

Valeria de los Ríos y Catalina Donoso. *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2015

Por María Angélica Franken

Universidad de Chile, Santiago de Chile
angiefranken@gmail.com

“Todas ellas son imágenes de mi casa,
pues las imágenes componen
la memoria que se produce
en el espacio desde donde
se las imagina”
(Ignacio Agüero 18).

A fines del 2015 se publica *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio* de las académicas Valeria de los Ríos y Catalina Donoso - Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile e Instituto de la Comunicación y la Imagen de la Universidad de Chile, respectivamente. El libro se acerca críticamente a la trayectoria artística del documentalista chileno Ignacio Agüero (1952) desde la lógica articuladora del espacio como perspectiva que ilumina la obra completa del cineasta, aún abierta y en construcción. Citando al cineasta José Luis Torres Leiva (1975), las autoras entienden –como bien afirma el título– el documental como “la lectura de un espacio” (14), pero de uno, sin duda, no solo geográfico y físico, sino también vivido e imaginado, una suerte de “tercer espacio” en términos de Edward Soja que aúna “subjetividad y objetividad, abstracto y concreto, real e imaginado, lo cognoscible y lo inimaginable, lo repetitivo y lo diferencial, estructura y agencia, mente y cuerpo, conciencia e inconsciente, lo disciplinar y lo transdisciplinario, la vida cotidiana y la historia interminable” (1996: 56-57)¹.



¹ Soja, Edward (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell. Traducción de Melisa Stocco.

Este giro espacial, en términos de Soja, se une en el texto al giro afectivo, subjetivo, autobiográfico y de la experiencia que las autoras evidencian en la producción de Agüero, y que desde el inicio del libro marca la escritura académica y ensayística de las mismas. Ya desde la introducción al análisis hay una ética del trabajo y los afectos –así se llama uno de los capítulos del libro– que mueve el ojo crítico de las autoras: una labor amistosa a cuatro manos acompañada por las del cineasta José Luis Torres Leiva, cruzada por la autobiografía del documentalista y guiada por el anhelo cariñoso de saldar una deuda impostergable que coloque a Ignacio Agüero en el lugar merecido dentro la panorámica del cine chileno contemporáneo.

Por ello, la inserción en el inicio del texto “Agüero por Agüero: Pequeña Autobiografía” entrega a los lectores las coordenadas de lectura del libro y de la obra del documentalista, el que inaugura en su autobiografía las metáforas espaciales que recorren todas sus producciones. La casa de la infancia en la calle Bernarda Morín es su lugar de formación como cineasta, y por ello, es el centro físico como a su vez la perspectiva y el ojo desde donde mirar y otorgar sentidos varios a su obra. Es el lugar donde confluyen memoria y espacio, memoria y tiempo: “Así desde mi casa, entraba y salía de la Historia, como desde un refugio atemporal lleno de rincones, habitaciones y secretos” (19).

Así, en la casa de la infancia reimaginada por Agüero desde el presente convergen los seis capítulos que conforman este análisis crítico-afectivo que no sigue la línea cronológica de producción del documentalista, sino que se articula

en torno a temáticas claves para las autoras y que se repiten a lo largo de los trece documentales revisados en el libro: *Hoy es jueves cinematográfico* (1972), *Aquí se construye* (1977), *Animal de costumbre* (1978), *No olvidar* (1982), *Como me da la gana* (1985), *Cien niños esperando un tren* (1988), *Sueños de hielo* (1993), *Neruda, todo el amor* (1998), *Aquí se construye (o ya no existe el lugar en que nació)* (2000), *La mamá de mi abuela le contó a mi abuela* (2004), *El diario de Agustín* (2008), *GAM* (2011), *El otro día* (2012). A la escritura ensayística y crítica acerca de la obra, sigue un epílogo que cierra y corrobora el diálogo y la escritura a varias manos anunciada en la introducción. Se trata del documental de José Luis Torres Leiva *¿Qué historia es esta y cuál es su final?*, que recoge las conversaciones entre Ignacio Agüero y su montajista Sophia França.

A lo largo de los seis capítulos, las autoras iluminan la producción audiovisual de Agüero desde diferentes líneas teóricas e interdisciplinarias actualizadas respecto del género documental. En el primer capítulo, “El cine dentro del cine y algunas formas de intermedialidad”, destacan en la obra del autor una suerte de “autorreflexividad pensativa” y una “reflexión metacineamatográfica” (26) que busca exponer el proceso de producción, mostrar la artificialidad del dispositivo, y que en el caso de la fotografía –la imagen detenida– opera como “remediación” de otro medio (43). Lo anterior lo ejemplifican en varios documentales, entre ellos, uno de los más conocidos del autor: *Cien niños esperando un tren* del año 1988. Este visiona el Taller de cine para niños que realiza la directora Alicia Vega en una población de

Peñalolén en plena dictadura. Por un lado, está la presencia del cine dentro del cine –cómo se hace cine y cómo lo hacen unos niños– que se vincula también al registro de la experiencia con el séptimo arte –la mayoría de los niños ven la pantalla grande por primera vez. Como afirman De los Ríos y Donoso, en este documental y en gran parte de la obra de Agüero, “el cine queda consignado como un proceso, como una construcción material, que se hace con el cuerpo (el celuloide es una materia orgánica) y con la técnica, que tiene un carácter afectivo y también social” (30).

Lo anterior se vincula al segundo capítulo de análisis titulado “Archivo y ficción”. En él, las autoras destacan el recurso estético y narrativo al archivo fotográfico, fílmico y periodístico presente en la obra de Agüero. Aunque en documentales de un corte político más manifiesto como *No olvidar* y *El diario de Agustín*, el archivo cumple un rol de testimonio y denuncia, en otros documentales como *Sueños de hielo* y *El otro día*, este no busca atestiguar, sino que cuestiona justamente la distinción entre documento y ficción con el fin de “resignificarse en la experiencia subjetiva del narrador” (65). El archivo ahora subjetivo y personal se conforma de experiencias y recuerdos de otros, y así se vuelve colectivo; en palabras de las académicas, este evidencia una “historia compartida y una idea de comunidad” (67), y se sitúa “en un lugar de cruce entre lo biográfico, lo social y lo estético” (145).

La idea de archivo y memoria es rearticulada y profundizada en el capítulo 3, “Espacios y desplazamientos”, a partir de una estrategia cinematográfica, entre varias otras, que caracteriza la obra de Agüero:

particularmente, el uso técnico y reflexivo de la imagen detenida. Lo anterior, por ejemplo, en las fotografías de los familiares de los detenidos desaparecidos que se toman en el documental *No olvidar*, lo que problematiza en un nivel metacinematográfico la comunión del tiempo y el espacio cuando se busca articular la(s) memoria(s). También las coordenadas de la temporalidad y el espacio que dan origen al cine se vinculan en el caso del documental *Aquí se construye* a la construcción física y simbólica de “un mapa cognitivo de la ciudad de Santiago” (87) atravesado por la memoria de los personajes y los espectadores. Este documental actúa como único registro y memoria de la transformación espacial de la gran urbe –en este caso, derrumbe de una antigua casa nuñoína y edificación de un edificio– desde la idea del paso del tiempo y del cambio en el rediseño neoliberal de la ciudad. A la vez que cambia la urbe se transforma la vida de un vecino, Guillermo Mann. En él, al igual que en los protagonistas de *Cien niños esperando un tren*, confluye la mirada de infancia y el recuerdo infantil en una cámara ojo que recorre los jardines a punto de desaparecer “como si realmente los estuviera mirando por última vez” (91) o como un niño, por primera vez.

Las oposiciones significantes que guían el análisis propuesto por las autoras, por ejemplo: documento/ficción, imagen detenida/imagen movimiento, archivo/memoria se unen a las del espacio privado/espacio público y a la construcción del yo en relación con los otros. En el capítulo 4, “Figuraciones del yo y de los otros” se ahonda críticamente en la autorrepresentación del autor Agüero dentro de su propia obra

como en su representación de los otros. En este punto destaca la utilización del concepto "singular-plural", es decir, de "una primera persona que puede ser al mismo tiempo plural" (103). Según De los Ríos y Donoso, la inclusión de la alteridad se relaciona con esta mirada "naíf" o con la "pregunta ingenua" del mismo director que dentro de la obra, por ejemplo en *Como me da la gana* evidencia sus huellas autorales: un "personaje-director" (106) o un director-entrevistador que se va transformando y aprendiendo de y con el otro.

Por su parte, el llamado giro autobiográfico de la producción documental nacional de los últimos años que "produce una mirada intimista a la política y la historia oficial, pero al mismo tiempo genera una politización de lo personal, lo íntimo y lo privado" (101), se relaciona con el ya mencionado giro afectivo –aquel que da cuenta de las emociones– que identifican las autoras y con el giro hacia la experiencia "como espacio no colonizado" (120) anunciado anteriormente. El vínculo "Afecto y trabajo" da título al capítulo 5 y es, sin duda, un eje transversal que recorre todo el libro en cuestión tanto a nivel de las autoras con su objeto de estudio como en el de Agüero con su forma de hacer cine. En este sentido, en estos dos niveles transita una ética del trabajo estético y académico en el que "lo político se cuele en

lo doméstico" (108), y viceversa, permeando sus fronteras.

Por último, a modo de cierre propuesto ya por Valeria de los Ríos y Catalina Donoso, "La política en el cine de Agüero" –capítulo 6– es un tema que traspasa toda la producción del documentalista. Las autoras proponen tres categorías que, de una y otra manera, ya han sido abordadas en las líneas anteriores: primero, el concepto de política más tradicional que se tematiza en los documentales de denuncia; segundo, la micropolítica entendida como "el agenciamiento de la subjetividad" (135), y la inclusión de la alteridad; y tercero, una "política cinematográfica" relacionada con las estrategias estilísticas, estéticas y narrativas del director (129). Lo político, en sus tres variantes temáticas y expresivas, definen la opción ética y rebelde, como afirman las académicas, del documentalista; una opción transgresora que lo ubica en un espacio renovador dentro del panorama cinematográfico nacional. El modo de acercarse de las académicas a la obra de Ignacio Agüero también establece una ética particular hacia el objeto de estudio y una idea renovada y política acerca de lo que significa el trabajo académico en y para el cine. Esta sintonía armónica de voces, giros y espacios instalan este primer libro sobre la obra completa del documentalista como una lectura también renovada del espacio documental dentro del cine y la academia chilenos.