

VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2010.

Modalidades de lo real. Un acercamiento al cine documental argentino post-dictadura.

Margulis, Paola.

Cita:

Margulis, Paola (2010). *Modalidades de lo real. Un acercamiento al cine documental argentino post-dictadura*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-027/695>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Nombre y apellido: Paola Margulis

Pertenencia Institucional: Conicet – IIGG – UBA

Correo Electrónico: paomargulis@yahoo.com

Título tentativo: Modalidades de lo real. Un acercamiento al cine documental argentino post-dictadura.

Mesa 36: Sociología del Cine. Sociedad e imagen fílmica en la construcción del presente y del pasado

El presente trabajo intentará reconstruir una parte del tejido cultural de la década del ochenta en Argentina, a partir del abordaje de la producción documental. Dicho objetivo presupone analizar ciertos aspectos de la reorganización de las prácticas documentales, luego de la contracción que experimentó el campo cultural durante la última dictadura militar.¹ Específicamente, se tratará de estudiar un momento de la producción documental sobre la que se tiene poco conocimiento, dado que no ha sido aún explorada por la historia del cine.² En dicho marco, el presente trabajo intentará reponer el panorama general de la producción documental argentina correspondiente a la década del ochenta, concentrándose principalmente en la fase inicial del proceso de profesionalización del documentalista. Dicho trabajo implicará preguntarse por la forma en que el documental ha sido concebido, al igual que por sus principales modalidades de realización, circulación y exhibición; sin perder de vista las relaciones que ha mantenido con la televisión. El seguimiento de las principales reivindicaciones que rodearon al documental en dicho momento de reorganización, constituirá otro de los ejes privilegiados por el análisis. A través de un recorrido por ciertas zonas de la producción (forzadamente) independiente del documental de los años ochenta, esperamos poder acceder a las principales formas que asumieron las prácticas documentales antes de su institucionalización.

¹ El año 1983 marca el fin del gobierno dictatorial que había inaugurado el golpe militar que en 1976 depuso al gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón e instaló en su lugar a una junta militar encabezada por los comandantes de las tres fuerzas armadas: Jorge R. Videla (Ejército), Emilio E. Massera (Armada) y Orlando R. Agosti (Fuerza Aérea).

² Si bien existen trabajos que han abordado distintos momentos del documental argentino –la fundación de la Escuela Documental de Santa Fe, la politización del documental durante las décadas del sesenta y setenta, y más recientemente la relación entre documental y memoria–; la historia del documental argentino resta aún por escribirse.

Las imágenes de los ochenta

En términos generales, los años de la transición fueron acompañados por un amplio sentimiento de valorización de la democracia. En dicho marco, era frecuente que se abrieran espacios de debate sobre temas sociales, en los cuales muchas veces la exhibición de documentales era utilizada como disparador. Al mismo tiempo, este factor no evitaba que existieran ciertas paradojas: si bien luego de la dictadura existió una creciente demanda por decir, mostrar y discutir –demanda que en muchos casos era canalizada a través del documental-, lo cierto es que, por fuera de ciertas convocatorias aisladas o circunstanciales, no había fomento para la producción ni espacios de exhibición para el documental.

La televisión ocupó un lugar de gran importancia en la configuración de una sensibilidad propia de los años ochenta. La oferta de la comúnmente denominada “programación cultural” tendió a ganar cada vez más espacio durante los primeros años de democracia en la grilla televisiva argentina. A través de programas como *La aventura del hombre*, *Historias de la Argentina secreta*, *Allá vamos*, *Planeta tierra*, *La otra tierra*, *Décadas*, *Buenos Aires y el país*, *Yo fui testigo*, entre otros; comenzó a volverse más frecuente una cierta mirada documental, las más de las veces identificada con un espíritu viajero que intentaba recorrer el país con la intención de acceder a lo más recóndito de las identidades y del paisaje. Esta presencia moderadamente expansiva de ciclos y programas documentales en televisión, tendió a volver cada vez más cotidiano el uso de materiales de archivo y la presencia del testimonio –recurso que dará nombre a uno de los principales colectivos de producción documental de la época, y con posteriormente será frecuentemente utilizado hacia la década del noventa por el cine documental de memoria, como herramienta para analizar y procesar el pasado reciente-.

Tal como explica Paulo Paranaguá, en Argentina, el éxito del film de montaje coincide con la transición democrática (Paranaguá, 2003: 64). En dicho contexto, películas organizadas mayormente en base a metraje de archivo –tanto de orientación radical (*La republica perdida I y II* (Miguel Pérez, 1983 y 1986 respectivamente)), como peronista (*Evita, quien quiera oír, que oiga* (Eduardo Mignogna, 1984))-; lograron una monumental afluencia de público que difícilmente podría explicarse sino es remitiéndonos al significado que se asoció a este tipo de materiales en el contexto de la transición. Luego del saqueo y destrucción de archivos durante la última

dictadura militar, la reconstrucción de versiones de la historia nacional a partir de materiales de archivo, le imprimía un sentimiento liberador a este tipo de films (Firbas y Meira Monteiro, 2006:73).

El documental y la televisión: una historia de desencuentros

En términos generales, las formas de concebir el audiovisual, llevan implícitas ciertas modalidades de circulación de las obras, abriendo determinados carriles de exhibición, y clausurando, por principio, otros. Uno de los supuestos del documental argentino de los ochenta, probablemente coincida con la búsqueda implícita de insertarse en un circuito de salas. A diferencia de lo sucedido en otros lugares del mundo –fundamentalmente en Europa-, donde la televisión constituyó el principal cauce de exhibición del documental, determinando tanto los contenidos como los formatos que éste debía adoptar (Weinrichter, 2004: 33-34); en Argentina a este tipo de productos audiovisuales le fue muy difícil insertarse en la pequeña pantalla.

Al mismo tiempo, el espectador televisivo tampoco estaba habituado a ver documentales. Esta situación tendió a cambiar con la aparición del cable y la existencia de canales temáticos abocados específicamente a este tipo de productos audiovisuales. Si por una parte, la televisión argentina de los ochenta no ofrecía un espacio para la producción ni emisión del documental, tampoco los documentalistas argentinos se sentían incentivados a ingresar en ella. Para empezar, había una serie de trabas relacionadas con la incompatibilidad de las modalidades de producción de ambos medios: los trabajadores del cine y de la televisión no compartían el mismo sindicato y las jerarquías de ascenso en sus respectivas carreras no coincidían. Y fundamentalmente, ambos medios contaban con tiempos y modalidades de trabajo divergentes. Esta serie de características tendía a presentar al documental y a la televisión como dos universos separados, los cuales se daban mutuamente la espalda.

Como contrapunto, contrariamente a las experiencias que con anterioridad habían hecho Raymundo Gleyzer y Gerardo Vallejo para Canal 13 y Canal 10 de Tucumán respectivamente (Orquera, 2007); para buena parte de los jóvenes documentalistas que comenzaron a organizar sus carreras en la Argentina post-dictadura, ubicar sus trabajos o proyectos en la televisión local estaba casi por completo fuera de su horizonte de expectativas. Por sobre todo, estaba la valoración negativa que muchos de estos cineastas manifestaban hacia la pantalla chica, factor

que los impulsaba, incluso, a concebir sus obras en total oposición a lo que suponían era el discurso televisivo.

Por otra parte, el rechazo a la televisión también guardaba relación con la carga política y social que históricamente acompañó al documental. Tal como explica Emilio Bernini, el cine documental argentino, está fuertemente influenciado por el documental de corte político y social, identificado con la figura de Fernando Birri – directriz que predominó desde mediados de los cincuenta hasta fines de los años noventa (Bernini, 2007: 21-22). Los trabajos de los grupos Cine de la Base y Cine Liberación también funcionaron, en muchos sentidos, como referente de las obras de estos nuevos realizadores.

Desde esta perspectiva, para esta nueva generación de cineastas, el documental era sinónimo de documental social y político, y este tipo de producciones, por definición, no podía tener cabida en la televisión argentina de los ochenta. Esta relación entre política y cine documental aparece con claridad en el testimonio de Marcelo Céspedes (ex-integrante del Grupo Cine Testimonio y co-fundador de la productora Cine Ojo): *“... mi vocación por el cine, y particularmente por el cine documental, estaba fuertemente marcada por mi formación política. Día a día crecían mis deseos de expresar mi 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”* (Céspedes, 1995: 31). La experiencia militante de Alejandro Fernández Mouján (documentalista, actual Director del área de Cine de Canal 7) también impedía que este realizador concibiera la inscripción del documental en la televisión de los ochenta: *“No pensé en entrar en ese tipo de documental de televisión. Además en esa época, para mí el documental era el documental político. Para mí hacer documental no podía ser sobre cualquier cosa, para eso yo ya trabajaba en cine profesionalmente.³ El documental tenía que ser algo que tuviese que ver con lo social y lo político. Con algo que me preocupara desde otro lado también”* (entrevista a Alejandro Fernández Mouján, 1-12-09). Desde ese lugar, podríamos pensar que el estatuto del documentalista de los ochenta estaba demarcado, en gran medida, por su compromiso político: documentalista no era aquel que tan sólo se dedicaba a hacer documentales, sino aquel que compartía cierto compromiso con la realidad.

³ Con el término “profesionalmente”, Alejandro Fernández Mouján alude a su trabajo como asistente, y más tarde como camarógrafo en el cine industrial y en publicidad.

La defensa de una especificidad

Esta relación entre compromiso político, práctica documental y aversión a la televisión aparece en forma homogénea en el discurso de gran parte de los documentalistas de los ochenta, junto con una fuerte reivindicación del documental como práctica legítima. Puntualmente, este planteo remite a una reivindicación específica: no se trata en este caso de establecer una defensa del cine, sino de empezar a proyectar un campo específico para el documental, quitándole el mote de “discurso menor”. Este tipo de disputas empujaba a sus protagonistas a defender la posición del documentalista –no tan sólo la del cineasta- existiendo en esta exigencia, una apuesta hacia la legitimación de la práctica documental. En palabras de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini (fundadores de la productora Cine Ojo): “... en Argentina [el documental] sigue siendo considerado por muchos <especialistas de cine> y hasta <realizadores> como una categoría bastarda y poco específica dentro del cine. Un género menor, usualmente usado como antesala del <verdadero primer filme: el de ficción>” (Céspedes y Guarini, 1995: 12). Es por ello que incluso aquellos realizadores que en la actualidad consideran que la separación teórica entre ficción y documental carece de sentido, aceptan que en la década del ochenta ser documentalista consistía en la reivindicación de una especificidad, un lugar de defensa e identificación muy fuerte; tal como explica Alejandro Fernández Mouján, “en ese momento [la década del ochenta] ser documentalista era una cosa de identidad, y se volvía necesario marcar específicamente qué es el documental y qué no es el documental” (entrevista a Alejandro Fernández Mouján, 1-12-09).

Esa serie de reivindicaciones en torno del cortometraje y del documental, impulsó la creación de la Asociación de Cortometrajistas y Documentalistas Argentinos (ACDA) –institución en la cual Marcelo Céspedes y Tristán Bauer tuvieron un rol activo-. Uno de los cometidos de ACDA era presentar un proyecto para que “en la sede del INC exista una oficina autónoma para todo lo relacionado con el tema de cortos y documentales, incluyendo la concesión de créditos y subsidios, la distribución (creando para ello canales de exhibición), el pago de la

recuperación industrial y, eventualmente, el otorgamiento de premios” (La Razón, 22-08-85). Dicho proyecto, buscaba impactar en los debates contemporáneos sobre la Ley de Cine, brindándole un estatuto específico al documental, y un espacio adecuado para su desarrollo.

El documental previo a su institucionalización

Pero aún a pesar de estas demandas de legitimidad, el documentalismo de los años ochenta estaba lejos de estar institucionalizado. Según sostiene Bill Nichols, uno de los aspectos que caracterizan la realización documental es, precisamente, su estatus de formación institucional. Esto necesariamente implica que

Los miembros se definen (...) como aquellos que hacen documentales o están implicados de algún otro modo en la circulación de éstos; los miembros comparten el objetivo común, escogido por voluntad propia, de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios: comparten problemas similares y hablan un lenguaje común en lo que respecta a la naturaleza peculiar de este objetivo, que va desde cuestiones de conveniencia de distintos celuloideos para los niveles bajos de luz disponibles hasta la importancia relativa del comentario con voz en *off* en la estructura de un texto pasando por las dificultades de llegar hasta el público deseado”. (Nichols, 1991: 44)

Además de la autodefinición, el sostén institucional del documental requiere de otros elementos, como circuitos de distribuidores y exhibidores, organizaciones profesionales, fuentes de financiamiento, publicaciones, conferencias, seminarios, festivales especializados, etc. (Nichols, 1991: 44-45). Teniendo en cuenta lo anterior, podríamos asumir que el documental argentino debió esperar recién hasta el año 1994, momento en que fue sancionada la Ley de Cine, para comenzar a organizarse institucionalmente. Durante la década del ochenta en Argentina, el documental no era percibido públicamente como una tipología específica dentro del cine: no contaba con una línea determinada de crédito o de fomento por parte del Instituto Nacional de Cine (INC), no tenía espacio bien delimitado en la televisión, no tenía circuitos y distribuidores específicos, ni tampoco contaba con un mercado bien definido. En este contexto, llevar adelante un proyecto documental, equivalía a sumergirse en una gran

aventura, asumiendo dicho desafío sin apoyo de casi ningún tipo.⁴ Esta sensación de terreno arrasado luego de la dictadura, se deja percibir de las palabras de Laura Búa (montajista, ex-integrante del Grupo Cine Testimonio y Cine Testimonio Mujer): “*en los ochenta no había nada. Si lo mirás en perspectiva era un poco absurdo. Documentalistas cuando no había nada dónde sostenerse*” (entrevista a Laura Búa, 19-12-09).

Por otra parte, la institucionalización del documental, también se apoya, en gran medida, en la profesionalización de sus agentes. A la luz de esta perspectiva, el escenario que ofrecía la década del ochenta es bastante peculiar: nos encontramos frente a un grupo de jóvenes realizadores, la mayoría de ellos egresados de escuelas de cine, con una sólida formación técnica, sosteniendo sus proyectos documentales en base a su voluntad personal y su compromiso social; sin un marco institucional en el cual apoyarse ni obtener legitimación simbólica como “especialistas”. En el grueso de los casos, no se trata de documentalistas eventuales, sino de cineastas que –como Marcelo Céspedes, Carmen Guarini, Carlos Echeverría, Alejandro Fernández Mouján, Miguel Mirra, entre otros- dedicarán sus carreras al documental. Esta serie de factores los presenta como profesionales –con destrezas y saberes específicos- antes de la institucionalización de las prácticas documentales.

La lógica de formaciones

Las características, en cierto sentido informales, que asumió la producción del documental durante la primera parte de la década del ochenta, probablemente se presten a ser leídas no tanto en término de “instituciones”, sino más bien de “formaciones”, en muchos casos, independientes (Williams, 1982).⁵ Por aquel

⁴ Algunas fundaciones y organizaciones del tercer sector eran, tal vez, el único recurso al que podían apelar estos documentalistas.

⁵ Raymond Williams describe tres modalidades posibles para las formaciones culturales modernas:

1. Las que se basan en la afiliación formal de sus miembros, con modalidades diversas de autoridad o decisión interna, y de constitución y elección.
2. Las que no se basan en ninguna afiliación formal, pero sin embargo están organizadas alrededor de alguna manifestación colectiva pública, tales como una exposición, presencia pública editorial o a través de un periódico o un manifiesto explícito
3. Las que no se basan en una afiliación formal ni en una manifestación colectiva pública continuada, pero en las cuales existe una asociación consciente o identificación grupal, manifestada ya sea informal u ocasionalmente, o a veces limitada a un trabajo inmediato o a relaciones más generales (Williams, 1982: 64).

entonces, el medio de producción del cine documental, era más bien reducido. Los documentalistas, y sobre todo los estudiantes de cine, eran pocos, se conocían entre sí y normalmente interactuaban en un ámbito caracterizado por los cineclubes, ciclos proyectados en cinematecas, debates, etc. Dicha atmósfera de camaradería coincidió también, con la falta de apoyo estatal para la producción documental, aspectos que influyeron, sin duda, en el recurso a formas colectivas de producción, colaborando en proyectos de amigos y compañeros (recuperando en cierta manera, el modelo de funcionamiento del cine social y del cine militante propio de las décadas del sesenta y setenta, aunque sin la fase de militancia).

El recurso del testimonio dio nombre a uno de los colectivos más significativos de noveles documentalistas que empezaron a forjar su camino en el documental en el año 1982. El Grupo Cine Testimonio, estuvo inicialmente integrado por Alberto Giudici, Tristán Bauer y Silvia Chanvillard; incorporándose luego Marcelo Céspedes, Víctor Benítez, Laura Búa, Mabel Galante, Daniel Matz y -desde la ciudad de Rosario- Mario Piazza.

Luego de la desarticulación del Grupo Cine Testimonio, algunos de los cineastas que lo integraban le dieron impulso a sus proyectos personales –como Tristán Bauer-; mientras que otros miembros volvieron a intentar formas grupales de trabajo. Laura Búa y Silvia Chanvillard -guiadas por su interés en temas de género-, conformaron el colectivo Cine Testimonio Mujer; y en paralelo, Marcelo Céspedes comenzó a darle forma al proyecto de la productora Cine Ojo. La idea de fundar una casa productora vino dada por la experiencia que Céspedes vivió en el exterior del país, y también, por su contacto con la realizadora Carmen Guarini, quien se encontraba en Francia realizando un programa de doctorado en Antropología Visual dirigido por Jean Rouch. Según recuerda Céspedes, su viaje a París para asistir al Festival de Cinéma du Réel le permitió conocer otras formas de concebir y producir el documental: *“Cuando llego a París, era la primera vez que viajaba al exterior, descubro que se hacía otro cine que tenía las mismas preocupaciones que nosotros pero con una propuesta formal muy diferente a la que yo, hasta ese momento creía únicamente como válida”* (Céspedes, 1995: 31). Al mismo tiempo, su contacto con Carmen Guarini, le brindó otra perspectiva de lo que formalmente podría ser el cine. A partir de entonces, sostiene el realizador y productor, *“Empecé a preocuparme por*

Las formaciones que intentamos describir, posiblemente se adscriban mejor a la modalidad 3.

expresar algo más que el simple testimonio, la simple denuncia. Porque yo creía que cuando hacía una película sólo importaba la realidad que estaba registrando, los personajes con los que estaba trabajando. Mientras más fuerte era el testimonio, más valor yo le concedía a la obra. No me importaba cómo lo dijeran: si frente a la cámara, caminado, en foco, o si el sonido se escuchaba bien o no. Nada de eso importaba, todo era permitido en función del valor del contenido” (Céspedes, 1995: 31-32). Estos lineamientos guiaron el rodaje de *Hospital Borda: un llamado a la razón* (1986), film proclamado por ambos realizadores como fundacional de la productora Cine Ojo.

Si el contacto con otras cinematografías y la discusión teórica amplió para estos realizadores el horizonte de posibilidades del documental, el contacto de ambos con Jacques Bidou los motivó a emprender el desafío de la casa productora, “*como una forma de jerarquizar el cine documental, de buscar una vía que nos permita, en mayor o menor medida, la posibilidad de vivir de nuestro trabajo.*” (Céspedes, 1995:35). La materialización de esta nueva forma de entender el documental –como un trabajo y no como una actividad de fin de semana- fue viable gracias a la Ley de Cine. A partir de su implementación, el Instituto nacional de Cine y Artes Visuales (INCAA) empezó a subsidiar proyectos con un dinero que no tiene devolución, lo cual asegura la realización de las películas (Sartora, 2009: 48). Esta serie de factores volvió propicio el escenario para que Cine Ojo ampliara su campo de acción, concibiendo la productora, ya no tan sólo como una vía para concretar proyectos propios; sino también como una entidad capaz de producir documentales de otros realizadores. Dicho giro suponía también un avance hacia la profesionalización de las prácticas documentales; subiendo la apuesta hacia la conformación de un mercado local –de proyección internacional- para el documental. Estos factores –que coincidieron con un interés a nivel global por el documental- volvieron necesario establecer lazos con un público específico, moldeándolo a su medida. Tal como explica Carmen Guarini:

...en ese momento no existía el hábito de la gente de ver cine documental en la sala. Nosotros, por el hecho de ir mucho a festivales y de ver mucho largometraje documental afuera, empezamos a pensar en la idea de distribuir ciertas películas, y con eso también generar una suerte de hábito, producir una cierta “educación” o acostumbramiento

en el público para ver este tipo de películas. Y eso coincide también con la reapertura del cine Cosmos, que significó ampliar el espacio para la difusión del documental...

(Bernini, Choi, Dupont y Goggi año)

La diversificación de las vías de financiamiento, a través de fuentes externas (principalmente fundaciones y televisoras europeas), influyó más tarde en la búsqueda de temáticas “universales” que pudiesen ser comprendidas (y consumidas) en países que vivían una realidad diferente a la latinoamericana (Céspedes, 1995: 35). En ese sentido, tanto el referente, como el modelo de producción, y el destino de las prácticas documentales concebidas de esta manera, apuntaron hacia el viejo continente.

A modo de conclusión

Como toda etapa de reorganización, la década del ochenta se presenta como un momento complejo, en el cual conviven distintas modalidades de concepción y realización del documental. En medio de la dispersión de trabajos diversos, es posible, sin embargo, reconstruir algunos lineamientos comunes, que encuentran una continuidad hasta el presente. Para empezar, la emergencia de una generación de realizadores que reconocerá en el documental una especificidad, y construirá una trayectoria de vida en torno de dichos productos audiovisuales (en contraposición a los cineastas que eventualmente filmaban algún documental a lo largo de sus carreras). Esta tendencia hacia la especialización encontrará un apoyo en la reivindicación de la práctica documental, así como en la profesión del documentalista. Estos factores que comienzan a cobrar visibilidad en la década del ochenta, encontrarán un curso efectivo promediando la década del noventa en Argentina.

Como parte de este proceso, empezarán a articularse escalonadamente los resortes básicos del cine documental entendido en términos comerciales. Hay en este corrimiento una apuesta hacia la veta autoral (sin descuidar el interés social del documental), que empezará a diversificar referentes. En el general de los casos, se trata de prácticas documentales que han sido concebidas con vocación cinematográfica, no televisiva, aspecto que se deja observar tanto en la formación,

como en el horizonte de expectativas de los realizadores. En dicho contexto, la fractura que impuso la dictadura en el campo cultural, contribuyó, entre otras cosas, a volver más dicotómicas las posiciones de los cineastas en función de tradiciones locales, tan breves como contundentes. Las continuidades entre un momento y otro, que efectivamente existieron, se pierden de vista, en un contexto de escasa visibilidad para el documental; en el que los proyectos se alcanzaban empeñando voluntades y esfuerzos en pos del compromiso con la realidad social.

Bibliografía Citada

- . Bernini, Emilio (2007): “El documental político argentino. Una lectura”, en (Josefina Sartora y Silvina Rival Eds.): *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires: Librería, ps. 21-34.
- . Bernini, Emilio; Choi, Domin; DuPont, Mariano y Goggi, Daniela: “Por un cine menor. Conversación con Carmen Guarini, Marcelo Céspedes, Andrés Di Tella y Carlos Echeverría”, en *Kilómetro 111*, n°3, Buenos Aires, Ps. 129-155.
- . Céspedes, Marcelo (1995): “Marcelo Céspedes: reflexiona sobre el cine, Cine-Ojo y el documental como creación”, en Toledo, Teresa (Comp.): *Cine-Ojo. El documental como creación*, Buenos Aires: Universidad del Cine, Filmoteca Generalitat Valenciana (ps. 29-40).
- . Céspedes, Marcelo y Guarini, Carmen (1995): “Mirar las mismas cosas de una manera diferente” en Toledo, Teresa (Comp.): *Cine-Ojo. El documental como creación*, Buenos Aires: Universidad del Cine, Filmoteca Generalitat Valenciana, ps. 11-13.
- . Firbas, Paul y Meira Monteiro, Pedro (Comps.) (2006): *Andrés Di Tella: Cine documental y archivo personal: Conversación en Princeton*, Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana; Princeton: Universidad de Princeton.

- . Guarini, Carmen (1995): “Carmen Guarini: el descubrimiento de la imagen” en Toledo, Teresa (Comp.): Cine-Ojo. El documental como creación, Buenos Aires: Universidad del Cine, Filmoteca Generalitat Valenciana, ps. 41-52.
- . *La Razón* (22-08-85): “La asociación de cineastas de cortos y documentales”.
- . Nichols, Bill (1991): La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental, Barcelona: Paidós.
- . Orquera, Fabiola (2007): “Los <Testimonios de Tucumán> (1972-1974), de Gerardo Vallejo: peronismo <subalternidad> y la lucha por la apertura de un campo cultural” en *e-latina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos*, volumen 5, N° 19, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- . Paranaguá, Paulo (2003): “Orígenes, evolución y problemas” en *El documental en América Latina*, Madrid: Cátedra.
- . Sartora, Josefina (2009): “La continuidad en el tiempo” en *Cine Argentino. Estéticas de la producción*, Buenos Aires: Bafici.
- . *Sur* (14-10-90): “Después de las tormentas”, Sección *Cultura Artes Espectáculos*, p.25.
- . Weinrichter, Antonio (2004): *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores.
- . Williams, Raymond (1982): *Cultura: Sociología de la Comunicación y del arte*, Barcelona: Paidós.