

Cine experimental argentino

Ocultamientos, revelaciones y continuidad

Alejandra Torres (CONICET, Uba/Ungs)

RESUMEN: El cine experimental argentino desde sus comienzos hasta la fecha presenta una heterogeneidad de propuestas. En este trabajo nos focalizamos en tres momentos: el surgimiento en los años 60, la recuperación por parte de la crítica y de los jóvenes realizadores, y la continuidad.

PALABRAS CLAVE: cine experimental argentino; comienzos; continuidad

Walter Benjamin en su “Breve teoría sobre escondites” sostiene que ocultar o esconder quiere decir “dejar huellas. Pero invisibles.” El consejo benjaminiano, entonces, es mirar atentamente para descubrir los agujeros y los escondites.¹ El título que elegimos para este trabajo tiene que ver con las reflexiones de Benjamin, dado que si se mira con atención la historiografía del cine argentino, como acción del verbo ocultar por décadas ha quedado callado lo que se podría o debía haber dicho: que existía en la cinematografía nacional huellas de artistas entregados a la pasión de hacer cine en pequeños formatos, que proyectaban sus películas en circuitos alternativos de exhibición, en los márgenes del sistema. Como sostiene Pablo Marín, desde la década del 30 en adelante

el cine experimental argentino parece avanzar de manera intermitente pero mantenida, oculto bajo el camuflaje de un ritmo episódico, con varios finales y nuevos comienzos; donde cada capítulo sucede al anterior, y prolonga una cierta sensibilidad frente al medio cinematográfico, pero desde una perspectiva nueva.²

Esta producción sostenida en el tiempo está hecha de varias tradiciones y legados que componen un mosaico de estéticas con sus experimentaciones

¹ Walter Benjamin, *Denkbilder* (Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2011).

² Pablo Marín, “La estructura presente: Narcisca Hirsch y el punto de quiebre del cine experimental en Argentina” en *Narcisca Hirsch: catálogo*, ed. por Alejandra Torres (Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario, 2010), 21–32, aquí 25.

cinematográficas: cine directo sobre celuloide, propuestas surrealistas, abstracciones visuales y, también, modelo colectivo de producción comunitaria como ocurrió hacia finales de los 60 principios de los 70 y el actual colectivo de “superochistas”. Este término se refiere al uso del formato fílmico de super 8 que hizo el cine más accesible desde su nacimiento en 1965. Así, muchos aficionados pudieron experimentar y proyectar sus películas de forma casera. Como bien destaca el cineasta y periodista Paulo Pécora:

Pensada esencialmente para un uso doméstico, la película Super 8 ya viene enhebrada en un cartucho, lo que hace muy sencillo cargarla en la cámara. Pequeña y portátil, con un fotómetro y un diafragma automáticos que permiten filmar sabiendo poco o nada de fotografía, la cámara Super 8 facilita la tarea del usuario, que sólo tiene que ver a través del visor, ajustar el foco y disparar para hacer su propio recorte de la realidad. Además, al ser reversible, la misma cinta funciona como negativo, a la hora del registro, y como positivo – revelado de por medio– a la hora de la proyección.³

Evidentemente, las posibilidades que ofrece el super 8 mm lo convierten en un formato muy popular que fue usado, especialmente, para filmar acontecimientos sociales y familiares, a la vez que un número importante de cineastas, no sólo vieron las ventajas del formato de paso reducido, sino que desarrollaron nuevos lenguajes y técnicas.

Para acercarse al cine experimental es imposible no tener en cuenta los vínculos transnacionales desde sus inicios a la actualidad. Por el momento, destacamos la labor de Horacio Coppola, quien en contacto con la Bauhaus realiza sus primeros films experimentales (TRAUM, 1933, UN QUAI DE LA SEINE, 1934, A SUNDAY IN HAMPSTEAD HEATH, 1935) y que, también, la obra del menos conocido, Luis Ricardo Bras se puede emparentar con la de su contemporáneo, el escocés Norman Mc Laren radicado en Canadá.⁴

El cine arte de Luis Bras inicia la animación experimental tanto en super 8 como 16 en Argentina, y sus trabajos, por el uso de la técnica, están ligados al desarrollo posterior del cine experimental.⁵ También recordamos que el

³ Paulo Pécora, “Cine de Super acción”, *Haciendo Cine* (abril 2015): 44–5.

⁴ También el cine de Víctor Iturralde (BALADITA, 1956, IDEÍTAS, 1952).

⁵ Ver Raúl Manrupe, *Breve historia del dibujo animado en Argentina* (Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004) y el artículo de Barbara Poszcus, “Animación experimental en Argentina. Luis Ricardo Bras: la búsqueda de un cine puro”, 2013, www.panam2013.eci.unc.edu.ar. Entre las películas más destacadas de Bras señalamos TOC TOC TOC, 1965; BONGO ROCK, 1972; DANZA DE LOS CUBOS, 1976; BOLERO, 1972.

primer largometraje de animación fue realizado en argentina, en 1917, por el italiano Quirino Christiani.⁶

Vinculado a los aportes del *Nuevo Cine Americano*, también se desarrolla en el país el denominado Grupo Goethe, dado que en el Instituto alemán encontraron el lugar de trabajo, con una etapa intensa de realización a finales de los años 60 y en los 70. Están inscriptos en el grupo, Narcisa Hirsch y Marie Louise Alemann, y los cineastas Claudio Caldini, Horacio Vallereggi, Juan José Mugni, Juan Villola, Sylvestre Byron y Jorge Honik. Entre las obras pioneras del cine experimental de ese momento histórico hay un consenso, un “entre nos” que resalta la película de Honik, *PASSACAGLIA Y FUGA*, como pionera. Esta película, realizada en el interior de la casa, tiene una cámara que se desplaza por el espacio mientras va descubriendo, revelando huellas fantasmales de los objetos.⁷

Sobre lo que significó en los años 60 el formato reducido, el desafío que planteaba a los cineastas, el realizador Jorge Honik destaca que:

Se trataba de recuperar ese átomo constructivo que era el fotograma y a partir de él (...) crear estructuras válidas por sí mismas, realidades autónomas con una existencia y una vitalidad propias. Muchos realizadores han intentado contar argumentos utilizando el formato chico, produciendo films, muchos no sin mérito, que son como hermanos menores del cine de gran pantalla. *La otra opción, nacida de las limitaciones del paso reducido, apelaba en cambio a la escisión, a la fragmentariedad, una operación en la que conceptos como “desmontaje” y “deconstrucción” parecían describir con mayor propiedad la intención y el sentido de la obra.*⁸

En las dos opciones a las que se refiere Honik ubicamos en la segunda la producción del Grupo Goethe y también la actual producción de *superochistas*, entre cuyos nombres destacamos a los realizadores Ernesto Baca, Pablo Marín, Andrés Denegri, Paulo Pécora, Melisa Aller, Macarena Cordiviola, Constanza Sanz Palacios, Benjamin Ellenberger, Magdalena Jitrik, Pablo Mazzolo, Daniela Cugliandolo, Sergio Subero, Leandro Listorti, entre mucho otros, quienes, fascinados por las posibilidades de esta técnica, experimentan con la materia propia del cine, el celuloide.⁹

⁶ Destaca Raúl Manrupe, el primer largometraje de animación, *EL APÓSTOL* fue realizado en Argentina, en 1917, por el italiano Quirino Christiani.

⁷ Jorge Honik, *Blog&Doc*, www.blogsandocs.com/?author=131.

⁸ Jorge Honik, “Sobre cine y representación”, *Blog&Doc*, 31.05.13, www.blogsandocs.com/?p=5350.

⁹ Algunas de las obras actuales apuestan por nuevos experimentos y profundizan lo ya creado, otras son performáticas. El actual colectivo de *superochistas* se caracteriza por la autoges-

En los últimos tiempos, críticos, realizadores y los propios cineastas van revelando, en distintos tipos de discursos y soportes, fragmentos olvidados de esta etapa del cine nacional y reponiendo la historia de los cineastas de los años 60.

Con esa intención, en el año 2011, el realizador Andrés Di Tella estrenó una película y un libro, *HACHAZOS*, sobre el cineasta Claudio Caldini. El libro es una biografía experimental que se presenta como mezcla de diario, datos biográficos, conversaciones entre ambos directores. El film, así como en trabajos anteriores del director (*LA TELEVISIÓN Y YO*, 2002, o *FOTOGRAFÍAS*, 2007), tiene un fuerte componente autobiográfico. Di Tella hace un corte de una época, de los años 70, y concluye que “los setenta en la filmografía argentina fueron muchas cosas, también fue el cine experimental de Claudio Caldini y de otros de los ex combatientes del cine experimental” (Di Tella, *HACHAZOS*, 2010). Entre los “combatientes” del cine experimental, como señala el realizador, se encontraban dos mujeres que fueron las iniciadoras del “combate”: Marie Louise Alemann y Narcisa Hirsch. Ambas artistas, nacidas en Alemania y radicadas en Argentina, realizan juntas el happening *Marabunta*, en 1967, que consistió en una ceremonia de antropofagia colectiva alrededor de un esqueleto de seis metros recubierto por completo de comida y que contenía en su interior palomas vivas que salían volando mientras la gente comía. Tres películas sobre estas realizadoras se han estrenado en Argentina: *BUTOH* de Constanza Sanz Palacios (2013), *NARCISA* (2014) de Daniela Muttis y *REFLEJO NARCISA* (2015) de Silvina Sperling.

Sobre cine experimental, las investigaciones parten, sin excepción, del debate terminológico que implica definir el campo de estudio específico, aunque este tipo de cine tiende a extender los límites del lenguaje cinematográfico y, por lo tanto, es refractario a definiciones canónicas. Desde esta perspectiva, que asume la inestabilidad del objeto, las nociones de cine de *vanguardia*, *underground* y *experimental* priman a la hora de dar cuenta de las indagaciones fílmicas que se han propuesto definir hasta sus límites extremos todas las posibilidades del cine en su propia especificidad artística. Desde hace un tiempo, la producción de cine experimental comenzó a ser mirada.¹⁰ Encon-

ción, la investigación, la integración de la música, la pintura y la poesía como parte extendida de los dispositivos propios del cine.

¹⁰ Durante el segundo congreso internacional de Asaeca (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), como parte de las mesas especiales que se presentaron, se realizó un homenaje al cine experimental argentino en la figura de la realizadora Narcisa Hirsch. Participaron del evento Adrián Cangí, Pablo Marín y Alejandra Torres. Para esa ocasión se compiló el

tramos textos pioneros como el de Rodigo Alonso (1997), los trabajos de Sylvestre Byrón (1998), Ricardo Parodi (1995), Adrián Cangí (2008) y Andrés Denegri (2012), además de la edición sobre cine argentino de Beatriz Urraca y Gary Kramer (2014), que incluye una sección dedicada al cine experimental.¹¹

Revelaciones: las mujeres pioneras

En nuestra lectura consideramos que, para acercarse a las películas de Marie Louise Alemann y Narcisa Hirsch, hay que tener en cuenta los aportes de las mujeres artistas en diferentes corrientes y movimientos del cine de vanguardia o experimental desde la década de los años 20 hasta los 70.

Sería imposible no entroncar a Marie Louise Alemann o Narcisa Hirsch con las mujeres que, en la historia del cine, realizaron distintos tipos de experimentaciones consideradas de vanguardia desde Mary Ellen Bute, quien realizara cortos de animación y utilizaba la sincronía con piezas musicales clásicas, pasando por Stella Simon, quien en 1928 realiza *HANDS*, un drama romántico con la danza de las manos de sus personajes, hasta la francesa Germaine Dulac (26 películas desde 1916 a 29, aunque sólo se conservan dos, la de 1922 *LA SOURIANTE MADAME BEUDET* y *LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN* de 1927), fundamentalmente destacamos a la cineasta Maya Deren, una artista de culto, de la que últimamente se han estrenado varias películas. Recordamos que en la década del cuarenta Deren lidera el resurgimiento del cine experimental de naturaleza psicoanalítica y la danza, para la cineasta es crucial la importancia de los rituales con el cuerpo danzante, Deren es referente para numerosas directoras mujeres que posteriormente recorrieron los lenguajes experimentales. Además, “[t]anto Dulac como Deren contribuyeron a la teorización de la vanguardia cinematográfica con escritos sobre estética y significado del film abogando por su desarrollo como un lenguaje artístico puro.”¹²

catálogo de obra de la realizadora. Cf. Alejandra Torres (comp), *Narcisa Hirsch: catálogo de obra* (Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario), disponible en www.asaeca.org/biblioteca.

¹¹ Así también junto a Clara Garavelli hemos editado dos compilaciones, “¿Qué es lo experimental del cine y video experimental argentino?”, *Imagofagia* 9 (abril 2014), en www.asaeca.org/imagofagia; Alejandra Torres y Clara Garavelli, ed., *Poéticas del movimiento: aproximaciones al cine y video experimental argentino* (Buenos Aires: Librería/Asaeca, 2015).

¹² Carmen Pérez Riu, “El cine experimental de mujeres: antecedentes y desarrollo del cine teórico feminista de los años 70 en el Reino Unido”, *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura* 187, no 758 (2012): 1117–29.

Como Maya Deren, también Sara Arledge refleja su preocupación por el cuerpo humano a través de la danza y la manipulación estética (imágenes superpuestas, filtros de colores, personajes envueltos en tela o con los rostros pintados). Ya entrados los años 60, y en relación con el florecimiento del estructuralismo/materialismo de la mano de Stan Brakhage, Michel Snow, Andy Warhol, surgen otras directoras norteamericanas como Marie Menken, representante del cine poesía, Barbara Rubin, Carole Schneemann, quienes se vinculan con el estructuralismo/materialismo cinematográfico.

En el panorama local, tanto Alemann como Hirsch comparten las preocupaciones cinematográficas de las cineastas de vanguardia: no sólo la experimentación formal, sino las representaciones del cuerpo, la intimidad y la sexualidad femenina; entre otras como podemos ver en el film de Alemann, *RING-SIDE* (1979) *MENOTAURÍA* (1984) y a los de Hirsch: *HOME COMING*, *AMAZONA*, *MUJERES*, entre otros. Además, ambas realizadoras, al igual que muchas cineastas experimentales, procuran tener vínculos con la narración. Especialmente Marie Louise Alemann combina la experimentación con unidades de sentido contrapuestas (imágenes y sonidos trabajando en sentidos contrarios), un sensualismo directo y otro modo más bien cercano a lo mítico y a los rituales fundacionales de la cultura; también su filmografía apuesta por la deconstrucción del cuerpo de los hombres y de las mujeres. Sus obras se centran en la *performance*, trabaja menos sobre el material fílmico y más sobre la representación figurativa.

En relación con las películas que se llevaron a cabo sobre las realizadoras destacamos que Constanza Sanz Palacios estrena en el BAFICI (festival de cine de Buenos Aires) su ópera prima sobre la vida y obra de Alemann. *BUTON* es el retrato de Alemann a base de entrevistas, archivos de la cineasta, documentos fílmicos y, con la misma lentitud de la danza que practicaba la cineasta, la película va revelando la personalidad de la artista. De este retrato sobre la cineasta destacamos, por un lado, el tratamiento del rostro, del primer plano; por otro, una escena inquietante y, a la vez, estremecedora: la filmación de Marie Louise durmiendo, soñando con sus films. A propósito de esta escena, Sanz Palacios relata que

cuando lo filmamos, ya al final del rodaje, a ambas nos pareció algo natural. Marie Louise tenía una mirada muy fuerte, perturbadora para algunos, seductora para otros, hipnotizante para mí. Acostarse y cerrar los ojos fue su forma de regalarme una imagen que yo considero muy bella, por su generosidad, por su entrega, por simbolizar el mundo espiritual que la habitaba (entrevista personal con Sanz Palacios).

En esta escena vemos a la artista en su cama, tendida con las manos sobre el vientre. Por la edad de Alemann, ese sueño es decodificado como una muerte simbólica. El gran hallazgo de Butoh es la filmación de archivos privados donde podemos ver cómo la artista se filmaba a sí misma como una especie de ensayo del paso del tiempo.



Fig. 1: BUTOH de Constanza Sanz Palacios



Fig. 2: BUTOH de Constanza Sanz Palacios

En el festival de cine de Mar del Plata en 2014, se estrena la película *NARCISA*, de la artista Daniela Muttis y, en el último festival *BAFICI* (2015), *REFLEJO NARCISA*, de una artista referente de la videodanza en Argentina, Silvina Sperling.

En el film documental de Daniela Muttis, *NARCISA*, también se pone el acento en el material de archivo. Con la misma intención de revelar y reinserter la vida y obra de la artista en la cinematografía nacional, Muttis narra el propósito de su trabajo:

El material del archivo con el que contaba era interminable, así que decidí un camino, mostrar la mayor cantidad de obras posibles, y vincularlas a los archivos caseros de charlas cotidianas, porque me interesaba esa realidad: la casera así como también quería mostrar su forma de trabajar, y su forma de ver y de hacer. Trabajar con sus películas fue difícil porque cada toma de sus películas necesita de la anterior o posterior, las películas son unidades, se construye como una red que sostiene la totalidad, entonces elegir una imagen o un fragmento fue lo más complejo (Entrevista personal con Daniela Muttis).



Fig. 3: *NARCISA* de Daniela Muttis

El resultado es un documental que no sólo se concentra en la intimidad de Narcisa Hirsch sino que se constituye como el documento registro de una época, los finales de los años 60.



Fig. 4: NARCISA de Daniela Muttis.

La última película sobre Hirsch, REFLEJO NARCISA de Silvina Sperling, pone el acento en la danza, dado que para la realizadora: “La videodanza se inscribe en su mayoría dentro del campo del cine experimental y del videoarte”. Silvina Sperling con este trabajo afirma el legado de Hirsch como pionera en la introducción de la danza en el cine experimental argentino. Cuando le preguntamos sobre cuándo y cómo decidió trabajar sobre Narcisa Hirsch, la artista nos respondió:

Decidí trabajar sobre Narcisa Hirsch el día que ella proyectó RUMI en versión binaria en el festival VideoDanza BA. Su presencia al manejar el proyector y su obra generaron un momento mágico y muy performático. Creo que Narcisa es una gran performer, muy íntegra y de una presencia avasalladora. La videodanza se inscribe en su mayoría dentro del campo del cine experimental y del videoarte. Por supuesto, hay excepciones y artistas q trabajan la videodanza desde un lugar más tradicionalista, emparentado al cine de ficción, pero son los q a mí menos me interesan (entrevista personal con Silvina Sperling).



Fig. 5: REFLEJO NARCISA de Silvina Sperling

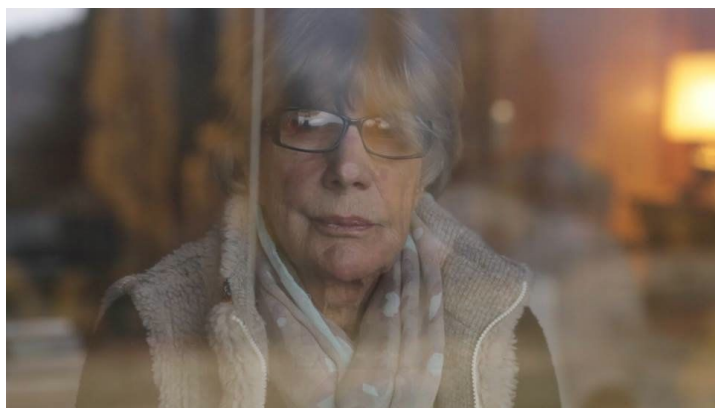


Fig. 6: REFLEJO NARCISA de Sperling

Recordamos que los primeros pasos de la video danza en Argentina son de los años 90 y que, en busca de antecedentes en la experimentación audiovisual nacional, las videoartistas encuentran en Marie Louise y Narcisa a dos pioneras de este lenguaje. Como señala Mariel Leibovich (2015) las obras realizadas en fílmico se encuentran ubicadas dentro de la experimentación audiovisual que están en proceso de historización.¹³ En relación con la dan-

¹³ Cf. Mariel Leibovich, "Experimentalismo y videodanza argentina", en *Poéticas del movimiento: aproximaciones al cine y video experimental argentino*, ed. por Alejandra Torres y Clara Garavelli (Buenos Aires: Librería/Asaeca, 2015).

za, destacamos las películas de Hirsch, RUMI y AÍDA así como las películas BUTOH y RING SIDE de Alemann.

Sobre el cine estructural de Narcisa Hirsch, como destaca Marín, tanto en COME OUT como en TALLER trabaja con la materialidad de lo cinematográfico. COME OUT comparte con WAVELENGTH, de Michel Snow, una misma idea de puesta en escena. En ambos films, “hay una suerte de quiebre” –afirma Marín– “frente a un contexto cinematográfico intuitivo, principalmente romántico y da lugar a una celebración del cine como experiencia concreta.”¹⁴ Tanto el film de Michel Snow como el de Hirsch hacen ver nuevos actores (luz y espacio, paredes, ventanales en aumento, distintas variaciones de color y sombra) volverse componentes estéticos principales de la experiencia cinematográfica.¹⁵

Entrevistas, artículos y textos sobre la obra de Narcisa van componiendo, también un apartado crítico sobre sus trabajos.¹⁶

Además de estos films estructurales, la vasta filmografía de Hirsch comprende un video de un minuto, EL ALEPH (compuesto por algunos planos de películas anteriores) y dos largometrajes: ¿ANA DONDE ESTÁS? (1987) de 65 minutos y EL MITO DE NARCISO (2010).

Tanto Hirsch como Alemann fueron pioneras en la cinematografía experimental argentina; Alemann, además gestionó el Instituto Goethe como lugar de reunión y cobijo para los cineastas experimentales. También Marie Louise realizó las primeras programaciones de cine experimental en el Instituto y programó a los jóvenes cineastas alemanes de los años 70: Herzog, Fassbinder, Nekes y Schröter.¹⁷

¹⁴ Pablo Marín, “La estructura presente. Narcisa Hirsch y el punto de quiebre del cine experimental en Argentina”, en *Narcisa Hirsch: catálogo de obra*, com. por Alejandra Torres (Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario, 2010): 21–32, aquí 29.

¹⁵ Marín, “La estructura presente”.

¹⁶ Puede leerse varios textos (artículos, reseñas, entrevistas) sobre la obra de Narcisa Hirsch. Además del artículo citado de Pablo Marín, en Torres, *Narcisa Hirsch: catálogo de obra* se compilan reseñas, entrevistas y artículos de varios autores: Graciela Taquini, Jorge La Ferla, Adrián Cangí, Aldo Paparella, Andrés Di Tella; los textos sobre el cine de Narcisa Hirsch de Victoria Sayago y el de Emilio Bernini en la Colección de cine y video experimental MQ2 editora; Rubén Guzmán, “Inscripciones de Vida: el cine de Narcisa Hirsch”, *Imagofagia* 9 (2014); Andrea Giunta, “Narcisa Hirsch: retratos”, en *Poéticas del movimiento*, ed. por Torres y Garavelli.

¹⁷ Con respecto a la obra de Marie Louise Alemann junto con la Comisión de experimentación Audiovisual de Asaeca en el año 2012 realizamos un homenaje con la presencia de la realizadora en el que se incluyó la filmografía completa.

La continuidad

En Benjamin, las formas breves, los DENKBILDER, imágenes-pensamiento escritos en primera persona, condensan imágenes, recuerdos. En una lectura intermedial, ese género literario filosófico parece deslizarse a la obra en formato reducido DENKBILDER, del joven cineasta Pablo Marín.¹⁸ La película muestra imágenes de viaje, las calles de la ciudad de Berlín, la mirada del cineasta se concentra en la vida animal dentro de la ciudad, recorre el zoo de Berlín, plazas, estaciones, trenes, ventanas. Tópicos benjamineanos que responden, en un principio, a *Infancia en Berlín hacia 1900*.



Fig. 7: DENKBILDER de Pablo Marín



Fig. 8: DENKBILDER de Pablo Marín

¹⁸ Pablo Marín compone un cine personal con apuestas que experimentan con la vanguardia más radical, como la película RESISTFILM de 2014.

En DENKBILDER de Marín, el único material “de archivo” es la filmación de cuatro postales berlinesas. En este diario de viaje, como las pequeñas miniaturas modernistas, esas formas que en *Denkbilder* de Benjamin, intentan alcanzar la imagen visual por medio de la metáfora y la abstracción a la vez que condensan el tiempo-espacio en una imagen; en el film de Pablo Marín subyace Goethe en la hoja del Ginko Bi-loba, símbolo de lo doble, con todo el cromatismo que va del verde al amarillo; pero también se percibe el rostro de Goethe enterrado en el film, porque está filmado encima de otra imagen más potente. A esas capas de películas filmadas en Berlín se les superpone una última capa a su llegada a Buenos Aires:

Decidí agregarle una última capa a esos rollos filmados que respondiese más a cuestiones íntimas y sensibles y que estuviesen representadas como estallidos o intermitencias, como emulando imágenes mentales o pensamientos fugaces. Es por eso que esa última capa está filmada de una manera fragmentada (entrevista personal con Pablo Marín).

Para los espectadores de cine, el procedimiento de filmar capas sobre capas es visible en la proyección en super 8. La experiencia remite a otra luz, se percibe la profundidad de la imagen, las superposiciones. Por eso, ver estas películas en su soporte original apela a una experiencia aurática, un aquí y ahora irreplicable. En este punto, estas obras proyectadas en formato original no sólo remiten a una especie de resistencia a la actual era digital y al consumo de bienes y a las formas actuales de circulación y exhibición de los materiales, sino que está en concordancia con la pureza formal presente en sus obras.

Uno de los debates que involucra a estos jóvenes realizadores es la cuestión del “purismo” de la imagen en super 8 o 16. Este debate, transnacional, tiene dos posturas: una radical, purista de la imagen en super 8 y una que es más permeable en relación al soporte analógico o digital. Hay realizadores que trabajan “entre” el super 8 y el video.

En la etapa actual del cine experimental, aún en desarrollo, con el resurgimiento del Super 8 mm los artistas asumen de forma consciente un mayor grado de reflexividad acerca de la tradición heredada en la cual se inscriben. En este sentido, hay distintas líneas filiatorias, continuidades y rupturas con la tradición tanto nacional como transnacional. Brenda Salama afirma que:

Si bien, en la primer etapa de consolidación del cine experimental argentino, con las producciones del llamado *Grupo Goethe*, el término se hallaba vinculado a las posibilidades técnicas y expresivas de la producción experimental del momento, al menos hasta la llegada del video al país en los años ochenta; a

partir del resurgimiento de la utilización de los formatos de 16 mm. y Super-8 en la etapa actual (...) la noción *superochista* se ha ampliado y difundido fuera del marco de producción, especialmente por las instituciones, la crítica especializada y los festivales de cine que convocan y nombran a los realizadores experimentales como los *superochistas*.¹⁹

Por último, la circulación y distribución de este cine es un tema aparte. En la primera etapa, la producción era exhibida en circuitos alternativos (cuevas, patios y garages), espacios como CAYC, UNCIPAR y Hi Photography, y conformaron los primeros marcos institucionales de circulación de algunos de los trabajos. En la actualidad, la escena de experimentación tiene como centro Buenos Aires, pero se produce y exhibe en otras regiones del país: La Plata, Córdoba, Rosario, Bariloche. Como destaca Paulo Pécora (2015) estos grupos generan sus propios espacios de exhibición y a la vez se exhiben festivales²⁰ como el Bafici, o Mar del Plata (tiene una sección dedicada sólo al cine experimental), la Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM), el Festival de Cine Under, o muestras como la Semana de Cine Experimental de La Plata o el Home Movie Day; además se integran en programaciones de museos o avalados por distintas instituciones con ciclos de cine, como el que realizó la Asociación argentina de estudios de cine y audiovisual (Asaeca) desde la Comisión de cine experimental en 2011–2013 en el espacio de cine del Palais de Glace (2011–2012) o en la Casa del Fondo Nacional de las Artes (2013) bajo nuestra coordinación.²¹ Asimismo, el sello independiente *La copia infiel* compiló un DVD que contiene todas las obras exhibidas tanto en super 8 como en videos en estos dos años del ciclo de cine que realizamos. En la compilación se puede ver las obras de Gustavo Galuppo, Gonzalo Egurza, Daniela Cugliandolo, el club del super 8: Ernesto Baca, Macarena Cordiviola, Marto Álvarez, Luján Montes, Luciana Foglia, Melisa Aller, Julio Fermepin, Jeff Zorrilla, Emiliano Cativa, Paulo Pécora, entre otros artistas.

¹⁹ Brenda Salama, “Los superochistas”, en *Visualidad y dispositivo: arte y técnica desde una perspectiva cultural*, ed. por Alejandra Torres y Magdalena Pérez Balbi (Buenos Aires: Los Polvorines, UNGS, en prensa).

²⁰ Paulo Pécora, “Cine de super acción”, *Haciendo cine* (2015): 44–6.

²¹ La Comisión de Experimentación audiovisual de Asaeca, coordinada por Alejandra Torres, entre sus integrantes mencionamos a la docente e investigadora Clara Garavelli; Marcelo Páez, Tomás Dotta, Brenda Salama, Mariel Leibovich, Daniela Muttis, Fernando González, Mario Guzmán Cerdio, Natalia Barrenha, entre otros colaboradores. La programación de los ciclos estuvo a cargo de Tomás Dotta y Paulo Pécora.