

Mesa 119: El cine y las industrias culturales audiovisuales y su impacto en la construcción de la Historia reciente: una reflexión historiográfica.

“Todo espectador es un cobarde o un traidor”. Cine Liberación y la Resistencia Peronista

*Mg/Prof. Charo López Marsano (UBA/CBC/CEEED). lopezmarsano@gmail.com

Palabras clave. Cine Liberación – Cine militante – Resistencia Peronista

“Para publicar”

Los años sesenta del siglo XX estuvieron atravesados por un espíritu revolucionario, contestatario y rupturista que contrastaba marcadamente con cierta tendencia al acatamiento del *statu quo social* característico de la década anterior. Hacia 1965, una sensación de frustración se apoderó de las nuevas generaciones que descreían de las promesas de un tiempo próspero e igualitario asociadas al desarrollo del *Estado de Bienestar*. Así, mientras que el orden en que se sustentaba el capitalismo de la segunda posguerra estaba siendo fuertemente cuestionado, nuevos actores coparon la escena para representar las demandas de los jóvenes, los negros, las mujeres, los obreros, los artistas y los intelectuales. En este contexto, dominado por una dinámica de *radicalización social y política* a escala mundial, el año 1968 adquiere un significado casi icónico ya que en él se condensan muchos de los acontecimientos trágicos y/o venturosos representativos de la época.

Desde entonces, las demandas articuladas por distintos movimientos sociales marcaron profundas rupturas en el plano cultural. Las mismas remiten tanto a transformaciones sociales y políticas como a otras relacionadas con la liberalización de ciertas costumbres, estilos, prácticas de vida o aquellas operadas en el ámbito de las artes que, amén de ofrecer en muchos casos rupturas con los cánones establecidos, implicaron en ocasiones un verdadero compromiso con la acción política revolucionaria. Sin embargo, aun cuando estas teorías y prácticas (rupturistas/contestatarias) guarden relación entre sí, enmarcadas en un tiempo histórico social como el hasta aquí descrito, es dable aclarar que desde nuestra perspectiva las mismas deben analizarse en sus especificidades/particularidades. Ello implica tener en cuenta las diversas realidades nacionales en que las mismas operan, porque sólo así podremos capturar la riqueza y los matices que nuestro caso de análisis posee.

En el marco regional latinoamericano la *radicalización sociopolítica* fue la respuesta a la extensión de dictaduras autoritarias que buscaban aniquilar por la fuerza

diversas experiencias gubernamentales nacional-populares. Hacia los años cincuenta y sesenta, el aumento de la violencia social y política profundizó una tendencia de larga data en la región.

En Argentina, dicho proceso estuvo atravesado por tres cuestiones que marcaron la experiencia antiimperialista. En primer lugar, la identidad común que hermanaba a los movimientos de liberación de América Latina con la de los movimientos independentistas y anticoloniales africanos y asiáticos. En segundo lugar, la influencia en Latinoamérica de las luchas por los derechos civiles en otras partes del mundo (EEUU, Francia, etc.). Por último, la idea de expansión de la insurgencia que la Revolución Cubana trajo aparejada, permitiendo que muchas de aquellas potencialidades se pusieran en marcha. Sin embargo, el caso argentino posee una particularidad propia que lo diferencia del resto del mundo y de la región. Me refiero al Peronismo, entendido no sólo como movimiento político y social, sino también como expresión de una cultura/identidad popular insurgente que se expresó claramente durante el periodo conocido como la Resistencia Peronista (1955-1973).

Me propongo abordar al grupo *Cine Liberación* en su vinculación con la cultura, acciones y debates del movimiento político en el que se generó (el peronismo) y desde allí analizar su propuesta teórico/práctica como *herramienta de militancia política*.

Punto de partida

Mi objetivo es demostrar la existencia de ciertas limitaciones/ausencias derivadas de la perspectiva historiográfica en las que los trabajos que estudian a *Cine Liberación* se han apoyado al momento de abordarlo. En este sentido, considero que la renovada mirada propuesta en investigaciones sobre la historia reciente es el *locus* desde el cual pensar/poner en valor los *films militantes* producidos por el grupo en aquel escenario. Desde allí, podrá demostrarse que el abordaje de la *radicalización sociopolítica argentina* a finales de los sesenta guarda relación directa con el significado atribuido a la violencia, tanto social y política como estatal, desde el derrocamiento del gobierno peronista en 1955 hasta los orígenes de la transición democrática en 1983.

En lo referente a los films, tanto el contexto histórico de su producción y difusión como la adhesión política-ideológica peronista de los cineastas que integraban el *Tercer Cine* desde el grupo *Cine Liberación* fueron determinantes en sus decisiones acerca de qué, cómo, para qué y para quienes filmar, al igual que en el modo de hacer

circular/proyectar sus producciones. Por ello, resultan esenciales no solo la forma y contenido de sus películas sino también los manifiestos y escritos producidos por sus integrantes. La idea de hacer eje en *Cine Liberación* obedece a que el grupo, amén de ser pionero desde todo punto de vista en la construcción del movimiento de *Tercer Cine argentino*, es el que produjo una de las películas más emblemáticas del mismo, el multipremiado film *La Hora de los Hornos* (1966-1968). Una parte sustancial de la bibliografía que acompaña el presente proyecto versa sobre esta película. Sin embargo, hay aspectos aun incompletos en esos abordajes e incluso algunos que no han sido suficientemente explorados. Lo mismo sucede con dos films posteriores producidos por Octavio Getino y Fernando Solanas que suelen citarse como *Los documentales de Puerta de Hierro*. Ambos, junto a la *Hora de los Hornos*, nos permiten abordar en conjunto el proceso de pertenencia al peronismo de los miembros de *Cine Liberación*. Esto supone pensar grupo desde sus propias motivaciones, a su razón como actor social, despojada de los preconceptos que alguna bibliografía ha tenido, como veremos, acerca de la cuestión peronista.

¿Existía una relación entre la cultura, los debates, los conflictos de nuevos actores movilizados (emergentes de la Resistencia Peronista) y la producción del grupo *Cine Liberación* al momento de su surgimiento y su posterior desarrollo? Me interesa enmarcar/situar dicho interrogante desde el origen del proyecto de *La Hora de los Hornos*, para evaluar la influencia de dichos actores y sus prácticas en los contenidos y en la mirada cinematográfica del grupo.

A partir de esta comprobación, central en los debates de la conformación de la llamada *nueva izquierda*, podremos intentar formular otros interrogantes que de ahí se derivan. Estos giran en torno a cuestiones tales como la definición de la categoría de *Tercer Cine*; las representaciones de la realidad social argentina de los 60 y los 70 que estos cineastas intentaban discutir/instituir/promover con sus producciones fílmicas; los roles que debían asumir los distintos actores (realizadores/espectadores) en dicho proceso/contexto o las características/problemáticas que asumió la relación entre el grupo *Cine Liberación* con otros grupos de cine militante o con las vanguardias experimentales.

Miradas historiográficas. Nueva izquierda / izquierda peronista

Para pensar/comprender la situación sociopolítica argentina hacia 1968 es preciso retrotraerse al mes de setiembre de 1955 cuando un golpe militar, con apoyo civil y

eclesiástico, derrocó por la fuerza al gobierno constitucional de Juan Perón dando origen a un largo período de inestabilidad sociopolítica conocido como de *empate hegemónico* (O' Donnell, 1977; Portantiero, 1977). El presidente derrocado marchó a un largo exilio y su movimiento político fue proscrito por dieciocho años con el objetivo de *desperonizar* a la sociedad, bajo el argumento de que el peronismo, pese a haber llegado al poder democráticamente, constituía una deriva totalitaria, sin reparar que, los que esto afirmaban, lo hacían desde el poder que les daba un gobierno de facto.

La universidad argentina no estuvo ajena a ello y en los años siguientes le sería tolerada su autonomía siempre que no tratara acerca de la cuestión peronista o mantuviera su oposición al movimiento político derrotado (Halperín Donghi, 1995). Esta situación impactó claramente en el campo intelectual e historiográfico. En los primeros años, se desarrollaron algunos estudios tendientes a plantear “la naturaleza del peronismo” dando origen a una perspectiva que lo interpretaba como un régimen de esencia derechista, fascista o bonapartista (Fayt, 1967; Peña, 1973), a fin de negarle su condición democrática.

A comienzos de los años sesenta, el naciente campo de la sociología argentina legitimaría de manera científica la llamada *anomalía peronista* (Germani, 1962) en consonancia con el sentido común del antiperonismo. Sin embargo, como consecuencia de la persistencia de la identidad peronista en amplios sectores de la población, y particularmente entre los obreros, desde comienzos de los setenta, las tesis de Gino Germani comenzaron a ser discutidas y rebatidas en sucesivas relecturas acerca de los orígenes del peronismo (Del Campo, 1983; Murmis y Portantiero, 1971; James, 1990; Torre, 1989).

Otra tendencia, presente en muchas investigaciones que abordan el tema de la “nueva izquierda” en la Argentina de los sesenta es la de atribuirle al peronismo una mutación en su naturaleza. La misma se debería a las influencias izquierdistas del mundo del momento (la Revolución cubana, el Che Guevara, la guerra de Vietnam o el Mayo Francés entre otros). En dicho contexto, algunos sectores de clase media, en busca de un peronismo verdadero, habrían confiado en la potencia subversiva de las masas peronistas. Es dable aclarar que, para quienes sustentan esta postura, estos actores acabarían siendo luego deslegitimados por Perón, quien una vez vuelto al gobierno rápidamente se desprendió del flanco de “izquierda” de su partido (Altamirano, 2011; Terán, 1991; Vezzetti, 2009).

Se trata de una mirada externa al complejo fenómeno del peronismo y deudora de las interpretaciones liberales y de izquierda que, en el momento del ascenso de Perón, y sobre todo al narrar el 17 de octubre de 1945, lo interpretaron como un apéndice americano de los totalitarismos que estaban retrocediendo en Europa. En esta línea, para una parte del sentido común académico, la peronización de las izquierdas en Argentina, que según mi criterio es el resultado de la centralidad que le cupo a la clase obrera durante la Resistencia Peronista, ocultaba en realidad la natural pertenencia del movimiento a la derecha. Desde esta perspectiva, la persistencia de estos actores en proponer a Perón como la salida política de la crisis, obedecería a una equivocación acerca de la naturaleza del movimiento.

Tras la larga noche de la dictadura cívico-militar argentina, autodenominada Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), nuevas problemáticas, relacionadas a nuestro objeto de estudio, empiezan a ser abordadas. En los primeros años de la reconstrucción democrática, el eje central de la transición apuntó a condenar toda violencia y dejarla en el pasado. En dicho contexto, se realizaron estudios centrados en los acontecimientos del último cuarto de los años sesenta, particularmente en la emergencia de las constelaciones guerrilleras marxista y peronista y en la cuestión de la violencia política. Sin embargo, estos trabajos no ahondaban en los acontecimientos precedentes, ni hundían sus raíces en la imposibilidad de mantener un orden político excluyente de las mayorías populares nucleadas en el peronismo (Gillespie, 1989; Giussani, 1984; Hilb y Lutzky, 1984; Ollier, 1998; Sebreli, 1983).

Estudios posteriores han salido al cruce del conjunto de estas interpretaciones, ya sea criticándolas/redefiniéndolas, ya sea marcando ciertas ausencias/omisiones. Estas parten de la idea de que la persistencia de la identidad peronista en la clase obrera con posterioridad a 1955, año de su derrocamiento, provocó una serie de debates al interior de la izquierda, cuyos militantes, dirigentes e intelectuales se reordenaron frente a esta novedad. Por ello, es dable afirmar que la izquierda argentina se vio convulsionada por la influencia de la concepción peronista en sus filas.

Diversos trabajos ahondaron en los cambios habidos en la cultura peronista, particularmente la consolidación de una mentalidad *nacionalista revolucionaria* como consecuencia de la experiencia clandestina de muchos cuadros sindicales y políticos (James, 1990; Rot, 2016; Salas, 2003). La influencia de los movimientos anticoloniales (Revolución Argelina) o el impacto de la Revolución Cubana en el movimiento

peronista constituyeron elementos de una experiencia que, hacia mediados de los sesenta, habían instalado en una parte del movimiento el debate por la descolonización ideológica y la lucha armada como salida. También fueron estudiadas las causas por las que grupos de derecha tuvieron escisiones hacia el nacionalismo de izquierda (Bardini, 2002; Gutman, 2003).

Un lugar destacado lo ocuparon los estudios acerca de la radicalización y peronización de sectores de la Iglesia Católica y la democracia cristiana (Castro y Salas, 2011, De Biase, 1998; Morello, 2003; Sucarrat, 2017; Verbitsky, 2007 a 2010). Otro tanto ocurrió con la peronización de los sectores medios y universitarios (Adamovsky, 2009; Dip, 2017; Lanusse, 2005) o de las experiencias juveniles peronistas previas al inicio de la lucha armada (Robles, 2011; Rot, 2016).

El resultado ha sido una mayor profundidad en el análisis de los sentidos políticos y sociales al interior del movimiento peronista y de sus debates en torno a las luchas antidictatoriales desde comienzos de los años sesenta. Ello no impide considerar la centralidad de la figura de Juan Perón como líder del movimiento y sus políticas pendulares, o la existencia de una derecha al interior del movimiento peronista, pero ha permitido una mejor comprensión de la complejidad del peronismo. Por otro lado, ha propuesto abandonar la rígida concepción acerca de que las expresiones de izquierda fueran extemporáneas al fenómeno peronista o que no tuvieran arraigo desde los orígenes mismos de dicho movimiento político.

Del campo cinematográfico

Desde mediados de la década del 90, en sus trabajos sobre cine político argentino, Mariano Mestman le ha otorgado un lugar destacado a *Cine Liberación*. A nivel mundial, centra su análisis en el circuito de festivales, tanto europeos como latinoamericanos, por los que circularon algunas de las películas del grupo. Asimismo, evalúa los efectos que tuvieron *La hora de los hornos* y *Hacia un Tercer Cine* en tres ámbitos específicos: en la crítica especializada, donde la opción política del grupo por el peronismo ocupó un lugar central; en la circulación/repercusión de estos materiales en diversos ámbitos de cine militante europeo/norteamericano y en el encuentro con los pares mensurable tanto en términos de influencia como de diálogo. A nivel nacional, Mestman plantea que *Cine Liberación* vinculó desde el origen las esferas de realización y circulación cinematográfica con fines político-militantes. En tal sentido, ubica los orígenes del grupo en 1968, en el inicio de la práctica de exhibición de la *Hora de los*

Hornos. Ello no le impide remontarse a 1966, año de comienzo del rodaje del film, y encontrar allí el germen de dicha praxis como forma de militancia política. El autor periodiza la experiencia de *Cine Liberación* diferenciando dos momentos. Mientras el primero coincide con la dictadura de la Revolución Argentina, el segundo corresponde al peronismo en el poder. Sin embargo, la potencia teórica de su análisis hace eje en el período 1968-1972, donde se ubica la experiencia práctica de la exhibición clandestina. Basándose en una serie de escritos, películas e intervenciones producidas por los miembros de *Cine Liberación* en esos cinco años, subperiodiza la etapa estableciendo dos momentos, divididos a su vez por el año 1970. Las diferencias que Mestman subraya entre ambos momentos apelan a cambios operados en los postulados teóricos y en las formas de vinculación/organicidad con grupos o fuerzas políticas que apuestan a la transformación social. Esto lo lleva a plantear un mayor grado de radicalización y autonomía en la apuesta de *Cine Liberación* por el peronismo durante la primera etapa que en la segunda donde se aceleraría la “peronización” del grupo encarnada en el proyecto de filmación de dos documentales que tendrían como protagonista: al ex presidente Perón: *Actualización Política y Doctrinaria para la toma del poder* y *Perón, la revolución justicialista* ambos de 1971. (Mestman 1995; 2001; 2007; 2008a; 2009).

En lo que hace a las múltiples influencias teórico-políticas que atravesaron a los miembros de *Cine Liberación* es recurrente la apelación a las figuras de Fanon, Guevara, Perón, Hernández Arregui, Scalabrini Ortiz y Jauretche, entre otros. No obstante, suele señalarse un predominio del ideario fanoniano en el origen de *Cine Liberación*. Mestman, subraya la presencia de dicha matriz cultural en los principales manifiestos latinoamericanos y africanos de la época y plantea que *Hacia un Tercer Cine* y *La Hora de los Hornos* estarían atravesados por los preceptos de Fanon en torno de la lucha colonizador/colonizado. Javier Campo por su parte, considera que esta influencia puede observarse en ciertos paralelos trazables entre la película y *Los Condenados de la Tierra* ya que ambos se construirían como ensayo, apelarían a la violencia como salida y serían críticos de la burguesía, de los intelectuales y del espontaneísmo de las masas. Este autor, identifica a su vez la presencia de la *Teoría de la Dependencia* en la *Hora de los Hornos*, asociándola a la crisis de los proyectos desarrollistas. Sin embargo, su aporte teórico queda en un plano meramente enunciativo y no es puesto en juego en el análisis del discurso cinematográfico (Campo, 2014). Algo similar sucede con las corrientes del *nacionalismo revolucionario*, cuyo influjo es

central en la ideología de *Cine Liberación*. La falta de problematización (teórica e histórica) en torno a estas líneas de pensamiento, es una limitación observable en varios de los trabajos reseñados, ya sea porque se hable de nacionalismo en general sin establecer diferencias entre las diversas líneas que lo componen (Wolkowicz, 2008), ya sea porque se las ignore o confunda con el pensamiento de Fanon (Campo, 2014), ya sea porque las diferentes líneas sean más enunciadas que desarrolladas (Aguilar, 2009; Oubiña, 2016).

La Hora de los Hornos ocupa un lugar central en los estudios sobre *Cine Liberación*. Fue definida por Fernando Solanas como un *film ensayo* ideológico-político y configurada como un *film libro*. Su carácter abierto remite a la idea de *obra inacabada*, que se completa en el debate de cada acto militante por la liberación (Godard y Solanas, 1969). Esta impronta que *Cine Liberación* le asigna tanto a su obra seminal, como al conjunto de sus producciones (fílmicas y teóricas), fue varias veces cuestionada. En el caso específico de *La Hora de los Hornos*, algunos autores subrayan la existencia de una contradicción entre este *film ensayo*, cuya tesis sería presentada de manera radical, sin dar lugar a ambigüedades, y la propuesta práctica de *cine acto* como herramienta de militancia política pregonada por el grupo (Bettendorff y Wolkowicz, 2015; Sánchez Biosca, 2004). Esta perspectiva, centrada más en el análisis del discurso fílmico que del circuito de circulación clandestino, está presente en otros trabajos que plantean la intencionalidad de construir un *mito revolucionario*, en torno a Perón y al peronismo, por parte de *Cine Liberación* (Trombetta y Wolkowicz, 2011). Sin embargo, las referencias al circuito de exhibición (al que aluden para establecer la contradicción arriba expuesta) son más bien escasas y se limitan a reponer en forma incompleta los aportes de Mestman. En tal sentido, no son contempladas las múltiples formas en que el film circuló en los diversos *actos* organizados por las *unidades móviles de Cine Liberación* a lo largo de su historia. Por ello, resulta fundamental rescatar la complejidad de esa dinámica, que Mestman analiza apelando a documentos públicos del grupo, notas de circulación interna o al detallado informe suministrado por un miembro de la *unidad móvil de Rosario*, a fin de desmitificar la hipótesis que relativiza el carácter inacabado de *La Hora de los Hornos*. A partir de estos documentos, el autor reconstruye las formas de organización y funcionamiento de los circuitos de exhibición, estableciendo segmentaciones según la composición social y los intereses de los asistentes a cada acto. Esto le permite concluir que existían diferencias no solo a nivel

de qué films o partes eran solicitados/preferidos en cada caso, sino también en lo referente a los roles asumidos por el coordinador y los diferentes actores en cada debate. Según Mestman, mientras la demanda de la primera parte de la *Hora de los Hornos* y de *Actualización Política y Doctrinaria para la toma del poder* era mayor entre sectores intelectuales y estudiantiles, las otras dos partes de la *Hora de los Hornos* y *Perón, la Revolución Justicialista* concitaban las preferencias de la clase trabajadora. El autor establece otras diferencias entre los grupos en función del rol asumido en diferentes circunstancias por el coordinador de cada acto, siendo más activo entre la clase media y prácticamente desdibujado entre la clase obrera “donde los compañeros tienden a hegemonizar la palabra” (Mestman, 2009).

Otros trabajos abordan las relaciones entre grupos de cineastas militantes como *Cine Liberación* y *Cine de la Base* que, más allá de sus diferencias político-ideológicas y temporales de actuación, tuvieron algunos puntos en común. No solo compartían la idea de que el cine podía operar como una herramienta de contrainformación, concientización y agitación, sino que ambos grupos ponían el ojo en la importancia de la exhibición, ya que apostaban esencialmente a aquello que cada film podía desencadenar (López Marsano, 2018; Peña y Vallina, 2006).

El grueso de la bibliografía hasta aquí reseñada abona en mayor o menor medida la hipótesis de que *Cine Liberación* se fue “peronizando en la práctica”. Mi propósito es revisar esta tesis encarando un análisis de los materiales del grupo desde una perspectiva historiográfica más amplia, que incluya los aportes de los trabajos sobre historia reciente oportunamente reseñados. En este sentido, es fundamental dirimir qué tipo de dispositivo crítico supuso la propuesta teórica-práctica de *Cine Liberación*, sus alcances y sus limitaciones.

Cine Liberación como dispositivo crítico.

En la Argentina de la época, *la praxis militante* se circunscribió a pocos grupos, ya que a la pionera experiencia de *Cine Liberación* solo se sumaron las propuestas de *Realizadores de Mayo* y de *Cine de la Base*, tres colectivos integrados por realizadores con probada experiencia cinematográfica. Estos rasgos compartidos, articulados con el contexto sociopolítico, cultural y cinematográfico nacional en que la práctica operó y se desarrolló, permiten vislumbrar algunas de las diferencias que la separan de la experiencia europea.

El núcleo fundador de *Cine Liberación* empezó a conformarse a partir de un fallido intento cinematográfico impulsado por el italiano Valentino Orsini en 1965. Ese año, el cineasta había llegado a la Argentina con la intención de coproducir un film, que llevaría por título *Los que mandan*. Alrededor de la propuesta de Orsini se fueron reuniendo jóvenes realizadores como Alberto Fischerman y Fernando Solanas (provenientes del ámbito publicitario), el crítico cinematográfico Agustín Mahieu y el periodista Horacio Verbitsky. Mientras trabajaban en el guion se incorporó al grupo Octavio Getino, quien por entonces estaba formándose en la Asociación de Cine Experimental (ACE). En ese ámbito, Getino había rodado un año antes su primer cortometraje: *Trasmallos* (1964), obteniendo el primer premio en el concurso de la Asociación. Lo cierto es que el proyecto de *Los que mandan* fracasó, ya que no contó con la aprobación del Instituto Nacional de Cine, y el grupo se disolvió.

Sin embargo, Octavio Getino y Fernando Solanas mantuvieron el contacto. De allí surgió el proyecto de realización de un largometraje que culminaría en *La Hora de los Hornos*. Las primeras escenas fueron rodadas en el estudio publicitario de Solanas en la navidad de 1965, a seis meses del golpe de estado de junio. A partir de entonces, ambos cineastas comenzaron a recorrer el país para registrar las luchas y debates que configuran una parte importante del film. En 1967, arribaron a la provincia de Tucumán para contactarse con Gerardo Vallejo, cineasta local formado en la Escuela Documental de Santa Fe. Para cuando dicho encuentro se produjo, su cortometraje *Las cosas ciertas* (Vallejo, 1965) ya venía circulando en los protocircuitos clandestinos de difusión de cortos políticos (argentinos y latinoamericanos) que Getino y Solanas venían impulsando localmente. Así pues, con la incorporación de Gerardo Vallejo, el núcleo fundador de *Cine Liberación* quedó consolidado. Un año más tarde, el exitoso estreno de *La Hora de los Hornos* en la IV Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro impulsó tanto el desarrollo de la producción teórica del grupo, como la organización de un doble circuito (internacional y nacional) para la exhibición de sus films.

Desde la *Primera declaración pública* de mayo de 1968 hasta *Apuntes sobre la experiencia realizada* de enero de 1972, Octavio Getino y Fernando Solanas redactaron una serie de notas entre las que destacan sus dos manifiestos: *Hacia un Tercer Cine* (1969) y *Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine* (1971). Estos escritos, a los que se suman otros que versan sobre diversas problemáticas que atravesaban al cine argentino en aquel contexto, fueron reunidos en *Cine, Cultura y Descolonización*

(Solanas y Getino, 1973). Una lectura comparativa de ambos manifiestos, permite observar la dinámica del debate político en el que *Cine Liberación* estaba inmerso. Así pues, mientras el primero estaba llamado a integrarse al contexto/debate internacional de un cine para el Tercer Mundo, el segundo definía, más claramente que en el documento previo, la categoría de cine militante.

Del manifiesto de 1969 es dable subrayar otros tres aspectos. Por un lado, la voluntad de demarcarse de la institución cinematográfica poniendo énfasis en el rol del *Tercer Cine* como herramienta de liberación y descolonización cultural. Por otro, la vinculación establecida entre el problema de la distribución del *Tercer Cine* con algunas experiencias de difusión del cine político en América Latina y Europa. Finalmente, la asociación entre el *Tercer Cine* y la creación de un nuevo lenguaje.

En el manifiesto de 1971, se revela la intención de delimitar claramente la barrera que separaba al *Tercer Cine* del *cine militante*. Para ello, establecen una primera distinción entre un cine de objetivos estratégicos y otro de objetivos tácticos, amén de distinguir allí una serie de “géneros” asociados a films específicos. Más allá de esta clasificación genérica, es posible afirmar que el conjunto de la producción de *Cine Liberación* estuvo desde el origen asociada a la idea de *cine acto*, a una experiencia compartida en la práctica de circulación de los films, donde cada espectador (en el sentido cinematográfico tradicional) era protagonista de la exhibición y asumía un rol fundamental como actor-militante en el proceso político.

Es interesante cotejar estos documentos con las opiniones que *La Hora de los Hornos* suscitó, en ocasión de su estreno, en diversas revistas especializadas europeas y latinoamericanas (*Nuestro Cine, Film Ideal, Positif, Cahiers du Cinema, La nouvelle Critique, Cinema & film, Cinema Nuovo, Ombre Rose, Filmcritica, Cinema 60, Cine del Tercer Mundo, Marcha, Cine Cubano*, etc). En ellas es posible observar dos posicionamientos frente a la reivindicación del peronismo presente en el film. Mientras de un lado existía una mirada crítica, basada en una caracterización del peronismo como fascismo, por otra parte había un rescate de la decisión de *Cine Liberación* de dar cuenta del componente nacionalista revolucionario del peronismo. En Argentina, paralelamente a su derrotero internacional, la película circulaba en forma clandestina, solo considerada por revistas afines como *Cristianismo y Revolución, Cine y Medios* y el *Semanario CGT* en los primeros años del grupo. Posteriormente, esta cobertura se ampliaría a

publicaciones como *Cine y Liberación*, *Primera Plana*, *Peronismo y Socialismo* o *Peronismo y Liberación*, que abordan en su conjunto la trayectoria del grupo.

En la decisión del núcleo fundador de atender en forma paralela dos frentes diferentes para la circulación de sus materiales, es posible visualizar la naturaleza de sus objetivos. A nivel internacional, desde el reconocimiento y respaldo obtenido en Pésaro, procuraron expandir la difusión del film en otros festivales y encuentros (Mérida en 1968; Cannes y Viña del Mar en 1969) tanto para contrarrestar los efectos de la censura en Argentina, como para ocupar/conquistar un lugar en el campo de la cinematografía crítica. A nivel local, organizaron una amplia red de circulación clandestina para hacer de *La Hora de los Hornos* el eje de una tribuna de militancia y discusión política. Allí debemos buscar la base y el sentido del desarrollo de las *Unidades Móviles de Cine Liberación*, que constituyeron un paso central para la ampliación del grupo mediante la incorporación de un gran número de cineastas y trabajadores de la cultura a sus filas. En los dos ámbitos (mundial y local) es posible constatar que, desde el origen, la experiencia estuvo motorizada/supervisada por cineastas profesionales en su doble esfera de producción/circulación. Asimismo, que gracias a la cuidada tarea de difusión tanto a través de canales propios del MRM (festivales, encuentros, revistas especializadas, etc), como a través de la creación/institucionalización de canales alternativos fue posible sortear las dificultades de la circulación, a las que habitualmente el cine-militante está sometido.

Estos rasgos, amén de contrastar con experiencias militantes de otros países, incluyen a su vez otros signos distintivos del grupo que pueden observarse en su producción fílmica. En lo que hace a la duración, *Cine Liberación* apostó mayormente a los largometrajes documentales tales como *La Hora de los Hornos* (1968), *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971), *Actualización Política y Doctrinaria para la toma del poder* (1971) y *Perón: la revolución Justicialista* (1971). Estas cuatro películas corresponden a la etapa de producción/circulación clandestina, pero solo las dos primeras tuvieron alcance internacional. Amén de haber obtenido premios en diversos festivales, ambas poseen una propuesta innovadora a nivel estético. Esto no invalida el hecho de que un tratamiento cuidado, tanto en la filmación como en el montaje, pueda reconocerse también en los *Documentales de Puerta de Hierro*. Estas decisiones, ligadas a la duración y al tratamiento estético, revelan al mismo tiempo que las temáticas filmadas por *Cine Liberación* no revestían un “carácter urgente”, sino que

respondían a una apuesta militante que se apoyaba en el diseño de films-ensayo estructurados conforme a objetivos tácticos o estratégicos en cada circunstancia. De modo que, si bien el grupo asumía como propios otros postulados comunes a toda propuesta de cine militante (intervención en la realidad; contrainformación; concientización, etc), es necesario que nos planteemos en vinculación a qué luchas populares se propone hacerlo, amén de por qué, para qué y contra quién.

Desde mi perspectiva esto resulta vital, porque ahí radican las motivaciones y razones de su accionar como cineastas militantes. En principio considero que fue la adhesión política-ideológica peronista de los integrantes de *Cine Liberación* la que los llevo a ahondar en las luchas de los trabajadores durante la Resistencia Peronista a partir de 1955, con el fin de proyectar su potencia al escenario que se inauguraba en 1966. En ese nuevo punto de clivaje, en que las condiciones de represión/persecución se hicieron extensivas al conjunto de la sociedad, el grupo subrayaba la doble clausura (sociopolítica y cultural) a las que sucesivas dictaduras y gobiernos semidemocráticos sumieran al pueblo peronista desde el derrocamiento de su líder, hacía más de una década. El sentido de su denuncia, amén de contrastar su experiencia con la de otras opciones políticas también negadas en el nuevo escenario, era parte de una tarea militante que buscaba situar al movimiento peronista como única opción válida en las luchas por la liberación nacional, tanto a escala regional como mundial. Asimismo, su voluntad de incorporarse a la lucha desde su propia práctica profesional obedecía no solo a su convencimiento acerca del rol revolucionario del cine-militante, sino a su decisión de ubicarlo como una “categoría interna del *Tercer Cine*”, movimiento impulsado por *Cine Liberación* contra la hegemonía burguesa dominante.

Las condiciones de clandestinidad en que las películas se rodaron llevaron al núcleo fundador de *Cine Liberación* a recurrir en más de una ocasión a la colaboración externa. En este sentido, los vínculos tejidos por Octavio Getino y Fernando Solanas con los hermanos Paolo y Vittorio Taviani a través de Valentino Orsini, les abrieron las puertas del Centro Experimental de Cinematografía en Roma para procesar los materiales y proceder al montaje. En los primeros años, tanto el financiamiento como el acceso a la tecnología dependieron localmente de la productora publicitaria de Fernando Solanas hasta su cierre. Desde entonces supieron explotar la venta de copias en los circuitos clandestinos, amén de utilizar recursos derivados de invitaciones a festivales y otros encuentros. En el caso de Gerardo Vallejo, sus relaciones con instituciones

educativas y sindicales de su Tucumán natal le permitieron el acceso a otras fuentes de financiamiento, aún durante la etapa de la dictadura de la Revolución Argentina. Si bien esto no implicaba holgura económica ni mucho menos, mi intención es subrayar que cualquier limitación derivada de los recursos (tecnológicos/monetarios) acabó siendo menor en comparación con los condicionamientos provenientes del orden político en aquel escenario.

Cine de la base y Realizadores de mayo. Identidad y diferencias

Hasta aquí procuré recorrer aquellos aspectos de la historia del grupo que permiten afirmar que *Cine Liberación* constituyó una de las formas más acabadas de la *praxis crítica militante* de la cinematografía argentina. En los años sesenta y setenta compartió el escenario brevemente con *Realizadores de Mayo* (grupo del que formó parte) y con *Cine de la Base*, grupos también conformados mayormente por cineastas profesionales. Estos rasgos comunes (escaso fraccionamiento y profesionalismo de sus miembros) contrastan con varias de las experiencias europeas que Monterde Lozaya reseña en su trabajo. Sin embargo, es un punto de contacto con la mayoría de las prácticas militantes latinoamericanas. Es probable que a nivel regional esto obedezca a las dificultades que para su posible expansión fueron generando dictaduras cada vez más represivas. Lo cierto que en Argentina esta corriente se desarticuló desde 1976.

Si bien *Cine de la Base* participó del circuito internacional, tanto su grado como su trascendencia fueron menores a las alcanzadas por *Cine Liberación*. Creo que en ambas cuestiones coadyuvaron aspectos tales como la obtención de premios, los diferentes momentos de desarrollo y el impacto que en el exterior tuvo (para bien o para mal) la definición peronista que Getino, Solanas y Vallejo expresaron en diversos festivales y encuentros. Otras diferencias radican en las fuentes de financiamiento, grado de alcance de la difusión clandestina, duración mayoritaria de los films, etc.

Sin embargo, dos son los aspectos que separan/delimitan más concretamente las experiencias de *Cine Liberación* y *Cine de la Base*. La primera, tiene que ver con el desarrollo de una propuesta teórica que Octavio Getino y Fernando Solanas, a diferencia de Raymundo Gleyzer, plasmaron profusamente por escrito. La segunda, se asocia a las diferencias político-ideológicas que separaron a los miembros de ambos grupos y a sus apuestas político-militantes. Si bien estas eran de larga data y estuvieron presentes aún en momentos de solidaridad compartida, los desacuerdos se profundizaron hacia 1973 dado que tanto la cuestión del peronismo como la caracterización que unos y otros

hacían de la nueva etapa que se inauguraba con el triunfo electoral peronista los separaba. En ese escenario de tensiones, como dos caras de la misma moneda, mientras *Cine Liberación* abandonaba la práctica de la exhibición clandestina, *Cine de la Base* la comenzaba. Ese año, con el nombramiento de Octavio Getino en la dirección del Ente de Calificación Cinematográfica, *Cine Liberación* se incorporaba a la gestión gubernativa de la mano del presidente Héctor Cámpora. Su primera medida fue liberar para su estreno las películas hasta entonces censuradas. En ese contexto, cuando la primera parte de *La Hora de los Hornos: Neocolonialismo y Violencia* llegó a las salas comerciales el 1° de noviembre de 1973, nuevos debates y conflictos se suscitaron. Los mismos giraron en torno a la decisión de sus realizadores de acortar la larga imagen del rostro de Ernesto Guevara que cerraba la versión original de 1968, para mezclarla en su lugar con otras del Cordobazo, la Masacre de Trelew, la asunción de Héctor Cámpora flanqueado por los presidentes socialistas latinoamericanos y con imágenes de Juan e Isabel Perón. Esta operación de desplazamiento de la figura del Che implicaba una nueva centralización, la del triunfo del movimiento político, que a juicio de *Cine Liberación*, encarnaba las luchas populares por la liberación nacional. Esta nueva modificación de *La Hora de los Hornos* cristalizaba la culminación de un proceso histórico en el que el grupo había hecho del cine su principal herramienta de militancia, al tiempo que buscaba explicar su reposicionamiento en torno de la lucha armada.

La producción teórica de Octavio Getino y Fernando Solanas en su conjunto tendió a subrayar, sobre todo en su primer manifiesto, la decisión del grupo de demarcarse de un cine burgués presente en los modelos encarnados en el Primer y Segundo Cine a los que oponían los principios del *Tercer Cine*. Sin embargo, tanto en declaraciones posteriores como en varias entrevistas, ambos autores admitieron algunas influencias de la que fueron deudores. Así pues, reconocieron dentro del MRI argentino el influjo de cineastas provenientes de “una corriente social” en la que se destacaron Mario Soffici con films como *Prisioneros de la tierra* (1939) o Hugo del Carril con *Las aguas bajan turbias* (1952). En lo referente al MRM, si bien en un principio englobaron a las diferentes variantes de autor (vanguardias experimentales y documentalismo social) en el mismo grupo, con el tiempo establecieron diferencias aceptando también allí ciertas miradas de las que fueron deudores.

En ese sentido, vale la pena rescatar el artículo *La noche de las cámaras despiertas* (Sarlo, 2007), donde la autora narra un episodio de enfrentamiento entre

miembros de las vanguardias experimental y política (de la que *Cine Liberación* formaba parte) acaecido en la ciudad de Santa Fe en noviembre de 1970. El conflicto referido tuvo lugar durante un encuentro contra la censura, organizado por el Instituto Nacional de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral que fuera fundado por Fernando Birri en 1956. Amén de narrar detalladamente los pormenores de aquel episodio, el trabajo de Sarlo abre a mi juicio varias líneas de análisis que guardan relación con mi objeto de estudio. En este sentido, permite reflexionar sobre los motivos que separan a los cineastas militantes argentinos de aquellos que se asocian a la vanguardia experimental.

Más allá de los debates en torno al lenguaje cinematográfico, esta división respondía esencialmente al lugar que unos y otros le otorgaban a la politicidad del cine. Así pues, mientras que el objetivo central de grupos militantes como *Cine Liberación* y de *Cine de la Base* era lograr la mayor eficacia comunicacional, a fin de generar un espectador activo con conciencia de clase para “la lucha por la liberación”, los cineastas experimentales concebían a su cine como una forma política en sí misma, con la capacidad de modificar las formas de conocimiento y de percepción y, en definitiva, de la mirada misma del espectador. Si bien ambos se separaban del cine burgués capitalista, unos proponían hacerlo desde la institución política y los otros dentro de la propia institución cinematográfica.

En la base de esta distinción, podemos hallar en principio la diferenciación entre segundo y tercer cine propuesto en los manifiestos de *Cine Liberación*. Por ello, resulta de interés la división que Sarlo rescata del conflicto de Santa Fe entre sectores “birristas”, más proclives a la línea del documentalismo social, y sectores “esteticistas”, ligados a las propuestas de vanguardia. Aunque ambos grupos quedaban englobados por Getino y Solanas en la categoría de segundo cine, diferían en lo referente al lenguaje (forma de registro, montaje, etc) y al tipo de historias que narraban. No en vano Fernando Birri concluía el Manifiesto de Santa Fe (1964) afirmando su voluntad de “Ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo” ya que “El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine”.

Lo que pretendo señalar es que en definitiva, más allá de la línea divisoria que separa al segundo y al tercer cine, hay una zona de contacto que une a *Cine Liberación* con el documentalismo social de Birri, no sólo porque fragmentos de *Tire Die* (1960)

fueron recuperados en *La Hora de los Hornos*, sino porque varios de los miembros del grupo, como Gerardo Vallejo, se formaron en su escuela.

Estas influencias no invalidan el hecho de que, lo que distingue por sobre todas las cosas la *praxis crítica militante* de *Cine Liberación* de aquellas derivadas del *cine político* o de la *radicalización del autor* es que contiene en su seno, un rasgo distintivo centrado en la potencia de la exhibición y en la modificación del rol del espectador.

Conclusiones

En los diversos análisis provenientes del campo cinematográfico, sumamente ricos para comprender/profundizar en las particularidades de la experiencia (origen, carácter pionero del grupo, formas de articular las prácticas artística y militante, etc), fui descubriendo cierto condicionamiento proveniente de las perspectivas historiográficas en la que se anclaban como punto de partida. Las mismas son deudoras de una mirada liberal y/o de izquierda, la mayor parte de las veces parcial y sesgadas en el abordaje de la complejidad de la cuestión peronista.

Dichas corrientes eran hegemónicas en el campo historiográfico en que la experiencia de *Cine Liberación* se desarrolló, dadas las condiciones de proscripción/censura a las que fuera sometido el peronismo en todos los campos a partir de su derrocamiento en septiembre de 1955 situación que se mantuvo por largo tiempo agravada por el ciclo casi ininterrumpido de dictaduras militares y persecuciones que se prolongó hasta 1983.

La transición democrática iniciada ese año, como se ha apuntado oportunamente, demoró en el campo historiográfico el inicio de nuevas miradas sobre la historia reciente. Amén de ello, hay que agregarle, que el campo de los estudios cinematográficos (tanto a nivel de las Artes como de la Comunicación), también tardaron en desarrollarse, dado que esos ciclos de formación de grado fueron creados/reabiertos tras varios años de iniciada la recuperación democrática en Argentina. Algo similar sucedió con los estudios de posgrado.

Mi objetivo ha sido analizar al grupo y sus producciones en aquel contexto histórico, respetando el lugar político-ideológico del que partían, tratando de explicitar sus razones y su mirada acerca de la realidad sociopolítica de los años 60 y 70, para demostrar no sólo “la racionalidad” de su posición (tantas veces denostada/atacada), sino también hacerla extensiva al conjunto de la militancia peronista en aquella

experiencia. Quise pues, tratar de desmontar el mito de la “manipulación” analizando la raíz de los debates de la época tanto a nivel sociopolítico como en el plano cultural de la praxis crítica cinematográfica. Esto implica analizar la peronización social desde las propias razones de sus actores a fin de complejizar las características que presenta la relación entre los peronistas y Perón en tanto líder de dicho movimiento político.

La Hora de los Hornos, es pionera en muchos aspectos, No sólo por ser el primer film militante argentino, rodado en un contexto nacional complejo e internacional explosivo, sino porque es marcadamente peronista. Tiene la virtud (no sólo estética y revolucionaria) de poner en acto una historia silenciada, en un contexto de clandestinidad y persecución creciente. Amén de ello, sus directores tuvieron la valentía de defenderla en toda tribuna en la que se presentaron, conscientes de que la difusión internacional era la contracara necesaria de la censura local. Fue un film que conmovió, que emocionó, que develó y que generó controversias. En todas partes del mundo se convirtió en ejemplo de cine y fue una de las películas argentinas más vistas y comentadas. Film multipremiado, le dio al grupo y a sus miembros una proyección internacional que nunca habían imaginado. Basta con leer las reacciones que generó tras su estreno en Pésaro en 1968.

No hay que olvidar tampoco que tras su estreno en Pésaro (Italia, junio de 1968), *Cine Liberación* le agregó al film en forma permanente una entrevista que Carlos Mazar Benett le realizó a Juan Perón en Puerta de Hierro (España) en septiembre de ese año. La misma, fue un claro antecedente de los *Documentales de Puerta de Hierro*, dos entrevistas que Octavio Getino y Fernando Solanas le realizaran en 1971 también en Madrid a Juan Perón. Más allá de las diferencias que entre estos documentales y *La Hora delos Hornos* existen, como ya se ha apuntado, en el plano estético existe una continuidad en el posicionamiento político-cinematográfico entre los miembros del grupo que he explicitado en el análisis comparado del corpus seleccionado.

Desde mi perspectiva, estas coincidencias en el tiempo obedecen a que estos films-documentos reflejan el proceso por el que atravesaba el movimiento peronista desde su derrocamiento en 1955. Así pues, durante los primeros once años, producto de las luchas resistentes que se profundizarían aún más a partir de 1966, se fueron generando los cambios necesarios que viabilizarían las condiciones de posibilidad para la vuelta al poder.

Sin embargo, la película es también un recorte de los sucesos que tenían por protagonismo a las luchas populares peronistas. Varios de los debates/discusiones que atravesaban por entonces al Movimiento Peronista no fueron reseñados. Entre ellos, vale la pena rescatar “los olvidos” en torno de ciertas figuras como Juan José Valle Felipe Vallese o John William Cooke, cuyo rol en la organización de la Resistencia Peronista fue central, apenas es mencionado. Otras “importantes ausencias” del entramado político de la etapa analizada en *La Hora de los Hornos* es que no se alude al “giro a la izquierda de Perón”, es decir al origen del Movimiento Revolucionario Peronista (MRP) y de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP) cuyas discusiones en torno a la “lucha armada”, a la que tanto refieren Octavio Getino y Fernando Solanas en sus films, fueron por entonces fundamentales. Tampoco ponen el foco en la renovación católica que supuso por entonces el Concilio Vaticano II y la radicalización de la Iglesia, ni en el origen del “grupo Catedral” (uno de los grupos proto-montoneros).

De modo que la presente investigación no termina aquí ni mucho menos. Dada la extensión y amplitud del trabajo emprendido he podido descubrir nuevos hilos de investigación. No obstante, creo que en esta parcialidad he logrado darle forma a la pregunta que guía mi investigación, amén de dejar en claro que Octavio Getino, Fernando Solanas y Gerardo Vallejo, no se fueron peronizando entre 1966 y 1971, esa identidad, aunque desde experiencias diferentes se dio con bastante anterioridad.

Bibliografía

Aguilar, G. (2009), *La salvación por la violencia: Invasión y La Hora de los Hornos*, (en línea). Disponible en: http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/cyp_aguilar.pdf.

Bettendorff y Wolkowicz (2015), *Indagaciones sobre el cine ensayo en Argentina*, en línea.

Adamovsky, Ezequiel (2009) *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una Ilusión (1919 -2003)*, Buenos Aires, Planeta.

Altamirano, C. (2011), *Peronismo y cultura de izquierda*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno editores.

Bardini, R. (2002), *Tacuara. La pólvora y la sangre*, México, Océano.

Campo, J. (2014), *Filmando teorías políticas: dependencia y liberación en La hora de los hornos*, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26730752004>.

Castro, F y Salas, E. (2011), *Norberto Habegger. Cristiano, descamisado, montonero*, Buenos Aires, Colihue.

De Biase, M. (1998), *Entre dos fuegos. Vida y asesinato del padre Mugica*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

- Del Campo, H. (1983), *Sindicalismo y peronismo. Los comienzos de un vínculo perdurable*, Buenos Aires, Clacso.
- Dip, N. (2017), *Libros y alpargatas. La peronización de docentes, estudiantes e intelectuales de la UBA (1966-1974)*, Buenos Aires, Prohistoria.
- Fayt, Carlos (1967), *La naturaleza del peronismo*, Buenos Aires, Viracocha.
- Germani, G. (1962), *Política y sociedad en una época de transición: de la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, Buenos Aires, Paidós.
- Getino O. y Velleggia S. (2002), *El cine de las historias de la revolución*, Buenos Aires, Altamira.
- Gillespie, R. (1989), *Soldados de Perón. Los Montoneros*, Buenos Aires, Grijalbo.
- Giussani, P. (1984), *Montoneros, la soberbia armada*, Buenos Aires, Tiempo de Ideas.
- Godard, J.L. y Solanas, F. (1969). Godard por Solanas. Solanas por Godard. Cine del Tercer Mundo. LA CINEMATECA DEL TERCER MUNDO. Año1, N°1, oct. 1969.
- Gutman, D. (2003), *Tacuara, historia de la primera guerrilla urbana argentina*, Buenos Aires, Vergara.
- Halperín Donghi, T. (1986), *Un cuarto de siglo de historiografía argentina (1960-1985)*, en: *Desarrollo Económico* (Buenos Aires), vol. 25. N° 100, enero-marzo.
- Hilb, C. y Lutzky, D. (1984), *La nueva izquierda argentina: 1960-1980*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- James, Daniel (1990) *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina (1946 – 1976)*, Buenos Aires, Sudamericana
- Lanusse, L. (2005), *Montoneros, el mito de sus doce fundadores*, Buenos Aires, Vergara.
- López Marsano, Ch. *Por las sendas argentinas. Un derrotero por el cine político-militante de Raymundo Gleyzer*. FOTOCINEMA, n° 17 (2018), E-ISSN: 2172-0150.
- Mestman, M., *Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política*, Causas y Azares, Año II, N°2, otoño de 1995.
- Mestman, M. (1999), *La hora de los Hornos, el peronismo y la imagen del Che*, (en línea). Disponible en: <http://www.docacine.com.ar/articulos/Mestman02.htm>
- Mestman, M (2001), *Postales del cine militante argentino en el mundo*, (en línea). Disponible en: https://issuu.com/rehime/docs/mestman_m_2001_postales_del_cin
- Mestman, M. *Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional. Cine Liberación y el Movimiento Peronista*. En: Sartora, J. y Rival, S. (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Bs.As., Librería, 2007.
- Mestman, M. (2008.a), *Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación* (en línea) <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/5.-Raros-e-in%C3%A9ditos-del-Grupo-Cine-Liberaci%C3%B3n.pdf>
- Mestman, M, (2008.b) *Entre Argel y Buenos Aires: El comité de cine del tercer mundo*, La Fuga, 6, 2008, ISSN: 0718-5316. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/entre-argel-y-buenos-aires/27>

- Mestman, M. (2009), *La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación* (en línea) <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20160229050511/09mest.pdf>
- Monterde Lozaya, J.E (2016) *El Cine como dispositivo crítico*, Barcelona, FUOC.
- Morello, G. (2003), *Cristianismo y revolución. Los orígenes intelectuales de la guerrilla argentina*, Córdoba, Universidad Católica de Córdoba.
- Murmis, M. y Portantiero, J.C. (1971), *Estudios sobre los orígenes del peronismo*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- O'Donnell, G. (1982) *El Estado Burocrático Autoritario. Triunfo, derrotas y crisis*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
- Ollier, M. M. (1998), *La creencia y la pasión. Privado, público y político en la izquierda revolucionaria*, Buenos Aires, Ariel.
- Oubiña, D. (2016), *El profano llamado del mundo*, en: Mestman, M. (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires, Akal, 2016.
- Peña, F. y Vallina, C. (2006), *El cine quema. Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, De la Flor.
- Peña, M. (1973) *Masas, Caudillos Y Elites. La Dependencia Argentina De Yrigoyen A Perón*, Buenos Aires, El Lorraine.
- Portantiero, J. C, *Economía y política en la crisis argentina: 1958-1973*, Revista Mexicana de Sociología, Vol. 39, No. 2 (Abr. - Jun., 1977), pp. 531-565
- Robles, H (2011) *Radicalización política y sectores populares en la Argentina de los '70: La juventud peronista [JP] y su articulación con Montoneros en los barrios periféricos de la ciudad de La Plata* [en línea]. Tesis de Posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.437/te.437.pdf>
- Rot, G. (2016), *Itinerarios revolucionarios: de la resistencia peronista al partido revolucionario de los obreros argentinos*, La Plata, De la Campana.
- Salas, E. (2003), *Uturuncos. El origen de la guerrilla peronista*, Buenos Aires, Biblos.
- Sánchez Biosca, V. (2004), *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós.
- Sarlo, B. (2007), *La Noche de las cámaras despiertas*, en *La máquina cultural*, Buenos Aires, Seix Barral.
- Sebrelí, J. J. (1983), *Los deseos imaginarios del peronismo*, Buenos Aires, Legasa.
- Solanas, F. y Getino, O. (1973), *Cine, Cultura y Descolonización*
- Sucarrat, M. (2017), *El Inocente. Vida, pasión y muerte de Carlos Mugica*, Buenos Aires, Octubre.
- Terán, O. (1991), *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Puntosur.
- Torre, J.C. (1989), *Interpretando (una vez más) los orígenes del peronismo*, en *Desarrollo Económico*, vol. 28, enero-febrero.
- Trombetta y Wolkowicz, (2011) *Un ensayo revolucionario. Sobre La Hora de los Hornos del Grupo Cine Liberación*. En Lusnich, AL y Piedra, P. eds. *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

Verbitsky, H. (2007 a 2010), *Historia política de la Iglesia Católica*, Buenos Aires, Sudamericana. 5 tomos.

Vezzetti, H. (2009), *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Wolkowicz, P (2008) *La hora de los hornos y la construcción de un peronismo revolucionario*, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6523/ev.6523.pdf

Filmografía

-----, *La Hora de los Hornos*, 1966 - 1968.

-----, *Perón, la revolución justicialista*, 1971.

-----, *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*, 1971.