

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, reimpressiones 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 realizadas 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

characterize Pablo Neruda's *Canto General*, affirmed the representational capacity of language, and assumed the epic task of constructing a Latin American metaphor. Another, in contrast, announced the failure of language's capacity for representation and used it as a vehicle to explore the limits of the medium. Alternating between the local and the universal, the avant-garde continued to debate Latin American art's defining responsibilities and freedoms.

The literary critic Vicky Unruh writes that Latin American avant-gardes "may best be understood not in terms of selected canonical works or individual authors' careers but rather as a multifaceted cultural activity, manifested in a variety of creative endeavors,"⁴ of which cinema is a central and emblematic one. Any review of Latin America's literary production from the past century inevitably addresses a dizzying series of "*-ismos*," small vanguard groups passionately exploring new aesthetics and forms, often informed by radical politics and embracing anti-academic provocations, movements such as Vicente Huidobro's *Creacionismo*, Puerto Rico's *Euforismo* and *Noísmo*, Mexican *Estridentismo*, Colombian *Nadaísmo*, and many others.⁵ It is from these multiple "*-ismos*" that this volume takes its title, with a nod to Manuel DeLanda's incendiary Super 8 short, *ISMISM* (1979).

By exchanging manifestos, small magazines, poetry collections and other publications through the mail, the participants engaged in an ongoing dialogue both with each other and with like-minded vanguard groups elsewhere around the globe. They engaged with each other across decades and generations, as suggested so provocatively in the Chilean novelist Roberto Bolaño's celebrated roman á clef *The Savage Detectives* (*Los detectives salvajes*, 1998) and its account of the Visceral Realists' search in the 1970s for surviving *vanguardistas* from a half-century earlier. Based on the author's experiences with the *Infrarrealistas* in Mexico City, Bolaño captures the anxious influence and inter-generational dialogues between one era's vanguard and another.⁶

Scholars have made significant headway in documenting and analyzing the diverse expressions of these vanguards in painting, sculpture, printmaking, photography, poetry, and prose. More recently, researchers have begun piecing together the ephemeral history of vanguard

performance art in Latin America, drawing on scattered private archives, posters, oral histories, fliers, and documentation in photographs, films, and videos.⁷ In comparison to this growing body of scholarship, the equivalent research on Latin American experimental cinema has lagged far behind, and this publication is intended as a preliminary survey.

"Let's start with what's being left behind," the North American film scholar Tom Gunning wrote in an influential essay on experimental film in his country.⁸ For the most part, the substantial literature on Latin American cinema focuses on commercial cinema and auteur-driven, festival-bound features, or to a much lesser extent, on the documentary.⁹ While that research is welcome, it ought not be at the expense of experimental film, which is so often left behind by scholars writing on Latin American film.¹⁰ Beyond this lacuna, Latin Americans are essentially absent from the extensive body of scholarship on experimental filmmakers, however internationally it might be defined. There are a few books that survey national histories of experimental cinemas of Latin America, many of them written by contributors to this volume.¹¹ Another handful of book-length studies look at the work of major individual figures in this history: Santiago Álvarez, Alberto Cavalcanti, Rubén Gámez, Nicolas Guillén Landrián, Teo Hernández, Raúl Kamffer, Humberto Mauro, and Raúl Ruiz are all subjects of either monographic studies or anthologies.¹²

Several other filmmakers who figure here have published books of their own writings, though these are not necessarily books about cinema, but rather include volumes of poetry, aphorisms, fables, novels, experimental writings, theory, and collections of short stories.¹³ Other artists featured here as filmmakers are better known for their work in other media, and many volumes are dedicated to their photography (e.g. Manuel Álvarez Bravo, Nacho López, Horacio Coppola), paintings and drawings (e.g. Eduardo Solá Franco, Adolfo Best Maugard), and installation and performance art (e.g. Ana Mendieta, Hélio Oiticica).¹⁴ There have also been two previous attempts to survey the history of experimental film in Latin America: *Cine a contracorriente*, the 2011 survey organized by Antoni Pinent at the Centre de Cultura Contemporània de Barcelona,

Jorge Luis Borges imaginó este objeto, 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 DeLanda, *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 vCiudad 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,

is a key antecedent. So too is Itaú Cultural's 2008 exhibition in Sao Paulo, *Visionarios: Audiovisual en Latinoamérica*,¹⁵ a collaborative project by a group including Jorge La Ferla, Elías Levín, Roberto Moreira, Marta Lucía Vélez, and led by Arlindo Machado. But other than the modest volume published in conjunction with *Visionários* (and focused primarily on recent video art) this is the first volume to attempt an outline of experimental media arts from Latin America.

Even before there was Latin American experimental cinema, the endless possibilities and radical potentials of film beckoned the first generation of the Latin American avant-garde. In the silent era, cinematic montage and the temporal and spatial manipulations it made possible (exemplified by the experiments of Soviet and European vanguards) inspired radical poets, thinkers, writers, and artists. The recognition by early twentieth-century Latin American vanguards of the new medium's power is evident in their poetry and prose. In his 1923 volume of avant-garde verse, *Esquina*, the Mexican poet and dandy Germán List Arzubide, a principal figure in the *Estridentista* movement, wrote of the convergence of modernity, new sensations, desire, commerce and the moving image:

While at the cinemas the box office
sells the night retail
a celluloid kiss
drains in your memory.¹⁶

List Arzubide's generation of vanguard modernists was quick to recognize the sweeping promise of the then-new medium, and was clearly and consistently attracted to it. Gaining access to the means of cinematic production lagged behind this realization.¹⁷

Brazilian vanguards made the most progress at this early stage, and stand apart for this reason. Late in the silent era, while List Arzubide and his strident cohorts in Xalapa could only dream of cinema's transformative possibilities, the Brazilian avant-garde produced three feature-length films: *Limite* (Mário Peixoto, 1929), a tropical city symphony in the mode of Walther Ruttmann and Dziga Vertov, *São Paulo: a Sinfonia da Metrôpole* (Rodolfo Rex Lustig and Adalberto Kemeny, 1929), and the experimental narrative *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933).¹⁸ Another

Brazilian, Alberto de Almeida Cavalcanti, collaborated with Ruttmann on *Berlin: Symphony of a Metropolis* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) and directed a city symphony in Paris, *Somente as horas* (*Rien que les heures*, 1926), while Mauro directed an urban cine-poem about his home town in Minas Gerais, *Sinfonia de Cataguases* (1929). A striking photograph by the Jewish Hungarian immigrant André Kertész, reproduced on the cover of the popular Parisian weekly *Vu* (August 14, 1929), inspired *Limite*.¹⁹ Peixoto took Kertész's image of a glamorous woman in handcuffs as a powerful visual distillation of the networks of control, sexuality, power, desire, and repression. He developed the implicit tensions into a three overlapping narratives that explore the tortured psychologies of the trio trapped on a life raft, all told with bold, expressionist cinematography. Near the end of the film, Peixoto reconstructs the Kertész photograph. The director withdrew the film from circulation soon after its premiere, and for many years it was thought to be lost. In 1960, the French film historian Georges Sadoul traveled to Rio in a vain effort to see it. Nonetheless, Sadoul believed that Peixoto deserved an entry for his *Dictionary of Filmmakers*, calling the Brazilian "a strange character."²⁰ The international nexus from which Peixoto's only film emerges—a Brazilian film inspired by the photograph of a Hungarian spotted on a newsstand in France—is not at all atypical, nor is its prolonged disappearance. It is also hard to overstate the influence of the pre-Stalinist Soviet cinema here. The vanguard poet Manuel Maples Arce opens his "Bolshevik Super-Poem" [*super-poema Bolchevique*] *Urbe* with an invocation of Soviet inspiration:

The lungs of Russia
blow toward us
the wind of social revolution...²¹

The relevant film reference here is not simply Soviet theories of montage and the dialectical construction of cinematic meaning, but also alternative, populist models for exhibition, like the Russian Kino Train. Within a few decades Soviet cinema lost its appeal, due to show trials, gulags, Stalinist orthodoxies, and the imposition of the socialist realist. "As propaganda, Socialism fails," Glauber Rocha wrote, "and is publicized on