

Escenas del *under* porteño. Experimentación y vanguardia en el cine argentino de los años 60 y 70

por Paula Wolkowicz*

Resumen: Acompañando la efervescencia del campo cultural y artístico de la Argentina de los años 60 y 70, el cine fue partícipe de experiencias radicales que proponían repensar no solo el lenguaje cinematográfico y el medio fílmico en general sino también el modo de realización, circulación y distribución de sus producciones. La escena experimental porteña estuvo conformada por dos grandes grupos de cineastas, de diversas procedencias, tradiciones y concepciones del quehacer cinematográfico: el cine experimental de Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann, Horacio Valleregio, Silvestre Byrón, entre otros (algunos de los cuales conformarían en la década del 70 lo que se conoció como "Grupo Goethe"), y el cine contestatario, provocador e irreverente de Alberto Fischerman, Julio Ludueña, Miguel Bejo, Bebe Kamin, Edgardo Kleinman y Edgardo Cozarinsky. El presente artículo se propone explorar ambas vertientes con el fin de dar cuenta sobre los puntos de contacto entre vanguardia, experimentación, cine *underground* y contestatario.

Palabras claves: cine *underground*, cine experimental, cine argentino, vanguardia cinematográfica

Abstract: The cultural and artistic ebullience of the 1960s and 1970s spilled into the radical experiences that set to rethink the language of cinema, filmmaking, as well as the production and distribution of films. In Buenos Aires, filmmakers coalesced into the experimental group made up by Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann, Horacio Valleregio, and Silvestre Byron (some of whom took part in the 1970s "Goethe Group"), or the nonconformist, provocative and irreverent group made up by Alberto Fischerman, Julio Ludueña, Miguel Bejo, Bebe Kamin, Edgardo Kleinman and Edgardo Cozarinsky. This article explores both trends to account for differences and similarities between avant-garde, experimental, underground and anti-Establishment cinema.

Key words: underground cinema, experimental cinema, argentine cinema, *avant garde* cinema

I. Un panorama ecléctico

Desde mediados de los años sesenta y durante la década del setenta el cine argentino vivió un período de gran experimentación. Acompañando la efervescencia del campo cultural y artístico de aquellos años, el cine fue partícipe de experiencias radicales que proponían repensar no sólo el lenguaje cinematográfico, y del medio fílmico en general, sino también el modo de realización, circulación y distribución de sus producciones. La escena experimental porteña, que es la que se abordará en las próximas páginas, lejos de presentar un panorama homogéneo y uniforme, estuvo conformada por cineastas de diversas procedencias, tradiciones y concepciones del quehacer cinematográfico. Y sus manifestaciones fueron de lo más variadas: desde un cine abstracto y formalista hasta un cine narrativo y ficcional que se proponía socavar de manera sistemática el modo de representación hegemónico. Una cartografía preliminar de la vanguardia en el cine nacional contempla una primera distinción entre dos grandes grupos: por un lado, el cine experimental de Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann, Horacio Valleregio, Silvestre Byron, entre otros (algunos de los cuales conformarían en la década del 70 lo que se conoció como “Grupo Goethe”), y el cine provocador e irreverente de Alberto Fischerman, Julio Ludueña, Miguel Bejo, Bebe Kamin, Edgardo Kleinman y Edgardo Cozarinsky. El primer grupo puede ubicarse dentro de lo que usualmente se denomina “cine experimental” (Sitney, 2002), una categoría que, aunque problemática y compleja –ya que por sus propias características es imposible de delimitar formalmente-, resulta útil para pensar estas producciones audiovisuales que estudiaremos con detenimiento en el próximo apartado. El segundo grupo, al que nos referiremos bajo el nombre de “cine contestatario”,¹ se caracterizó por la unión entre la experimentación con el

¹ Utilizamos el rótulo que utiliza Nestor Tirri (2000) para caracterizar a este grupo de cineastas.

lenguaje cinematográfico y la referencia a la coyuntura política y social del momento.²

Aunque disímiles, el cine experimental y el cine contestatario fueron catalogados por la prensa especializada, así como por los investigadores y los propios realizadores, como *underground*.³ El carácter de oposición frente al *establishment*, la libertad creativa, la utilización de formatos reducidos y los bajos costos de producción los emparentaba directamente con la corriente del cine *underground* norteamericano. Este movimiento, que había funcionado como inspiración para esta generación de cineastas marginales, proclamaba una rebelión en contra de lo viejo, oficial, corrupto y pretencioso del cine comercial. Los directores independientes en su manifiesto inaugural sostenían: “No somos una escuela estética que encierra al realizador dentro de un molde de principios muertos. Creemos que no podemos confiar en los principios clásicos, ya sea en el arte o en la vida” (Mekas, 1962). Como señala Gutiérrez Camps (2006), el *underground* neoyorquino se sostenía fundamentalmente por una serie de principios éticos antes que estéticos. Así lo demuestra la multiplicidad heterogénea de sus producciones, como las narrativas ficcionales de John Cassavettes, ciertos documentales como *Primary*, los films estructuralistas de Michael Snow y las experiencias límite de Warhol.

Sin embargo, y a diferencia del New American Cinema, que supo conformar una serie de instituciones y órganos legitimantes que los nucleaba y les daba una entidad común, en la Argentina no existió una red que pusiera en relación

² También se podría proponer otros films que no pertenecen a ninguno de estos dos grupos pero que también experimentan con el lenguaje cinematográfico de una manera original. Tal es el caso de *La hora de los hornos* (grupo Cine Liberación, 1966-1968), sobre todo en la primera parte del film. Robert Stam en su artículo “*The Hour of the Furnaces and the Two Avant Gardes*” (1980), lee el film en clave vanguardista (tanto política como cinematográfica). Sin embargo en este caso la experimentación con las imágenes y sonidos están en función de un objetivo político concreto, y el juego con el lenguaje fílmico no hace sino subrayar el mensaje político partidario que se quiere transmitir.

³ Véanse sobre la relación entre el cine experimental y el *underground* los artículos de Alonso (1997) y Denegri (2012), y la entrevista a Narcisa Hirsch (en Paparella, 1995). Sobre el vínculo del cine contestatario con el *underground* véanse los artículos periodísticos de Schoó (1972) y Tabbia (1973), y los ensayos de Oubiña (2004) y España (2005).

estos dos grandes núcleos de experimentación.⁴ Más allá de un claro rechazo al cine comercial y a los mecanismos tradicionales de producción, distribución y exhibición de los films, los dos grupos transitaron, de manera simultánea, por carriles paralelos. Los alejaba su origen histórico y cultural (uno provenía en términos generales de las artes plásticas y el otro del cine publicitario)⁵ pero fundamentalmente una visión estética, política e ideológica del cine radicalmente distinta.

II. Recorridos distantes

Los inicios del grupo de los cineastas experimentales no distan demasiado de los del cine contestatario. Cada uno de estos grupos estaba conformado por amigos o colegas que frecuentaban los mismos ambientes y que compartían intereses en común pero que, sin embargo, no estaban unidos formalmente: no había una organización que los nucleara, no había un programa estético común y cada director realizaba sus películas de forma individual, con sus propias convicciones ideológicas y estéticas. Se financiaban de manera independiente y exhibían sus materiales cómo y dónde podían, la mayoría de las veces en sus propias casas o garajes, o en la de amigos, que se convertían en improvisadas salas de exhibición.⁶

Sin embargo, a mediados de los años 70 varios directores experimentales (Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann, Juan Villola, Horacio

⁴ De la mano de Jonas Mekas como líder y padre espiritual, el movimiento *underground* funcionó a través de una serie de organizaciones, como el New American Cinema Group (organización integrada por directores independientes que se reunían de manera mensual para discutir sus ideas estéticas pero también cuestiones relacionadas con la distribución y exhibición) y la Film-Makers' Cooperative. Y contó además con su propio festival (Independent Film Awards) y una publicación especializada (*Film Culture*).

⁵ Aunque no de manera excluyente. Caldini, por ejemplo, había estudiado cine mientras que Cozarinsky, por su parte, provenía del ámbito de las letras y la crítica cinematográfica.

⁶ Los cortos experimentales también fueron proyectados en otros espacios como UNCIPAR (Unión de Cineastas de Paso Reducido), CAYC (Centro de Arte y Comunicación), Hi Photography (una escuela de cine) y la Filmoteca (espacio creado por Silvestre Byron que funcionaba como laboratorio pero también como lugar de encuentro y taller). Mientras que las películas contestatarias se exhibían por lo general en la sala del laboratorio Alex, en algún cineclub de barrio y luego eran proyectadas en diversos festivales internacionales (como Cannes, Manheim o Rotterdam). Sobre los espacios de exhibición del cine experimental véase Denegri (2012).

Vallereggio, Juan José Mugni y Adrián Tubio) se agruparon bajo la tutela del Instituto Goethe con el nombre “Grupo Cine Experimental Argentino”. Como sostiene Denegri (2012), la institucionalización del grupo, además de otorgarles un lugar físico para la proyección de sus obras logró conformar una “identidad común” entre los cineastas, lo que propició también la realización de un extenso corpus de obras por un largo período de tiempo.



Marabunta (Narcisa Hirsch, 1967)

Más extenso aún si se lo compara con la cantidad de películas que lograron realizar los cineastas contestatarios, que en una década no llegan a producir más de diez films: *The Players versus Ángeles Caídos*, (Alberto Fischerman, 1968); ... (*Puntos suspensivos*) (Edgardo Cozarinsky, 1970); *Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, 1971); *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (Miguel Bejo, 1971), *La pieza de Franz* (Alberto Fischerman, 1973),

Repita con nosotros el siguiente ejercicio (Edgardo Kleinman, 1973), *La civilización está haciendo masa y no deja oír* (Julio Ludueña, 1974), *El búho* (Bebe Kamin, 1975) y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (Miguel Bejo, 1978).

A pesar de que el formato y la duración de las producciones experimentales (cortometrajes filmados generalmente en súper 8) favorecía y facilitaba la creación de una mayor cantidad de obras (las películas contestatarias eran largometrajes realizados casi en su totalidad en 16 mm),⁷ lo cierto es que los cineastas contestatarios no lograron ir más allá de un grupo de hecho (conformado por amigos, conocidos, o colegas) que se activaba cuando alguno de ellos necesitaba producir, distribuir o exhibir algún film. Esta falta de organización sumada a una coyuntura política desfavorable (los sucesivos golpes de Estado cada vez más represivos) terminó condenando, de alguna manera, a la extinción del grupo.

III. La experimentación: entre una ontología del cine y una forma política

El cine “es solo luz proyectada, movimiento puro” sostenía vehementemente Narcisa Hirsch en una entrevista (Paparella, 1995: 34). Retomando una de las premisas básicas del modernismo pictórico,⁸ Hirsch proponía concentrarse en la propia esfera de materiales y significación del cine como medio; en su “esencia”.⁹ El cine experimental presentaba su propia materia, construía su objeto sin ningún tipo de intención narrativa o diegética. David Oubiña (2011: 141) sostiene que “las búsquedas del cine experimental no apuntaban a un nuevo modo de representación, sino a cuestionar las bases mismas sobre las

⁷ Cozarinsky tardó un año en filmar *Puntos suspensivos (...)*, ya que lo hacía con una cámara prestada durante los fines de semana.

⁸ Este vínculo entre pintura y cine no es casual. Narcisa, al igual que Marie-Louise Alemann y Horacio Vallereggo, provenían de las artes plásticas. Y el cine apareció como una posibilidad para extender aún más su labor creativa. La primera película de Hirsch, *Marabunta* (1967), fue justamente el registro fílmico del *happening* realizado junto con Alemann y Mejía.

⁹ Peter Wollen (1975) sostiene sobre el cine experimental que “el impacto de las ideas vanguardistas del mundo de las artes visuales ha terminado por empujar a los directores en una posición de extremo purismo o esencialismo. [...] en una autonomía ontológica del cine”.

que se había apoyado la representación cinematográfica entendida en un sentido narrativo”. En este sentido, el cine experimental retomaba como eje de sus producciones aquello que para el cine narrativo era su condición de posibilidad: el tiempo y el movimiento.



Campos bañados de azul
(Silvestre Byron, 1971)

Sin embargo, esto no se manifestó de una sola manera. Fueron múltiples y variadas las formas en las que se presentó el cine experimental en nuestro país. El abanico es muy amplio

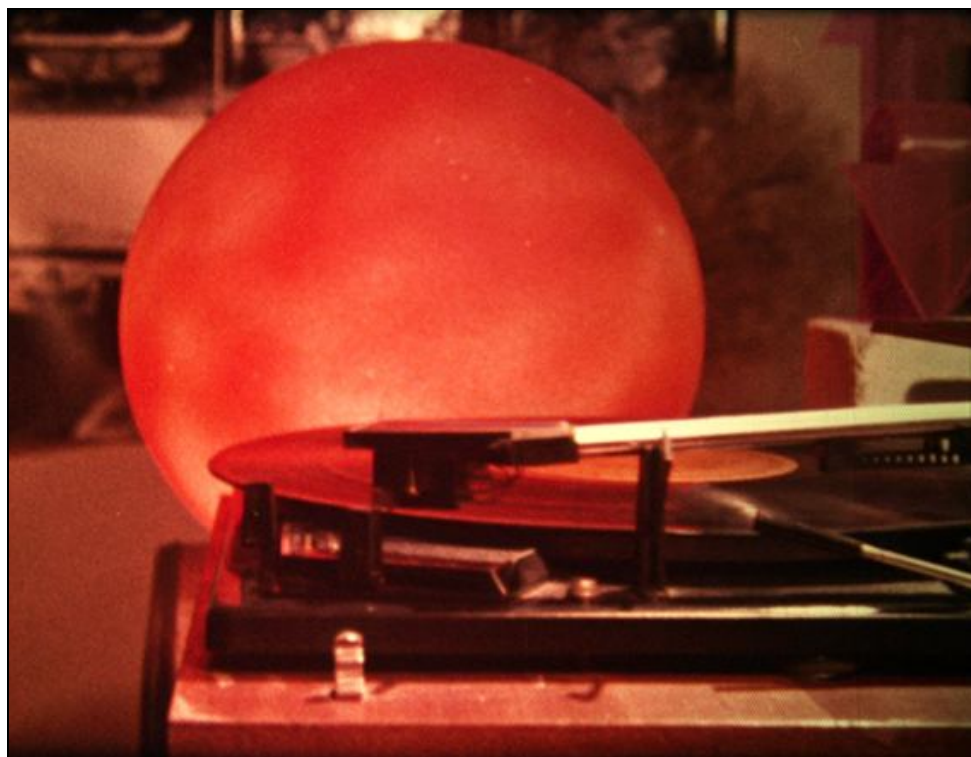
y comprende desde perspectivas más subjetivistas (tomando la categoría de Sitney, 2000) como los films simbólicos y personales de Alemann (*El Carro de mamá*, 1972; *Lormen*, 1979) o los ensayos de Byron (*Campos bañados de azul*, 1971) hasta enfoques más abstractos o estructurales como las películas de Caldini (*Film Gaudí*, 1975; *Ventana*, 1975). La producción de Hirsch, por su parte, fue adquiriendo diferentes formas a lo largo del tiempo. Desde registros de sus *happenings*¹⁰ (*Marabunta*, 1967; *Retrato de una artista como ser humano*, 1968 o *Manzanas*, 1973), pasando por trabajos formalistas (*Comeout*, 1971) a producciones más simbólicas (*Brahms*, 1972; *Pink Freud*, 1973).¹¹

¹⁰ Que realizó en colaboración con Marie-Louise Alemann y Walther Mejía.

¹¹ Sobre la obra de Narcisa Hirsch véase el ensayo de Rubén Guzmán en este mismo *dossier* y el catálogo de obra sobre Narcisa Hirsch, compilado por Alejandra Torres (2010).



Film Gaudí (Claudio Caldini, 1975)



Comeout (Narcisa Hirsch, 1971)

Aun con sus diferencias internas, el cine experimental argentino, al igual que sus antecesores europeos de comienzos del siglo XX o sus predecesores directos del New American Cinema (como Stan Brakhage, Hans Richter o Maya Deren),¹² declaraba la necesidad de sustraer la impronta narrativa, ficcional que se le había impuesto al cine y devolverle su especificidad.

Por su parte, las películas que componen el corpus contestatario construían una narración pero por fuera y en abierta oposición a los cánones clásicos y tradicionales. Estas películas apelaban a producir un efecto de distanciamiento para evitar que el espectador se involucrara con lo que estaba mirando y pudiera enfocarse en los procedimientos discursivos. El espectador no se debía dejar llevar por la trama y debía estar continuamente alerta a los procedimientos narrativos que el film proponía. Con claras referencias que van del teatro épico brechtiano a Godard, estas películas dejaban en evidencia todo aquello que el cine clásico se esmeraba en ocultar. El montaje, por ejemplo, aparecía en primer plano, manifestando su carácter fragmentario y disruptivo; las secuencias y las escenas no estaban regidas por una relación causal sino que tenían una lógica propia (que podía ser alegórica, paródica, o podía carecer de lógica), la utilización del falso *raccord* quebraba sistemáticamente las reglas básicas de continuidad del cine clásico. También la mostración del detrás de escena (los bastidores, las luces, el escenario, las cámaras) apuntaba a visibilizar el revés de la trama, la impostura sobre la cual se construían estos relatos.

Los cineastas contestatarios no solo no erradicaron la narración de sus películas sino que incluso hicieron una apología de la ficción. A diferencia de lo que sostenían los grupos de cine militante, que consideraban el documental

¹²Narcisa cuenta en una entrevista, la gran influencia que ejerció en ella las películas experimentales que había visto en los sesenta en Nueva York: "Lo que me motivó a hacer cine experimental fue el hecho de viajar a New York y sentarme un día en el Museo de Arte Moderno y ver una película de 45 minutos con un zoom que va de una pared a otra habitación vacía con cambios mínimos" (Paparella, 1995: 35).

como el registro privilegiado para retratar lo social, estos cineastas sostenían que la ficción permitía un contacto mucho más fiel y verdadero con la realidad. No pretendían retratar la realidad “tal cual es”, sino mostrarla como un proceso, una construcción. Y era justamente a través de la ficción que intentaban recuperar este proceso para explicarlo, para “descubrir su verdadera estructura y ensayar sobre él” (Ludueña, 1973: 18).



Puntos suspensivos (Edgardo Cozarinsky, 1970)

Puntos suspensivos retrata, a partir del itinerario de un cura y su encuentro con diferentes personajes que representan los diferentes estamentos sociales, “la mudanza de la vieja derecha a un centro, único sitio donde hoy puede sobrevivir” (Cozarinsky, 1973: 17). *Alianza para el progreso* muestra la persecución de un grupo de guerrilleros por parte del poder político argentino

(el empresariado, la Iglesia, el Ejército) con el apoyo y la complicidad de los sectores medios y de los gobiernos extranjeros (más precisamente Estados Unidos). *La civilización está haciendo masa y no deja oír* se dedica a mostrar el plan de una serie de prostitutas que, hartas de ser explotadas, deciden rebelarse en contra de sus proxenetas para ser libres. *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*, cuenta las aventuras de un héroe de historietas argentino que se ve envuelto en el misterioso asesinato de un dirigente sindical.



Alianza para el progreso (Julio César Ludueña, 1971)

Las tramas argumentales de estos films (solo mencionamos algunos a modo de ejemplo) demuestran la manera en que estas películas apelaban a la situación política y social del país. De forma alegórica, en estos films se vislumbran ciertos núcleos semánticos (la familia como la institución perversa de la

sociedad burguesa, la conformación de un espacio totalitario, represivo y asfixiante, el cuerpo como víctima del poder represivo) que dejan en evidencia la fuerte crítica a las instituciones, al poder político de turno y a las hipocresías de una sociedad patriarcal y autoritaria.



Alianza para el progreso (Julio César Ludueña, 1971)

IV. Intersecciones: entre lo racional y lo emotivo

A pesar de que una de las mayores diferencias entre el cine experimental y el cine contestatario radica en el carácter político de este último, Mónica Carballas (2009) sostiene en su artículo “Laberinto de visibilidad: audiovisual experimental y dictaduras” que en algunos cortos experimentales se puede observar “un reflejo de lo real aunque sin la implicación de un posicionamiento político manifiesto”. Y señala como ejemplos *Experiencia 77: mimetismo* de

Marie-Louise Alemann (en el cual un personaje con un traje camuflado y unos prismáticos se oculta detrás de una gran mata de vegetación mientras que en la banda de sonido se escucha el ruido del tránsito urbano y el fuerte sonido de las sirenas de emergencia); *To be continued* (1979) de Juan Villola (un film que indaga sobre la muerte y comienza con la pregunta “¿merece la pena vivir la vida?”), y *A través de las ruinas*, de Claudio Caldini, filmada durante la guerra de Malvinas en 1982 (film que remite a través de las imágenes del mar y los destellos que aparecen en el cielo, los bombardeos aéreos).

Si bien se puede llegar a encontrar cierta referencialidad en estos cortos experimentales, el vínculo que proponen con lo real está tamizado por una impronta emocional o sensorial. Como sostiene Caldini (en Carballas, 2009), “el experimentalismo en cine era real en el sentido de que quería explorar nuevas formas de pensar, una experiencia pre-verbal que no puede ser objetivada en palabras”. Para los cineastas contestatarios, en cambio, los textos fílmicos debían evitar cualquier tipo de identificación emotiva y apelar al aspecto más racional del espectador. Incluso en las películas más experimentales y menos narrativas, como *La pieza de Franz* o algunas secuencias de *Puntos suspensivos*, los juegos y ritmos visuales requerían de una interpretación analítica. El cine, para estos cineastas, debía proponer una materia que exigiera un verdadero trabajo de codificación; una hermenéutica que revelara el verdadero aspecto político e ideológico del film en tanto sistema de conocimiento.

V. Conclusión

El modelo de representación hegemónico, desde D. W. Griffith en adelante no ha hecho otra cosa que buscar y perfeccionar una concepción mimética, narrativa del dispositivo cinematográfico. Los cines experimentales, marginales, *underground*, por el contrario, buscaron por todos los medios y procedimientos posibles evidenciar su opacidad. La pantalla había pasado de ser “una ventana

abierta al mundo” a ser un lienzo delimitado con múltiples veladuras. Ya no se representaba la realidad sino que se la construía.

Estos cineastas estaban dispuestos a indagar, estudiar y trabajar con el celuloide de una manera personal y sin ningún tipo de condicionamientos económicos, estéticos, ideológicos o políticos. Mientras que el grupo de cine experimental exploraba nuevas formas de acercarse al dispositivo cinematográfico en una tradición que podríamos llamar “internacionalista”, las producciones de cine contestatario estaban ancladas a su tiempo y espacio: a la Argentina convulsionada, radical, sangrienta y revolucionaria de fines de los años 70.



The Players versus Ángeles Caídos (Alberto Fischerman, 1969)

En una ocasión, Alberto Fischerman -que a esa altura ya había realizado sus dos primeros films: *The Players versus Ángeles Caídos* y *La pieza de Franz*-, fue convocado

por el Instituto Goethe para dar un seminario, en el marco de una serie de charlas y talleres que había organizado el Instituto para los realizadores experimentales. El recuerdo de Narcisa Hirsch sobre aquel encuentro fugaz es contundente: “Fischerman no influyó de ninguna manera en este grupo, no tuvo nada que ver con nosotros... para mí no llegó a ser un cineasta experimental” (en Paparella, 1995: 35). La distancia que Hirsch establece con el director publicitario de alguna manera pone en evidencia las grandes diferencias entre los dos grupos y la noción de “experimentación” que cada uno de estos

sostenía. Pero a su vez demuestra el poco interés o la escasa voluntad de ambas partes por establecer un frente común. Sin embargo, aun escindido y disperso, el cine *underground* argentino representó uno de los movimientos más radicales, irreverentes e iconoclastas de la historia de la cinematografía nacional.

Bibliografía

- Alonso, Rodrigo (1997). "Buenos Aires *underground*", presentado en la Jornada de homenaje: *Los primeros cien años de cine en Argentina*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Carballas, Mónica (2009). "Laberinto de visibilidad, audiovisual experimental y dictaduras". Disponible en: http://eldevenirdelaspiedras.blogspot.com.ar/2009_10_01_archive.html, (Acceso: 15 de diciembre de 2013)
- Denegri, Andrés (2012). "El grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino", en Jorge La Ferla y Sofía Reynal (comps.). *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería.
- España, Claudio, (2005). "Cine subterráneo. La complicidad de la estética con la política", en Claudio España (dir.). *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983*, vol. II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Cozarinsky, Edgardo (1973). "Trabajando en y con la materialidad del cine", *Hablemos de Cine*, n.65.
- Gutiérrez Camps, David (2006). "Jonas Mekas y el *underground* neoyorkino. Una actitud nueva", *Enfocarte.com*, n. 27. Disponible en: www.enfocarte.com/6.27/cine.html, (Acceso: 7 de diciembre de 2013).
- Ludueña, Julio (1973). "La ficción de la ficción es la realidad", *Hablemos de Cine*, n. 65.
- Mekas, Jonas (1962). *The First Statement of the New American Cinema Group*, 30 de septiembre. Disponible en: www.film-makerscoop.com/about/history, (Acceso: 17 de enero de 2014).
- Oubiña, David (2011). *El silencio y sus bordes*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Oubiña, David (2004). "Un cine subterráneo", *Toda Vía*, n.7, abril.
- Paparella, Aldo (1995). "Almuerzo en la hierba. Entrevista con Narcisa Hirsch sobre el cine experimental argentino", *Film*, n. 13, año III, abril/mayo. Compilado en Torres, Alejandra (comp.) (2010). *Catálogo: Narcisa Hirsch*, Buenos Aires: Casa del Bicentenario, pág.63-72. Disponible en: http://issuu.com/janinalejo/docs/narcisa_hirsch_catalogo_definitivo, (Acceso: 2 de enero 2014).
- Schoó, Ernesto (1972). "Un nuevo cine argentino: destruir, dicen", *Panorama*, 10 de agosto.

Sitney, P. Adams (2002). *Visionary Film: The American Avant Garde, 1943-2000*. New York: Oxford University Press.

____ (2000). "Introduction", en Sitney, P. Adams (ed.). *Film Culture Reader*. New York: Cooper Square Press.

Stam, Robert (1980). "The Hour of the Furnaces and the Two Avant Gardes", *Millennium*, n. 7-9.

Tabbia, Alberto (1973). "Parallel Cinema in Argentina", *International Film Guide*.

Tirri, Néstor (2000). "Alianzas contestatarias (Ludueña, Bejo, Cozarinsky)", en Néstor Tirri (comp.). *El grupo de los Cinco y sus contemporáneos*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura del Gobierno de Buenos Aires.

Torres, Alejandra (comp.) (2010). *Narcisa Hirsch. Catálogo*, Buenos Aires: Casa del Bicentenario. Disponible en: <http://www.asaeca.org/pubext.php?id=31>, (Acceso: 2 de enero 2014).

Wollen, Peter (1975). "The Two Avant Gardes", *Studio International*, Noviembre-diciembre. Disponible en: www.medienkunstnetz.de/source-text/100, (Acceso: 26 de noviembre de 2013).

* Paula Wolkowicz es licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires y becaria doctoral del CONICET por su proyecto sobre el cine *underground* en la Argentina. Ha coeditado el libro *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (Librería, 2007) y ha publicado varios artículos en revistas especializadas y en volúmenes colectivos sobre cine latinoamericano y argentino. Es integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE). Contacto: pauletis.wolko@gmail.com.