



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

“CINE INMÓVIL: LAS NO PELÍCULAS DE ASCO (1970-1980)”

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
MARIEL VELA GARCÍA

TUTOR PRINCIPAL
ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

TUTORES
HELENA CHÁVEZ MACGREGOR
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM
JULIÁN WOODSIDE WOODS Programa de Posgrado en Historia del Arte

CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE DE 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Doy gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) por acogerme, al Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, por formarme como alumna y compañera. Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por brindar apoyo con el programa de becas para hacer posible mi investigación.

Al cuidadoso trabajo de archivo que se realiza en el Chicano Research Studies Center de UCLA y en el departamento de colecciones especiales de la universidad de Stanford. Agradezco profundamente la calidez de Amelia Jones y la generosidad de Rita González. A Harry Gamboa Jr. por su amistad.

A los integrantes de mi comité: a Álvaro por escuchar mis ideas y guiarme durante estos dos años. A Julián por las pláticas sobre disco, cultura popular y cine. Y a Helena, por volver más amplio mi pensamiento.

Agradezco a Edgar, por leer mis primeros textos y su amistad.

A Luis, por todo el cine compartido.

A Ana, por tanto cariño y todas las conversaciones fuera del salón de clases.

A Lucrecia y Tomasa, por nuestro cotidiano y por ser mi familia en esta ciudad.

Dani y Antonia: me siento agradecida de tenerlas en mi vida.

A Cynthia, por ser mi hermana de otra mamá. Por tanto pan y café.

A Kiki, por acompañarme en mis desvelos y mi danza.

A mi familia: A mi papá por su paciencia y amor; por darme la libertad de explorar mi esencia. A mi mamá, por tanta ternura y cuidado; por darme la certeza de un hogar en todas las etapas de mi vida. A mis hermanas Karen y Miranda, agradezco que sean mis compañeras y aprender de ustedes todos los días.

A Fernando, por ser mi compañero y tanto amor.

Y finalmente, a Asco.

A mis papás.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	2
Introducción.....	6
1. Del muro a la pantalla: Subjetividades Chicanas	
1.1 Políticas de la náusea en East L.A.....	16
1.2 Hacia un cine de espectadores.....	19
2. Situar lo filmico: Las No películas (1970 - 1978)	
2.1 Cines imperfectos, cines ilegítimos.....	23
2.2 El still como espacio crítico.....	27
2.3 Renuncia al montaje.....	29
3. Habitar el cine	
3.1 Still noir: Ralentizar el sueño americano.....	32
3.2 La pose: Sensibilidad radical.....	37
Conclusiones	44
Bibliografía.....	47

INTRODUCCIÓN

Los años setenta fueron un momento en el que se produjo una intensa experimentación con el medio cinematográfico y el video. Particularmente en California, las relaciones entre el arte conceptual, la industria hollywoodense y los diversos activismos políticos incitaron a re-imaginar las posibilidades del cine, muchas veces desde la transgresión. Algunas de las exploraciones tenían que ver con desordenar estructuras narrativas y temporales mientras que otras buscaban directamente interpelar la materia fílmica a través de procesos como cortar o rayar la película. Estas prácticas también provocaron cuestionamientos respecto al cine como un proceso a veces precario, por la falta de cámaras o canales de distribución limitados. ¿Cómo producir sin cámaras? ¿Cómo pensar otros cines en una ciudad como Los Ángeles, regida por la producción capitalista del sistema de estudios?

Figuras como la estrella, las imágenes del cine noir y la cultura sensacionalista de tabloides fueron elementos reapropiados por el cine experimental de los años setenta, cimentando así una compleja relación de fascinación y repulsión entre la vanguardia y Hollywood. Como dirá Paul Arthur: “Hollywood remains the animating skeleton in the avant-garde film closet.”¹ Muchas de las obras producidas en esta tensión lograron arrastrar las imágenes artificiosas del glamour y la industria del entretenimiento al terreno del arte conceptual, suscitando nuevas preguntas respecto al importante lugar que ocupó lo popular en la práctica de varios cineastas y artistas durante esta década. Uno de los grupos que más radicalizó estos cruces entre imágenes, así como los límites materiales del cine en Los Ángeles, fue Asco.

¹Paul Arthur, “The Last of the Last Machine?: Avant-Garde Film Since 1966,” *Millenium Film Journal* 16/17/18, (Fall 1986), pág. 70

Asco fue un grupo integrado principalmente por Harry Gamboa, Jr., Patssi Valdez, Gronk y Willie Herrón que se mantuvo activo desde 1972 hasta 1987. Al ser originarios del Este de Los Ángeles, gran parte de su trabajo se vio marcado por el activismo político y la cultura chicana. Su primera colaboración como grupo fue para la revista antes conocida como *Carta Editorial* y renombrada como *Regeneración*, en honor al periódico radical que circuló en Los Ángeles durante la revolución mexicana, a cargo del Partido Liberal Mexicano. Harry Gamboa, Jr. fue nombrado editor mientras que Valdez, Gronk y Herrón fueron convocados para crear el arte de la revista. Este primer momento de trabajo grupal permitió la reunión de perspectivas muy individuales y heterogéneas sobre la identidad chicana, mismas que posteriormente fueron exploradas en su producción artística.

Personas con distintas prácticas llegaron a participar en el grupo, por ejemplo: la poeta Marisela Norte, Jerry Dreva y Daniel J. Martínez, Diana Gamboa, Terry Sandoval, entre otros. Tanto ellos como los integrantes principales utilizaron diversos medios para quebrar los sistemas de representación de una identidad chicana construida por generaciones pasadas. A través del performance, el arte correo, el video, la poesía y el graffiti, cuestionaron el idealismo romántico del movimiento chicano durante los años sesenta. En la obra *Walking Mural* de 1972, Valdez, Gronk y Willie Herrón realizaron una procesión por las calles del Este de Los Ángeles. Patssi Valdez iba disfrazada de una Virgen de Guadalupe en ropa negra, Gronk de árbol navideño hecho de tela de chifon, Willie Herrón de un mural de tres cabezas, mientras Harry Gamboa, Jr. documentaba el acontecimiento. Con esta acción el grupo profanó los símbolos nacionalistas del movimiento muralista a través de una irreverente parodia.



. Asco, *Spray Paint LACMA*, 1972. Fotografía a color, Harry Gamboa, Jr.

Gronk: “A lot of Latino artists went back in history for imagery. We wanted to stay in the present and find our imagery as urban artists and produce a body of work out of our sense of displacement. Latin imagery had a strong input, but we also had Albert Camus, Daffy Duck and movies like *Devil Girls from Mars*. ”²

Lejos de buscar afirmarse dentro de la narrativa chicana de generaciones anteriores, el grupo la pervirtió al crear nuevas relaciones entre una variada mezcla de referentes culturales. Dolores del Río estaba hecha de las mismas cosas que un alambre de púas y el pan dulce tenía la misma importancia que Antonin Artaud. Como su nombre lo indica, Asco utilizó tácticas a veces

² Linda Frye Burnham. “Asco: Camus, Daffy Duck, and the Devil Girls From East L.A.” *L.A. Style* (February 1987); 55-56. Entrevista ilustrada con Diane Gamboa, Harry Gamboa, Jr., Gronk, Daniel J. Martínez y Patssi Valdez.

controversiales y grotescas para generar visibilidad. Su presencia en las calles y avenidas fue más común que en museos o galerías ya que tanto geográfica como culturalmente se encontraban separados de la creciente escena del arte contemporáneo en Los Ángeles. La documentación de estas derivas se traduce en obras que buscaron un agenciamiento político a través de la ocupación del espacio público.

La práctica de Asco también implicó reenmarcar los modos en que el cuerpo chicano era visto o invisibilizado en los espacios de arte y en medios masivos como el cine. Gamboa llegó a estampar pósters y carteles de películas en la calle con las palabras “CHICANO CINEMA”, como un gesto de apropiación que cuestionó las nociones de originalidad y autoría. Todos los integrantes del grupo, además de ser ávidos consumidores de cine, entendieron que los canales de distribución del medio eran lo suficientemente potentes como para generar nuevas imágenes y narrativas. Sin embargo, ¿cómo poner imágenes a circular según las lógicas de una industria a la que no pertenecían? Así es como surgieron las “No películas.”

Producidas principalmente durante la década de los setenta, las No películas eran fotografías en 35 mm que simulaban ser stills promocionales de películas inexistentes. Consistían en acciones y poses que eran ejecutadas frente a una cámara fija, evocando los códigos cinematográficos de género noir y cine-B. Las tramas contenidas en las No películas se desarrollaron principalmente en la noche, tiempo del crimen y actividades furtivas, con un Los Ángeles turbio como escenario. El grupo comenzó a enviar stills de película en 35 mm por correo a distintas revistas, personas, organizaciones en países como Canadá, México, Uruguay, Francia, Cuba, Italia y dentro de Estados Unidos con la intención de crear la ilusión de una industria de cine alternativa a Hollywood.

Muchas de las No películas estaban estampadas con el sello: “Cine Chicano”, como si éste fuera la marca de veracidad de una imagen que no cesa de presentarse como cine falso. ¿Cómo se representa aquello que se niega? ¿Qué códigos visuales del cine aparecen o desaparecen en las No películas y con qué fines? Este encuentro con lo falso no se limita a la declaración textual del *No* anterior a la palabra *película*, también concierne a la extraña ausencia de montaje: la forma bajo la cual el movimiento es percibido a través del encadenamiento de instantáneas. ¿Cómo podemos hablar de cine cuando en las No películas no hay movimiento?

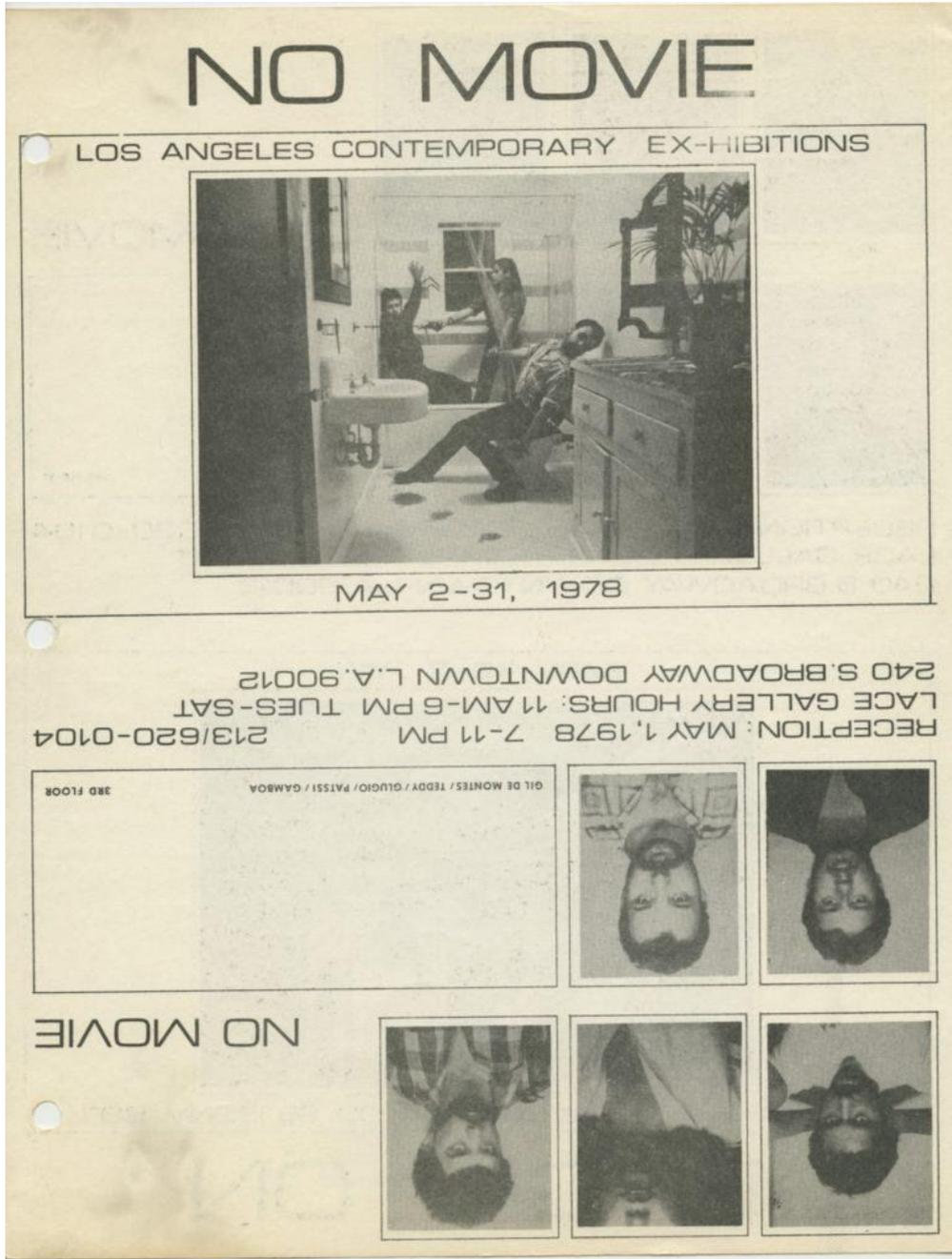
La renuncia a la sucesión de imágenes va más allá de una limitación técnica. Concierne a una pregunta por lo filmico más allá del movimiento, por un replanteamiento del still ya no como un subproducto de la película o un fragmento incompleto sino como un formato que responde a otras necesidades narrativas y políticas. Así pues, Asco lanzó una mirada de vuelta a las estructuras de representación de una industria cinematográfica ajena a sus historias, sus geografías y sus cuerpos. De este modo, en la presente investigación se explorará cómo las No Películas –bajo el formato del still– representaron una nueva posibilidad cinematográfica donde rearticular las subjetividades chicanas a través de la reapropiación de códigos visuales y textuales.

El trabajo de Asco ha sido abordado en diversas investigaciones académicas, situados principalmente como un grupo que respondió a las necesidades artísticas que surgieron posteriores al movimiento chicano de los años sesenta. Coco Fusco, C. Ondine Chavoya, Chon Noriega entre muchos otros, han abordado las No películas como una sinestesia intermedial³ o el registro de una acción performática combinada con elementos cinematográficos. Amelia Jones

³ C. Ondine Chavoya y Rita González. “Asco and the politics of revulsion”, en *Asco - Elite of the Obscure a Retrospective, 1972-1987* ; Ostfildern: Hatje Cantz. 2011. Pág. 57

realizó un importante análisis sobre cómo Asco produjo nuevas formas de habitar la ciudad de Los Ángeles a través del auto-registro de sus derivas.

A pesar de que en sus inicios los espacios de exhibición para el grupo fueron limitados, lo cierto es que proyectos independientes como LACE, en Los Ángeles, fueron importantes para las prácticas interdisciplinarias del grupo. En 1978, se llevó a cabo la exposición: *Asco. No Movie*. Tiempo después, la curadora Rita González realizó un trabajo importante con las exposiciones: *Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement* (2008) y *Asco: Elite of the Obscure* (2011), ambas producidas por Los Angeles County Museum of Art. El catálogo de esta última exposición reunió importantes textos como “Synchronies between Asco and No Grupo” de Maris Bustamante en donde estableció paralelismos con el No-Grupo en México y “No Movies: Projecting the Real by Rejecting the Reel” de David E. James que incorporó las No películas de Asco en la historia del cine experimental de Los Ángeles. A la vez, el trabajo del grupo fue incorporado en la exposición del Smithsonian *Artists Respond: American Art and the Vietnam War, 1965-1975* en 2019 curada por Melissa Ho.



Poster promocional de exhibición “No Movie” en LACE, 1978. Gronk, Harry Gamboa Jr., Patssi Valdez, Robert Gil de Montes y Teddy Sandoval. Chicano Research Studies Center Library.

Para el análisis formal de las No películas fue necesario incorporar una metodología que permitiera abordar lo filmico en obras que técnicamente no son consideradas cine. Para el análisis respecto a las implicaciones que tiene la ausencia de movimiento en los fotogramas de Asco, utilicé los tres tomos de cine de Gilles Deleuze.⁴ El texto *Exhausting Dance* de André Lepecki fue fundamental para realizar un análisis sobre el movimiento o la inmovilidad como posicionamientos políticos. Resultaron importantes, también, los textos de Roland Barthes y Julia Tuñón sobre las características teóricas del fotograma o el still. A la vez, las No películas cuentan con una serie de referentes y apropiaciones de la cultura popular. Para entender las relaciones personales de los integrantes de Asco con el cine fue fundamental suplementar con varias fuentes hemerográficas como entrevistas y textos recopilados en trabajo de archivo.

En el primer capítulo, **Del muro a la pantalla: Subjetividades Chicanas** se hablará sobre los orígenes ideológicos del grupo y su trabajo en la revista *Regeneración*. El rompimiento con generaciones pasadas significó el paso del muralismo a una incorporación más ecléctica de medios e intereses para el grupo. A la vez, ¿cómo es que la Guerra de Vietnam y otros sucesos políticos los llevarían a interesarse por medios como el cine y la televisión?

En el segundo capítulo, **Situar lo filmico: Las No películas (1979-1978)** se hablará sobre la relación de Asco con el cine, así como los aspectos formales y materiales del still cinematográfico. Sus particularidades como un medio situado entre la fotografía y el cine posibilitaron que Asco realizará una crítica a Hollywood sin necesidad de producir una película. Mientras que el still tradicionalmente fue utilizado para propósitos promocionales, las No películas fueron entidades autónomas que funcionan por sí solas para proponer otras

⁴ Gilles Deleuze. “Cine I: Bergson y las imágenes”, “ *Cine II: Los Signos del Movimiento* y “*Cine III: Verdad y Tiempo, Potencias de lo Falso*”

posibilidades narrativas. Se abordará, también, la ausencia de movimiento en el cine como una forma radical de situar lo filmico en otros lugares.

Finalmente, para el capítulo titulado: **Habitar el cine**, se explorarán las distintas maneras en que Asco, a través de sus puestas en escena, aludió a imágenes del cine noir, el culto a la celebridad y a la cultura popular en las No películas. ¿Para qué propósitos hacer la reproducción de un cine que excluyó subjetividades chicanas? A través del gesto, el grupo logró habitar personajes y situaciones que históricamente les habían sido negadas como posibilidades.

1.1 Políticas de la náusea en East L.A

Con la autoproclamación de No película, las obras de Asco ya comienzan a tensar relaciones entre las formas de lo cinematográfico, definiéndolo a partir de aquello que no es. Esta relación entre lo verdadero y lo falso, lo legítimo y lo ilegítimo, marcaría gran parte de las acciones del grupo. Durante la década de los setenta se encontraban produciendo desde varios bordes: el de la identidad chicana, la escena de arte contemporáneo en Los Ángeles y la industria de Hollywood. El modo en que Asco incorporó, a través de sus obras, la multiplicidad de experiencias chicanas que existían paralelas a los estereotipos o construcciones identitarias de los años sesenta, generaba rechazo e incomodidad. Sin embargo, esta reacción fue utilizada como una estrategia desde donde posicionarse como grupo.

Q: How did the word “ASCO” [emerge], how was it coined?

Gronk: That was generally the reaction to a lot of the work that we were doing, when we first started doing work, is people would say, refer to our work as giving them, “Uuhllhh!” *asco*. So we said, “That’s a nice title”, so we applied it to ourselves. A lot of the stuff early on was like real bloody and used a lot of different things like dead birds and bones, and anything we could get our hands on. So the reaction by the community, or by different people that would see the work, was that it was giving them nausea. So we liked the word.

Q: And the name stuck?

Gronk: The name stuck.

Q: Does it mean anything different now?

Gronk: No. It's probably the vomit has just refined itself a little.

- Entrevista con Asco, CALIFAS, 1983.

Una estética de la repulsión era lo que buscaban Harry Gamboa, Jr., Patssi Valdez, Gronk y Willie Herrón, quienes no tenían interés en continuar produciendo imágenes que se alinearan con la identidad chicana de los años sesenta. "I hated murals. I was sick of them...I didn't care what they were trying to say politically. I just wanted to get rid of these terrible images."⁵ El enfoque social y realista de generaciones anteriores contrastó con el trabajo del grupo desde sus inicios. En la experimentación gráfica para la revista *Regeneración*⁶ se observa una inclinación hacia lo que Rita González y C. Ondine Chavoya describen como un distanciamiento de la iconografía clásicamente asociada con el movimiento chicano, a través de ilustraciones sutilmente cargadas de erotismo y oscuridad, así como un interés por lo sombrío, lo etéreo y lo psicodélico.⁷ Era claro que este imaginario se veía alimentado por un contexto social asfixiante, en el que la reinención era necesaria. El que las imágenes tuvieran poco o casi nada que ver con el artículo que acompañaban señaló el creciente interés por crear rupturas de sentido entre texto e imagen, una exploración característica en la mayoría del trabajo de Asco.

⁵ Linda Frye Burnham. "Asco: Camus, Daffy Duck, and the Devil Girls From East L.A.." L.A. Style (February 1987); 55-56. Entrevista ilustrada con Diane Gamboa, Harry Gamboa, Jr., Gronk, Daniel J. Martínez y Patssi Valdez.

⁶ *Regeneración* fue un periódico anarquista fundado en la Ciudad de México por los hermanos Flores Magón el 7 de agosto de 1901, desde el cual se atacó la dictadura del general Porfirio Díaz, lo que provocó la persecución y el encarcelamiento de sus editores en múltiples ocasiones tanto en México como en los Estados Unidos. Desde el exilio, Ricardo Flores Magon fundó el periódico en San Antonio (Texas) en 1904, en San Luis (Colorado) en 1905, en Canadá en 1906 y en Los Ángeles en 1908. Se convirtió en la lectura de referencia de la clase obrera mexicana y mexicoamericana.

⁷ Cfr. C. Ondine Chavoya y Rita González. *Asco and the Politics of Revulsion en Asco - Elite of the Obscure a Retrospective, 1972-1987* ;. Ostfildern: Hatje Cantz. 2011. Pág.42

Para inicios de los años setenta, la guerra de Vietnam llevaba casi quince años. El que fuera la primera guerra televisada en cadena nacional impactó profundamente las prácticas artísticas en Estados Unidos; el expresionismo abstracto llegó a su fin y las nuevas generaciones comenzaron a incursionar en tácticas como el performance, la ocupación del espacio público y prácticas grupales. Sólo una delgada línea separaba el entretenimiento del horror; las imágenes televisadas de un monje budista prendiéndose fuego, napalm y cadáveres, aparecían intercaladas con shows de televisión, comerciales y películas. “A lot of our friends were coming back in body bags and were dying, and we were seeing a whole generation come back that weren’t alive anymore. And in a sense that gave us nausea...that is Asco, in a way.”⁸

El desproporcionado número de bajas en soldados de origen latino fue la razón por la que en 1970 la comunidad chicana decidió protestar en Whittier Boulevard, al Este de Los Ángeles. Este evento, conocido como The Chicano Moratorium⁹ comenzó de manera pacífica y terminó con brutalidad policiaca. La constante vigilancia y violencia ejercidas sobre la comunidad chicana, ahora intensificadas, afilaron la sensación de que cualquier persona reconocible como latina era la imagen de un criminal.

Para ir más allá de las viejas estructuras de representación del muralismo o los reductivos estereotipos del chicano como un delincuente Asco debía imaginarse en otro tipo de imágenes. Era necesario desechar el imaginario de generaciones anteriores, la fijación con una raíz unificadora, para poder pensar a lxs chicanxs en otros lugares, y no como una sola identidad.

⁸ Gronk, entrevista transcrita, Los Angeles, 20 y 23 de enero, 1997. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC.

<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-gronk-13586#transcript>

⁹ El 29 de agosto de 1970 fue la fecha en que veinte mil personas marcharon por Whittier Boulevard en el Este de Los Ángeles para protestar la guerra de Vietnam y el desproporcionado número de muertes de Latinos. La comunidad Latina en esa época ocupaba el nueve por ciento de la población en Estados Unidos mientras que sus bajas en la guerra llegaron al veinte por ciento.

Gamboa, Valdez, Herrón y Gronk, ávidos televidentes y cinéfilos (“Yes, my forehead was connected to a television screen similarly as one would expect from a set of harmonious Siamese twins.”¹⁰) comenzaron a cuestionar intensamente su rol como consumidores en una cultura de medios. ¿Cómo pasar de ser consumidores pasivos a convertirse en productores críticos? El quiebre debía darse en el cuerpo, como pantalla donde operan los medios masivos a modo de educación sentimental y como herramientas disciplinares. Las imágenes del cine y la televisión los habitaban, sin embargo no repararían en operar sobre las mismas, desgarrarlas, para lanzarlas de vuelta reconfiguradas.

1.2 Hacia un cine de espectadores

Largometrajes producidos, escritos o dirigidos por chicanos comenzaron a recibir distribución hasta la década de los ochenta, aunque algunos filmes ya aparecían de manera independiente en los años setenta, como “Alambrista!” de Robert M. Young en 1977.¹¹ Algunos de los temas explorados tenían que ver con la migración o revisiones a la literatura chicana, como el famoso corto “I am Joaquín” de 1969, proyecto de Luis Valdez y el Teatro Campesino. Lo cierto es que durante la década en que Asco se propuso a realizar las No Películas, esas fotografías que simulaban ser stills de producciones cinematográficas inexistentes, no había una industria de cine chicano que rivalizara con Hollywood, o el cine estadounidense.

Newworld: What films have impressed you?

¹⁰ Harry Gamboa, *Revista Literaria de El Tecolote* 4, no.2 (July 1983)

¹¹ *Cfr.* David R. Maciel. Chicano Cinema: A panoramic view en *Voices of Mexico*, *Revista Académica del CISAN-UNAM*. Abril - Junio 1995. Pg. 19-20

Herron: “The Time Machine,” but there’s another one that had some bad fuck’n dinosaurs. In fact, I just saw one that was pretty good at the Garmar, “The Land That Time Forgot.”

Gronk: Chinese movies. Scary movies. Documentaries. Comedies.

Herron: It had scenes where the ship would shoot the dinosaurs and chunks would just fly off and the blood would just gush out.

Gronk: “Forbidden Planet”

Herron: It’s beautiful, man. Like when the submarine gets stuck. The volcanos are exploding!

Gronk: “The House on Haunted Hill.” “The Bride of Frankenstein.” “The Tami Show” with Leslie Gore and The Supremes. “Ray Red’s Red Car” was one of my favorites. “8 ½” “That’s it. Oh “Stagedoor.”¹²

Los referentes de Asco son una mezcla entre el cine de ciencia ficción, el neorrealismo italiano, películas B, shows de televisión, la nouvelle vague y el cine de terror. Mientras que surgían debates en torno a la legitimidad de ciertos formatos y materialidades como el video y el cine experimental en el terreno del arte contemporáneo, el grupo no se preocupó por crear jerarquías entre géneros, materialidades o narrativas. Además eran testigos de la caída del viejo sistema de estudios en Hollywood, así como del boom del cine de bajo presupuesto.¹³ También,

¹² Harry Gamboa Jr. “Gronk and Herrón: Muralists” *Newworld 2*, no 3 (Spring 1976): 28-30. Entrevista con Gronk y Willie F. Herrón III. en *Asco: elite of the obscure, a retrospective, 1972-1987*. editado por C. Ondine Chavoya y Rita González.

¹³ “By the time the baby boomer generation was coming of age in the 1960s, “Old Hollywood” was rapidly losing money; the studios were unsure how to react to the much changed audience demographics [...] European films, both arthouse and commercial (especially the *Commedia all’italiana*, the French New Wave, the Spaghetti Western), and Japanese cinema were making a splash in United States — the huge market of disaffected youth seemed to find relevance and

el código de censura Hays¹⁴ había sido abolido en 1968, lo que permitió la proliferación de películas con temas e imágenes antes consideradas inmorales.

“When I was a kid I jumped on a train and wound up on a place called the Fairfax farmer’s market and saw Lucille Ball slapping people, she was so drunk. Funnier than she could have ever been on T.V. There was always this possibility of going outside and bumping into somebody that would break the barrier and for me watching television and film I understood that I was always viewing something artificially generated, and I was always very interested in that effect. The only place that showed international films was Westwood which is by UCLA, I would always go there. *The Devils* (1971) by Ken Rusell, Bertolucci, Bergman. Saw all the Hollywood films while I was growing up in Downton L.A too. Whatever was coming out at the time...I was very well versed in American cinema.”¹⁵

En un contexto político en el que habían pocas oportunidades para imaginar un destino más allá del este de Los Ángeles y ante la constante amenaza de morir en la calle o en Vietnam, el cine ofrecía líneas de fuga para modificar la realidad cotidiana. Para Asco representó, también,

artistic meaning in movies like Michelangelo Antonioni's *Blowup*, with its oblique narrative structure and full-frontal female nudity.” David A Cook, "Auteur Cinema and the film generation in 70s Hollywood", en *The New American Cinema* por Jon Lewis (ed), Duke University Press, New York, 1998, pág. 1–4

¹⁴ Creado por la asociación de productores cinematográficos de Estados Unidos (MPAA,) describía lo que era considerado moralmente aceptable. Fue escrito por uno de los líderes del Partido Republicano de la época, William H. Hays, uno de los principales miembros del MPAA, y se hizo popular bajo su apellido.

¹⁵ Gamboa, Jr., Harry. Transcripción de Entrevista a Harry Gamboa Jr. en Los Ángeles, California. Mariel Vela. Junio, 2019.

la posibilidad de interpelar directamente los canales de distribución y producir subjetividades distintas; recrearse a imagen y semejanza de sus sueños en celuloide. Como diría Gronk en una entrevista: “I’d like to do movies rather than just limit myself to drawing and paintings. I find that to expand propaganda-wise, I have to get into cinema.”¹⁶ Sin embargo, ¿cómo producir cine sin la disponibilidad de recursos técnicos? Así es como surgieron las obras tituladas No películas.



Asco, Decoy Gang War Victim.1974. Fotografía a color, Harry Gamboa, Jr.

¹⁶ Gronk Y Eddie (Edy) Ytuarte, “Chicano Art Lives in East L.A.: ‘A True Barrio Art’, El Chicano (7 de Diciembre, 1972) : 9.

II. SITUAR LO FÍLMICO. LAS NO PELÍCULAS (1970-1980)

2.1 Cines imperfectos, cines ilegítimos.

Las No películas consistían en acciones que eran ejecutadas frente a una cámara fija de 35 mm, después se realizaba la selección de algunos cuadros del negativo para ser reproducidos como si fueran stills. No se puede decir que estas obras eran simples recreaciones de escenas fácilmente reconocibles como cinematográficas, más bien, resultaban en una aporía: no eran cine y no eran fotografías. Muchas de estas circularon en distintos circuitos por correo, como *stills* que simulaban ser parte de una producción cinematográfica. Algunas eran estampadas con la siguiente declaración: “Cine Chicano”. Crear imágenes promocionales de una industria que técnicamente no existía aún, significó la posibilidad de producir imágenes cinematográficas sin equipo de filmación. En una entrevista publicada en la revista *Chismearte*, aparece la pregunta: “What is a No Movie?” Gamboa respondió: “It is perceiving life within a cinematographic context”, Gronk: “It is thinking of life before the advent of a view finder. It is projecting the real by rejecting the reel”.¹⁷

Estas obras funcionan a partir de una tensión entre lo verdadero, lo falso y lo contradictorio. Lingüísticamente, el *No* que viene antes del referente negado remite a los experimentos surrealistas con el lenguaje, en los que prevalece una sospecha ante el nombre que

¹⁷ Harry Gamboa, Jr. y Gronk. “Entrevista: Gronk and Gamboa” *Chismearte 1*, no.1 (Otoño 1976): 30. Traducción mía. *Chismearte* era la publicación trimestral del Concilio de Arte Popular, un grupo que apoyaba a las artes en California. La revista se publicó desde 1976 hasta 1980 y estaba comprometida con el arte Chicano, el intercambio de ideas y el progreso social.

otorgamos a las cosas. En las No películas se alienta esta sospecha al afirmar y negar lo que representa la imagen, aquello que dice ser pero no es del todo, mientras que la estampa la suplementa como garantía de que nos encontramos frente a un cine verdadero. Pero, ¿qué es un cine verdadero? La legitimidad de ciertos cines se corresponde directamente con una disponibilidad de recursos técnicos, así como con el buen uso de los mismos, es decir, utilizarlos de forma adecuada para producir un filme. Hay algo en el título de las No películas que remite a ciertos géneros, a formas de producir cine que se encuentran atravesadas por el bajo presupuesto y la precariedad de recursos técnicos.

Podría decirse que existieron cines formalmente ambiguos durante los setenta que han sido acomodados en las categorías de lo plástico o lo experimental, es decir, se consideran búsquedas que trabajan con la materialidad de un medio a partir de problemas conceptuales. Sin embargo, también existieron cines formalmente incómodos, búsquedas menores, con cortes mal hechos, audios desfasados y guiones desabridos. Quizás esta es la razón por la que este tipo de producciones casi nunca son referidas como filmes, categoría que conlleva una serie de reglas y convenciones estipuladas por una crítica y una academia que no se ocupa de estas obras. Son más conocidas como *películas*, ese término designado para los géneros históricamente considerados como inferiores (el cine B, el terror, la pornografía y algunos westerns), destinados a ser distribuidos sin publicidad y a ser ignorados en gran parte por la crítica. ¿Acaso hay algo en la palabra que sugiere un tipo de cine que no trasciende más allá del material en el que se encuentra impreso?¹⁸

¹⁸ Al analizar la historia de las revistas *pulp*, surge un paralelismo interesante. Las *pulps* son sucesoras de las *penny dreadfuls* y las novelas seriadas de finales del siglo XIX. Circularon hasta mediados de los años 50 y fueron conocidas por su contenido literario de baja calidad. Eran llamadas así por la baja calidad del papel de pulpa de madera en el que eran impresas, mientras que las revistas respetables eran llamadas *glossies* (*lustrosas*).

Para hacer cine, hace falta la disponibilidad de recursos técnicos, así como tener acceso a cierto capital cultural. Esto ha significado la exclusión de ciertas narrativas e imaginarios por falta de acceso a la tecnología y a las condiciones materiales necesarias tanto para consumir cine como producirlo. Resultan interesantes los paralelismos entre la operación que realiza Asco con las No películas y las declaraciones durante los años sesenta y setenta del grupo “Cine Liberación”, en el cual participaban cineastas argentinos como Fernando Solanas y Octavio Getino o con el manifiesto “Por un cine imperfecto” del cineasta cubano Julio García Espinosa. En ambos casos se elabora sobre la idea de que debe crearse un cine de espectadores y colectividades, no únicamente de autores. Era necesario un cine militante, con problemas e imágenes concretas del cotidiano para hacer frente a las preocupaciones burguesas del cine europeo y a la propaganda capitalista de Estados Unidos. El cine debía ser, como el arte popular, una actividad más de la vida y no una realización intelectual individualista.

“Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara 8mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el “buen gusto”. De la obra de un artista no le interesa encontrar más la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor “culto” y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?”¹⁹

La diferencia en Asco es que ellos sí incorporaron las imágenes del cine hegemónico para interferir directamente en la gestualidad de los personajes, la iluminación y los encuadres. A través de la recreación de una *mis en scène* hollywoodense mezclada con sus imaginarios personales, las imágenes altas y bajas, lo *avant garde* y lo popular ocupan un mismo espacio. Sin embargo, la crítica en Asco no es solo estética; la ausencia de movimiento en las No películas es la evidencia de como una limitante material puede significar la posibilidad de un nuevo cine.

Chismearte: How did the idea of the No movie develop?

Gronk: With the idea that everyone (not just filmmakers, artists) can make movies, also a rebuff to celluloidic capitalism of contemporary cinema.²⁰

¿Acaso podríamos pensar la No película en esencia como un still? Ese “lejano subproducto del filme, muestra, medio de atracción del público, extracto pornográfico y, técnicamente hablando, una reducción de la obra por medio de la inmovilización de lo que se considera la sagrada esencia del cine: el movimiento de las imágenes.”²¹ Un formato en el que discurren tramas enteras en un solo instante, en el que quien lo mira ya se implica en la tarea de completar la historia con sus propias asociaciones, incluso sus deseos. ¿Acaso lo cinematográfico no se halla, también, en las relaciones que se tensan entre espectador y pantalla? Hay algo al interior del still que puede ser pensado como un fin en sí mismo, sin necesidad de complementarse con una película. Tal vez en este formato, Asco encontró un recurso autónomo que necesita de muy poco para echar a andar una nueva configuración del cine.

¹⁹ Javier De Taboada. "Tercer Cine: Tres Manifiestos." *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana* 37, no. 73 (2011): 37-60. www.jstor.org/stable/41407228.

²⁰ Harry Gamboa, Jr. y Gronk. “Entrevista: Gronk and Gamboa” *Chismearte 1*, no.1 (Otoño 1976).

²¹ Roland Barthes. *El Tercer Sentido. Notas acerca de algunos fotogramas de S.M. Eisenstein. Para Nordine Sail*, director de *Cinéma 3*, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Buenos Aires-México, Ed. Paidós, 1986 (Paidós Comunicación, 21) p. 75.

2.2 El still como espacio crítico

La foto fija o fotograma es esa entidad química que, puesta en sucesión con otras, produce el efecto de movimiento. El movimiento, ese gran diferenciador del cine con la fotografía, ha sido el elemento a través del cual reconocemos una imagen como filmica o no. Sin embargo, ¿qué sucede si situamos lo filmico fuera del filme? Hay otros lugares a partir de los cuales podemos pensar el cine sin estar sujetos al principio del movimiento; guiones, bandas sonoras, crónicas de la producción y cortes desechados. Se halla ahí también, no como un vestigio o un fragmento del producto final, proyectado en salas, sino como una forma de pensamiento que corre sobre distintas configuraciones de la imagen cinematográfica. Podemos desplazarnos, también, hacia las figuras fijas, como lo son el fotograma o incluso el still, ya no como formas constitutivas o secundarias sino como imágenes autónomas desde donde producir otras relaciones con lo filmico.

Si bien el fotograma ha sido abordado como un espacio desde donde pensar la materialidad filmica, el still, quizás por encontrarse más vinculado con las etapas de distribución del cine, ha sido menos considerado. La diferencia entre ambos radica en que mientras que el fotograma es la foto fija emplazada en el carrete de película, el still es una fotografía de ocho por diez pulgadas, en la que se mostraba una escena de la película con fines promocionales. El still corresponde a una época en la que la noticia de un estreno circulaba a través de fotografías, en prensa o en los pizarrones colocados a la entrada de las salas de cine. Por lo general se tomaban durante la producción, aunque también, era común que los stills se realizaran de manera previa o posterior a la filmación.²² Esto significa que en muchas ocasiones la escena que se mostraba en el

²² *Cfr.* Julia Tuñón. Entre Fotos Te Veas: Del Cine Al Still en Luna Córnea. Número 24, 2002. Pág 34.

still no aparecía de la misma forma en el filme; cambiaban los gestos o posturas de los personajes, así como los encuadres de la toma para denotar la misma película en otros rangos narrativos. Debía haber algo en la imagen que provocara una sensación anticipatoria por parte de su audiencia.

“El still permitía, entonces, construir un modelo imaginario previo de lo que íbamos a ver, un modelo evidentemente muy personal y subjetivo, pero con el que forzosamente la película dialogaba. Probablemente el still permitía, desde esos momentos previos, la resignificación de los contenidos filmicos por parte de sus audiencias, de una manera similar a como lo hace el sistema de estrella, que permite imaginar un determinado tipo de filme de acuerdo con los astros que participan en él.”²³

En el still se encuadran o recortan los elementos y situaciones que, a falta de contar con la sucesión, deben anudarse en un instante que contenga todos los tiempos que discurren en la película. Por lo general, esto implicaba representar el ápice emocional de la historia a través de un solo gesto: una mujer rompiendo en llanto, un beso o el momento en que un policía aprehende al criminal. Aunque a veces también la intensidad de la trama podía contenerse en los encuadres de un reloj, una costura rota o una tormenta a punto de soltarse. El que hubieran fotografías dedicados exclusivamente a esta práctica, sobre todo desde la década de los años treinta a los sesenta, significaba que podían surgir dos o más producciones de distintas naturalezas sobre el mismo guión. Sin embargo, esta economía de recursos narrativos no puede considerarse una

²³ Julia Tuñón. Entre Fotos Te Veas: Del Cine Al Still en Luna Córnea. Número 24, 2002. Pág 34.

reducción del filme. Roland Barthes escribe, el still “enseña a disociar la exigencia técnica de lo propiamente filmico.”²⁴ Pensar el instante, implica librar lo filmico del armazón temporal del montaje, de la “sagrada esencia del movimiento de las imágenes”²⁵ y confrontarse con otras materialidades en las cuales encontramos su rastro.

2.3 Renuncia al montaje

Las No películas son imágenes que aparecen bajo la forma de un instante, puro corte inmóvil del movimiento; al no existir un mecanismo que emplace el corte, nos vemos confrontados con el momento de la escisión. Si el montaje funciona a partir del encadenamiento sucesivo de imágenes, confrontarse con una sola implicaría desplazar lo cinematográfico a los elementos más moleculares: un rostro que mira por encima del hombro, una calle iluminada de cierta manera o el grano visible de la película. La razón por la que las No películas no son identificadas simplemente como fotografías va más allá del nombre que Asco les otorgó. Más bien, tiene que ver con que ya hay una serie de códigos preestablecidos que asociamos con lo cinematográfico; procesos de connotación que hacen que otorguemos capas de lectura adicionales a una imagen aunque ésta sea fija. Utilizar un formato preestablecido como el still para situar lo filmico fuera del movimiento supone pensar en la inmovilidad como ese recurso que permitió resignificar la relación de Asco con el cine.

²⁴ Roland Barthes. El Tercer Sentido. Notas acerca de algunos fotogramas de S.M. Eisenstein. Para Nordine Sail, director de Cinéma 3, en Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces, Barcelona, Buenos Aires-México, Ed. Paidós, 1986 (Paidós Comunicación, 21) p. 65.

²⁵ Roland Barthes. El Tercer Sentido. Notas acerca de algunos fotogramas de S.M. Eisenstein. Para Nordine Sail, director de Cinéma 3, en Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces, Barcelona, Buenos Aires-México, Ed. Paidós, 1986 (Paidós Comunicación, 21) p. 75.

La inmovilidad puede ser ese instante diferencial a partir de donde ocurre un cambio, ya sea como el surgimiento de algo nuevo o como una degradación. Interferir en las imágenes del cine y recrearlas significó la posibilidad de aparecer en las historias que observaban en pantalla. La aparición de chicanxs o personas de origen latino en las salas de cine de Estados Unidos era prácticamente nula durante los setenta, sobre todo si se trataba de roles principales. ¿Qué posibilidades emergieron en el cine para estos adolescentes del este de Los Ángeles? ¿Qué los hizo querer habitar narrativas de las que previamente habían sido excluidos? Las No películas son inmóviles porque surgen a partir de la reivindicación del espectador como creador. La relación entre un espectador y la película corresponde a una temporalidad interior, una duración marcada por el tiempo vivido. El espectador o el cinéfilo es el agente que añade otra capa de movimiento a la experiencia cinematográfica. Una permanencia voluntaria que produce procesos de subjetivación a partir de las imágenes.

La idea de desatar una degradación a partir de la inmovilidad tiene que ver con las tácticas de repulsión que Asco incorporaba en su obra. Inmovilizar permite realizar una operación en la imagen. Se vuelve posible pensar en el movimiento ya no horizontal sino como una cuestión vertical, que puede ascender y descender. “Allí donde la materia se agita, está a su nivel cero pero chapotea. Toda intensidad relacionará el movimiento en el espacio a ese fondo pantanoso y los vapores saldrán de ese fondo”.²⁶ Las oscuras ficciones de Asco no se desarrollan ni avanzan, sino que suspenden la tensión narrativa de modo que se vuelve posible cuestionar el cine como un sistema en el que pueden interferir. Al utilizar el recurso del still, muestran el instante previo o posterior a una supuesta filmación, incluso el durante. Al envolver todos los

²⁶ Gilles Deleuze. “Cine I: Bergson y las imágenes”. 1a ed. Buenos Aires, Cactus, 2009, v.1 traducción por Sebastián Puente y Pablo Ires, pg. 97

tiempos de la película resueltos en una sola imagen, degradaron el sistema Hollywoodense con una interrupción crítica, un detenimiento que cuestiono a esa incesante producción de imágenes.

III. *HABITAR EL CINE*

*“To name a sensibility, to draw its contours
and to recount its history, requires a deep sympathy*

modified by revulsion.”

- Susan Sontag

3.1 Still noir: Ralentizar el sueño americano

Hollywood más allá de ser una industria, es un sistema de creencia. No es casualidad que muchas de las No películas hagan referencia directa a un género cinematográfico que estaba teniendo un renacimiento durante los años sesenta y setenta²⁷: el cine noir. Al ser historias que reflejaban la degradación moral y económica de una clase media abatida por los años de la Gran Depresión la ciudad de Los Ángeles se convirtió en un territorio distópico. Sin embargo, para ciertos grupos e individuos, el entorno urbano siempre había sido corrupto, un territorio hostil donde era necesario cuidarse la espalda constantemente. Quizás por esta razón, Asco se apropió de algunas características del género para realizar sus obras. ¿Podríamos hablar, como Julia Tuñón sugiere, de un still noir?

Si el cine fue una de las principales herramientas de Estados Unidos para construir los ideales de la nación durante mediados del siglo XX, tiene sentido pensar que una degradación del sueño americano puede ser rastreada desde ahí . La No película, más allá de ser una imagen

²⁷ “True Confessions” de John Dunne, “Play as it Lays” de Joan Didion, “The Onion Field” de Joseph Wambaugh, “Chinatown” de Robert Towne, entre otras novelas y guiones.

detenida, es una que se hunde en el tiempo. Vuelve viscosa la temporalidad hollywoodense, que se caracteriza por la aparición de diversos picos narrativos y ralentizan esta función del montaje hasta dar con una instantánea en la que surge una pregunta por el cine como evidencia. En *Asco*, la imposibilidad del sueño americano como imagen se halla en la materialidad filmica, en la instantánea que al inmovilizarse permite ver una patología.

“Su manera de juzgar la historia universal (Estados Unidos) es vigilar cada síntoma - y aquí digo “síntoma” de cualquier manera -, cada signo de la aparición de una nación-civilización en tanto se define por su proximidad o su alejamiento por relación al sueño americano [...] ¿Pero por qué es patógeno o mórbido? Porque se trata de sociedades o comunidades o grupos que ya no pueden hacerse ilusiones acerca de sí mismas.”²⁸

En la No película *Asco Goes to the Universe* (1975), Gronk posa vestido de traje frente a un micrófono, como el asesino serial del momento, señalado en medios como el Los Angeles Times con el encabezado: “SLASHER: NO.9 Victim Found Dead in Hollywood”. En la esquina del lado izquierdo se observa a Harry Gamboa, sosteniendo una cámara Super 8, como un reportero que se prepara para registrar lo que el homicida está por declarar. Patssi Valdez, la femme fatale de esta película, posa a lado de Gronk con mirada siniestra. Al fondo, en las sombras hay un personaje que bebe de una taza en forma de cráneo.

²⁸ Gilles Deleuze. “Cine II Los Signos del Movimiento y el Tiempo . 1a ed. Buenos Aires, Cactus, 2018, pg. 269



Stranger on the third floor. 1940. Borig Ingster



Asco, Asco Goes to the Universe. 1975. Fotografia a color, Harry Gamboa, Jr.

La luz en *Asco Goes to the Universe* se origina desde abajo, iluminando los rostros de los personajes mientras sus siluetas se encuentran rodeadas de oscuridad. La relación entre las tinieblas y la luminosidad pertenece al lenguaje visual del noir como un juego de sombras que señala la caída moral o la tentación criminal. El homicida interpretado por Gronk aún no ha pronunciado palabras en su defensa pero mira fijamente a la cámara, es decir a nosotros como cómplices de la transmutación que experimenta la violencia al ser representada y reproducida como espectáculo en los medios. Las dimensiones de la realidad y la ficción, de hechos y rumores se disuelven hasta ser indisolubles. En el entramado mediático al que hacen referencia la serie de fotogramas *Slasher* todos son culpables, la policía, el asesino, la mujer que lo encubre y sobre todo aquellos que observan a la distancia.

Las derivas nocturnas de *Asco* además de evocar el imaginario noir, tenían que ver con los toques de queda impuestos después del Moratorio Chicano.²⁹ La noche se volvía un arma de doble filo ya que no se podía salir de casa después de cierta hora y a la vez la oscuridad proveía al grupo de un entorno en el que difícilmente serían reconocidos si actuaban con rapidez. Salir del este de Los Ángeles para producir las *No* películas ya era en sí un acto ilícito a varios niveles aunque implicaba también la ocupación de un espacio público negado a ciertas identidades en la luz del día. La imposibilidad del sueño americano se vuelve tangible en las *No* películas al impregnar de violencia el instante de una sola imagen. No hay resoluciones ni pistas que indiquen los motivos detrás de un asesinato. Para poder ver el patógeno es necesario inmovilizarlo entre dos cristales.

²⁹ Más información sobre los toques de queda después del Moratorio Chicano: Mike Davis, Jon Wiener: *Set the Night On Fire: L.A. in the Sixties*. Verso, Londres. 2020. Pág. 565



Spellbound. Alfred Hitchcock. 1946

El still supone el encuadre, como un recorte de elementos y situaciones. ¿Cómo encuadrar la sordidez urbana de Los Ángeles? En la película titulada *Strangers in the Night* de 1978, se observa a dos hombres muriendo a causa del disparo de un revólver sostenido por una mujer que aún apunta a uno de ellos dentro de la tina del baño. Hay tres charcos de sangre sobre los losas que sugieren el intento fallido de uno de los hombres de escapar por la ventana al fondo de la imagen en blanco y negro. La referencia a la canción de Frank Sinatra, *Strangers in the Night* ha tomado un curso siniestro, en la similitud fonética de *strangle* con *stranger*, la noche como un momento para el romance ha sido sustituida por el tiempo del acecho y la muerte.



Asco, Strangers in the night.1978. Fotografía a color, Harry Gamboa, Jr.

3.2 La pose: Sensibilidad radical

La diferencia entre una sensibilidad y una ideología radica en el gusto. A pesar de que Asco realizó una crítica al sistema cinematográfico, lo cierto es que aquello que los movilizó no fue necesariamente una motivación política o una serie de ideas sobre lo que el cine debería ser. Más bien, en las No películas, la apropiación de imágenes preestablecidas se vuelve un modo de estetizar la realidad; la irrupción del cine en el cotidiano. El artificio, el estilo y la pose son herramientas a través de las cuales se vuelve posible modificar la vida; hacerla más extravagante y bella. Susan Sontag escribe: “Camp is not a natural mode of sensibility, if there be any such.

Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. And Camp is esoteric - something of a badge of identity even among small urban cliques.”³⁰

El Camp es una visión del mundo, un modo de relacionarse con personas, imágenes y objetos desde una sensualidad excesiva. Se relaciona también con la necesidad de una constante reinención; el no satisfacerse nunca con lo que la naturaleza ha proveído. Esta sensibilidad se visibiliza en Asco ya que se interesan más por el consumo de imágenes que por la producción de una idea original. Lo Camp es aquello que no acaba de tomarse en serio, son expresiones fallidas o derivativas de los cánones del cine, la moda, la literatura, la música y el arte. Sin embargo, en la supuesta falla se evidencia una sensibilidad radical. Es aquella que usualmente aparece en los márgenes, en las identidades rechazadas y en grupos a los que se ha negado sistemáticamente hacerse ilusiones o soñar con posibilidades más allá de su contexto. Esta relación aparentemente vulgar hacia las cosas desafió el poder del gusto como una forma de resistencia moral, sexual e intelectual.

¿Puede una sensibilidad, así como una ideología, ser políticamente radical? Una acción puede ser apolítica en intenciones, sin embargo eso no implica que sus consecuencias no reconfiguren ciertos aspectos, así sean milimétricos, de un orden. Hay gestos que detonan la posibilidad de re-imaginar la vida o el cuerpo en otros lugares, emociones y situaciones, es decir, descubrir que uno puede crearse todos los días. A través de las No películas, los integrantes de Asco encarnaron múltiples subjetividades que no se encontraban ancladas en políticas identitarias de la época. Cualquiera puede ser un gángster, un dandy o una estrella si se lo propone. Harry Gamboa, Jr. diría en una entrevista: “The No Movie is a sarcastic reply to the established popular consensus that one may not manipulate dreams.”³¹

³⁰ Susan Sontag. “Notes on Camp”. London, UK: Penguin Books, 2018. Pág. 1

En las No películas de la serie titulada *The Gores* de 1974, aparecen personajes vestidos con plataformas y ropa con lentejuelas y charol. ¿Los hijos de la cantante perfecta, buena muchacha Leslie Gore, desquiciados? En una de ellas un hombre se encuentra encogido en la esquina de unas vitrinas que reflejan su postura aterrorizada mientras sostiene una enorme cámara fotográfica. Patssi Valdez, con un casco plateado y plumas en los hombros sostiene un hacha, a punto de hacerla caer sobre el fotógrafo mientras la acompañan dos hombres en posturas amenazantes. El personaje de Patssi Valdez siempre fue un importante centro de gravedad en las No películas como la estrella. En una de las No películas su mirada interpela la cámara, mientras que en la otra ejecuta al fotógrafo en un gesto de autoridad absoluta sobre la construcción de su imagen. Ella es quien decide como ser mirada. Las No películas evidencian formas de mirar que plantean ciertas estructuras de representación dominantes, como Hollywood o incluso sistemas de vigilancia, al exagerar los rasgos de visibilidad en el cuerpo. El artificio mira de vuelta, volviendo confusos los límites entre lo masculino y lo femenino, lo falso y lo real, para desarmar cualquier identidad previamente impuesta.

³¹ Harry Gamboa, Jr. y Gronk. “Entrevista: Gronk and Gamboa” *Chismearte 1*, no.1 (Otoño 1976): 33.



Asco, *The Gores series*, 1974. Fotografías a color, Harry Gamboa, Jr

“Hollywood, you would have to envision is derivative of real life in L.A. so for me growing up in East L.A. the first time I witnessed a murder I was five years old. In the scene you found very well-dressed chicanos, you’d have to kind of think that in the era I grew up in, it’s kind of understood that people were politically powerless...but you would create a surrogate for power and that was to be beautiful. To be fashionable. My brothers were like that, before they went to mow the lawn they looked like they were going to a party. Everyone was very beautiful and highly sexualized. It was normal for everyone to be as good looking as they could possibly be, even if you were gonna have a fight. I grew up during the time of the Chicano movement. People were being brutally murdered, but they looked so good. Because things were so unstable, there was always this concern: you don’t want to go out the door with your hair uncombed, because you don’t want to die that way.”³²

Posar es la articulación física de una actitud. Una toma de posición frente a algo o alguien. Los músculos, la mirada, la disposición de las extremidades, las células y la vestimenta accionan hacia la misma dirección para producir un efecto sobre un espectador real o imaginario. La pose es el acto político de determinar las condiciones bajo las cuales un *otro* me mira.

En la *Fountain of Aloof* (1975), un hombre agachado sostiene por los hombros a una mujer sumergida hasta los hombros en una piscina. La luz, proveniente del fondo del agua esta contra picada hacia los rostros, generando sombras dramáticas que apenas permiten dilucidar el pie de Patssi Valdez fuera del agua y recargado contra los pantalones arremangados del personaje masculino. También titulada como *La Dolce*, la No película remite a la famosa escena

³² Mariel Vela. “Entrevista a Harry Gamboa Jr. Los Ángeles. Junio, 2019.

entre Marcelo Mastroianni y Anita Ekberg en filme de Fellini. Valdez recrea la seducción nocturna, con una actitud misteriosa.

“So, again, Camp rests on innocence. Camp discloses innocence, but also when it can, corrupts it. Objects being objects, don’t change when they are singled out by the Camp vision. Persons, however, respond to their audiences. Persons begin “camping”: Mae West, Bea Lillie, La Lupe, Tallulah Bankhead in *Lifeboat*, Bette Davis in *All About Eve*. (Persons can even be induced to camp without their knowing it. Consider the way Fellini got Anita Ekberg to parody herself in *La Dolce Vita*.)”³³



Asco, *Fountain of Aloof*, 1975. Fotografía a color, Harry Gamboa, Jr.

³³ Susan Sontag. *Notes on Camp*. London, UK: Penguin Books, 2018. Pág. 6



La Dolce Vita. Federico Fellini. 1960

Es Patssi Valdez actuando como Anita Ekberg actuando como sí misma. Tres capas de pose en distintos cuerpos, fundidos en una sola imagen. Sin embargo, la estrella de Valdez es más oscura. Como indica uno de los títulos, *aloof* significa a distancia. ¿Su mirada sobre el hombro se aleja del hombre que pretende seducirla o de la cámara? No se hunde en el deseo como Ekberg, más bien hay algo que sustrae del espectador a nivel visible. Quizás ya no

presenciamos una pose, como la incorporación de ciertos gestos o vestuario, sino la actualización de un instante en el que la realidad se ha tornado más glamurosa.

CONCLUSIONES

La obra de Asco es incontenible en el sentido que las formas bajo las cuales se desarrolla su pensamiento son múltiples. Al ser un grupo y no un colectivo, esto significa que certezas en torno a la autoría se vuelven difusas pues no producían colectivamente. Cada uno de los miembros formalmente vinculados con Asco: Patssi Valdez, Gronk, Harry Gamboa Jr. y Willie Herrón, además de la larga lista de colaboradores que tuvieron a lo largo de los años, entre ellos Marisela Norte, Jerry Dreva, Diana Gamboa, Daniel J. Martínez, tenían procesos de trabajo que principalmente respondían a inquietudes individuales de las que el resto decidía tomar parte. Las peleas y desacuerdos eran comunes, sin embargo las tensiones creativas entre ellos a veces daban como resultado una producción que seguía las lógicas del palimpsesto; una relación que implicaba a momentos el borramiento y a la vez la intercalación de referentes personales de cada individuo. Ciertamente algo que tenían en común era el deseo por contagiarse de imaginarios que excedían las políticas de representación del Chicano/a de la época.

La proximidad que tiene la ciudad de Los Ángeles con la industria cinematográfica terminó por desbordarse al interior de las prácticas filmicas que sucedían fuera de los estudios y del cine vanguardista de los años sesenta y setenta. Sin embargo, creo que es fundamental diferenciar entre prácticas cinematográficas fuera del cánón y aquellas que han sido absolutamente excéntricas. Fuera de centro es justo como describiría las No películas, en las cuales los recursos experimentales no fueron solamente una decisión estética; más bien significaron la posibilidad de producir cine a toda costa. Analizar las No películas en esencia

como una producción cinematográfica y no como fotografías significó lidiar con la aporía del *No*. ¿Cómo interpretar el que Asco quisiera formar parte de las mismas imágenes que los excluían?

La *No* película fue una interrupción crítica, un detenimiento que cuestionó la modernidad como ese gran proyecto kinestésico materializado en Hollywood. La aparente simplicidad de un formato como el still y su capacidad de proyectar el instante más intenso de una historia, permitió introducir la inmovilidad como un espacio de producción de lo cinematográfico. Interrumpir el tiempo se vuelve un momento de cuestionamiento radical ante la indiferencia de un medio frente a otras subjetividades y a su papel normativo en la sociedad norteamericana. La acción ni comienza ni concluye, más bien se abre un nuevo tiempo y espacio, un remanso necesario para la interrogación. La antropóloga griega Nadia Seremetakis propone un concepto llamado *still-act* (acto de quietud) a través del cual es posible interrumpir el flujo de la historia para cuestionarla. “La inmovilidad es el momento en el que lo enterrado, lo descartado y lo olvidado escapan a la superficie [...] es el momento de salida del polvo histórico.”³⁴El still fue esa materia sensible a través de la cual pudieron pensar nuevas movilidades; otros cines.

Hollywood como símbolo fue representado por algunos artistas de Los Ángeles en varios formatos: las ilustraciones de Raymond Pettibon en las que aparece Lana Turner, desnuda frente a un espejo, el best-seller de oscuros rumores: *Hollywood Babylon* (1965) publicado por el cineasta experimental Kenneth Anger o la película *Flaming Creatures* (1963) de Jack Smith en la que travestis y drag queens reinterpretan gestos y posturas de estrellas de cine. Existen paralelismos entre el trabajo de Asco y estos referentes ya que en todos se establece la apropiación como una estrategia que mira de vuelta y que hace de la imagen una cosa suya. El

³⁴ Seremetakis, Nadia. *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago, Illinois. 1994

consumo de imágenes para individuos y grupos que se encuentran en los márgenes sociales puede significar la oportunidad de reinventarse. Asco engulló las imágenes de Hollywood, del cine europeo, la televisión y las noticias para digerirlas e integrarlas en sus cuerpos.

Sería interesante trabajar a mayor profundidad las distintas relaciones con lo cinematográfico que el grupo tensó a lo largo de los años. A inicios de los ochenta, en el periodo posterior a las No películas surgieron las fotonovelas en las que la sucesión de imágenes refiere a una lógica gráfica, con otros fines narrativos. También, Asco realizó películas de Super 8 durante los mismos años que produjeron las No películas. Como escribe Jesse Lerner en “Asco’s Super-8 Cinema and the Specter of Muralism”, la escasez de material en Super 8 para revisar no se debe a una mala preservación de los archivos, más bien tiene que ver con las prácticas intencionalmente destructivas del grupo: quemando negativos, rollos de película y fotografías que registraban sus procesos de filmación. ¿Puede rastrearse en estas acciones una negación del medio cinematográfico? ¿Una necesidad por desgarrarlo materialmente?

Las No películas fueron una operación que desplazó lo cinematográfico fuera del filme y hacia la experiencia ante la pantalla. De esta forma, interpelar la imagen tenía que ver con la sospecha de que no todo está dado. Es posible replantear las condiciones bajo las cuales se produce el cine, a pesar de que esta operación termine por negarlo. “No existirá solamente lo verdadero y lo falso, existirá lo posible.”³⁵ La interrogación e incluso la destrucción, fueron vías a través de las cuales Asco reconfiguró la imagen en relación a nuevas subjetividades; aquellas que escapaban a las políticas de una sola identidad chicana. En su caso, estas subjetividades fueron siempre un deseo oscuro; el vértice más intenso de sus propias ensoñaciones.

³⁵ Deleuze, Gilles. “Cine I: Bergson y las imágenes”. 1a ed. Buenos Aires, Cactus, 2009, v.1 traducción por Sebastián Puente y Pablo Ires, pg. 97

Bibliografía

Barthes, Roland." El Tercer Sentido. Notas acerca de algunos fotogramas de S.M. Eisenstein." Para Nordine Sail, director de *Cinéma 3*, en "Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces", Barcelona, Buenos Aires-México, Ed. Paidós, 1986

Chavoya, C. Ondine and Rita González. "Asco and the politics of revulsion", en *Asco - Elite of the Obscure a Retrospective, 1972-1987* ; Ostfildern: Hatje Cantz. 2011.

Cook, A. David "Auteur Cinema and the film generation in 70s Hollywood", en *The New American Cinema* por Jon Lewis (ed), Duke University Press, New York, 1998.

Davis, Mike. Jon Wiener: "Set the Night On Fire: L.A. in the Sixties". Verso, Londres. 2020.

Deleuze, Gilles. "Cine I: Bergson y las imágenes". 1a ed. Buenos Aires, Cactus, 2009,

Deleuze, Gilles. "Cine II: Los Signos del Movimiento y el Tiempo . 1a ed. Buenos Aires, Cactus, 2018,

Lepecki, André. "Exhausting Dance, Performance and the Politics of Movement" Routledge. 2006

Seremetakis, Nadia. "The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity" University of Chicago Press.1994

Sontag, Susan. "Notes on Camp". London, UK: Penguin Books, 2018

Tuñón, Julia. "Entre Fotos Te Veas: Del Cine Al Still" en *Luna Córnea*. Número 24, 2002.

Fuentes hemerográficas:

Burnham Frye, Linda. "Asco: Camus, Daffy Duck, and the Devil Girls From East L.A.." *L.A. Style* (February 1987); 55-56. Entrevista ilustrada con Diane Gamboa, Harry Gamboa, Jr., Gronk, Daniel J. Martínez y Patssi Valdez.

De Taboada, Javier. "Tercer Cine: Tres Manifiestos." *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana* 37, no. 73 (2011): 37-60. www.jstor.org/stable/41407228.

Gamboa, Jr. Harry. *Revista Literaria de El Tecolote* 4, no.2 (July 1983)

Gamboa Jr., Harry "Gronk and Herrón: Muralists" *Newworld* 2, no 3 (Spring 1976): 28-30. Entrevista con Gronk y Willie F. Herrón III. en *Asco: elite of the obscure, a retrospective, 1972-1987*. editado por C. Ondine Chavoya y Rita González.

Gamboa, Jr., Harry. Transcripción de Entrevista a Harry Gamboa Jr. en Los Ángeles, California. Mariel Vela. Junio, 2019.

Gronk en Eddie (Edy) Ytuarte, "Chicano Art Lives in East L.A.: 'A True Barrio Art', El Chicano (7 de Diciembre, 1972)

Gronk, entrevista transcrita, Los Angeles, 20 y 23 de enero de 1997. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC.

<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-gronk-13586#transcript>

Maciel, David R.. Chicano Cinema: A panoramic view en Voices of Mexico, Revista Académica del CISAN-UNAM. Abril - Junio 1995.

Paul, Arthur. "The Last of the Last Machine?: Avant-Garde Film Since 1966," Millenium Film Journal 16/17/18, (Fall, 1986).