



## Los Experimentos

BLOG DE CINE

### Mitopoiesis de Tenochtitlán: ¡Aoquic uez in Mexico! / ¡Ya México no existirá más!



mayo 30, 2024



Por Byron Davies

¿Ha cerrado el círculo el cine experimental mexicano y ha encontrado ya su “fórmula secreta”? En su ensayo fundacional del catálogo de 1998 para su programa itinerante *Cine Mexperimental*, Rita González y Jesse Lerner describen el poema fílmico antigriego de Rubén Gámez de 1965, *La fórmula secreta*, como una crítica del discurso del siglo XX sobre “lo mexicano” y la forma en que lleva a un exceso absurdo esos rasgos supuestamente característicos (el “estoicismo, la soledad, el fatalismo”) sintetizados por autores como Octavio Paz y Samuel Ramos. González y Lerner mencionan las anticipaciones que hace esa película de la crítica de Roger Bartra de 1987 a ese discurso, como una forma de creación de mitos que expresa “una voluntad de poder nacionalista ligada a la unificación e institucionalización del Estado capitalista moderno” (1).

Cuando se aborda el concepto de “mexicanidad” se produce un *impasse* -una oscilación entre reducciones esencializadas y comentarios sobre su carácter como tal- que es tan pertinente como siempre hoy, al final del mandato de Andrés Manuel López Obrador, que se ha caracterizado por una retórica de soberanía nacional y rejuvenecimiento (“el Humanismo Mexicano”, “la Cuarta Transformación”) con fines progresistas. No es casualidad, entonces, que surja ahora el largometraje experimental más brillante sobre “lo mexicano” desde *La fórmula secreta y Tequila* (1992) de Gámez. Después de todo, el “secreto” de la tan anticipada *¡Aoquic iez in Mexico! / ¡Ya México no existirá más!*, de Annalisa D. Quagliata Blanco (en producción desde 2017 y que se estrenará en junio 2024 en el festival S8 en La Coruña, España, y después en FICUNAM, en México) es emprender una película sobre las ideas mismas del tiempo empleadas en la creación de mitos mexicanos modernos. Aquí, iconos nacionales como Quetzalcóatl y la Virgen de Guadalupe circulan en la misma rueda de ciclos diurnos-nocturnos de caída y “renacimiento” de la Ciudad de México-Tenochtitlán que la banda de “rock mexicana experimental” Los Cogelones; la Conquista es un evento diario (de hecho, nocturno) en la Ciudad de México de Quagliata, que se manifiesta tan profundamente como la sexualidad *queer* y los tatuajes punk de los dioses mexicas.

Muchos de los términos de Quagliata para transitar este *impasse* derivan de la retórica de los clásicos del cine experimental y de vanguardia: lo que P. Adams Sitney consideró como la transición desde la película de “trance” hacia la película “mitopoyética” no es exactamente un evento histórico fechable, sino más bien otro nodo más en un proceso cíclico de creación de mitos. Nacida en 1990 en el estado de Veracruz, de padres mexicanos e italianos, Quagliata se sumergió en la vanguardia estadounidense en el Massachusetts College of Art, donde hasta 2015 estudió con Saul Levine y Luther Price. Conversando acerca de su obra, compara ciertos elementos de *Aoquic iez* con Maya Deren y Gregory Markopoulos. Más aún, mientras hacía la película leía las notas y los diarios tanto de Dziga Vértov como de Teo Hernández (quien una vez imaginó una película de Quetzalcóatl con la Virgen de Guadalupe) (2).

Lo que está en juego en la adopción de la retórica vanguardista “clásica” por parte de Quagliata es cómo abordar la idea misma de “inexistencia” invocada en el título de la película, derivada del Libro Doce del *Códice florentino* del siglo XVI, compilado por Fray Bernardino de Sahagún, y que relata cómo los hechiceros enviados por Moctezuma Xocoyotzin para embrujar a los españoles se encontraron con un borracho, que resultó ser el joven dios Tezcatlipoca (una de las deidades más importantes del culto nahua hasta la Conquista) disfrazado. Tezcatlipoca regañó a los hechiceros: “¿Por qué en vano habéis venido a pararos aquí? ¡Ya México no existirá más! ¡Con esto, se le acabó para siempre!”, y les reveló visiones del futuro incendio de Tenochtitlán (3). La noción de “no existencia” o de “no ser” también fue significativa para otro autor de “lo mexicano”, el filósofo Emilio Uranga, quien en su “Ensayo de una ontología del mexicano” de 1949, afirmó, precisamente en los términos criticados por Bartra: “La fragilidad es la cualidad de ser amenazado siempre por la nada, por la caída en el

no ser. La emotividad del mexicano expresa o simboliza psicológicamente su condición ontológica” (4).

Así, nuevamente, a Quagliata no le interesa la “inexistencia” en el sentido de dejar de existir en un momento fechable (ni siquiera la caída fechable de Tenochtitlán en 1521) y menos aún en el sentido de “no ser”, o en términos de la fragilidad ontológica que es importante para Uranga. Está más bien interesada en el estado de encontrarse fuera del tiempo propio de la creación de mitos: en las necesidades y deseos transtemporales que sustentan la narración de mitos. Así, en sus métodos de edición y superposiciones, coexisten múltiples periodos de tiempo (incluso la juventud, la mediana edad y la vejez), y las fisonomías sincronizadas, en contraposición a los cambios diacrónicamente rastreables, se convierten en el principio a través del cual discriminar la igualdad y la diferencia (5).

De hecho, el tiempo “real” reaparece en *Aoquic iez*, pero es en cambio la jornada laboral cíclica de *El capital*, tomo I, capítulo VIII, de Marx, así como *El hombre de la cámara* de Vértov, lo que converge con lo que Tzvetan Todorov consideraba el estilo narrativo cíclico de la mayor parte del *Códice florentino* (sólo así dando paso a la narrativa lineal europea con su relato de la caída de Tenochtitlán) (6). De aquí la adopción por parte de Quagliata de la mitopoiesis sitneyiana, derivada de la formulación de Harold Bloom en cuanto a que “el mito, simplemente, es mito: el proceso de su creación y la inevitabilidad de su derrota” (7). Sin embargo, en la Tenochtitlán de Quagliata, la creación y la derrota se reviven cada día.

Esta idea le importa a Quagliata no sólo como mexicana sino también como *cinéasta experimental mexicana de su generación*, es decir, la generación de aquellos cineastas de entre 30 y 50 años que se han asociado con el Laboratorio Experimental de Cine (LEC) en la Ciudad de México desde su fundación en 2013, muchos de los cuales aparecen en los créditos de *Aoquic iez*. La cofundadora del LEC, Elena Pardo, ayudó con la fotografía de la película, al igual que Don Anahí (con cuyo trabajo sobre la sexualidad *queer* la película está en conversación, especialmente en su tercera parte) y Jael Jacobo (cuya *Macuil* [2019] en 16mm es una compañera natural para *Xochipilli* [2018] de Quagliata, de la cual también aparecen fragmentos aquí). Importantes cineastas como Bruno Varela y Pablo Martínez-Zárteago aparecen en una secuencia sobre cómo la historia mexicana sobrevive impresa en la forma de tatuajes en la piel, al igual que la propia Quagliata (también vista más tarde, al estilo Mikhail Kaufman, filmando con una Bolex en una moto).



También nos enfrentamos al paso de una generación anterior: los mentores mayores de Quagliata y pioneros del cine punk en México, Sarah Minter y Gregorio Rocha, quienes murieron en 2016 y 2022, respectivamente. Quagliata filmó una secuencia en *Anarchivia* (el ya difunto archivo cinematográfico/okupa anarquista de Rocha en los históricos Estudios Churubusco), y antes de su muerte Rocha “bautizó” a Quagliata con una botella de Peñafiel en la proyección de un primer corte de *Aoquic iez* en La Cueva (el ya icónico microcine en la Ciudad de México que Quagliata cofundó en 2018 con el hijo de Minter y Rocha, el cineasta Emiliano Rocha Minter). Con el paso de las generaciones, e incluso con el florecimiento creativo de la generación actual, los impulsos tras la creación de mitos -así como su derrota- se excavan de nuevo.

Originalmente concebida como cortometrajes separados, *Aoquic iez* plantea la pregunta de por qué las principales exploraciones vanguardistas de “lo mexicano” en el cine se han estructurado típicamente de forma episódica, como *La fórmula secreta*, *Tequila* e incluso, a su manera exotizante, *¡Que viva México!* (1932) de Eisenstein. Divididos por puntos luminosos (adaptaciones del sistema numérico mexicana, y que implícitamente revelan el distanciamiento de las preocupaciones de Quagliata al respecto de las parpadeantes botellas de Coca-Cola que separan las partes de *La fórmula secreta*), los episodios o capítulos se comentan a continuación (los títulos son míos, mientras que entre corchetes presento con permiso los títulos “privados” de Quagliata, preservando su uso de frases en náhuatl!):

### **Capítulo 1 (Mañana [“Morning”/“Mourning”]): La Conquista [La aparición de Tezcatlipoca]**

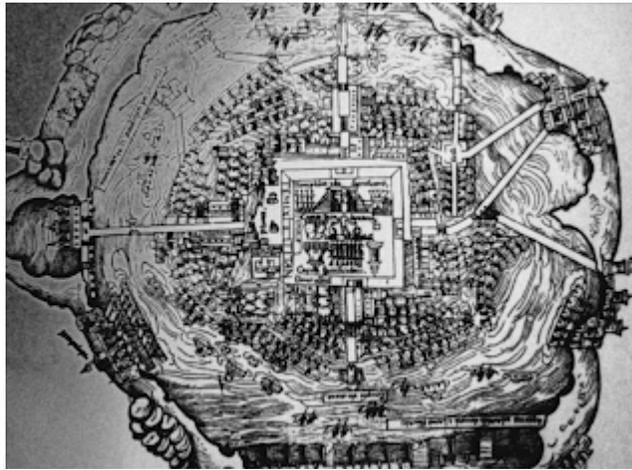
Comenzamos con la idea de la Conquista, no como un evento único sino más bien como una violencia colonial generalizada, que informa el uso continuo de Quagliata de imágenes en blanco y negro en 16mm deterioradas con carbonato de sodio (un proceso sobre el cual leyó en el libro de Kathryn Ramey, *Experimental Filmmaking: Break the Machine*) (8). Se trata de imágenes filmadas en pantallas, comenzando con transiciones entre mapas superpuestos: desde el mapa de Tenochtitlán de Hernán Cortés hasta el mapa de la Ciudad de México del

siglo XIX de Antonio García Cubas, pasando por la versión de Google Maps y el mapa del Metro de la ciudad. Los iconos minimalistas de las estaciones de este último se convierten en el principio con el cual organizar signos de la indigeneidad “oficialmente” reconocida en México: desde el escudo del guerrero mexica, pasando por el nopal, el chapulín, el tepalcate, el maguey, la serpiente, el Penacho de Moctezuma, el adoratorio al dios Ehécatl en la estación Pino Suárez, hasta la abrupta ruptura que constituye el casco del conquistador español (en la estación de Metro Villa de Cortés).

Con esta ruptura, Quagliata recurre a imágenes del primer encuentro de Moctezuma con Cortés y a modelados 3D de Tenochtitlán, todos derivados de un programa de *The History Channel* de 2006 sobre la ingeniería azteca, cuya artificialidad se anula paradójicamente con el proceso de deterioro con carbonato de sodio. También escuchamos en náhuatl (leído por el poeta y traductor Fausto Aguilar) la historia del encuentro de los hechiceros con Tezcatlipoca y la aseveración de este último de que México ya no existe. De hecho, lo que queda de esa artificialidad, y la reducción de Cortés a un tipo histórico repetible (que recuerda algunos relatos controvertidos donde Moctezuma consideró a Cortés como el regreso de Quetztlcoatl), también sirven para frenar el surgimiento de esos elementos lineales, no repetibles, de la narrativa europea que Todorov pensaba caracterizaban la conclusión del *Códice florentino*.

## **Capítulo 2 (Mediodía/Vigilia): Tatuajes [In Tlilli In Tlapalli (tinta negra, tinta colorida/sabiduría)]**

Aquí, los retratos de los punks tatuados de la Ciudad de México (tatuajes de los dioses Quetzalcóatl, Tezcatlipoca, Coatlicue, Coyolxauhqui, Mictlantecuhtli, etc.), se mezclan con un *slam* empapado de sudor con la banda Los Cogelones tocando en Anarchivia de Gregorio Rocha, así como con momentos de *Xochipilli* de Quagliata (metraje concebido como parte de *Aoquic iez*, pero estrenado antes en 2018) que muestran una estatua del dios mexica del amor y las flores en el Museo Nacional de Antropología. Después de la Conquista, estas imágenes que se desvanecen y pasan rápidamente son la forma en que los dioses antiguos sobreviven y renacen. De hecho, Quagliata ha hablado públicamente de su fascinación por las conexiones materiales y etimológicas entre película y piel. De la película como una gran (segunda) piel que contiene memoria, lo cual evoca en su dibujo de la portada del estudio de 2022 del investigador y poeta Hubert Matiúwàa sobre su propio pueblo mè'phàà (tlapaneco) en Guerrero, *Xó nùnè jùmà xàbò mè'phàà / El cómo del filosofar de la gente piel*. Las investigaciones de Matiúwàa exploran las conexiones mè'phàà entre *piel* y *estar*, entre las *cicatrices* y la *memoria* (9).



Aunque la canción que se escucha no es de Los Cogelones (sino más bien la oda a la diosa de la fertilidad Coatlicue de la banda Hospital de México), en el rodaje de esta secuencia -como lo expresó Quagliata en un homenaje en Facebook a Rocha- “las historias del cine Mexperimental y el rock en Neza se siguieron cruzando”, refiriéndose a Ciudad Neza, Estado de México, origen de Los Cogelones y escenario de las cruciales películas punk de Rocha y Minter, *Sábado de mierda* (1988) y *Nadie es inocente* (1987), respectivamente. La referencia al actual Estado de México (Nezahualcóyotl es también donde se desarrolla el corto punk *Necios netos* de Pablo Gaytán y los hechiceros del *Códice florentino* pensaron que Tezcatlipoca era sólo un borracho de Chalco) enfatiza la porosa y cambiante identidad del “México” al que se refiere el “ya México no existirá más”. Los ciclos de creación de mitos y derrota importantes para Quagliata corresponden a los ciclos de expansión y contracción de la Ciudad de México -inscritos en la ambigüedad del título a medio camino entre la civilización mexicana y el México moderno- e incluso abarcan los ciclos de movimiento diario entre el Estado y la Ciudad (10).

### **Capítulo 3 (Velada/Erótica): Tlazoltéotl [Tlazoltéotl, la comedora de inmundicias]**

Se trata de una escena doméstica filmada aún más lejos de la Ciudad de México, en Cholula, Puebla (un pueblo estrechamente asociado con el dios serpiente emplumada Quetzalcóatl, así como con la Conquista, específicamente con la masacre de Cortés en 1519). En una cocina, la hija de una familia (Lizzeth Tecuatl Cuaxiloa) y la diosa mexicana de la lujuria Tlazoltéotl (Marcela Vásquez) están comiendo tamales mientras dos cocineras (Cony Acevedo y Yax Acevedo) observan. El descubrimiento por parte de Tlazoltéotl de una pequeña serpiente en su tamal, acentuado por el sonido de una tetera hirviendo, instiga un montaje poderoso y progresivamente erótico de imágenes que muestran la ingesta de inmundicia, la luz de la luna, el embarazo y el parto, la fabricación de tamales y moles, así como el cuidado entre amantes y generaciones. Aquí, Tlazoltéotl, masturbándose, así como el resurgimiento de la serpiente - incluso como adorno- y la inundación de una habitación son las figuras sorprendentemente arquetípicas del despertar sexual *queer* de la hija.

Quagliata compensa a lo largo de la película lo que Todorov consideraba la incomodidad de Sahagún sobre el sexo y el erotismo al compilar el *Códice florentino* (11). Stanley Cavell escribió: “La idea de fantasía como mundo aparte de la realidad se queda corta” (12). La dificultad de detectar el *locus* de las fantasías en esta sección de *Aoquic iez* sugiere un corolario intersubjetivo a ese pensamiento: también resulta limitado considerar la fantasía como separada de la del otro.

Esta sección también se mueve entre la psicología individual, la erótica intersubjetiva y el mito colectivo, y su énfasis en el sonambulismo no encajan bien con los estrictos criterios de la película de “trance”, principalmente porque presenta dos protagonistas. (Como señaló Sitney, algo similar sucede con las dos protagonistas femeninas de *Ritual in Transfigured Time* de Maya Deren [1946]) (13). Sin embargo, esta sección es un homenaje consciente a (en palabras de Quagliata, un “cover” de) la mitopoyética *Twice a Man* de Markopoulos (1963). Tenemos una pareja romántica *queer*, una figura mitológica en un entorno contemporáneo (Tlazoltéotl en lugar del Hipólito de Markopoulos), la banda sonora simultáneamente propicia y siniestra de la lluvia y el trueno, y una matriarca que oscila entre la juventud y la vejez: en este caso, la madre (Ana María Tecuatl Cuaxiloa) y la abuela (Petra Cuaxiloa Ocototxle) identificadas via *match cuts*.

De hecho, con estos *match cuts* que se alternan rápidamente, la organización del tiempo en esta sección opera a partir de principios similares a los de la condensación de pasado, presente y futuro en *Twice a Man*, comentada por Ken Kelman en uno de los primeros ensayos sobre esa película, con la salvedad de que para Quagliata la ocasión de tales rupturas en el tiempo lineal es el descubrimiento de una vasija de barro rota (14). El tepalcate y la serpiente son figuras tanto del despertar sexual como del movimiento en bucle en el tiempo. El deseo también es cíclico.



**Capítulo 4 (La larga noche/Fiesta): Xochiquétzal [In Xóchitl In Cuícatl (la flor, el canto/la poesía)]**

Después, al llegar la noche, la velada se convierte en la sección más prolongada y la única en color de la película. La actriz Marcela Vázquez resurge como Xochiquétzal, diosa mexicana de las flores, deambulando y corriendo por el mercado de las flores de Jamaica y por la estación Metro Tacuba (con su ícono de tres flores, que invoca la pertenencia de Tacuba, bajo el nombre original de “Tlacopan”, a la Triple Alianza que gobernó el Valle de México desde 1428 hasta la Conquista). Ésta es también la sección más evocadora del cine *underground* de principios de los años 60, especialmente de Ron Rice: Xochiquétzal como *Flower Thief*. El cautivador audio brinca entre fragmentos de cumbia, rock mexicano, reggaetón, mambo, son jarocho y diálogos al aire separados por estática y recuerda los sonidos de radio encima de tomas de helicóptero de la Ciudad de México que abren *Tequila* de Gámez (1992). Asimismo, la vinculación de la radio y el Metro recuerda la interpretación de Bruno Varela de las estaciones del Metro como estaciones de televisión en su serie de videos *Línea 3* (2010-11).

La flor se convierte en el ícono que organiza todos los juegos, fiestas y cultos de adoración de la noche: la piñata, el juego de lotería, el culto de la Virgen de Guadalupe, incluso en forma de vagina, o una versión ralentizada de la canción “Buenos días, Paloma Blanca”; lo mismo sucede con la serpiente de piedra en Los Pochotes (Chimalhuacán); con los fuegos artificiales y toritos superpuestos sobre Xochiquétzal que hacen girar un incensario (evocador de *Graal* de Teo Hernández [1980]); vemos también celebraciones de la Batalla de Puebla en San Juan de Aragón, Ciudad de México. También por supuesto el culto a la muerte: el audio de un elogio etílico en un funeral por el icónico comediante Cantinflas y Don Edelmiro (Chino Herrera) deriva -apropiadamente, para esta sección- de la primera película mexicana a color de Cantinflas, *El bolero de Raquel* (Miguel M. Delgado, 1957) y acompaña planos del funeral de Gregorio Rocha, enfatizando así el carácter indeleblemente lúdico de ese cineasta-mentor. La película de 16mm, vigorosamente pintada a mano por Quagliata (dispuesta para permitir ligeras impresiones de pétalos de flores y hojas), subraya la concepción de fiesta nocturna que opera en esta sección: es precisamente lo contrario de lo que el fenomenólogo mexicano del siglo XX, Jorge Portilla, llamó *relajo*, pues no es la suspensión del valor y la seriedad sino su afirmación gozosa (15).

Así, en esta película, la quema de imágenes de la Virgen y Coatlicue no es iconoclasta, sino efecto de una ferviente adoración. De la misma manera, la melancolía visible en el rostro de una quinceañera (Estefani Victoria Feria García) -filmada en MiniDV de textura aterciopelada mientras la levantaban jóvenes trajeados, haciendo eco de tomas anteriores de una estatua de la Virgen en el Parque Tepeyac- está menos ligada a una crítica de esa tradición -como sí sucede en el cortometraje experimental *Quinceañera* de Adriana López Garibay (2020)- que a un agotamiento de los ritmos naturales de la fiesta, lo que lleva a la larga noche lentamente a su fin.

## Capítulo 5 (Mañana otra vez/Renacimiento): Quetzalcóatl [Nahui Ollin (Cuarto movimiento, el quinto sol)]

La sección final es el resurgimiento de la noche: Quetzalcóatl (Brian Espitia) despierta en la zanja urbana del inframundo conocido como Mictlan, revestida con los huesos de razas anteriores de la humanidad (de los cuatro soles anteriores, todas víctimas de diferentes apocalipsis). En una representación directa de esta leyenda de la encarnación más reciente de la humanidad, una segunda versión del dios (Víctor Hugo Sandoval García, miembro de Los Cogelones, como la mayoría de los actores en esta secuencia) clava una espina de maguey en su pene y dirige la sangre hacia la masa de hueso amasada por Cihuacóatl (Rocío García García): un eco del mole negro mezclado con los tamales del Capítulo 3. Este acto genera el apenas visible "Hombre"/Tlacatl (Gabriel Trinidad Sandoval García) y -en una mezcla consciente de diferentes mitos mesoamericanos por parte de Quagliata- provoca la salida del Quinto Sol.

El comienzo de este nuevo día/era también está marcado por la donación de maíz de Quetzalcóatl a la humanidad, así como por la puesta en marcha de máquinas, donde la máquina para hacer tortillas (tortilladora) es el equivalente de Quagliata a las máquinas de edición y los telares eléctricos de Vértov. (Es fortuito que *Aoquic iez* se haya estrenado el mismo año que el proyecto de metraje encontrado con temática de tortilladora de Bruno Varela, *La máquina de futuro*, 2024). Como ocurre con esta máquina, la mañana declara sus ciclos mediante giros literales: de un bailarín mexicana (Jesús Adrián Sandoval García), así como de chinelos y voladores. Dos movimientos laterales opuestos cortan esas rotaciones: de derecha a izquierda, corredores (José Alberto Adrián Sandoval García y Marco Antonio Sandoval García) en una recreación de la ceremonia del Fuego Nuevo en Iztapalapa, iniciando un nuevo ciclo de vida; de izquierda a derecha, manifestantes (captados en Súper 8) protestando por la desaparición forzada el 26 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero, de 43 estudiantes de la Escuela Normal de Ayotzinapa.

Puede que sólo sea claro cuán reflexivamente *Aoquic iez* concibe el ritual, una vez que estas rotaciones alcanzan su clímax con el lanzamiento claramente eyaculatorio de semillas de maíz sobre petate. (Esta toma evoca el ritual adivinatorio con granos de maíz así como una imagen del *Códice borbónico* de los dioses Oxomoco y Cipactónal, creadores del tiempo y del calendario, y sin embargo, la película también sugiere veladamente que, como la sangre del pene, las semillas pueden ser extraídas de Quetzalcóatl, dador de maíz) (16). El cine se convierte en una metáfora de la salida del sol, quizá precisamente porque su salida sólo puede garantizarse mediante un ritual.

De la Conquista a Ayotzinapa. La provocación de Quagliata al enmarcar así su ciclo diurno-nocturno es sugerir, en la cúspide del décimo aniversario de la desaparición forzada de los 43

estudiantes, que estos ya han sido reducidos a un mito nacional más. ¿Qué tan lejos queda esta provocación de las intervenciones del siglo XX sobre “lo mexicano” y sus indulgencias en cuanto a los excesos que implicaban los estereotipos nacionales? Para Quagliata, el exceso es lo que abre el espacio para una especie de inexistencia -una forma de estar fuera del tiempo- que es precisamente el espacio turbulento de la crítica. El único espacio propio de un México que ya no existe.

Una versión impresa de este ensayo en inglés se publicará próximamente en *Millenium Film Journal*, número 80 (otoño de 2024).

## Notas

1. Rita González y Jesse Lerner, *Cine Mexperimental/Mexperimental Cinema* (Santa Mónica: Smart Art Press, 1998), 56-61. Roger Bartra, *La jaula de la melancholia: identidad y metamorfosis del mexicano* (Ciudad de México: Grijalbo, 1987), 17.
2. Dziga Vértov, *Memorias de un cineasta bolchevique* (Madrid: Capitán Swing), 2011. Andrea Ancira García y Neil Mauricio Andrade (eds), *Anatomía de la imagen: notas de Teo Hernández* (Ciudad de México: Tumbalacasa, 2022).
3. Miguel León-Portilla (ed.), *Visión de los vencidos* (Ciudad de México: UNAM, 2016), 63-69.
4. Emiliano Uranga, “Ontología del mexicano”, en Roger Bartra (ed.), *Anatomía del mexicano* (Barcelona: DeBolsillo, 2013), 145-158.
5. Si Quagliata considera la idea del montaje como *mestizaje* (que sustenta las notas de Teo Hernández), es en última instancia con el objetivo de exponer el concepto de mestizaje como un mito racista del desarrollismo moderno, donde su influencia declarada es el libro del historiador y antropólogo Federico Navarrete, *México racista: una denuncia* (Ciudad de México: Grijalbo, 2016).
6. Tzvetan Todorov, *La conquista de América: el problema del otro* (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1987), 131-134.
7. P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*, tercera edición (Oxford: Oxford University Press, 2002), 303. Harold Bloom, *Shelley's Mythmaking* (New Haven: Yale University Press, 1959), 8.
8. Kathryn Ramey, *Experimental Filmmaking: Break the Machine* (Londres: Routledge, 2015), 21-26.

9. Hubert Matiúwàa, *Xó nù nè jùm à xà bò mè'phà à / El cómo del filosofar de la gente piel* (Acatepec, Guerrero: Gusanos de la Memoria, 2022). Quagliata habla de su colaboración con Matiúwàa en el video: <https://www.youtube.com/watch?v=0tWgotJGq9c>

10. Algunos precedentes significativos de *Aoquic iez* como una “sinfonía de la Ciudad de México”, incluido *Valle de México* (1976) de Rubén Gámez, formaron parte del episodio del programa *Cinechrome*, curado por Jesse Lerner, en la Cineteca Nacional de la Ciudad de México el 22 de febrero de 2024.

11. Todorov, *La conquista de América*, 248.

12. Stanley Cavell, *El mundo visto, reflexiones sobre la ontología del cine*, trad. Antonio Fernández Díaz (Córdoba: Editorial Universidad de Córdoba, 2017), 124. Ver Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, edición expandida (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1979), 85.

13. Sitney, *Visionary Film*, 25.

14. Ken Kelman, “Twice a Man”, *Film Culture*, número 31 (invierno de 1963-64).

15. Carlos Alberto Sánchez, *The Suspension of Seriousness: On the Phenomenology of Jorge Portilla* (Albany: SUNY, 2012), 31. Ver Jorge Portilla, *Fenomenología del relajó y otros ensayos* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1984).

16. Una influencia declarada en Quagliata que muestra esta imagen del *Códice borbónico* es Alfredo López Austin, “La sexualización del cosmos”, *Ciencias*, número 50 (abril-junio de 1998), 24-33.

Annalisa Quagliata

Byron Davies

Cine Experimental

Cine Latinoamericano

Cine Mexicano

Muestra de Cine Periférico

Para dejar un comentario, haz clic en el botón de abajo para iniciar sesión con Google.

INICIAR SESIÓN CON GOOGLE