laFuga

El poder y la palabra

El cine de Ignacio Agüero

Por Pablo Corro Pemjean

Tags | **Cine documental | Cultura visual- visualidad | Lenguaje cinematográfico | Chile**

Investigador y académico. Profesor Asociado Instituto de Estética Facultad de Filosofía Pontificia Universidad Católica de Chile. Jefe del Magíster UC en Estudios de Cine. Este texto pertenece al libro Cine chileno. Ensayos con el realismo, financiado por FONDEDOC UC, pronto a publicarse. El texto cuenta con autorización del autor.

Quizá sea provechoso considerar los modos por los que la aversión compone a veces los documentales desde adentro y afuera.

El documentalista chileno Ignacio Agüero es notoriamente regular en su trabajo. El sentido de las pruebas, de los ritmos y de las distancias en sus películas compone de tal manera su oficio que los efectos de su trabajo se identifican con la agudeza del saber.

En relación con esto un primer asunto de interés es su acostumbrada estrategia de la aproximación indirecta al objeto, que a veces es el descubrimiento accidental de éste o su hallazgo por asociación a otra empresa epistemológica. Este recurso lo advertimos insistiendo desde la maravillosa *Cien niños esperando un tren* (1988). Se trata de conocer una cosa a través de otra, a los niños de las poblaciones, sus circunstancias de marginación efectiva, su convivencia y representación de la represión militar, su exclusión de la cultura a través del registro elíptico del taller de cine para niños pobladores de Alicia Vega en un campamento en el sur de Santiago.

Otro ejemplo, de esta representación deambulatoria se encuentra en **Aquí se construye** (2000). La melancólica desaparición de los barrios de la burguesía santiaguina, luego, la desaparición de un paisaje arquitectónico, de una cultura doméstica por fuerza del desarrollo avasallante del negocio inmobiliario, de la edificación en altura, encarna y consiste dramática, existencialmente en la historia de la familia Mann, de la familia de un biólogo, que intenta vender el caserón familiar por el asedio de los edificios adyacentes.

Hasta acá podrían reprochar que la mayoría de los documentales de exposición, y que aún antes, el método científico, a través del estudio de casos, de la experiencia de laboratorio, aísla un objeto para arriesgar versiones sobre un fenómeno difundido que lo contiene. Lo mismo se puede decir en las ciencias sociales, en la historiografía, aun en el cine histórico, conectar la pequeña historia con la gran historia, humanizar la relación de los procesos culturales. Es cierto, eso mismo hace Agüero, y su cine forma parte del refuerzo del método científico, del documental como efecto o pertrecho instrumental de las ciencias sociales. Lo que nos interesa es considerar esta estrategia para efectos de habilitarnos frente a su cine con un esquema hermenéutico, es decir para considerar el recurso de la aproximación indirecta en términos estéticos, o lo que es lo mismo, simbólico políticos.

En *La mamá de mi abuela le contó a mi abuela* (2004) parecía que el asunto tenía que ver con los relatos villanos de la localidad de Villa Alegre y alrededores, con las historias campesinas, el patrimonio narrativo oral de la zona, pero de pronto todo se enreda con un taller de teatro de Héctor Noguera que en la localidad pretende escenificar las historias de los habitantes, haciendo ellos mismo de intérpretes escénicos. Es cierto que las relaciones entre el pensamiento infantil y la violencia política, que la desaparición de una cultura de interiores domésticos y paisajes urbanos, y que el patrimonio narrativo campesino, eventualmente, los temas profundos de los documentales señalados, son

entidades abstractas y al mismo tiempo más cándidas que aquellas concretas que ocupan el primer plano de los mismos filmes.

Otra manera de comprender el asunto es que antes o después del tiempo de las proscripciones documentales estos temas eran asuntos políticamente menos correctos y menos concretos para efectos de la circulación pública que requiere de síntesis argumentales y etiquetas de posicionamiento.

Antes de considerar el ajuste de *El diario de Agustín* (2008) a esta exégesis, describo algunas circunstancias del estreno del documental, las que considero significativas para comprender su función y efectos sociales en nuestra cultura mediática y política actual. La selecta muchedumbre de celebridades y miembros de la institucionalidad audiovisual del país resignada alegremente a formar una fila para ingresar al Centro de Extensión de la Universidad Católica, hilera que desbordaba el recinto y se extendía media cuadra por la Alameda. Luego, la seguidilla de intervenciones beligerantes que hicieron Patricio Guzmán, Gonzalo Maza, Cristián Leighton, Mónica Rincón, Paulina Urrutia y el propio Ignacio Agüero, revelaba que lo que venía era un asunto motivador de una disputa inevitable y que exigía -por muy diversas razones y en función de muy diversas reivindicaciones, pero todas relacionadas con la libertad de expresión- comenzar a la defensiva. En efecto, el documental que se estrenaba lo sentimos como un ritual largamente diferido y de inusitadas consecuencias.

En *El diario de Agustín*, película "necesaria", según la opinión de muchos, y al mismo tiempo omitida por el parecer de la mayoría de los críticos, ignorada por casi todos los espacios de prensa dedicados al comentario de cine, también se encuentra el recurso de la aproximación indirecta.

Un grupo de alumnos de un seminario de Periodismo de Investigación del Instituto de la Comunicación y la Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile intenta pormenorizar críticamente las intervenciones del Diario El Mercurio de Santiago en la política chilena particularmente durante la dirección del último de la larga estirpe de "Agustines", Agustín Edwards Eastman, periodo que comprende desde el avance del Frente Popular (1956), el acceso al gobierno y el derrocamiento de la Unidad Popular a su instauración el Régimen militar, el retorno a la democracia hasta nuestros días.

A través de ellos Agüero se acerca y expone la encarnación ideológica de un grupo de poder, de una clase, en el accionar personalizado, subrepticio y manifiesto a la vez de un sujeto propietario y sus operadores inmediatos. Entre los estudiantes, que parecen encarnar al periodismo joven, o al periodismo contemporáneo, identificado a través de la universidad pública con el servicio público, y que enjuicia al "decano" de la prensa chilena, aparecen Hans Stange y Claudio Salinas, ambos académicos del ICEI y autores del libro *Los amigos del "Dr." Schäfer*, y de la *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile 1957-1973* [1] . La presencia de ambos investigadores en la historia de la pesquisa de los estudiantes resulta verosímil dramáticamente, y admisible simbólicamente, de la misma manera que la presencia de Héctor Noguera en *La mamá de mí abuela le contó a mi abuela*, o la de Guillermo Mann en *Aquí se construye*, o la del mismo Ignacio Agüero y de Alicia Vega en *Cien niños esperando un tren*.

Otro recurso persistente en la obra del documentalista es la del rendimiento poético y argumentativo del motivo de las genealogías, régimen de la transmisión y perpetuidad filial de la cultura, y en el caso específico de *El diario de Agustín* de la propiedad y el poder. En este documental la genealogía, de modo consecuente, considera a los sujetos de las estirpes regentes como actantes, revestimientos personales de una función social y política definida por un nombre que trasciende.

La genealogía es el sistema simbólico de la memoria encarnada, de la tradición, de la heredad, de la autoridad fuerte, y el fondo negro sobre el que se destaca ese árbol de figurantes como un sistema circulatorio es la sombra, la nube, de todos los subordinados, entidades minúsculas que le son relativos.

Las genealogías se manifiestan en dos sentidos en *El diario de Agustín*, o más bien con dos intencionalidades, que, por cierto, son dinámicas e ideológicas: vertical y horizontal.

Esas intencionalidades ya estaban en *Aquí se construye*. Correspondían a los paneos, desplazamientos horizontales de la cámara sobre su eje fijo, a los barridos laterales que mostraban el antes y después de la ciudad, de los barrios burgueses, panorámicas o travellings laterales con música melancólica que

hacían ver la caída de las casas señoriales, de los edificios nobiliarios, movimiento de ida y vuelta que como casi todos los idas y vueltas en el cine expresan un dinamismo inútil [2].

Otras manifestaciones de la genealogía horizontal como hecho dinámico son los registros con grúa que espían el caos de la construcción de los cimientos del edificio adyacente al de la casa de la familia Mann y luego remontan el muro y se internan en el espacio íntimo, umbroso y selvático del jardín familiar. El cortejo fúnebre de la madre del protagonista hasta el Cementerio General por calle Dominica es una expresión de relevo, pero de una especie de relevo horizontal que no representa un suplemento de poder. Los plano secuencia que siguen el pedaleo de los obreros desde Santiago Norte hasta las obras de edificios en Providencia y Ñuñoa, movimiento que señala la relatividad o complicidad forzosa, salarial, de la ciudad baja con la ciudad alta, también son actos que enuncian visiblemente un fenómeno de articulación horizontal del poder que modela los espacios públicos. La genealogía como verticalidad es el paso de un Guillermo Mann a otro pero en una escala de influencia descendente, desde el Guillermo Mann embajador del Imperio Austro Húngaro, que da el nombre a una calle santiaguina, al Guillermo Mann biólogo, profesor de la Universidad Central, operado de una afección cardiovascular [3]. Tensión vertical del poder son las vistas en que las miradas del habitante de la casa se encuentran con la del habitante del edificio, ambas despectivas, extrañadas de la opción de hábitat del otro [4].

En *El diario de Agustín* la intencionalidad vertical es obvia, ejemplar, proverbial. La verticalidad asociada al tópico del doble, del "sosias", propuesto por la serie larga de los "Agustín Edwards", conecta con la idea del anonadamiento de las individualidades a través de la falta de perfil existencial de cada uno, cosa confirmada dramáticamente de modo público por la obcecada introversión del último de la serie, introversión que es en el documental una conocida resistencia a las entrevistas.

La intencionalidad horizontal es menos previsible, corresponde a la idea de la necesidad de El Mercurio en la historia de Chile, en la historia de la aristocracia, de la burguesía, luego de los relevos de clase del poder en Chile, y también de la resistencia a esos movimientos. El eslogan del periódico "diariamente necesario" corresponde espacial, social, políticamente a la imagen de que todos los chilenos consumen El Mercurio, lo necesitan, y que, en último término, lo mantienen.

En la película es primero Ignacio Agüero quien desde afuera hacia adentro, y después el sociólogo Manuel Antonio Garretón, el que desde adentro hacia afuera, comprenden como complicidad nacional esta intención horizontal. Garretón va más lejos y considera que el proyecto político de la institución está determinado fatalmente por sus propias controversias con la libertad de expresión y la verdad, y que en consecuencia no se puede rectificar ese proyecto sin que resulte de ello su total aniquilación.

En relación con ambas dinámicas argumentales se organizan los materiales probatorios, las imágenes fijas de fotos y recortes de prensa [5] y las imágenes en movimiento, materiales audiovisuales de archivo en exteriores y estudio.

Repito lo que yo mismo dije y que le he escuchado decir a mucha gente sobre las hipótesis y las pruebas del documental: "que no se trata de nada ignorado, de nada que no supiéramos ni hubiésemos pensado", pero esta sensación no puede suprimir la reflexión acerca del ingente peso histórico de esas pruebas, de la profundidad y extensión que alcanzan en la vida institucional de Chile, que sorprende por su reunión abrumadora y exaspera porque revela un generalizado acostumbramiento social al hecho, una resignación nacional.

Parte de la tensión horizontal de la estrategia figurativa de la genealogía es la de las entrevistas a diversos colaboradores de Edwards, entrevistas a Arturo Fontaine Aldunate, al abogado Álvaro Puga, a Juan Pablo Illanes.

Los sustitutos de la única voz interesante pero ausente que es la del propietario representan proliferaciones de esa entidad misteriosa hacia el territorio de la gente común, que puede ser formal, amable, tonta, sonriente, malvada, inescrupulosa, senil, obesa. Estos sujetos son tristes elementos indiciales puesto que sus intervenciones insignificantes, macabras, o simplemente penosas, arriesgan reducir a casualidad, a cosa fortuita, providencial, la eficacia y la subsistencia de una institución poderosa y monolítica. El incidente de Fontaine que se retira indignado cuando siente que la entrevista deriva en interrogatorio político, se levanta de la silla y se golpea la cabeza en el micrófono de jirafa, constituye un efecto vertical, efecto de dominio del cineasta respecto del objeto, no tanto

porque choque por arriba sino porque el incidente repetido en la supuesta sesión de los estudiantes del seminario examinando los materiales recolectados constituye un pliegue de reflexividad, de auto referencialidad del documental y del documentalista, una llamada de atención sobre su presencia poética y sus intenciones,

Pese al predominio de la modalidad de observación en los documentales de Agüero éste siempre se permite una o dos figuraciones interactuando, especialmente cuando se trata de literalizar los poderes que coaccionan a los personajes, es decir cuando se intenta hacer visible la realidad de segundo plano que la aproximación indirecta difiere y expone. En *Cien niños esperando un tren* recordamos la presencia de Agüero del lado del contracampo [6] preguntándole a unas niñas si es que las habían filmado antes, ellas contestan afirmativamente y relatan las visitas regulares de unos "tíos" a su casa, visitas en las que siempre les preguntaban lo mismo: si es que tenían armas escondidas en alguna parte de la casa.

Otra forma del dinamismo horizontal de la genealogía es la presentación de registros audiovisuales en que numerosas autoridades, presidentes de Chile, políticos de todos los partidos, autoridades eclesiásticas, empresarios, periodistas de otros medios, asisten a actos celebratorios de la Empresa El Mercurio, o al menos se saludan con su propietario. Para liberarse de la idea dominante y restrictiva de una genealogía estrictamente vertical, se podría pensar que esta multitud de colaboradores que nos incluye a todos corresponde a la base de la pirámide, o a la expresión de una doctrina sobre el origen del poder que se hace cotidiana y sistemáticamente a través de relaciones sociales múltiples cuya multiplicidad estaría reflejada por el carácter enciclopédico del diario, por su formato monumental e intención de copar todos los frentes todos los servicios.

Sobre los materiales gráficos, los recortes de diarios, los textos de noticias, artículos y reportajes, las fotografías de las portadas, las imágenes de diarios falsos producidos por encargo en Argentina y Brasil para llevar a cabo un montaje sobre las causas de muerte de numerosos detenidos desaparecidos durante el régimen militar chileno, éstos representan los efectos disolventes del poder vertical por los fallos los defectos de una evidente, desmesurada, indiscriminada intención de producir textos, versiones más o menos arbitrarias de la realidad.

La presencia de los recortes de diarios, de los materiales gráficos identifican el fundamento discursivo, lingüístico del poder y su labilidad de palabrería, de palabra desnaturalizada, de mentira.

El interés de Agüero por el fenómeno cultural de el diario El Mercurio era previsible, no tanto por su pensamiento político, sino porque le interesa el lenguaje como constructor de realidad: el lenguaje del cine y el habla de los niños en *Cien niños esperando un tren*; las memorias familiares, los recuerdos verbalizados en *Aquí se construye*, recuerdos de la familia Mann y de las familias de los obreros que hace muchos años se tomaron unos terrenos y levantaron sus casas en las laderas del Cerro Renca; los cuentos contados por los viejos en los campos y caseríos de la séptima Región en *La mamá de mi abuela le contó a mí abuela.*

El Mercurio es otro agente de la consistencia lingüística de la realidad de Chile. Este interés por la palabra, que es cosa dinámica y que genera cines móviles, nos lo confirma la amistad de Agüero con Raúl Ruiz, que lo hace protagonizar sus últimas películas y series chilenas [7] , obras en las que el documentalista muestra una locuacidad insospechada en el trato directo y unas cualidades actorales que no alcanzan en las mismas películas varios intérpretes profesionales. El cine de Ruiz precede al de Agüero [8] en la doctrina de aproximación indirecta, deambulatoria, obtusa a los motivos convencionales, motivos fuertes de la realidad, y ese itinerario mortificado, que se justifica más por la experiencia de moverse y pasar por las cosas de otra forma que por la de llegar a algún sitio concluyente se da también en la palabra, en el discurso absurdo del profesor o en la oración final de la María, ambas situaciones en **Palomita blanca** (1973); en la historia del poeta que hacía versos con una palabra, en la escena del asado en donde un profesor de lingüística explica los giros fonéticos del habla chilena, o en la inserción de los diálogos radiales sediciosos, golpistas entre Pinochet y Carvajal el día del Golpe, todo en *Cofralandes* (2002) .

Al final de este texto se me viene a la cabeza una imagen de *Cien niños esperando un tren*, más bien una frase escrita a mano sobre un papel. Dice algo así como "el documental es la realidad" o "documental es lo que es de verdad". De cualquier forma se trata de una frase escrita por un niño.

Notas

1

Salinas C. & Stange, H. (2006). *Los amigos del "Dr." Schäfer. La complicidad entre el Estado chileno y Colonia Dignidad*. Santiago: Debate/Random House,/Mondadori; Salinas C. & Stange, H. (2008). *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago: Uqbar.

2

En el cine contemporáneo un buen ejemplo de la inutilidad del movimiento, expresada a través de un desplazamiento que es avance y retroceso o ida y vuelta, se encuentra en la secuencia inicial del filme carcelario *Down by Law* (1986) de Jim Jarmusch. La escena corresponde a la vista desde un auto en movimiento de las fachadas de las casas de un algún suburbio pobre, negro, en Nueva Orleans. El auto, que anda y desanda el camino a través de un montaje paralelo acompasado con el soundtrack del film *Jockey Full of Bourbon* compuesto y ejecutado por el actor protagónico Tom Waits, anuncia los desplazamientos inútiles de los personajes fugados de una cárcel.

3

Como las transformaciones visibles del espacio urbano, que figuran a través de la caída y ascenso de formas, es importante que Agüero nos presente a Guillermo Mann antes y después de la operación. Pese a que el hombre después de la intervención revela que se siente mejor, más animoso, vigoroso, se ve más delgado y apoyado en un bastón

4

En tales casos se trata de picados y contrapicados radicales puesto que son, respectivamente vistas desde arriba hacia abajo y viceversa pero prácticamente desde los 90º.

5

Estos recursos confirman la vigencia que mantiene actualmente el fotomontaje, recurso de ilustración documental, y efectista, de montaje de choque, a fines de los sesenta en el Nuevo cine latinoamericano. Tal como entonces el fotomontaje acude habitualmente como dispositivo argumental en los audiovisuales políticos. Tal vez se reinstala en la retórica de los documentales contemporáneos con *Actores secundarios* (2004) de Pachy Bustos y Jorge Leiva. La diferencia entre las imágenes fijas de las fotografías y textos de prensa entre una y otra película, es que en ésta comparecen cargadas de melancolía, de agitación festiva, en cambio en *El diario de Agustín* aparecen con la neutralidad de una grave instancia probatoria.

6

Que corresponde al lado de la cámara, a la posición del observador, enfrentada al campo que es el espacio en escena.

7

Precisamente en el filme *Días de campo* (2004), y en la serie de televisión realizada para TVN, *La recta provincia* (2007).

8

Y por cierto al de Cristián Sánchez, asunto que desarrollamos en el capítulo 8: *La "crisis de la imagen-acción" en Cristián Sánchez*.

Como citar: Corro, P. (2009). El poder y la palabra, *laFuga*, 9. [Fecha de consulta: 2026-11-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/el-poder-y-la-palabra/267