

laFuga

Como me da la gana II

Espacios modulares

Por Felipe Blanco

Director: [Ignacio Aguero](#)

Año: 2016

País: Chile

Tags | Cine documental | Crítica | Chile

Como me da la gana (1986), el segundo documental de Ignacio Agüero, finalizaba con una imagen esperanzadora en el contexto en que se produjo su realización: la de una sala atestada de público para ingresar a una película chilena. Ese plano final daba sentido a la pregunta que en aquella cinta el director formulaba a sus compañeros de generación que intentaban levantar, del mismo modo que Agüero, una filmografía en plena dictadura: ¿para qué filma usted?

Pese a que el trabajo retrataba las precarias condiciones de los pocos realizadores chilenos haciendo cine en ese período y, por consiguiente, la incertidumbre del sentido que adquiría el oficio en condiciones represivas, el filme de Agüero se permitía establecer a partir del acto de rodar una relación de ética y una necesidad política de la cual el mismo filme era intrínsecamente una respuesta.

Como ha confesado el propio director, *Como me da la gana 2* no era un proyecto que tuviese en mente y cuando le fue propuesto por su productora, al cumplirse treinta años del primer filme, la reacción fue desechar la idea reiteradamente hasta que finalmente cedió y emprendió su realización siguiendo los pasos del filme original, pero introduciendo en él elementos de su propia biografía.

En este nuevo filme, la interrogación principal con que el director aborda a sus compañeros de oficio es “¿qué es para ti lo cinematográfico?”, cuestionamiento que se aleja de la ontología inicial de hace tres décadas y se interna en la especulación sobre el dominio del lenguaje, un estadio en cierto modo superior en la autoconciencia primigenia sobre el oficio.

Desde este punto de vista, la nueva película de Agüero es no es sólo la observación del estado del arte reflejado en la exposición de las experiencias creativas del audiovisual actual, también es la confrontación de las distancias entre las nociones de cine de cada realizador evidenciada no sólo por sus respuestas -algunas veces erráticas y epidérmicas- de los realizadores, sino por la descripción que el filme hace de sus respectivos métodos de trabajo.

Continuar o refutar

La idea de secuela de un trabajo documental no es habitual en la historia del cine y en Chile los ejemplos son casi inexistentes, con excepciones como el ejercicio de revisión que Patricio Guzmán estableció en *La memoria obstinada* (1997), a partir de la búsqueda y reaparición de los personajes que poblaron 25 años antes *La batalla de Chile*, y su confrontación con las imágenes de su pasado fijadas de manera objetiva en aquel filme.

La primera vía de entrada al nuevo trabajo del director de *El otro día* es precisamente a través de las relaciones que establece con su película de 1985. A pesar de su título no se trata de una secuela sino de una obra que, a diferencia de la experiencia de Guzmán, incorpora diegéticamente a la anterior y que por esa vía la actualiza.

En rigor esta no es esta la primera vez que Agüero confronta un trabajo a anterior. *Aquí se construye* (o ya no existe el lugar donde naci) (2000) toma su título de un breve corto homónimo que el director filmó en 1977 –en sus tiempos de estudiante de la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC)-, en donde establece a partir de las imágenes de demoliciones de viejos caserones de Providencia, la relación del mundo obrero y sus oficios con la estructura económica de los primeros años de dictadura. Aunque el filme de 2000 se establece sobre una dimensión muy distinta relacionada con la memoria física e histórica, es evidente que en él hay una expansión de los temas propuestos de manera seminal en aquel trabajo de escuela.

Esa veta asociada a las perspectivas físicas de la memoria está igualmente presente en la estructura de imágenes que el director compone en su nuevo documental. Como ya lo había hecho en sus últimos trabajos, *Cómo me da la gana 2* incorpora la experiencia histórica como preámbulo del tipo de mirada que Agüero establecerá en ella: la mirada subjetiva de un testigo.

El filme abre con imágenes de *No olvidar* (1982), el primer largometraje del director –sobre los crímenes de Lonquén-, y a continuación irrumpen con dos escenas de *Como me da la gana* que registran el rodaje de *Dulce patria* (1984), de Andrés Racz. Es un breve segmento que muestra el intento de registro de una protesta en la Plaza de Armas y allí, luego de que Racz enuncia la frase “como pueden ver, aquí estamos... en el centro del problema”, Agüero efectúa un corte directo para saltar treinta años, al rodaje de *Neruda* (2016), donde Pablo Larraín observa un monitor digital con el que supervisa a una distancia corta el rodaje de una pequeña escena callejera.

Entre ambos planos el filme pareciera dejar un elemento en suspensión que realza el contraste entre estos dos estados, abiertamente opuestos, en el oficio de filmar en Chile. La inclusión del rodaje de la cinta de Larraín no explica sólo el abismo en que se encuentra respecto de las precarias condiciones de trabajo en dictadura, también respecto de buena parte del cine chileno actual, sensación que ratifica el hecho de que ese segmento esté flanqueado por el filme de Racz y a continuación por *Santiago blues* (1984), mediometraje documental de Francisco Vargas, precario y casi no exhibido del que hoy virtualmente no existen copias.

Pero, que los registros *No olvidar*, *Dulce patria* y *Santiago blues* formen parte también de la segunda parte de este documental necesariamente habla de la necesidad del director de insertarlas en una nueva estructura ideológica que obliga a entender este filme no como una secuela sino como una corrección o actualización del documental anterior en donde el arco temporal se amplía abarcando a varias generaciones.

En ese nuevo juego de continuidades la pregunta sobre “lo cinematográfico” se extiende a los rodajes de *Princesita* (Marialy Rivas), *El viento sabe que vuelvo a casa* (José Luis Torres Leiva), *El cristo ciego* (Christopher Murray), *El árbol* (Roya Eshraghi, la única cineasta no chilena en esta indagación), *Vida de familia* (Alicia Scherson y Cristián Jiménez) y *Rey* (Niles Atallah).

Cada uno de estos encuentros, en los que Agüero literalmente irrumpen, le sirven también para expandir una paleta visual que se define por lo territorial. Desde las estrechas calles del casco antiguo de Santiago y sus caserones hasta la costa de la Zona Central, las islas de Chiloé y los bosques valdivianos, todo ello funciona a la perfección en ese nivel geográfico en el que el director ha establecido los parámetros de su filmografía y que expanden la dimensión del paisaje explorada ya en *Sueños de hielo*.

Es una dimensión menos evidente en el interior de cada filme, pero que cruza la mayor parte de la filmografía del autor, donde la idea de desplazamiento, tanto el físico como el de la memoria, ha ido adquiriendo un peso indesmentible como obsesión. De hecho incluso la misma trayectoria que el director establece entre el primer filme y éste reafirma esa interés por la deriva y por el intento de registrar lo abstracto existente entre un punto y el siguiente.

Paralelamente y entrecruzando estas indagaciones, el filme incorpora material del archivo personal del cineasta, tanto imágenes familiares como del viaje que realiza a la Unión Soviética para exhibir *Cien niños esperando un tren* (1988), además de registros recientes de los talleres de cine para niños que animaron el tema de ese filme.

La corteza inestable

A partir de las distintas texturas visuales que el filme entrelaza y de las vertientes emocionales y biográficas que pone en relación, *Como me da la gana 2* establece también un cruce con *El otro día* (2012) y con buena parte de la obra de Agüero, profundizando y enanchando un proyecto territorial sobre el vínculo con las imágenes.

En este punto, y a pesar de que la conducción en off del director permite hilvanar amplios aspectos informativos y vivenciales del filme, el director opta por una textura que prioriza los cortes directos y el salto violento desde una idea a otra y desde una textura a otra, evocando en parte los primeros tiempos de experimentación con el montaje. Empalmes puramente visuales, como el presencia de una tumba anónima, le sirven para saltar desde el registro casero de una ceremonia fúnebre en Rusia, a las cruces de Lonquén y de ahí un cementerio anónimo en los paisajes de Chiloé donde José Luis Torres Leiva filma su película.

Agüero establece un sistema simple que se sostiene sobre un punto de partida objetivo. Su idea de “qué es lo cinematográfico” actúa como una autoexigencia que es menos relevante para los cineastas a los que entrevista que para el sistema de relaciones cruzadas que suele establecer en sus filmes, del mismo modo que en *El otro día* la pregunta sobre “¿por qué toca el timbre de mi casa?” funcionaba como una estrategia de vinculación e inicio de una observación.

No son pocos los riesgos que el realizador asume en esta nueva película. Desde luego está la reiteración de las imágenes que ya hemos visto en otros de sus filmes, modificando su contexto y por tanto las relaciones que es posible establecer entre ellas. Pero quizás la mayor dificultad es que, pese al abundante material visual que Agüero pone en juego, el centro de su película sigue siendo testimonial, un testimonio que no se ajusta sólo a los cineastas que entrevista, sino también a pobladores de que en algunos casos complementan el trabajo creativo e intelectual que el director busca registrar.

En este conjunto de imágenes, fechas, texturas y líneas argumentales Agüero le añade una estructura inestable compuesta por los diálogos en off en donde el realizador y su montajista (Sophie Franca) especulan sobre la manera de incorporar las imágenes de archivo. Es un elemento de distanciamiento radical porque pareciera introducir en el relato una temporalidad nueva, pero también porque revela la idea del filme como un proyecto aún abierto. Eso autoriza que el realizador se permita reiniciar dos veces el metraje, intercalando nuevamente los créditos y dejando abierta la posibilidad de una progresión permanente y cambiante.

Por decisiones formales como éstas, *Como me da la gana 2* bien puede ser la obra más experimental de cuantas haya hecho su director. A riesgo de parecer desprolijo en su factura, desordenado en su causalidad y arbitrario en su subjetividad, Ignacio Agüero ha optado por proseguir con un proyecto de revisión y observación y entendiendo el cine como un sujeto en permanente movimiento.

Como citar: Blanco, F. (2017). *Como me da la gana II*, *laFuga*, 20. [Fecha de consulta: 2026-02-13] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/como-me-da-la-gana-ii/863>