laFuga

# Ignacio Agüero

## "Distraerse es romper una línea e instalarse en un nuevo espacio y un nuevo tiempo"

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine documental | Cine ensayo | Afecto | Espacios, paisajes | Estética del cine | Chile**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

En su última película *Nunca subí el Provincia* (2019), el realizador chileno Ignacio Agüero continúa el camino de un cine documental que se aleja de una faceta más temática e ilustrativa que ha encontrado desde el año 2012 un escalonado énfasis e intención. Aunque todo ello es posible de observar en películas que podríamos considerar "clásicas" dentro de su filmografía como *Aquí se construye (o ya no existe el lugar donde nací)* (2000), *Sueños de hielo* (1993) o *Cien niños esperando un tren* (1988), desde su cine más reciente Agüero ha venido realizando una serie de obras donde la experimentación en torno a los límites del documental se ha radicalizado. Se trata de un ciclo de películas desatadas de exigencias en las cuales el cineasta ha tensionado el formato hacia lugares insospechados, como es el caso de *El otro día* (2012), *Como me da la gana II* (2015) y *Nunca subí el Provincia*. Su más reciente filme respira frescura, disconformidad, ironía y hasta desfachatez, en un juego donde documentalista/autor/personaje se confunden para crear un universo libre y propio. Sobre esto último, Agüero se encuentra por esta vez casi ausente de la escena, aunque presente por doquier. En esta entrevista, realizada ya en el marco de la pandemia global que nos azota con zoom de por medio, quisimos profundizar en su más reciente documental profundizando sobre sus procesos, motivaciones y relaciones con su obra anterior.

**Iván Pinto:¿Cómo surge esta película? ¿Cuál fue su punto de arranque?**

**Ignacio Agüero:***Nunca subí el Provincia* tiene varios orígenes. Uno es el haber visto una grúa. Estando yo en el techo de mi casa filmando para *El otro día*, veo que aparece una grúa de construcción de un edificio. Y eso es porque habían demolido la panadería de la esquina, que para mí entonces era muy importante. Pero vi la grúa y eso me indicó que algo venía. Y venía un edificio que, por supuesto, tapó la vista al cerro Provincia, que es un cerro muy importante para mí, porque es un cerro que yo veía desde la ventana de mi casa cuando yo era chico. El Provincia ha sido una figura, un ícono que me ha perseguido siempre. Bueno, entonces, dejo de ver el Provincia desde aquí en mi casa, y me dieron ganas de hacer una película a partir de ahí. Con el edificio que interrumpe la vista, no en contra del edificio, sino que, quise conocer a la gente que llegaba al edificio. ¿Quién es esta gente que viene a vivir a esta esquina?

**IP: ¿Esto qué año fue?**

**IA:** Esto comenzó mucho antes. Pero, imagínate, *El otro día* lo filmé entre el 2010 y el 2012, así que por ahí empezaron la grúa y el edificio. Debe haber estado listo el 2012. Y *Nunca subí el Provincia* la empecé a filmar el 2016. Pero tiene ese origen, del Cerro Provincia que fue tapado por este edificio.

Y también tiene el otro origen de las cartas - en verdad ese es un origen muy importante- yo quería hacer una película de cartas.. De hace muchos años que yo no escribía cartas manuscritas a nadie. Pero, ahora, digamos por estos años, tuve una correspondencia larga, de dos o tres años, y

experimenté esa cuestión de la correspondencia que me pareció riquísima, porque me pareció muy cinematográfica. El hecho de escribir las cartas era puro cine. Porque al escribir cartas uno lo que hace es evocar imágenes. Evocar y evocar imágenes. Y al escribirla, uno está haciendo un montaje, una edición, y está tomando decisiones narrativas. De qué poner, qué dejar afuera, cómo ponerlo., entonces, la escritura de cartas es una maravilla. Y las cartas manuscritas son bonitas porque son sobre el papel, son con una lapicera. Uno elige el color de la tinta, tiene toda una estética, es bonita. Por *mail* también funciona. Porque, fíjate, esa correspondencia que yo tuve era a dos bandas, era en papel y por computador. Entonces, era una cosa increíble. Bueno, ese fue un motor de la película. Hacer una película a partir de las cartas.

Entonces, cuando estaba cerca ya de hacerla, me imaginaba que las cartas iban a ser como la voz que está contando la película, o lo que va ocurriendo, la que ordenaba las cosas de la película. Pero después se convirtió en mucho más que eso, la película es una carta.

**IP: Estas dos entradas que tienes, que son las dos imágenes de arranque de la película, uno podría comprenderlas como dos polos gravitantes al interior de tu obra. Respecto a lo primero, creo que aquí es una línea constante de tus documentales de la década del 70 hasta hoy en día:** *Aquí se construye*, *El otro día*. **Esta línea de la transformación del espacio a lo largo del tiempo, y eso me parece que está muy presente. Es una película sobre el barrio, sobre esos otros que tu filmas, que son esos transeúntes. Hay muchos planos que son solo acontecer, sin hilación narrativa. De repente es un cruce de calle, o es una mirada de una niña que va en bicicleta y te mira, es, no sé si como un ambiente, un clima, algo que tu de repente estás buscando capturar, atrapar, tiene mucho que ver con esa transformación del espacio. La memoria de la ciudad de Santiago también está muy presente, una memoria de la urbe, la desaparición de los barrios ¿no? ¿Cuando tu te planteaste la película, pensaste: "quiero retomar un poco este hilo que tiene que ver con la transformación de ese espacio urbano"?**

**IA:** Eso en verdad es una cuestión que no son decisiones de otro tipo que no sea solamente inmediatas, sensoriales, intuitivas. No son decisiones intelectuales. Lo de trabajar el espacio es una cuestión que va conmigo naturalmente. De partida cuando uno recuerda, cuando uno piensa, siempre está el espacio. Uno se acuerda de cuando es chico por un espacio, por un lugar, son los lugares los que están en la memoria. Entonces tengo mucha conciencia del espacio, y su transformación. Me interesa el dolor que hay ahí, porque ahí hay un dolor, una pérdida. Siempre se está perdiendo con la transformación del espacio porque es una transformación que no depende de uno. Uno es víctima de esa transformación, uno sufre con eso, porque le están cambiando las cosas. Cosas que uno quiere, que admira, que le gustan. Y son cambiadas por cosas feas que otros imponen, entonces, es violento. A mí me encanta eso en *Nunca subí el Provincia*, que se queda en esquinas en las que no pasa nada, solamente pasa gente. Pasa gente para allá, para acá, en bicicletas, motos. Pero cuando uno fija la atención en eso, por muy banal que sea, empieza a ser un lugar con un sentido. Empieza a ser también algo hipnótico que te hace pensar en tus propios lugares, solamente por insistir. Hay una insistencia en mirar un lugar. Esa insistencia, también se puede decir persistencia, provoca algo. Provoca un convencimiento de que mirar una cuestión por mucho tiempo crea un mundo.

**IP: Mientras hablabas yo pensaba también en algunas emociones que me provocó tu película, cuando vi estas imágenes de ese Santiago ni tan lejano, de hace 10 años atrás, pero que ya era otro. Y yo pensaba, aquí hay algo con lo potencial también. Con eso que pasó, pero también eso que "pudo haber sido". Lo que quizás podría haber ocurrido ahí. Hay como una sensación en toda la película de que ese pasado citado, y al pasar por ese tiempo que señalas, la persistencia con la toma y el plano, hay como una imagen que se levanta en su interior, una cosa que es un potencial de algo. Me parece que es una de las cosas bonitas. Esa panadería, justamente. Lo que desapareció, lo que existió de ese lugar, lo que podría haber existido en esa panadería, en ese lugar, son como capas temporales que subsisten ahí potencialmente. Como la imagen de la pintura que filmas insistentemente en la película, que evoca, esa puesta de sol, ese atardecer, los techos de Santiago… me evoca una ciudad posible, una ciudad que es otra que se despliega, un espacio que se despliega. Muy evocador. Todo esto se resume en eso, que es como una evocación, no es mucho una pregunta…**

**IA:** Acabo de ver, estaba viendo, una película de Jia Zhangke, que se llama *Historias de Shangai* (2010). Es dolorosa, también. Bueno, historias de gente que tiene que ver con la historia china. Pero, como fondo está Shangai. Todo lo que muestra Jia Zhangke es la transformación de Shangai, la destrucción

de los barrios. Sobre eso podríamos ir, los testimonios de la gente, pero, los lugares y los espacios son lugares que tienen que ver con los afectos, con los afectos de las personas. Las personas están ligadas a lugares, y a formas, a casas y a muros. Eso es lo que recuerdo uno como la infancia, o la vida de uno. Eso es el afecto.

**IP: Me señalabas que te interesaba de la escritura lo material, el lápiz pasta, el papel. Pensaba que en la película también estaba muy presente la materia de las imágenes mismas. Como que ese acto de recordar tampoco podría ser neutro, no podría ser una imagen reconstruida, como esta suerte de postal del pasado, digitalizado. Sino que más bien hay algo material, del soporte en el que está filmado, que en la película es muy importante y me parece que está muy presente, como que no lo esconde, más bien, muestra estas discontinuidades del soporte, o de esos distintos momentos ahí. Te quiero preguntar por esa operación de querer mostrar esa materialidad, incluso a veces las imágenes se sostienen solo en la duración del plano y en la materia misma, nada más. No hay texto ni mucha manipulación de sonido. Es como si quisieras dejar que hablen por sí mismas**

**IA:** Sí, mira. Ahí se aplica otra idea, que es la idea de la divagación, que se compone, o tiene que ver con, detener el tiempo. Digamos que, con la opción de no avanzar en una línea narrativa, de no avanzar. No ir hacia un historia que se sigue desarrollando y terminar. Desde eso, detenerse y quedarse en el presente de un lugar. Entonces, eso es lo que hace que aparezcan las imágenes como autónomas del resto de la película. Están ahí, y uno las vive en el presente, y no tienen relación con un futuro de la película. No hay una proyección hacia donde vamos, qué va resolver esto, desaparece eso. Entonces, eso es algo que a mí me interesaba en esta película. En el fondo, la idea de no contar nada. Esa idea yo la tenía, de algún modo, como una teoría de la película. Hacer una película que no cuente nada. Estoy todavía muy lejos de eso, porque siempre cuento cosas, pero quiero llegar a la idea de que hacer una película sin contar nada, que en el tiempo que la película esté ocurriendo, ocurra la película. Pero ocurra la película como divagación…

**IP: Mirando retrospectivamente tu cine, yo tengo la tesis de que hay algo que ocurrió desde** *El otro día* **para acá. Aunque hay claves que han estado presentes anteriormente en todas las películas, yo siento que en tu cine más reciente hay un camino documental que me parece que se ha ido enhebrando. Una serie de cosas. Por ejemplo, esta búsqueda de radicalizar estas operaciones anti-narrativas, o este divague, y pienso que es una disconformidad con el documental, o con la idea del documental, en una búsqueda de soltar el documental. Realmente radicalizar ese gesto. ¿Tú ves que hay ahí un camino? Tu me decías ahora que estabas buscando como una radical divagación…**

**IA:** No, sí, la hay. Y eso es muy consciente. Yo creo que venía más o menos desarrollando un camino desde siempre, con *Aquí se construye,* con *La mamá de mi abuela le contó a mi abuela*, que se interrumpe con *El diario de Agustín*. *El diario de Agustín* dice "momentito, córtenla con la cuestión, vamos a hacer una película como se hacen las películas, vamos a poner ideas y decir las cosas claramente como son". Entonces como que *El diario de Agustín* viene a poner orden. Y era obligatorio hacerlo, porque con Agustín Edwards no te puedes poner ambiguo, tienes que ser súper claro y preciso. Y lo fuimos. Pero era una interposición en un camino que yo venía trabajando en el cine. Entonces, esa interposición produjo, después de *El diario de Agustín,* un desate. Como decir: "ya, hice esta película, y ahora hago lo que quiero, realmente lo que quiero". Esa película como que me ató las manos, y cuando la terminé, me soltaron las esposas, y pude, digamos, exagerar en los intentos por salirme del documental, justamente como tú dices. A mí me gusta usar una palabra, que es la desobediencia. Que proviene desde los años de la enseñanza en la escuela de cine, me entiendes, como, mientras uno está más viejo, más rebelde es de todo lo que te enseñaron en la escuela. La edad te autoriza a ser lo más rebelde posible, respecto a lo que te enseñaron en la escuela. Entonces, es hacer todo lo contrario. Y eso es fantástico, porque realmente te permite conocer el cine y jugar con él, relacionarte con él de tú a tú, sin expectativas. Es, en el fondo, la libertad. Lo que ha producido *El diario de Agustín* es arrojarse hacia la libertad. Que yo creo que la venía practicando antes también, sin duda. Pero ahora, desatadamente. Sin ninguna ligadura a lo que se espera del documental o lo que puede ser el documental, sino que al cine. Y en este camino del cine, como que me paso pa' la punta, y empiezo a soñar con esa idea de no decir nada.

Esto tiene que ver con otras cosas también. Tiene que ver con haber conocido a Alain Bergala, digamos, su libro. El libro de Bergala fue algo importante para mí, ¿cómo se llama?, *La hipótesis del cine* (2007) de Bergala fue una cuestión muy importante porque yo me sentí, por primera vez, muy

comunicado con un autor, o con un pensador del cine.

Al mismo tiempo, estaba Ruiz. Ruiz que con, bueno, ya había leído *La poética del cine*, donde me sentí también muy comunicado con él en esa lucha de Ruiz contra el conflicto central. Me sentí naturalmente ligado a él. También por la importancia que le da a la imagen. Cuando él dice que la imagen es lo que determina la narración, también me sentí muy comunicado con él porque sabía, tenía conciencia de que yo venía haciendo eso desde mi primera película. Desde las películas de la escuela. *No olvidar*, por ejemplo, proviene de una imagen. La imagen es lo que determina la película. *Cien niños esperando un tren*, para qué decir. Entonces, cuando leo ese libro de Ruiz, sin haber sido amigo todavía de él, me autoafirmo, me afirmo en cosas, me siento muy comunicado con él. La lástima es que la última película mía que vio Ruiz fue *El diario de Agustín*. A ello se suma el haber trabajado en *Cofralandes* (2004). *Cofralandes* es una escuela total de cine, es una película que es totalmente desobediente. Porque, incluso para el propio Ruiz fue una desobediencia particular porque él toma la cámara por primera vez en su vida. Eso es muy novedoso, y se nota en la película. Porque él filma con su cámara. Filma el Festival de Cannes, anda con su camarita chica, filma para allá, filma en su casa, filma a Valeria, filma, no sé, objetos de su casa. Se siente dichoso con esa nueva experiencia. Bueno, todas esas cuestiones las viví muy cerca de él. En *Cofralandes* yo participé no solamente actuando, sino que también me mostraba los copiones, los montajes, y fue muy bueno para mí estar cerca de Ruiz en ese momento. Eso tiene que ver con lo que me pasó a mí después de *El diario de Agustín*.

**IP: En** *El otro día* **hay un registro del paso de Ruiz en tu casa, en tu vida, hay un momento en que aparece ese cruce, muy emotivo ese registro…**

**IA:** Eso es lo único que filmé de Ruiz en esa película. Esa es *La recta provincia* (2007). Imagínate que yo fui protagonista en esa película. Estuve tan cerca de él, pero no filmé nunca nada. Lo único que filmé fue esa toma que aparece en *El otro día*, eso es todo lo que hay…

**IP: En la última película hay un momento que me parece muy clave, que tiene que ver con la escritura. Es cuando el personaje central, el que está narrando, está escribiendo las cartas, y dice esto "quizás tu no existes, quizás te inventé, porque en el fondo se escribe para escribir..", Es como un momento de la verdad, la verdad de la película. Y creo que tiene que ver con el don, la gratuidad, el mero goce de hacer las cosas. Ahí hay un gesto de radical libertad, yo diría, que está presente en esa película. Una película sobre eso, tengo la sensación, en ese plano, muy generoso, una película que busca hablar de esa generosidad, de la escritura fílmica y del cine. Como dicen los cabros ahora "con todo sino pa' qué". Eso me parece que es una lección muy linda de esa película.**

**IA:** A mi me gusta mucho eso también. Me gustó mucho cuando escribí eso, porque también sentí que era una verdad de la creación, tiene que ver con eso. Que la creación no tiene relación con funcionalidades, no es funcional a algo. Porque está toda la cuestión de la escritura, que le escribo a alguien que no me responde. Entonces bueno, qué importa, digo, si de lo que se trata es escribir. Entonces, es alguien a quien yo inventé, yo inventé el destinatario. Lo cual es falso, porque después llega la carta.

**IP: Para ir cerrando, me gustaría preguntarte por la cuestión de la temporalidad. Yo creo que eso ha estado siempre. Por ejemplo, en** *Aquí se construye***, de algún modo, es el tiempo de la ruina, y ese tiempo es siempre un tiempo pasado que permea el presente. En** *El otro día* **ni hablar. Hay un tiempo remoto, un tiempo del pasado, un tiempo mítico, hay muchos tiempos que se cruzan en esa película. En fin, es un tema constante. Y acá, me parece que están muy presentes las capas de tiempo, una cosa de muchas capas, que tu no te encargas mucho de aclarar y hay que saber reconocer en el filme. Tiene que ver con la forma de la ciudad pero también con el soporte mismo que no están explicadas y las capas se van mezclando. Y en parte una de las intensidades que tiene la película en el montaje es eso, que tu tienes que entender qué me estás diciendo al respecto, cómo estás superponiendo ese tiempo con el otro tiempo, es algo de muchos bloques. En un nivel es una película muy pictórica, muy espacial, pero en realidad está compuesta de muchos bloques, de capas de tiempo, y eso me parece interesante, complejo, incluso mentalmente, por que uno la va traduciendo a medida que lo iba viendo. Siento eso, que es la película más abiertamente multitemporal, de muchas relaciones que tu obligas a hacer en esos distintos momentos. Incluso yéndonos para atrás. Hay una toma de tu padre, ¿no?, que es muy antiguo, en fílmico. Hay tomas perdidas de tus propias películas, registros**

**pequeños, registros caseros de la década del 80, 90, 2000. Estas tomas de celular, incluso, más en presente, más contemporáneas. Me pareció muy interesante, y me parece una de las películas con más sentidos del tiempo, con estos otros tiempos. ¿Tú sentías que este iba a ser uno de los temas de la película? Este tema de las múltiples capas, que ibas a trabajar así el tiempo, mezclándolo, combinándolo…**

**IA:** Yo creo que eso parte de la experiencia de las cartas. Porque todo lo que tú has dicho ahora es la experiencia que tiene un escritor de cartas. De no saber en qué tiempo está, porque tiene la autoridad para ir de un tiempo a otro sin aviso. No hay ningún aviso, solamente poner un punto, paso a la frase siguiente, y no sabes en qué lugar o tiempo estás, pero tienes el poder de hacer eso. Bueno, y el cine eso. El poder de confundir el tiempo, en el fondo. De jugar con el tiempo, de confundir el tiempo, y, por supuesto, de desobedecer la linealidad. De ahí viene toda la cuestión, de salirse de la linealidad. La linealidad narrativa, la linealidad espacial y la linealidad temporal. La autorización que uno se da no es por choro, sino porque eso está en la experiencia humana cotidiana. Cuando hago eso en la película, lo único que hago es copiar como son las cosas en la vida cotidiana de todas las personas. Digamos, todas las personas en su vida diaria se distraen. La distracción constituye algo muy cinematográfico. Distraerse es romper una línea e instalarse en un nuevo espacio y un nuevo tiempo. Detener la narración lineal también es una cuestión netamente cinematográfica y completamente natural en la experiencia humana mental diaria. Detención, distracción e interrupción. Esas tres cosas. Y, por suerte, es así, porque al salirse del derrotero lineal, la película no hace más que enriquecerse. Sale de la banalidad de una sola historia, de la chatura de una sola historia, y entra en la posibilidad de muchos mundos. Entonces, toda la película puede ser una detención. No avanzar nunca hacia ninguna parte. Hasta que la película termina. Lo cual querría decir que, si la película termina, avanzó de un punto al otro, pero avanzó a través de puras detenciones. Eso a mí me parece fascinante. En esa especie de teoría, he llegado a decir que el cine consiste en no decir. O que la narrativa del cine es la narrativa del no decir. Porque cuando tú dices, o te propones decir, lo que aparece inmediatamente es la historia lineal donde necesitas esclavizar a las imágenes para ir contando una historia lineal. El camino contrario es detenerse, distraerse e interrumpir.

---

Como citar: Pinto Veas, I. (2020). Ignacio Agüero, *laFuga*, 24. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/ignacio-aguero/993