

**EL CINE EXPERIMENTAL DE CORTOMETRAJE EN LA ARGENTINA DE LOS
AÑOS SESENTA Y SETENTA: APROPIACIONES Y VINCULACIONES
TRANSNACIONALES**

The experimental short film in argentina of the sixties and seventies

COSSALTER, Javier¹

Resumen

El campo cultural argentino de los años sesenta y setenta evidenció una marcada transformación que incidió en las diversas prácticas artísticas. El cine nacional se caracterizó por una renovación estética, manifestando una reflexión sobre el medio expresivo en el cruce de apropiaciones foráneas y especificidades locales. El propósito de este trabajo consiste en realizar un análisis fílmico del cortometraje experimental argentino del período, tomando como referencia exponentes extranjeros. Para ello, examinaremos en primer lugar las características teóricas del cine experimental y estudiaremos las condiciones culturales e históricas de posibilidad y emergencia de dicha cinematografía en nuestro medio. En última instancia, abordaremos el apartado analítico tomando tres grandes tendencias dentro del cine experimental –el cine de animación experimental; el cine estructural y el cine de vanguardia.

Abstract

The Argentine cultural field in the sixties and seventies showed a marked transformation that affected the diverse artistic practices. The national film featured an aesthetic renewal, manifesting a reflection on the expressive medium at the intersection of foreign appropriations and local specificities. The purpose of this paper is to make a film analysis of Argentine experimental short film in the period, taking as reference foreign exponents. To do this, we will first examine the theoretical characteristics of experimental film and study the cultural and historical conditions of possibility and emergence of that film in our cinematography. Then, the analytical section will address three trends within experimental cinema –experimental-animation cinema; structural film and avant-garde cinema.

Palabras Clave: Cine, Experimental, Cortometraje, Transnacional.

Key-words: Cinema, Experimentation, Short film, Transnationalism.

Data de submissão: Setembro de 2014 | **Data de publicação:** Dezembro de 2014.

¹ JAVIER COSSALTER - Licenciado en Artes por la UBA. Becario doctoral del CONICET. Se desempeña como docente de la cátedra de Semiología del programa UBA XXI. Es Secretario general de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa) y forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), dependiente del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Email: javiercossalter@gmail.com

INTRODUCCIÓN

A mediados de los años cincuenta se produjo en Argentina una renovación cultural que incidió –de diversas formas– en el campo cinematográfico nacional. En este contexto, el estancamiento de la industria fílmica –debido entre otras cosas a una política crediticia ilimitada y una falta de control sobre los pagos de las deudas– favoreció la irrupción de una producción de tipo alternativa, dentro de la cual el cortometraje ocupó una posición de vanguardia. La experimentación estética del lenguaje se convirtió en la bandera de la renovación del cine nacional, pero también representó un claro gesto artístico de época a nivel mundial. Los talleres y seminarios; los cineclubes y las escuelas de cine respaldadas por universidades nacionales; junto con entidades tales como el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Di Tella y el Instituto Goethe, colaboraron con la promoción y el sustento de proyectos innovadores y rupturistas a través de dos mecanismos principales: el subsidio y financiamiento de las realizaciones fílmicas, por un lado; la difusión y circulación del cine foráneo –restringido en los años previos debido a la política de extremo proteccionismo– sobre el cual el cine argentino tomaría ciertos elementos para construir su especificidad, por el otro.

En este sentido, el propósito del presente trabajo consiste en realizar un análisis textual de producciones fílmicas experimentales de cortometraje argentino –en el período comprendido por la modernidad cinematográfica local (1956-1976)– teniendo como referencia exponentes fílmicos extranjeros, con el objetivo de conformar un estudio comparado que nos permita examinar las apropiaciones y los intercambios suscitados por el film breve experimental durante esta etapa del cine nacional, y componer la escena general del corto experimental argentino del momento.

De este modo, comenzaremos el recorrido con un apartado teórico, planteando rasgos y características del cine experimental que nos brinden una metodología de acercamiento particular para el análisis. En este punto comentaremos a su vez las potencialidades del film de corta duración en el cruce con el cine experimental. Luego, continuaremos el desarrollo a través de un repaso sobre el contexto cultural y artístico argentino en la etapa estudiada, señalando el papel de las instituciones y entidades involucradas así como también mencionaremos las experiencias cinematográficas afines llevadas a cabo principalmente en Norteamérica y Europa. Finalmente, nos abocaremos al análisis fílmico dividiendo la sección en tres ejes o núcleos temáticos: 1) El cine de animación experimental: Luis Bras y su relación

con Norman McLaren;² 2) El cine estructural: Narcisa Hirsch y Claudio Caldini en correspondencia con el cine norteamericano y la propuesta teórica de Paul Adams Sitney;³ 3) Estructuras del relato experimentales: abstracción, vanguardia y deconstrucción, en su vínculo con la recuperación de las vanguardias históricas y en sintonía con los nuevos cines.⁴

Apuntes en torno al cine experimental

Definir qué es el cine experimental resulta una de las tareas más difíciles dentro del ámbito de la Teoría del cine. Si bien no es nuestro objetivo, esbochemos algunas categorías y rasgos que nos permitan acercarnos al objeto de estudio con herramientas concretas. En primer lugar, partimos de la premisa de González Zarandona (2005) quien entiende que “el cine experimental no es un solo cine, ni tampoco se refiere a unas cuantas películas” (2005, p. 18). El autor propone dos grandes cualidades para englobar lo que puede ser considerado como experimental: aquello que es no convencional y que proviene de una expresión personal. Esto nos abre un abanico inmenso de variantes: cine puro, abstracto, producido de forma independiente, *underground*; películas que utilicen técnicas de la narrativa pero de modo alternativo, etc. Sin embargo, estas primeras dos conceptualizaciones presentan un carácter vago y falta de especificidad. Rescatemos entonces algunos modelos de aproximación al cine experimental que profundicen y complejicen estas nociones iniciales.

Los teóricos Jesús Ramos y Joan Marimón (2002) retoman la actitud personalista e intimista, pero le adjudican al cine experimental ciertas construcciones visuales específicas como la repetición de planos, los motivos visuales o secuencias, los juegos ópticos con lentes deformantes, las variaciones en la velocidad de filmación –aceleración o *ralenti*–, los encuadres raros e imposibles –la cámara no se corresponde necesariamente con el punto de vista de un personaje–, deformaciones y sobreimpresiones, entre otras. Se destaca de este modo la importancia de la estructura formal de la obra y la experimentación con los recursos que brinda el dispositivo fílmico. En este sentido, se desprende la concepción del cine experimental como metalenguaje –propuesta por Small (1994) y Camper (2004)– puesto que:

² El corpus fílmico escogido para este tópico es el siguiente: *Boogie-Doodle* (Norman McLaren, 1948); *Neighbours* (Norman McLaren, 1952); *Canon* (Norman McLaren, 1964); *Toc... Toc...* (Luis Bras, 1965); *Bongo Rock* (Luis Bras, 1969); *La danza de los cubos* (Luis Bras, 1976).

³ Los films a tener en cuenta en torno a este tema son: *Wavelength* (Michael Snow 1966-67); *Surface tension* (Hollis Frampton, 1968); *Lemon* (Hollis Frampton, 1969); *Film-Gaudí* (Claudio Caldini, 1975); *Ventana* (Claudio Caldini, 1975); *Come out* (Narcisa Hirsch, 1971); *Taller* (Narcisa Hirsch, 1975).

⁴ Las películas seleccionadas bajo este criterio son: *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924); *Filmstudie* (Hans Richter, 1926); *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929); *Moto Perpetuo* (Osías Wilensky, 1959); *Dimensión* (Aldo Luís Persano, 1960); *Caperucita roja* (Juan Fresán, 1965).

“la película emplea de manera consciente los instrumentos del lenguaje cinematográfico para llamar la atención sobre ellos” (2004). Es decir que saca a la luz su sistema intrínseco para reflexionar sobre la propia sustancia fílmica. La autorreflexión del médium expresivo se convierte en el pilar fundamental de dicha concepción sobre el cine experimental.

Por otra parte, desde una perspectiva sistemática tomamos las condiciones que propone Colas Ricard (2004) para hablar efectivamente de cine experimental: “1) Ensanchamiento de las normas restrictivas y arbitrarias del cine comercial; 2) Narración compleja, fragmentaria, deconstruida o inexistente; 3) La concepción del filme aflora a lo largo del filme: experimentación y reflexión, rodaje y escritura van de la mano; 4) El filme es ante todo algo personal: el cineasta no sólo integra todas las líneas creativas del filme sino que muchas veces las efectúa él mismo; 5) Autoproducción y presupuesto mínimo; 6) Distribución y difusión por vías paralelas o cooperativas” (2004, p. 9). Aquí se recuperan tanto las cualidades de no convencionalidad –puntos 1, 2 y 6–; subjetividad personal –3, 4 y 5–; incorporando la noción de metalenguaje y proponiendo en definitiva un modelo preciso pero simplificador.

Por último, trabajaremos con la noción de cine estructural acuñada por Paul Adams Sitney (2002), como una variante particular del cine experimental. Bajo este término Sitney agrupó a una serie de realizadores –Michael Snow, Hollis Frampton, George Landow, Paul Sharits, Tony Conrad, Joyce Wieland, Ernie Gehr, Kurt Kren, y Peter Kubelka– que, en Estados Unidos durante los años sesenta, comenzaron a realizar un arte simple poniendo el acento en el dispositivo; conformando un cine formalista principalmente a través del montaje y la proyección. Se develaban de este modo los componentes básicos del film. El autor identifica cuatro características comunes a este cine: 1) Posición de cámara fija –*fixed camera position*–; 2) Efecto destello o parpadeo –*flicker effect*–: efecto estroboscópico debido a la naturaleza intermitente de la película, que consiste en variar la velocidad y el intervalo de la luz; 3) Repetición –*loop printing*–; 4) Re-fotografía –*rephotography*.

Finalmente, resulta pertinente señalar la eficacia del film de corta duración a la hora de vehicular una propuesta cinematográfica experimental. La marginalidad del cortometraje –que lo ha puesto generalmente fuera del circuito de producción comercial y de difusión masiva– le ha permitido trabajar con una mayor libertad estética en cuanto a la elección de las temáticas y los recursos expresivos para concretar esos contenidos. Como bien señala Guadalupe Arensburg:

“En contra del cine oficial, libre de las leyes del mercado con sus estrictos condicionamientos comerciales, rechazando los esquemas tradicionales de narración (...) los cortos son un producto casi marginal, y eso los convierte en

el género de la libertad expresiva por excelencia, siendo el espacio idóneo para la búsqueda de formas alternativas de lenguaje, de nuevos temas, persiguiendo la experimentación y la innovación” (FERNÁNDEZ y VÁZQUEZ, 1999, p. 155).

De este modo, podemos apreciar ciertos vínculos entre el cortometraje y el cine experimental: no convencionalidad; expresión subjetiva e innovaciones en el lenguaje; canales alternativos; público acotado. Asimismo, el receptor de cortometraje adopta la misma actitud de percepción atenta que el espectador de cine experimental. En palabras de Mariangel Bergese, Isabel Possi y Mariana Ruiz, el espectador del corto adquiere un rol activo puesto que “prevalece en él la idea de fugacidad que lo obliga a mantener una atención constante. Como receptor activo es el que completa los hechos y los personajes, debido a que la información que recibe actúa como disparador de un proceso que culmina en su mente (...) (1997). Los aspectos perceptuales y la alternatividad en la construcción del relato –a través de recursos novedosos y rupturistas– también convocan al espectador de cine experimental a ejercitar y vivenciar un proceso reflexivo en correspondencia con la autorreflexión que el propio film pretende establecer.

Panorama acerca de la escena cultural y cinematográfica argentina en los sesenta

La década del sesenta en Argentina significó un período de marcada efervescencia cultural –y política, también.⁵ A finales de los años cincuenta se generó la entrada de nuevas formas culturales, en una fusión entre apropiaciones foráneas y especificidades locales. En el

⁵ En el plano social, los años sesenta y setenta estuvieron signados por sucesivos golpes militares y breves interregnos democráticos: en 1958 Arturo Frondizi fue electo presidente de forma democrática, y gobernó hasta su caída en 1962. Luego del golpe de Estado quedó a cargo del Poder Ejecutivo, José María Guido (1962-1963). Posteriormente, Arturo Illa llevará adelante el cargo de modo constitucional hasta su deposición en 1966, en manos de la autodenominada “Revolución Argentina”, encabezada por Juan Carlos Onganía (1966-1970); Roberto Levingston (1970-1971) y Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973). En marzo de 1973 se realizaron las primeras elecciones libres en 18 años –puesto que el partido peronista había estado proscrito desde 1955. En mayo asumió Héctor Cámpora como presidente, preparando el terreno para el retorno de Perón al poder. Sin embargo, renunció al poco tiempo asumiendo de forma temporal Raúl Alberto Lastiri, hasta la llegada de Perón en octubre. Con la muerte de Perón en julio de 1974, asumió su esposa y vicepresidenta, María Estela Martínez de Perón, quien fue derrocada en marzo de 1976 por el golpe de Estado autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” comandado por Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera y Orlando Ramón Agosti, iniciando la etapa más sangrienta, represiva y oscura de la historia política argentina. En el plano cinematográfico, y como respuesta a la represión física y moral implantada por los gobiernos dictatoriales, se crearon hacia finales de los años sesenta los colectivos de realización clandestinos: *Grupo Cine Liberación* –de filiación peronista–; *Realizadores de Mayo* –un grupo heterogéneo de directores que se reunieron con el propósito de concebir un film episódico acerca de los acontecimientos ligados al Cordobazo, cuyo título es *Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación*–; y el *Grupo Cine de la Base* –cercano a las propuestas del Partido Revolucionario del Pueblo (PRT).

ámbito teatral se produjo la recepción de los textos filosóficos de Sartre; la llegada de la textualidad de Arthur Miller; los estrenos de obras de Ionesco, Becket y Pinter; la incorporación de los métodos de actuación de Stanislavski –a través de la escuela de Strasberg–; se afianzaron los actores del teatro independiente y apareció un grupo de directores nuevos. El denominado realismo reflexivo estaba basado en el encuentro personal, centrado en una clase media sin salida, que carecía de proyectos para enfrentar el cambio. La obra más representativa fue *Soledad para cuatro* (1961) de Ricardo Halac.⁶

Esta subjetividad en la visión del mundo también sería característica de la literatura y el cine de la época. El denominado *boom* latinoamericano –fenómeno editorial y literario llevado a cabo por jóvenes cuentistas, difundido por el mundo entero– consistía en obras experimentales de marcado carácter político. Algunos de sus rasgos fueron la concepción de un tiempo no lineal; la inclusión de varias voces narrativas; la complejidad técnica; el cuestionamiento de la identidad regional y nacional; y el roce de los límites con el género fantástico. Julio Cortázar fue el máximo representante⁷ de este movimiento en la Argentina, y algunas de sus obras fueron llevadas al cine. A propósito del arte cinematográfico, a comienzos de la década nace la denominada Generación del sesenta, dentro de la cual se nuclearon aquellos realizadores como Simón Feldman, Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Manuel Antín, Enrique Dawi, quienes volcaron en imágenes sus preocupaciones existenciales –las de una clase media apática y sin rumbo– a partir de recursos fílmicos innovadores y una autorreflexión del propio medio cinematográfico –planos vacíos; planos inclinados; encuadres raros e imposibles; disyunciones espacio-temporales–, en sintonía con los nuevos cines europeos, especialmente la *nouvelle vague* francesa. *Los de la mesa diez* (Simón Feldman, 1960); *Río Abajo* (Enrique Dawi, 1960); *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1961); *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962); *La cifra impar* (Manuel Antín, 1962); *Prisioneros de una noche* (David José Kohon, 1962), son algunos ejemplos de esta corriente también denominada como Nuevo Cine Argentino.⁸

Por otra parte, y en relación con el cine local, sería pertinente mencionar la labor de las escuelas de cine en cuanto a dos funciones primordiales: la formación y experimentación estética, por un lado; la circulación, el intercambio y la difusión con/de cinematografías

⁶ Para profundizar en el campo teatral argentino de la época ver: PELLETTIERI, O. (1997). *Una historia interrumpida*. Buenos Aires: Galerna.

⁷ Otros exponentes de la literatura del *boom* fueron: Jorge Amado en Brasil; José Donoso en Chile; Gabriel García Márquez en Colombia; Guillermo Cabrera Infante en Cuba; Carlos Fuentes en México; Augusto Roa Bastos en Paraguay y Mario Vargas Llosa en Perú.

⁸ En pos de ahondar en dicha tendencia cinematográfica ver: FELDMAN, S. (1990). *La generación del 60*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, INC, Legasa.

foráneas, por el otro. Las tres escuelas más importantes del período fueron *la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata*; *el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral* y *el Departamento de Cine de la escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba*. Las dos primeras fueron puestas en marcha en el año 1956 y la última, hacia 1964. Todas ellas conformaron un programa de educación formal, implantando una carrera teórico-práctica y otorgando el título universitario de “realizador cinematográfico”. Para este cometido se valieron de dos herramientas: la incorporación de especialistas y realizadores reconocidos como docentes invitados –Rolando Fustiñana, Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez, Simón Feldman, Antonio Ripoll, en La Plata; Patricio Coll, Raúl Beceyro, Juan Oliva, Víctor Iturralde Rúa, en Córdoba– y la utilización del cortometraje como medio de aprendizaje, experimentación y aproximación a la realidad inmediata. Si bien a partir de mediados de la década del sesenta las producciones fílmicas presentaron una radicalización política, los bajos costos y los avances tecnológicos permitieron también un mayor despliegue estético en relación a los recursos brindados por el dispositivo. En cuanto a la segunda premisa, además de funcionar como centros formativos las escuelas organizaron un área de difusión que no sólo intentó exhibir el material interno, sino que se ocupó de mantener vínculos estrechos con cinematografías extranjeras. En la escuela de La Plata, gracias a la presencia del crítico e historiador Rolando Fustiñana –que llevaba adelante la Cinemateca Argentina– se sostuvo un lazo con el cortometraje producido principalmente en Europa, en el terreno documental y experimental, y se realizaron ciclos, congresos y festivales. Fernando Birri había estudiado cine en el *Centro Experimentale de Cinecittá*, en Italia, y de allí llevó la propuesta neorrealista al Instituto del Litoral. En Córdoba se creó un Centro de Extensión que puso en marcha el Cineclub Universitario, y al mismo tiempo se incorporó el registro experimental gracias al contacto con el National Film Board de Canadá.

En esta misma línea podemos señalar también la tarea de los cineclubes provinciales –en auge desde mediados de los años cincuenta. Estos funcionaron como difusores de un cine extranjero de vanguardia y de arte y ensayo, así como se ocuparon de la formación de espectadores, críticos y realizadores locales, a través del debate y las discusiones suscitadas al finalizar las proyecciones.

Finalmente, cabe mencionar la actividad del centro de experimentación artística más influyente del período: el Instituto Di Tella. Creado a finales de los años cincuenta y tomando como modelo las fundaciones norteamericanas de financiación –en este caso la empresa Siam-Di Tella aportaba los fondos para subsidiar las actividades científicas y artísticas–, fundó tres unidades tendientes a promover la creación estética: el Centro de Artes Visuales (CAV), el

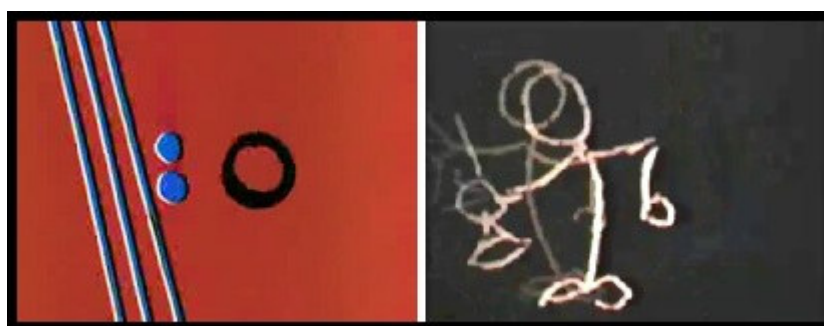
Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). En relación al segundo, “este centro se propone renovar la escena teatral y audiovisual argentina bajo las consignas de la experimentación y la interdisciplinariedad (contando con la colaboración de los Departamentos de Diseño y Fotografía, Técnico Audiovisual, del Laboratorio de Música Electrónica y de los otros dos Centros, en CAV y el CLAEM)” (PINTA, 2006, p. 5). Desde 1961 hasta 1964 coordinó un espectáculo combinado, con proyecciones simultáneas o alternadas, cortometrajes y textos grabados, bajo la línea de un show audiovisual que fue llevado al interior del país. En 1965 se organizó una muestra dedicada al *New American Cinema*, con films de Andy Warhol y Stan Brakhage, entre otros. Si bien al poco tiempo –por medio de una reglamentación municipal– se debió abandonar el proyecto cinematográfico y mantener el espacio como sala teatral, las experiencias (audio)visuales van a continuar: “en el marco de la muestra *Experiencias visuales 1967*, [Oscar] Bony presentó la instalación *Sesenta metro cuadrados y su información*, en el que el piso de la sala estaba cubierto con alambre tejido mientras que sobre una de sus paredes se proyectaba en *loop* una filmación, en 16 mm, de alambre tejido” (DENEGRÍ, 2012, p. 89). Un año antes ya había exhibido cuatro piezas experimentales en el programa titulado *Fuera de las formas del cine*. Es decir que el Instituto Di Tella funcionó como un espacio que acogía y daba visibilidad a experiencias estéticas alternativas, entre ellas, el cine experimental.

Y fue justamente allí, en el Di Tella, donde los realizadores experimentales y radicales que más adelante conformarían el Grupo Goethe y se cobijarían bajo el Instituto Goethe de Buenos Aires –Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann, Juan Villola, Horacio Vallereggi, Juan José Mugni y Adrián Tubio– tuvieron su primer encuentro con el cine experimental norteamericano y en definitiva, con el quehacer artístico experimental producido en nuestro medio local.

Análisis fílmico comparado: entre lo local y lo foráneo

El cine de animación siempre ha sido un género menor, y más aún si este es de carácter experimental. Examinemos las experiencias de Luis Bras y su vinculación con Norman McLaren. Norman McLaren –británico nacionalizado canadiense– nació en Escocia en 1914 y estudió diseño en la escuela de arte de Glasgow. Luego de participar como camarógrafo en la guerra civil española, e invitado por John Grierson, se incorporó al National Film Board de Canadá, donde finalmente fundó el prestigioso Departamento de animación, cumpliendo la

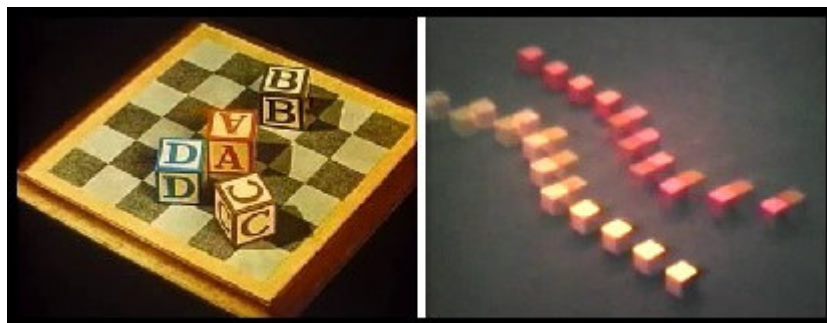
tarea de enseñanza en el estudio de animación. McLaren se dedicó íntegramente a la experimentación en el arte de la animación cinematográfica, y realizó más de cincuenta películas, pero comenzó animando e innovando sin cámara, pintando directamente sobre negativos o raspando la emulsión de la película. Su cortometraje más famoso, *Neighbours* (1952), ganó innumerables premios, entre ellos un Óscar. Como hemos comentado anteriormente, en los años sesenta las escuelas de cine argentinas mantuvieron un contacto con dicha entidad, por medio de la cual pudieron conocerse los trabajos de animación de McLaren. Por otro lado, Luis Bras nació en los años veinte en Rosario, Argentina, y fue profesor de dibujo y grabado, ilustrador, decorador, dibujante publicitario, y realizador cinematográfico de films experimentales y dibujos animados para cine y televisión. Se acercó al cine a principios de los sesenta de manera autodidacta, explorando técnicas artesanales de intervención directa sobre el material sensible sin el uso de la cámara, animación de dibujos y animación de objetos corpóreos cuadro a cuadro. Disponía de muy poca bibliografía, una cámara de 16 mm prestada y conocimientos básicos. En 1964 se encontró con las obras completas de McLaren y en 1966 tuvo un encuentro personal con él donde le pudo proyectar sus primeros cortos experimentales. McLaren le dio datos técnicos para trabajar directamente la banda de sonido y se asombró por el hecho de que utilizara el 16 mm. En los años noventa Bras es becado por el Centro de Estudios Canadienses, y allí pudo restaurar el original de 16 mm de *Bongo Rock* (1969) y rehacer en 35 mm *La danza de los cubos* (1976).



Boogie-Doodle (Norman McLaren, 1948) // *Bongo Rock* (Luis Bras, 1969)

Analicemos de forma comparada algunas de las obras de estos dos realizadores para observar sus similitudes. *Boogie-Doodle* (Norman McLaren, 1948) es un cortometraje hecho sin cámara, dibujado directamente sobre película de 35 mm con una lapicera común, de tinta. Consiste en una animación de líneas y figuras abstractas, con variaciones de colores en la figura y el fondo. McLaren, influenciado por los films pintados a mano de Len Lye, estaba explorando la técnica en Nueva York donde finalmente crea este film junto con una serie de

cortos similares. La animación en *Boogie-Doodle* coincide exactamente con la pieza musical de Albert Ammons, concluyendo en la última nota. Por ejemplo, *Toc... Toc...* (Luis Bras, 1965) también parte de la intervención de la película. Se trata de un rayado directo sobre la emulsión sensible en sincronía con el sonido del golpe de un lápiz sobre una mesa. El grafismo de líneas y figuras se emparenta de forma clara con la abstracción del film anterior. En esta misma senda, *Bongo Rock* (Luis Bras, 1969) se constituye a partir del rayado a mano sobre película velada con una púa antigua de fonógrafo a través de nueve mil fotogramas. Aquí se puede distinguir a una pareja de personajes que baila un rock and roll al compás de la música –utilización similar de la banda sonora que en el corto de McLaren. El autor volvió a realizar el film por completo muchos años más tarde, la coloreó y agregó algunas variaciones al original. En *Neighbours*, Norman McLaren utiliza la técnica *pixilation* inventada por el propio animador experimental. Su nombre resulta de la combinación de las palabras *pixi* y *titillation*. En ella se anima a personas reales u objetos, ya sea posicionándolos o fotografiándolos cuadro por cuadro, o alterando la velocidad de registro y de actuación para recomponerla luego al proyectarla, en un movimiento totalmente imposible. En este caso el argumento trata de dos vecinos que pelean por una flor que pareciera estar en el medio de las dos propiedades. A través de un tono satírico se plantea un mensaje anti-guerra, puesto que los vecinos terminan destruyéndose por una simple flor. La banda sonora fue creada por el realizador rayando el borde de la película. Asimismo, *Canon* (Norman McLaren, 1964) es una animación de cubos a partir de la misma técnica –*pixilation*– en sintonía rítmica con la banda sonora cuyo principio constructivo es la fuga: una polifonía vertebrada por el contrapunto entre varias líneas instrumentales basado en la reiteración de melodías en diferentes tonalidades. Con ciertas semejanzas, nos aproximamos al film de Bras *La danza de los cubos* (1976). Para este corto el autor fabricó mil doscientos cubos de telgopor forrados con cartulinas de seis colores y los animó cuadro a cuadro sobre una mesa, combinando variaciones de movimientos en altura, anchura y profundidad, con perfecta sincronización al compás de una sonata de Beethoven.



Canon (Norman McLaren, 1964) / *La danza de los cubos* (Luis Bras, 1976)

Para concluir, podríamos aplicar en estas obras las condiciones de Colas Ricard para el cine experimental. En primer lugar, este cine de animación presenta un ensanchamiento de las normas restrictivas del cine comercial, en tanto libertad estética, narrativa y productiva. La elección del cortometraje rompe con los cánones tradicionales de rentabilidad de la industria cinematográfica. En segundo lugar, la narración es inexistente en muchos de los ejemplos – aquellos puntualmente abstractos. En relación a la experimentación y a la reflexión, la intervención sobre la materialidad fílmica en algunos de estos trabajos devela una marcada autorreflexión del medio expresivo. Al mismo tiempo, la técnica de *stop motion* exhibe las potencialidades del lenguaje cinematográfico. De esta forma se recupera la noción de metalenguaje, es decir, la conciencia sobre el uso de la materia *cine*. Luego, la idea del film como algo personal es bastante clara: tanto McLaren como Bras cubrían ellos mismos todas las esferas de confección del film –a diferencia del cine comercial donde hay una división del trabajo estipulada. Esto se conecta estrechamente con el punto cinco: la autoproducción y el presupuesto mínimo. Como ya comentamos, Luis Bras contaba con una cámara prestada, utilizaba película vencida y coloreaba a mano sus films. Por último, en cuanto a la difusión de estas obras, si bien el corto de McLaren ha ganado popularidad a partir del Óscar, estas obras experimentales han tenido acogida únicamente en festivales y ciclos de cine arte.

Estudiemos en este tramo las apropiaciones que el cine experimental argentino ha hecho del cine estructural norteamericano. Como hemos señalado, a partir de mediados de los años sesenta comenzaron a establecerse nexos cercanos con la cinematografía norteamericana, mediante visitas, seminarios y ciclos de cine. Claudio Caldini⁹ y Narcisa Hirsch¹⁰ –dos de los más importantes cineastas experimentales del período– han tomado algunos elementos del cine estructural norteamericano que describe Paul Adams Sitney en relación a esa práctica formalista que ponía en escena el dispositivo mismo. Una de las obras más reconocidas del artista canadiense Michael Snow –*Wavelength* (1966-67)– reside en un *zoom* de aproximación extremadamente lento, que dura 45 minutos, y que parte de un plano general hacia unas ventanas concluyendo en un plano detalle de una fotografía del mar. En el desarrollo se

⁹ Claudio Caldini nació en los años cincuenta. Estudió cine en el Instituto Nacional de Cinematografía y es cineasta experimental desde 1970. Ganó distintos premios y becas, y sus películas fueron exhibidas en varios países del mundo. El propio Caldini dice: “(...) el cine experimental siempre presenta a su propia materia y no trata de seguir una línea narrativa. No hay mimesis, no hay diégesis, no hay nada de todo aquello propio de la teoría cinematográfica.” En estas palabras hay una clara alusión al cine estructural, ese cine antiilusionista que pone el énfasis en los medios expresivos, principalmente a través del montaje. En sus obras están presentes la posición de cámara fija, la repetición y la re-fotografía, pero también trabaja con otros recursos.

¹⁰ Narcisa Hirsch nació en Berlín en 1928. Comenzó como artista plástica y luego extendió su actividad hacia el audiovisual en forma de instalaciones, performances e intervenciones. Formó parte del Grupo Goethe, el principal núcleo de cine experimental en los años setenta, y continúa actualmente en actividad realizando films experimentales en formato digital.

producen diferentes variaciones lumínicas sobre los fotogramas y una serie de sonidos disruptivos. Se utiliza aquí la cámara fija –uno de los rasgos que Sitney adjudica al cine estructural. Otro de los máximos exponentes de dicho cine es Hollis Frampton–fotógrafo, cineasta y teórico norteamericano– quien en 1969 realizó *Lemon*, cortometraje de siete minutos de duración, silente, estático y sin edición; conformado por un solo plano de un limón que comienza en penumbra hasta llegar a la plena luminosidad, y cae luego en la oscuridad completa para finalizar en contraluz. Se observa de este modo un reparo consciente y reflexivo sobre una de las principales sustancias materiales del cine: la luz. Mecanismos similares podemos encontrar en los cortos *Come out* (Narcisa Hirsch, 1971) y *Ventana* (Claudio Caldini, 1975). El primero tiene una duración de diez minutos y contiene sólo dos planos. Una imagen borrosa va adquiriendo foco –por medio de un lento *zoom* invertido– hasta que se vislumbra el objeto: un tocadiscos. El otro plano consiste en una toma cenital breve, donde observamos el autor y el tema del vinilo, que es aquel que funciona como banda sonora del film en cuestión, pero que realiza el paso inverso al de la banda de imagen: la grabación de una voz humana repetida y desfasada que progresivamente se transforma en un sonido abstracto. Es decir que se genera un contrapunto entre ambas bandas, ya que la claridad de la primera se corresponde con la disonancia de la segunda, y viceversa; desarrollo que pone el énfasis en la construcción material y la potencialidad estructural del film. El segundo cortometraje está compuesto por haces de luz sobre un fondo negro, en un crescendo de capas superpuestas. Es un trabajo claro sobre la materialidad fílmica. Sin embargo, al final del corto la imagen se aclara progresivamente hasta que aparece en el fondo una ventana. En este sentido, son claras las marcas que emparentan a estos films: la utilización de la cámara fija; pocos planos; el trabajo con la luminosidad; el uso del *zoom*. Todos ellos no sólo ponen en escena la sustancia de base de la obra fílmica sino que también develan una temporalidad particular: el tiempo cinematográfico.



Wavelength (Michael Snow 1966-67) / *Ventana* (Claudio Caldini, 1975)

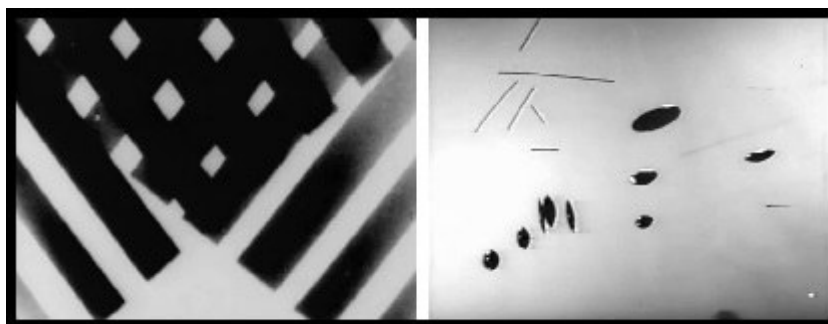
Asimismo, podemos encontrar otras semejanzas entre los films norteamericanos y argentinos. Por ejemplo, *Film-Gaudí* (Claudio Caldini, 1975) se compone de un collage de elementos arquitectónicos de Antoni Gaudí en Park Güell. El autor utiliza la técnica del *single-framing*, una técnica de pasaje rápido de cuadro a cuadro –por medio del montaje. Frente a ciertas obras, esta técnica se complementa con el agregado de la cámara acercándose hacia el interior de la figura que va cambiando. A su vez, el film despliega una serie de recursos tales como el *travelling*, acercamiento y alejamiento de la cámara, acciones repetidas y circulares. Por último, podemos observar la utilización de la re-fotografía, es decir, el acto de repetir la fotografía de un mismo lugar, desde el mismo punto de vista, en un lapso distanciado de tiempo. Esto genera cierta porosidad en la imagen. Desde una perspectiva similar, el cortometraje de Hollis Frampton *Surface Tension* (1968) contiene un fragmento de dos minutos y medio donde por medio de una sola toma, la cámara parte del puente de Brooklyn y transita –de forma acelerada– el camino hasta el lago en Central Park. Un recorrido que dura aproximadamente noventa minutos a pie está condensado en un par de minutos *cinematográficos*. Nuevamente se pone en foco el trabajo sobre la temporalidad. Cabe mencionar también el aspecto sonoro del film: un monólogo ex-temporal en alemán del artista Kasper Koenig que nada tiene que ver con la ciudad de Nueva York. Este reparo consciente sobre las bandas de imagen y sonido –que pone en relieve la convencionalidad fílmica– será el tema principal de *Taller* (Narcisa Hirsch, 1975). Dicho film, constituido por un solo plano-secuencia, muestra la pared de un taller repleto de fotografías, mientras que en la banda sonora podemos oír a la propia realizadora describir todas las paredes del taller, incluyendo aquella –la única– que puede ver el espectador. La disociación de las bandas no sólo provoca una atención consciente sobre la temporalidad del film sino que en este caso pretende activar la imaginación del espectador.

Finalmente, destacamos que en todos estos ejemplos trabajados la centralidad de la reflexión sobre los medios expresivos y la puesta en juego de los aspectos perceptuales del cine, provocan al espectador, quien debe asumir una postura activa, dinámica, participativa; el receptor es invitado a reflexionar sobre el propio acontecer fílmico. En este sentido, el cine experimental –como ya hemos anticipado– encuentra en el cortometraje un vehículo efectivo para desarrollar sus propuestas.

La renovación estética del cine argentino en los años sesenta y setenta tuvo asimismo como fuente de inspiración la recuperación de las vanguardias históricas. La reflexión sobre el propio dispositivo estuvo presente fundamentalmente a través del recurso del montaje –elemento primordial en la vanguardia soviética–; el trabajo con la fotografía –rasgo

característico del expresionismo alemán: el juego de luces y sombras–; y la demostración de las posibilidades técnicas del lenguaje cinematográfico –búsqueda que exacerbó los realizadores del llamado impresionismo francés en la primera década del siglo pasado, como Abel Gance, Germaine Dulac, Louis Delluc, Jean Epstein. El carácter experimental de la narración y la construcción del relato también rozaron los límites del surrealismo y el cine abstracto, así como entraron en sintonía con la performance de la neovanguardia, en auge por aquellos años. Para este último núcleo de análisis tendremos en cuenta entonces principalmente los modos narrativos de Colas Ricard y las construcciones visuales que señalan Ramos y Marimón.

En *Moto Perpetuo* (Osías Wilensky, 1959), un músico compone una pieza musical que se trasluce en un collage audiovisual de un día en la ciudad –personas cambiándose, bajando y subiendo escaleras, la muchedumbre en un bar, en la calle, gente durmiendo y despertándose. Si bien el cortometraje presenta una estructura narrativa clásica, es decir, un principio –el músico que sufre problemas de inspiración y que finalmente se lanza a la composición–, un nudo –la composición sonora y el collage visual–, y el desenlace –el cierre de la pieza musical–; la experimentación radica dentro del collage, develando una narración fragmentaria y una exacerbación de los recursos fílmicos: primeros planos, repeticiones, aceleración, superficies reflejantes, posición de cámara baja, toma cenital, retroceso de la imagen, acompañan a un montaje sincrónico al ritmo de la banda sonora. En cierta forma se podría establecer una semejanza con las repeticiones, los primerísimos planos y el movimiento constante y dinámico de *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924), si bien el sinsentido de esta pieza dadaísta, en el ejemplo argentino se transforma en un rapto de imaginación.



Filmstudie (Hans Richter, 1926) / *Dimensión* (Aldo Luis Persano, 1960)

Dimensión (Aldo Luis Persano, 1960) consiste en un registro visual de esculturas móviles de Mauro Kunst –diseñador radicado en Argentina. La cámara retrata –a través de la articulación entre el movimiento de acercamiento y alejamiento y el encuadre fijo– las

diferentes piezas artísticas. El juego de luces y sombras, la presencia de una música concreta, la indeterminación espacial –desencadenada por los encuadres cerrados y un fondo abstracto–, y la iluminación plena repentina completan la estructura de un film cuya narración es inexistente. Aquí también podríamos vincular esta propuesta con otro film dadaísta de principios de siglo pasado, en esta oportunidad un corto de Hans Richter, *Filmstudie* (1926), en donde se suceden movimientos de líneas y figuras geométricas en blanco y negro, sobreimpresiones y juegos ópticos bajo encuadres cerrados y sobre un fondo indeterminado.

Por último, podríamos establecer algunas relaciones –no temáticas, sino a nivel de los recursos y las concepciones– entre *Caperucita roja* (Juan Fresán, 1965) y *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929). El primero es un corto argentino; una versión audiovisual y experimental del cuento homónimo. Rescatamos al menos cuatro nociones estructurales: el trabajo con el lenguaje; la intervención de la materialidad fílmica; la performance y la temporalidad. En la misma línea del teatro absurdista, en este ejemplo la comunicación entre Caperucita y el Lobo se da sólo por medio del uso de las vocales. Tanto el canal como el mensaje se manifiestan de forma no convencional. La aparición de letras sueltas en el cuadro complementa esta orientación. Por otro lado, un gesto claro de experimentación sobre el material sensible consiste en la incorporación de una mancha roja sobre un dibujo animado de un bosque, intercalado con un espacio verde real. Si bien el surrealismo de esta escena no tiene un correlato con la ensoñación de las sobreimpresiones en el film de Buñuel, la asociación por el color –el rojo– y la idea de un bosque, ponen de relieve el plano imaginativo y creador de dicha formulación innovadora. El tercer elemento –lo performático– se encuentra en sintonía con la neovanguardia de los años sesenta y setenta,¹¹ pero también puede rastrearse en películas como *Un chien andalou*. La concepción del actor que representa a un personaje –con una psicología bien definida– es reemplazada por la idea de un *performer*, es decir, un actante que realiza una acción. En el ejemplo europeo, la escena del corte en el ojo o la muestra de los insectos podrían englobarse dentro de esta definición. En *Caperucita...*, tanto la abuela como el lobo se constituyen como roles, y están tomados en un plano medio o primer plano –sobre un fondo escenográfico. Estos realizan acciones gestuales como advertir, introducir una llave, empuñar un cuchillo. En último lugar mencionamos la construcción del eje temporal

¹¹ En el cine argentino, esta corriente de cine experimental se denominó *underground*, agrupando a una serie de directores y films –*The Players vs. Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, 1969); *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1971); *Opinaron* (Rafael Filippelli, 1971); *Alianza para el progreso* (1971) y *La civilización está haciendo masa y no deja oír* (1973), de Julio Ludueña; *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (1971) y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (1978), de Miguel Bejo– caracterizados por el alejamiento de la producción industrial y los circuitos comerciales, el trastrocamiento de la causalidad narrativa y las formas actorales clásicas, y la incorporación de temáticas marginales.

del relato. Ambos films presentan una temporalidad no convencional: el corto francés dispone un tiempo del relato no lineal a través de los intertítulos –“érase una vez”; “ocho años después”; “hacia las tres de la madrugada”; “en primavera”– rompiendo la causalidad narrativa clásica entre una escena y la siguiente. En el corto argentino, el collage de elementos y recursos diversos –destaquemos también la presencia de imágenes publicitarias, comics, animaciones– junto con esta idea performática determinan que, si bien la historia de Caperucita tiene una progresión –la historia original en su esencia se mantiene– las escenas son fragmentarias, cada una con su propia lógica y temporalidad. En definitiva, y para hablar en términos de Colas Ricard, la narración en estos dos films es fragmentaria y deconstruida, es decir, se muestra la construcción de la narración poniendo en jaque la evidencia y la claridad. Y esto resulta entonces un claro gesto de experimentación con el lenguaje cinematográfico y la construcción del relato fílmico.



Un chien andalou (Luis Buñuel, 1929) / *Caperucita roja* (Juan Fresán, 1965)

Reflexiones finales

A lo largo del presente trabajo hemos intentado plantear el panorama del cortometraje experimental en Argentina durante los años sesenta y setenta, a partir de una premisa central –los intercambios y vinculaciones con cinematografías foráneas– y a través de dos líneas de investigación: una histórica y otra analítica. En cuanto a la primera, examinamos la cultura argentina de aquel entonces reparando en las experiencias literarias, teatrales y cinematográficas locales –en relación a las innovaciones estéticas y apropiaciones extranjeras–, así como también nos enfocamos en las escuelas de cine y en el Instituto Di Tella, entidades que no sólo nuclearon y fomentaron propuestas experimentales sino que asimismo formaron artistas y espectadores en el ámbito perceptivo, a través de la circulación de material producido en otros países y regiones. En relación al postulado de análisis, tomamos en primera instancia algunas premisas teóricas en torno al cine experimental –la noción de metalenguaje; las construcciones perceptivas y visuales; condiciones estéticas y productivas; y ramificaciones particulares como el cine estructural– para luego emprender el análisis textual comparado, distinguiendo tres grupos de films bien definidos: el cine de animación experimental; el cine estructural y el cine de vanguardia. En las tres secciones se establecieron los rasgos significantes de cada corto y su vinculación con producciones filmicas foráneas afines.

Para concluir, retomamos y reforzamos el porqué de la elección del cortometraje como vehículo de experimentación. Los bajos costos, la marginalidad, la libertad estética y la relación activa con el receptor, son características que acercaron a un registro cinematográfico mutable, de fronteras escurridizas, con una práctica de potencialidades inmensurables. Como pudimos observar, el cine corto experimental argentino tomó cualidades y modalidades de cinematografías y corrientes extranjeras, plasmando a su vez especificidades y preocupaciones locales –personales y sociales. Sin embargo, quizás la utilización mayoritaria del film de corta duración sea el rasgo transnacional del cine experimental por excelencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS SITNEY, P. (2002). *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000*. Oxford: Oxford University Press.
- BERGESE, M.; POZZI, I. y RUIZ, M. (1997). “Anatomía de cuerpos menudos. Sobre el pasado y el presente del cortometraje nacional” en *Ossessione*, Año 1, N° 1, noviembre 1997.
- CAMPER, F. “Nombrar y definir el cine experimental o de vanguardia” en *Miradas*, año 2004.
- DENEGRI, A. (2012). “El Grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino” en La Ferla, Jorge y Sofía Reynal (Comp.). *Territorios audiovisuales*, Buenos Aires: Librería.
- ESPAÑA, C. (Comp.) (2005). *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Vol. I.
- FERNÁNDEZ, L. y VÁZQUEZ, M. (1999). *Objetivo: corto. Guía práctica del cortometraje en España*. Madrid: Nuer Ediciones.
- GONZÁLEZ ZARANDONA, J. A. (2005). *La historia del cine experimental* (Tesis). Puebla: Universidad de las Américas.
- GUZMÁN CERDIO, M. A. (2014). “Percepción y narración: el cine experimental de Silvestre Byrón y Claudio Caldini” en *Imagofagia*, año 2014, n 9.
- KING, J. (2007). *El Di Tella*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.
- MASSARI, R.; PEÑA, F. M. y VALLINA, C. (2006). *Escuela de Cine, Universidad Nacional de La Plata: creación, rescate y memoria*. La Plata: UNLP.
- MARIMÓN, J. y RAMOS, J. (2002). *Diccionario del guión audiovisual incompleto*. Barcelona: Océano.
- MARÍN, P. (2010). “La estructura presente. Narcisa Hirsch y el punto de quiebre de cine experimental en Argentina” en Torres, Alejandra (Comp.). *Catálogo Narcisa Hirsch*. Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario.
- PINTA, M. F. (2006). “Interdisciplinarietà y Experimentación en la Escena Argentina de la Década del Sesenta” en *AVAE-Archivo Virtual Artes Escénicas*. Cuenca: Facultad de Bellas Artes.
- RICARD, C. (2004). “Algunos problemas del cine experimental” en *Miradas*, año 2004.
- SMALL, E. (1994). *Direct theory. Experimental film/video as major genre*. Carbondale: Southern Illinois University Press.