

-Cine underground, cine clandestino, cine experimental: hacia una definición.

POR ANDRES DE NEGRI

La arbitrariedad existente en el uso de estos tres términos, hace indispensable identificar las peculiaridades de cada una de las líneas que constituyen esta confusa trama, para poder generar un análisis sólido que abarque de la producción del cine alternativo al modelo industrial.

La cinematografía, como tecnología que corresponde a la modernidad tardía, desarrolla rápidamente su campo según los parámetros que rigen ese momento histórico. Pasa velozmente de ser una maravilla dentro del ámbito científico, para acercarse al mundo del espectáculo. En él se suma a los show que agrupaban diferentes atracciones, como una variedad más. Finalmente, se desvincula de toda propuesta no cinematográfica y se instala como una oferta de entretenimiento en sí, producto de un desarrollado modelo de producción industrial.

El cinematógrafo fue considerado durante mucho tiempo como una "atracción". Era uno de los números en el programa del *café-concert* y en los *music hall*, en el mismo nivel que un cantor o un acróbata. Entonces no se podía suponer que fuera un espectáculo completo, capaz de divertir, emocionar e instruir a un público que viniera exclusivamente por él. Era un error; algunos años han bastado para demostrarlo. Las primeras salas consagradas al cine ofrecían representaciones muy cortas, y en una elada el programa era agotado varias veces. Hoy ya no es así: los espectáculos cinematográficos tienen por lo general la duración de una velada, y el público no se cansa en ella. El cine ya no es una atracción, sino un espectáculo bien determinado. (1)

Este fragmento de una nota que remarca el acelerado proceso en el que el cine desarrolla su campo autónomo, citada por François Albèra en *La vanguardia en el cine*, fue publicada en 1912. Es un temprano testimonio de cómo el cine se transformó vertiginosamente en esta industria del espectáculo que llega a nuestros días. Durante tal conformación del cine con un sentido fuertemente comercial, no se presentó mayor alternativa.

El surgimiento del cine en la última parte del siglo XIX configura un fenómeno tecnológico y social propio de la modernidad. En este sentido, los artistas modernos se pueden interesar en él como objeto, al mismo tiempo que les resulta imposible pensarlo como terreno de ejercicio en sus categorías. En efecto, implica rasgos antitéticos de la definición del arte a la que entonces han llegado. (2)

De hecho, los primeros ejemplos de un cine que surge del encuentro de la cinematografía con el campo del arte -que podríamos entender como una mirada alternativa a la del cine como industria del entretenimiento- llegará recién en los últimos años de la segunda década del siglo XX; una vez que todo el modelo de producción, distribución y consumo se ha consolidado. El cine industrial, como lo conocemos hoy, ya en la primera década del siglo XX se instalaba como el cine hegemónico. Este constituye prontamente su campo siguiendo la lógica del modelo social imperante, en el que se entiende todo film como mercancía.

Producir un film como una mercancía, el modo capitalista de producción cinematográfica, también construye alrededor del film las relaciones sociales que produce alrededor de otras mercancías. Mientras algunas de sus actividades pueden proporcionar el placer del arte o la creación, y mientras el objeto terminado puede

(1) FOUQUET, E.-L. "L'Attraction", en *L'Echo du Cinéma*, N.11. París, 28 de junio, 1912.

(2) ALBERA, François. *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2009.

proveer deleite estético o cognitivo, la función determinante del film como mercancía es la valorización del capital invertido en esa producción. (3)

Como señala James, “la dominante histórica de esta práctica específica del film le ha dado al medio su naturaleza aparente”. Esta presenta una característica intrínseca a todo el modelo industrial capitalista: “La condición que sostiene todo el sistema es la división social que restringe el acceso a los medios de producción cinematográficos a los propietarios de los estudios, concomitantemente se excluye a las masas de la producción y se las instala como consumidores”. Con el avance del siglo XX esta situación mutó y la producción cinematográfica desarrollada por fuera de las estructura industriales se incrementó de manera exponencial. Se constituye así un cuerpo sumamente extenso y diverso; concebido por aquellos que rechazan el lugar asignado para ellos en la lógica del mercado, individuos o grupos que han tomado la decisión de hacerse de los medios de producción para convertirse en creadores y trascender su lugar de meros consumidores. Dentro de este vasto campo, tres tendencias presentan un particular interés y un evidente valor en la historia del cine: el cine clandestino, el cine *underground* y el cine experimental.

Es llamativa la gran arbitrariedad existente en el uso de estos tres términos. En las publicaciones especializadas se les adjudica una significación propia en cada caso, ésto generalmente sucede sin que se desarrolle una previa delimitación de la misma, hecho que vuelve sumamente flexible los campos semánticos de estos términos y permite extenderlos potenciando la superposición que por naturaleza presentan, hasta el punto en que parece no haber diferencia entre una práctica y otra. Para generar un análisis sólido de la producción del cine alternativo al modelo industrial, es necesario identificar las peculiaridades de cada una de las líneas que constituyen esta confusa trama.

La práctica que presenta características más precisas es el cine clandestino. Un cine con un discurso político manifiesto, que enfrenta al modelo social imperante, identifica sus rasgos de injusticia y confronta sus políticas de exclusión. Es un cine de contra-información que intenta una mirada sobre los hechos diferente a la del discurso imperante en los medios hegemónicos.

Así como la producción industrial se ha convertido cada vez más en la producción de información, el poder político se ha instalado más y más en los aparatos ideológicos, y los sucesos mediáticos se han vuelto, sustancialmente, la actividad del proceso político. Y así como la práctica política se ha transformado en un asunto de despliegue mediático, el acceso a lo medios de representación ha resultado un componente crucial en la lucha de las minorías. (4)

Efectivamente, sobre todo durante las décadas del 60 y 70 del siglo pasado, en EE.UU, fueron las minorías, representadas por diferentes grupos, las que se hicieron de los medios audiovisuales –el cine en particular, pero luego también el video y la TV– con la intención de comunicar su versión sobre los hechos mediáticos, denunciar actos de discriminación, violencia e injusticia, e incluso informar sobre su existencia efectiva en un universo creado mediáticamente. A los medios masivos de comunicación, manejados por los grandes poderes económicos y políticos, que instalan un discurso que produce y reproduce una ideología monocorde y a partir de ella construyen un mundo del cual quedan excluidos todas la variables que no cuadren en el modelo social que sustentan, diferentes grupos de inmigrantes ilegales, pacifistas, homosexuales, afroamericanos, feministas y pensadores de izquierda intentarán anteponer su discurso y, a través de él, generar cambios en la sociedad.

En Argentina la corriente más conocida del cine clandestino se desarrolló en torno a la producción de dos movimientos: el Grupo Cine Liberación (5) –cuyos máximos exponentes son Fernando Solanas y Octavio Getino– que focalizará su producción en la lucha contra el neo-imperialismo y propondrá un cine que se entiende como herramienta para llegar a la revolución; y el Grupo Cine de la Base (6)– representado especialmente por Raymundo Gleyzer, que girará en torno a la lucha obrera organizada. Los caracteriza un ímpetu que trasciende la

(3) JAMES, David E. *Allegories Of Cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.
[Citas traducidas del inglés por el autor].

(4) *Ibid.*

(5) El Grupo Cine Liberación fue un movimiento filmico argentino que existió a finales de los 60. Vinculado a la Izquierda Peronista, en sus últimos años fue un núcleo activista para otros cineastas, como grupo Realizadores de Mayo, Enrique y Nemesio Juárez, Pablo Szir, etc.

(6) El Grupo Cine de la Base existió entre 1972 y 1973, compuesto por cineastas, actores, obreros y estudiantes con diferentes tendencias del peronismo revolucionario o de la izquierda militante, emprendiendo su batalla política a nivel cinematográfico.

denuncia social –elemento que puede encontrarse también en la producción de Fernando Birri y la Escuela de Cine Documental de Santa Fé– para ejercer un fuerte activismo político, rasgo que identifica a lo que será conocido como *Tercer Cine*.

El hombre del tercer cine, ya sea desde un cine-guerrilla, o cine-acto, con la infinidad de categorías que contienen (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe, etc.), opone, ante todo, al cine industrial, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neo-colonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros. (7)

En este fragmento de *Hacia un tercer cine*, se define el cine clandestino a partir de una contraposición con el cine industrial. Este antagonismo es pertinente fundamentalmente porque el objetivo del cine clandestino es, en cierto modo, el mismo que sus promotores señalan en el cine hegemónico: llegar a las masas para ejercer su influencia en el campo social. James afirma: “Encadenado a su función prioritaria de poner en valor el capital invertido, el otro trabajo del cine fue entonces la sustentación y pacificación de su audiencia [...] Como él solo puede sobrevivir mientras lo haga el *status quo*, la película industrial está condenada a legitimarlo”. El cine clandestino enfrenta esta función del cine industrial con el objetivo de subvertir el modelo imperante en el camino para instalar otro, del cual se volvería el cine oficial, medio para su consolidación y defensa. Es evidente que este cine será, en distintos grados que dependerán del contexto político, censurado, prohibido, perseguido y reprimido; de ahí su calificación como *clandestino*, aun cuando en tiempos tolerantes su exhibición no suponga un riesgo.

Esta característica esencial del cine clandestino, la de considerarse como herramienta para la revolución, es la que lo diferencia del cine *underground*. Este surge en un terreno marcado por la opcionalidad, un espacio donde poder desarrollar una estética que es indiferente a los parámetros instalados por la cultura dominante.

Nada de proyecciones clandestinas [...], nada que la policía pueda razonablemente prohibir [...], y si lo que se exhibe resulta poco frecuente, extraño, tentador, desusado, estremecedor, es únicamente porque la gran película comercial ha desaprovechado hasta ahora las oportunidades que se le brindaban naturalmente. (8)

El cine *underground* está realizado, efectivamente, por aquellos que ponen en cuestión las tradiciones de su contexto social, pero sin que esto suponga la construcción de un discurso de denuncia, ni propagandístico. Es un cine que corresponde a subculturas, un cine realizado en el seno de diversos grupos que optaron por un estilo de vida al margen de lo predominante, en el que se refleja su forma de vida y sus valores, sin proponerlos como válidos para todos, ni menos aún, como opción al modelo social establecido. Un claro ejemplo de esta corriente es la generación *beat*.

Los *beats* produjeron, ciertamente, críticas a la sociedad dominante –a su falta de espontaneidad y capacidad de disfrute, a su conformismo y represión, a su carácter moribundo, y especialmente al militarismo de la guerra fría [...] Pero el mayor objetivo de esta réplica no era cambiar la sociedad americana tanto como desvincularse de ella por actos de rebelión individual. [...] Los *beats* fueron anti-políticos más que simplemente políticos. (9)

El cine *underground* que tuvo lugar en Buenos Aires durante las décadas del 60 y 70 encarnó una peculiar confrontación con las proclamas del *Tercer cine*. El movimiento *under* local presentaba una marcada actitud universalista, que chocaba con las proclamas del cine militante cuya lucha principal se desarrolla contra el neo-colonialismo pregonando un maniqueísmo nacionalista, o, más bien, latinoamericanista, que separa el universo cultural entre “lo de ellos y lo de nosotros”, tal como se titula el apartado de *Hacia un tercer cine* donde se señala todo lo proveniente de países económicamente desarrollados como un instrumento para la consolidación del neo-colonialismo.

(7) SOLANAS, Fernando E. y GETINO, Octavio. “Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo”, en *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen I*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. - Texto completo en Enlaces.

(8) TYLER, Parker. *Cine Underground*. Barcelona: Editorial Planeta, 1973.

(9) JAMES, David E. *op. cit.*

Cultura, arte, cine, responden siempre a los intereses de clases en conflicto. En la situación neo-colonial compiten dos concepciones de la cultura, del arte, de la ciencia, del cine: la dominante y la nacional. Y esta situación persistirá en tanto rija el estado de colonia y semi-colonia. Aún, la dualidad sólo podrá superarse para alcanzar categoría única y universal cuando los mejores valores del hombre pasen de la prescripción a la hegemonía, cuando se universalice la liberación del hombre. Mientras tanto, existe una cultura nuestra y una cultura de ellos. Nuestra cultura, en tanto impulsa hacia la emancipación, seguirá siendo hasta que ésto se concrete, una cultura de subversión y por ende llevará consigo un arte, una ciencia y un cine de subversión.

La falta de conciencia sobre estas dualidades lleva por lo común al intelectual a abordar las expresiones artísticas o científicas tales como ellas fueron universalmente concebidas por las clases que dominan el mundo introduciéndole cuando más algunas correcciones. (10)

Silvestre Byrón, protagonista de la escena *under* porteña y realizador de cine, recuerda la tensión y la mirada juzgadora que se construía tanto desde el espacio militante de izquierda, como de los sectores conservadores, hacia los grupos del *underground*.

En esa época existía algo que se llamaba universalismo. Ahora se lo llama globalización, te estoy hablando del '60, de *Eco Contemporáneo*, que era una revista "universalista". Entonces, en esos años, vos no podías leer un autor ruso, no podías leerlo porque era sospechoso, soviético, porque era malo, era terrible. Por ejemplo, vos podías escuchar los discos de Nicolás Guillén, que era cubano, y eso era malo. Y después estaban los otros. Por ejemplo, tampoco podías leer a Ginsberg, que encima era troló, porque era norteamericano y encima homosexual, una vergüenza. Esto lo decían los nacionalistas, los tipos que tenían la idea de "lo nuestro", que había que protegerlo del mal foráneo. Tenías que leer a Estrada que era argentino, o a José Hernández, por ejemplo. Sarmiento no, porque Sarmiento había leído a todos los europeos, ojo, había estado en Estados Unidos y en Europa... Por ejemplo nosotros teníamos la idea del sexo libre. Era muy peligroso, bien del *underground*. En esa época era excitante porque una sífilis, una blenorragia no eran tema de conversación. Y bueno, pero para la moral de los guerrilleros, por ejemplo, el sexo era puramente reproductivo. (11)

La diferencia entre cine *under* y clandestino se halla, en principio, en la función del cine producido en el marco de cada corriente. El cine clandestino tiene como objetivo la modificación del modelo social imperante y la instalación de otro; sería medio para, y sostén de, un proceso revolucionario. El cine del *underground* se aleja de esta intención, pero pensar que este hecho anula su carácter político sería ingenuo, la discrepancia entre el cine *under* y el clandestino es, de hecho, esencialmente política. El efecto político del cine *underground* se ejerce, especialmente, en el campo moral, al trabajar, como señala Parker Tyler, con "la cámara como vehículo de temas prohibidos".

Hasta ahora la gente de la mayoría de los estratos sociales ha venido suprimiendo, en nombre del decoro, impulsos violentos o meramente positivos que podían hacerlos parecer ridículos o comprometerlos moralmente. Uno de los principales móviles de las películas *underground* es barrer la dignidad civilizada y sacar a luz impulsos amorales desnudos; los actores realizan espontáneamente cosa que constituyen un espectáculo tanto para los demás intérpretes como para el hipotético público. (12)

El *underground* apunta, antes que a denunciar e intentar modificar lo que sería el modelo de opresión en que se basa la sociedad, a poner en evidencia y desarticular sus represiones.

Siempre activa, la propaganda tiende a serlo de la absoluta libertad en amor y del privilegio de practicar cualquier tipo de sexualidad que salga de lo corriente. La evidencia cinematográfica de este último fenómeno se exhibe [...] como un "estilo de vida", como si lo que millones de personas han venido haciendo en la cama desde tiempos inmemoriales hubiera al fin conseguido un lugar dentro del vocabulario moral. (13)

(10) SOLANAS, Fernando E. y GETINO, Octavio, *op. cit.*

(11) Silvestre Byrón en una entrevista inédita realizada por Andrés Denegri y Pablo Marín el 18 de Enero de 2010, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

(12) TYLER, Parker, *op. cit.*

(13) *Ibid.*

El cine *underground* se gesta al registrar y representar el campo social del que emerge, este factor lo hace discursivo y lo dota de su carácter político. Si bien un determinado cine experimental –representado fundamentalmente por producciones americanas de postguerra- nace en el seno de lo que podríamos identificar como el campo del *underground*, el cine experimental consolida su identidad al anular, justamente todo discurso. Esto sucede en un contexto específico, donde una gran parte de la producción de cine se enclava en una tendencia dominante del arte contemporáneo que focaliza en la reflexión sobre los medios y soportes. En particular lo que, según la definición de Sitney (14), se conoce como cine estructural, se instaló como el eje de esta directriz.

La proliferación de la actividad artística en torno a diferentes medios o realizándose entre ellos, la demostración cuasi-científica de las condiciones axiomáticas de cada medio, desarrollada por la eliminación de sus convenciones no esenciales (lo que implica típicamente la expulsión del objeto artístico de referencias miméticas o discursivas), fue el paradigma a través del cual, en la década del sesenta, el arte fue entendido como un encuentro con las problemáticas y cuestiones propias de sí mismo. [...] La personas conocidas como cineastas estructurales tuvieron fuertes vínculos con este mundo del arte, y varios de ellos ya eran escultores o pintores reconocidos. Aunque existieron continuidades con el cine *underground* [...], el cine estructural marca un quiebre categórico con la estética y el proyecto social del *underground*. [...] Esta tendencia tomó la forma de una subordinación general del interés en la representación, especialmente de la narrativa, y un correspondiente énfasis en los materiales y recursos del medio, en las condiciones de producción y exhibición, y en la clases específicas de significación de las cuales el film es capaz. (15)

El *underground* es una forma de sociabilidad que presenta una práctica cinematográfica propia, que lo representa. El cine experimental, por el contrario, es esencialmente autónomo. La frontera que separa al cine experimental del *underground* se torna difusa debido a la progresiva inclusión que ha sufrido la producción *under* en el campo del arte. Pero un factor esencial los diferencia, el cine *underground* fue concebido como cine, el cine experimental como arte. Para algunos pensadores esto no sólo aleja al cine experimental del cine *underground* y del clandestino, sino que lo sitúa en el terreno mismo del poder dominante.

Como el cine sustituye al teatro popular y al *music hall*, este se vuelve el espacio crucial del conflicto territorial entre el arte popular y el arte burgués, el objetivo inevitable de la legislación burguesa, su afecto de sedación social, apropiador y aburguesador. Este conflicto tuvo dos frentes diferentes: el primero fue la iniciativa a través de la cual la industria fílmica naciente fue programada y guiada por la intervención estatal; el segundo fue una industria que procuró apropiarse del cine para el arte autónomo. (16)

Esta afirmación de Duncan Reekie remite a los comienzos del siglo XX, la confrontación entre un posible cine popular en el que se encontraría el cine *underground*, y un cine hegemónico propiciado por el poder político y económico que no estaría sólo representado por el cine industrial sino también por el experimental, el cual correspondería a la idea elitista del arte burgués. "Cuando la burguesía asciende al poder hacia fines del siglo XVIII y comienzos del XIX desarrolla una nueva cultura relativamente autónoma tanto de la cultura popular como de la oficial de la antigua jerarquía feudal. Esto fue llamado Arte." (17) Reekie no dudará en incluir dentro del campo del arte burgués la producción de cine experimental desde su mismo surgimiento en el seno de las vanguardias históricas.

El punto crítico es que el cine no era un arte cuando la vanguardia modernista intentó asumir el liderazgo estético; el cine era cultura popular. La entrada de los modernistas y la de los artistas en el campo del cine fue simultáneo; los primeros artistas fílmicos fueron modernistas de vanguardia. [...] En el cine los modernistas de vanguardia se opusieron no sólo a la tradición de la cultura popular esencialmente extraña para ellos sino también a una industria comercial que fue estructurada de acuerdo a técnicas de división del trabajo y economías de reproducción masiva, las cuales eran totalmente irreconciliables con la función del arte. La demanda de una pureza fílmica no corresponde a la tendencia de la abstracción moderna o la fascinación por la especificidad del medio, es la exigencia de un arte cinematográfico autónomo el cual

(14) P. Adams Sitney. (EE.UU, 1944) Reconocido historiador del cine *avant-garde*. Acuñó el término Cine Estructural en un texto publicado en la revista *Film Culture* en 1969. Es co-fundador del *Anthology Film Archives* junto a Jonas Mekas.

(15) JAMES, David E. *op. cit.*

(16) REEKIE, Duncan. *Subversion. The definitive history of underground cinema*. Londres: Wallflower Press, 2007. [Citas traducidas del inglés por el autor].

(17) *Ibid.*

corregirá una aberración histórica: el cine popular. La aberración es que una dinámica cultural creativa pueda emerger desde fuera de la esfera del arte burgués legitimado. (18)

La historia de esta confrontación tiene un momento de especial interés en la década del 70, cuando la producción del cine *underground* estadounidense sufre una acelerada inclusión en el campo del arte, marcada fundamentalmente por la apertura del Anthology Film Archives, cuyo mentor y mayor referente es Jonas Mekas. (19)

A pesar de su populismo y su discurso anti-arte, Mekas y sus colaboradores nunca se apartaron realmente del fetiche de un arte redentor. Ellos se equivocaron al entender que el arte estaba por encima de toda institución y que el problema crucial referido al *underground* no era estético sino industrial/económico. Ese error crucial permitió a las instituciones del arte apropiarse del *underground* y comprometió a Mekas y a sus colaboradores con esas instituciones del arte. (20)

Por esos mismos años algo similar ocurriría en Buenos Aires, claro que manteniendo las dimensiones y características de su contexto.

Es preciso señalar que este discurso es ciertamente extremo y que Duncan Reekie lo elabora desde un espacio que no es neutral. Él es realizador y activista del cine *underground*, miembro fundador y activo del Exploding Cinema Collective (21). A pesar de que su posición parece estar sólidamente fundamentada, no hace falta más que echar un vistazo al universo del arte moderno y contemporáneo para percibir el poco espacio e interés que el cine experimental ha encontrado en las instituciones del arte burgués (quizás sea otra la situación del video-arte, sobre todo a partir de la década del 90, siendo este otro factor que divide aguas entre ambas prácticas). Si sumamos una repasada a las biografías de los cineastas experimentales encontraremos que la mayoría de ellos tampoco ha tenido una vida vinculada al beneficio y al reconocimiento, propio de la filosofía burguesa, sino más bien todo lo contrario. Aislados, retraídos en sus búsquedas personales, sin un verdadero apoyo del sector público o privado (del universo de becas subsidios y auspicios al que muchas veces se lo quiere vincular), sino más bien, haciendo grandes esfuerzos personales para poder producir incluso en las condiciones menos propicias; el cineasta experimental presenta, en realidad, mucho del artista *underground*, pero con la peculiaridad de encarar su alternatividad de una manera solitaria.

En cierto modo el cine experimental ha constituido su minúsculo campo autónomo. Y es verdad que esto lo separa del campo popular al que se dirige tanto el cine *underground* como el clandestino. Sucede que si el cine clandestino confronta el modelo social directamente en el terreno político y el *underground* ataca su moral represiva, el cine experimental libra su batalla en el campo estético, que en el universo contemporáneo de esta sociedad del espectáculo basada en el imperio de la industria cultural, no es justamente, una lucha menor. De hecho Gene Youngblood (22) elabora toda su teoría sobre el cine expandido basándose en su carácter liberador.

El hombre está condicionado por su entorno, ese entorno para el hombre contemporáneo es la red intermedial. Estamos condicionados más por el cine y la televisión que por la naturaleza [...]. El cine no es tan sólo algo dentro de nuestro ambiente; la red intermedial que construye el cine, la televisión, la radio, las revistas, los libros y los periódicos es nuestro entorno, un ambiente de servicio que porta los mensajes del organismo social. Este establece el sentido de la vida, crea canales entre hombre y hombre, entre el hombre y la sociedad.

El entretenimiento comercial trabaja en contra del arte, explota la alienación y el aburrimiento del público, perpetuando un sistema de respuesta condicionada a fórmulas. El entretenimiento comercial no sólo no es creativo, sino que además destruye la habilidad de la audiencia para apreciar y participar del proceso creativo.

(18) *Ibid.*

(19) (Lituania, 1922) Cineasta, escritor y curador, frecuentemente llamado "el padrino del cine *avant-garde* estadounidense". Su obra ha sido exhibida en museos y festivales en toda Europa y América.

(20) *Ibid.*

(21) Coalición de cineastas y videastas comprometidos a desarrollar nuevas formas de exhibición para los medios *underground*; proyectando y promoviendo filmes en todo tipo de espacios y la internet.

(22) (EE.UU, 1942) Teórico y académico de las artes mediáticas y políticas, también reconocido por su teoría del cine alternativo. Su libro *Expanded Cinema* (1970), fue el primero en considerar el video como arte y estableció la disciplina de las artes mediáticas como un campo respetado.

Perpetuando un hábito destructivo de respuestas automáticas a fórmulas, forzándonos a depender cada vez más frecuentemente en la memoria, el entretenimiento comercial promueve una respuesta irreflexiva a las cuestiones de la vida cotidiana, inhabilitando el desarrollo de la conciencia sobre uno mismo.

Estamos forcejeando en una red de realidades viejas, varados de nuestra conciencia, haciendo nuestro mayor esfuerzo para negar este hecho. Estamos en la trágica necesidad de una nueva visión: el cine expandido es el comienzo de esa visión. (23)

Seguramente el lugar romántico en el que Youngblood ubica al cine experimental tampoco corresponda a una mirada objetiva. De hecho recae en un espacio incierto donde la confrontación con la estética dominante pocas veces se desarrolla. Lo concreto es que el cine experimental es un fenómeno sumamente complejo y paradójico –más aún que el cine *underground*–, donde la diversidad de obras que pueden enmarcarse en esta corriente va desde el terreno conservador en el que las instala Reekie, a la función liberadora que propone Youngblood.

Se puede afirmar entonces, que la diferencia fundamental entre el cine clandestino, el *underground* y el experimental, está planteada por su *terreno* político, por el lugar desde donde se constituye su carácter alternativo, indicado por la relación que cada corriente mantiene con el cine hegemónico y la sociedad de la cual éste sería reflejo y sostén.

Las referencias 1-4, 7-13, 15-18, 20, 21 y 23 son las propuestas por el autor.

(23) YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co. Inc., 1970.