

# Cine y vanguardia, para liberar un arte secuestrado.



## Reflexiones Preliminares

Juan Mege Báez  
Clúster Audiovisual Internacional  
[juanmege@gmail.com](mailto:juanmege@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2709-6888>

---

### Resumen:

El presente ensayo plantea una reflexión libre, personal y política en torno al oficio de hacer cine como proceso colectivo y cuya obra reúne todas las piezas en una nueva síntesis. Se propone una aproximación provisoria para idear búsquedas desde los ejercicios actuales del cine, que se sostiene en una imprescindible trama social y cultural, soporte que permite que se materialice el ejercicio del arte cinematográfico en contextos de cine cooperativo.

Palabras Clave: cine de vanguardia, cine cooperativo.

### Abstract:

This essay proposes a free, personal and political reflection on the craft of filmmaking as a collective process, and artworks that brings together all pieces in a new synthesis. A provisional approach is proposed to think up searches from the current exercises of cinema that is sustained in an essential social and cultural fabric. A support that allows the exercise of cinematographic art to materialize in cooperative cinema contexts.

Keywords: avant-garde cinema, cooperative cinema.

## Cine y vanguardia, para liberar un arte secuestrado.

### Reflexiones Preliminares

*el arte es intransitivo, no es un medio para difundir emociones o juicios ajenos al proceso de su realización; se trata de una lente activa que deforma la visión de las cosas de acuerdo con las peculiaridades de su propia consistencia [...] La idea de sistema, esencial en el arte clásico, se invierte en la vanguardia, en la medida que no se trata de organizar caóticamente realidades existentes, sino de provocar la emergencia de realidades implícitas*  
Helio Piñón

En esta ocasión me permito divagar sobre la relación entre cine y vanguardia, más que desde el anclaje o devenir histórico en el transcurso del siglo XX<sup>1</sup>, desde el presente y mis propias interrogantes y contradicciones estéticas y políticas en mi quehacer como realizador. Los “cineastas del sur o cineastas de las periferias”, ejercemos el oficio, atravesados por nuestras geografías y culturas, por nuestros posicionamientos políticos y estéticos y por los deseos de cambio que articulan subjetividades e imaginarios sociales particulares. A continuación, va una breve reflexión en base al trabajo colectivo de hacer cine, para desde allí abrir diálogos posibles.

El cine como arte y como experimentación es hoy un espacio complejo de habitar en tanto contradice formas y estéticas que se han instalado con una potencia inusitada y se reproducen al infinito a través de redes y plataformas virtuales comerciales.

El cine nace como una obra que debe transitar por un sistema de transacciones mercantiles, de esa forma se enajena la obra del trabajo artístico, surge como un producto que debe ser transado en el mercado, y en ese acto está muchas veces, el secuestro del cine como expresión creativa, ingresando en las conjeturas del espacio dominante donde el entretenimiento es el pie forzado que organiza los relatos, y el film creado debe responder a la inmediatez del espectáculo y a las estéticas de la celeridad para existir (y subsistir). En dicha empresa se está obligado a buscar un lenguaje que se asemeja demasiado a otros

---

<sup>1</sup> Para examinar la cronología y las conexiones entre el cine y los movimientos artísticos ver Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2004.

estímulos preexistentes. Si bien el mundo se interconecta como jamás antes sucedió y tenemos la ilusión de que la experiencia estética se diversifica, en la profundidad de las cosas, las fronteras epistemológicas parecieran estrecharse, parafraseando a Zerzan -en su análisis sobre la capacidad de expresión ideológica de la música- la tonalidad de las formas se vuelve homogénea, la imagen se uniforma, el sonido es monocorde, la estructura del guion se vuelve siempre predecible y se autoreplica una y otra vez (Zerzan, 2001).

Nos cuesta escuchar otros sonidos y ver otras figuras, voces y colores, creemos que el cine es sólo lo que la industria nos ha mostrado. La coloración de los ambientes se transforma en una única totalidad, sin matices, como si eso que vemos, fuera lo único que hay, no hay más, no existe un afuera del encuadre de las subjetividades neoliberales.

La estandarización de la vida y del ojo que observa, exige un entrenamiento riguroso y sistemático, cuya simbólica se condensa y puede analizarse en interesantes fenómenos planetarios como *netflix* o *amazon* con sus respectivos textos, subtextos y contextos de producción. Es la narrativa del poder, que tiene la capacidad de absorber y fagocitar tarde o temprano lo que parece o nace como alternativo, underground, combativo y con esto por supuesto sé que no estoy diciendo nada nuevo.

Todo en última instancia, y la producción cinematográfica no es la excepción, puede leerse desde las relaciones de poder impuestas por lo mercantil y desde las lógicas de la transacción económica, que por cierto pueden ser muy complejas y sutiles, apelando al deseo y al consumo. Peter Bürger en su libro *Teoría de la Vanguardia* afirma que es posible interpretar la forma de la mercancía en la sociedad capitalista desarrollada como una disposición “por la que el ser humano se encuentra enfrentado a su propia actividad, su propio trabajo como algo objetivo independiente de él; por obra de una legalidad inherente, que le es ajena y que tiende al dominio” [Bürger, p 45].

En ese desdoblamiento, en esa enajenación de la propia creación, es donde el arte se traiciona a sí mismo, se remeda, se plagia y termina por vaciarse de contenido de tanto repetirse. Esta afirmación suena drástica y desesperanzada, pero desde la noción de vanguardia artística (no como una teoría sino como un hacer que no se agota), emerge la posibilidad de entrever en los intersticios trazas de creatividad genuina, un excedente de significado que no logra ser interpretado desde la misma matriz cosificadora.

Para pensar en vanguardias cinematográficas, verificamos primero que la experiencia y el gusto estético están capturados, y luego buscamos los puntos de fuga, las salidas, las otras maneras de ver a partir de influencias híbridas o mestizas. Es importante reconocer cómo en nuestras búsquedas estéticas, las influencias y tradiciones situadas van entramando los discursos e imaginarios posibles en el cine. *Kiarostami, Ruiz, Sanjinez, Tarkovski, Buñuel, Birri, Kitano, Kitai, Lynch, Kubrick, Kurosawa, Kaurismäki, Kim Ki-duk* entre tantos y tantos se superponen en caótica promiscuidad al límite, creando nuevas realidades y siendo a la vez parte de la misma.<sup>2</sup> El criterio de selección es azaroso a primera vista, no obstante, hay algo que conecta a estos autores, situados en tradiciones y territorios diversos. En sus obras la imagen que se muestra dice más de lo que se ve, imágenes abiertas donde, como espectadores, tenemos la posibilidad de concebir nuestras propias búsquedas, seguir resolviendo las historias y pesquizando sentidos en lo que no está ahí. Cine que permite el viaje del espectador, y da cabida a la propia experiencia de lo sensible.

Cuando se piensa en un proyecto de trabajo cuyo propósito es rescatar el arte en el cine, en términos de activar procesos de experimentación y creación, se enfrenta también con una necesidad que tiene el cine como devenir creativo y obra final. Es en ese momento de la materialización de la obra, donde se completa la experiencia estética del cine, la obra es exhibida, es vista por un espectador, y ante la comparecencia del visitante se cierra el ciclo.

Y aquí surge asimismo la cuestión de la enorme responsabilidad, casi “penal”, que pesa sobre un director, su actitud se transmite al espectador de forma patente e inmediata, con una exactitud casi fotográfica; y las emociones del espectador pasan a ser algo así como emociones de un testigo, quizás incluso del propio autor (Tarkovski, p. 188)

Lo anterior nos obliga a detenernos y visualizar todas las dimensiones presentes en la construcción de una obra, pues un proyecto vanguardista necesita revisar desde la apuesta del contenido, qué es lo que se muestra, qué imagen, qué sonido, qué sensaciones, hasta pasar por los procesos productivos de circulación y recepción donde se generan, muchas veces, los mayores desencuentros. Sumergirse en un ejercicio profundo, revisar los métodos de trabajo desde la autoreflexividad, preguntarnos qué estamos buscando, cómo lo hacemos, sostener un diálogo constante con los conocimientos que activan la posibilidad fílmica.

---

<sup>2</sup> Reconozco en la radicalidad del encuadre masculino la evidencia de rupturas pendientes y urgentes. Esa es parte de la conversación sostenida con Paula Palacios, compañera y participante activa en la construcción de este texto.

Tiene que haber un sentido, una necesaria búsqueda de éste, y en esa búsqueda, la experimentación colectiva en el cine es fundamental ya que se intentan desmontar y desaprender conceptos narrativos, internalizados probablemente, a partir de nuestros propios itinerarios como espectadores.

Una interesante clave para desandar el código, la busco en el filósofo y cineasta Raúl Ruiz que con un pie en Chile y el otro en su exilio francés, supo beber de tradiciones complejas incluido el movimiento artístico surrealista que hace posible la ecuación de “desnaturalizar el mundo” para desde la extrañeza y la perplejidad, reencontrarlo. En su texto *La Poética del Cine*, lo que hace es cuestionar el concepto del conflicto central como única forma de narrar, y es la narrativa que hemos desarrollado siempre y seguimos trabajando, pero es también una posibilidad de seguir buscando otras formas de contar las historias que indaguen en el fuera de cuadro y en la ruptura con la linealidad constante de la morfología del relato.

A nadie escapará que esta afirmación que el sistema de producción, de invención y de realización de películas, admite ser radicalmente modificado y que, por otra parte, su transformación deja la posibilidad de crear un nuevo tipo de cine y, por lo tanto, de postular un nuevo tipo de poética del cine [Ruiz p.14]

Ruiz es, en definitiva, un utópico que infunde el deseo de transitar hacia otros lenguajes. A partir de nuevas composiciones y reconfiguraciones de los mismos elementos, se va trastocando lo cotidiano en lo onírico y lo racional en lo absurdo, el cine se descentra, los signos se invierten, la creación se devela y el espectador ingresa a un mundo edificado de forma perturbadora.

Parte de los desafíos, en mi opinión, se ubican en la capacidad de promover encuentros creativos desde los contextos en que vivimos y estamos, darnos cuenta de que seguimos en la lógica del conflicto central y es necesario experimentar nuevas formas de contar las historias, arriesgarnos con la incertidumbre, saltar al vacío para salir a la intemperie. Cada plano, puede ser una película en sí misma, va a depender de todos los elementos que están ahí y los que no están, pero se pueden imaginar de manera fragmentaria en las infinitas posibilidades del montaje. Jean-Luc Godard lleva al extremo este modo de representación en que las partes se intercalan en una suerte de collage, inaugurando un cine rupturista.

Como toda obra artística el cine tiene siempre su posibilidad de nacer y renacer porque si no, estaríamos clausurando la emergencia de lo infinito que puede ser el encuentro sublime de lo creativo con las emociones. Esto nos remite a una cuestión muy concreta y primaria: la impresión humana más arcaica frente a la experiencia estética, cuando en la oscuridad de la caverna, tuvimos la posibilidad de generar luz y sombras con el fuego, y dibujamos imágenes rupestres en las rocas. Se estaba fundando allí el efecto de imaginar a través de los estímulos sonoros y visuales.

Siempre es posible volver a revisar las cosas y partir desde ahí mismo, la creación cinematográfica no se agota cuando los temas ya se han tratado y las técnicas ya se han usado, siempre se puede resignificar, se puede volver a tecnologías y efectos que ya fueron utilizadas en el pre-cine, se pueden reutilizar dichas técnicas en nuevos formatos... por ejemplo, la posibilidad de la experimentación integrando nuevas tecnologías que reviven el pasado con los ojos del presente, se puede regresar y se regresa a los antiguos tópicos refrescados desde nuevas preguntas y perspectivas. ¿Qué elementos definen un arte que se mueve en el ámbito de vanguardia? Y más específicamente ¿Qué define a un cine de vanguardia?

Hoy no es posible acceder a definiciones acabadas, pues hablamos de un proceso en desarrollo, que responde a contextos particulares de construcción de narrativas en constante lucha por legitimarse y generar circuitos de recepción para lo cual debe irrumpir en la escena, disputando un espacio.

Como ya hemos dicho, lo vanguardista puede ser tanto el contenido del filme en sí, como su proceso de elaboración, que rompe con los paradigmas de la industria y el circuito. En ese camino divergente se conjugan todos los elementos de valor del cine (rostros, hablas, imágenes), estableciendo rupturas con los circuitos y las formas de definir el arte y a su vez, estableciendo quiebres con lo academicista y lo canónico, inclusive de las definiciones estructuradas o estereotipadas que convierten paradójicamente a la vanguardia en tradición. La vanguardia cinematográfica debiera afincarse en un hacer, en ciertas prácticas que buscan otras expresividades, en el impulso por experimentar, explorar, transgredir y buscar conocimientos, nuevos lenguajes al interior de esa materialidad artística múltiple. Forzar los materiales y las maneras de hacer las cosas, abriendo los métodos y los lenguajes tan cerrados, herméticos. Hay un campo fértil en que la teoría se une con la necesidad.

Un cine de vanguardia busca esa ruptura con lo comercial, pero no es suficiente con esa ruptura, es importante también que ese gesto de transgresión se

sostenga en un cierto soporte alternativo para desarrollar el acto artístico, una red orgánica de comunicación y cooperación horizontal, condición de existencia de las apuestas artísticas que subvierten las lógicas del capital.

Para que la presencia de la vanguardia se compruebe, no basta tener un espíritu crítico respecto a lo que se ha hecho, sino proponer un quehacer artístico productivo, el desarrollo práctico del oficio, cantera de creación que ensaya con el desborde de límites y barreras narrativas y tecnológicas.

Por último, quisiera situar la reflexión sobre los alcances y resignificaciones de la noción de vanguardia en nuestro territorio “sureño”, donde arte y militancia se han entremezclado, las búsquedas éticas y estéticas se entrecruzan de manera singular en la historia de la región, a partir de agendas de denuncia y crítica social transversales a distintas disciplinas artísticas. Silvana Flores documenta con rigor, como con el Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) en los años 60 y 70 “surgió una cinematografía de resistencia frente al dominio cultural” (Flores, 27).

Los directores del NCL se involucraron en el devenir histórico e hicieron renacer el debate entre el compromiso político y el quehacer estético, donde algunos otorgaron prioridad a un objetivo sobre otro. La comunicabilidad del mensaje que sería transmitido a los eventuales espectadores compitió contra la experimentación con el lenguaje efectuada en el cine militante... [Flores, 28]

Estos contextos de producción y estas genealogías de las vanguardias artísticas latinoamericanas nos entregan claves que conectan arte y vida de manera contradictoria, claves a las que no debemos dar la espalda para comprender nuestro presente. Desde esta raíz reformulamos las preguntas urgentes acerca de ¿Cuál es el espíritu compartido? y ¿a qué convenciones nos oponemos hoy? ¿Dónde se sitúan los desbordes para ir construyendo un trabajo de cine de vanguardia? Qué significa estar secuestrado y que significa ir buscando esos espacios de libertad en América Latina, no una libertad utópica sino una construcción en el aquí y el ahora. En definitiva, cómo un quehacer artístico se las arregla para, en condiciones adversas, poder existir y hacer “la propia” jugada en términos de la creación que se inicia en las “descolonizaciones personales y colectivas” no las de los 70 que Solanas y Getino planteaban desde la agrupación argentina Cine Liberación, sino las de los 2020 que requieren ser pensadas a la luz de la historia y también de los fenómenos contemporáneos.

No es algo utópico lo que se plantea, sino más bien una práctica a desarrollar, micro resistencias cotidianas para inventar espacios creativos que

hacen posible un cine con sus propias dimensiones. Encuentros con la memoria y los contextos, pero también con lazos, afectos, cooperaciones construidas a partir de intercambio de conocimiento, y de aperturas que generan interdiscursividades, ese gesto recursivo va permitiendo derruir los límites en tanto horizontes posibles, subjetividades en potencia compartidas entre quienes resisten desde espacios independientes y autónomos, construyendo un tejido cooperativo que resulta hermoso pero a la vez sumamente frágil por sus condiciones de producción muchas veces precarias.

Campusano, en una entrevista realizada en el marco del estreno comercial de *Fango* (2012), su tercer largometraje de ficción que codirigió con otros dos realizadores describe las dinámicas generadas de su producción cinematográfica, o, dicho de otro modo, la trama de este tejido, de la siguiente manera:

...lo nuestro es una cuestión entre iguales, nosotros todos, nos autofilmamos y por eso nuestras películas son sumamente autocríticas. No tenemos el cometido del explorador que viene y se va con las imágenes, nosotros filmamos lo cotidiano, porque entre las cosas no tan positivas de lo humano está que no ve lo evidente, en cambio ve lo que todavía no sucedió y lo ve con tanto énfasis que lo hace real (Entrevista a Campusano, 2014)

Es posible encontrar en esas palabras el preciso lugar de las transgresiones más radicales, que superan el lugar de los “extractivismos artísticos” para expropiar y apropiarse de lo necesario para emprender la creación. Las preguntas se vuelven a replantear en nuevos contextos: “El problema del arte de principios del siglo XX y del NCL, en sus diferentes niveles de radicalidad a medida que sucedían los cambios histórico-políticos, sigue siendo el mismo: ¿cómo hacer un arte popular cuando los medios de producción aún siguen estando en manos de una minoría?” [Flores, 26].

Las redes y tejidos que hemos ido generando nos han permitido movilizarnos por este extenso territorio (desde Río Grande a Tierra del fuego como diría el slogan o desde San Clemente de Tuju hasta San José de Gracia como diríamos los del *clúster* audiovisual) y en estos desplazamientos se ha producido la alquimia y la magia para unir esfuerzos y comenzar a desarrollar un proceso de creación que está hoy en ebullición. El clúster audiovisual es un espacio de audacia y solidaridad cinematográfica, red internacional en la que participan equipos de Argentina, México, Uruguay, Bolivia y Chile. Se conformó hace siete años y mantiene una realización constante de producción y coproducción entre clústeres,

organiza un festival anual de realización audiovisual (FIRA) ya en su tercera versión.

Los movimientos vanguardistas están conformados siempre por personajes intensos que se entregaron con convicción a la obra, para que este entramado de cosas siguiera existiendo, comprometerse en un espacio de trabajo y de confianzas va respaldando la continuidad de los proyectos autogestionados de cine cooperativo.

Se requiere también contar con la presencia de un movimiento social, si no hay una red de personas, un movimiento cultural que recibe y se encuentra con la obra, no habrá resonancia, ahí está el valor del cine en su función social, y es allí donde el espectador y el generador se fusionan. Existen las y los artistas, creadores y creadoras, pero si no existe a la par un mar en el que se puede desplegar lo creado, las comunidades que acogen, interpretan, significan y por qué no decirlo, también disfrutan, el proceso quedará inconcluso. Este encuentro no debe ser idealizado, más que enigmático o fascinante resulta complejo, contradictorio y a veces inestable. Requiere la perseverancia de quienes lideran los proyectos de cine cooperativo, la posibilidad de negociar y la capacidad de seducir, aguzar el oído y el ojo para flexibilizar los guiones porosos a los contextos y condiciones de producción, y fluir con la buena energía de comunidades que se conectan con el gozo de participar en la creación colectiva.

Quisiera terminar con un dato autobiográfico para dar cuenta de los cruces entre discursos y afectos. Retornando a Santiago de Chile al finalizar el segundo Festival de Realización Audiovisual efectuado en Aguascalientes-Tecongo el 2019, la colega Aída Alonso, haciendo honor a la increíble hospitalidad mexicana, me regaló la biografía de Luis Buñuel, *El Último Suspiro*<sup>3</sup>. Durante el viaje de regreso, me fui enterando cómo Buñuel arribó a México por tiempo breve y terminó haciendo más de 20 películas, la mayor parte de su filmografía, pues fue allí donde se dieron las oportunidades para desarrollar su arte. Otro de los pasajes que recuerdo es la forma azarosa en que pudo llevar a cabo el documental que cambió la mirada y la sensibilidad del director: “Las Hurdes, Tierra Sin Pan”, que fue financiado por su amigo anarquista, pintor y escultor, Ramón Acín. Ramón entre copa y copa prometió a Luis que, si se ganaba el premio de la lotería, financiaría su proyecto. Eso milagrosamente sucedió, y el amigo que era un hombre de palabra, le entregó ese dinero.

---

<sup>3</sup> Buñuel, Luis (2012). *Mi Último Suspiro*. Editorial Debolsillo, México.

Esta lectura no es casual, es aprendizaje sobre el sentido de lo humano, y ejemplo de cómo operan las sinergias por sinuosos senderos. Micol, Jonathan, Álvaro Chipó, Dolores, Aída volvemos a entretrejer voluntades para seguir creando cine. Me acompaña la certeza de que el espacio de una concepción vanguardista del quehacer artístico siempre está abierto, el caudal está y dependerá de la libertad que nos demos para aproximarnos a él, como creadoras y creadores.

### **Bibliografía**

- Bossay, Claudia. Acreditación teórica del tercer cine en Chile. FILMHISTORIA Online Vol. XXIII. Núm. 2, 2013. Disponible en: <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2013/2/pdf/02.pdf>
- Burger, Peter. Teoría de la Vanguardia. Editorial Península. Barcelona, 2000
- Campusano, José. Entrevista en Revista La Fuga. N 16. Chile. 2014. Disponible en: <http://lafuga.cl/jose-celestino-campusano/679>
- Flores, Silvana. Arte Vanguardista en América Latina y nuevo cine latinoamericano. Revista La Colmena N 82, México, 2014. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446344310003>
- Ruiz, Raúl. La poética del cine. Editorial Sudamericana. Santiago, 2000. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/mc0029367.pdf>
- Tarkovski, Andrei. Esculpir en el Tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine. Mil Ombres. Santiago s/f
- Zerzan, John. Futuro Primitivo y otros ensayos. Numa ediciones. Valencia 2001