

Cine-ensayo latinoamericano: Ignacio Agüero, voz y memoria

Por *Adriana* BELLAMY ORTIZ*

*Ensayo literario y ensayo
cinematográfico: contextos*

TRATAR DE DEFINIR EL ENSAYO en el cine pareciera una empresa imposible, pues esta forma escapa a toda definición que la encierre al interior de ciertos límites. La dificultad que se encuentra en los intentos por crear una tipología sobre la ensayística en literatura se incrementa al tratar de abordar el fenómeno en el cine, sobre todo si consideramos que, a diferencia de la vasta tradición literaria de la que parte, es pequeño el número de títulos adscritos a este género.

Entre las primeras cuestiones a tener en cuenta es que en ninguno de los dos casos, ensayo podrá ser concebido exclusivamente a partir de una determinación clásica de género. No obstante, podrían elegirse las pautas que reúnen a un grupo de textos relacionados por características en común. La importancia que el ensayo ha adquirido en los últimos tiempos se refleja en la producción de estudios críticos enfocados tanto en su constitución histórica como en su consolidación dentro de un marco teórico determinado. Sin embargo, la flexibilidad del género como tal, la imposibilidad de delimitar el concepto, el tono y las fronteras del ensayo han generado no sólo opiniones variadas sino, en muchas ocasiones, contradictorias. Por un lado, tenemos el horizonte de textos teóricos que tratan de explicar las condiciones literarias, históricas y culturales que dieron lugar al inicio del ensayo y a su desarrollo, en un intento por establecer cierto rigor en la construcción de una tipología específica. Por otro, tenemos los diversos puntos de vista de los propios ensayistas sobre su obra, quienes, de cierta manera, han proporcionado algunos de los criterios utilizados por una tradición crítica.

* Conductora de Cine-Análisis en la División de Educación Continua de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México; docente de la Facultad de Filosofía y Letras y del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, ambos de la misma institución; e-mail: <adriana.bellamy@gmail.com>.

Michel de Montaigne utiliza el término *essai* no sólo para definir una obra de creación peculiar sino también para señalar un modo de construcción de una clase de textos y la posibilidad de explorar un género específico diferenciado de lo poético o lo novelístico. El ensayo pone en relación dos esferas distintas: la del conocimiento y la de la creación artística, la de la filosofía y la de la poesía, pues las producciones conceptuales y simbólicas siempre están ligadas a un mundo y una voz. Este tipo de textos, como ejercicio mostrativo de fuerzas vitales estará, por ende, vinculado a la preponderancia del “yo” y a cómo éste interviene en el tratamiento del material con el que se matiza la escritura. Para Georg Lukács, el ensayo es un género artístico de configuración propia, donde lo esencial no es el juicio que se ejerce sino el proceso mismo de juzgar.¹ Por otro lado, Theodor Adorno enfatizaba la autonomía formal del ensayo, pues no limita su expresión únicamente a lo artístico, sino que recupera su valor como una forma de la crítica. Es decir, el ensayo presenta una organización discursiva, de exposición trabajada no jerárquica pero no ausente de conceptos, pues utiliza una lógica y retórica propias.²

En esta aproximación sobre el género encontramos ya delineados los tres componentes principales de caracterización del ensayo: el yo, el juicio y la forma. Entendido no como concluyente o sentencia absoluta, el juicio es ejercicio del pensar donde se pone en juego la comprensión del mundo de un yo con la finalidad de conocerse a sí mismo desde múltiples perspectivas. La mediación de una voz autoral entre un tema determinado y el lector; la meditación sobre un estado de cosas, ejercicio hermenéutico y afirmación de

¹ Por lo tanto, el ensayo no realiza una creación primigenia de las cosas del mundo planteadas en la exposición o explicación de un tema determinado, más bien se ocupa de elementos ya dados, se concentra en el trabajo mental ejercido sobre la vida misma: “El ensayo habla siempre ya de algo formado o, en el mejor de los casos, de algo que ya ha existido en otra ocasión; es, pues, por su esencia por lo que no extrae cosas nuevas de una nada vacía, sino que meramente ordena de nuevo las que ya en algún momento estuvieron vivas. Y como sólo las ordena de nuevo, como no forma algo nuevo a partir de lo informe, está también vinculado a ellas, debe decir siempre ‘la verdad’ sobre ellas, hallar expresión para su esencia”, Georg Lukács, “Sobre la esencia y forma del ensayo (carta a Leo Popper)” (1910), en *id.*, *El alma y las formas: teoría de la novela* (1920), México, Grijalbo, 1985, p. 28.

² De tal modo, el ensayo se contrapone a cierta idea de verdad (la verdad del saber absoluto) y desarrolla los pensamientos no a partir de un principio único totalizante sino en “lo audaz, lo anticipativo, lo prometido y no cumplido totalmente de todo detalle ensayístico [que] arrastra como negación otras tantas audacias; la no verdad en la que el ensayo se intrinca a sabiendas es el elemento de su verdad”, Theodor W. Adorno, “El ensayo como forma”, en *id.*, *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 31.

un yo que revela su propio proceso de conocimiento, la operación reflexiva crítica del ensayo literario, así como la tensión discursiva desde el autor son algunos de los elementos principales que, como veremos, configuran también la identidad del ensayo fílmico.

Dada la disparidad de criterios notamos un marco de definición que, sin ser conclusivo o determinante, permite analizar las variaciones formales en ambos medios de expresión artística. Así, sobre los diversos estudios que tratan el ensayo como género es posible derivar una serie de rasgos en común a partir de su identificación en un conjunto de textos, aunque no todos compartan las mismas características:

- tratamiento de todos los temas a partir de un yo meditativo y central
- fusión de lo privado y personal con lo intelectual y conceptual
- situacionalidad
- énfasis en la experiencia
- actitud comentativa del yo en el mundo
- libertad y flexibilidad para organizar los contenidos semánticos.³

De este modo el ensayo no renuncia a los intentos explicativos sobre su forma, pues se convierte en una búsqueda y cuestionamiento abiertos que implican eternizar lo efímero, siguiendo a Adorno. Correlación fundamental entre conciencia-mundo, el ensayo revela la actitud personalista de un autor que organiza los textos no según un criterio temático, sino con la finalidad de construir un discurso donde el lenguaje y el pensamiento son uno.

En el caso del ensayo en cine este proceso se complica, sobre todo al enfrentarse no sólo con la parvedad de títulos pertenecientes a esta forma, sino a los escasos estudios teóricos dedicados a abordar sus características.⁴ Al igual que con su homólogo literario, uno de los principales obstáculos es la asistematicidad de un género que evade todo intento de estructurar pragmática y retóricamente sus elementos. Por lo señalado hasta ahora, es posible afirmar que, en literatura, el ensayo presenta la singularidad de definirse y pensarse a partir de un texto matriz, *Les essais* de Montaigne, cuyo título no solamente se refiere al género mismo sino a la creación de éste, al

³ Liliana Weinberg, *Umbral del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM, 2004, p. 33.

⁴ Entre los más recientes se encuentran: Josep María Catalá, *Estética del ensayo: la forma ensayo, de Montaigne a Godard*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2014; Timothy Corrigan, *The essay film: from Montaigne, after Marker*, Oxford, Oxford University Press, 2011; Gustavo Provitina, *El cine-ensayo, la mirada que piensa*, Buenos Aires, La marca, 2014.

esquema o esbozo de sus contornos. Ahora bien, partiendo de estas asociaciones surgidas al utilizar la palabra *ensayo* y rastrear sus orígenes, cabría preguntarse qué sucede con el cine, ¿acaso existe un filme central o de referencia sobre el cual extraer una posible definición de la forma cinematográfica del ensayo: ensayo filmado, ensayo filmico, ensayo cinematográfico o filme-ensayo?⁵

El cine ha hecho uso del término obtenido de la literatura para dar cuenta de este desplazamiento referencial dentro del séptimo arte y abordar ciertas obras que son inclasificables dentro de la nomenclatura cinematográfica tradicional (ni filmes de ficción ni documentales o experimentales), que demandan ser aprehendidas según los criterios utilizados por un campo artístico colindante. Al utilizar el término *ensayo* de este modo se afirma una afiliación y la voluntad de inscribirse dentro de una tradición sustentada en la incertidumbre. La principal diferencia entre ambas creaciones es que en el ensayo literario existe la palabra hecha escritura, mientras que en el cine la palabra forma parte de la interacción entre imagen, montaje y sonido, un vaivén entre imagen y palabra. No obstante, la ensayística en los dos medios genera un nuevo espacio discursivo, un pensamiento vivo donde las contradicciones del yo encuentran un medio de expresión. En efecto, se dibuja un horizonte de perspectivas múltiples que conforma un género inacabado con opción de extenderse o continuarse según la disposición de este yo.⁶

De manera similar a lo ocurrido con los estudios sobre el ensayo literario, los problemas definitorios encontrados en los escritos sobre el ensayo filmico exponen que no resulta fácil dar con ejemplos cinematográficos de cine-ensayo total.⁷ Aunque se ha convertido

⁵ Para futuras referencias es necesario señalar que utilizaré indistintamente ensayo filmico, ensayo cinematográfico, cine-ensayo y filme-ensayo para designar este fenómeno de creación artística, pues en la mayoría de los estudios se utilizan de manera sinónima, lo cual evidencia que es un género en construcción.

⁶ Una de las distinciones significativas entre el tratado y el ensayo es “el plan del ensayo debe ser descubierto en sus restos [...] una forma del ensayo es la pregunta y su desenlace no necesariamente ofrece una respuesta, sino una nueva pregunta bordeando lo que no se sabe, después del ensayo un nuevo horizonte para usar una frase de Proust. Otra forma del ensayo es la afirmación radical, cuya radicalidad, precisamente, desencaja los pasos argumentativos. La incompletud del ensayo es su regla porque si se completara daría cierre a una forma que se caracteriza en cambio, por desafiar la clausura”, Beatriz Sarlo, “Del otro lado del horizonte”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias* (Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, UNR), núm. 9 (2001), pp. 16-31, pp. 17-18.

⁷ Sucede con más frecuencia el hecho de que un ensayo se intercale en un género diferente para así poder reflexionar sobre él (pensemos en *Lettre de Sibérie* de Chris Marker) o también suele ocurrir que surjan fragmentos ensayísticos en películas de

en una idea elusiva, cierta parte de la crítica ha intentado darle un estatuto teórico-conceptual preciso o delimitarlo dentro de una totalidad.⁸ La idea de cine-ensayo como género filmico es relativamente actual: aparece de forma concreta en los años ochenta, aunque los avances en la crítica sobre este tema se desarrollan en los noventa. Si bien algunos críticos consideran que desde 1920 existen varios antecedentes del ensayo audiovisual, este tipo de cine alcanza su mayor potencial durante la segunda mitad del siglo xx, en la Europa de la posguerra.⁹ Dadas las condiciones de espacio, en lo relativo a los recursos estilísticos relacionados con el ensayo literario, me detendré sólo en algunos estudios importantes sobre la forma que me permitirán abordar la obra de Ignacio Agüero en el tercer apartado del presente artículo.

Suzanne Liandrat-Guigues traza los primeros usos de la palabra *ensayo* para referirse al cine de Serguéi Eisenstein —quien describía *Octubre* (1928) como un compendio de ensayos sobre una serie de temas, idea que vuelve a surgir en su intento de filmar *El capital*— hasta su empleo como expresión definitoria por Hans Richter en los años cuarenta. El texto de Richter es una de las contribuciones más significativas para los estudios generales sobre la forma ensayística como una derivación, pero también una traición al documental, a medio camino entre la intelectualidad y la emoción, al hacer visible aquello que no lo es. En él señala que el cine-ensayo no se reconoce en los procedimientos tradicionales del documental, pues propone alejarse de los modos corrientes de representación cronológica y de registro fidedigno en favor de una expresión plástica subjetiva:

el cine-ensayo puede echar mano de una reserva de medios expresivos mucho más grande que la del puro cine documental. Dado que en el ensa-

ficción como en las de Godard o Wenders, véase Alberto Nahum García Martínez, “La imagen que piensa: hacia una definición del ensayo audiovisual”, *Comunicación y Sociedad* (Pamplona, Universidad de Navarra), vol. ix, núm. 2 (2006), pp. 75-105, p. 86.

⁸ El mayor dilema al que se enfrentan los estudios sobre el ensayo filmico no es sólo la disparidad de criterios sino también la imposibilidad de utilizar una categoría que funcione sin ser demasiado limitada o, por el contrario, tan abierta y arbitraria que todo pueda incluirse y, por tanto, se convierta en irrelevante.

⁹ Aunque podría pensarse que en sus orígenes el cine comienza como ensayo de manera material —tanto en los antecedentes de la cronofotografía de Marey o el Black Maria de Thomas Alva Edison, como en las primeras proyecciones de los Lumière—, el ensayo, no sólo como una forma que se distingue de lo realizado anteriormente, sino también como término para identificar cierto tipo de producciones cinematográficas, surge después de los años cuarenta.

yo filmico no se está sujeto a la reproducción de las apariencias externas o a una serie cronológica sino que al contrario se ha de integrar material visual de variadas procedencias, se puede saltar libremente en el espacio y el tiempo: por ejemplo de la reproducción objetiva a la alegoría fantástica, de ésta a una escena interpretada; se pueden representar cosas tanto muertas como vivas, tanto artificiales como naturales, se puede utilizar todo, lo que hay y lo que se invente, si sirve como argumento para hacer visible el pensamiento de base.¹⁰

Este intento de poner en práctica el pensamiento de otros y el propio es algo que no se aleja de las intenciones originales de Montaigne. Pues con él se manifiestan las distintas modulaciones del yo, generador de sentido, que se interpreta a sí mismo en relación con los acontecimientos y con su escritura. Unos años más adelante, en 1949, Alexandre Astruc, el autor de la *caméra-stylo*, anunciaba ya una nueva forma de cine en la cual el lenguaje no era el de la ficción o el reportaje sino el del ensayo.¹¹ En ella se brinda un tipo de paisaje interior del autor donde los trazos de un yo autoconsciente se revelan en el trabajo de la escritura. El ensayo filmico debe entonces liberarse de la dictadura de la fotografía a tal punto que el cineasta pueda decir “yo” como el novelista o el poeta.¹²

El ensayo cinematográfico surge, de este modo, como un género de la desventura y la libertad, una tentativa de exponer las angustias de una nueva manera de ver y sentir, una suma de negociaciones y seducciones. Así, la situación enunciativa que predomina en el cine-ensayo reevalúa las nociones de desgarre, de colisión, de lo híbrido, del reencadenamiento e incluso del exceso de sentido. Para Josep María Català la importancia del género proviene de este doble nivel del ensayo: “uno a través del que se ‘persigue’ un objeto, un tema (o varios); y otro por el que este tema se expresa estéticamente: el entramado, el carácter híbrido, está expresándose a la vez que se expresa el propio tema. La forma sube claramente a la superficie”.¹³ En efecto, en esta enunciación desde la experien-

¹⁰ Hans Richter, “El ensayo filmico: una nueva forma de película documental”, en Antonio Weinrichter, ed., *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*, Navarra, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2007 (Col. *Punto de vista*), pp. 186-190, p. 188.

¹¹ Bernard Payen y Alexandre Astruc, “Le cinéma comme écriture”, *La cinématique française* (París, 20 de mayo de 2016), en DE: <<http://www.cinematheque.fr/article/854.html>>. Consultada el 10-IV-2018.

¹² Suzanne Liandrat-Guigues y Murielle Gagnebin, eds., *L'essai et le cinema*, París, Champs Vallon, 2004, p. 51.

¹³ Josep María Català, “Film-ensayo y vanguardia”, en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán, eds., *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 138.

cia que se contempla como un principio de construcción textual y de comunicación en el ensayo literario, se estructura también el entramado de significaciones del ensayo filmico, opuesto por naturaleza a la continuidad o la cronología.

Concebido de este modo, el ensayo cinematográfico implica riesgos. Podría ser asociado con un determinado modo de lenguaje, una reescritura y poética del pensamiento cuya praxis está dotada en un eminente poder demiúrgico, proposición insolente e insólita. Resulta interesante señalar las contradicciones que subyacen en estas características obligadas a coexistir bajo la unidad de una definición. No obstante, creo que es condición suficiente y punto de partida distinguir que el ensayo escapa a las formulaciones esquemáticas de una historiografía teórica determinada. También es necesario admitir que su desarrollo, lejos de ser homogéneo, remite a lo inacabado, a la forma sin origen o que repiensa el origen. El ensayo como forma (tanto literaria como cinematográfica) implica un proceso disparejo lleno de tensiones internas, enjambre de filiaciones donde se perfila un tablero de potenciales eidéticos de la presencia. En esta vía, el ensayo es siempre “meta-” pues se trata de reconfigurar las fronteras, el excedente o el punto intermedio. No obstante, esta condición metafílmica, particularmente en el cine-ensayo, revela que, aunque el acento se ponga en las ideas, el género desemboca en fondo y forma; se reflexiona de manera audiovisual: “El verdadero ensayo filmico no pretende ilustrar una meditación previa —por muy conceptual o abstracta que sea— o acompañarla con imágenes alusivas al concepto, sino de construir su significado *con* y *en* esas imágenes y sonidos”¹⁴

Al revisar el pequeño inventario realizado hasta el momento faltaría considerar un elemento más que reúne la ensayística literaria y la cinematográfica. Si la reflexión interrumpida y la fragmentación se han convertido en seña de identidad de varios textos y películas, donde el ensayista, como un “vagabundo intelectual” en palabras de Harold Bloom, guía al lector-espectador por vías inexploradas, la subjetividad desde esta perspectiva se entrega a la experimentación para inscribir el yo en sus cavilaciones, meandros del pensamiento. Así, mediante la puesta en práctica de variadas reinenciones y en la apelación directa al receptor, el ensayo enriquece el entramado hermenéutico donde la presencia autorial nos brinda una serie de consideraciones sobre el mundo cuyo desarrollo,

¹⁴ García Martínez, “La imagen que piensa” [n. 7], p. 96.

siguiendo a Robert Musil, no es fortuito o contingente. Esto es cierto en el ensayo filmico, donde la exploración sociohistórica y la exploración de sí mismo, como veremos en la película de Agüero, se unen. Además, se remite al verdadero objetivo del ensayismo reconocer las condiciones que determinan la forma de enunciación (literaria o cinematográfica).

En este breve tránsito por la percepción crítica del ensayo podemos reconocer los distintos andamiajes asociados tanto a un orden de argumentación articulado como a un entramado heterogéneo de yuxtaposiciones y tensiones irresolubles. Por lo tanto, en este artículo me propongo revisar la noción de cine-ensayo a partir de su relación directa con la modalidad literaria de manera práctica. Es decir, observar de qué manera las dificultades que han rodeado los intentos de aproximación categorial genérica de los textos ensayísticos se trasladan al ámbito cinematográfico y cómo el discurso del ensayo se vuelve condición de posibilidad del género. Para ello me centraré en los modos de expresión del ensayo en cine a través del análisis de un ejemplo específico, *Como me da la gana II*, basándome en dos principios relacionados con la forma literaria: una nueva valoración de la subjetividad, de la enunciación en primera persona, que al evidenciar el proceso de un pensamiento y su construcción tiene, necesariamente, enormes implicaciones para la idea de autoría en el cine y, segundo, cómo se da la inserción de esa subjetividad en el espacio público.

Ignacio Agüero y el documental chileno

AUNQUE la producción filmica de Ignacio Agüero no es extensa, es considerada como una de las más importantes dentro del documental chileno. Perteneciente a una generación de cineastas marcada por los intensos cambios sociales y políticos sufridos por el país durante la segunda mitad del siglo xx (el triunfo de Salvador Allende y la Unidad Popular, el golpe de Estado y la dictadura, así como los conflictos de la reconstrucción después de la dictadura), la obra de Agüero es reflejo de una búsqueda personal y artística sobre la creación cinematográfica.

Antes de abordar las características de este cineasta, creo pertinente hacer un breve recuento del género en Chile para, posteriormente, concentrarme en un filme en particular que, a mi parecer, rebasa el documental y se transforma en cine-ensayo. El documental ha sido en Chile un género fecundo y en dinámica

constante que ha tenido una prosperidad particular en los últimos veinte años.¹⁵ El documental político nacido una década antes del triunfo de Allende estuvo caracterizado por trabajos como los de Salvador Bravo, Pedro Chaskel o Rafael Sánchez, representativos de un momento coyuntural en la historia del país y reflejo de la indignación frente a la dureza de las condiciones de vida de una gran parte de la población. Más adelante, en los años del triunfo de Allende tenemos un grupo de cineastas (Sebastián Domínguez, Miguel Littín, Raúl Ruiz, Angelina Vázquez, Jaime Larraín etc.) que aportarán su estilo y visión a la forma documental. Entre las películas primordiales surgidas en esta época se encuentra la internacionalmente conocida y premiada *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas* (1975-1979) de Patricio Guzmán, trilogía extraordinaria que se ha convertido en el filme más significativo en toda la historia del audiovisual chileno.¹⁶ Después del golpe militar en 1973, el país viviría uno de sus periodos más oscuros y la represión abarcaría todas las áreas de la cultura y el pensamiento. La mayoría de estos cineastas se exiliaron y los que se quedaron tuvieron muchas dificultades para seguir filmando. Se inicia un largo proceso de desarticulación que prácticamente acabó con la producción cinematográfica, especialmente la documental. Sin embargo, muchos de los documentalistas lograron crear un sistema testimonial al filmar en la clandestinidad y utilizar los nuevos formatos, sobre todo con la aparición del video.

Durante la primera década de la democracia (1988-1998) el cine chileno tuvo que enfrentar distintos retos: por un lado, atraer a una mayor cantidad de público a las salas cinematográficas para fomentar un interés en la creación y el fortalecimiento de una industria que diera cuenta de su propia viabilidad; por otro, encontrar nuevas maneras de involucrarse en las cuestiones políticas y sociales surgidas al final de la dictadura. El cine chileno tendrá, en esos años y en los siguientes, un marco específico donde las empresas culturales desempeñarán un papel fundamental en el proceso de democratización. Experimentará cambios en cuestiones narrativas,

¹⁵ “El género ha encontrado indiscutiblemente su mayor presencia en el torneo que desde 1997 se realiza bajo la dirección de Patricio Guzmán, y que, a partir del 2002, tras un crecimiento sostenido y habiéndose ya consolidado, pasa a denominarse oficialmente Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCs)”, Jaqueline Mouesca, *El documental chileno*, Santiago de Chile, Lom, 2005, p. 121.

¹⁶ Para algunos estudiosos del tema, el documental de Guzmán y *La hora de los hornos* de Octavio Getino y Fernando Solanas, son las dos obras maestras del documental latinoamericano, *ibid.*, p. 82.

temáticas y estéticas propias de un cine en transición. Los documentalistas, en especial, ya no se preguntan por el sentido pedagógico de la imagen con vistas a un proyecto futuro de sociedad, como en la década de los años sesenta, o en la inminencia de generar un testimonio de los tiempos vividos. La transformación radical del país a partir de ciertas políticas económicas neoliberales determinó en varios sentidos el desarrollo y la producción del cine chileno, lo cual produjo una nueva ola de cineastas interesados en denunciar los cambios profundos de la transición política. Lo anterior obligó a repensar los métodos de aproximación del documental para abordar diversos asuntos de la sociedad actual y, en el caso de los filmes de ficción, implicó retomar un cierto tipo de realismo, no como el que surge en la década de los años setenta, sino más bien un realismo fusionado con algunos géneros convencionales, caracterizado por su crudeza y violencia (algo que distinguiría a otros cines latinoamericanos que también emplearon ese método en los años noventa, como Colombia o Argentina). Chile empieza el nuevo milenio con un acontecimiento que volverá a transformar la industria, principalmente en cuestiones de difusión y recepción: la promulgación de una nueva ley cinematográfica aprobada por el Congreso nacional en 2004 que facilitaría el financiamiento de proyectos recientes y futuros.

En ese amplio panorama encontramos varios vínculos con la trayectoria de Ignacio Agüero. Después de abandonar la carrera de arquitectura, en 1974 estudia cine en la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) de la Universidad Católica y se inclina por la realización de documentales. Su primer trabajo será un cortometraje que anticipará uno de sus filmes más conocidos, pues llevará el mismo título, *Aquí se construye* (1977). En él aborda el problema de los obreros de la construcción, centrándose en la historia de uno de ellos. Esta trama se diferencia del filme homónimo del año 2002 donde el proceso de demolición y construcción en la ciudad de Santiago se muestra a través de la vivencia de un profesor universitario y biólogo que habita una de esas viejas casas residenciales que vemos desaparecer poco a poco. El primer largometraje de Agüero, *No olvidar*, realizado en 1982, se centra en la desaparición por parte de la policía de quince personas, pertenecientes a tres familias, que son buscadas incansablemente hasta que encuentran sus cuerpos en una mina de cal de Lonquén. Como varios de los cineastas de su generación Agüero filma en la clandestinidad como una forma de rebelión contra la impunidad de un sistema empeñado en

borrar la huella de sus atrocidades. Desde este primer momento identificamos una de las principales inquietudes de este cineasta en relación con el material fílmico: el cine no sólo como herramienta de denuncia sino como una manera de preservar la memoria y de reescribir la historia acallada por la versión oficial.

Las otras dos películas realizadas en la década del ochenta son *Como me da la gana* (1985) y *Cien niños esperando un tren* (1988); me ocuparé de la primera más adelante, pues creo que ella forma parte de los inicios de un discurso ensayístico que se completará en la más reciente película de Agüero anunciada desde el título como la segunda parte o continuación del filme del 85. En *Cien niños esperando un tren* asistimos a las dinámicas cotidianas de un curso impartido por Alicia Vega, reconocida investigadora de cine chileno, a un grupo de niños que vive en pueblos de la periferia de Santiago. Mientras aprenden las técnicas principales de realización cinematográfica (movimientos de cámara, secuencias, montaje etc.) el espectador va conociendo a los niños y a su entorno, de tal forma que la película sobre el cine, en franco guiño a los hermanos Lumière, se convierte paralelamente en una película sobre una sociedad en vías de reconstrucción y descubrimiento de su cultura pese a condiciones hostiles.

Mencionaré dos películas más que se insertan dentro de esta búsqueda ensayística: *Sueños de hielo* (1992) y *El otro día* (2012). La primera, parte de un proyecto gubernamental extravagante de trasladar desde la Antártida un *iceberg* de 200 toneladas a Sevilla para la Exposición Universal en representación de Chile como “el jaguar latinoamericano”, travesía que al cineasta le servirá como pretexto para reflexionar sobre la relación del océano con su quehacer cinematográfico. En *El otro día*, Agüero emprende distinto tipo de recorrido,¹⁷ esta vez desde su hogar en el barrio La Providencia en Santiago, donde filmará la cotidianidad, pero a partir de un curioso ejercicio sociológico: invita a participar en

¹⁷ Roger Koza subraya que las asociaciones visuales y sonoras en *Sueños de hielo* (1993) lo tornan uno de los filmes más personales del documentalista chileno, vinculado de manera directa a su producción posterior: “En una conferencia reciente Agüero utilizó una metáfora feliz: la tradición del cine como un océano; se entra en él y de ahí surge una obra particular. Es comprensible su elección. El cine de Agüero, en varias ocasiones, tiene algo de aventura marítima. Sucede que este hijo de un miembro de la Marina (antes de ser tomada por los partidarios de Pinochet) eligió navegar por tierra con una cámara. ¿No era *El otro día* una especie de expedición en la que el capitán Agüero establecía una línea afectiva entre algunos habitantes de varios ‘archipiélagos’ situados en Santiago de Chile?”, Roger Koza et al., *Catálogo del Festival Internacional de Cine de la UNAM*, México, UNAM, 2017, p. 241.

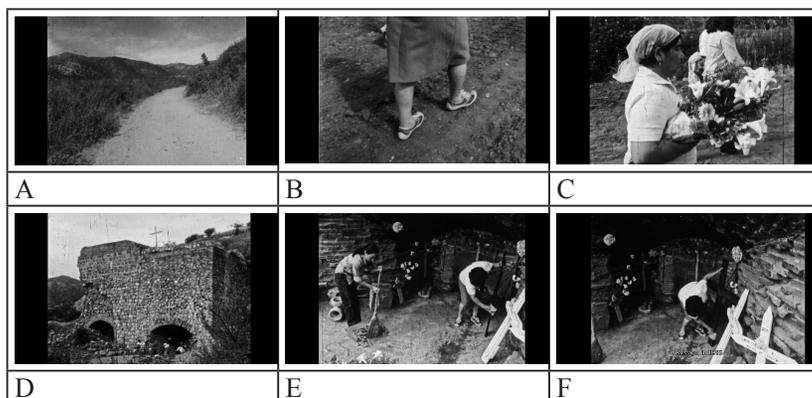
la película a toda persona que toque el timbre de su casa. Estas dos películas llevan consigo un elaborado mecanismo de percepción e interpretación que culminará en el filme más reciente de este director, donde ya podemos identificar un sólido proyecto ensayístico.

Entre toda la filmografía de Agüero la serie de películas *Como me da la gana* (1985) y la más reciente *Como me da la gana II* (2016) dan cuenta de la línea cinematográfica del cineasta y en muchos sentidos funcionan como una declaración de principios estéticos sobre el documental. El cortometraje filmado entre mayo de 1984 y febrero de 1985, después de las dificultades que Agüero enfrenta con su primera película *No olvidar*, gira en torno a varias preguntas clave: ¿por qué filmar en un país que no permite hacer películas?, ¿cuál sería el sentido de lo cinematográfico en ese contexto? El cineasta decide entrevistar a varios de sus colegas para inquirir sobre el significado de su trabajo y la razón por la cual continúan filmando pese a todo.

Como en otras películas de esos años, el testimonio oral formará parte crucial en la estética y concepción del proyecto cinematográfico, pero con una diferencia decisiva: se aborda la problemática de los propios creadores detrás del medio que documenta la injusticia social y que forma parte esencial de la reconstrucción de la memoria histórica. En efecto, el filmador se convierte en una figura eje al mostrar otro aspecto de la subversión política en momentos de extremo totalitarismo. De ahí la trascendencia de entrevistar a varios de los más importantes cineastas —Luis Vera, Tatiana Gaviola, Francisco Vargas, Andrés Racz, Patricio y Juan Carlos Bustamante, Christian Lorca, Joaquín Eyzaguirre— en el momento mismo del rodaje de sus respectivas películas. El filme de Agüero no es una descripción o una contemplación pasiva de las circunstancias que enfrentan él mismo y sus colegas para la realización; es un decir-filmar activo, influencia del cine directo que llega al centro de los acontecimientos, la película interrumpida por otra película que a su vez reflexiona sobre el proceso de filmar. Esto es evidente desde la primera secuencia del filme, un plano general donde observamos la entrada de un cine y en la imagen siguiente aparece Agüero que llama a uno de los miembros de su equipo para decirle cómo hay que filmar la secuencia que veremos a continuación: un hombre (el propio Agüero) tiene que cargar el letrero de la cartelera donde se especifica cuál filme se exhibirá (un *biopic* estadounidense del año 81 sobre la vida de Jacqueline Kennedy); después, observamos un fotograma de esta película y finalmente una imagen del equipo

de filmación de Agüero emprendiendo el camino para realizar la serie de entrevistas que inicia con Luis Vera (véase secuencia 1).

Secuencia 1



Así, desde el principio se concretan las pautas interpretativas del cortometraje a partir del título, no sólo con la referencia directa a una canción de moda de la época compuesta por Lucho Aránguiz (parte integral de la banda sonora y cuya figura es abordada por el documental de Francisco Vargas mostradas en el filme) sino también a la revelación de hacer una película completamente personal que no siga ningún tipo de canon de filmación establecido (método seguido por todos los cineastas entrevistados). La contextualización de esta primera secuencia implica separarse radicalmente de cierto tipo de cine presente en la cartelera de ese periodo en favor de otro cine que quizá nunca llegue a ser exhibido, pero que lleva en su génesis la semilla del acto revolucionario: tomar una cámara y registrar los acontecimientos en tiempos de una guerra contra la memoria y la individualidad. Ese otro cinematográfico sobreviviente de la diáspora y el silencio forzado, en el que Agüero reconoce un dinamismo singular, reclamará la refundición del cine desde el interior del país.

Como nos invita a hacerlo el propio Agüero, al titular su última película como una continuación del proyecto cinematográfico iniciado hace más de treinta años, *Como me da la gana II* se coloca como una de las propuestas ensayísticas latinoamericanas más destacadas de los últimos años. Si por lo establecido anteriormente el ensayo se define a partir de un horizonte estético y una dinámica

formal e histórica precisas, cuya característica clave se encuentra en la presencia de una subjetividad reflexiva que engarza distintos órdenes y planos discursivos, me parece que podemos identificar esta estrategia creativa en el filme de Agüero. Desde la primera secuencia se advierte la estructura argumentativa ensayística de la película: el plano general de un camino polvoriento seguido del encuadre de cuerpo cortado de una mujer que va caminando ya que la cámara, ligeramente inclinada, enfoca sus pies; esta toma se vinculará con el tercer fotograma que completa la imagen, un plano medio de la mujer que lleva flores. Más adelante el espectador descubre a dos mujeres arreglando un tipo de altar en una vieja iglesia. La voz en *off* del propio director nos cuenta de qué manera surge el proyecto de *Como me da la gana*: en el año 85, en el intento de encontrar a los cineastas no exiliados y preguntarles lo que estaban haciendo, mientras que él acababa de terminar el filme *No olvidar* cuyas imágenes estamos viendo. En este punto podemos identificar las directrices de lectura de la película. Agüero regresa a entrevistar a los cineastas para indagar sobre el sentido de lo cinematográfico sólo que, esta vez, la encuesta estará dirigida a la joven generación de creadores contemporáneos cuyas películas se exhibieron en Chile y a nivel internacional, como el *Neruda* de Pablo Larraín o *Rey* de Niles Atallah.

En efecto, las secuencias introductorias a la primera de estas entrevistas pertenecen a *No olvidar* y *Como me da la gana* y dan cuenta tanto de la experiencia individual del cineasta en un Chile distinto,¹⁸ donde se arriesgaba la integridad personal al sostener una cámara, como se resalta en las poderosas imágenes de la entrevista a Racz durante una manifestación, mientras los carabineros se dirigen al grupo de filmación y en un momento Agüero pregunta “¿cortaste?” (véase secuencia 2). Me detengo en estos momentos iniciales porque encuentro una perspectiva crítica y el interés de entablar un diálogo por parte del cine-ensayista como un yo central que reflexiona sobre su experiencia en el mundo, pero también sobre su propia labor artística que descubre un horizonte de exploración compartido con el espectador. Es decir, no es un yo solipsista atrapado en los límites de una voz explicativa que limita las imágenes. Más bien cuestiona la significación de esas mismas

¹⁸ Algo similar ocurre en *Aquí se construye* (2002), donde se reflexiona sobre las contradicciones de un país en vías de construir un proyecto de modernidad democrática, de privatización del espacio urbano a costa de la desaparición de la vieja sociedad simbolizada en las numerosas demoliciones de barrios enteros en Santiago.

imágenes leídas de manera retrospectiva e introduce un elemento desestabilizador en el montaje.

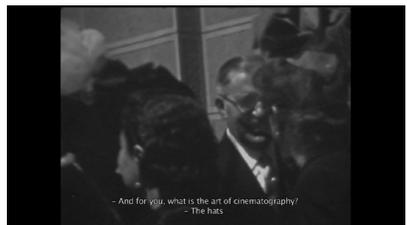
Secuencia 2



Lo anterior se observa en la secuencia donde se nos presenta una serie de fotografías familiares de Agüero mientras especula sobre la relación entre imágenes. Aquí se introduce otra voz, la de

Sophie França, editora de la película, quien ha trabajado en varias ocasiones con Agüero, y se entabla una conversación donde el tejido de voces incluye desde luego al espectador de la sala de cine:

Secuencia 3



- A ver si sabes quién es ella, Sophie.
- ¿Vas a seguir?
- Mi abuelo
- ¿Pero y esto qué tiene que ver?
- Dímelo tú. Tú eres la montajista. Pero esto es muy cinematográfico.
- ¿Y qué es para ti lo cinematográfico?
- Los sombreros.
- Muy gracioso (véase Secuencia 3).

En el juego de espejos de mirarse a sí mismo a través del otro, encontramos los distintos grados de implicación mutua característicos del discurso en el ensayo. En este caso, una voz en primera persona “trae al presente cosas del pasado”, como señalaba Liliana Weinberg, y tiene su expresión en un doble diálogo; es un *yo* que piensa el *nosotros*, no sólo mediante la voz enunciativa, sino en el discurso visual.¹⁹ Así, en la increpación de “¿pero y esto qué tiene que ver?”, advertimos uno de los efectos más claros de la subjetividad reflexiva, al descubrir en primera instancia el artificio del proceso de montaje y, en segunda, la creación de un discurso en imágenes que permite reflexionar sobre su propia construcción representativa.²⁰ Este procedimiento se repetirá a lo largo del filme, especialmente en la secuencia donde Agüero regresa a las imágenes de otra obra anterior, *Cien niños esperando un tren*. Si ese documental implicaba un homenaje al cine desde el cine, en la reapropiación de ciertas secuencias en una nueva película con una estructuración distinta se expande la posibilidad del pensar en relación.

El aspecto clave que quiero resaltar aquí es la construcción de un discurso audiovisual en un esfuerzo por recrear el momento mismo de la introspección y el regreso a la memoria, mediante un movimiento apoyado más en la afectividad que en la demostración sistemática de un razonamiento específico. En este experimento de volver a mirar los recuerdos, a la manera de Jonas Mekas o Chris Marker, se descubren los alcances de ese instante confesional del yo privado insertado en un espacio público que lo enajena y lo contiene a la vez. Así tenemos por ejemplo las imágenes del taller de cine para niños (véase secuencia 4) donde observamos la experiencia del

¹⁹ Liliana Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, UNAM/FCE, 2001, p. 57.

²⁰ Rasgo que reconoce Català en su exploración inicial sobre la forma: “Un film-ensayo es aquel que se autodescubre a sí mismo, que reflexiona sobre la reflexión y que representa la representación”, Català, “Film-ensayo y vanguardia” [n. 13], p. 24.

grupo en la creación de su propia película, su aprendizaje sobre el lenguaje cinematográfico y su respuesta frente a las proyecciones; el espectador se involucra en la interpretación de una imagen a la que se vuelve a acceder y mediante la cual el cineasta postula un acercamiento oblicuo sobre el material filmico.

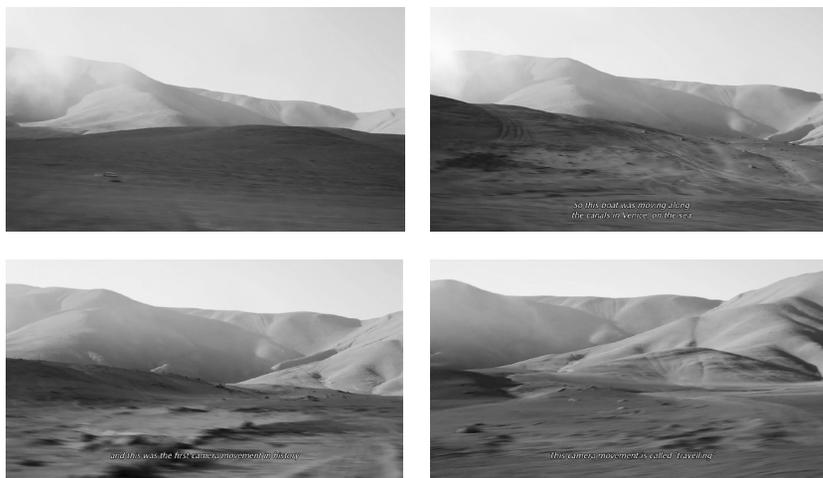
Secuencia 4



En cierto momento, Alicia Vega explica a los niños cómo funciona un movimiento de cámara y Agüero decide mantener esa voz en *off* para acompañar sus *travellings* de los distintos viajes realizados (véase secuencia 5).

La maniobra de Agüero es ir contra el horizonte de expectativas del espectador, quien lejos de permanecer pasivo percibe los grados de intencionalidad discursiva del filme, formando parte integral de esta mirada interior, cercana al autorretrato mediante la puesta en escena de ese yo plural. Nada más alejado entonces de la clausura discursiva de cierta vertiente ortodoxa documental, pues en el cine-ensayo se establece una postura dialógica abierta.

Secuencia 5



En todos estos ejemplos apreciamos una forma de coloquio audiovisual que obliga a interrogarse sobre el yo dividido entre varias posibilidades de ser en la imagen: en la imagen como archivo, como registro del diario acontecer, encadenada a las convenciones de la representación y, finalmente, la imagen como espacio social de interconexión entre el yo privado, el yo público y el espectador.

Para cerrar este breve análisis sobre Agüero quisiera mencionar una característica más que distingue a *Como me da la gana II* como ensayo cinematográfico. La película no sigue un orden lineal al grado de que interrumpe en dos ocasiones para, de manera godardiana, reafirmar el título del filme en una especie de circularidad hermenéutica o de repetición con variaciones, algo frecuente en la estructura ensayística. Tanto en este como en otros procedimientos, el ensayo filmico como forma metadiscursiva en imágenes privilegia la idea de un pensamiento antisistemático y personal que se construye conforme avanza la propia obra. En este caso, Agüero no sólo hace patente el proceso de filmación al interrogarse sobre el sentido del cine desde la irrupción misma en los rodajes de sus colegas, sino también al hacer evidente la tenue frontera entre lo factual y lo imaginario, al exteriorizar en las dinámicas sonoras y visuales el ir y venir de su meditación sobre el sujeto y la memoria. En esta línea el cine-ensayo apuesta por la capacidad intelectual del espectador para entrar en el juego interpretativo de una estructura aparentemente sinuosa o confusa. Pero, si observamos

cuidadosamente, el ensayo sí obedece a una lógica singular, la de la yuxtaposición de fragmentos, la de combinar, como señalaba Max Bense, múltiples materiales e ideas en un uso del montaje que se aleja del ensamblaje característico del cine clásico.²¹ Por eso, en el ensayo filmico, el cine se concibe como dispositivo del desmontaje ideológico que en el caso de Agüero se configura en un modo de autoconciencia reflexiva, un yo de temporalidad concreta que actualiza mediante sus reflexiones su relación con el mundo social e histórico que le rodea. El cine se vuelve de esta manera una herramienta afectiva que transforma el espacio individual y público.

De tal modo, en este texto audiovisual abierto que trabaja con formas preexistentes según apuntaba Lukács, identificamos una libertad formal simbolizada no sólo en la configuración de la voz enunciativa, sino en el tratamiento de materiales heterogéneos. Entre ellos distinguimos los pasajes documentales de la obra anterior de Agüero: secuencias de *No olvidar*, *Cien niños esperando un tren*, *Como me da la gana*, *El otro día*, *Morir con gloria* y material de archivo de otros momentos de la vida del cineasta (por ejemplo, la secuencia de su viaje a Leningrado durante la Perestroika para presentar una de sus películas: las filmaciones caseras de sus vacaciones familiares) y las secuencias del propio filme con las entrevistas a cada uno de sus amigos-colegas (Alicia Scherson y Christian Jiménez, Marialy Rivas, Roya Eshraghi etc.), entre otros. Agüero reutiliza su propio material filmico como esqueleto para contemplar el pasado, el papel que desempeña como cineasta y el sentido mismo de filmar:

²¹ A esto se refiere Bazin al acuñar el término *montaje horizontal* para señalar el empleado por Chris Marker en *Lettre de Sibérie* (1957). Para Bazin era imposible abordar este filme aplicando las clasificaciones frecuentes del cine documental, pues se revela como un ejercicio del pensamiento que configura un nuevo tipo de interioridad crítica, generadora de sentidos, donde las potencialidades del lenguaje audiovisual se expresan en el contrapunto de las imágenes y la palabra. Esta película marca un precedente cardinal en las discusiones sobre la forma ensayo en cine al articular de manera distintiva un concepto con dos vertientes: un uso de la palabra que no sigue un modo de exposición tradicional, centrado en la cuestión de la evidencia entre lo real y sus representaciones, sino más bien una especulación orientada por el curso de sus propias reflexiones; segundo, la presencia de una subjetividad no reguladora sino experimental que trasciende las fronteras del nombre propio y se dirige a la percepción externa del espectador, véase André Bazin, “Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague”, en N. E. Mayo, M. Expósito y Fr. R. Mauriz, eds., *Cahiers du Cinéma* (1998), traducción al español en Hervé Bazin, Raymond Bellour et al., *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*, Barcelona, De la mirada, 2000.

Un montaje entre imágenes que no sigue el mismo principio que en el cine convencional: la secuencialidad que establece no crea una continuidad espacio-temporal y causal, sino una continuidad discursiva. Y, por último, lo que podríamos denominar un montaje entre bloques o fuentes de material: filmaciones originales, entrevistas, presencia física del autor, material visual y sonoro apropiado, reconstrucciones ficticias, etc. Esta dialéctica de materiales es la expresión a mayor escala del principio básico ensayístico: el montaje de proposiciones. Se alcanza así la condición necesaria para que el cine se produzca como ensayo: volver a mirar la imagen, desnaturalizar su función originaria (narrativa, observacional) y verla en cuanto representación, no leer sólo lo que representa.²²

A través de todos estos marcadores estilísticos identificados en un filme específico podemos tener más claro cómo funciona el cine ensayístico. Si pensamos que en el ensayo literario prima la interrelación entre el autor, el mundo y el lector, este entramado se amplía en el medio cinematográfico al establecer un vínculo doble entre el filmador/lo filmado/el espectador y entre mundo filmado/mundo común. Me parece que en esta amplificación de sentidos la obra de Agüero apela al encuentro y al diálogo para desarrollar sus propias ideas sobre el cine y el complejo proceso de producción, realización, difusión y recepción que éste implica. El ensayo filmico, en este caso, revela una reflexión activa incitada por la visión de los otros (en las entrevistas a sus colegas, en los comentarios de las otras personas que habitan el filme incluyendo los miembros de su equipo de filmación, su familia, e incluso personas a las que filman los otros cineastas en los múltiples rodajes), ya sea en correspondencia o de manera contrapuntística. La posición del ensayista cinematográfico, de manera análoga al ensayista literario, es generar un horizonte de sentido compartido, construir algo propio a partir de la conversación. Por eso en la última secuencia del filme, constituida exclusivamente de puras imágenes con pantalla en negro, Agüero regresa a la pregunta presentada al inicio del filme “Entonces ¿qué es lo cinematográfico?”, a lo cual su editora da respuestas posibles y conocidas: “los sombreros”, “la captura del azar”, “la victoria del instante”, mientras Agüero niega cada una de estas respuestas (“frío, frío”), hasta llegar a:

— Entonces debe ser lo que estoy pensando.

— Exactamente.

²² Weinrichter, *La forma que piensa* [n. 10], p. 27.

La pantalla en negro invita a preguntarse por lo que no está ahí, por aquello que se encuentra en los resquicios, la ambigüedad siempre presente en el desfile sistemático de imágenes, ese espacio de la imagen entrelazada con el pensamiento. En este haz de hilos narrativos, de enunciaciones y afectividades, Agüero nos remite a la pregunta incansable que varios de los pioneros se formulaban en sus primeros experimentos con el nuevo medio cinematográfico, ¿qué es el cine?, ¿para qué filmar? y lo hace de una manera notable al regresar al negro total, aquel que marca la posibilidad de todo encuadre.

RESUMEN

Exploración de las relaciones entre ensayo literario y ensayo cinematográfico, sobre todo con respecto al uso del término en el cine y a su adscripción genérica. El ensayo como un discurso que privilegia la subjetividad reflexiva tiene varias marcas estilísticas que permiten considerarlo como un tipo de cine que se distingue del documental tradicional. Mediante el análisis de la obra filmica de Ignacio Agüero, en particular de *Como me da la gana II*, propongo un esclarecimiento de cuál es el discurso ensayístico cinematográfico, al definir cómo funciona y las negociaciones de sentido entre autor, filme y espectador.

Palabras clave: ensayo filmico, documental chileno, género híbrido.

ABSTRACT

Exploration of the links between literary essay and essay films, with particular attention on the use of the latter term in the field of cinema and on its belonging to a specific genre. The discourse of film essays supports a reflective subjectivity through stylistic traits that detach it from customary documentary films. Through Ignacio Agüero's films—*Como me da la gana II* primarily—, the author clarifies the essayistic discourse in films by defining how it works and the way sense arises through the interactions among author, film and audience.

Key words: film essay, Chilean documentary, hybrid genre.