



***“Hacia una historia larga del documental cinematográfico en Argentina, desde la dimensión política”***

Irene Marrone

Facultad de Ciencias Sociales. Sociología. UBA.

irenemarronehynes@gmail.com

**Resumen:**

En esta comunicación debatiremos algunas premisas desde las cuales pensar una periodización de tiempo largo que abordará desde una perspectiva socio-histórica las distintas vertientes del cine documental en nuestro país, desde sus orígenes y hasta la actualidad. Con estas miras, revisaremos en primer lugar un relato bastante clausurado que elude considerar la tradición del cine informativo como parte de la historia de las prácticas documentalistas en nuestro país, examinaremos también el modo en el que se entendieron estas prácticas en su momento fundacional en otras partes del mundo, y lo que hoy se considera en los estudios de cine latinoamericano. Finalmente, proponemos un esbozo de periodización cuyo supuesto básico es: que la historia errática de las prácticas documentalistas en Argentina, sus momentos de expansión y fuertes retracciones estuvieron muy vinculadas a procesos de estabilización y/o disrupción de la dominación social.

**Palabras clave:** cine y política - historia del cine argentino - cine documental argentino

## ***“Hacia una historia larga del documental cinematográfico en Argentina, desde la dimensión política”***

### *Introducción*

En esta comunicación debatiremos algunas premisas desde las cuales pensar una periodización de tiempo largo que abordará desde una perspectiva socio-histórica las distintas vertientes del cine documental en nuestro país, desde sus orígenes y hasta la actualidad. Con estas miras, revisaremos en primer lugar un relato bastante clausurado que elude considerar la tradición del cine informativo como parte de la historia de las prácticas documentalistas en nuestro país, examinaremos también el modo en el que se entendieron estas prácticas en su momento fundacional en otras partes del mundo, y lo que hoy se considera en los estudios de cine latinoamericano. Finalmente, proponemos un esbozo de periodización cuyo supuesto básico es: que la historia errática de las prácticas documentalistas en Argentina, sus momentos de expansión y fuertes retracciones estuvieron muy vinculadas a procesos de estabilización y/o disrupción de la dominación social.

### *Revisando un “relato elusivo”*

Al abordar el estado de la cuestión en relación a la definición y periodización del documental en Argentina, nos intrigó la escasa relevancia que tenía el cine informativo en las historias del cine nacional y que, a excepción del institucional “poético” que desarrolló el pionero Federico Valle en los años 20’, no fuera tenido en cuenta como antecedente de la modalidad documental. Pareciera pervivir cierto consenso entre los estudiosos del tema (BERNINI, Emilio, 2007) y sobre todo entre los miembros de la comunidad de documentalistas (REMEDI, Claudio, 2009) relativa a la idea de que “en nuestro país el documental comenzó en los 50’, con Fernando Birri”

Estas percepciones algo elusivas y/o negativas a considerar especialmente al cine informativo del período industrial como antecedente de las prácticas documentales en nuestro país se constituyeron en un primer eje problemático de abordaje desde el que partió nuestro grupo de investigación UBACYT (IIGG-Facultad de Ciencias Sociales, 2000/2011) con el fin de aportar a una redefinición y periodización de las mismas en nuestro país. En torno a este relato sobre la historia del documental que consideramos incompleto, formulamos una primera hipótesis. Nos parece que sobre la percepción de

lo que se considera documental en Argentina y sobre su periodización pervive una visión o relato clausurado que se desarrolló en los años 60', cuando se expandió por primera vez el llamado cine independiente, en un contexto de fuerte crisis hegemónica. Y que cuando se retomaron estas prácticas durante la crisis que estalló a mediados de los 90', luego del largo retraimiento ocurrido desde principios de los 70' (mediado por un corto renacer a principio de los 80'), se recuperaron muchas de las definiciones que provenían de los 60'. Entre ellas, se asumió y clausuró el relato sobre el momento fundacional del documental vinculado a la llamada "escuela de Birri", eludiendo o desechando a la vertiente documental que provenía del sistema industrial.

La singularidad de que emergiera y se expandiera la vertiente del documental independiente en los años 60'y 90', en contextos de fuerte lucha hegemónica en los que estalló el modelo integrador de lo social, fue esclarecedora para que pensáramos que en nuestro país había operado una fuerte relación entre modalidad documental y dominación social. Y si bien no desconocemos que otros factores también incidieron en estas prácticas, cuestiones que no desarrollaremos en este trabajo, se impuso la idea de que la profundidad de la crisis, que afectó el sistema de creencias, valores, prácticas e instituciones y erosionó el discurso narrativo hegemónico de lo social, dio condiciones de posibilidad para que la modalidad documental (portadora de la verdad) se convirtiera en un objeto cultural altamente sensible o atractivo para vehiculizar la lucha hegemónica. La realidad, o más bien sus modos de representación se volvieron inaprensibles desde esquemas institucionales pre-establecidos en ambos momentos, y se expresaron a partir de disputar la verdad que venía instalada desde los dispositivos culturales del orden dominante. El documental independiente, en la versión de sus realizadores, mostraba la realidad/verdad que ocultaba el cine informativo industrial, por eso no lo consideraron documental, sino propaganda al servicio del orden dominante. La particularidad de que el discurso documental fuera entendido como "verdad", homologando representación a realidad, influyó decisivamente para que la disputa se expresara en el plano ontológico, negándole al cine informativo (voz oficial de gobiernos y del orden dominante) su estatuto documental.

### *El documental en las historia de cine universal y en América Latina*

Las historias de cine universal consideran que la tradición del cine informativo, tanto del período silente como del industrial, forman parte de las prácticas documentales. Consideran un desarrollo de tiempo largo, que comenzó con los primeros

registros de lo “real”, con las vistas. Estas cortísimas notas, compuestas de un único plano fijo, fueron valoradas porque en ellas, se decía, “se captura la vida tal como ésta se manifiesta, en movimiento”. Poco tiempo después, las actualidades y variedades, construyeron un discurso de mayor alcance a partir de la composición de planos y del montaje.

John Grierson (1898-1972), fundador del documentalismo británico, fue quien por primera vez usó la palabra documental al referirse al film *Moana* de Robert Flaherty. Al advertir sus potencialidades discursivas, lo diferenció de la noticia por considerar que permitía un “tratamiento creativo de la actualidad”. Puso así el acento más allá del registro informativo en la representación (ZYLBERMAN, Lior, 2011). Grierson quedó fascinado por su capacidad persuasiva, pedagógica y propagandística de tal modo que orientó su obra promoviendo en distintos momentos esta modalidad en todo el mundo. Trabajó así para el gobierno inglés (General Post Office), para el gobierno de Canadá (National Film Board), e impulsó el documental en América Latina. En 1954 participó del primer festival especializado en documental que realizó el SODRE (Servicio Oficial de Difusión radioeléctrica) en Uruguay, del Tercer Festival de cine documental y experimental y del primer Congreso de cineastas independientes de América Latina, donde descubrió el documental peruano (Manuel Chambi) y el boliviano (Jorge Ruiz) para dirigirse en 1958 a los países andinos (Mestman, 2011). Actualmente se lo reconoce como un antecedente del neorrealismo italiano y del Free Cinema inglés. El alcance de su obra tiene tanta repercusión que pensamos volver a estudiarlo para pensar su influencia también en el documental industrial que se desarrolló en nuestro país en el período de auge (entre fines de los 30’ y 60’).

Por su parte, Paul Rotha (1907/1984) cofundador del mismo movimiento lo definió además por sus propósitos sociales y de divulgación, con fines opuestos al entretenimiento propio de la ficción, y al referirse a sus antecedentes incluyó el noticiario cinematográfico (news reels) y a la tradición propagandística, que desde los ’30, hacían regímenes de diversa naturaleza social y política como el fascismo, nazismo, o la URSS. Resumiendo las perspectivas de los llamados padres fundadores del documental, estos confluyeron presentando el cine informativo como antecedente del documental, y aunque diferenciaron sus vertientes, no consideraron su carácter “independiente” como condición para su definición, muy por el contrario, ya que se situaron las más de las veces en el Estado para desarrollarlo.

Paulo Paranaguá (2003) en sus estudios sobre documental en América Latina considera que la marginación del documental en la historiografía tradicional

latinoamericana ha complicado las cosas, no sólo por el desinterés en este patrimonio que dificulta su acceso, sino también porque ha medrado en un débil consenso sobre criterios y valoraciones. Al estudiar los orígenes y evolución del documental en Latino América adopta una perspectiva amplia, no circunscripta a las vertientes del documental independiente del testimonio social o del compromiso político. En tal sentido, realiza un largo recorrido, que comienza con las vistas, las actualidades, el documental institucional, el noticiero cinematográfico del período silente y en especial se detiene valorizando la producción de los noticieros cinematográficos del período industrial. Su presupuesto es que el documental como todo el cine “es una cuestión de mirada, de punto de vista, objeto por lo tanto de opciones formales y estéticas variables según las circunstancias...”.

Sin embargo, al advertir la sensación de ruptura que impone la aparición del documental social y del militante tras el largo ciclo del cine clásico, y del nuevo cine o el cine de autor social de los '60, destaca su alta sensibilidad social, su valor crítico y artístico y reconoce entre sus heterogéneas influencias, tanto al documentalismo británico producido en la esfera estatal durante la guerra, como al neorrealismo italiano de posguerra. Concluye considerando que se trata de una opción estética, ética y política posible en el largo recorrido desplegado por esta modalidad junto a otras diversas estrategias y enfoques e insiste en reiteradas oportunidades que la historia del documental sólo será posible cuando se logre integrar en su ámbito a la corriente de la producción institucional, a los noticieros.

### *“Verdad y política”*

Ya dijimos que pensamos que la exclusión del cine informativo industrial de la historia del documental, ha estado muy permeada por el contexto de emergencia del documental independiente a fines de los 50'. Los años que prosiguieron al golpe militar del 55' se caracterizaron por una gran fragilidad política, por la lucha entre peronismo y anti peronismo, y por el desencanto que se expresó en poco tiempo en las políticas integradoras y modernizadoras del desarrollismo. La disconformidad y conflictividad se expresaron especialmente en el plano cultural e intelectual. El cine y el espectáculo se concentraron en un largo debate que ya venía de antes del derrocamiento de Perón, con fuertes críticas a las políticas represivas, de censura y promoción u obligatoriedad de exhibición de películas de alto contenido propagandístico que se vincularon al peronismo. Sin embargo, y a pesar del prejuicio instalado en aquél momento y que

perdura hasta hoy, de creer que los noticiarios eran propaganda peronista, se trata de una creencia errónea, ya que el noticiario fue solventado por los conservadores, por el peronismo, el antiperonismo, el desarrollismo y también por gobiernos militares.

A nivel del campo cinematográfico, esta “visión elusiva” se fue acuñando a partir de la intensa competencia y dependencia que se entabló en relación al subsidio estatal y a la legislación cinematográfica, tras el derrumbe del sistema de los grandes estudios de cine industrial. En esos años de crisis y derrumbe del cine industria, dos fenómenos que no suelen relacionarse en las historias del cine nacional, resultan de interés para pensar el momento en el que se instaló esta visión. Se trata de la competencia que se entabló en diversos planos entre el cine informativo (que hacía noticiarios y cortos documentales) y la emergencia de un cine que fundó su legitimidad como “cine nuevo e independiente” -del Estado y de la industria nacional- entre cuyas vertientes, además del cine de autor, dio nacimiento a la modalidad documental. Revisando estas afirmaciones, nos parece que si bien se trata de un cine nuevo por su temática y estética, creemos que es oportuno revisar los alcances de esta autoproclamada independencia llevada a cabo en contexto de franco derrumbe industrial, y en el que era posible sustentar la actividad en esferas estatales de menor control directo. Fue así que personalidades y colectivos importantes de esta modalidad desarrollaron su actividad en torno al cine-clubismo, al Fondo Nacional de las Artes y a las primeras escuelas universitarias de cine en nuestro país (Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral -llamada posteriormente por sus herederos “escuela de Birri”- y el Departamento de Cine de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata). Volviendo a la disputa que entablaron cine informativo y cine documental desde posicionamientos muy desiguales, se trataba no sólo de inclinar el subsidio estatal cada uno a su favor, sino también de lograr que el gobierno prefiriera apoyar al cortometraje documental en detrimento del noticiario cinematográfico (RAMIREZ LLORENS, Fernando, 2011). El Poder Ejecutivo finalmente se inclinó a favor del noticiario y por eso renovó año a año desde 1955 y hasta 1973 el subsidio indirecto tal como se hacía desde 1944 (LUCHETTI, Florencia, 2011). Creemos entonces, que la denominación “documental independiente” expresó más bien la voluntad política contra-hegemónica de un sector que se movía en los márgenes de la industria y del Estado, donde había menos control, en tanto no desechaban el financiamiento estatal mientras este no implicara un control ideológico directo.

Para sus realizadores la modalidad documental en sí misma era una forma de resistencia, de lucha contra el orden, la tradición, y se expedían contra todo el cine

industrial pero también contra el cine de autor. Algunos llegaron al extremo de pensar la ficción como una modalidad burguesa, en tanto creían haber descubierto en el documental la clave para entablar la lucha contra el sistema (contra-hegemónica). Fue así que en los míticos debates culturales que se desarrollaron en los 60', en los que forma y contenido aparecían estrechamente ligados, la definición de lo que era documental, quedó muy comprometida y limitada al punto de vista político, ético y estético de esta vertiente del documental independiente que rechazaba toda influencia nacional previa. Fernando Birri denunciaba a todo el sistema el cine industrial, del que formaba parte el noticiario, como "subcine". Lo descalificaba no sólo por su alta estandarización, sus modelos narrativos y espectaculares o por su carencia de valores estéticos o artísticos, sino y en especial por su funcionalidad destinada a la manipulación de las masas, la pasividad y el conformismo. El documental social era para Birri el único y verdadero cine nuevo e independiente y en ese rechazo a toda influencia nacional previa se declaraba hijo por elección del neorrealismo italiano. Como vemos en esta larga enumeración de argumentos, la mayoría está inscrita desde una dimensión política y construida desde una lógica dicotómica antagónica, donde el posicionamiento de enemigos opera para el desconocimiento de elementos o de alguna base común. Sin embargo esto no era así.

El documental social se ufanaba de mostrar la realidad tal cual era, era documental porque mostraba la verdad. Del mismo modo estuvieron presentes estas premisas en el cine informativo del silente, del clásico industrial y del moderno, en tanto decían mostrar la realidad/verdad, como desde "una ventana abierta al mundo". La idea de verdad única ha sido hasta hace muy poco la premisa del documental al menos en sus formas expositiva, observacional e interactiva (NICHOLS, Bill, 1997). Recientemente una de las modalidades contemporáneas, la performativa, es la primera que ha abandonado incluso el interés por la verdad. (WEINRICHTER, Antonio, 2004).

Nos parece entonces que si bien el cine informativo industrial y el documental independiente tuvieron grandes diferencias fundadas centralmente en posicionar su idea de verdad única con sentido político opuesto, construyeron estilos diferentes creando distintos *efectos de realidad* contando para lograrlo con algunos procedimientos similares. Veamos algunos : desde el inicio de la filmación, alguien, una productora, un colectivo o un realizador, decide qué se va a registrar, las puestas de cámara, sus encuadres, la duración de cada toma de acuerdo a una agenda o guión previo y en función de un efecto de realidad buscado.

El noticiario o el documental industrial toma algunas panorámicas, con

encuadres pautados, algunos planos cercanos para dotar de identidad al evento, y luego procede a un fuerte montaje lógico que opera desde una voz omnisciente imponiendo un sentido de lectura dotando de continuidad a las tomas que las más de las veces no guardan relación espacio temporal, o que pertenecen a viejos archivos filmados en otros eventos. La verdad o más bien el efecto realidad se logra a través de un conjunto de procedimientos que dan al espectador la sensación de estar ante una ventana abierta al mundo.

Por su parte, el documental independiente utiliza procedimientos estilísticos diferentes, ya que es otro el efecto de realidad que busca instalar. Las puestas de cámaras son más largas, evita el exceso de cortes y el montaje lógico, para que parezca más verdadero procura que no haya ruptura espacio temporal. Sin embargo, no abandona la perspectiva omnisciente, aunque utilice menos la voz de un relator omnisciente e incorpore el reportaje y de voz incluso a los contendientes de la historia que se cuenta. En suma, tanto en el documental del cine informativo como en el independiente moderno, la enunciación se pone al servicio de una verdad única, sea esta trascendente si es el caso que adopta una modalidad más expositiva, o inmanente si deja más lugar a la observación “libre” para que el espectador sienta que está descubriendo por sí mismo la verdad a partir de los hechos que muestra. En fin, el caso es que ni el documental industrial ni el independiente potenciaron contenidos o puntos de vista plurales en los que la verdad pudiera ser interpretada de manera diferente a la propuesta por el productor/realizador. En tal sentido, ninguno podría sustraerse del hecho de estar produciendo *discursos sobre la realidad* y mediando para lograrlo con un conjunto de procedimientos cinematográficos y extra-cinematográficos. Sin embargo, si bien el efecto realidad o verdad buscada se lograba a través de estilos o modos diferentes, las formas dicen mucho sobre el compromiso o posicionamiento frente al orden hegemónico. Esto explica que la modalidad independiente se expandiera justamente en contextos disruptivos, porque es en contextos de alta conflictividad donde se evidencia lo invisibilizado y se ponen en juego las nociones sobre lo real. (LITVINOFF, Diego, 2011)

### *Una periodización que relaciona documental y dominación social*

¿Por qué en nuestro país fue tan sensible la relación entre documental y dominación? Una fuerte sospecha indica (a cotejar con lo ocurrido en otros países latinoamericanos) que esta relación fue potenciada por tratarse de prácticas que se



insertaron en un país capitalista periférico dependiente de reciente implante de la dominación social y política y como tal, sujeto a constantes redefiniciones hegemónicas. Nos parece entonces que en países del tipo (proponemos en otros trabajos la comparación con el cine documental de países latinoamericanos y con el de países centrales) las prácticas documentalistas tendieron a convertirse en adecuados agentes del proceso social y político y quedaron muy comprometidas en la lucha hegemónica.

Atento a esta suposición, elaboramos una propuesta de periodización que vincula diferentes vertientes o tradiciones documentalistas a los procesos de construcción y reconstrucción hegemónica. Pensamos entonces sus momentos de expansión y retracción vinculándolos a los sentidos discursivos construidos en cada momento y a su funcionalidad hegemónica. Como primer esbozo presentamos aquí su historia errática con cuatro momentos de expansión mediados por dos momentos de sensible retracción. En los dos primeros momentos de expansión, que transcurren durante el cine silente y el clásico industrial, las prácticas documentalistas se desarrollaron con diferencias entre sí, dentro de las empresas privadas del cine informativo, sumándose al dispositivo legitimador del Estado y de diferentes gobiernos que lograron desarrollar un orden hegemónico. Por el contrario, en los disruptivos años 60' y 90', en los que la modernización implicaba una reconfiguración hegemónica vinculada a nuevos actores y nuevos modos de integración al capitalismo mundial, las prácticas se reformularon a partir de una nueva vertiente que se posicionó en los márgenes de la industria y del Estado, como documental independiente, expresando tensiones, novedades y en algunos casos desde una perspectiva contra-hegemónica o desestabilizadora del orden dominante.

Estas prácticas desaparecieron en los años 30' y 70' en contextos de fuerte recomposición del modelo de acumulación y del régimen político. El vacío que se produjo en los años 30', en el que desapareció abruptamente la experiencia del documental institucional del silente, estuvo muy vinculado al crack del 29. En ese contexto declinó el modelo agroexportador y quebraron empresas y organizaciones sociales y políticas que hacían su publicidad o propaganda por su intermedio. Influyó también el golpe militar de Uriburu, al abrir una etapa de represión, censura y proscripción, e inaugurar un proceso de reconfiguración económica y crecimiento hacia adentro, del que recién a fines de la década y merced al proceso de industrialización por sustitución de importaciones, emergieron nuevos actores económicos, sociales y políticos con capacidad para disputar la tradicional hegemonía oligárquica. Fue ésta la ocasión en la que desde la industria (noticiarios del sonoro) y del Estado (bajo el último

gobierno conservador, el golpe del 43 y el peronismo) se renovó el interés por la modalidad documental del cine informativo (documentales y noticiarios del período clásico industrial sonoro). El declinar de estas prácticas en los primeros años 70' se produjo en gran parte debido a las expectativas que despertó el retorno del peronismo al gobierno en 1973, desplazando la capacidad creativa de los grupos y personalidades que estuvieron vinculados al documental independiente desde lo cultural a lo político. La crisis hegemónica absorbió la fuerza creativa militante al detonar una fuerte irreconciliabilidad entre las tendencias internas del peronismo y muchos de sus realizadores dejaron de hacer documentales absorbidos por la lucha política. Hizo su parte también el fracaso del pacto social y del viejo modelo industrial nacional y popular en el nuevo contexto de crisis internacional. El terrorismo de Estado de la última dictadura militar acabó ensañándose especialmente con algunos miembros de estos grupos y sobre todo desterró al olvido o al exilio gran parte de la obra de esta corriente. Al caer la dictadura, con el advenimiento de la transición democrática se hicieron algunos documentales, pero fue recién a mediados de los 90' que estalló la producción de un boom documental en el contexto de crisis que ya señalamos, y continúa en la actualidad con otros sentidos y ya no parece estar tan vinculada a procesos hegemónicos.

Teniendo en cuenta los ejes articuladores de la periodización que proponemos (rasgos de la hegemonía y de las prácticas documentales) nos proponemos en adelante trabajar sobre un corpus de documentales seleccionados para cada uno de los cuatro períodos propuestos (destacados por sus títulos a continuación) en función de las siguientes características: las representaciones sociales y los ejes estructurantes de lo político y social que promocionan o rechazan (rasgos del régimen político y social y del modelo de acumulación), el campo cinematográfico en el que se inscriben (empresas, colectivos, figuras, corrientes importantes), sus rasgos narrativos y espectatoriales, sus expresiones o estilos, novedades, y los sentidos, valores y funcionalidad.

*Propuesta de periodización (no se desarrollan los superíodos)*

**I-** cine informativo silente y hegemonía oligárquica. 1897/1930.

**II-** cine informativo industrial y crisis de hegemonía oligárquica. Hacia la construcción de una nueva hegemonía. 1938/1955

**III-** cine documental independiente y crisis o empate hegemónico.1954/1971. Breve renacimiento en los años 80'

#### IV-cine documental contemporáneo y crisis de hegemonía neo liberal. Hacia la construcción de una nueva hegemonía en el contexto de globalización

##### Bibliografía:

- Barnouw, Erik., *El documental. Historia y estilo*. Gedisa, Barcelona, 1996.
- Bernini, E. “Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino”, en *Kilómetro 111, Ensayos sobre cine*, Buenos Aires, Santiago Arcos ed., 2003.
- Birri, Fernando, “Cine y subdesarrollo”, *Cine cubano*, N° 42-43-44, La Habana, mayo-julio de 1967.
- Birri, Fernando, *La escuela documental de Santa Fe*, Santa Fe, Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Universidad del Litoral, 1964.
- Bourdieu, P., *Las reglas del arte*, Buenos Aires, Anagrama, 2002.
- España, Claudio, *Cine argentino. Modernidad y vanguardias I y II. 1957-1983*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2003.
- Gubern, R., *Historia del cine*, Barcelona, Babel, 1992.
- Litvinoff, Diego; *El documental como discurso de verdad. Una indagación política*. En Marrone Irene y Moyano Mercedes (editoras), Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años 60' y 90'. Buenos Aires, Biblos, 2011
- Luchetti, Florencia, *¿Qué sucedió en la semana, eh? El noticiario cinematográfico en Argentina. Aportes para la construcción de un objeto de estudio*. Tesis de Maestría. Posgrado de la Facultad de Ciencias Sociales, 2011.
- Lusnich, Ana Laura, Piedras, Pablo; *Una historia del cine social y político en la Argentina*. Buenos Aires, Nueva Librería, 2009.
- Mestman, Mariano, “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación”. En: *Cuadernos de la Academia*. Actas del VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC, 1999). Madrid, 2001.
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Paranaguá, Paulo Antonio (editor), *Cine Documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Paz Reballo, María Antonia y Montero Díaz, Julio, *Historia y cine, realidad, ficción y propaganda*, Madrid, Ed. Complutense, 1995.
- Remedi, Claudio, Apuntes para una historia del cine documental argentino. <http://docacine.com.ar/histar.htm>
- Russo, E. A., *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Paidós, 1998
- Sendros, Paraná, *Fernando Birri*, Buenos Aires, Centro Editorial de América Latina, 1994.
- Weinrichter, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid, T&B Editores, 2004.
- Williams, R., *Cultura, sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1981.
- Zylberman, Lior, *Cine documental, estilos y autores. Un recorrido posible*. En edición como material de capacitación del CEFOPRO, INCAA, ENERC, 2011.

Publicaciones sobre el tema del equipo de investigación UBACYT Dir. Irene Marrone y Mercedes Moyano desde 2000/2011:

Marrone, Irene y Moyano Mercedes (Editoras)(2011) Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años 60' y 90'. Buenos Aires, Biblos.

Marrone, Irene y Moyano Mercedes (Editoras) (2007) Imágenes e imaginarios del Noticiero Bonaerense. 1948-58. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires.

Marrone, Irene (2003) Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y en el documental en el cine mudo en Argentina. Biblos y AGN.

Marrone Irene y Moyano Mercedes (Editoras) (2006) Persiguiendo Imágenes. El noticiero cinematográfico, la memoria y la Historia. (1930-60), Ed.Del Puerto.