laFuga

ISMO ISMO ISMO

Cine experimental en América Latina (Introducción)

Por Jesse Lerner y Luciano Piazza

Tags | **Cine experimental | Cine latinoamericano | Estética del cine | Estudios de cine (formales) | Historia del cine**

Jesse Lerner es documentalista y videoasta, profesor, curador y escritor; radica en Los Angeles. Su trabajo ha sido proyectado en los museos de Arte Moderno de Nueva York, de Antropología de la Ciudad de México, Reina Sofía en Madrid, el Guggenheim de Nueva York y de Bilbao, así como en los festivales internacionales de cine de Los Angeles, Sundance, la Biennale de Sydney y para la Sociedad de Cine del Lincoln Center. Sus películas Natives (1991, con Scott Sterling), Frontierland/Fronterilandia (1995, con Rubén Ortiz-Torres), Ruins (1999) y The American Egypt (2001) han ganado premios en festivales de cine en los Estados Unidos, América Latina, y Japón. Es profesor de Media Studies en Pitzer College. Luciano Piazza es cineasta, critico y escritor radicado en Los Angeles. Estudió literatura en la Universidad de Buenos Aires, escritura creativa en la New York University, Film y video en California Institute of the Art.

De subversiones radicales del lenguaje cinematográfico a la poética *queer* de objetos abandonados y arrastrados por la corriente en la playa, de celebraciones eufóricas de la vitalidad de la ciudad a una narrativa surrealista sobre un agente extranjero obsesionado con una langosta, de abstracciones cromáticas a reconstrucciones épicas de la conquista europea de las Américas, el cine experimental en América Latina nunca ha podido ser reducido a un solo asunto, a un problema formal, a una estética o a una causa política. Esta colección de ensayos originales, reimpresiones de fuentes primarias y reflexiones personales sobre trabajos experimentales claves de América Latina, incorpora esa diversidad y, al hacerlo, refleja esa multiplicidad de formas y objetivos. En el contexto de las múltiples historias de las vanguardias latinoamericanas, el filme experimental es un modo de expresión fundacional y recurrente. Este recorrido panorámico, ciertamente incompleto, procura trazar algunos de los itinerarios principales del cine experimental a través de escritos de y sobre algunos de sus protagonistas, así como ensayos que abordan muchos de sus temas, estrategias y preocupaciones principales.

Trabajar dentro de este amplio panorama histórico, y teniendo una visión inclusiva del estado actual del cine experimental latinoamericano, hace difícil establecer una definición consensuada sobre lo que se entiende por "experimental", así como limitar (o expandir) lo que significa "latinoamericano". Ambas categorías se resisten a definiciones y esquemas taxonómicos rígidos. Con respecto al término "experimental", la solución frecuente ha sido permitir caracterizaciones diversas e, incluso, contradictorias. Dado que la interpretación de lo que es "experimental" (también denominado como vanguardista, *underground*, crítico o cine esencial) es tan variada entre los investigadores que han colaborado en el presente volumen, así como entre aquellos artistas cuyos trabajos son examinados aquí, hemos decidido mantener una relación fluida con los límites de este concepto, sobre todo con respecto a aquellas obras que experimentan con formatos de no-ficción o ficciones producidas en contextos íntimos y personales.

Debido a que esta publicación es producida en Estados Unidos, la complejidad del término "latinoamericano" que utilizamos aquí, exige una particular conciencia acerca de la tendencia internacional a concebir esta región como una entidad unificada, y requiere que resistamos la tentación de esperar que cada filme y cada posición estética cumpla con su "latinoamericanidad". El libro se concibe como un punto de partida, en línea con una tradición que cuestiona la mirada que

Ariel Dorfman identifica como una "obstinada y depredadora representación de América Latina". [1] Se alinea, pues, con esfuerzos recientes para ampliar la multiplicidad de perspectivas necesarias en cualquier historia comparada exhaustiva del cine latinoamericano, como la de Paul Schroeder Rodríguez [2] . Este libro también procura considerar y criticar materiales y discursos apropiados. Por ejemplo, el acceso local a ciertas tecnologías importadas, y su uso, viene acompañado en muchos casos de una producción simbólica que problematiza el funcionamiento mismo de la tecnología. La constelación de textos y filmes presentados aquí profundiza este tipo de crítica, pero al mismo tiempo evita limitarse a una serie de temas y asuntos que perpetúan nociones preconcebidas de la región.

Las ideas de lo regional y lo cosmopolita han estado vinculadas por mucho tiempo a la imaginación de las vanguardias. ¿Cómo se "performatiza" una identidad universal, continental, nacional o local? ¿Qué estrategias retóricas o visuales se consideran más relevantes, necesarias o vitales, dentro de un sistema histórico y estético específico? ¿Qué es la política de la representación para las estéticas experimentales, y cómo dicha política representa las continuidades y disyunciones con los (a menudo programáticos) movimientos políticos. Uno de los intentos más flagrantes de universalizar el capital simbólico de América Latina se materializó en un objeto que contenía todas las imágenes del universo en un sótano de Buenos Aires, *El Aleph*. [3] Cuando Jorge Luis Borges imaginó el Aleph, reconstruyó un debate acerca de cómo representar la América Latina que había entusiasmado a los vanguardistas durante los años veinte. De pie frente al Aleph, un escritor, parodiando las letanías descriptivas características del *Canto General* de Pablo Neruda, afirmó la capacidad de representación del lenguaje y asumió la tarea épica de construir una metáfora latinoamericana; el otro, por el contrario, anunció el fracaso de la capacidad de representación del lenguaje y lo utilizó como un vehículo para explorar los límites del medio. Alternando entre lo local y lo universal, las vanguardias continuaron el debate sobre las responsabilidades y libertades del arte latinoamericano.

La crítica literaria Vicky Unruh escribe que "la mejor manera de entender (las vanguardias latinoamericanas) no es en términos de un grupo de obras canónicas o de trayectorias de autores individuales, sino como una actividad cultural polifacética, que se manifiesta a través de una variedad de esfuerzos creativos" [4] , entre los cuales el cine ocupa un lugar central y emblemático. Toda revisión de la producción literaria del siglo pasado en América Latina examina inevitablemente una serie vertiginosa de "-ismos", pequeños grupos vanguardistas que exploraron apasionadamente nuevas estéticas y formas, con frecuencia basadas en políticas radicales y en línea con provocaciones antiacadémicas, movimientos tales como el *creacionismo* de Vicente Huidobro, el *euforismo* y el *noísmo* de Puerto Rico, el *estridentismo* mexicano y el *nadaísmo* colombiano, entre muchos otros [5] . Es de esta multiplicidad de "-ismos" que el presente volumen toma su título, con un guiño al incendiario corto en Super 8 de Manuel de Landa, *ISMISM* (1979). Al intercambiar manifiestos, pequeñas revistas, libros de poesía y otras publicaciones por correo, los participantes mantuvieron un diálogo continuo entre ellos, así como con otros grupos vanguardistas afines de otros lugares del mundo. Su colaboración atraviesa décadas y generaciones, según sugiere Roberto Bolaño de manera provocadora en su celebrada *roman à clef*, *Los detectives salvajes* (1998), que relata la búsqueda que los *realistas viscerales* emprendieron en los años setenta tras la pista de los sobrevivientes de la vanguardias de medio siglo antes. A partir de sus experiencias con los *infrarrealistas* en la Ciudad de México, Bolaño capta la ansiedad de la influencia y el diálogo intergeneracional entre las vanguardias de una época y otra [6] . Los estudiosos han logrado avances significativos en la documentación y el análisis de las diversas expresiones de estas vanguardias en la pintura, la escultura, el grabado, la fotografía, la poesía y la prosa. Más recientemente, los investigadores han comenzado a reconstruir la historia efímera del *performance* de vanguardia en América Latina, a partir de archivos privados dispersos, afiches, historias orales, volantes y documentación en fotografías, filmes y videos [7] . Comparado con este creciente corpus de investigaciones, los estudios equivalentes sobre el cine experimental latinoamericano se encuentran muy rezagados, y esta publicación pretende ser un estudio preliminar.

"Comencemos por lo que va quedando atrás", escribió el estudioso norteamericano de cine Tom Gunning en un influyente ensayo sobre el cine experimental de su país [8] . La mayor parte de la literatura esencial sobre cine latinoamericano se centra en el cine comercial y de autor, largometrajes destinados a festivales o, en muy menor medida, documentales [9] . Aunque los acogemos con beneplácito, estos estudios no deberían producirse a costa del cine experimental, dejado a un lado con tanta frecuencia por la escritura académica sobre cine latinoamericano [10] . Más allá de esta laguna, los latinoamericanos han estado ausentes del extenso corpus de investigaciones sobre cineastas

experimentales, independientemente del grado de "internacionalidad" que se le atribuya a esa definición. Hay unos pocos libros que examinan las historias nacionales del cine experimental en América Latina, la mayoría escritos por colaboradores que participan en este volumen [11] . Otro puñado de estudios se detiene sobre la obra individual de figuras mayores de esta historia: Santiago Álvarez, Alberto Cavalcanti, Rubén Gámez, Nicolás Guillén Landrián, Teo Hernández, Raúl Kamffer, Humberto Mauro y Raúl Ruiz son objeto de estudio en monografías o antologías [12] . Otros cineastas que figuran aquí han publicado libros de escritos propios, aunque no necesariamente sobre cine. Más bien se trata de libros de poesía, aforismos, fábulas, novelas, escritos experimentales, teoría y libros de cuentos [13] . Otros artistas incluidos aquí como cineastas son más conocidos por su trabajo en otros medios, y hay muchos volúmenes dedicados a su fotografía (por ejemplo, Manuel Álvarez Bravo, Nacho López, Horacio Coppola); a la obra pictórica (Eduardo Solá Franco, Adolfo Best Maugard); a la instalación y performance (Ana Mendieta, Hélio Oiticica) [14] . También ha habido dos intentos anteriores de estudiar la historia del cine experimental en América Latina: *Cine a contracorriente*, el proyecto de estudio organizado por Antoni Pinent en 2011 en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, es un antecedente clave. También lo es la exposición de 2008 del Instituto Itaú Cultural en São Paulo, *Visionarios: Audiovisual en Latinoamérica* [15] , un proyecto colaborativo integrado por Jorge La Ferla, Elías Levín, Roberto Moreira y Marta Lucía Vélez, liderado por Arlindo Machado. Pero además del modesto volumen publicado conjuntamente con *Visionários* (con especial interés en el videoarte reciente), este es el primer libro que procura trazar un panorama de las artes mediáticas experimentales de América Latina.

Aun antes de que existiera el cine experimental latinoamericano, las infinitas posibilidades y el potencial radical del cine atrajeron a la primera generación de vanguardia latinoamericana. En la era del cine silente, el montaje cinematográfico y las manipulaciones espacio-temporales que este hizo posibles, ejemplificadas por los experimentos de las vanguardias soviéticas y europeas, inspiró a poetas radicales, pensadores, escritores y artistas. El reconocimiento por parte de las vanguardias latinoamericanas a principios del siglo veinte de la fuerza del nuevo medio es evidente en su poesía y su prosa. En su libro de versos vanguardistas de 1923, *Esquina*, el poeta y dandi mexicano Germán List Arzubide, figura principal del movimiento estridentista, escribió acerca de la convergencia de la modernidad, las nuevas sensaciones, el deseo, el comercio y la imagen en movimiento:

Mientras en el mostrador los cines

venden la noche al menudeo

un beso de celuloide

se escurre en tu recuerdo. [16] .

Esta generación de modernistas de vanguardia no tardó en reconocer la promesa arrolladora del medio, entonces nuevo, y se sintió atraída por este de forma clara y consistente. El acceso a los medios de producción cinematográfica quedó rezagado con respecto a ese reconocimiento. [17] .

Las vanguardias brasileñas lograron los mayores avances en esta etapa temprana y por esta razón se destacan del resto. A finales de la era del cine silente, mientras List Arzubide y sus colegas estridentes apenas podían soñar con las posibilidades transformadoras del cine, la vanguardia brasileña produjo tres largometrajes: *Limite* (Mário Peixoto, 1929), una sinfonía urbana tropical a la manera de Walther Ruttmann y Dziga Vertov, *São Paulo: a sinfonia da metrópole* (Rodolfo Rex Lustig y Adalberto Kemeny, 1929) y la narración experimental *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933) [18] . Otro brasileño, Alberto de Almeida Cavalcanti, colaboró con Ruttmann en *Berlin: Sinfonie der Grosstadt* (1927) y dirigió una sinfonía urbana en París, *Rien que les heures* (1926), mientras que Mauro dirigió un cine-poema urbano sobre su ciudad natal en Minas Gerais, *Sinfonia de Cataguases* (1929). Una sorprendente foto tomada por el inmigrante húngaro judío André Kertész, reproducida en la portada del popular semanario parisino *Vu* (14 de agosto de 1929), inspiró *Limite* [19] . Peixoto tomó la imagen de una mujer glamorosa, esposada, como una poderosa destilación visual de las redes de control, la sexualidad, el poder, el deseo y la represión, y desarrolló las tensiones implícitas en tres narraciones superpuestas que exploran las psicologías torturadas del trío atrapado en un bote salvavidas, contadas con una audaz cinematografía expresionista. Hacia el final de la película, Peixoto reconstruye la fotografía de

Kertész. El director sacó el filme de circulación poco después del estreno, y por muchos años se pensó que se había perdido. En 1960 el historiador francés de cine Georges Sadoul viajó en vano a Rio para verlo. Sadoul creyó, sin embargo, que Peixoto merecía una entrada en su *Diccionario de cineastas*, donde se refiere al brasileño como "un extraño personaje" [20] . El nexo internacional del cual surge el único filme de Peixoto —un filme brasileño inspirado en una fotografía de un húngaro vista en un puesto de periódicos en Francia no es del todo atípico, tampoco lo es su prolongada desaparición. Respecto a las influencias internacionales resulta difícil dejar de mencionar la importancia del cine soviético preestalinista. El poeta vanguardista Manuel Maples Arce comienza "Urbe", su "super-poema bolchevique" con una invocación de inspiración soviética:

> Los pulmones de Rusia
>
> soplan hacia nosotros
>
> el viento de la revolución social [21] .

Las referencias fílmicas relevantes aquí no son simplemente las teorías soviéticas de montaje y la dialéctica de construcción de significado cinematográfico, sino también los modelos populistas alternos de exhibición, como el tren ruso Kino. En unas cuantas décadas, debido a los juicios simulados, los gulags, las ortodoxias estalinistas y la imposición del realismo socialista, el cine soviético perdió su atractivo. "Como propaganda, el socialismo fracasa", escribió Glauber Rocha, "y se anuncia en el cincuenta aniversario de la Revolución soviética como obra de agencias de publicidad de Nueva York" [22] . Durante un tiempo, el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma cobró parte del atractivo vinculado a MosFilm, y el cosmopolitismo del cine experimental latinoamericano perduró como se evidencia en el internacionalismo persistente documentado aquí.

Una red emergente de cineclubes a través de América Latina importó y compartió las obras más recientes de la vanguardia internacional. En 1929, Horacio Coppola cofundó el Cine Club de Buenos Aires, que empezó a proyectar películas de Vertov, Man Ray y Charlie Chaplin. [23] . Cuatro años más tarde, Coppola estaba en Berlín, estudiando en la Bauhaus y dirigiendo junto a Walter Auerbach un corto surrealista, *Traum* (*Sueño*, 1933). En 1931, un grupo en Ciudad de México, encabezado por Lola y Manuel Álvarez Bravo, el artista guatemalteco exiliado Carlos Mérida, el poeta modernista Bernardo Ortiz de Montellano y los pintores María Izquierdo y Roberto Montenegro, formó el Cine Club Mexicano [24] . Su objetivo era "la exhibición de buenas películas europeas, americanas y asiáticas, y películas de vanguardia", así como películas científicas, retrospectivas dedicadas a la historia del cine y la presentación de conferencias sobre cine [25] . Muchos más cineclubes surgieron por toda América Latina, de Cuzco a Santiago de Chile, y compartieron filmes alternativos de todo tipo. El estudio sobre el cine club en México de Manuel González Casanova ubica estos espacios de exhibición alternativos en el cruce entre dos impulsos inherentes al medio:

> Dos características decidirán el camino que ha de seguir el cine. Primero, la lucha del capital para obtener más ganancias; segundo, el arte que exige sus derechos humanos; al fragor de esa lucha surgen los cine-clubes, tratando de conciliar esos dos intereses, de lograr que el cine, sin dejar de ser industria, pueda desarrollarse como arte [26] .

La red de espacios de exhibición alternativos y el aprecio hacia el filme experimental que esta fomentó, desembocó muy pronto en producciones. Deseoso de trabajar con imágenes en movimiento, Manuel Álvarez Bravo compró una cámara de Sergei Eisenstein y Eduard Kazimirowich Tisse en 1932, justo antes de que el equipo soviético partiera hacia México y comenzara a trabajar en un proyecto (ahora perdido) en el sur de Oaxaca. También se ha perdido la mayoría de los experimentos cinematográficos que el fotógrafo realizó en los cuarenta y cincuenta [27] . Décadas después, el Super 8 le permitió a Álvarez Brazo una mayor libertad a la hora de traducir su sensibilidad fotográfica en imágenes en movimiento, según describe más abajo Álvaro Vázquez Mantecón. En 1931, Carlos Mérida estaba en Nueva York, donde vio los experimentos fílmicos de Emilio Amero, también perdidos. Su descripción sugiere un cine abstracto relacionado con los fotogramas contemporáneos de Amero:

> Los intentos cinematográficos de Emilio Amero ... alcanzan ya los planos de las imágenes puras, de las emociones plásticas en las cuales el motivo, el tema, el ritmo, están concretados en un

> círculo de equivalencias visuales ... Un temperamento fundamentalmente cinemático como el de Amero tenía que darle el matiz movible a su labor puramente fotográfica. Sus copias de cristales, de planos inclinados, de ángulos y, sobre todo, sus fotografías de múltiples exposiciones, nos indican a las claras al cineasta. [28]

Muchos años después, la publicación de un guion elemental para otro de los filmes de Amero, su colaboración con el poeta modernista Gilberto Owen, *El río sin tacto* (1928), arrojó luz sobre otra pieza significativa del cine de Amero [29] . La suerte que corrieron las películas de Amero y los experimentos tempranos de Álvarez Brazo, tipifica otro motivo recurrente de esta historia: tanto se ha perdido; no está disponible para ser visto; está deteriorándose lentamente; ha sido olvidado y descuidado; está en los clósets de los nietos de los artistas, envuelto en disputas de herederos, en cualquier caso, inaccesible. Si este volumen anima a futuros investigadores a rescatar un puñado de esos carretes de los clósets en los cuales actualmente se desintegran lentamente, ello constituirá un logro.

Todos los colaboradores e investigadores comparten el mismo objetivo de no poner punto final a este tema, sino más bien lanzar una invitación abierta a todos los futuros estudiosos, cuyos trabajos sin duda revelarán, inevitablemente, muchos más filmes y cineastas infravalorados.

Notas

1

Ariel Dorfman, "Beyond Satan and a Siesta: A Preface", en *Reviewing Histories: Selections from New Latin American Cinema*, ed. Coco Fusco. Buffalo, Hallwalls, 1987, p. 2. Ver, por ejemplo, las aportaciones de André Siegfried, Mário de Andrade, Luis Alberto Sánchez y Darcy Ribeiro en *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?*, ed. Héctor Olea y Melina Kervandjian. Houston, Museum of Fine Arts, 2012, así como la historia reciente del concepto de Mauricio Tenorio Trillo, *Latin America: The Allure and Power of an Idea*. Chicago, University of Chicago Press, 2017.

2

Paul A. Schroeder Rodríguez, *Latin American Cinema: A Comparative History*. Berkeley, University of California Press, 2016.

3

Jorge Luis Borges, *El Aleph*. Madrid, Alianza,1971.

4

Vicky Unruh, *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley, University of California Press, 1994, p. 2.

5

Las colecciones de escritos y los comentarios críticos incluyen Oscar Collazos, ed., *Los Vanguardismos en América Latina*. Barcelona, Peninsular, 1977; Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: Manifestos, proclamas y otros escritos*. Roma, Bulzoni, 1986; Nelson Osorio T., ed., *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguadia literaria histoanoamericana*. Caracas, Ayacucho,1988; Jorge Schwartz, *Las vanguardias Latinoaméricanas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002; y Claudia Apablaza, ed. *Manifiestos vanguardistas latinoamericanos*. Sevilla, Barataría, 2011.

6

Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama, 1998.

7

Deborah Cullen, *Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000*. New York, Museo del Barrio, 2008. Coco Fusco, ed., *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. Londres, Routledge, 2000. Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, Duke University Press, 2003.

8

Tom Gunning, "Towards a Minor Cinema", en *Motion Picture*, vol. 3, núms. 1-2, invierno 1989-1990, pp. 2-4.

9

Este es el tema de estudio de la reciente publicación de Cynthia Thomkins, *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*. Austin, University of Texas, 2013.

10

Hay algunas excepciones, incluyendo algunos antecedentes relevantes, monografías y catálogos de exposiciones dedicados a aspectos concretos de formatos o movimientos específicos, especialmente Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine super 8 en México: 1970-1989*. México, Filmoteca de la UNAM, 2012 y Rubens Machado, Jr., *Marginália 70: O experimentalismo no Super 8 Brasileiro*. São Paulo, Itaú Cultural, 2001.

11

Pablo Marín y Andrés Denegri, *Dialéctica en suspenso: Argentine Experimental Film & Video*, ed. Leandro Villaro. Nueva York, Antennae, 2011; Rita González y Jesse Lerner, *Mexperimental Cinema/Cine Mexperimental*. Santa Monica, Smart Art Press, 1997 y María Belén Moncayo, ed. *Ecuador: 100 artistas del audiovisual experimental: 1929-2011*. Quito, Asociación Archivo Nuevos Medios Ecuador, 2011.

12

Michael Chanan, *Santiago Álvarez*. London, British Film Institute, 1980; Ian Aitken, *Alberto Cavalcanti: realism, surrealism, and National Cinema*. Wiltshire, Flicks, 2000; Damian Ortega et. al., *La fórmula secreta: Rubén Gámez*. México, Alias, 2014; J. Manuel L. Herrera, *Nicolás Guillén Landrián en 3-D*. Miami, Brouwer & Brouwer, 2014; Michel Nedjar, *Téo Hernandez: Trois goutetes de mazcal dans une coupe de champagne*. París, Centre Georges Pompidou, 1997; Ben Cobb, *Anarchy and Alchemy: The Films of Alejandro Jodorowsky*. Londres, Creation Books, 2007; Armando Partida Tayzan, *Raúl Kamffer: soñador del cine de autor*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994; André Felippe di Mauro, *Humberto Mauro, O pai do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Idéias, 1997; André Andries, *O Cinema de Humberto Mauro*. Rio de Janeiro, Funarte, 2001; Michael Goddard, *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. Nueva York, Columbia University Press, 2013. Luis Buñuel, una figura cuya obra se situa en la frontera del tema que nos ocupa, es objeto de demasiados libros para enumerar aquí.

13

Raúl Ruiz, *The Poetics of Cinema*. París, Dis Voir, 1995 y *The Poetics of Cinema 2*. París, Dis Voir, 2007; Ricardo Nicolayevsky, *300 Aforismos de Ricardo Nicolayevsky*. México, Quimera, 2010; Hélio Oiticica, *Hélio Oiticica*. Sara Schultz, ed. México, Alias, 2009; numerosos volúmenes de escritos de Alejandro Jodorowsky, Leandro Katz, Manuel de Landa, Eduardo Solá Franco, etcétera.

14

Laura González Flores, et. al. *Manuel Álvarez Bravo*. Madrid, Fundación Mapfre, 2012, especialmente, el ensayo de Álvaro Vázquez Mantecón sobre las películas de Álvarez Bravo. José Antonio Rodríguez y Alberto Tovalín Ahumada, eds., *Nacho López: Ideas y visualidad*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012; Roxana Marcoci y Sarah Hermanson Meister, *From Bauhaus to Buenos Aires: Grete Stern and Horacio Coppola*. Nueva York, Museum of Modern Art, 2015; Rodolfo Kronfle y Pilar Estrada, *Eduardo Solá Franco: El teatro de los efectos*. Guayaquil, Museo Municipal de Guayaquil,

2010; Salomon Grimberg et. al., *Adolfo Best Maugard: El espiral del arte*. México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 2016; Gloria Moure, ed., *Ana Mendieta*. Barcelona, Polígrafa, 1996; Irene Small, *Hélio Oiticica: Folding the Frame*. Chicago: University of Chicago Press, 2016; Mari Carmen Ramírez et. al., *Hélio Oiticica: The Body of Color*. London, Tate, 2007.

15

Arlindo Machado, et. al. *Visionários: Audiovisual en Latinoamerica*. São Paulo, Itaú Cultural, 2008.

16

Germán List Arzubide, "Cinemático" en *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. Luis Mario Schneider, ed. México, Conaculta, 1997, p. 411.

17

Los cortos noticiosos de inspiración soviética de Atanasio D. Vázquez en celebración del socialismo del gobernador Heriberto Jara fueron lo más cercano que los estridentistas estuvieron de crear su propio cine. Ver Elissa J. Rashkin, "El agrarismo y la modernidad rural en Veracruz: La mirada fotográfica de Atanasio D. Vázquez (1925-1930)", en *Dimensión antropológica*, año 21, vol. 61. Mayo-agosto, 2014, pp. 141-160.

18

Paul A. Schroeder Rodríguez, "La primera vanguardia del cine latinoamericano," en *Cine mudo latinoamericano: Inicios, nación, vanguardia y transición*, ed. Aurelio de los Reyes y David M. J. Wood. México, Instituto de Investigaciones Estéticas/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 209-232.

19

Alberto Elena y Marina Díaz López, *The Cinema of Latin America*. London, Wallflower, 2006, p. 17. Para un análisis detallado de *Limite*, ver Saulo Pereira de Mello, *Limite: Filme de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Arte do Ministério de Educação e Cultura, 1979.

20

Georges Sadoul, *Dictionary of Film Makers*. Trad. y ed. de Peter Morris. Berkeley, University of California Press, 1972, p. 197.

21

Manuel Maples Arce, *Urbe: Super-poema Bolchevique en 5 cantos*. México, Andrés Botas e hijo, 1924, s.p.

22

Glauber Rocha, "History of Cinema Novo", en *New Latin American Cinema*, vol. 2. Ed. de Michael T. Martin. Detroit, Wayne State University, 1997, p. 290.

23

Sarah Hermanson Meister, "What the Eye Does Not See: The Photographic Vision of Horacio Coppola," in *From Bauhaus to Buenos Aires: Grete Stern and Horacio Coppola*. Nueva York, Museum of Modern Art, 2015, p. 120.

24

Eduardo de la Vega Alfaro, "Álvarez Bravo, cinefotógrafo", en *Luna Córnea*, núm 24. México, Conaculta, 2002, pp. 80-89.

25

“Acerca: Fundación del cineclub”, en *Contemporáneos*, núm. 36. Abril, 1931, pp. 187-189.

26

Manuel González Casanova, *¿Qué es un cine-club?* México, UNAM, 1962, p. 9.

27

Álvaro Vázquez Mantecón, “Manuel Álvarez Bravo and Filmmaking”, en *Manuel Álvarez Bravo*. Madrid, Fundación Mapfre, 2012, p. 52.

28

Carlos Mérida, “Fotografía y Cinematógrafo Emilio Amero”, en *Revista de revistas: el semanario nacional*, vol. 22, núm. 1178. México, diciembre, 1932, s.p.

29

Andrew L. Phelan, ed., *Río sin tacto: The Story of the 1928 Emilio Amero-Gilberto Owen Collaboration*. Norman, Quail Creek, 2008.

Como citar: Lerner; Piazza, J. (2019). ISMO ISMO ISMO, *laFuga*, 22. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/ismo-ismo-ismo/941