

Percepción y narración: el cine experimental de Silvestre Byrón y Claudio Caldini

por Mario Alberto Guzmán Cerdio*

Resumen: El presente trabajo busca problematizar la definición de cine experimental como un medio no-narrativo. Focalizaremos, por consiguiente, el concepto de narración para explorar de qué modo, en qué sentido y cuáles son las implicaciones de considerar una modalidad narrativa derivada del trabajo sobre la percepción, concepto también esencial en la definición del movimiento experimental. Para particularizar la problemática, se compararán los trabajos de dos pioneros experimentalistas en la Argentina: Claudio Caldini, cuya obra esta vinculada a la abstracción y al trabajo perceptual, y Silvestre Byrón, relacionado con el trabajo sobre lo literario y la intermedialidad. Ambos considerados por la crítica como opuestos y, en el mismo sentido, como fronteras en relación con el espectro narrativo de la producción experimental de 1970 a 1990 en la Argentina.

Palabras clave: cine experimental, percepción, narrativa, Claudio Caldini, Silvestre Byrón

Abstract: This article problematizes the definition of experimental cinema as a non-narrative medium. Accordingly, it focuses on the concept of narration to explore implications resulting from conceiving a narrative mode derived from perception, which is essential in defining the experimental movement. Therefore, it offers a comparative study of two diametrically opposed Argentine filmmakers who pioneered experimental cinema through the 1970s to the 1990s, namely: Claudio Caldini, who focuses on abstraction and perception, and Silvestre Byrón, who focuses on intermediality and literature.

Key words: experimental cinema, perception, narrative, Claudio Caldini, Silvestre Byrón.

I. Contradicciones del experimentalismo

Para profundizar en la especificidad del cine experimental argentino, teniendo en cuenta una producción que desde mediados de los años 60 hasta bien entrada la década de los años 80 generó un abanico de marcada amplitud estética y formal, será necesario revisar y problematizar los conceptos de percepción y narración así como explorar las implicaciones que este vínculo supone.



Campos Bañados de Azul (Silvestre Byrón, 1971)

Críticos como Ricardo Parodi acuerdan en que el trabajo formal del cine experimental tiende a destacar los aspectos perceptuales de la imagen por sobre aquellos relativos a la narración (Parodi 1995; Byrón, 1998: 85-91). Matizando esta idea, Jorge Anaya menciona que no sólo el discurso del cine experimental cuestiona las leyes de la percepción sino que al hacerlo interviene

en “el mito del discurso fílmico como sucesión de imágenes [y rompe] el efecto de realidad unitaria para recrear un espacio original de signos e intensidades” (Ayala, 1988: 233-236). Por otro lado, mientras se crean espacios de significación protagonizados por la percepción, el cine experimental se constituye como una práctica que integra lenguajes predominantemente narrativos, como la literatura y el teatro, según lo expresó Jonas Mekas en su visita al IV Festival de Mar de Plata en 1962, al tiempo que es definido en rechazo al *NRI* o cine *narrativo-representativo-industrial*.

En consecuencia, si bien parece haber un acuerdo en el rol del trabajo sobre la percepción como característica definitoria de esta actividad cinematográfica, la narración ha resultado continuamente un elemento problemático dentro del campo de estudios del cine experimental, tanto desde el punto de vista de la crítica como de la teoría. Sin embargo, estas contradicciones dejan entrever que para entender la potencialidad y flexibilidad de la práctica experimental se requiere, no de una mirada dicotómica, sino más bien de una perspectiva en cuyo campo las tensiones, la hibridación y la intermedialidad propias del experimentalismo, sean predominantes; y dentro de la cual los aparentes contrastes y contradicciones sean susceptibles de matices clarificadores.

II. El trabajo narrativo de los pioneros experimentales

En el campo del cine experimental argentino las figuras de Claudio Caldini y Silvestre Byrón conforman un primer modo de caracterizar la oposición entre los conceptos de narración y percepción. Sin embargo, si bien es cierto que su estética y sus métodos de producción difieren considerablemente, sus concepciones respecto a la actividad narrativa son más cercanas de lo que a simple vista parecen.

En una entrevista para la revista digital *A cuarta pared*, Caldini esboza un pequeño panorama del modo en que se organizaban las prácticas experimentales en el Buenos Aires de los años 70:

Hay dos períodos, dos grupos o más. [...] El primero fue el que formaba Horacio Vallereggi y sus compañeros de la Escuela de Bellas Artes. Se reunían en su taller a filmar. Tenían muchas experiencias colectivas, y varios de sus largometrajes salieron de allí. El otro era el de la ciudad de Villa Ballester, en la provincia de Buenos Aires, y lo dirigía Silvestre Byrón. Era un cine más narrativo, pero con una orientación vanguardista, emparentado con el Kammer Spiel y ciertas corrientes del cine argentino de los años 30. No son muy conocidas. Han sido reivindicadas hace poco tiempo. Es un cine muy de cámara, muy pequeño, casi al margen de la industria y totalmente incomprendido por la crítica. Especialmente una película que se llama *La vuelta al nido*. Silvestre estaba en esa dirección estética, de minimalismo narrativo sentimental (citado en Morandeira, 2013).

Efectivamente Silvestre Byrón mantuvo una estrecha relación con la literatura y la narración. Por ejemplo, *Campos Bañados de Azul* (1971), uno de sus primeros trabajos está inspirado en el texto de André Gide, *Los alimentos terrestres* (1897). También, *Capricho* (1991), una de sus últimas filmaciones, trabaja desde la poesía de Herrera Reissig, la novela *El hombre invisible* (1897) de H.G. Wells y el cuento *El Horla* (1887) de Maupassant.¹ Ambas filmaciones son una muestra representativa de la línea de trabajo que atraviesa la obra de Silvestre Byrón y que Irina Rajewsky define como *intermedial*.² Este modo de

¹ *Campos Bañados de Azul* (1971, 18 min.), narra la fuga de un joven (Sergio) de su casa en Villa Urquiza. Fue el primer telefilm de Filmoteca, y es también, dentro de los films hoy conservados, una de las primeras películas filmadas con una explícita intencionalidad experimental. Anteriores a este film encontramos, *Sonia* (1970) y *L'Enfant terrible* (1971).

² Rajewsky, desde el campo de los estudios literarios, define 'intermedialidad' como una categoría crítica para el análisis específico de productos o configuraciones que manifiesten una intención y una conciencia de la materialidad, el cruce e hibridación entre medios. Distingue entre fenómenos con distintas cualidades intermediales tres subcategorías: *combinación de medios* (resultado de la articulación de al menos dos medios diferentes: opera, teatro, cómics, instalaciones sonoras, etc.); *transposición de medios* (categoría que focaliza sobre la "fuente"

interacción entre disciplinas, no tiene como “origen” una obra o medio, sino que más bien abre diferentes niveles de significado a partir de su estrategia de referencialidad o “puesta en relación” (Rajewsky, 2005: 53). Por ejemplo, una parte del cortometraje *Capricho* (1991) toma como referencia textual a *El Horla* (1887) de Maupassant. En esta filmación, el trabajo de montaje y de referencia intermedial abre una dimensión que acentúa la preocupación por lo visual —por hacer visible lo invisible—, y de manera general, el dominio de lo sensible por sobre la razón. En este sentido, Byrón utiliza como referencia un texto literario modernista para reflexionar sobre temáticas y procedimientos propios del cine experimental.

Para Ricardo Parodi, hay en el trabajo de Byrón un “intento de acercar la literatura al cine sin recurrir a [...] una mera traslación de las coordenadas narrativas del texto literario al cine. Lo que se busca [es] extender un campo expresivo que se postula en la literatura pero sin hacer cine literario” (Parodi, 2000). Su obra no presenta “una ‘historia’ [...] narrada con los recursos tradicionales del cine clásico. La constante voz en *off* [, por ejemplo,] del propio realizador no cesa de acotar y de intervenir sobre la imagen, proponiendo ideas, conceptos, generando una otra dimensión, más allá de la serie visual” (Parodi, 2000).

Además del trabajo intermedial, Byrón articula el concepto de *MRO* (Modo de Representación Opcional) en el que, parafraseando a Parodi, define el campo de acción del experimentalismo argentino como una apertura a la “diversidad en lo estético, lo formal y lo narrativo, [así como a] un operar sobre la percepción del espectador, relacionando imagen y conocimiento, en un polo perceptual, en un conocer intuitivo. De donde el experimentalismo modifica la

de la cual surge el nuevo medio: adaptaciones cinematográficas de textos); y *referencia intermedial*. Estas categorías no son del todo estancas, y por lo tanto es posible que un mismo producto sea resultado de una o varias subcategorías (Rajewsky, 2005: 50)

relación imaginaria que el espectador sostiene con los dispositivos de la imagen” (Byrón, 1998: 88).



Capricho (Silvestre Byrón, 1991)

Caldini, por otro lado, aparece desde varias perspectivas como el polo opuesto al de Silvestre Byrón. Mientras que este último organizaba espacios de producción colectiva como *Filmoteca* (1969-1975), una productora de cine con estudio y laboratorio propios, y coordinaba, junto a Miguel Riglos, el *Archivo Filmoteca* (1985-1997), creado para preservar los trabajos experimentales de la época; Caldini filmaba aisladamente. Es por ello que suele ser retratado como una figura contraria al trabajo colectivo de la época, incluso desdibujando su propio rol en el circuito experimental al no reconocerse dentro de los lineamientos que definen a esos ‘cineastas’ como tales. En palabras del propio Caldini: “me doy cuenta cada vez más que, más que un cineasta, soy un

camarógrafo y un operador de proyección” (citado en Morandeira, 2013). No obstante, son precisamente sus obras las que se encuentran de manera más cercana vinculadas a la definición de cine experimental que es favorecida por la crítica: una actividad fílmica no-narrativa, abstracta, y marcada profundamente por la percepción.

Esta posición, sin embargo, aparece mucho más contrastada en la teoría que al observar detenidamente su producción. En principio, el aislamiento de Caldini es relativo. Colaboró, por ejemplo, en diversas filmaciones como *Autogeografía* (1976) de Marta Minujín, y en diálogos de experimentación formal con otros artistas como Narcisa Hirsch con el cortometraje *Gamelan* (Caldini, 1981), una respuesta formal al corto *Come Out* (Hirsch, 1974), entre otras cosas (Marín, 2010: 29). Por otro lado, el cine de Caldini claramente está ligado a la contemplación y a una percepción reflexiva sobre el proceso filosófico, material y mecánico del cine. Con su trabajo, dice Caldini, se plantea atravesar fronteras invisibles: “En el cine tratamos de mostrar con imágenes lo que las imágenes no pueden mostrar” (citado en Di Tella, 2001: 8). Una intuición similar a la que describe Parodi respecto a *Campos Bañados de Azul* de Byrón (1971): “intervenir sobre la imagen, [...] generando una otra dimensión, más allá de la serie visual” (Parodi, 2000).

Ahora bien, para matizar este contraste entre ambos realizadores, es necesario tener en cuenta que la narración encuentra una relación con el entramado perceptual caldiniano a través del concepto de ritmo. Esta simbiosis entre ritmo y narración es un aspecto contemplado por Aumont, quien, como veremos más adelante, considera que justamente por estar inscrita en la duración y en un proceso de transformación constante la imagen cinematográfica es susceptible de estructurar posibilidades narrativas en tanto, según el análisis literario, una narración sea concebida como una serie de transformaciones entre una forma inicial y una final (Aumont, 1983: 90-91). En este sentido, y desde una perspectiva que describe parte de la obra de Caldini, Adrián Cangi dice que “la

experimentación, como exponer y mantener, sostiene una duración, una tensión de duración que expresa un ritmo. Un ritmo es un enlace sensible, [...] una génesis de la forma. [...] El tiempo del ritmo es el tiempo de la presencia de la forma” (Cangi, 2010: 16).

Siguiendo esta idea, y marcado por las formas del ritmo, Caldini construye estructuras narrativas circulares, cíclicas e infinitas en cortos como *El devenir de las piedras* (1988), pero también figuras en donde la infinitud se corresponde con una gradación de formas y colores aparentemente interminable, como es el caso de *Ofrenda* (1978). En *El devenir de las piedras* (1988) una figura deambula a través del plano de un bosque, su imagen en constante repetición, espiralada, constituye una narración sutil de significación polisémica. En *Ofrenda* (1978), una serie de margaritas se iluminan alternativamente en una danza hipnótica de manera que la luz dicta el ritmo de su movimiento y su paulatino, pero nunca finalizado, aparecer. Se trata, como explica Byrón respecto a sus propias imágenes en *Campos Bañados de Azul* (1971), de hacer que la imagen focalice sobre asuntos simples, para que “las cosas de la vida diaria [formen] una secuencia que sugier[a] algún mensaje” (Byrón, 1971), y donde la percepción que se experimenta abra un mundo y dé lugar a un ritmo en el cual, como ha descrito Narcisa Hirsch, “los senderos comienzan en cualquier lugar” (citada en Cangi, 2010: 14). Esto nos hace pensar en la existencia de una narración intuida, sospechada — ¿inaprensible?— que emerge de las imágenes del cine experimental.

Precisamente, encontramos que, mientras Byrón habilita la posibilidad de construir un excedente de significado resultado de operaciones intermediales con la literatura, Caldini, que tendría la obra menos narrativa de este par, se vincula también a la narración desde un aspecto rítmico. Incluso su propia actividad puede ser entendida como “narrativa”, puesto que, como él mismo plantea: “yo estoy en esa posición de escritura [hablando de Bresson], donde el cine puede ser un diario, un cuaderno de notas, un poema, un ensayo, o una

narrativa, cuento o novela. Esa es la forma en la que entiendo el cine. Es una escritura con imágenes y sonidos” (citado en Morandeira, 2013).

Como se desprende entonces del análisis de la obra de estos cineastas, a pesar de las definiciones que intentan encasillarlo, el cine experimental exhibe, incluso desde la perspectiva de sus propios realizadores, no un esquema opositivo, sino un espectro de vínculos complejos y particulares entre los pares percepción y narración.

III La narración y el trabajo del espectador

Los sistemas de narración se han elaborado fuera del cine y mucho antes de su aparición. Lo narrativo es entonces, por definición, lo extra-cinematográfico, y concierne a otros sistemas de representación como el teatro, la novela y la conversación cotidiana. De hecho, para Aumont, el encuentro entre narrativa y cine tiene algo de fortuito en razón de que este último fue concebido como un medio de registro o de investigación científica. Sin embargo, para el teórico francés, existen dos elementos del dispositivo cinematográfico que explican el encuentro entre cine y narración. El primero tiene que ver con *la imagen en movimiento*: Dado que el análisis estructural literario pone en evidencia que toda historia puede reducirse a un proceso que va de un estado inicial a un estado terminal, y además, que éste puede ser esquematizado a partir de una serie de transformaciones encadenadas, encontramos que la imagen cinematográfica al estar inscrita simultáneamente en un proceso de duración y permanente transformación, ofrece indirectamente a la narración herramientas para su desenvolvimiento (Aumont, 1983: 90). Ya decía Eisenstein que era “esa cualidad de representar desarrollos en el tiempo, ese carácter de lo que es sucesivo, [lo que] hermanaría a la literatura y el cine” (citado en Wolf, 2001: 39).

La segunda razón tiene que ver con *la imagen móvil figurativa*: Si todo objeto es un discurso y por lo tanto transmite y “cuenta” —incluso antes de su reproducción— los valores que él representa, el sólo hecho de representarlo implica la transmisión de sus datos relativos, al igual que la intención de decir algo respecto a ese objeto. En este sentido, Aumont concluye que “toda figuración, toda representación conduce a la narración” (Aumont, 1983: 90).

Demostrar que el cine narrativo es disociable de una esencia cinematográfica se torna relevante en un ámbito que pretende valorar el lugar que se han forjado históricamente movimientos cinematográficos como el *underground* o el cine experimental. En este sentido, defender la idea de un cine no-narrativo supone explicitar el contexto de un combate simbólico por la legitimación de un sistema de producción distinto al sistema industrial dominante. Sin embargo, fuera de este contexto, no es posible oponer directamente cine *NRI* (*narrativo-representativo-industrial*) y cine experimental. En primer lugar, porque en el cine narrativo conviven elementos que no son narrativo-representativos: los fundidos en negro, la panorámica sucesiva, los juegos de color y de composición, y al mismo tiempo porque el cine declarado no-narrativo conserva siempre uno o varios rasgos del cine narrativo (Gaudreault y Jost, 1995: 27). Para que un film sea completamente no-narrativo, dice Aumont radicalizando el concepto, tendría que ser al mismo tiempo no-representativo. “No debería reconocerse nada en la imagen, ni siquiera distinguir relaciones de tiempo, de sucesión, de causa o de consecuencia entre sus planos o elementos, ya que estas relaciones conducen inevitablemente a concebir una transformación y por lo tanto un recorrido ficcional regulado por una instancia narrativa” (Aumont, 1983: 93). Pero incluso si un film de estas características fuera posible, el espectador, cognitivamente habituado a la existencia narrativa no sólo en la vida cotidiana sino en el contexto particular del medio cinematográfico, tendería a reponer estas relaciones (Aumont, 1983: 93).

La distinción cine narrativo/no-narrativo es funcional en tanto hace manifiestas una serie de diferencias entre instituciones, productos y modos de producción. Sin embargo, esta diferencia no debe ser naturalizada de manera esquemática ni esencial, a riesgo de neutralizar el trabajo del espectador. Trabajo que justamente se intenta reivindicar al dar a la percepción un lugar dominante en la metodología cinematográfica experimental.

Pensar en un espectador que activamente construye sentido a partir de las percepciones del cine experimental, es pensar al mismo tiempo en una teoría de la narración alejada de analogías superficiales entre cine y otros medios. Este espectador se corresponde más bien con una teoría que concibe a “la narración como una actividad formal, una noción comparable a la retórica de la forma de Eisenstein. [Que] al mantener una aproximación cognitivo-perceptual del trabajo del espectador [...] considera la narración como un proceso dinámico que despliega los materiales y procedimientos de cada medio para sus fines” (Bordwell, 1985: 49). De esta manera, el espectador de cine experimental, motivado por elementos recurrentes, omisiones, anticipaciones, retrasos y secuencias quizás poco inteligibles, utiliza asunciones, inferencias, estructuras y experiencias cinematográficas previas para postular y comprobar hipótesis sobre lo que está percibiendo (Bordwell, 1985: 49-61).

Concebido de esta manera, “el cine experimental conserva siempre algo de narrativo en la medida en que éste no se reduce en exclusiva a una intriga” (Aumont, 1983: 93). Y es justamente desde esta perspectiva que adquiere sentido una definición de cine experimental como la de Adrián Cangí, donde se plantea “un arte del movimiento y de la duración que no encadene de forma previsible acciones y reacciones” (Cangí, 2010: 17). También, desde este punto de vista, pueden interpretarse las conclusiones de críticos como Ricardo Parodi, cuando sostienen que al “intervenir sobre la imagen, [se genera] una otra dimensión, más allá de la serie visual” (Parodi, 2000:); o a los mismos cineastas cuando se refieren a sus filmaciones, como podemos observar en las

palabras de Byrón en *Campos Bañados de Azul* (Byrón, 1971): “las cosas de la vida diaria [forman] una secuencia que sugiere algún mensaje.”

Un ejemplo claro de estas reflexiones, en tanto la obra es considerada como un trabajo puramente perceptual, es *Gamelan* (1981) de Claudio Caldini. En los doce minutos que dura la filmación, el espectador es forzado a realizar diversas operaciones para construir un posible universo narrativo de una configuración perceptual particular a la que no está habituado. Como ha explicado sobre ella Andrés Di Tella en su libro dedicado a este realizador:

En determinado momento, ya no se sabe en qué dirección está girando la cámara. Es decir, uno duda de la evidencia y empieza a interrogar las imágenes de otro modo. A la vez, uno olvida rápidamente el hecho de que se trata de una cámara que gira, y en contra de todo pronóstico empieza a identificar no sólo manchas, luces y sombras, sino árboles, cielo, montañas, un paisaje (Di Tella, 2011).

Desde esta perspectiva podemos entender de manera mucho más precisa la definición de MRO (Modo de Representación Opcional) que quiso describir la actividad del cine experimental argentino en términos de “operar sobre la percepción del espectador relacionando imagen y conocimiento, [...] un conocer intuitivo” (Byrón, 1998: 88). Es decir, bajo el título de “intuiciones”, el espectador realiza dos tipos de operaciones. Por un lado, es empujado a interrogar los modos de representación alternativos que el cine experimental inaugura: las imágenes de Caldini por ejemplo, o los vínculos intermediales de Byrón. Y por otro lado, compara los géneros y esquemas narrativos que conoce, es decir los del cine industrial, la literatura y aquellos de la vida cotidiana, para generar hipótesis que interpreten el sentido de las imágenes que observa. En este sentido, la percepción en el cine experimental se convierte en un modo de interrogación y de conocimiento.

Existe entonces, desde la misma definición de cine experimental, un vínculo profundo y complejo entre percepción y narración, que la crítica no ha reconocido del todo pero que la práctica concreta hace evidente. Explicitar esta problemática es solamente un comienzo para entender la especificidad del cine experimental argentino. Será necesario un seguimiento del tipo de espectador que produce y un estudio pormenorizado de los procedimientos mediante los cuales el sujeto logra asir las imágenes que de este modo de representación emergen.

IV La narración experimental

Hemos visto que el trabajo sobre la percepción se vincula con la narración de forma no meramente opositiva, sino a partir de un conjunto de relaciones complejas en donde el espectador cumple un rol fundamental. En una concepción de la narración y el espectador como la que hemos descrito, el cine experimental no imita o traduce las operaciones narrativas de otras formas de representación sino que, más bien, configura sus propios modos de narrar a través de operaciones de intermedialidad como las que lleva a cabo Silvestre Byrón, y a través de modos de producción como los de Claudio Cladini. Así, en la actividad de estos cineastas resuena lo que Alexander Astruc (1948) concibió como la *Caméra-stylo*: Un modo de hacer cine que pasara de ser un mero espectáculo a ser una forma de escritura y reflexión. Una manera de filmar que se transforma en un lenguaje, en “un medio de escritura tan flexible y sutil como el lenguaje escrito, [capaz] de expresar cualquier sector del pensamiento. En un arte dotado de todas las posibilidades” (Astruc, 1948).³

Decir entonces que el cine experimental es en efecto narrativo, es justamente decir que es susceptible de forjar sus propios instrumentos para crear

³ Astruc tenía tanta confianza en los métodos de la *Caméra-stylo* que llegó a decir: “Maurice Nadeau decía en un artículo de *Combat*, ‘Si Descartes viviera hoy escribiría novela’”. Que me disculpe Nadeau, pero en la actualidad Descartes se encerraría en su habitación con una cámara de 16mm y película y escribiría el discurso del método sobre la película, pues su *Discurso del Método* sería actualmente de tal índole que sólo el cine podría expresarlo.” (Astruc, 1948)

imágenes que lleven al espectador a pensar y a “intuir”, bajo determinadas condiciones, posibles narraciones. Supone al mismo tiempo considerarlo como constructor de un modo de narración que le es propio.⁴ Desde esta perspectiva el cine experimental se observa como un campo reflexivo y una herramienta conceptual en cuyo terreno es posible elaborar esquemas y afinar concepciones relacionadas con el ámbito de la narrativa fílmica, así como nuevas formas de hacer significar a la imagen a partir de la vinculación con otros medios.

NOTA: Las imágenes correspondientes a los films de Claudio Caldini inicialmente incluídas en este artículo fueron retiradas a pedido del director. Estas se encuentran disponibles en su canal de YouTube: <https://www.youtube.com/user/CaldiniClaudio> (Acceso 26 de abril de 2014)

Bibliografía:

Astruc, Alexander (1948). “Nacimiento de una nueva vanguardia: la “Caméra-stylo””. En: *L’Écran Français*, N° 144, disponible en: www.fueradecampo.cl, File: /documentos/astruc.htm (Acceso: 11 de febrero 2014).

Ayala Blanco, Jorge (1988). *Falaces fenómenos fílmicos: algunos discursos cinematográficos a fines de los 70s*. México: Editorial Posada.

Aumont, Jacques (1983). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Argentina: Paidós.

Byrón, Silvestre (1998). “MRO (Modo de Representación Opcional)”, en Manetti, Ricardo y Valdez, María (Comp.), *De(s)velando imágenes*. Buenos Aires: Eudeba/Libros del Rojas.

Byrón, Silvestre (1992). *Arte y Rebelión*. Argentina: Plus Ultra.

Bordwell, David (1985). *La narración en el cine de ficción*. España: Paidós.

Caldini, Claudio. (2007). *Proceso creativo. Gamelan, por Claudio Caldini*. Disponible en: laregioncentral.blogspot.com, File: 2007/02/proceso-creativo-gamelan-por-claudio.html, (Acceso: 11 de febrero 2014).

Cangi, Adrián (2010). “Narcisa Hirsch. Una autobiografía en imágenes”, en: Torres, Alejandra (Comp.), *Narcisa Hirsch. Catálogo de obra*. Buenos Aires: Casa del Bicentenario.

Di Tella, Andrés. (2011). *Hachazos*. Buenos Aires: Caja Negra.

⁴ “Entonces ya no podremos hablar de un cine. Habrá unos cines como hay ahora unas literaturas, pues el cine, al igual que la literatura, antes de ser un arte especial, es un lenguaje que puede expresar cualquier sector del pensamiento.” (Astruc, 1948).

Gaudreault, André y Jost, Francois (1995). *El relato cinematográfico. Cine y Narratología*. España: Paidós.

Manetti, Ricardo y Valdéz, María (1998). *De(s)velando imágenes*. (Comp.). Buenos Aires: Eudeba/Libros del Rojas.

Marín, Pablo (2010). "La estructura presente. Narcisa Hirsch y el punto de quiebre del cine experimental en Argentina", en: Torres, Alejandra (Comp.), *Narcisa Hirsch. Catálogo de obra*. Buenos Aires: Casa del Bicentenario.

Morandera, Victor, Paz. (2013). "Más que un cineasta, soy un camarógrafo y un operador de proyección", disponible en: www.acuartapared.com, File: claudio-caldini/?lang=es#comments, (Acceso: 11 de febrero 2014).

Oubiña, David (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Parodi, Ricardo (1995). *Apuntes para una teoría del cine experimental argentino*. Buenos Aires: Biblioteca de imagen. Disponible en: www.nettime.org, File: /Lists-Archives/nettime-lat-0404/msg00045.htm (Acceso: 11 de febrero 2014).

Parodi, Ricardo (2000). *Algunas pocas cuestiones acerca del cine experimental argentino*. Buenos Aires: Centro de Teoría de la Imagen. Disponible en: www.nettime.org, File: /Lists-Archives/nettime-lat-0404/msg00045.htm (Acceso: 11 de febrero 2014).

Rajewsky, Irina (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", en *Intermedialités*, nº 6, pp. 43-64.

Torres, Alejandra (2010). *Narcisa Hirsch. Catálogo de obra*. Argentina: Casa del Bicentenario.

Wolf, Sergio (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Argentina: Paidós.

* Mario Alberto Guzmán Cerdio es licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y fotógrafo. Ha sido adscrito a proyectos de investigación sobre Modernismo/modernidad y técnica (UBA/UNGS) y ha participado como investigador en el proyecto PICTo AGENCIA, *Cultura: arte(s), técnica y medios masivos de comunicación* (UNGS), con el artículo "Diálogos entre literatura y cine experimental. Capricho de Silvestre Byron" (en prensa); entre otras publicaciones se destaca el artículo: "Inestabilidad de la imagen fotográfica en la literatura-fotografías de fluidos y cuentos fantásticos de Leopoldo Lugones". Participa en la organización de NANO festival; trabaja en la Dirección de Gestión Cultural de la Biblioteca del Congreso de la Nación. Como fotógrafo ha realizado varias exposiciones entre ellas BA photo y Photoville en New York. Es integrante de la Comisión de Experimentación Audiovisual de ASAECA. Contacto: mario.cerdio@gmail.com