

Resonancias cinematográficas: puntos de encuentro y desbordes entre la definición del cine experimental-estructural con la obra filmica de Narcisa Hirsch y Rose Lowder*

Paola Vela Vargas**

[RESUMEN]

El cine experimental, entendido como un concepto poroso originado en el mundo occidental, tuvo una vertiente estructuralista que influenció la producción de películas particulares realizadas en América Latina, las cuales tomaron cierta distancia de los postulados del tercer cine, de gran auge durante las décadas de 1960 y de 1970. Alrededor de ello, e inmediatamente después, en las décadas de 1980 y de 1990, aparecen dos cineastas y artistas visuales: Narcisa Hirsch nacida en Berlín, pero desarrollando su obra desde Argentina, y Rose Lowder, nacida en Lima y trabajando su obra desde Francia. A primera vista, podría decirse que sus piezas filmicas dialogan con el estilo y los fines del llamado cine estructural de origen anglosajón. Sin embargo, las dos cineastas, a pesar de partir de esta corriente cinematográfica, no pretendieron seguir al pie de la letra sus cánones. Así, reflexionamos sobre las resonancias filmicas que Hirsch y Lowder proponen más allá de los fundamentos del cine estructural. Para ello, primero, partimos de la discusión sobre cómo definir el cine experimental y estructural, citando a autores de Occidente y América Latina, como Duncan Reekie, A. L. Rees, P. Adams Sitney, Peter Gidal, Juan Pablo Lattanzi, Andrea Giunta o Silvestre Byrón. Y, segundo, analizamos piezas filmicas de Hirsch y Lowder en atención a otros autores diversos. Esto nos dará luces sobre dos figuras clave femeninas que proponen una transformación en el lenguaje cinematográfico, poniendo en cuestión no solo cómo pueden percibirse las imágenes del cine, sino también cómo se entiende el concepto de *cine experimental* desde la región o fuera de ella.

Palabras clave: cine experimental; cine estructural;
Narcisa Hirsch; Rose Lowder.

Doi 10.11144/javeriana.mavae21-1.rcof

Fecha de recepción: 7 de julio de 2025

Fecha de aceptación: 23 de septiembre de 2025

Disponible en línea: 1 de enero de 2026

* Artículo de reflexión derivado de una investigación en desarrollo sobre el cine experimental.

** Artista visual, cineasta y docente. Bachiller y licenciada en Arte con mención en grabado por la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Es magíster en Antropología Visual de la misma universidad. Actualmente, es doctoranda en Estudios Fílmicos en el programa de Arte, Ciencia y Tecnología de la Escuela das Artes, Universidade Católica Portuguesa. Es profesora-investigadora afiliada a la PUCP, donde también ejerce la docencia. Además, es miembro del Grupo de Investigación-Creación en Estudios Visuales e Imágenes en Movimiento (GEVI).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2127-8282>

Correo electrónico: vela.paola@pucp.edu.pe



CÓMO CITAR:

Vela Vargas, Paola. 2026. "Resonancias cinematográficas: puntos de encuentro y desbordes entre la definición del cine experimental-estructural con la obra filmica de Narcisa Hirsch y Rose Lowder". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 21 (1): 38-51.
<https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae21-1.rcof>

Cinematographic Resonances: Points of Contact and Overflows in the Definition of Experimental-Structural Cinema alongside the Cinematic Oeuvre of Narcisa Hirsch and Rose Lowder

Ressonâncias cinematográficas: pontos de encontro e desbordes entre a definição do cinema experimental-estrutural com a obra filmica de Narcisa Hirsch e Rose Lowder

[ABSTRACT]

Experimental cinema, understood here as a porous concept originating in the Western world, grew a structuralist offshoot, which influenced the production of specific movies made in Latin America, which distanced themselves from Third Cinema, a popular movement of the 60s and 70s. Within this subculture, and immediately afterwards in the 80s and 90s, two filmmakers and visual artists sprang into view: Narcisa Hirsch, born in Berlin, but working and filming in Argentina; and Rose Lowder, born in Lima and working in France. At first glance, it could be said that their films dialog with the styles and the goals of what has been known as structural film, a movement of the English-speaking world. However, these two filmmakers, having taken this movement as their starting point, refused to adhere to its norms. This allows us to reflect upon the filmic resonances of their work while also transcending the confines of structural film. In order to accomplish this, we must first define experimental and structural film, citing both Western and Latin American authors, such as Duncan Reekie, A. L. Rees, P. Adams Sitney, Peter Gidal, Juan Pablo Lattanzi, Andrea Giunta and Silvestre Byrón. Secondly, we shall analyze Lowder and Hirsch's filmic oeuvre while drawing on various other authors. In so doing, we shall unlock new perspectives of two key female actors, who propose a transformation of cinematic language, putting into question not only how the images of cinema might be perceived, but also how the concept of experimental cinema can be understood within Latin America or outside of it.

Keywords: experimental cinema; structural film; Narcisa Hirsch; Rose Lowder.

[RESUMO]

O cinema experimental, entendido como conceito poroso originado no mundo ocidental, teve uma vertente estruturalista que influenciou a produção de filmes particulares realizado na América Latina, as quais distanciaram-se, em certa medida, dos postulados do terceiro cinema, que floresceu durante as décadas de 1960 e 1970. Por volta dessa época, e imediatamente depois, nas décadas de 1980 e 1990, emergiram duas cineastas e artistas visuais: Narcisa Hirsch, nascida em Berlim, mas desenvolvendo a sua obra na Argentina, e Rose Lowder, nascida em Lima e trabalhando a sua obra na França. À primeira vista, poder-se-ia dizer que suas peças filmicas dialogam com o estilo e os objetivos do chamado de cinema estrutural de origem anglo-saxônica. Contudo, a pesar de partirem desse movimento cinematográfico, as duas cineastas não pretendiam aderir estritamente aos seus cânones. Assim, refletimos sobre as ressonâncias filmicas que Hirsch e Lowder propõem para além dos fundamentos do cinema estrutural. Para tanto, começamos com uma discussão sobre como definir cinema experimental e estrutural, citando autores de Ocidente e América Latina, como Duncan Reekie, A. L. Rees, P. Adams Sitney, Peter Gidal, Juan Pablo Lattanzi, Andrea Giunta o Silvestre Byrón. Em seguida, analisamos peças filmicas de Hirsch e Lowder em relação a outros autores diversos. Isso lançará luz sobre duas figuras femininas chave que propõem uma transformação na linguagem cinematográfica, questionando não apenas como as imagens podem ser percebidas, mas também como o conceito de cinema experimental é compreendido dentro e fora da região.

Palavras-chave: cinema experimental; cinema estrutural; Narcisa Hirsch; Rose Lowder.

Cine experimental/cine estructural

► La invención del mecanismo cinematográfico fue el resultado de una serie de investigaciones desarrolladas desde el campo de la óptica en Occidente, que intentaban explicar los fenómenos de la visión. En ese devenir, Oubiña (2019, 47) nos recuerda que, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, aparecieron diversas personalidades como Etienne-Jules Marey y Eadweard Muybridge, quienes empezaron a experimentar con aparatos de reproducción de la imagen de carácter fotográfico para representar el movimiento desde la imagen fija, o Thomas Alva Edison y los hermanos Auguste y Louis Lumière, quienes indagaban la imagen en movimiento a través de aparatos filmicos y sus posibilidades de negocio. Desde estos acontecimientos, podemos afirmar que, en ese momento histórico llamado modernidad, el significado del término *experimental* se fue transformando en el campo de las artes y del cine en Europa, usándose justamente para nombrar piezas que mostraban combinaciones de imágenes enfocadas en poner en cuestión la percepción humana desde la realización de juegos ópticos a través del uso de cámaras reproductoras de imágenes. Sin embargo, si en un principio se utilizaba el término *cine de vanguardia* para nombrar este tipo de películas iniciales, el término *cine experimental* fue apareciendo poco a poco. Cabe mencionar que este concepto nunca llegó a delimitar completamente el aspecto al que se refiere, quedando siempre como ambiguo y poroso.

También podemos mencionar que, en ese contexto inicial, muchas películas han sido catalogadas en el ámbito *experimental* porque justamente se realizaron durante el desarrollo o bajo la influencia de las vanguardias artísticas occidentales o los llamados ismos. Estas películas surgían del interés sobre los trastocamientos de la imagen, o bien desde la manipulación directa del aparato filmico y sus mecanismos, o bien desde la proyección de luz impresa en celuloide como material fotosensible. Así, también otras películas cuestionaban la ilusión de movimiento y su relación con la persistencia retiniana. Pero el uso del término *experimental* no solo se refiere a los problemas que plantea el mecanismo cinematográfico en relación con la visión óptica humana, sino que también abarca los estilos de narración de una película, es decir, cómo se concatenan las imágenes para contar alguna historia o una secuencia continua de acontecimientos.

Reekie (2007, 1) señala que la idea de cine experimental no solo abarca lo que hemos descrito, sino que también pueden incluirse transformaciones desde el uso del sonido, la puesta en escena, la técnica actoral, el uso de la tecnología, las prácticas de trabajo, la distribución, la exhibición o cualquier otro aspecto de la realización cinematográfica. Por tanto, el término engloba diversas fases del proceso cinematográfico que dificultan conocer su uso adecuado, ya que el cine amalgama

una serie de estilos y contenidos, en los que los ámbitos de lo científico y lo artístico se conjugan hasta el punto de que podríamos considerar uno referencia del otro.

Por otra parte, como O'Pray (2003) sugiere, han existido diferentes nomenclaturas usadas a lo largo de la historia para catalogar las películas hechas en el desarrollo de las vanguardias artísticas del siglo XX, que, por lo general, se alejaban del ámbito comercial y de una narración lineal cercana a la dramaturgia, sin dejar en claro cuál término sería el más preciso para ser usado: “*underground*, experimental, modernista, independiente” (7). Esto nos hace ver que la diversidad de términos existentes deja una indefinición de aquello que podríamos entender como películas experimentales, en las que las vanguardias artísticas de las artes plásticas se encontraron con el mecanismo del cine, dando pie a la aparición de anomalías visuales.

En este debate, Rees (1999, 2) reflexiona sobre cómo el cine de vanguardia se fue definiendo en la historia y qué papel tuvo. Para este autor, la noción de *vanguardia* no solo tuvo como objetivo principal la innovación, sino que también implicó una historia continua de producción, a pesar de las transformaciones que iban sufriendo las vanguardias desde diferentes contextos nacionales e históricos. Con ello, señalamos que, si bien es cierto que este cine continúa permaneciendo en los márgenes a lo largo de la historia, paradójicamente sigue causando impacto por sus aportes innovadores y experimentales en la historia del cine y de las artes en general.

Cabe anotar que, al igual que O'Pray (2003), Rees (1999) considera el uso de diferentes términos para describir este cine de innovaciones desde la idea de vanguardia: “experimental, absoluto, puro, no narrativo, *underground*, expandido, abstracto; ninguno de ellos satisfactorio ni generalmente aceptado. Esta falta de acuerdo apunta a diferencias inherentes e, incluso, conflictos en la vanguardia, del mismo modo que también implica una búsqueda de unidad en un amplio terreno” (2; la traducción es mía). Una búsqueda que consideramos permanecerá abierta, puesto que todo aquello catalogado como experimental termina escapando del encasillamiento de ese mismo canon que se intenta construir: siendo un término que se desborda por sí mismo.

Mientras tanto, desde el caso de América Latina, Machado señala (2010) que en la región “el camino de lo experimental tuvo desarrollos muy variados y diferentes, según el país donde surgió la cuestión” (26; la traducción es mía). Y, en ese sentido, no podemos dejar de mencionar un ejemplo de ello: *Color* (1965) de la uruguaya Lidia García Millán. Este fue un experimento muy distinto de otras películas latinoamericanas influidas por el surrealismo. *Color* se aproxima a la abstracción cromática, creando un juego de ritmos entre el sonido del jazz e imágenes de goleo de pintura que combinaba colores vivos y formas cercanas a la pintura expresionista abstracta estadounidense hecho por pintores, como Jackson Pollock. Podemos señalar que *Color* podría derivarse de los experimentos del cine abstracto y animación entre movimiento de formas y música realizados por el cineasta de vanguardia alemán Walter Ruttmann en la década de 1920. Además, no podemos dejar de mencionar que *Color* nos llama la atención porque es una obra que fue hecha antes de los experimentos filmicos de combinación entre forma y movimiento de Stan Brakhage.

En el devenir de la evolución de un cine de búsqueda de experimentaciones, no solo aparece el término *underground* en Estados Unidos, como sugieren O'Pray (2003) y Rees (1999), sino también durante finales de la década de 1960 e inicios de la década de 1970; en ese camino, surgió un cine de estructura. Este último fue descrito por Sitney (1969, 326-327), quien identificó una serie de cambios que aparecían en obras de cineastas que desarrollaban un lenguaje que combinaba diferentes factores, tales como ejes temáticos, búsqueda de metáforas visuales y uso de celuloide de manera muy limitada. Para este autor, el cine estructural proponía cosas diferentes de la obra hecha por otros cineastas,

como Stan Brakhage, Peter Kubelka o Kenneth Anger. Así, las películas hechas por cineastas, como Tony Conrad, Michael Snow, Hollis Frampton, Joyce Wieland, Ernie Gehr o Paul Sharits, era visto por Sitney como un cine de estructura en el que la forma de toda la película estaba predeterminada y simplificada, y esa forma terminaba siendo la impresión primordial de aquella.

Con ello, puede entenderse que una película estructural se caracteriza por centrarse principalmente en su forma, en la que el contenido es mínimo y se encuentra sometido al esquema de una estructura. Por otra parte, en su búsqueda por definir este tipo de cine, Sitney (1969) señaló cuatro características que podrían presentarse de manera indistinta en una película entendida como estructural, pero dejando en claro que esto no era totalmente abarcador: “una posición de cámara fija (encuadre fijo desde la perspectiva del espectador), el efecto de parpadeo, la impresión en bucle (la repetición inmediata de planos, exactamente y sin variación) y la refotografía fuera de una pantalla” (327).

Pero si Sitney (1969) habla de cómo el cineasta estructural trabaja la imagen, Gidal (2014) reflexiona sobre el espectador que mira las imágenes de este tipo de cine. Para este último autor, el espectador del cine estructural o materialista no es un mero observador o consumidor de imágenes que circulan ilimitadamente, sino que este tiene la condición de cocreador de la obra, porque contribuye a su interpretación desde sus perspectivas sociales, políticas o históricas. Con ello, Gidal propuso que el espectador es el que causa la ruptura o tensión en el cine estructural:

La disyunción del cine estructural/materialista es exactamente el espectador. [...] no es un espectador como sujeto unificado, cronometrado por una acción narrativa, haciendo que se hagan las relaciones que la película hace, llegando al placer del dominio de esas relaciones, de la visión posicionada que ofrecen, sino un espectador, una actividad espectadora, en el límite de cualquier subjetividad fija, materialmente inconstante, disperso en el proceso, más allá del acomodo de los principios de realidad y placer. (23; la traducción es mía)

En ese sentido, entendemos que el cine estructural depende también de la participación activa de un público que indaga la pieza filmica y no se queda con una mirada quieta o pasiva en una caja negra o sala de cine. Esto es indispensable para crear el significado de la obra de forma colaborativa o dinámica y desafiar las convenciones tradicionales de percepción óptica ante una película, interés que fue un motor en los inicios de ese invento llamado cine. Estas características mencionadas por Sitney (1969) y Gidal (2014) nos ayudan a comprender cómo se crean y entrelazan los conceptos de *cine experimental* y *cine estructural* desde el mundo anglosajón.

Mientras tanto, casi en esa misma época y desde América Latina, se desarrollaba el llamado tercer cine, como una alternativa de producción y distribución cinematográfica opuesto a Hollywood y al cine de autor europeo. Era un cine militante que buscaba a un espectador más activo y conectado con la realidad social y con el entendimiento de las estructuras neocoloniales de la región. Este espectador debía reaccionar ante estas películas para pasar a la acción y transformar a la sociedad a través de la revolución.

Desde ese contexto, varios estudiosos han intentado identificar y definir a qué se le podría llamar cine experimental en la región. Un primer ejemplo es Lattanzi (2015, 71-72), quien enlaza el concepto con la noción de *marginalidad* y considera que sí es posible hablar de este tipo de cine en América Latina, que se desarrolló durante las décadas de 1960 y de 1970 y que no necesariamente fue un fenómeno aislado. Su estilo fue radical, pero, al mismo tiempo, representaba el límite del modernismo en el audiovisual de la región. Este

autor unifica producciones de autores como el brasileño Júlio Bressane, el mexicano Rubén Gámez y, sobre todo, del cubano Nicolás Guillén Landrián, bajo el concepto de *cine experimental*. Además, propone un paralelismo entre este modernismo cinematográfico y los escritos de Arthur C. Danto y Jean-François Lyotard, autores que señalan que el concepto de *arte moderno* ha llegado a un límite entre el fin del arte y la condición posmoderna.

Lo anterior nos recuerda que desde el fin de las grandes narrativas del arte se abrieron todo tipo de nuevas formas de expresión a través del uso de diversos medios, dando lugar a la aparición de corrientes, como el arte conceptual en la producción artística. Estos cambios identificados desde el mundo del arte también entraron en el mundo del cine, donde aparecieron películas que proponían una renovación del lenguaje cinematográfico en los países de América Latina, que, en el caso de Bressane, Gámez y Guillén Landrián, se distinguen por el tipo de montaje de choque en las imágenes: yuxtapuestas con textos, narraciones no lineales, música o sonido no diegético, etc.

Otro ejemplo de definición del cine experimental en la región viene desde las reflexiones de Giunta (2013), quien intenta describirlo a partir del uso de conceptos como *insubordinación* y *abstracción*: "La insubordinación respecto del relato lineal, como la intervención constante en la visibilidad de la imagen, como el corte y el montaje de planos y secuencias acumulados con ciertos ritmos, como la colisión entre lo abstracto y lo narrativo tanto en la imagen como en el sonido."

Consideramos que las reflexiones de Lattanzi (2015) y Giunta (2013) dan luces sobre la comprensión de cierto tipo de propuestas de carácter experimental en el cine de la región. Si durante la década de 1960 aparecieron piezas cinematográficas relacionadas con lo intrínsecamente político desde la realización de películas con fines de transformación política y social desde la militancia, como el llamado tercer cine, en la década de 1970, aparecieron producciones cinematográficas que se alejaban relativamente de este canon establecido.

En ese sentido, Byrón (1992) propone otras definiciones. Este autor utiliza el término *underground* y cuarto cine desde el ámbito argentino para tratar de conceptualizar este tipo de producciones que estaban relacionadas con lo clandestino o lo subterráneo y buscaban lo extraño, lo misterioso y lo desconocido, desde una mirada interna o subjetiva, en la que las películas terminan siendo una experiencia entre el cineasta y su público. Estas películas intentaban ser descritas por Byrón desde su separación o como una alternativa al tercer cine. El autor explora el fenómeno *underground* como una expresión artística y de resistencia política ante la represión de la dictadura militar, desarrollada en Argentina entre 1965 y 1975.

Las películas de Narcisa Hirsch y Rose Lowder analizadas pueden entenderse desde aquello señalado por Reekie (2007), Rees (1999), Sitney (1969) o Gidal (2014). Y, a la vez, su entendimiento se complementa con intentos reflexivos desde pensadores sobre el tema en América Latina, como Lattanzi (2015), Giunta (2013) y Byrón (1992). Hirsch y Lowder han concebido películas desde un acercamiento hacia el cine estructural anglosajón, pero, a la vez, no se quedan circunscritas totalmente a este. Las dos cineastas y artistas visuales presentan propuestas cinematográficas provenientes de contextos y geografías distintas que desbordan los cánones del cine estructural en los que resuena la poética de lo filmico y apuntaban hacia nuevas vías de entendimiento de las imágenes en movimiento desde la experimentación con el mecanismo del aparato cinematográfico.

Narcisa Hirsch

Losada (2013), a diferencia de Lattanzi (2015), nos recuerda que las discusiones sobre una vanguardia cinematográfica latinoamericana de las décadas de 1960 y de 1970 estuvieron enfocadas en señalar a los cineastas del tercer cine como pioneros en la experimentación. Sin embargo, Losada señala que en ese momento hubo otro cine latinoamericano que podía entenderse como experimental, centrado en darle más importancia a la visión que a la revolución o a la resonancia poética que al montaje de choque. Así es como en el contexto de la década de 1970 aparece una figura como la de Narcisa Hirsch (1928-2014). Nacida en Berlín, emigró con su madre a la Argentina tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Hacia la década de 1950, Hirsch, desde su práctica artística, iniciada desde la pintura, apostaba por acercar el arte a la gente e intentó hacerlo alejándose del uso de medios tradicionales para pasar a la *performance* y el *happening*. A partir de estas experiencias, Hirsch empezó a producir obras como cineasta a través del uso de cámaras super-8, bajo el patrocinio del Instituto Goethe y el Instituto Di Tella.

Según el Losada (2013, 73), Hirsch, junto con otros artistas, se ubicaban en el *underground* creativo más visible que giraba en torno al centro del arte de vanguardia llamado el Instituto Di Tella, que, en 1965, había estado proyectando películas de Jonas Mekas o Andy Warhol; pero que, a la vez, había sido ridiculizado en la película documental militante e influyente del tercer cine *La hora de los hornos* (1968) de Fernando E. Solanas y Octavio Getino. Al respecto, los directores del Grupo de Cine Liberación mostraron este instituto como un lugar de difusión de la cultura hegemónica bajo la influencia del Imperio estadounidense, además de representarlo como un espacio cultural de carácter frívolo y alienante.

Así es como Hirsch produjo piezas fílmicas en esa escena artística muy específica que contaba con un público limitado y especializado en las que se apreciaba la imagen en movimiento como un medio de intersección entre cine y videoarte. Para Losada (2013, 73), este círculo artístico, además, estaba alejado de una izquierda política militante, que, en esos momentos, veía el cine como un instrumento político para generar un cambio social desde el cuestionamiento de las realidades nacionales de la región. Este autor comenta que, en un viaje a Nueva York, Hirsch visitó el Anthology Film Archives y compró, además, copias de obras experimentales en el Museum of Modern Art (MoMa), incluida la película estructural *Wavelength* (1967) de Michael Snow, así como obras de Maya Deren, Stan Brakhage y otros. Al tener acceso a obras experimentales extranjeras, Hirsch terminó comprendiendo los modelos y las técnicas que constituyeron un vocabulario algo universalizado del llamado cine experimental en la década de 1970 (Losada, 2013, 74). Es desde este encuentro con tales piezas fílmicas estadounidenses que Hirsch crea obras como *Come Out* (1971) o *Taller* (1975).

Así, en *Come Out*, Hirsch (1971) crea un espacio desde una estructura mínima de color naranja donde el espectador debe identificar lo que está viendo a partir de dos tomas de un tocadisco. Al principio, ante la primera toma, nos encontramos frente a una imagen totalmente desenfocada que nos desorienta: no sabemos qué está pasando o qué cosa estamos viendo. Y, luego, poco a poco, la cámara se va acercando hacia un punto mientras la imagen se va volviendo algo más nítida. Paralelamente, como espectadores, podemos ir escuchando una música distorsionada de Steve Reich, que repite una voz que dice "sal y muéstrales," marcando un ritmo casi robótico en la narración. En ese devenir, la imagen se va enfocando cada vez más para mostrar un tocadiscos y una aguja que salta en un disco de larga duración situado en el taller de trabajo de Hirsch. Luego, la segunda toma consiste en mostrar la rotación del disco *long-play* desde un ángulo cenital, mientras se continúa escuchando la música distorsionada.

Con respecto a la película, Windhausen (2022, 6) señala que la cineasta construye una imagen donde invierte el *zoom* propuesto por Snow en *Wavelength* (1967). La imagen se yuxtapone con un sonido, producto de la manipulación de una grabación de la voz de un joven afroamericano, que explica cómo tuvo que volver a abrir una herida de su cuerpo para que esta volviera a sangrar, y así demostrar a la policía que había sido golpeado mientras estaba encarcelado. Hirsch utiliza material sonoro sobre un conflicto de carácter violento de la década de 1960 ocurrido fuera de Argentina, que se escucha en su taller a través de una máquina tocadiscos, mientras es filmado a través del uso de otra máquina, una cámara de cine super-8.

Podemos afirmar que, cuando vemos la película, comprendemos que Hirsch utiliza el estilo del cine estructural para la organización narrativa de la transformación de la imagen, pero, al mismo tiempo, usa el material sonoro con carga política para darle contenido a esta. La cineasta no solo se limita a utilizar una forma o estilo estructural, sino que también le agrega un contenido político que no necesariamente estaba entre los cánones del cine estructural de manera explícita. Este contenido proviene de los intereses del contexto en el que vive la cineasta. Utiliza una situación universal que desborda lo local, reusando un material que muestra un problema racial del ámbito estadounidense. Pero Hirsch aborda el tema de manera evocativa, algo contrario a la presentación directa y de choque que mostraban las películas del tercer cine, en el contexto de represión de la dictadura militar argentina.

Además, como hemos mencionado, desde nuestro punto de vista, se trata de un encuentro entre aparatos tecnológicos: la cámara super-8 de Hirsch graba la imagen y el fonógrafo emite el sonido del disco. En *Come Out* (Hirsch 1971), estos mecanismos se fusionan, haciendo que un espacio privado (el taller de la artista) se integre con un registro sonoro público, que hace un llamado a la lucha por la obtención de derechos civiles. Consideraremos que Hirsch desborda ciertos parámetros del cine estructural anglosajón desde el uso de la cámara centrada en el enfoque y desenfoque de los lentes para proponer una manera discontinua de ver las imágenes del cine y, a la vez, las hace entrar en diálogo con un audio de carga política estadounidense, que puede relacionarse con lo que sucede en Argentina, pero de manera indirecta o implícita.

Por otro lado, en el caso de la película corta *Taller*, Hirsch (1975) también utiliza una estructura mínima para interrelacionar la geografía de lo público versus lo privado. En esta película, nos encontramos escuchando una conversación de carácter habitual, en la que la cineasta utiliza una sola toma fija de una pared de su estudio de artista. Hirsch construye un encuadre que contiene una serie de imágenes con información diversa. Cabe anotar que, aunque hay una sola toma, los espectadores podemos darnos cuenta del movimiento de la cámara y de la continuidad de la toma fija por el paso del tiempo que se distingue debido a los cambios entre luces y sombras. En ese sentido, Hirsch parte de una de las características que Sitney (1969) señala sobre el cine estructural, presentando al espectador una imagen desde una posición de cámara fija.

En la conversación entre Hirsch y la otra persona, se va comentando el contenido de las representaciones que se muestran frente a la cámara. Pero, después de eso, la cineasta pasa a describir verbalmente y en detalle todo lo que hay en su estudio y que se encuentra fuera del encuadre que vemos. Aquí se crea una situación de umbral o intersticio, en la que el pasado y el presente se entrelazan a través del recuerdo desde una descripción oral. En ese sentido, como espectadores, vamos imaginando todo lo que oculta la cámara ante nuestros ojos.

La imagen que vemos y la voz de Hirsch que relata la imagen producen una confrontación visual en la que se entrelaza el afecto subjetivo (desde una narración verbal de historias personales) con un análisis objetivo (desde la descripción visual de una pared con elemen-

tos objetuales e inertes). Hirsch crea un ámbito evocativo donde resuena el afecto de lo privado más allá del formalismo estructural de la pieza y sus indagaciones sobre el uso del mecanismo cinematográfico que tanto interesaba a los realizadores del cine estructural.

Tanto *Come Out* como *Taller* son piezas fílmicas en las que encontramos fuertes referencias del cine estructural; pero Hirsch no se limita a experimentar desde las formas de esta corriente cinematográfica, sino que busca alternativas para construir un lenguaje fílmico que pueda derivar en la poética de las imágenes, desde el uso y las combinaciones de configuraciones que puede hacer con la cámara super-8, aprovechando la sencillez y los límites tecnológicos, para crear nuevas combinaciones de los elementos del cine, desbor dando la estructura del cine materialista.

Rose Lowder

Cabe anotar que, según Lattanzi (2015, 75), luego de la impronta del tercer cine en la región en la década de 1980, las producciones audiovisuales experimentales se volcaron al género del llamado videoarte. Y aquí convergen el concepto de *cine experimental* y los trabajos en video que entran en el mundo de los museos y las galerías, muchas veces bajo el término *cine de exposición*. Y mientras en América Latina surgen estas discusiones, aparece la figura solitaria de Rose Lowder. Nacida en Lima en 1941, siguió estudios de artes plásticas en pintura y escultura en instituciones y talleres limeños, para luego migrar a Europa y continuar con sus estudios de arte en Londres. Después, terminó trabajando para la BBC como editora, pero, en 1972, se instaló en Francia, específicamente en Aviñón, donde empezó no solo a producir películas cortas, sino también a trabajar como curadora, programadora e investigadora. En ese devenir, Lowder termina haciendo una tesis doctoral sobre cine experimental asesorada por Jean Rouch en La Sorbona, donde también fue profesora entre 1994 y 2005. Lowder ha desarrollado la totalidad de su obra fílmica fuera de Perú, y, en ese traslado de América Latina a Europa, entró en contacto directo con la producción experimental europea y anglosajona, aproximándose a autores diversos, como Malcolm Le Grice o Robert Breer.

Podemos afirmar que la lógica de su cine coincide con la noción de lo que es una película experimental definida por Curtis (1971, 2). Desde el ámbito anglosajón, estas películas están creadas a partir de un uso específico del mecanismo cinematográfico consistente en utilizar la cámara no solo para emular, sino también para ir más allá de los límites de la percepción visual humana. En ese sentido, también podemos afirmar que las películas de Lowder pueden insertarse en esta clasificación y, además, ella misma lo afirma. Así, MacDonald (1998) sostiene que para muchos cineastas el uso del término *experimental* es problemático, porque parece sugerir que sus películas son experimentos más que obras acabadas. Pero Lowder, en una entrevista con MacDonald, señala que “el término no solo es aceptable, sino preferible” (218). Considera que este es el término que más se acerca a la descripción del tipo de obra fílmica que realiza.

Otros autores como Nelson (2015) describen la técnica y metodología que Lowder utiliza para ir componiendo las películas:

Sus películas se componen metódicamente en la cámara, utilizando una técnica precisa fotograma a fotograma que, cuando se proyecta, culmina en una asombrosa experiencia perceptiva de luz, color, forma y movimiento. En muchas de estas, captura secuencias de fotogramas individuales a lo largo del rollo de película, enrollándola hacia delante y hacia atrás a través de la cámara para elegir fotogramas selectivamente, en lugar de sucesivamente, como un pintor elegiría un punto en un lienzo sobre el que componer. Utilizando el contador de fotogramas de su cámara Bolex,

selecciona y expone cada fotograma una sola vez; no se superponen los fotogramas con dos imágenes. Para evitar que los fotogramas expuestos se vuelvan a exponer, cierra el obturador de la cámara mientras recorre el rollo de película para seleccionar el siguiente fotograma no expuesto. (9; la traducción es mía)

En ese sentido, Lowder, a diferencia de los experimentos de Hirsch, usa específicamente una cámara Bolex de 16 mm y filma fotograma a fotograma de forma salteada y rebobinada, creando diversas películas, como *Bouquets 1-10* (1995) o *Beijing 1988* (1988-2011), que presentan estas características señaladas por Curtis (1971), MacDonald (1998) y Nelson (2015). Lowder filma concentrándose en los aspectos no solo estilísticos de la imagen, también se interesa por la parte científica que ofrecen las funciones mecánicas de la cámara de cine, es decir, indaga los problemas ópticos del aparato y cómo puede ponerse en cuestión la percepción visual humana con respecto a la visualización de las imágenes cinematográficas.

En ese sentido, *Bouquets 1-10* (Lowder 1995) consiste en la agrupación de diez piezas cortas, que se presentan sin sonido, donde cada una tiene un minuto de duración y 1440 fotogramas, expuestos en grupos. Cada pieza muestra el registro de flores como un elemento recurrente potente desde espacios alrededor de zonas rurales de Aviñón, creando una sensación de que el grupo de diez piezas termina componiendo un ramillete o *bouquets* de imágenes. En este conjunto, podemos observar diversos tipos de espacios con elementos variados que se van entrelazando con una precisión de lo filmado que evita la doble exposición de las imágenes: muchos tipos de flores (de diversos colores), insectos (como mariposas o abejas), personas (ya sea en la playa, en el mercado, en bicicletas o en un puerto pesquero), elementos usados en el ámbito marino (botes o veleros) o elementos de casas (fachadas, ventanas, balcones, rejas o paredes). Además, cabe señalar que todas las piezas siempre comienzan con el título *Bouquet* deletreado letra a letra y con su numeración correspondiente, y todas terminan con el nombre de la cineasta, también letra a letra, junto con el año de filmación. Así, la tipografía termina entrando en el tejido de las imágenes, integrándose en la película como parte de la narrativa y el juego óptico, y no como una presentación separada para el inicio y final de la película.

Lowder consigue estos resultados sin hacer un montaje o trabajar la película en un laboratorio. Monta mientras va filmando con la cámara, generando efectos que nos hacen pensar y cuestionar como espectadores sobre el funcionamiento de nuestra visión desde la continuidad que produce la persistencia retiniana, fenómeno que hace posible el visionado de una película. *Bouquets 1-10* (Lowder 1995) es una pieza heredera del cine estructural, pero Lowder se diferencia de los autores clásicos de esta corriente, que planeaban sus filmaciones de manera concreta, desde la aplicación de una metodología de rodaje que no está totalmente controlada. Es decir, cuando Lowder llega a sus locaciones escogidas, no sabe exactamente qué es lo que va filmar. Introduce la espontaneidad y la improvisación en el campo del cine estructural, tomando las oportunidades que se le presentan y desbordando el control que implica trabajar desde una estructura mínima. Además, podemos afirmar que, si bien es cierto que en el cine de Lowder podemos observar aquello que Sitney (1969) señala como característica del cine estructural: el efecto de parpadeo, también vemos aquello que señala Giunta (2013) sobre el cine experimental en general: que todo esto lleva a la abstracción de la imagen.

Así es como en el caso de *Beijing 1988*, Lowder (1988-2011) compone una película desde fragmentos a modo de apuntes de un viaje que capturan diversos movimientos de humanos, máquinas o animales. La cineasta hizo la filmación en mayo de 1988, un año antes de la rebelión y sucesos de represión política de Tiananmén. En el inicio de la película,

como espectadores, identificamos una imagen totalmente abstracta que aparece como una mancha pictórica y gestual en todo el encuadre, acompañada de música tradicional china. Esto nos hace pensar en una posible yuxtaposición del material celuloide que podría relacionarse en su forma con una caligrafía oriental. Aquí Lowder destaca la presencia de la materialidad del cine; pero, luego de la aparición de esa mancha, aparecen las formas concretas registradas desde la cámara Bolex.

Así, primero vemos cómo la cineasta observa a individuos y grupos de personas ancianos vestidos con el traje de la revolución maoísta, que van haciendo movimientos lentos y pausados de ejercicios físicos en un espacio público, desde el uso de un efecto de contraluz. Segundo, Lowder se concentra en registrar animales, como el movimiento de un pavo desde distintos ángulos y cambios de ritmo, pasando de la cámara lenta a la aceleración, para luego capturar una serie de peceras. En esas tomas, observamos peces de diversas variedades y colores, que se mueven desde ritmos variables que nos hacen verlos casi como si fueran manchas o formas gestuales, atrapadas en contenedores de agua de todo tipo. Tercero, Lowder se concentra en mostrar el movimiento de bicicletas en una calle, usando un ángulo cenital. Y en este punto las imágenes pasan de lo observacional a presentar un ritmo cortante a modo superposición que nos lleva a una abstracción, desde la técnica que también utiliza en *Bouquets 1-10*. Finalmente, Lowder va cerrando la película con la observación de un camión de color naranja que avanza y retrocede, entrelazándose con el ritmo de un hombre que maneja una bicicleta con mucho esfuerzo, mientras va llevando una carga pesada compuesta por cajas de botellas.

En esta película, Lowder se interesa por jugar con los cambios de foco, la obtención de texturas y el grano de la película desde la presentación de diversos movimientos físicos y mecánicos. Y, nuevamente, la forma se convierte en contenido para realizar un cine basado en la reflexión del funcionamiento de los aparatos del cine, que incluye no solo el uso de la cámara para el rodaje, sino también del proyector, y cómo ese celuloide manipulado es percibido por los espectadores, que debemos tomar la postura mencionada que señala Gidal (2014).

Si en el caso de *Bouquets 1-10* (Lowder 1995) predomina el tejido de las imágenes, en el de *Beijing 1988* (Lowder 1988-2011) predomina el movimiento desde sus pausas y aceleraciones. Las dos películas nos hacen pensar en imágenes que van más allá de la apreciación y contemplación de una belleza óptica. Así, consideramos que Lowder trabaja la imagen de forma plástica como una pintora que observa la realidad, e improvisa para registrar y representar lo que está frente a sus ojos, tratando de causar una ruptura en la continuidad de un montaje clásico. Todo se hace en la cámara, como si fuera su paleta de pintora. Lowder cuestiona la apariencia de la realidad desde un interés por el proceso de percepción, proponiendo, desde la configuración de luz, tiempo y proceso filmico, una narrativa alterna a la continuidad de las formas filmicas clásicas.

Conclusiones

Las películas cortas de Narcisa Hirsch y Rose Lowder se presentan como deudoras del cine estructural; las dos cineastas parten de este para recorrer caminos insospechados. Hirsch juega con los efectos y las configuraciones de la cámara super-8 para crear películas que nacen de las tensiones políticas y sociales desde un contexto de represión ocasionado por la dictadura militar en Argentina. Estas películas pueden ser vistas como eufemismos frente a la elocuencia del tercer cine, evitando el montaje de choque para reflexionar desde una voz más pausada pero potente sobre problemas políticos y públicos desde espacios privados donde se desarrolla el afecto. En cambio, Lowder, desde Francia y China, va creando algo nuevo en el cine. Va rebobinando la película desde la filmación

con una cámara de 16 mm, para poner en cuestión la idea de continuidad de la imagen y, por tanto, la representación de la realidad que da origen a la visualidad del cine, en un contexto en el cual ya no se encuentra viviendo en el Perú, país que en los años de la producción de estas películas analizadas se encontraba entre un proceso de violencia política y transformaciones económicas neoliberales.

Así, las dos cineastas apelan desde sus particularidades a la poética de la imagen usando los mecanismos del cine para desbordar los patrones del cine estructural, rompiendo la ilusión cinematográfica. Además, estas películas también nos hacen pensar en cómo se aborda la realización del llamado cine experimental desde América Latina y fuera de la región: desde sus preocupaciones, precariedades o ventajas, provocando que los espectadores nos confrontemos a desenbocamientos de la imagen cinematográfica, que no estamos acostumbrados a enfrentar y que nos llevan a repensar la manera en que entendemos todo aquello que puede ser representado desde el cine.

[REFERENCIAS]

- Byrón, Silvestre. 1992. "Arte y rebelión". <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-lat-0203/msg00086.html>
- Byrón, Silvestre. 1992. *Arte y rebelión contra el mundo moderno: Ensayos*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Curtis, David. 1971. *Experimental Cinema*. Nueva York: Delta.
- García Millán, Lidia, dir. 1965. *Color*. <https://vimeo.com/473045712>.
- Gidal, Peter. 2014. *Materialist Film*. Camden: Routledge.
- Giunta, Andrea. 2013. "Narcisa Hirsch: Retratos". *alter/nativas*. <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-2013/debates/giunta.html>.
- Hirsch, Narcisa, dir. 1971. *Come Out*. <https://vimeo.com/141265024>.
- Hirsch, Narcisa, dir. 1975. *Taller*. <https://m.ok.ru/video/9765838129906>.
- Lattanzi, Juan Pablo. 2015. "La crisis de las grandes narrativas del arte en el audiovisual latinoamericano: Apuntes sobre el cine experimental latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970. *Cuaderno: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, n.º 52: 71-80. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi52.1330>.
- Losada, Matt. 2013. "Argentine Experimental Film: Narcisa Hirsch and Claudio Caldini". *Film Quarterly* 67, n.º 1: 73-76. <https://doi.org/10.1525/fq.2013.67.1.73>.
- Lowder, Rose, dir. 1988-2011. *Beijing 1988*. <https://lightcone.org/en/film-7478-beijing-1988>.
- Lowder, Rose, dir. 1995. *Bouquets 1-10*. <https://lightcone.org/en/film-920-bouquets-1-10>.
- MacDonald, Scott. 1998. *A Critical Cinema 3: Interviews with Independent Filmmakers*. California: University of California Press.
- Machado, Antonio. 2010. "Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina". *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 37, n.º 33: 22-40. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2010.68102>.
- Nelson, Tara Merenda. 2015. "Scientific Creativity: The Notebooks of Rose Lowder". *Afterimage* 43, n.º 1/2: 8-11. <https://doi.org/10.1525/aft.2015.43.1-2.8>.
- O'Pray, Michael. 2003. *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions*. Nueva York: Columbia University Press.
- Oubiña, David. 2019. *Una juguetería filosófica: Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial.
- Reekie, Duncan. 2007. *Subversion: The Definitive History of Underground Cinema*. Londres: Wallflower Press.
- Rees, A. L. 1999. *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*. Londres: British Film Institute.
- Sitney, P. Adams. 1969. "Structural Film". *Film Culture*, n.º 47: 326-348.
- Snow, Michael, dir. 1967. *Wavelength*. https://www.youtube.com/watch?v=zyjuZs7EQql&list=RDzyjuZs7EQql&start_radio=1.
- Solanas, Fernando E. y Octavio Getino, dirs. 1968. *La hora de los hornos*. Grupo Cine Liberación. <https://www.youtube.com/watch?v=z2HRWWyQ-kY>.
- Windhausen, Federico. 2022. "Narcisa Hirsch en cuatro lugares". *La Fuga* 26. <https://lafuga.cl/narcisa-hirsch-en-cuatro-lugares/1101>.

