-ensayo puede echar mano de una reserva de medios expresivos mucho más grande que la del puro cine documental.” (Richter, 2007: 188). Ambas obras parten del gran género documental moviéndose hacia el ensayo como variante del mismo.

En los artículos “Naissance d’une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo” y “L’avenir du cinéma”, Astruc (1948) teoriza la posibilidad del ensayo filmado, en una nueva era en la que el cine se convertiría progresivamente “(..) en un medio de escritura tan sutil y flexible como el lenguaje escrito” y en la que se producirían “(..) películas-escrito sobre cualquier tema, en cualquier formato, sea crítica literaria, novela o ensayo sobre matemáticas, historia, divulgación, etc. Entonces ya no podremos hablar de un cine. Habrá cines como hoy hay literaturas, ya que el cine, como la literatura, antes de ser un arte particular, es un lenguaje que puede expresar cualquier área del pensamiento.” (Astruc, 1948). El acontecimiento que implicó el artículo de Astruc en términos de influencia en la existencia del cine ensayo, es más observable en la obra de los cineastas pertenecientes a la *Rive Gauche* y la *Nouvelle Vague* que en la filmografía de su propio autor.

El texto actualmente más cercano al cine ensayo contemporáneo, tanto por la fecha de su aparición como por la obra y el cineasta del que trata es “Lettre de Sibérie” de André Bazin (1958). Esta crítica elogiosa del film homónimo de Chris Marker, propone una definición aproximada del mismo: “(..) adaptando la fórmula que Vigo aplicaba a À propos de Nice [A propósito de Niza], ‘un punto de vista documentado’, diré que es un ensayo documentado por el film. La palabra que importa aquí es ‘ensayo’, entendida en el mismo sentido que en literatura: un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta.” (Bazin, 1958). Bazin extrae de esa obra temprana de Marker una interpretación que signaría la obra del cineasta.

Godard escribió acerca de su film, *Deux ou trois choses que je sais d’elle* (1967), todavía relacionable a la *Nouvelle Vague*, “si reflexiono un poco, una obra de ese tipo es casi como si intentara escribir un ensayo sociológico en forma de novela y para hacerlo sólo tuviese a mi disposición notas musicales” (Godard, 1968: 396). Ficción, documental y ensayo son combinados en ese film inclasificable, que por su singular montaje de imágenes y sonidos representa una referencia ineludible en estudios específicos sobre el tema (Machado, 2007) y en otros teóricos (Xavier, 2008) y filosóficos (Cavell, 2008).

Los siguientes hechos importantes de esta historia son ubicados en los años setenta y más precisamente en los ochenta. Aumont escribió acerca Astruc, “Su teoría hallará su acabamiento y en un sentido, su justificación, en los films-ensayos de los años setenta y siguientes; *Histoire(s) du cinéma* (*Historia(s) del cine*) de Jean-Luc Godard, o *Rameau’s Nephew* (*El sobrino de Rameau*) de Michael Snow, serán

ejemplos hasta ahora insuperados debido a su sofisticación.” (Aumont 2013: 67); por su parte, Antonio Weinrichter escribió que “(...) la noción (actual) de film-ensayo sólo puede aparecer de forma pertinente a partir de los años 80, a partir de una serie de títulos emblemáticos de Godard, Marker y del mucho menos conocido (fuera del área alemana) Harun Farocki.” (Weinrichter 2007: 20). La afirmación de Aumont es más precisa puesto que considera que las producciones de los años setenta estaban relacionadas tanto con la teorías de Astruc (cámara lapicera, entre otras), como con el cine ensayo contemporáneo. Aunque su interpretación del ensayismo está más cerca de la obra de Getino y Solanas, tampoco hace referencia a la misma. En el caso de la interpretación de Weinrichter, las obras que son anteriores a los hitos del ensayismo producidos en los ochenta parecen no constituir ensayos propiamente dichos. De esta síntesis histórica se desprende que el cine ensayo fue probable en el cine sonoro –antes de eso existieron experiencias similares vinculadas a otras teorías y visiones del cine- y que en los años ochenta hubo un cambio cualitativo en las obras –producido por el video-. El período comprendido entre ambas fechas es más difícil de establecer. Entre la prehistoria y la contemporaneidad del ensayo hay un espacio en el que el cine clásico preanuncia el cine moderno (Richter), en el que los escritos teóricos anticipan los films ensayos (Astruc) y en el que la eclosión del cine ensayo aparece en la teoría y en la práctica (Bazin, Marker). Sin embargo, la periodización presenta algunos problemas: no es exhaustiva pero con excepción de los cineastas rusos (que luego será explicada), presenta escritos y films destacados en los que aparecen menciones explícitas de la categoría de “ensayo”, o bien, que desarrollan el concepto de cine ensayo; por esto, ciertas obras fundantes, debido a su recurrencia en los estudios sobre el tema, como *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1955), entre otras, no son abordadas; tiene un sesgo que es producto de una mirada europea, puesto que quizás para las diversas cinematografías nacionales la división epocal-estética –clásico, moderno, contemporáneo- se da en momentos diferentes, pero también porque a fines de los sesenta aparece *La hora de los hornos*, que es un hito del cine argentino y del cine político mundial y que no figura en el canon del cine ensayo; incluso un referente de la teoría cinematográfica en Latinoamérica como Machado (2007) no menciona las experiencias de Grupo Cine Liberación o de Patricio Guzmán, aun cuando sí analiza el caso de films ensayos brasileños. Xavier (2008) presenta el problema del ensayo, pero no lo desarrolla, señalando el periodo de los años sesenta, setenta como un momento privilegiado en el estudio del cine ensayo.

La hora de los hornos, film ensayo en su tiempo

En los años sesenta y setenta se reproducen las prácticas ensayísticas en el cine, las cuales están asociadas básicamente a los fenómenos de los nuevos cines que emergen en todo el mundo y a la relación productiva aunque tensa con ciertos cines políticos. En Europa y Latinoamérica aparecen filmes ensayos y filmes que incluyen tramos ensayísticos entre otras formas fílmicas. Además de los importantes foros y encuentros internacionales como, la Mostra Internazionale de Pesaro en el que los cineastas latinoamericanos tienen una presencia muy importante, o en Latinoamérica en donde “se cuenta con la presencia de documentalistas ‘faro’ en más de un evento (como Joris Ivens en Viña '69 y luego en Montevideo) (Mestman, 2001: 13), cineastas del cine político de ambos continentes se relacionan, dialogan y también polemizan entre sí: los encuentros de Guzmán y Marker, de Solanas y Godard tienen una importancia decisiva puesto que son ellos los que producirán algunos de los mayores hitos del ensayismo en cine a uno y otro lado del Atlántico. No es el propósito de este trabajo establecer una periodización de las influencias cruzadas entre los ensayos realizados en Latinoamérica y Europa, que se propagaban en ambas direcciones. Glauber Rocha, en un texto de tono crítico y polémico de 1971, “Glauber em transas” escribió “*La hora de los hornos*, una película que no me entusiasma porque descoloniza América Latina en la línea de Chris Marker y Joris Ivens. Pero la película de Solanas realmente representa una conmoción en el cine latinoamericano.” (Rocha, 2011: 81). Mucho tiempo después, Getino escribió que este primer film de Grupo Cine Liberación tuvo, entre sus fuentes de inspiración los films de Joris Ivens y de Jean-Luc Godard (Getino y Velleggia, 2002: 131). Asimismo, Cine Liberación hizo “(..) de su práctica un manifiesto que, por el contrario, impacto en el cine europeo” (Prividera, 2014: 44). La primera presentación pública del film en la IV Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro (junio de 1968) —donde el colectivo emitió la Primera declaración pública del Grupo Cine Liberación— provocó encendidas expresiones de apoyo (Mestman, 2001) y de rechazo (Pérez Estremera, 1971). Mariano Mestman describió el trayecto del film en el exterior del país —que circuló por numerosos países e instituciones— y las formas de su dispar recepción en diferentes lugares, cuya exhibición en la VIII Semana de la Crítica del Festival de Cannes en el '69, también repercutió en el gobierno y en medios de la prensa argentina. (Mestman, 2001). Interesa destacar aquí el hecho de que algunas partes de *La hora de los hornos* fueron utilizadas por cineastas políticos en films extranjeros y entre esas experiencias, comentadas por Mestman, el uso a modo de “cita” de las imágenes del film:

(...) el cineasta indio Mrinal Sen —entre los realizadores del Tercer Mundo— incorporó imágenes del largometraje argentino en *Padatik* (1973), filme que, junto a dos anteriores (*Interview*, 1970 y *Calcutta 71*, 1972), constituye su famosa

Trilogía de Calcuta, tal vez el ensayo cinematográfico políticamente más comprometido en la historia del cine de la India.” (Mestman, 2001: 18)

Getino explicó en una entrevista reciente que cuando filmaron *La hora de los hornos*:

“(.. .) la intención un poco era ésa: hacer con medios documentales algo que superase la tradición histórica narrativa de un documental tradicional de América Latina y de todas partes del mundo. Yo creo que eso fue lo que impactó. No era tanto un problema nuestro revolucionar el cine sino hacer una película que iba dirigida a actores sociales, las juventudes que aparecían en ese momento en la Argentina. Una generación nueva –estamos hablando de los años 60- que ignoraba lo que había ocurrido en este país, o no tenía posibilidad de acceder a su memoria. Lo llamábamos Cine Acto precisamente porque era un cine para actores.” (Desaloms, 2013: 82)

Recientemente, Fernando Solanas comentó que *La hora de los hornos* fue un suceso en Francia y que entre las acciones producidas a causa del film en el año ‘69, Godard invitó al cineasta argentino a una entrevista. En ese momento histórico el cineasta franco suizo rompió con el cine moderno que había realizado hasta entonces, un cine de autor, precisamente el Segundo Cine de las teorías de los tres cines de Cine Liberación que ambos cineastas discutieron durante la entrevista. En esos años Godard comenzó a hacer films políticos junto a Jean-Pierre Gorin con el nombre de Dziga Vertov Groupe. Y aunque a fines de los años sesenta –por su constante experimentación con el cine- ya había producido obras que incluían formas ensayísticas *Cámara-Oeil en Loin du Vietnam* (VV. AA, 1967) y *Le Gai savoir* (1969) e incluso había escrito que en el cine se consideraba a sí mismo como un ensayista (Godard, 1968), varios años después comenzaría su célebre y continua producción de films ensayos. En el inicio de la entrevista “Godard por Solanas, Solanas por Godard”, publicada en octubre de 1969 en *cine del tercer mundo*, Godard pregunta a Solanas “¿Cómo definirías este film?”, el argentino responde, “Como un film-ensayo, ideológico y político.” (Godard y Solanas, 1969: 48)

Práctica y teoría del cine ensayo de Cine Liberación

Mestman realizó un minucioso estudio de numerosos documentos junto a testimonios de Cine Liberación en el que demostró la importancia decisiva que las prácticas de difusión, exhibición e intervención político-cultural de los grupos de Cine Liberación tuvieron en las teorías que Getino y Solanas, fundadores e ideólogos del grupo, desarrollaron: “(.. .) la experiencia de funcionamiento

político de sus primeros films –nutrida a su vez de las primeras elaboraciones teóricas– es la que enriquece la reflexión de este segundo momento.” (Mestman, 2009: 125). Según el investigador, el primer momento incluye los textos de 1968 a 1970, mientras que los textos de 1971 y 1972 conforman el segundo momento.

Los artículos del libro *Cine, cultura y descolonización* (1973) de Getino y Solanas, que componen los principales escritos teóricos del grupo, nacieron a partir de la experiencia de *La hora de los hornos*. La primera declaración pública del Grupo Cine Liberación –que acompañó la presentación del film, esto es, se hizo pública simultáneamente al film– sostenía:

“*La hora de los hornos*, antes que un film, es un acto. Un acto para la liberación. Una obra inconclusa, abierta para incorporar el diálogo y para el encuentro de voluntades revolucionarias. Obra marcada por las limitaciones propias de nuestra sociedad y de nosotros, pero llena también de las posibilidades de nuestra realidad y de nosotros mismos.” (Getino y Solanas, 1973: 10)

La vida del film estuvo marcada por su sentido político, lo que determinó las interpretaciones posteriores del grupo sobre su primera obra y la de los estudios sobre la misma. Sin embargo, la interpretación de *La hora de los hornos* en tanto film ensayo, registrada en distintos documentos un año después de la aparición del film, también fue adoptada por los autores desde el comienzo. Solanas afirmó: “(...) en 1965 formé otra productora, pero ya con el objetivo de poder producir mi primer largometraje, y para hacerlo fui buscando distintos colaboradores, porque la película me desbordaba en cuanto a la estructuración de la historia y del guión. Era una película de investigación. Había descubierto que quería hacer un ensayo en cine.” (Desaloms, 2013: 126).

“Hacia un Tercer Cine” (1969), uno de los principales escritos de Cine Liberación menciona dos veces la categoría de film ensayo, pero ésta no es definida y es presentada junto a otras. En otro escrito clave y posterior, “Cine Militante, una categoría interna del Tercer Cine” (1971), los autores dan una definición conceptual de cine ensayo y además, vinculan su film *La hora de los hornos* a este concepto. Cine ensayo (o de reflexión) es en esta definición de Solanas y Getino, un cine reflexivo y de análisis, de desarrollo político y de formación que actúa en profundidad. “Tiende a formar cuadros, desarrollar niveles de conciencia y de capacitación (...)” (Getino y Solanas, 1973: 159). Mestman explica que:

“Estos conceptos pueden encontrarse en los primeros escritos, en particular en ‘Hacia un Tercer Cine’. Sin embargo, es recién en este segundo momento en que se ordenan y se asocian en cada caso a películas argentinas o latinoamericanas. Como ejemplo del cine ensayo estratégico en la Argentina, se remite a *La hora de los hornos*. En tanto, se considera como cine ensayo táctico a *Ya es*

tiempo de violencia (Enrique Juárez, 1969) y Argentina: Mayo de 1969. Los caminos de la liberación ('Realizadores de Mayo', 1969), ambos sobre el Cordobazo y las protestas populares de 1969. Uno de los ejemplos del cine panfleto es *Ollas populares*, un cortometraje sobre una olla popular en Tucumán, creada a partir del cierre de ingenios azucareros, realizado por Vallejo en 1968 (con material rodado para *La hora... a fines de 1967*).” (Mestman, 2009:128)

Sin embargo, hay un documento anterior a ese segundo momento teórico identificado por el investigador, en el que aparece una explicación de *La hora de los hornos* en tanto film ensayo. Se trata de la ya mencionada entrevista de 1969 entre Godard y Solanas. El director argentino explicó en esa entrevista, no sólo el concepto sino las formas de su ensayo fílmico.

“Algunos han hablado de un film-libro y esto es acertado, porque proporcionamos junto a la información, elementos reflexivos, títulos, formas didascálicas... La propia estructura narrativa está construida a semejanza de un libro: prólogo, capítulos y epílogo. Es un film absolutamente libre en su forma y su lenguaje: aprovechamos todo aquello que sea necesario o útil a los fines de conocimiento que se plantea la obra. Desde secuencias directas o de reportajes a otras cuyo origen formal se sitúa en relatos, cuentos, canciones o montaje de ‘imagen-conceptos’. El subtítulo del film marca su tono de *documento*, de prueba de una realidad: *Notas y Testimonios sobre el Neocolonialismo, la Violencia y la Liberación*. Es un cine de denuncia, documental, pero a la vez es un cine de conocimiento e investigación.”¹ (Godard y Solanas, 1969: 48)

Reflexión. Conocimiento que plantea la obra. Cine de conocimiento e investigación. Montaje de imágenes-conceptos; film libre en su forma y lenguaje: reúne el documental y la ficción, la literatura y el cine; cine superador del método documental, lo utiliza para transformarlo en ensayo. Varios de estos rasgos, componentes que Solanas atribuyo entonces a su film ensayo aparecían en las formulaciones de cineastas que lo precedieron y reaparecerán tiempo después en otras definiciones teóricas del concepto de cine ensayo. Getino reconoció las ideas de Astruc, como inspiración de Cine Liberación (Getino y Velleggia, 2002: 138). Entre las características referidas por Solanas también esta presente la teoría del montaje conceptual de Eissenstein: “En el mismo se unen dos o más imágenes para sugerir una nueva relación que no está presente en los elementos aislados.” (Machado, 2007: 187). Y en *La hora de los hornos*, el montaje de archivos como en Vertov. Ambos procedimientos formales –que Machado (2007) considera como antecedentes del cine ensayo- pueden observarse en el

¹ Los destacados son del original.

fragmento del film en el que se incluye una imagen de *Tire dié* (Fernando Birri, 1960). “La inclusión del film de Birri es curiosa porque mediante el montaje, Solanas hace que los chicos no corran mirando el tren sino los edificios de la ‘ciudad-puerto’, Buenos Aires, lugar donde se gestan –según la narración que acompaña a las imágenes– muchos de los males de la Argentina neocolonial.” (Aguilar, 2013)

Este fragmento encierra un problema central de las interpretaciones en torno a *La hora de los hornos*, que es la cuestión del documental. En ese momento el film reenvía a *Tire dié* –el film social más importante del país antes del surgimiento de Cine Liberación– en un sincero reconocimiento, pero, al mismo tiempo que conserva el documento, propone una nueva lectura del mismo. La diferencia entre el cine político de Birri y el de Cine Liberación radica en el concepto de acto de los últimos frente a la práctica de documentación de la realidad del primero. La primera y programática declaración de Cine Liberación, que niega el film dirigido a espectadores proponiendo el film-acto para actores:

“(...) remitía a una particular situación política nacional, también lo hacía con respecto a la presencia de antecedentes cinematográficos nacionales y mundiales, que *La hora...* se ocuparía a citar, a manera de ensayo. No es casual, en este sentido, que la primera referencia fuera a una de las últimas escenas de *Tire dié*, la de los pibes corriendo en los bordes del puente, alzando sus cabezas y manos en la búsqueda de una moneda que no llegará. El montaje del filme incorpora es propia lectura de la cita, transformándola en alegoría. Cita de un antecedente pero a la vez renovada interpretación de la misma, en la medida, en que se buscaba no sólo testimoniar una injusta situación de marginalidad sino convocar a la acción contra ella. (Getino y Velleggia, 2002: 47)

Es notable que Getino en *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, considere que: “Tal vez el proyecto más cercano a los lineamientos planteados en 1968 por Cine Liberación sea, en fecha reciente, el largometraje digital de Leonardo Favio, Perón: Sinfonía del sentimiento, dedicado por el autor, precisamente, a diversos intelectuales militantes, entre ellos, los fundadores de dicho grupo.” (Getino y Velleggia, 2002: 55)

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo, 2013, “La representación de las villas en el cine”. En línea: <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=50>. Consulta 5 Ene 2016.
- Astruc, Alexandre, 1948 “Naissance d’une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo”. En línea: <http://cinefagos.net/paradigm/index.php/otros-textos/documentos/441-nacimiento-de-una-nueva-vanguardia-la-camera-stylor>. Consulta 5 Ene 2016.

- Aumont, Jacques, 2013, “El cine, arte del movimiento: el dinamismo del pensamiento y de la escritura”, en *El cine y la puesta en escena*, Buenos Aires, Colihue.
- Burke, Peter, 2008, “Montaigne and the idea of the essay”. En línea: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p0=2559>. Consulta 5 Ene 2016.
- Desaloms, Daniel, 2013, *Vidas de película la generación del 60*, 1ª ed. Buenos Aires, La Crujía, DAC Editorial.
- Estremera Pérez, Manuel, 1971, “Prólogo”, en *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza Editorial.
- Getino, Octavio, Velleggia, Susana, 2002, *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, Buenos Aires, Altamira, INCAA, Museo del Cine Pablo Dockrós Hicken.
- Godard, Jean-Luc, 1968 “Ma démarche en quatre mouvements” en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Editions Pierre Belfond.
- Godard, Jean-Luc. Solanas, Fernando, 1969 “Godard por Solanas, Solanas por Godard”, *cine del tercer mundo*, 1, octubre.
- Machado, Arlindo, 2007 “El filme-ensayo”, en Jorge La Ferla (Comp.), *El medio es el diseño audiovisual*, Colombia, Universidad de Caldas, Universidad de Buenos Aires.
- Mestman, Mariano, 2009, “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación” en Susana Sel (Comp.), *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías* 1ª ed., Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO, 2009,. En línea <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100611122650/sel.pdf>. Consulta 5 Ene 2016.
- _____, 2001, “Postales del cine militante argentino en el mundo”, *Kilometro 111*, 2, septiembre.
- Prividera, Nicolás, 2004, *El país del cine: para una historia política del nuevo cine argentino* 1ª ed., Villa Allende, Los Ríos Editorial.
- Richter, Hans, 2007, “El ensayo fílmico. Una nueva forma de la película documental”, en Antonio Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Navarra, Gobierno de Navarra.
- Rocha, Glauber, 2011, “Solanas”, en *La revolución es una estétyka*, 1ª ed. Buenos Aires, Caja Negra.
- Solanas, Fernando. Getino, Octavio, 1973, *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Weinrichter, Antonio, 2007, “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo”, en Antonio Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Navarra, Gobierno de Navarra.
- Xavier, Ismael, 2008, “Prólogo para la edición en castellano”, en *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*. 1ª ed., Buenos Aires, Manantial.