

Mirada, memoria e imagen en *El otro día*, de Ignacio Agüero¹

Gaze, Memory and Image in Ignacio Agüero's *The Other Day*

Fernando Pérez Villalón
Universidad Alberto Hurtado
fperez@uahurtado.cl

Resumen

Este ensayo aborda la película *El otro día* (2014), de Ignacio Agüero, centrándose en las estrategias mediante las cuales el documental construye un espacio fílmico y un modo de mirar a partir de la exploración de la casa de su director y los lugares de residencia de quienes tocan su puerta, como punto de partida para una meditación sobre la vida cotidiana y la memoria personal y colectiva. Se analiza la presencia en el documental de diversos tipos de imágenes (fotografías, pinturas, dibujos, grabados, afiches, citas filmicas) y la construcción por medio de diversas estrategias de una mirada respetuosa hacia los sujetos que protagonizan el filme.

Palabras clave: Ignacio Agüero, cine chileno, mirada.

Abstract

This essay studies the movie *El otro día* [*The Other Day*] (2014), by Chilean film Director Ignacio Agüero, focusing on the strategies through which it constructs filmic space and a way of looking through the exploration of its director's house and the places of residency of people who knock on his door as a starting point for a meditation on everyday life and collective as well as personal memory. Furthermore, it analyzes the presence in the documentary of several kinds of images (photographs, paintings, drawings, posters, excerpts from other films) and the construction, through several strategies, of a respectful gaze towards the subjects who participate in the film.

Keywords: Ignacio Agüero, Chilean film, gaze.

¹ El presente ensayo fue elaborado en el marco del proyecto Fondecyt 1180962, "Raúl Ruiz: libros, lecturas y cons- telaciones", del que el autor es investigador responsable.

La primera imagen es ésta:
un rayo de luz que cae sobre la cómoda
rebota en el espejo y llega hasta mi corral
sumándose a los barrotes de madera.

Partículas de polvo agitándose en orden
el día en su más leve despertar
la memoria desprovista de recuerdos
el futuro desprovisto de esperanza.

Un alma solamente en su mirada.

BRUNO CUNEO, *JAHUEL*

Imágenes de lo infraordinario

Al inicio del documental *El otro día* (2012), del realizador chileno Ignacio Agüero (1952), la cámara nos muestra pausadamente, por algo más de un minuto, los juegos de luz y sombra proyectados sobre las puertas de madera de lo que parece ser un mueble, dividido en dos partes por la hendidura vertical que marca el lugar en que sus hojas se abren [figura 1]. A la derecha de la imagen, vemos una parte del marco metálico curvo de un espejo en que se reflejan manchas informes color verde, azul y gris, mientras se escucha el canto de algunos pájaros superpuesto al ruido atenuado del tráfico, los pasos de alguien sobre un piso de madera, el viento, el zumbido de una mosca chocando con un cristal. La cámara pasa bruscamente a registrar el salto ágil con el que un gato trepa a un árbol y luego se encarama a una pandereta [figura 2], a través de una ventana que enmarca con listones de madera el modo en que el animal arquea el lomo, levanta la cola y estira una pata trasera, parece escrutarnos un momento con sus ojos verdes, y luego nos vuelve la espalda. Vemos después un primer plano de un zorzal posado sobre el tronco de una flor de la pluma, un plano general de un jardín (de nuevo visto a través de la ventana), y luego otro primer plano de varias estanterías atiborradas de libros, con algunas fotografías (una de un niño sentado en una escalera al aire libre, otras dos de una pareja, en blanco y negro). A continuación pasamos a otra imagen del jardín, ahora con ropa tendida, mientras suenan algunos compases iniciales de la transcripción para piano de Liszt de la Sexta Sinfonía de Beethoven. La cámara gira hacia el interior de la casa y se detiene en una mesa, primero sumida en la penumbra y luego algo más iluminada, cubierta de una colección variopinta de objetos: un salero, una gallina de madera, un reloj, un mango, un lapicero, una cinta adhesiva, algunas botellas y envases plásticos, una campana metálica, algunas cartas. La cámara vuelve a enfocar el jardín y, mientras regresa a la mesa en la que se había demorado, sentimos el ruido molesto de un timbre que se sobrepone a la música. La cámara termina con calma de encuadrar la mesa antes de que escuchemos el sonido de una puerta que se abre. Entonces la pantalla se va a negro.

FIGURA 1



Fotograma de *El otro día*.

FIGURA 2



Fotograma de *El otro día*.

Me demoro en esta secuencia inicial de la película porque me parece que en ella se condensan buena parte de sus procedimientos y de su planteamiento de una serie de preguntas en torno a la imagen en su relación con la mirada, la memoria, y los espacios cotidianos, o más bien infracotidianos, infraordinarios, como los llama Georges Perec. En su texto “¿Aproximaciones a qué?”, el escritor se pregunta: “¿Cómo dar cuenta de lo que pasa cada día y de lo que vuelve a pasar, de lo banal, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual? ¿Cómo interrogarlo, cómo describirlo?” (14). El documental de Agüero puede pensarse como una respuesta a estas preguntas, y como la exploración de una serie de estrategias bastante específicas para hacerse cargo del desafío planteado por Perec, otro de cuyos libros, *Especies de espacios*, aparece en el documental (sacado de la estantería y hojeado por el hermano gemelo del director en una visita a su casa). Tal como Perec sugiere, precisamente porque lo cotidiano es lo que tenemos más a mano, es sumamente difícil de aprehender, de transmitir o de representar. Se nos ha vuelto invisible, y volver a verlo o darlo a ver requiere de un esfuerzo reflexivo sistemático que contradiga la ceguera de nuestros hábitos normales.

El otro día (2014), como muchas de las películas de Agüero, parte de un dispositivo en apariencia simple que se va complicando a medida que el documental avanza. La película alterna la exploración del espacio doméstico del director, que gatilla reflexiones y recuerdos, con visitas a las casas de quienes tocan su puerta por diversas razones, y cuyas historias se van entremezclando con la suya. La película está tensionada entonces entre un impulso centrípeto, introspectivo, intimista, y un impulso centrífugo que lleva a Agüero a diversos puntos de la ciudad (y, en un caso, a salir de ella). Si el primer impulso tiende por momentos al género del diario fílmico, en la tradición de cineastas como Jonas Mekas, el segundo se acerca a la tradición del documental social y antropológico, en diálogo con las exploraciones de directores como Eduardo Coutinho (es decir, en una línea más interesada en la singularidad de los sujetos filmados que en su carácter de ejemplo que sustente alguna tesis o argumento). Las escenas filmadas en la casa de Agüero tienen un ritmo de montaje pausado, y por momentos se entremezclan con metraje proveniente de películas anteriores de Agüero (o con imágenes de sus archivos personales), mientras que las escenas que les sirven de contrapunto están filmadas como entrevistas relativamente convencionales. Intentaré aquí articular el modo en que la película navega por esta alternancia y a partir de ella reflexiona agudamente sobre el medio cinematográfico, la mirada, la conversación y la memoria, proponiendo una poética de indagación dialógica, autorreflexiva y respetuosa de la alteridad en un sentido muy preciso.

Lecturas del espacio

Una de las maneras principales en las que Agüero aborda lo cotidiano es centrarse menos en un lapso determinado (contra lo que sugiere el título, la película no abarca un solo día, sino que aproximadamente un año) que en la exploración de un espacio

circunscrito, en un principio el espacio doméstico, la propia casa y jardín, alternando con las casas de otros. Este énfasis en lo doméstico y lo cotidiano, antes que en los “grandes temas”, no debiera leerse como un repliegue de lo público a lo privado, sino como una cuidadosa consideración de los espacios y prácticas que nos constituyen como sujetos, siempre en relación con otros; en otras palabras, como un examen de la trama que hace posible lo político (y que justamente precede a la distinción entre lo público y lo privado). Lo prueban las numerosas referencias explícitas de este documental a la memoria histórica de acontecimientos traumáticos recientes, que van surgiendo naturalmente de la consideración de los objetos que nos rodean cotidianamente, así como su diálogo con el resto de la filmografía de Agüero (por medio de la inclusión de un segmento breve de su documental *No olvidar* de 1982, dedicado al caso de los hornos de Lonquén).²

Agüero se ha referido a la práctica del documental como “la lectura de un espacio”, una frase memorable que sirve de subtítulo al excelente libro de Valeria de los Ríos y Catalina Donoso sobre la obra del cineasta. Cabe recordar, al respecto, la distinción que Michel de Certeau propone entre lugar y espacio: un lugar sería “el orden según el cual los elementos se desarrollan en relaciones de coexistencia”, una “configuración instantánea de posiciones” regida por la ley de lo propio (cada cosa y cada quien en *su* lugar) y generadora de estabilidad, mientras que el espacio sería siempre un cruzamiento de movi­lidades, un lugar practicado. La calle se convierte, entonces, en espacio por efecto de la acción de los caminantes que la recorren, y la página se vuelve espacio en la medida en que es leída. La lectura de un espacio sería, entonces, aquello que lo constituye como tal: no hay espacio sin la presencia de quien lo recorre (y no es casualidad que Agüero piense la relación con este espacio como un deambular entre un espacio central, su propia casa, y espacios satelitales desde los que se vuelve a ese núcleo).

Se hace necesario subrayar entonces cuánto hay en esa “lectura de un espacio” de interpretación, transposición, transformación, articulación y construcción. Una película jamás se limita a registrar o representar un espacio: siempre lo recorre, com­pone, y en última instancia lo inventa. Como señala el propio director,

Hacer una película [...] es manipular el tiempo y el espacio. Es bueno tener claro que cuando se hace un documental no se está trabajando con la “verdad”, sino con fragmentos de tiempo y fragmentos de espacio. Esas fragmentaciones son decisiones que crean, desde lo real, una nueva realidad (entrevista con Pablo Marín en *Revista Capital*).

2 Es interesante tener presente que luego de *No olvidar*, dedicado explícitamente a la denuncia y la memoria de las violaciones contra los derechos humanos cometidas por la dictadura, el cine de Agüero opta por mirar la política de modo más oblicuo, sin que ella deje nunca, por otra parte, de estar presente en su trabajo. En ese sentido, su obra ejemplifica perfectamente la hipótesis enunciada por Elizabeth Ramírez en “De restos a imágenes hápticas” acerca del documental chileno de la posdictadura. Según ella se da un tránsito de un “cine de los afectados” a un “cine de los afectos”, en que la búsqueda de la verdad del primero es reemplazada por una revelación de la materialidad de la imagen, y en que se reemplaza la pretensión de objetividad por una exploración de las dimensiones subjetivas de la memoria.

Toda película es, entonces, un espacio ficcional e imaginario, un espacio de imagen, un espacio que no existe sino en la pantalla en la que se proyecta, y que nunca coincide del todo con el espacio del mundo real que le sirve como punto de partida. Toda película es también un mapa, una maqueta, un microcosmos cuya relación con el mundo implica selección, composición, construcción de un relato y producción de un orden determinado, y propone una cartografía afectiva, una arquitectura de la imagen en la que se articula de maneras específicas la relación entre lugares, memorias y mirada.³

El modo en que Agüero construye el espacio en esta película se caracteriza, en primer lugar, por un manejo del *tempo* con el que este espacio se recorre, del ritmo de montaje (ejecutado por Sophie França, su colaboradora habitual) y de los movimientos de la cámara o su fijeza, que nos invita a mirar con calma, que nos impone una demora, una calma a contrapelo con el flujo acelerado de imágenes al que solemos estar expuestos cotidianamente. No se trata, por otra parte, solo de una película lenta: Agüero es capaz también de saltos ágiles como el que ejecuta el gato, o de una mirada alerta y dispuesta a emprender el vuelo de repente, como la del zorzal que captura la cámara en varias tomas.⁴ Si aceptamos el juego de entregarnos al *tempo* que propone la película, podemos darnos cuenta de que no es un ritmo constante, sino algo así como un entretrejerse de flujos temporales diversos, puestos en tensión, unos más acelerados que otros. Por otra parte, solo al ver la película varias veces uno se da cuenta de hasta qué punto ese haz de temporalidades está cuidadosamente calibrado, construido, compuesto, en un sentido casi musical o coreográfico. La lectura de un espacio es, entonces, un proceso que sucede en el tiempo y que se ofrece a nuestra mirada como la construcción de un artefacto temporal complejo, que es la película.

Otro de los modos específicos de construcción de espacio en este filme de Agüero es la exploración de espacios enclaustrados: esto se aplica, por cierto, a la casa en su conjunto, y al jardín rodeado de una tapia, pero también al modo en que Agüero se detiene con frecuencia en esquinas de habitaciones o filma estanterías, muros, paneles, pósteres, puertas y ventanas. Muchas de las tomas del jardín están notoriamente filmadas desde dentro de la casa, enmarcadas como un cuadro por los listones de la ventana. La imagen de la escena inicial, y varias otras en las que Agüero se demora, nos presentan un espacio plano, con poca profundidad de campo, un espacio cerrado al fondo de la pantalla que hace pensar en el achatamiento del espacio y el predominio de un sistema de superficies que Noël Burch vio en el cine de Ozu (174).⁵

3 Para la noción de "cartografía afectiva", ver "Una comunidad de melancólicos: cartografías afectivas en dos documentales de Raúl Ruiz y Patricio Guzmán", de Irene Depetris-Chauvin, así como el desarrollo más extenso que propone Giuliana Bruno en *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Depetris-Chauvin desarrolla también las relaciones entre espacio y afectividad en esta obra de Agüero en su "Cómo vivir juntos. Artes del espacio y afectividad en *El otro día*, de Ignacio Agüero".

4 Para un desarrollo de la presencia de animales en esta película, ver "Materialidad, formas de vida y animalidad en películas de Ignacio Agüero y José Luis Torres Leiva", de Valeria de los Ríos.

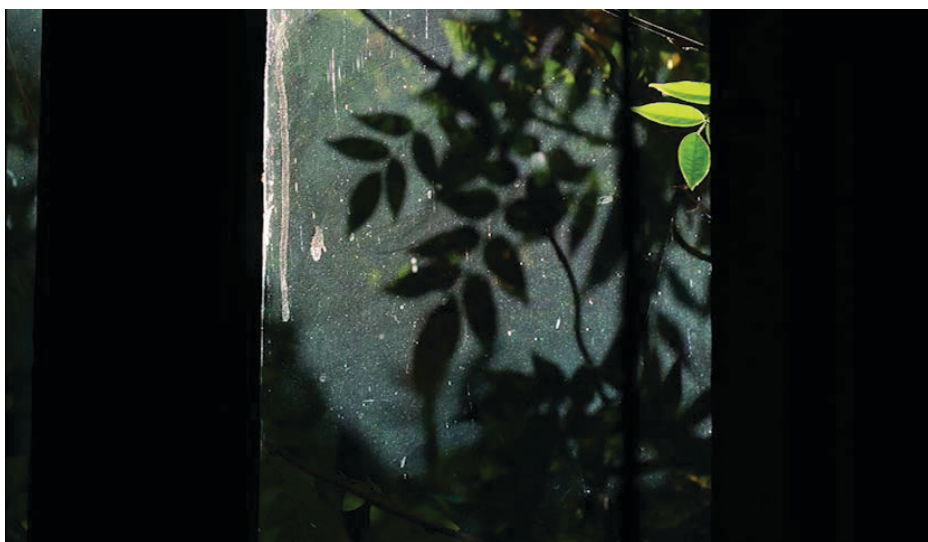
5 Burch discute el predominio de un espacio plano en el cine de Ozu en el capítulo dedicado a ese director y en la sección

FIGURA 3



Fotograma de *El otro día*.

FIGURA 4



Fotograma de *El otro día*.

Por otra parte, al filmar estas superficies arquitectónicas planas muchas veces Agüero se demora deliberadamente en la captura de los juegos de luces y sombras, en un gesto que podría verse como un homenaje a los orígenes remotos del cine, pero también como una fascinación por las imágenes proyectadas naturales, no producidas por el ser humano [figuras 3 y 4].⁶ En esos planos, la casa entera parece comportarse como una sala de cine o *camera obscura* en la que se proyectan numerosas películas a medida que la luz se desplaza y las hojas de los árboles forman figuras fugaces que el viento hace y deshace incesantemente.⁷

Imágenes de imágenes: el cine como pintura

Ahora bien, estas sombras proyectadas no son el único tipo de imágenes que alberga la casa: otro modo específico en que Agüero construye el espacio en su película es un diálogo sostenido con la imagen fija, en particular la pictórica y fotográfica, como antecesoras del cine que siguen presentes en él y como objetos entre varios otros que conforman la textura de lo cotidiano confiriéndole una complejidad mayor al ámbito de lo visible, que con ellas se desdobra en modos diversos de presencia real y virtual. Catalina Donoso y Valeria de los Ríos señalan en *El cine de Ignacio Agüero* que la película contiene numerosos “encuadres que parecen bodegones, pinturas holandesas del siglo XVII” (62). Efectivamente, el tipo de encuadre y de composición de numerosas tomas (incluso si se trata de objetos dispuestos al azar) y de trabajo del color, de los cambios de la luz reflejada en los objetos, funcionan como una cita de la historia de la pintura, nos recuerdan hasta qué punto el modo de mirar del cine proviene en ciertos aspectos de ella y realiza algunas de sus aspiraciones más radicales al reemplazar la minuciosa imitación de la apariencia por el registro a través de un aparato técnico, al pasar de la sugerencia del movimiento que parece animar una imagen inmóvil a la producción de la apariencia de movimiento a través de la proyección de series de imágenes [figuras 5 y 6].⁸

Por otra parte, no es casualidad que la pintura que evocan las imágenes de Agüero sea precisamente la pintura holandesa de fines del siglo XVII, un momento en que

titulada “Surface and Depth”. Las consideraciones que propone sobre el uso de “pillow-shots” (tomas-almohada) en el cine de Ozu son también relevantes para comprender el cine de Agüero, que detiene el flujo narrativo por medio de tomas irrelevantes para la comprensión de los sucesos que relata el filme, o relacionados solo de modo indirecto con ellos.

6 Para una discusión de la sombra y el reflejo como imágenes no fabricadas por el ser humano, ver Jean-Cristophe Bailly, *L’instant et son ombre*. La pregunta por la naturaleza y los orígenes del cine es constante en el cine de Agüero, y aparece de manera particularmente aguda en *Como se me da la gana I y II* y en *Cien niños esperando un tren*.

7 Ver Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion*, para una fascinante discusión de las relaciones entre la *camera obscura*, los teatros de la memoria, las salas de cine y el espacio doméstico. Es interesante que, en el documental sobre Ignacio Agüero de José Luis Torres Leiva *Qué historia es esta y cuál es su final*, Agüero proponga la estructura del árbol como modelo narrativo para la construcción de su película.

8 Ver Jacques Aumont, *El ojo interminable: cine y pintura*, para una propuesta analítica del cine como continuación de algunas aspiraciones del arte de la pintura.

FIGURA 5



Fotograma de *El otro día*.

FIGURA 6



Fotograma de *El otro día*.

el arte renuncia a la representación de escenas históricas, bíblicas o mitológicas y la reemplaza por lo que Todorov llamó un “elogio de lo cotidiano”, la producción de imágenes que pueden comprenderse como desprovistas de todo sentido alegórico, carentes de toda intención salvo la de hacer aparecer las cosas tal como las vemos, imágenes centradas en el arte de la descripción y no en el impulso narrativo, como propuso Svetlana Alpers.⁹ Por cierto, esta concepción del arte holandés del siglo XVII no es unánimemente aceptada: hay quienes insisten que debe ser visto más bien como un conjunto de escenas destinadas a la edificación moral del público, y uno podría preguntarse cuánto hay en la película de Agüero de *memento mori* o de *vanitas* (considerando, por ejemplo, la aparición de cráneos y relojes en ella, símbolos tradicionales de la transitoriedad de la existencia en el lenguaje pictórico). Pero, precisamente, parece dudoso que las imágenes que nos muestra Agüero estén al servicio de la transmisión de una idea o convicción a la que servirían de ilustración o vehículo: justamente la película parece ofrecerlas a nuestra mirada como dignas de ser consideradas en sí mismas, sin propósito ulterior, en diálogo con el modesto género de la naturaleza muerta. En su detallado estudio sobre este género, *Looking at the Overlooked*, Norman Bryson le atribuye dos características importantes que son pertinentes para comprender su relación con la película de Agüero: se trataría de un género por naturaleza antinarrativo, basado en la ausencia de la figura humana, y que por lo mismo se dedica a la representación no de los grandes temas históricos, religiosos o políticos (*megalographia*) sino a la *ropografía*, centrada en “las cosas que carecen de importancia, la modesta base material de la vida que la ‘importancia’ siempre deja de lado” (Bryson 61). Habría, por otra parte, una tensión en la naturaleza muerta como género que se encuentra también en la película de Agüero: entre la contemplación estética de objetos que parecen sugerir un mundo sin trabajo (como frutas recogidas sin esfuerzo, por ejemplo) y el foco puesto en objetos que sugieren implícitamente el esfuerzo humano y el conjunto de relaciones humanas que él implica (objetos artesanales, comidas más elaboradas, instrumentos científicos, etc.). La película de Agüero estaría también dividida entre la exploración de un espacio de contemplación en apariencia ociosa (sobre esto volveremos) y las rutinas del trabajo de otras personas.

En un famoso texto sobre la relación entre cine y pintura, Bazin propuso que se trataba de imágenes de naturaleza irreconciliablemente opuesta. En la pintura, escribe: “El marco polariza el espacio hacia dentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es centrípeto, la pantalla centrífuga” (213). Este choque entre dos tipos de encuadre produce una destrucción del espacio pictórico al inscribirse en la pantalla. Sin entrar en profundidad en el amplio debate acerca de las relaciones entre cine y

9 Ver Tzvetan Todorov, *Elogio de lo cotidiano* y Svetlana Alpers, *El arte de describir*.

pintura,¹⁰ me gustaría postular que la película de Agüero logra activar, a través de ciertas decisiones de montaje y de una peculiar gestión del ritmo de su película, lo que Raúl Ruiz llamaba la función centrípeta del plano (una denominación probablemente vinculada conscientemente a este texto de Bazin, quien la toma a su vez de Ortega y Gasset). Si la función centrífuga tiene que ver con "... la organización dinámica de los elementos dentro de cada plano de manera que todos los elementos del plano busquen al más próximo para ir a morir y así activarlo, para, a su vez, buscar el próximo y así sucesivamente hasta que el filme se detenga" (307), la función centrípeta juega con la independencia del plano respecto al resto de las tomas que conforman un filme, a partir de las ganas del plano de seguir viviendo, de permanecer ante nuestra mirada un momento más en vez de dar paso al plano siguiente.

Esta activación de la función centrípeta del plano se produce a través de la duración de ciertos planos, como la imagen que abre la película, pero tiene que ver también con su composición que no activa los bordes sino que atrae la mirada hacia su centro, con el carácter relativamente estático de los conjuntos de objetos que registra, con un tipo de encuadre en que, contra lo que propone Bazin, la imagen no nos invita a tener presente su prolongación en un fuera de campo infinito, sino que nos propone una exploración de la textura, la temperatura, el peso de lo que aparece ante nuestros ojos, y del modo en que el paso del tiempo, que se deja sentir a través de los cambios de iluminación, modifica su aspecto. La exploración de este registro contemplativo, pictórico, estetizante, está tensionada en la película por una exploración más amplia que podría vincularse a la función centrífuga del plano, como se verá en la segunda parte de este ensayo.

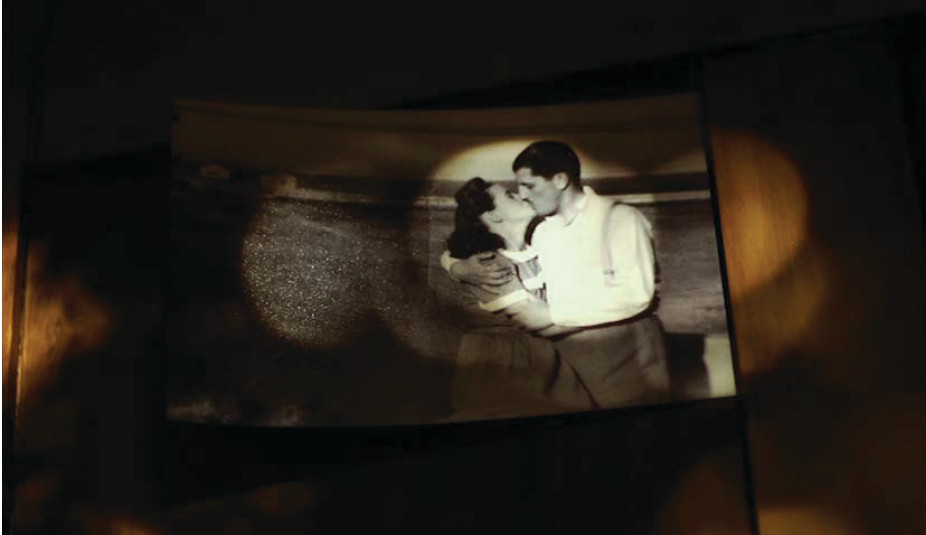
Imágenes de imágenes: el cine y la fotografía

Ahora bien, si en parte la película de Agüero está filmada de manera que dialoga con la historia de la pintura, otro de sus gestos es la filmación de imágenes fijas en medios diversos, con un fuerte predominio de las fotografías [figuras 7 y 8]. En estos casos, como señala Raymond Bellour en *Entre imágenes*, por un lado el filme arrastra a la imagen fija en su flujo, la captura y atrapa como hace con cualquier objeto físico, pero al mismo tiempo se ve afectado por la presencia de esa imagen, que produce un desconcierto muy particular:

Sin dejar de continuar a su ritmo, el film parece fijarse, suspenderse, creando en el espectador un retroceso que va acompañado de un aumento de la fascinación. [...] El cine, que reproduce todo, reproduce también el dominio que la fotografía ejerce sobre nosotros. Pero en ese movimiento, algo le sucede al cine (77).

10 Para seguir los aspectos más importantes de este debate ver, además del texto de Aumont ya citado, Pascal Bonitzer, *Desencuadres: cine y pintura*, Steven Jacobs, *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*, y Mónica Barrientos-Bueno, *Dentro del cuadro*.

FIGURA 7



Fotograma de *El otro día*.

FIGURA 8



Fotograma de *El otro día*.

El efecto de la imagen fija sobre la imagen animada es doble: por una parte, aunque el tiempo no deja de transcurrir, aunque la ausencia de movimiento nos haga sentirlo más agudamente, aparece un desdoblamiento de tiempos, un pasado en el seno del presente perpetuo de la imagen que flota ante nuestros ojos. Por otra parte, sostiene Bellour, “la foto me sustrae a la ficción del cine, aun cuando ella participe de esa ficción y hasta la acreciente. Creando una distancia, otro tiempo, la foto me permite pensar en el cine. Entendamos: pensar que estoy en el cine, pensar el cine, pensar estando en el cine” (78-79). Efectivamente, me parece que es esa la función de la foto en la película de Agüero: hacer presente un pasado en su carácter de tal, de tiempo irrecuperable cuyas huellas persisten en el presente, pero como pérdida, como ausencia, como lo que estuvo ahí pero no está ya ni volverá jamás a estar tal como estuvo.

Por otra parte, esta presencia de la foto abre un espacio para el pensamiento, para la reflexión, para el recuerdo, para una comprensión más precisa del cine como dispositivo, que emparenta el trabajo de Agüero con películas recientes como *Allende, mi abuelo Allende* (2015) de Marcia Tambutti Allende, *Genoveva* de Paola Castillo (2014), o *Fotografías* (2007) de Andrés Di Tella, obras en las que las fotos ocupan un lugar central en la película como huellas de un pasado que se busca comprender, articular, recuperar, sabiendo por otra parte que permanecerá necesariamente inaccesible, perdido, enigmático. En estas películas la resistencia del pasado a la indagación del documentalista se dramatiza con la filmación de fotografías que nos miran mudas, detenidas, vestigios de lo que se ha ido que conservan su distancia por mucho que las miremos de cerca, incluso con lupa.¹¹

A diferencia de su uso en otras películas de Agüero (*No olvidar* y *El diario de Agustín*, por ejemplo), las fotografías aquí no tienen carácter de evidencia documental: no han sido incluidas en la película para ilustrar una idea o para servir como prueba de un hecho anterior a la filmación, sino que están ahí para ser contempladas. La falta de una intencionalidad claramente legible en ellas las acerca al régimen de lo que Rancière ha llamado la “imagen pensativa”, que caracteriza como efecto de “la circulación, entre el sujeto [fotografiado], el fotógrafo y nosotros, de lo intencional y de lo no intencional, de lo sabido y de lo no sabido, de lo expresado y de lo inexpressado, de lo presente y de lo pasado” (*El espectador emancipado* 112). Lo que nos hace detenernos en la contemplación de estas imágenes es justamente su ubicación en la encrucijada de su presencia actual como objetos en la casa del realizador y su pertenencia simultánea, anacrónica, a un pasado irreductiblemente perdido del que son testimonio y hacia el que se abren como ventanas, excepto por el hecho de que las imágenes en realidad no se abren, sino que permanecen her-

11 Sobre las diversas modalidades de presencia de la imagen fotográfica en el cine autobiográfico, ver el texto de Philippe Dubois “Photography *Mise-en-Film*: Autobiographical (Hi)stories and Psychic Apparatuses”, donde propone una tipología basada en su propio trabajo sobre la relación entre fotografía y memoria (“Palimpsestos. La fotografía como aparato psíquico”). Constanza Vergara, en “Fotografía y memoria en el documental performativo: el caso de *Tempestad en los Andes*”, propone un diálogo entre el modelo de Dubois y el documental político latinoamericano.

méticamente cerradas, reservadas, replegadas sobre sí mismas. Es ese replegarse el que Agüero nos hace ver.

“Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo” (*Ante el tiempo* 31), escribió Didi-Huberman en un texto que critica la visión lineal de la historia y le opone un esfuerzo de comprensión de las temporalidades múltiples que coexisten en la imagen. La película de Agüero, en su merodear por las imágenes, nos hace ver las paradojas y problemas que las constituyen como tales, y nos invita a verla como constituida a partir de las mismas paradojas.¹² Más que una experiencia proustiana del “tiempo recobrado” (un pasado que nunca cesa de estar presente subterráneamente) o una experiencia del pasado como irrecuperable y de la fotografía como *memento mori*, me parece que la experiencia del tiempo y la memoria que propone la película de Agüero puede pensarse en la línea de lo que Dubois describe como un palimpsesto, una metáfora en que la foto es el punto de articulación nunca resuelta entre ausencia y presencia, entre pérdida y recuperación.¹³

Imágenes de imágenes: pinturas, grabados, dibujos

Ahora bien, la fotografía no es el único medio diverso del video digital con el que esta película dialoga: en las tomas de la casa aparecen diversos dibujos, pinturas, grabados que decoran la casa de Agüero y que funcionan como ventanas que conectan el espacio de su casa con otros espacios virtuales: hay, por ejemplo, varios primeros planos de un grabado de Eugenio Dittborn [figura 9], y de dos pinturas de Javier Molina [figura 10], que se relacionan respectivamente con la historia de Jemmy Button y con la visión de la ciudad desde el techo de la casa de Agüero (es decir, con la interacción entre el espacio doméstico y la ciudad de la que forma parte).

Estas pinturas están incluidas en la película como parte de los objetos que la casa contiene: se podría decir que son cosas entre las cosas, tal como los libros, la fruta y otros elementos de cocina, el barco en miniatura, el salvavidas. Pero tal como esos objetos, son además disparadores del recuerdo, puntos de partida para la memoria involuntaria (o, más precisamente, para una memoria voluntaria pero no voluntariosa, una memoria que evoca el pasado sin darle de antemano un sentido fijo, predeterminado), ventanas

12 Es interesante pensar en la relación entre el uso de la fotografía en este documental de Agüero y su uso en el documental sobre el director filmado por José Luis Torres Leiva (*¿Qué historia es ésta y cuál es su final?*), en el que se utilizan fotos tomadas por el propio Agüero para evocar las diferentes casas en las que vivió y conversar sobre su modo de trabajo cinematográfico.

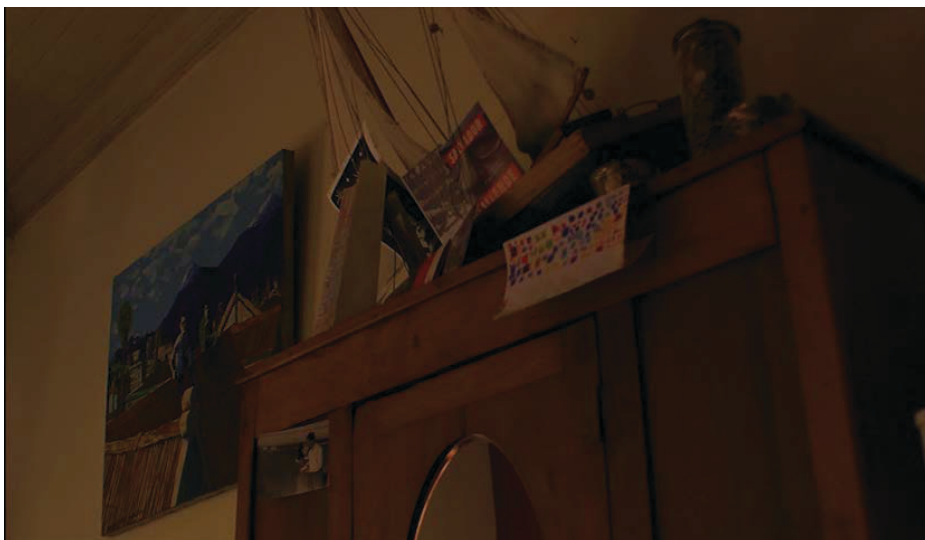
13 En el modelo de Dubois, resumido esquemáticamente, la concepción freudiana de Roma como ciudad edificada sobre sus propias ruinas tiene que ver con la idea de una presencia perpetua del pasado en la actualidad, mientras que su concepción de Pompeya tiene que ver con la necesidad de una arqueología que recupere el pasado perdido desde el inconsciente en el que está enterrado. El *Wunderblock*, por su parte, sería un modo de pensar la relación entre fotografía y memoria que se hace cargo tanto de su dimensión de visibilidad y por tanto presencia perpetua, y por otro lado de su latencia (por su carácter siempre fragmentario y diferido), al modo de un palimpsesto.

FIGURA 9



Fotograma de *El otro día*.

FIGURA 10



Fotograma de *El otro día*.

que conectan el espacio de la casa y el presente en que esta se filma con otros espacios y tiempos, con otras historias. El destino de Jemmy Button le recuerda al director la historia de una empleada doméstica de su abuelo, Rosa, con la que lo compara,¹⁴ pero para quien ve la película su rostro evoca también capas de pasado y de asociaciones posibles que ella no explicita, por ejemplo el uso de Jemmy Button como emblema de un cierto tipo de exilio en Raúl Ruiz, y su reciclaje como emblema crítico en la escena artística de inicios de los 90.¹⁵

Como sugería Bazin, las imágenes fijas que la película contiene generan relaciones de tensión con la cualidad móvil de la imagen cinematográfica del cine, con su condición *audiovisual* (que implica la presencia de sonido ambiente, una voz en *off*, música, entre otros), su uso del montaje, su modo de trabajar con el tiempo y el espacio. Sin embargo, la película de Agüero no entabla en ningún caso una relación de rivalidad con estas imágenes, sino que dialoga con sus modos de lectura y producción del espacio, con su presencia como objetos cotidianos y repositorios de memoria, aprendiendo de ellos, casi imitándolos aunque sin renunciar a su especificidad, contemplándolos con una relación de distancia, interés y respeto similar a la que la película establece con los otros sujetos que aparecen en ella.

Imágenes de imágenes: cine en el cine

El otro día contiene además, tal como la más reciente *Como se me da la gana II* (2016), numerosos fragmentos de películas anteriores de Agüero, entre ellas un fragmento de metraje casero en que su pareja le lee un cuento a un hijo suyo, varias tomas de la película *No olvidar* (1982), metraje de archivo descartado de la película *Sueños de hielo* (1993), y hasta una breve toma de una película no terminada de Raúl Ruiz en la que Agüero actuaba. La inclusión de estos fragmentos tiene que ver con una mirada

14 “14 tenía también Jemmy Button cuando el capitán Fitz Roy lo raptó para llevárselo de la Tierra del Fuego a Inglaterra a bordo del *Beagle*. 14 años tenía Rosa cuando llegó del campo a trabajar a la casa de mi abuelo. Cuando Jemmy Button a los 16 regresó en el mismo *Beagle*, a bordo del cual también venía Darwin, hablaba inglés y su padre había muerto. Rosa nunca regresó al campo. Se quedó para siempre en la casa de mi abuelo y no aprendió a leer ni a escribir”. Citado en Depetris-Chauvin, “Cómo vivir juntos” 192. Ver el desarrollo que ella propone de la presencia de esta historia en la película de Agüero como vínculo con la película *El botón de nácar* de Patricio Guzmán. Pero justamente me parece que la película de Guzmán va en la dirección opuesta a la de Agüero, en su construcción de una memoria monumental en la que se entrelazan el pasado político traumático, los ritmos cósmicos y la autobiografía del autor. Por otra parte, en Guzmán la voz en *off* es siempre didáctica y directora de la conciencia del público, cuyos afectos orienta, allí donde la voz de Agüero es dubitativa, indecisa, perpleja.

15 Ruiz declaró en una entrevista con Pascal Bonitzer, Serge Daney y Pascal Kané: “Existen tres actitudes típicas para un intelectual latinoamericano. Una es la de Lautaro [...] El otro es Jemmy Button, un indio que fue adoptado por el capitán del *Beagle* durante la vuelta al mundo que dio Darwin, un indio que pertenece a una etnia muy antigua, una de las menos evolucionadas, que apenas puede decir cosas como ‘el sol’, ‘el camino’, etc. ... Y se dice que a las tres semanas de haber sido adoptado, hablaba un inglés fluido. [...] Participó en el segundo viaje del *Beagle* y el sólo contacto con su pueblo hizo que se le olvidara todo. Y se quedó con su pueblo con la condición de olvidar todo” (Ruiz 196). Sobre la presencia de Button en el arte chileno de los 90, ver Justo Pastor Mellado “Carlos Hermosilla y Jemmy Button Inc.”, en *Textos estratégicos* y Carla Macchiavello “El darwinismo chileno: apropiaciones del sur del sur en el arte chileno de los 90”.

retrospectiva a su obra, por una parte, pero también dialoga con el tema marítimo que ronda en los recuerdos evocados por Agüero, cuyo padre fue marino de profesión. En estas escenas, el espacio doméstico parece ampliarse, contener como un *aleph* borgeano los recuerdos que duermen en todas las imágenes que pueden desplegarse y abrirse hacia otros espacios virtuales (como proponía Ruiz en su *Poética del cine*). De hecho, la película, en un principio circunscrita a Santiago, termina con un viaje a Valparaíso, y con una visita a alguien desde cuya ventana se ve el mar. Se trata claramente de una salida del plan, de los parámetros de la ruta que se había trazado Agüero, pero también se podría decir que esa salida estaba ya contenida en el microcosmos de la casa, en las fotos y filmaciones del mar, en los relatos de viaje que cuentan sus libros, en los objetos que lo evocan (un barco en miniatura, un salvavidas).

La casa funciona entonces un poco como un teatro de la memoria, un espacio mental en el que se han ido disponiendo imágenes que, por asociación, permiten evocar los acontecimientos de una vida, imágenes que gatillan relatos.¹⁶ Lo cotidiano no es, entonces, solamente lo que ocurre día a día, sino el modo en que eso que sucede se va integrando a un pasado cuya presencia está depositada en los objetos. Ahora bien, el arte clásico de la memoria estaba fuertemente marcado por su carácter de técnica que permitía recuperar *a voluntad* los contenidos que deseaban evocarse. Se trata, por tanto, de una memoria programada y programática, de una memoria intencionada y voluntaria, consciente y deliberada. Creo que en el caso de Agüero, si bien hay una función del cine vinculada al ejercicio voluntario de la memoria, muy claramente presente en *No olvidar* (pero también en *El diario de Agustín* y en *La mamá de mi abuela le contó a mi abuela*), la memoria tiene mucho de viaje involuntario, errático, evocación interrumpida y siempre fragmentaria, nunca controlable por completo. El espacio no es solo un conjunto de lugares a partir de los que reconstituir el itinerario de un pasado convertido en relato, sino que es también el lugar del encuentro con otras personas, de la disponibilidad para escuchar e indagar en historias ajenas de las que la propia no puede separarse sin perder su anclaje en un mundo en común.

Comenté antes la proximidad de algunas tomas de la película con el género pictórico de la naturaleza muerta, y con el realismo doméstico cotidiano de la pintura holandesa, e incluso la presencia en el espacio doméstico de otras imágenes podría leerse como comparable al motivo del “cuadro dentro del cuadro” en la pintura de interiores, una puesta en abismo autorreflexiva de los códigos de representación y de sus límites.¹⁷ En realidad, la película de Agüero como conjunto propone algo más complejo que una mirada a la casa y el jardín como microcosmos y punto de partida para evocaciones del pasado, o como pretexto para una puesta en abismo de la imagen. Se trata de una película en la que estos motivos están entrelazados indisolublemente

16 Sobre el arte clásico de la memoria y su recuperación, ver Frances Yates, *El arte de la memoria*.

17 Para el tema del cuadro en el cuadro, y del autorretrato del pintor pintando, ver Victor I, Stoichita, *La invención del cuadro*, cap. VIII (“Imágenes del pintor, imágenes del pintar”), así como André Chastel, *El cuadro dentro del cuadro*.

con una apertura de la imagen al mundo de las relaciones humanas en su complejidad, que no se agota en la autorreferencialidad.

En primer lugar, la referencia a obras anteriores de Agüero funciona como una reflexión sobre su propio trabajo. En ese sentido, si se trata de una película que indaga en el significado del habitar, como propone Irene Depetris-Chauvin, es al mismo tiempo una película que se pregunta qué significa habitar un espacio habitado por imágenes, o incluso qué significa habitar las imágenes. La inclusión de fragmentos de películas anteriores del director implica también una variedad de texturas mediales: el formato de video digital en el que vemos la película incluye el grano del metraje filmado en celuloide, que connota un cierto anacronismo comparable al de la imagen fija, y que por tanto abre también la posibilidad de pensar la ambigüedad intencional que define a la imagen.

En este sentido, podríamos decir que, más que autobiográfico, este documental opera como un autorretrato, como uno de esos autorretratos en el taller en que los pintores aparecen rodeados de las obras propias y ajenas con las que trabajan cotidianamente.¹⁸ Al mismo tiempo, pese al tono íntimo de buena parte del documental, *El otro día* es finalmente una obra social y sociable: habría que pensarla no como un retrato del pintor en su taller en los que este aparece solo, o acompañado únicamente por su modelo, sino rodeado por sus amistades, en un taller atestado de gente como el que pinta Courbet en *L'Atelier du peintre*. La reflexión de Agüero sobre su propio trabajo como cineasta desemboca necesariamente en la exploración de otros modos de trabajo, del trabajo de otras personas, en un diálogo que en la poética de Agüero es parte intrínseca de la pulsión documental.

Espacios de la alteridad

Precisamente, como señalaba antes, la película no se ciñe al espacio de la casa del cineasta, sino que lo pone en tensión con otras casas a las que Agüero acude, las casas de las personas que tocan su timbre, y a quienes en un juego de reciprocidad Agüero propone devolverles la visita. Como le explica a la primera persona que acepta el juego: “yo estoy haciendo una película, a eso me dedico yo, un documental, sobre gente que toca el timbre de mi casa, y quiero preguntarle dónde vive usted y si puedo ir a su casa, porque como usted viene a mi casa yo quiero ir a la suya”. La primera

18 Para el contraste entre autobiografía y autorretrato, ver Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*. En un libro reciente, titulado justamente *Autorretrato en el estudio*, Giorgio Agamben reflexiona sobre los espacios cotidianos de trabajo y el modo en que, a través de la presencia de libros e imágenes, en ellos se entrelaza la propia historia con la historia de otros y otras, hasta el punto de que la propia biografía contada a través de los espacios de trabajo no puede separarse de los encuentros que le fueron confiriendo rumbo, dirección, desviándola de su curso o ayudándola a encontrarlo. Creo que la operación que propone la película de Agüero es similar, aunque en ella se enfatice la relación no con un grupo de pares, familiares o amistades (que sí están presentes parcialmente en la película) sino más bien con las personas desconocidas que tocan el timbre.

persona a la que Agüero le pregunta por su lugar de residencia se va sin responder, pero luego Agüero se desplaza hasta las casas de un hombre y una mujer que piden de puerta en puerta, en Lo Espejo, de un cartero, del empleado de un servicio privado de correo, una empleada municipal de aseo, un antiguo conocido que tocó a su puerta por casualidad, y una egresada de cine de la Universidad de Valparaíso con interés en trabajar como directora de arte, que vive en Valparaíso. Agüero no visita a todas las personas que tocan el timbre de su casa: si el primer entrevistado huye de sus preguntas, otro hombre que le quiere devolver una chaqueta tirada en la vereda parece conversar demasiado fugazmente con él como para invitarlo a participar en el juego, y un grupo de jóvenes que lo visita, aparentemente parte de su familia, además de su hermano, están excluidos del juego, que parece interesarse solamente en explorar los espacios cotidianos de personas desconocidas con los que Agüero no tiene más relación que este encuentro casual a la entrada de su casa.

Las salidas de la casa son registradas en un mapa que Agüero va marcando con hilo y tachuelas, hasta producir una suerte de estrella de la que su casa es el centro [figuras 11 y 12]. Este mapa funciona también como una imagen que resume los itinerarios de Agüero (la película no registra sus desplazamientos por la ciudad), pero también muestra la lógica espacial a la que obedece la distribución en la ciudad de los lugares que visita (en la que claramente la casa de Agüero está en un barrio relativamente céntrico, de cierto privilegio social, mientras que quienes entrevista viven en espacios más periféricos). Como en el libro de Perec *Especies de espacios*, que va del espacio de la página hacia el del mundo (y más allá, hacia el espacio como abstracción), pasando por la habitación, la calle, el barrio, y la ciudad, la película de Agüero explora la casa y el jardín, pero en última instancia se deja interrumpir por la visita de personas desconocidas y se deja llevar a la deriva por esos encuentros, aunque regresando puntualmente al punto de partida.

En todos los casos, estos personajes cuentan sobre su espacio doméstico, que comparten con Agüero y su público, y a partir de ahí evocan fragmentos de su historia y de su vida cotidiana. Es interesante que, tal como hace Agüero con su propia historia, en las entrevistas se evite el sentimentalismo y la exploración de lo íntimo. Agüero nos cuenta fragmentos de su historia con franqueza, pero sin entrar en un espacio afectivo confesional, y sus preguntas producen un régimen similar en quienes entrevista, que aunque a veces revelan aspectos dolorosos de su historia personal, no se les invita a profundizar en ellos.¹⁹ De hecho, Agüero tiende a llevar la conversación hacia los hechos

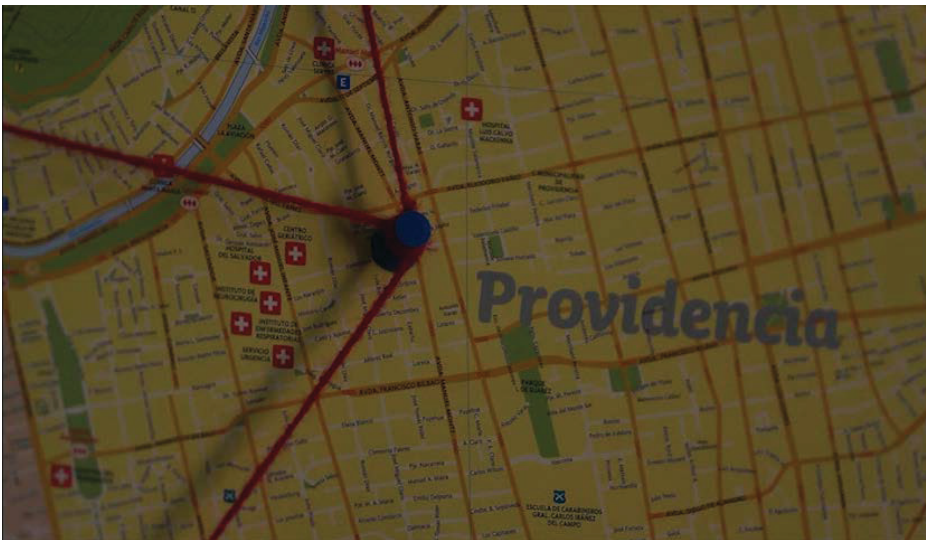
¹⁹ Un ejemplo muy claro es el de una señora que vive de la ayuda que solicita puerta a puerta, cuya voz se quiebra al contar sus dificultades económicas (específicamente al recordar un momento en que no tenía un pedazo de pan para darle a su nieto, 1h 15'). La cámara registra ese momento, pero sin mostrar el rostro de la entrevistada, sino que la posición en el mapa de Santiago de su casa. En vez de continuar profundizando en esa línea dolorosa de conversación (como obviamente habría hecho el conductor de un noticiero sensacionalista), Agüero opta por preguntarle dónde va a ir a pedir hoy, regresando así al tema de los recorridos cotidianos, con lo que la entrevistada recupera la calma. Esta contención de los momentos dolorosos funciona como una suerte de protección que ejerce el director ante la compulsión confesional o catártica que puede producir la cámara.

FIGURA 11



Fotograma de *El otro día*.

FIGURA 12



Fotograma de *El otro día*.

comprobables, hacia las rutinas cotidianas, hacia la praxis y el trabajo, como intuyendo que finalmente la exploración del ámbito sentimental e íntimo, más que revelar la singularidad de cada sujeto, terminaría produciendo relatos estereotipados, sentimientos predecibles. Lo que somos no sería entonces tanto lo que sentimos en nuestro fuero interno como lo que hacemos día a día. De modo similar al del director brasileño Eduardo Coutinho, Agüero parece intuir que la exploración de la intimidad sentimental de los personajes no solo sería violentamente intrusiva, sino que además revelaría interiores finalmente similares, homologados por una sensibilidad melodramática e invitados por la presencia de la cámara a contarse en clave de espectáculo catártico.

Ahora bien, si una asimetría está dada por el espacio de una ciudad sumamente segregada socialmente como es Santiago, y por el hecho de que al elegir visitar a personas desconocidas Agüero excluye a sus pares (su familia y las personas con las que trabaja) y se centra en grupos sociales francamente marginales (mendigos) o en quienes se desempeñan en empresas de servicio (aseo, correo), otra asimetría obvia está dada por el hecho de que en la interacción registrada Agüero tiene, por así decirlo, la sartén por el mango. Al estar a la cabeza de un equipo de registro y al trabajar con la lógica de la entrevista, se elimina toda posibilidad de una relación horizontal, recíproca, de igual a igual. No estoy seguro de que la película consiga hacerse cargo plenamente de esta asimetría, y me parece que en ella se produce una tensión compleja entre la mirada algo estetizante hacia el propio espacio y la mirada más inquisitiva, intrusa, hacia el espacio ajeno.

No todos quienes son entrevistados invitan al director a entrar a sus casas, y en algunos casos (tal como lo hace el director), conversan con él en la puerta de su lugar de residencia. Ahora bien, al mismo tiempo es preciso reconocer que la película es honesta respecto al dispositivo con el que se constituye, que la aparición del propio director en su espacio doméstico y en los espacios domésticos de otras personas evita la invisibilización voyerista de quien registra como un sujeto neutral propio de un filme etnográfico con pretensiones de objetividad, estrategia que termina inevitablemente convirtiendo en espectáculo a quienes expone a la mirada del público. Me gustaría, como cierre de estas reflexiones, intentar articular las estrategias mediante las cuales Agüero evita caer en esta trampa.

Mirada, ética y escucha

Un aspecto notable de esta obra es el modo en que Agüero consigue atenerse a una cierta ética del respeto por quienes incluye en su película. Este respeto no pasa principalmente por la empatía, sino que se construye a partir de lo contrario, una cierta distancia afectiva que permite que el otro aparezca en su alteridad irreductible, en su diferencia e independencia con respecto a la película por la que pasa. En ningún caso se pretende ofrecer una imagen completa de la vida de los personajes que el

filme retrata, sino más bien fragmentos de su cotidianeidad e identidad, maneras de contarse, revelarse y presentarse como personajes ante la cámara, personajes a quienes el estilo de preguntas abiertas de Agüero les otorga un grado considerable de libertad.

Una parte de la dimensión ética de esta película tiene que ver específicamente con el modo de mirar. Agüero no filma las casas ajenas con la misma detención y lentitud con la que filma la propia, pero me parece que en el conjunto de la película el *tempo* lento de la mirada sobre las cosas nos enseña un modo de mirar pensativo que evita ver al otro como mera ilustración de una idea o teoría, de un fenómeno social, de una clase. Es casi como si el ejercicio de una contemplación pausada, paciente, del jardín, de los espacios de la casa y las imágenes de la memoria, permitiera luego abordar el encuentro con interlocutores humanos desde la apertura a su singularidad irreductible. Agüero no se circunscribe a mostrar la pobreza urbana, la segregación, la marginalidad, aunque todas ellas aparezcan en la película, sino que propone un dispositivo (devolver la visita a quienes toquen el timbre de su casa y acepten las reglas del juego) que permite interrumpir con encuentros impredecibles la exploración del propio espacio cotidiano, y que introduce una dimensión de alteridad en lo que de otro modo podría haber sido un ejercicio narcisista. La de Agüero es una mirada que comparte la condición respetuosa que Jean-Luc Nancy distingue en el cine de Abbas Kiarostami, apelando a la etimología del término francés (*regard*, vinculado a nuestro resguardo):

La mirada [*regard*] es un resguardo [*égard*], y por lo tanto una forma de *respeto*. La palabra *respeto* también proviene de *regard* (*respicere*): es una mirada dirigida hacia... guiada por una atención, por una observancia o consideración. La mirada justa es un respeto por lo real contemplado, es decir una atención y una abertura a la fuerza propia de ese real y su exterioridad absoluta (39, traducción mía).

Contra la tradición anglosajona que siempre ve en la mirada [*gaze*] un ejercicio de poder hacia lo mirado por parte de las y los espectadores, el medio de una escopofilia fetichista, objetualizante, poseída por el pánico a la castración (en la famosa teorización de Laura Mulvey), en esta cita se abre la perspectiva de una mirada que, por la atención sostenida que presta a lo real y por la intensidad con la que se somete a su fuerza, no domina ni cosifica lo mirado sino que le permite manifestarse en ella. Creo que se trata de un aspecto esencial de la poética documental de Agüero.

Por otra parte, la película pone también en escena una ética de la escucha, que tiene que ver con el modo en que las voces del propio director y de las personas con las que conversa cuestionan la autosuficiencia del régimen visual. Se trata de una escucha inquisitiva, insistente, indagatoria, preguntona, que tiene que ver con un uso cuidadosamente calibrado de la voz por parte de Agüero pero también con una exploración del silencio, de aquello para lo que no hay palabras, aquello que no está ni en el ámbito de lo visible ni en el de lo decible sino en ese espacio entre uno y otro en que habitamos cotidianamente. La exploración de ese espacio, de ese corte entre la palabra y la mirada

es uno de los gestos más fascinantes de esta película, y de la obra de Agüero en general, en la medida en que tiene que ver con los límites de lo visual, y con la capacidad de la palabra hablada de revelar lo que no aparece a simple vista: historias, afectos, vacilaciones, desencuentros y complicidades. En la misma línea, el uso de la voz en *off* característico del cine de Agüero evita la trampa del registro magistral al que muchas veces se asocia la voz acusmática (en teorizaciones como las de Michel Chion y Mladen Dolar). Tal como cuando conversa con otras personas, la voz de Agüero nunca dicta cátedra sino que enuncia incitaciones al diálogo, en un registro que comparte mucho con la locución aparentemente errática y vacilante de Raúl Ruiz (en realidad una puesta en escena vocal muy cuidadosamente calibrada). Esta ética de la escucha me parece un rasgo compartido con cineastas de su generación y las siguientes como el ya mencionado Eduardo Coutinho, o en algunos casos João Moreira Salles, así como Tiziana Panizza y José Luis Torres Leiva, cuya obra propone un diálogo sostenido con el trabajo de Agüero desde sus particularidades propias. Están menos interesados en promover sus opiniones personales que en plantear preguntas, explorar territorios problemáticos, presentarle a las y los espectadores una imagen audiovisual que posibilite el pensamiento.

A modo de conclusión

En una época escéptica respecto a las posibilidades del género documental de interrogar lo real y lo social sin convertirlos en un espectáculo ni caer en el didacticismo, una época que duda de generar proyectos políticos colectivos y que no sabe tampoco si es posible prescindir realmente de ellos, el cine de Agüero persiste como una práctica ejemplarmente lúcida respecto a las posibilidades y límites de la imagen audiovisual. Sus lecturas del espacio doméstico y urbano son también exploraciones de las posibilidades de lo que aún llamamos cine como dispositivo de indagación que permite no solo registrar o representar lo real, sino imaginar nuevos modos posibles de configurarlo, nuevos modos posibles de vida en común en los que se articulen la memoria, la mirada y la capacidad de conversar y de escucharse. Su cine logra, por medio de la producción de estructuras no totalizantes, una genuina apertura a la interrupción y a lo imprevisto. Tal vez por lo mismo, a diferencia de otros proyectos, como el de Patricio Guzmán, la memoria que moviliza Agüero no es monumental, didáctica, ni melancólica, sino más bien perpleja, persistentemente preguntona: su firme anclaje en la trama incierta del presente le impide la idealización o la homogeneización nostálgica del pasado, y le permite proyectar futuros posibles, ficciones políticas a partir de las cuales pensar lo común. Este contraste entre una memoria fuertemente voluntarista y con tintes épicos se hace muy evidente al contrastar las producciones más recientes de ambos cineastas: *La cordillera de los sueños* de Guzmán y *Nunca subí el Provincia* de Agüero, ambas del 2019. La primera reitera la retórica de toda la obra de Guzmán, en la que la historia de Chile reciente se entrelaza con fragmentos autobiográficos y

visiones grandiosas del mundo natural (la luz de las estrellas, el agua, la montaña), en tanto que en Agüero la memoria del trauma histórico está firmemente anclada en un examen minucioso de la trama de la vida urbana cotidiana, definida por pequeños accidentes, encuentros, placeres y pérdidas, que el cineasta se resiste obstinadamente a convertir en un gran relato.

El otro día es tal vez el mejor ejemplo del complejo lugar de la mirada y la memoria en el proyecto cinematográfico de Agüero, por su indagación en diversos tipos de imágenes que dialogan en la película con diversos espacios domésticos y urbanos, y con diversas voces a las que la película les da un espacio de resonancia sin sentido predeterminado. Esto implica no solamente el respeto hacia los sujetos que participan en esta película, sino hacia las y los espectadores, que podemos plantearnos nuestras propias preguntas y respuestas ante los problemas que la obra presenta.

Referencias

- Agamben, Giorgio. *Autorretrato en el estudio*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2018.
- Alpers, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Hermann Blume, 1987.
- Aumont, Jacques. *El ojo interminable*. Barcelona, Paidós, 1997.
- Bailly, Jean-Cristophe. *L'instant et son ombre*. París, Seuil, 2008.
- Barrientos-Bueno, Mónica. *Dentro del cuadro. 50 presencias pictóricas dentro del cine*. Barcelona, UOC, 2017.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1990.
- Beaujour, Michel. *Poetics of the Literary Self-Portrait*. Nueva York, NYU Press, 1991.
- Bellour, Raymond. *Entre imágenes. Foto, cine, video*. Buenos Aires, Colihue, 2009.
- Bonitzer, Pascal. *Desencuadres. Ensayos sobre cine y pintura*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2007.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Nueva York, Verso, 2002.
- Bryson, Norman. *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. Londres, Reaktion Books, 1990.
- Burch, Noël. *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley, University of California Press, 1979.
- Chastel, André. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid, Libros de la Resistencia, 2015.
- Cuneo, Bruno (Ed.). *Ruiz*. Santiago, Ediciones UDP, 2013.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano 1. El oficio de la Historia*. México, D. F., Iberoamericana, 1996.
- De los Ríos, Valeria. "Materialidad, formas de vida y animalidad en películas de Ignacio Agüero y José Luis Torres Leiva." *Cuadernos.Info*, n° 43, 2018, pp. 85-92. Doi: <https://doi.org/10.7764/cdi.43.1463>

- De los Ríos, Valeria y Catalina Donoso. *El cine de Ignacio Agüero. El documental como lectura de un espacio*. Santiago, Cuarto Propio, 2015.
- Depetris-Chauvin, Irene. “Una comunidad de melancólicos: cartografías afectivas en dos documentales de Raúl Ruiz y Patricio Guzmán”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], n° 30, 2015. Publicado el 20 enero 2016, consultado el 29 de julio de 2019 en: <http://journals.openedition.org/alhim/5314>
- . “Cómo vivir juntos. Artes del espacio y afectividad en *El otro día*, de Ignacio Agüero”. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, sc, vol. 10, n° 2, jul./dic. 2015, pp. 181-196. Disponible en: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/1002/100201.pdf>
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015.
- Dubois, Philippe “Photography *Mise-en-Film*: Autobiographical (Hi)stories and Psychic Apparatuses”. En Patrice Petro (ed.) *Fugitive Images: from Photography to Video*. Bloomington e Indianapolis, Indiana up, 1995, pp. 152-172.
- . “Palimpsestos. La fotografía como aparato psíquico (principio de distancia y arte de la memoria)”. En *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, La Marca, 2015, pp. 295-314.
- Jacobs, Steven. *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*. Edimburgo, Edinburgh UP, 2011.
- Macchiavello, Carla. “El darwinismo chileno: apropiaciones del sur del sur en el arte chileno de los 90”. En vv. AA., *Ensayos sobre artes visuales. Vol. IV*. Santiago, LOM, 2018.
- Marín, Pablo. “Ignacio Agüero: Hago cada película como si fuera la primera”. *Revista Capital*, 26 de julio de 2013. Disponible en: <http://www.capital.cl/cultura/2013/07/26/060756-ignacio-aguero-hagocada-pelicula-como-si-fuera-la-primer>
- Mellado, Justo Pastor. *Textos estratégicos*. Santiago, Cuadernos de la Escuela de Arte UC, 2000.
- Nancy, Jean-Luc. *L'Évidence du Film. Abbas Kiarostami. Abbas Kiarostami and Jean-Luc Nancy in Conversation*. Bruselas, Yves Gevaert Editeur, 2001.
- Perec, Georges. *Lo infraordinario*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
- Ramírez, Elizabeth. “De restos a imágenes hápticas: un itinerario del documental chileno de la postdictadura”. En Mónica Villarroel (ed.), *Cine chileno y latinoamericano: antología de un encuentro*. Santiago, LOM, 2019, pp. 263-274.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.
- Ruiz, Raúl. “Las seis funciones del plano”. En Valeria De los Ríos e Iván Pinto (eds.). *El cine de Raúl Ruiz: fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago, Uqbar, 2010.
- Stoichita Victor. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

- Todorov, Tzvetan. *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013.
- Vergara, Constanza. "Fotografía y memoria en el documental performativo: el caso de *Tempestad en los Andes*". En Lucero de Vivanco y María Teresa Johansson (eds.). *Pasados contemporáneos: acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Chile y Perú*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2019, pp. 257-272.
- Yates, Frances. *El arte de la memoria*. Madrid, Siruela, 2005.

Enviado: 30 julio 2019
Aceptado: 26 mayo 2021