

En *Ciberespacio y resistencias. Exploraciones en la cultura digital*. Buenos Aires (Argentina): HEKHT Libros.

Cine político. Una tradición de intervenciones socioculturales.

Mirta Mauro, Sheila Amado y Cristina Alonso.

Cita:

Mirta Mauro, Sheila Amado y Cristina Alonso (2012). *Cine político. Una tradición de intervenciones socioculturales*. En *Ciberespacio y resistencias. Exploraciones en la cultura digital*. Buenos Aires (Argentina): HEKHT Libros.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/sheila.amado/11>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pfy7/kNk>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

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>.

Cine político. Una tradición de intervenciones socioculturales.

Mirta S. Mauro, Sheila Amado y Cristina Alonso.

Introducción.

La historia de las sociedades se ha ido plasmando en el cine desde los orígenes de esta expresión artística. Muchas de las primeras producciones cinematográficas intentaban reflejar las condiciones de vida de la clase obrera; no obstante lo cual es interesante señalar que si bien el cine era un arte considerado “popular” sus discursos obedecían a la clase dominante (Ibars Fernández y López Soriano, 1998). El cine fue atravesando distintas etapas según fue pasando la historia, y los acontecimientos políticos, sociales y culturales. El mayo francés, la guerra fría y la guerra de Vietnam influyeron en las producciones artísticas y en la aparición del artista militante, es así que Giunta (2001) ubica a mediados de la década del 60 la conversión del artista de vanguardia en artista intelectual comprometido, un artista que vincula su obra a la política. Desde la perspectiva específica del cine documental, es posible distinguir entre transformaciones narrativas, estéticas y productivo-tecnológicas (Direse, 2010). Este artículo se interesa especialmente en estas últimas a partir del impacto de internet y las tecnologías de la información y comunicación, la digitalización y el lenguaje audiovisual como configuración de una nueva dimensión de lo cultural: la cultura digital o cibercultura.

Retomando el carácter militante de los cineastas y los artistas de la década del 70, en 2004 surge en Argentina el Festival Latinoamericano de la Clase Obrera (conocido popularmente como FELCO), donde se exponen anualmente producciones documentales y cine de ficción. Esta experiencia emerge a partir de la iniciativa del grupo de cine y fotografía el Ojo Obrero, en medio “del calor del argentinazo”, y de las

luchas y rebeliones populares que recorrían América Latina. Cabe destacar que la aparición de grupos de cine y video es previa al 2000, y que son muy diversos los colectivos de cine y video al interior de (o muy vinculados con) organizaciones políticas de la izquierda argentina y los movimientos sociales.

Las proyecciones de películas, las exhibiciones artísticas, los debates y los recitales que realiza el FELCO en su reunión anual, se proponen contribuir a la colectivización de experiencias históricas, políticas y organizativas, confluyendo en cada evento cientos de artistas y cineastas de distintos países de Latinoamérica (pero también europeos) que exponen sus trabajos. Las autoras de este artículo asistimos al FELCO que se realizó en la República de Uruguay en diciembre de 2009, allí entrevistamos a miembros de los colectivos Cine Veraz, Regarde, Con Bronca, Silbando Bombas y Ojo Obrero, así como también a artistas nacionales y extranjeros.

A partir de esos relatos, el objetivo de este artículo es describir algunas características de estos colectivos e individuos, desde la concepción de la estética en sus producciones, la digitalización de la producción, el uso de las herramientas de internet y la conformación de redes con otros colectivos o individuos. De manera que indagamos sobre las modalidades de transmisión de sus producciones, los usos que hacen de internet sea para la distribución, la difusión o el vínculo con otros grupos y con el público, la utilización de blogs, de YouTube, las modalidades de interacción con el público en general. De esta manera, intentamos identificar el uso que hacen de las nuevas tecnologías y sus vínculos en las redes sociales, así como también buscamos interpretar los fines perseguidos con su producción audiovisual.

1. Reflexiones en torno al cine militante.

El cine militante se caracteriza por hacer explícitos sus objetivos de contrainformación, cambio social y toma de conciencia (De la Puente, 2007), y se presenta así con un claro fin político e instrumental, cuya razón de ser radica en la realización del *film acto*, que busca exponer una problemática política particular como disparador para un debate entre sus espectadores que los movilice hacia la acción. Este tipo particular de producción audiovisual se piensa más allá de los límites de la pantalla, y por tanto, su difusión es central a la hora de cumplir con su objetivo principal. La posibilidad de interacción y distribución de las redes favorece esa comunicación con el sujeto político que el cine militante busca interpelar. Pero no es posible olvidar que, como sostiene Bruck (2009), si bien estas tecnologías permiten la proliferación y difusión de numerosos realizadores independientes, el monopolio de la difusión masiva de la imagen audiovisual está en manos de grandes corporaciones capitalistas.

En el caso argentino es necesario considerar también el proceso de reconversión tecnológica que tiene lugar en la década del 90 durante el gobierno de Carlos Menem. En esos años se inicia una ola privatizadora del aparato estatal que afectará también al ámbito de la industria cinematográfica nacional. El cierre de salas, la disminución en la producción de filmes y la pauperización del empleo de miles de trabajadores de la industria audiovisual fueron el saldo de la aplicación de la receta neoliberal. Este fenómeno es simultáneo de la renovación tecnológica que favorece la convertibilidad de la moneda hacia 1991 (Bustos, 2006). En este contexto, las facilidades que otorgan las nuevas tecnologías para la elaboración audiovisual (tanto en producción como en costos) sumada a la creciente politización y organización de la sociedad frente a un modelo expulsivo, favorecen la emergencia de producciones independientes de realizadores tanto individuales como colectivos.

En el escenario del estallido social producto de la crisis

política y económica de 2001, encontramos una gran cantidad de grupos y productores independientes, algunos de ellos conformados durante las dos décadas anteriores y otros al calor de los acontecimientos. Entre estos grupos podemos mencionar Contraimagen, Grupo Alavío, Cine Insurgente, Boedo Films y Ojo Obrero. Muchos de estos realizadores, amparados en las nuevas tecnologías del video digital y proclamados como herederos de la tradición del cine militante de los '60 y '70,¹ fueron actores centrales en la documentación y difusión de los hechos ocurridos en aquel entonces. Cabe señalar aquí la decisiva presencia de redes o grupos de colectivos que utilizan el video como herramienta de transformación o denuncia política, entre los principales podemos mencionar: ADOC,² Argentina Arde y Kino nuestra lucha.

En los años posteriores al conflicto del 2001 encontramos numerosos colectivos y realizadores independientes que continúan con la tarea militante en la producción audiovisual política. Y si bien algunos de los grupos mencionados se han dispersado, la organización política prevalece en nuevos espacios colectivos de difusión y discusión.

2. El lugar de la estética en el cine político.

La estética del cine se asocia por lo general a diferentes formatos e ideas en el montaje, los colores, los planos, etcétera; pero, para los colectivos de documentalistas o de cine militante, la estética es un término particularmente proble-

.....
1 Cabe recordar que Argentina es uno de los países pioneros de la región en la producción del cine militante, de esta época datan dos grupos históricos en la tradición del cine militante: Cine Liberación y Cine de la Base. El primero es considerado el primer grupo de cine militante argentino a partir de la creación del film *La hora de los hornos*, sus principales exponentes fueron Octavio Getino y Fernando Solanas; mientras que el segundo grupo, cuyo principal exponente fue Raymundo Glayzer, comienza su producción en la década del 70 con el film *Los traidores* (Lago 2010).

2 Asociación de documentalistas argentinos.

mático. Para algunos, la estética es política, de manera que no pueden separarla del contenido ni tampoco de las formas de producción. El cine, para estos grupos, se constituye en una herramienta al servicio de las organizaciones sociales, pretende ser la voz de los trabajadores, de los grupos en conflicto, es una herramienta política y la estética se subordina a ella. Es frecuente que en el cine militante la estética pase a un segundo plano por la urgencia de la producción o por la inmediatez de la difusión del material filmado. Estas circunstancias suelen vincularse con acontecimientos particulares como la represión policial en una marcha o el desalojo violento de un comedor barrial. Lo estético no puede prevalecer por sobre lo político.

También es posible pensar que en estas producciones lo estético no se expresa como belleza visual, ni en la creatividad u originalidad de la producción, sino en la seriedad, en la ética, en el contenido, en la claridad conceptual y visual. Es así que una de las entrevistadas vincula expresamente el cuestionamiento sobre la subversión de la forma y la politización del arte que se produjo durante las décadas del 60 y 70, con las ideas de Bertolt Brecht, el dramaturgo y poeta alemán de la década del 30.

En este punto es interesante traer la voz de Rueda (2008) cuando señala que las redes de artistas contraculturales, los movimientos net-art y digital-art, están invocando apuestas políticas culturales que integran arte, ficción y tecnología. Se trata, dice la autora, de propuestas estéticas y políticas donde emergen nuevas metáforas, aproximaciones teóricas y prácticas en el campo de los estudios ciberculturales. Desde allí, el lugar de la *ética* para los grupos que producen cine social y político es un concepto asociado a “contar la verdad de lo que sucede” en los conflictos obreros desde el punto de vista del oprimido y de la clase trabajadora.

3. Cine Veraz y Grupo con Bronca.

Si bien en la actualidad son pocos los colectivos uruguayos que trabajan en el cine documental, entre ellos se encuentra Cine Veraz, del Partido de Maldonado, que intenta coordinar con los grupos que están trabajando en Montevideo para realizar una actividad en conjunto. El objetivo principal de sus producciones es incentivar la discusión de ideas, y que el documental encienda la mecha de la expresión en las personas comunes. Para este colectivo es una prioridad que las producciones se constituyan en una herramienta al servicio de las organizaciones sociales y sindicales, y en general de los sectores sociales en conflicto. Nace en 2007, en el intento de documentar los conflictos dentro del departamento de Maldonado que los medios comerciales no cubren o distorsionan. El espíritu de estos colectivos de cine no concluye con la difusión de las producciones documentales, sino que intenta trascenderlas generando la discusión de ideas, el cine foro o cine debate. Esto significa que hay acciones off-line tal como las llama Rueda (2008) a partir de múltiples relaciones cara a cara e intervenciones en la calle, en las plazas y el entorno urbano en general (Lago, 2008).

Los colectivos se perciben a sí mismos como una continuación de las resistencias de la década del 70. Discutiendo cómo producen, para qué producen, a quiénes llegan, y cómo ingresar en espacios no tradicionales para el cine documental. En el caso de Cine Veraz, la difusión asume la forma de la exhibición comunitaria, y es así que no es posible ver sus producciones en ninguna red social. Aún no han incursionado en la apropiación de internet como vehículo para trascender el ámbito de la comuna. Muy diferente es el caso de otro colectivo uruguayo, el Grupo Con Bronca (muy vinculado a su vez con el grupo Árbol), que tiene un origen más académico dado que sus integrantes provienen de la universidad estatal. Con Bronca surge en el año 2008 a partir de la necesidad de pensar el audiovisual como una herramienta de liberación y de contrainformación, contraponiéndose a los modos de los grandes medios de información. Los miembros de la agrupa-

ción reconocen su proyecto como social y político no partidario, así como también lo vinculan con la educación popular.

Su público era el estudiantado de la universidad pública, pero ante una política de apertura producida por el canal televisivo estatal de Montevideo, el colectivo comenzó a difundir su documental por este medio. También lo han subido a su propia página en formato libre, si bien no puede verse en línea aunque sí se puede bajar. Intentaron subirlo a sitios comerciales de películas pero no lo hicieron porque las licencias los obligaban a realizar acuerdos desfavorables. Sus producciones son Creative Commons y tienen como única restricción la reutilización, todos los recursos que utilizan son software libre y tienen licencias copyleft. Detectamos aquí una articulación con diferentes movimientos de cultura libre cuyo propósito es posibilitar un modelo legal ayudado por herramientas informáticas para facilitar la distribución y el uso de contenidos para el dominio público (Rueda, 2008).

4. Regarde de Vue.

Una postura similar presenta el colectivo Regarde de Vue, una de las primeras agrupaciones de video militante en Francia, con una accionar de doce años de historia. Este colectivo sube todas las producciones a la página web del grupo, que pueden bajarse libremente con licencia copyleft. En algún momento incursionaron en la televisión comunitaria, pero en la actualidad, al igual de lo que sucede en España, todas las producciones filmicas se suben a la web. Actualmente están creando otra página web, homologando a YouTube, con contenido exclusivo de cine político e independiente. Proyectan crear una red de colectivos de audiovisual a través de su página web y abrir un canal en la televisión digital para llegar a los hogares con sus producciones.

Regarde la Vue pertenece a una red de grupos alternativos en París, con quienes abrieron un local donde todos los días a la misma hora, transmiten por internet un “diario de la televisión alternativa”. Cuentan además con una biblioteca

interna y también un archivo. Trascienden el espacio virtual a través de invitaciones a festivales alternativos, como el caso del FELCO. Al igual que otros de los colectivos, toda su producción es Creative Commons.

5. Brasil.

Las producciones del videoactivismo de Brasil tienen ciertas particularidades. Es así que una de las participantes y miembro del FELCO, subraya que en su país la época más importante fue la del Cinema Novo, el movimiento de cine brasilero que prevaleció entre las décadas del 50 y 60. Glauber Rocha, una de las personalidades destacadas del grupo, buscó un lenguaje cinematográfico capaz de reflejar los problemas sociales del país y, a partir de allí, se generó un proyecto colectivo. No obstante estos antecedentes, según la entrevistada, no existen en Brasil como en Argentina colectivos militantes de cultura y cine, sino que prevalece una tradición más autoral. Los movimientos de cine político brasileros son minoritarios, no se encuentran muy politizados; allí el movimiento teatral es más fuerte que el del cine, y actúan junto al Movimiento dos Trabalhadores Sem Terra (MST). Hasta 2009 los representantes de Brasil, no cuentan con un sitio en internet, aunque sin embargo proyectan desarrollar una página para subir las películas y que las producciones no queden “guardadas en el armario”.

6. Silbando Bembas.

El colectivo argentino Silbando Bembas utiliza la expresión documental como un instrumento emancipatorio de los sectores oprimidos en general y la clase obrera en particular. Su objetivo es cubrir los conflictos de la clase trabajadora, tal como lo hicieron con el conflicto de los subterráneos de Buenos Aires, documental que presentaron en el festival. El film les sirve como herramienta para la transformación social y política, y contribuye a reforzar la conciencia de clase. Su

producción está al servicio de las necesidades de los trabajadores tal como ocurrió, por ejemplo, cuando viajaron a Neuquén para hacer un trabajo sobre Zanon, mostrando cómo funcionaba la fábrica y contribuyendo a la expropiación. Los miembros del grupo se autodefinen como un colectivo de cine militante con perspectiva de clase, es decir, como un grupo situado y que toma partido por los trabajadores cada vez que ellos se enfrentan con la patronal.

Casi toda la producción de este grupo se encuentra en YouTube, si bien señalan que es un medio de difusión con limitaciones, perciben también que se trata de otra forma para difundir la producción. Estos sitios de alojamiento y distribución de imágenes son también espacios de interacción social y de comunicación directa entre la gente, creando un nuevo medio de comunicación de multitudes. De esta manera, YouTube se presenta como un espacio de apropiación de significados culturales relacionados con prácticas sociales tales como la resistencia política (Ardévol & San Cornelio, 2007).

Internet les permite una comunicación fluida con otras organizaciones en forma inmediata. Pero ellos detectan la presencia de una limitación vinculada con el hecho de que para hacer uso de este medio se requiere de una computadora con acceso a internet y de conocimientos tecnológicos específicos. Otra de las limitaciones fundamentales para la filosofía del colectivo es la imposibilidad de generar la discusión luego de ver el documental. Según ellos, el medio más favorable es aquél que les permite después de proyectar la película generar el debate político, limitación que posee YouTube o cualquier otro sitio que sólo permite comentarios (o a veces *chicanas*). A pesar de las limitaciones, cada material que graban es subido a internet, señalan, por ser el canal de acceso más rápido y fácil para la difusión del material. Internet constituye el principal vehículo para difundir las actividades del grupo, las cuales son tomadas por otros grupos afines quienes se encargan también de difundirlos en sus páginas o blogs. Ese es el uso positivo de internet, es decir el uso militante, las declaraciones, posiciones e incluso eventos

que son inmediatamente difundidos.

Las limitaciones que observa este colectivo, al igual que en el caso uruguayo, es que la discusión política no puede llevarse a cabo a través de internet. La forma de discutir, de hacer experiencias comunes “es desde adentro del conflicto, el día de las marchas, de las movilizaciones y no sentados frente a una computadora”. Para ellos, internet resulta un vehículo de comunicación y difusión pero es limitado para el intercambio político, retomando a Rueda: “Las tecnologías por sí solas no producen transformaciones políticas sino que son las estructuras, las redes y las prácticas sociales en las que estas se insertan las que otorgan un significado y configuran tendencias de uso e innovación social de dominación o de cooperación (Rueda, 2008). En este colectivo es posible detectar una posición crítica respecto de la “propiedad intelectual” compartida con los demás participantes del FELCO. Es así que reiteradamente se señala que la “propiedad intelectual” debiera ser pública en tanto se trata de obras colectivas con autores múltiples.

7. El Ojo Obrero.

Otro de los colectivos entrevistados de origen argentino y gestores del FELCO, es el Ojo Obrero, quienes se definen como documentalistas militantes y consideran que el videoactivismo los engloba en un mundo documental donde incluyen también la ficción. Para este grupo las situaciones políticas en las que surge el cine militante en la década del 70 y el 2001 son similares, pues se asocian a una crisis importante del capitalismo y a un reguero de rebeliones populares. Según ellos, el cine la década del 70 tuvo su impronta en el mayo francés, mientras que el del 2001 en el Argentinazo, las rebeliones en Bolivia y Ecuador, así como también los levantamientos en Venezuela. El cine militante, para este colectivo, está marcado fundamentalmente por la lucha popular, es una expresión genuina de la realidad política y de la lucha

de clases, y no algo que surge artificialmente. Estas ideas influyeron sensiblemente en los motivos del lanzamiento del FELCO, espacio para exhibir y discutir películas de origen esencialmente latinoamericano, debatir el problema de los artistas y de la situación política en general.

Para el Ojo Obrero el futuro del cine militante está ligado a la lucha de la clase trabajadora y de ahí la importancia de vincularse con organizaciones de trabajadores, lo cual implica también un mayor involucramiento por parte de los realizadores. No realizan sus producciones filmicas exclusivamente para el público militante, sino que intentan trascender este espacio.

Para este grupo los documentalistas deben estar involucrados con la lucha que intentan difundir a través del producto filmado. Esto es lo que, según ellos, los diferencia de otras producciones, como las que suelen presentarse en la televisión comercial argentina, donde se muestra un problema de carácter social, como por ejemplo el uso del paco, y se prioriza la espectacularización por sobre el compromiso. Los miembros del colectivo intentan arribar a una conclusión política de la experiencia narrada, así como también movilizar las conciencias hacia la lucha.

Todas las películas realizadas por el Ojo Obrero, que superan la veintena, se pueden ver por internet e incluso pueden ser descargadas registrándose como usuario. Fue una decisión del colectivo que las producciones se pudieran ver libremente sin entrar en el circuito comercial. No poseen información certera acerca de las cantidades de descargas de las documentales, pues según el sistema que se utilice para relevar la medición esta presenta variaciones. En cuanto al origen de los usuarios la mayoría es nacional, y el resto es de Brasil, Venezuela, Colombia y España.

Con relación a YouTube, no han subido sus documentales por la limitación que presenta este sistema en cuanto al tiempo de duración del film, que no puede superar los diez mi-

nutos. Las producciones de este colectivo se suben a Vimeo, que si bien no es tan conocida como YouTube, MySpace o Multiply, es similar a ellas pero presenta la ventaja adicional de la alta definición.

Utilizan las nuevas herramientas de la tecnología digital para la realización de las producciones, lo cual abarata los costos con relación al celuloide. Lograron un subsidio del INCAA³ para la realización de un documental en video digital, subsidio que obra como adelanto para los derechos de televisación en el canal estatal. El logro de este financiamiento oficial fue producto de una lucha para indicarle a esta entidad que los documentales se filman en video digital, precisamente por los menores costos. La próxima lucha, señalan, es conseguir conjuntamente con DOCA⁴ una sala de cine para la difusión de este tipo de producciones.

8. Reflexiones finales.

El modo en que los hombres se relacionan con el medio para satisfacer sus necesidades vitales ineludiblemente tiene relación con el modo en que producen su vida cultural y artística. En tal sentido puede afirmarse que las transformaciones tecnológicas conllevan, a lo largo de toda la historia, cambios en la forma en que los artistas realizan sus obras. Siguiendo la línea de problematización alrededor de la noción “reproductibilidad técnica” propuesta por Walter Benjamin, podemos identificar la digitalización de la producción audiovisual como un punto de quiebre en la distribución y elaboración documental y artística. Equipos más livianos y pequeños, la posibilidad de acceder a una isla de edición mediante programas de computadora y el abaratamiento de los costos favorecieron en los últimos años a la producción independiente. Por otro lado, la masividad se presenta como una variable fundamental a la hora de analizar los cambios que se

.....

3 Instituto Nacional de Cine y Arte Audiovisuales.

4 Asociación de Documentalistas Argentinos.

producen en la distribución del material producido:

La popularización de las tecnologías digitales de la imagen junto con el desarrollo de programas informáticos y sitios web para compartir imágenes y videos en Internet está transformando el escenario de los medios de comunicación e introduciendo nuevas prácticas de producción, distribución y consumo de productos culturales (Ardévol & San Cornelio, 2007).

Las características de internet y los cambios tecnológicos que se producen en los equipos para la producción audiovisual, favorecen el accionar de los documentalistas y la concreción de sus objetivos. La popularización de las tecnologías digitales, el desarrollo de la informática y de la web beneficiaron el accionar de los colectivos de cine político. Como dice Jerez (2006), parece oportuno tener una mínima perspectiva panorámica que permita mapear los espacios y dinámicas en los que se dirime lo dominante y lo alternativo en comunicación. Desde lo alternativo se reclama e incluso se efectúan denuncias de los sectores sociales oprimidos; se trata de colectivos comprometidos cuyas prácticas culturales buscan alejarse de la mercantilización.

Es pertinente reponer aquí la voz del documentalista ruso Dziga Vertov, director del cine vanguardista soviético, autor de obras experimentales como *El hombre con la cámara* (1929), que rechazó todos los elementos del cine convencional de su época, siendo su objetivo captar la *verdad* cinematográfica, abogando por un principio activo de construcción social. Nos rebelamos, decía, contra la conclusión del director encantador, con el público sumiso al encantamiento... La conciencia, puede formar, por sí misma, un ser humano que tenga opiniones firmes, convicciones sólidas. Necesitamos seres humanos conscientes, no una masa inconsciente dispuesta a ceder a la primera sugestión que se le presente. La producción documental de este director se contrapone al lenguaje hegemónico de la época, dejando su rol informativo, encontrando por primera vez un claro perfil político (Direse,

2010). Percibimos que pasaron las décadas y hasta cambió el siglo, pero esa concepción vanguardista de Vertov se perpetúa en los colectivos de cine militante.

El cine documental posee una lógica propia que no pasa por el entretenimiento sino por la reflexión y el análisis, por el debate de ideas, en tanto es una herramienta de crítica y transformación. El cine es entonces una herramienta política de documentación contrahegemónica donde la estética no es la prioridad sino que se subordina al hecho político que es necesario mostrar ante la urgencia del acontecimiento. Pero además, el cine militante tiene una ética que radica en *contar la verdad* de lo que sucede en los diferentes conflictos.

Para los colectivos relevados, cualquier espacio de difusión por fuera del circuito comercial es propicio para la reproducción de sus documentales. Si bien la mayoría de los colectivos utilizan internet para su difusión, apropiándose de la posibilidad de subir las producciones e incluso descargarlas gratuitamente, continúan resaltando la importancia de la proyección del documental en un espacio físico donde exista una relación cara a cara con el espectador facilitando el debate político, limitación presentada por el espacio virtual, más allá de todas sus potencialidades.

Bibliografía.

Ardévol, E. y San Cornelio, G. (2007). Si quieres vernos en acción: YouTube.com. Prácticas mediáticas y autoproducción en Internet. *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 10, Santiago de Chile.

Benjamin, W. (1994). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Planeta-Agostini.

Bruck, V. (2009). Documental social y nuevas tecnologías. *Revista documental para re-pensar el cine hoy*, 2: 10-14.

Bustos, G. (2006). *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires: La Crujía.

De la Puente, M. (2007). Estética y política en el cine militante argentino actual. Recuperado de <http://lafuga.cl/cine-militante-i/13> (acceso el 23 de junio de 2010).

Direse, A. (2008). *Cine Documental: historia estética y política*. La tela de araña. N° 6, noviembre. Buenos Aires: Universidad Tecnológica Nacional.

Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

Ibars Fernández, R.; López Soriano, I. (2006). *La historia y el cine*. Clio, N° 32, 2006. D.L: M-39276-1998. <http://clio.rediris.es>

Jerez, A. (2006). Las esferas públicas y la comunicación alternativa. Apuntes para un debate urgente. *Revista Iberoamericana*, VI, 24, 147,160.

Lago Martínez, S. (2008). Internet y cultura digital: la intervención política y militante. *Revista Nómadas*, N° 28, abril, IESCO, Bogotá.

Lago Martínez, S. (2010). Política y cultura en la lucha por los derechos humanos, sociales y políticos en Argentina. *Actas del VI Congreso de CEISAL*, Toulouse, 30 de junio al 3 de junio.

Montes del Castillo Murcia, A. (2001). Films etnográficos. La construcción audiovisual de las otras culturas. *Comunicar* (16), 79-87.

Rueda Ortiz, R. (2008). Cibercultura: metáforas, prácticas sociales y colectivos en red. *Revista Nómadas*, N° 28, abril, IESCO, Bogotá.