

Narrativas históricas y gestos de vanguardia en los documentales políticos del Nuevo Cine Latinoamericano

SABATER Violeta / UBA, FFyL – violeta.sabater16@gmail.com

Eje: Arte, teoría y acción política

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Cine latinoamericano – Cine documental – Montaje – Vanguardia – Historia.

Resumen

En la presente ponencia abordaremos comparativamente los filmes *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968) y *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* (Patricio Guzmán, 1975-1979) como parte de un colectivo cinematográfico regional que puede pensarse desde la intención de fundar una vanguardia cinematográfica latinoamericana. A partir de la utilización de procedimientos específicos, de la apuesta a un vínculo estrecho entre teoría y práctica y de la concepción de un arte comprometido con la realidad, se analizarán estas películas observando la configuración de una narrativa histórica de resistencia, que sentará las bases para la continuación del diálogo del arte audiovisual con su realidad actual.

Algunos principios articuladores

Desde las primeras vanguardias artísticas de comienzo del siglo XX, la relación entre arte y praxis vital se instaló en el debate del campo artístico, complejizándose a través del tiempo en conjunto con los procesos sociales e históricos. Apuntando a un vínculo estrecho entre el arte y la vida, los procedimientos constructivos de las obras y el rol del espectador se redefinieron, determinando nuevas formas de crear y concebir la práctica artística. Entre estos procedimientos, nos interesará especialmente el montaje, que atravesó las diversas artes, y constituye además uno de los procedimientos fundamentales anclado en la ontología del arte cinematográfico.

El movimiento cinematográfico denominado Nuevo Cine Latinoamericano, se constituyó a principios de la década de los 60 como una apuesta a un cine con una identidad propia e independiente de las formas, temáticas y modelos de producción de los círculos culturales dominantes de los países centrales. En la búsqueda de formas originales e innovadoras de hacer cine, los cineastas emplearon diferentes procedimientos que respondían a las necesidades propias del movimiento, en función de la construcción de un discurso en los márgenes, que incluyera voces e identidades silenciadas por las historias hegemónicas. Si bien el colectivo se caracterizó por el objetivo de conformar un cine regional, que integrara al continente latinoamericano, los realizadores adoptaron diferentes formas de narrar, que reconoceremos a modo de ejemplo en los dos filmes a analizar, ligadas en el caso del documental argentino a una utilización mayor de procedimientos vanguardistas; en el caso del documental chileno, a una predominancia mayor de un registro directo de los hechos históricos, de entrevistas y testimonios. Los procedimientos vanguardistas presentes en las películas, tales como una utilización particular del montaje, una estructura episódica y fragmentaria, la exhortación e interpelación directa hacia el espectador mediante diferentes recursos cinematográficos, fueron llevados a cabo por los realizadores desde una convicción profunda en el efecto de sus obras sobre la realidad y la contribución de ellas al cambio social. En cada país produjeron teorizaciones y manifiestos sobre su práctica, que se verían expresados en las películas y que los implicaban a la vez como artistas y como actores sociales.

Como ya hemos mencionado anteriormente, haremos especial hincapié en el montaje y su utilización. Siguiendo a Lunn (1986), el montaje o yuxtaposición como procedimiento moderno permite «desfamiliarizar» las conexiones esperadas y ordinarias entre las cosas en favor de otras nuevas, más profundas. Sin embargo, no tiene de por sí, necesariamente, estas funciones liberadoras, sino que depende de su utilización. En este sentido, tomaremos el planteo de Didi Huberman (2008) y su concepción basada en el análisis del montaje brechtiano, como un exponer o mostrar disponiendo, en donde lo que se dispone no son las cosas mismas, sino sus diferencias, sus choques y conflictos. En este proceso, se desorganiza el orden de aparición de las cosas «volviendo a montar» la historia, en donde emerge la función política del montaje. En la gran mayoría de las películas del Nuevo Cine Latinoamericano, el montaje como un disponer archivos, audios, testimonios directos, intertítulos, determina nuevas formas de narrar y enhebrar una cronología histórica. Es por esta razón que nos centraremos en el análisis comparativo de dos documentales políticos, en donde pueden observarse de forma más aguda estos aspectos: *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968) y *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* (Patricio Guzmán, 1975-1979).

El manifiesto como gesto y el compromiso social

Si bien la idea de «movimiento» puede resultar algo problemática para caracterizar al cine que abordamos, debido a la heterogeneidad de propuestas estéticas enmarcadas en él, la perspectiva regional y continental a la que se apuntó fue un aspecto central en las producciones. Ésta se reforzó, además, por una diversidad de encuentros (congresos, festivales, clubes de cine) que permitía tanto el intercambio de ideas y propuestas como cuestiones vinculadas a la producción y divulgación de las películas, que muchas veces tenían que exhibirse en forma clandestina a causa de censuras propias de gobiernos autoritarios —como en Argentina—, o por constituir un tipo de películas por fuera del sistema de producción industrial. Además de contribuir al planteo de ideas y concepciones nuevas de la práctica cinematográfica, impulsando la producción y circulación de películas, los encuentros fueron destinados en gran medida a «fomentar una movilización de índole política» (Flores, 2011, p. 56). A partir de los diferentes eventos se fue constituyendo una perspectiva de integración regional en donde los realizadores «fueron presentando sus propias ideas estéticas, las cuales se verían inmediatamente plasmadas a modo de manifiestos y ensayos» (*Ibidem*, p. 59).

Tanto en el país chileno como en el argentino, la radicalización política de los realizadores, visible también en los filmes, fue agudizándose hacia fines de la década de los 60 en conjunto con la asunción de Salvador Allende como presidente en Chile y la organización de la resistencia peronista a la dictadura de Onganía en el caso de Argentina. El director Patricio Guzmán, en compañía de otros realizadores chilenos, encabezó el llamado «Cine de la Unidad Popular», en relación con la coalición de partidos de izquierda que apoyó a la presidencia de Allende (sumado a la dirección de la productora Chile Films a cargo de Miguel Littin, otro de los cineastas de este grupo), quienes se mostraron abiertamente comprometidos con el proceso político que se estaba llevando a cabo. En el caso de Octavio Getino y Fernando Solanas, fueron quienes formaron el grupo Cine Liberación, de adhesión al peronismo de izquierda, y abogaban más fuertemente en el movimiento por un cine militante. Los directores argentinos y chilenos mencionados formaron parte de la redacción de un conjunto de manifiestos y documentos teóricos que se produjeron desde el Nuevo Cine Latinoamericano. Entre ellos, se encuentran el manifiesto chileno conocido como «Manifiesto Político. Los cineastas chilenos y el Gobierno Popular» (1971), y además, a cargo del grupo Cine Liberación, el manifiesto «Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación» (1969).

Con relación al primer manifiesto que mencionamos, estaba dirigido a los cineastas chilenos en general y definía desde el comienzo la idea de rescatar la identidad política y

cultural, los propios valores, la lucha por la emancipación popular y descolonizadora. Declaraban trece puntos fundamentales, entre los cuales referían:

2. Que el cine es un arte; 3. Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario; [...] 7. Que rechazamos todo sectarismo en cuanto a la aplicación mecánica de los principios antes enunciados, o la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico (Velleggia, 2010. p. 428-429)

Respecto al documento argentino, se planteaba en él una idea que será fundamental para el movimiento, que era la de un «Tercer Cine». Mediante un largo desarrollo teórico, se apuntaba a definir un cine desligado de lo que ellos denominaban el «primer cine», en relación al cine de Hollywood, caracterizando sus formas y estructuras, así como de un «segundo cine», más vinculado al cine de autor. Éste último representó un progreso, «en tanto reivindicación de la libertad de autor para expresarse de manera no estandarizada» (Velleggia, 2010, p. 348), pero generó la «equivoca ambición» de desarrollar estructuras propias que compitieran con las del primer cine, siendo así «mediatizadas por los condicionamientos ideológicos y económicos del propio sistema» (*Ibidem*, p. 348). Sin embargo, varios cineastas del movimiento encontraron necesario señalar el legado de algunas herencias ajenas, como la influencia del neorrealismo italiano o el cine directo, en la realización de sus películas. El Tercer Cine, explicitaba el documento, se propondrá directamente un cine de descolonización, que rescate la verdad y que incida sobre la realidad: «No es simplemente cine testimonio, ni cine comunicación, sino ante todo cine-acción» (p. 355). En esta idea de cine-acción, rescataban la función del cine documental:

El cine conocido como documental, con toda la vastedad que este concepto hoy encierra, desde lo didáctico a la reconstrucción de un hecho o una historia, constituye quizá el principal basamento de una cinematografía revolucionaria. Cada imagen que documenta, testimonia, refuta, profundiza la verdad de una situación es algo más que una imagen fílmica o un hecho puramente artístico, se convierte en algo indigerible para el sistema (Velleggia, 2010, p.354)

Nos resulta interesante destacar el punto siete del manifiesto chileno, en función de una negativa a imponer determinado criterio estético universal —y que, según el propio Guzmán, tampoco determinó una preceptiva estricta en el momento de filmar—. Esta heterogeneidad será observada en las películas de distintos países, pero irá acompañada de una unificación bajo la concepción de un cine que se proponía actuar sobre el campo social, frente al cual los cineastas no podían permanecer indiferentes.

Historias, ensamblajes

Adentrándonos en el análisis comparativo de los filmes mencionados, seguimos a Campo (2017) en su planteo sobre el cine documental chileno como el más asimilable a su homónimo argentino, en relación con el período que nos ocupa. En ambas películas podemos observar una serie de características compartidas en cuanto a la estructura. En primer lugar, la composición de una narrativa fragmentaria, episódica. Tanto *La batalla de Chile...* como *La hora de los hornos* están divididas en tres partes o episodios: «La insurrección de la burguesía» (I), «El golpe de Estado» (II), «El poder popular» (III) en relación a la primera; «Neocolonialismo y violencia» (I), «Acto para la liberación» (II), «Violencia y liberación» (III), en cuanto a la segunda. Además, la segunda parte de *La hora de los hornos* se subdivide a su vez en dos partes, «Crónica del peronismo (1945-1955)» y «Crónica de la resistencia (1955-1966)». Es importante destacar que en esta organización fragmentaria de la estructura narrativa de las películas no se prioriza un relato necesariamente cronológico sino que, por el contrario —y con más fuerza en el film de Guzmán—, las distintas partes representan a diferentes sectores sociales y planteos sobre determinada serie de hechos, que se yuxtaponen para expresar posiciones que entran en contradicción. De hecho, en el filme chileno, varios sucesos vuelven a ser relatados en cada episodio, entrando en relación con distintos elementos de lo que fue el armado del golpe de Estado chileno, relato principal de la película.

Las dos obras cinematográficas apuntan a explorar las causas (sociales, históricas, económicas) que determinaron en el caso de Chile el golpe militar de 1973, y en el caso de Argentina, las sistemáticas persecuciones al movimiento peronista, encabezadas por gobiernos dictatoriales, que serían llevadas a su punto culmine en 1976, posteriormente a la realización de la película. Los directores dialogan con su propio presente y con el pasado, mediante la compilación y el montaje de una gran cantidad de material de archivo (producido por ellos mismos y de fuentes ajenas), para establecer un relato histórico que permita explicar la realidad y esbozar perspectivas hacia el futuro.

En el filme argentino, se vuelve central el uso de la *voz over*, que señala y articula la narración, alternándose una voz masculina y una voz femenina. Esta voz sitúa al espectador en las problemáticas de las películas, describe minuciosamente las situaciones reflejadas en las imágenes y no pretende un punto de vista objetivo, sino que expresa claramente la posición de los realizadores, con una intención en clave de didactismo y de orientación hacia la reflexión del espectador sobre lo que ve, y con una prédica fuertemente revolucionaria. Sin embargo, esto tampoco implica una clausura en las propias interpretaciones del espectador en favor de una lectura única. *La hora de los*

hornos se caracteriza, desde sus primeros minutos, por la constante intervención sobre las imágenes con intertítulos de letras blancas, grandes, con fondo negro. En éstos se exponen y yuxtaponen citas, frases, pensamientos escritos por los directores que acompañan varios momentos de la película y que apuntan a una interpelación directa al espectador, incorporándolo como sujeto activo dentro del filme; exhortación que va a estar reforzada por la voz señalada



Figura 1. Fotograma de uno de los variados intertítulos de *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968)

anteriormente [figura 1]. Hacia el comienzo de la segunda parte, luego de un intertítulo, la pantalla queda en negro y sólo escuchamos la voz del narrador, quien sostiene:

Compañeros, esto no es sólo la exhibición de un film, ni es tampoco un espectáculo. Es antes que nada un acto. Un acto para la liberación argentina y latinoamericana [...]. El filme es el pretexto para el diálogo, para la búsqueda, para el encuentro de voluntades. Es un informe abierto que lo ponemos a la consideración de ustedes para debatirlo tras la proyección. Importa sobre todo, crear este espacio unitario, este diálogo de la liberación. Nuestras opiniones valen tanto como las de ustedes, y podrán agregar a este acto, cualquier otra manifestación o experiencia que enriquezca esta crónica de la liberación. Para finalizar, cedemos la palabra al compañero relator, que desde la sala, actualizará a las circunstancias presentes el carácter de este acto.

Si bien se presupone a un espectador comprometido con las luchas políticas, se plantea en el filme mismo un espacio abierto para el debate, para el intercambio, refiriendo directamente a la situación de proyección e incorporando incluso la figura del presentador. Es importante mencionar con relación a este aspecto, que la mayoría de las proyecciones de la película —a excepción de su distribución en festivales— se realizó de forma clandestina y en distintos espacios no convencionales, muchas veces a cargo de las «unidades móviles» (Mestman, 2009) del grupo Cine Liberación en distintas regiones del país. Apuntando a que la exhibición fuera destinada a movimientos obreros o estudiantiles podía proyectarse en sindicatos y en centros de actividades de grupos políticos; en función de su destinatario, se proyectaban diferentes partes de la película.

En suma, es posible observar que el carácter episódico-fragmentario de la estructura, está presente en todo momento en la composición formal del filme, mediante el montaje como operación fundamental en relación con la innumerable cantidad de imágenes (secuencias filmadas, recortes de diarios, fotografías icónicas, registros de movilizaciones populares, entre otras) y también sonidos yuxtapuestos, reorganizados para generar un nuevo relato. Con relación al sonido, es interesante pensar en lo que

Chion (1993) denomina «contrapunto audiovisual», estableciendo una comparación con el contrapunto musical, en función de la idea de que se constituya en el cine una «voz sonora», horizontalmente percibida como coordinada con la cadena visual, pero individualizada y diseñada por sí misma» (Chion, 1993, p. 35). Según el autor, existe en el cine un predominio de las relaciones «verticales» en la cadena audiovisual, de modo que la horizontalidad anteriormente mencionada plantea un modo alternativo de relación entre la imagen y el sonido al usual. Es posible, a nuestro entender, utilizar este concepto para caracterizar el modo específico en el que se trabaja el sonido en *La hora de los hornos*, ya que en reiteradas ocasiones éste adquiere más o igual relevancia que la proyección de las imágenes. Más allá del rol central que tiene la voz *over* en la articulación del relato fílmico, la cadena sonora establece varios contrapuntos con la visual, por ejemplo, el momento en que se escucha la canción a la bandera *Aurora* — canción típica de la nacionalidad—, una versión claramente épica, subrayada, que entra en contraste con imágenes de la pobreza, y la situación precaria que se vive en varias regiones del país. En otro momento, por ejemplo, se escucha el audio de declaraciones de sectores de las clases altas de la Argentina, alabando a militares como Roca o Agustín P. Justo, a la vez que se proyectan imágenes de estas situaciones (actos de la Sociedad Rural, vacaciones en las playas), que entran en choque con imágenes de los militares reprimiendo y llevando presos a manifestantes durante una marcha. También es posible observar la pregnancia de los fuertes tambores, en el comienzo de la primera parte, en conjunto con imágenes que aparecen y desaparecen sobre el fondo negro de la pantalla, que tienden a generar un efecto de *shock* en el espectador.

En el caso del filme de Guzmán, la cantidad de innovaciones y procedimientos vanguardistas empleados es menor, basándose en algunos materiales ajenos de archivo de declaraciones de políticos y sindicalistas, de hechos sociales particulares, ensamblados con la enorme cantidad de material filmado por el director y otros colaboradores [figura 2]. Esto tiene que ver en gran medida con la situación social que se vivía en el momento en el país, que atravesó profundos cambios en poco tiempo y demandaba para los directores chilenos del movimiento un registro directo, inmediato de los hechos. Guzmán filmó de esta forma muchísimos testimonios en modo de entrevista de forma improvisada, en las calles, las manifestaciones, en las fábricas y huelgas, incluso se hizo pasar por personal de Canal 13 para realizar entrevistas en algunos hogares adinerados durante el período de elecciones. Según el mismo director, lo que se estaba elaborando en la película era «un gran cuadro esquema que sea la síntesis de la lucha de clases en Chile» (Mouesca, 1988, p. 80). Esto implicaba que el equipo trabajara en forma incesante, registrando la mayor parte de los hechos públicos esenciales del período: «[...] reuniones políticas, asambleas sindicales, mitines, debates



Figura 2. Fotograma de *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* (Patricio Guzmán, 1975-1979), registro de una manifestación en apoyo del gobierno de Allende

de todo orden; entrevistas colectivas e individuales a personas y personajes de todos los sectores políticos y sociales; concentraciones masivas, reuniones de los partidos, actos solemnes del gobierno, ceremonias del más diverso carácter» (*Ídem*). Del Valle Davila (2014) también se refiere a la situación de la gran cantidad de películas documentales producidas durante el período, afirmando que «no fueron solo limitaciones técnicas lo que llevó a que se hicieran pocas ficciones, fue ante todo la vorágine diaria de un país que experimentaba cambios históricos a marchas forzadas» (p. 343). Otro aspecto importante a tener en cuenta sobre el direccionamiento hacia la producción de cine documental tiene que ver con la batalla que libraba el gobierno de la Unidad Popular con los medios de comunicación, que estaba lejos de ser favorable; por el contrario, la oposición controlaba la gran mayoría de la prensa escrita, la radio y la televisión (Mouesca, 1988, p. 64).

Mediante el montaje de todos estos materiales y también con la utilización de la voz *over* que refuerza la narración, la película de Guzmán plantea un relato que explicita el crecimiento de un clima de violencia y tensión social que llevó a Chile, desde el apoyo a una vía y un sistema democráticos, a la instauración del golpe de estado. Esta parábola histórica se despliega narrativamente desligándose, tal como mencionáramos más arriba, de un criterio cronológico. Debido a que la mayoría del material incluido en la película fue filmado por Guzmán y su equipo, adquieren un lugar central, mucho más que en el film argentino, las declaraciones y testimonios de las personas entrevistadas: mujeres y hombres trabajadores, campesinos, intelectuales, manifestantes. Sus voces se vuelven articuladoras del relato, adquiriendo la misma categoría de importancia que la clásica voz

narradora, dejando entrever sus léxicos, sus figuraciones del mundo, su participación activa en el desarrollo de los procesos sociales. En relación a este aspecto, los sonidos aquí adquieren una relevancia en tanto «sonidos-territorio», es decir «el sonido ambiental envolvente que rodea una escena y habita su espacio [...], sirven para marcar un lugar, un espacio particular, con su presencia continua y extendida por todas partes» (Chion, 1993, p. 65): un ejemplo de ello es el canto de manifestantes, que se vuelve casi un *leitmotiv* de la película, con la consigna «Crear, crear, poder popular», o las voces en primera persona de los testimonios en su ambiente cotidiano, como las fábricas y las universidades.

Si bien en la película argentina predominan más fuertemente los procedimientos de *collage*, la presencia de imágenes de archivo de todo tipo y una autorreflexividad muy marcada, en ambos filmes la concepción del montaje funciona para crear un lenguaje cinematográfico desde la forma del conflicto, como ya lo hubiera señalado Eisenstein (1986). Un conflicto como parte de una idea o concepto, que «se *forma* espacialmente en el conflicto dentro de la toma, y *explota* con intensidad creciente en el conflicto del montaje entre las tomas separadas» (1986, p. 55). El director y autor ruso apuntaba a enfatizar la concepción del arte audiovisual desde la construcción de un lenguaje, como una forma de expresión de ideas, materializadas a través del montaje. Esta dinámica del conflicto está presente en las dos obras analizadas, expresada a través del montaje como operación explícita y al descubierto, en varios niveles de análisis (el material de imágenes recopilado, la utilización del sonido, la estructura fragmentaria que se rehúsa a un criterio estrictamente cronológico), que manifiesta como relato, una visión histórica integral de una época.

Reflexiones finales

A través de este escrito hemos analizado la constitución del Nuevo Cine Latinoamericano y sus vínculos con concepciones artísticas de vanguardia: desde la redacción de ideas en forma de manifiestos, la necesidad de vincular teoría y práctica reflexionando sobre el propio acto creativo y la intención de que la obra se constituya en un acto social, que demande un espectador activo y se plantee la posibilidad de incidir sobre la realidad. Se trató entonces de un movimiento que fundó un territorio novedoso al proponerse hacer cine bajo principios totalmente nuevos. En su gesto vanguardista sentó, además, bases fundamentales para el cine posterior a las dictaduras latinoamericanas, en su insistencia en generar narrativas en donde confluyan la búsqueda de la memoria y la resistencia. El cine militante argentino de los años 90, como

el documental piquetero, o el cine documental post-dictadura en Chile, podrían ser considerados como parte de un posible legado. En ese sentido, Velleggia (2010) considera que la del cine político latinoamericano es una «vanguardia integral», en tanto «formula un programa político-comunicacional y artístico completo, donde política y cultura, arte y vida, ética y estética pasan a ser las dimensiones de lo social que se procura fundir para convertir al cine en “fragua y fermento de la historia”» (p. 201). Una vanguardia que desborda el ámbito propio del lenguaje cinematográfico y la propia época histórica proyectándose hacia el futuro.

Queda establecido que el montaje como procedimiento central implica, en las películas analizadas, un funcionamiento que se diferencia tanto del cine de ficción como de otras vertientes del cine documental, desafiando la tradición cinematográfica de disimular su efecto de choque al recuperar el montaje como procedimiento técnico y como principio artístico (Weinrichter, 2005). Por otra parte, la instancia del montaje como una parte más de la producción de las películas representó en ambos casos un momento fundamental. *La batalla de Chile...* fue terminada de montarse en Cuba, debido a la instauración de la dictadura que obligó a Guzmán y a otros realizadores a exiliarse, lo cual implicó para el director una situación de distancia respecto a los acontecimientos filmados y seguramente un factor que influyó a la hora de reorganizar los materiales. Asimismo, *La hora de los hornos* también fue intervenida varias veces, en las cuales se la fue actualizando según los nuevos hechos que iban aconteciendo, esto sumado a su proyección también fragmentaria según los espectadores que formaban parte del evento en cada ocasión

En este sentido, consideramos que las películas, al reflexionar sobre su propio tiempo y al establecer un relato histórico que interpelaba al espectador de la época, invitan a los espectadores de hoy a dialogar con nuestro presente a través de aquellas lecturas —que de forma anticipatoria ya anunciaban parte de los sucesos que tendrían lugar posteriormente a su realización, particularmente la vivencia de las dictaduras—. Aquellas ideas esbozadas y lanzadas hacia el futuro en los filmes abren para el espectador actual una posibilidad, entre otras, de continuar dialogando con la construcción activa de nuestra historia, siempre en devenir.

Referencias

- Campo, J. (2017). *El cine documental argentino del exilio (1976–1984)*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Ciccus.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, España: Paidós.
- Del Valle Davila, I. (2014). *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile, Chile: Cuarto Propio.
- Didi Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, España: A. Machado Libros.
- Eisenstein, S. (1986). *La forma del cine*. México: Siglo XXI.
- Flores, S. (2011). *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires, Argentina: Imago Mundi
- Lunn, E. (1986). *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mestman, M. (2009). La exhibición del cine militante: Teoría y práctica del grupo Cine Liberación. En S. Sel, S. (Ed.). *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías* (pp. 123-137). Buenos Aires, Argentina: Clacso.
- Mouesca, J. (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile, veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Madrid, España: Ediciones del Litoral.
- Velleggia, S. (2010). *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito, Ecuador: Quipus.
- Weinrichter, A. (2005). Jugando con los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción. En C. Torreiro y J. Cerdán (ed.). *Documental y vanguardia*. Madrid, España: Cátedra.