

La divagación: el método narrativo en el cine de Ignacio Agüero Divagation: the narrative method in the films of Ignacio Agüero

Francisco Araya Dávila¹

LICENCIADO EN CINE Y AUDIOVISUAL

UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO

Resumen. El objetivo de este trabajo es analizar la estrategia de divagación como principal metodología creativa en dos películas de Ignacio Agüero, *Como me da la gana II* y *Nunca subí el Provincia*, para así evidenciar por qué la evolución creativa de este cineasta ha generado impacto en el cine latinoamericano contemporáneo. La hipótesis se sostiene en el estudio comparado de las películas seleccionadas, posteriores al año 2010, con un énfasis especial en sus narrativas, procesos creativos y recursos estéticos para afirmar que la metodología principal de este autor es la divagación o, en otras palabras, la coherencia entre las tramas de una película a partir del montaje. El marco teórico utilizado proviene de estudios culturales y cinematográficos que desarrollan el pensamiento situado, la dimensión personal y prácticas autorreflexivas, ideas que permitieron una identificación de las estrategias y recursos que reflejan la divagación cinematográfica de Ignacio Agüero. En términos metodológicos, este análisis se centra en los mecanismos técnico-estéticos en relación con elementos propios de la producción y la circulación de las obras. En este sentido, las películas son comprendidas como testimonios subjetivos que instalan interrogantes en torno al cine y a los fenómenos socio-políticos de un territorio y su historia reciente.

Palabras claves. Ignacio Agüero, Cine Latinoamericano, Cine Chileno, Cine Biográfico, Cine Autorreflexivo

Abstract. The objective of this paper is to analyze the strategy of divagation as the main creative methodology in two films by Ignacio Agüero, *Como me da la gana II* and *Nunca subí el Provincia*, in order to demonstrate why the creative evolution of this filmmaker has had an impact on contemporary Latin American cinema. The hypothesis is based on a comparative study of the selected films, which were released after 2010, with a special emphasis on their narratives, creative processes, and aesthetic resources. The study asserts that the main methodology of this author is divagation, or in other words, the coherence between the plots of a film through editing. The theoretical framework used comes from cultural and film studies that develop situated thinking, the personal dimension, and the self-reflexive practice. These ideas enabled the identification of strategies and resources that reflect Ignacio Agüero's cinematic divagation. Methodologically, this analysis focuses on the technical-aesthetic mechanisms in relation to elements of production and the circulation of the works. In this sense, the films are understood as subjective testimonies that raise questions about cinema and the socio-political phenomena of a territory and its recent history.

¹ Realizador Audiovisual, Carrera de Cine y Audiovisual. Universidad Academia Humanismo Cristiano. Mail. franciscoarayadavila@gmail.com

Keywords. Ignacio Agüero, Latin American Cinema, Chilean Cinema, Autobiographical Cinema, Self-reflexive Cinema

Introducción

Ignacio Agüero Piwonka es uno de los cineastas chilenos más destacados del país, con una trayectoria de casi 50 años, y su obra se distingue por una narrativa documental no convencional debido a que opera sin una estructura lineal para mostrar historias. Esta aparente falta de rigor se debe a una estrategia especial forjada a lo largo de los años, fundamental para mostrar aventuras inconclusas, reflexiones cinematográficas, fenómenos sociales y momentos personales.

El objetivo de este artículo es analizar la estrategia de divagación como principal metodología creativa en dos películas de Ignacio Agüero, *Como me da la gana II* y *Nunca subí el Provincia*, para así evidenciar por qué la evolución creativa de este cineasta ha generado impacto en el cine latinoamericano contemporáneo. Para ello, este trabajo constituye una continuación al análisis escrito por Catalina Donoso y Valeria de los Ríos, *El cine de Ignacio Agüero*, donde se establece que en la filmografía de este cineasta existe una narrativa documental que desafía las estructuras lineales tradicionales, concluyendo que Agüero ve a su cine como un fenómeno rizomático. Sus películas dejan en evidencia que el cine es un espacio moldeable al pensamiento de cada persona porque, sin necesidad de cumplir con metodologías estructuradas, en cada documental ha desarrollado un viaje particular entre los siguientes ejes temáticos: pensamiento situado, dimensión personal y prácticas autorreflexivas.

Así, la pregunta que guía este trabajo gira en torno a la estrategia que articula dichas temáticas, siendo nuestra hipótesis la siguiente: A partir del año 2010, la obra cinematográfica de Ignacio Agüero se caracteriza por el uso de la divagación como principal metodología de creación, articulando con ella las configuraciones estéticas y de producción en sus películas. Para esta investigación se realizará una revisión bibliográfica de investigaciones sobre este cineasta para identificar los ejes temáticos que más se han debatido en su obra, los cuales serán justificados en nuestro marco teórico. A raíz de lo anterior, se estableció un objetivo principal: analizar la estrategia de la divagación como principal metodología creativa en dos de las últimas películas de Ignacio Agüero, *Como me da la gana II* y *Nunca subí el Provincia*.

La primera película fue estrenada en 2016, mientras que la segunda fue proyectada en 2019, ambas dirigidas por Ignacio Agüero y montadas por Sophie França. Al ser obras posteriores al año 2010, en estas películas se ejecutarán tres objetivos específicos:

Configurar un debate en torno al pensamiento situado, la dimensión personal y ejercicios autorreflexivos en el cine de Ignacio Agüero, a partir de elementos contextuales y teóricos que permitieran comprender dicha estrategia creativa; analizar las narrativas de las películas seleccionadas, con énfasis en los procesos creativos, la producción y los recursos estéticos utilizados en la representación; y definir cuáles son las distintas estrategias de divagación utilizadas por Ignacio Agüero como método creativo en las películas seleccionadas.

En vista de lo anterior, el sentido de nuestra hipótesis es doble porque, por una parte, analiza la filmografía de Ignacio Agüero y, por otro lado, propone un concepto que aborda su metodología, a saber, "divagación cinematográfica".

La metodología de investigación se desplegará en un nivel formal, estudiando las películas como testimonios subjetivos que, además de mostrar al medio cinematográfico, reflejan el entorno social donde se han producido. Esta investigación ha establecido un enfoque cualitativo para el

análisis de obras culturales, siguiendo la perspectiva de Irene Vasilachis de Gialdino, quien afirmó que:

El proceso de investigación cualitativa supone: a) la inmersión en la vida cotidiana de la situación seleccionada para el estudio, b) la valoración y el intento por descubrir la perspectiva de los participantes sobre sus propios mundos, y c) la consideración de la investigación como un proceso interactivo entre el investigador y esos participantes, como descriptiva y analítica y que privilegia las palabras de las personas y su comportamiento observable como datos primarios. (26)

Bajo esa perspectiva, toda obra cultural, más que una creación movilizadora en el ámbito de las ideas, resulta ser una materialidad que siempre mantiene una relación recíproca con el entorno donde se creó. Por lo tanto, toda obra artística es una materialidad de experiencias socio-culturales, esto significa que el análisis de nuestro artículo se adhiere a los niveles formales² y al contexto de las películas seleccionadas, desarrollando interpretaciones que respetan sus límites y reflexionan dentro de sus márgenes.

Lo anterior se ve reflejado en las sinopsis de las películas pues *Como me da la gana II* es una secuela de *Como me da la gana*, cortometraje dirigido por Ignacio Agüero durante la dictadura de Augusto Pinochet, en dicho contexto, el cineasta se acercaba a los rodajes de sus colegas para preguntarles por el sentido de filmar películas en dictadura. Ahora, en periodo democrático, Agüero aparece en los rodajes de cineastas contemporáneos para preguntarles por la esencia de lo cinematográfico.

Por otro lado, en *Nunca subí el Provincia* Ignacio Agüero investiga la historia de su barrio, a raíz del recuerdo de un panadero, observando un cruce vehicular, el cerro Provincia y archivos personales. Esto le lleva a convivir con varios vecinos del sector, mientras escribe cartas para una persona desconocida.

Un pasado divagado

En el año 2016, el cine de ficción chileno destacó por sobre el documental con hitos como el triunfo de Punkbot, los primeros cineastas chilenos en ganar un Premio Oscar³, con el cortometraje

² Recursos representacionales, desde sus ejecuciones técnicas hasta los resultados narrativos.

³ Los premios conmemorativos de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas en EE.UU.

Historia de un oso. Junto con esto, el informe anual de CAEM⁴ reveló en su texto, *El cine en Chile en el 2016*, que las 10 películas chilenas con mayor nivel de ventas solo correspondieron al género de ficción (15).

El informe CAEM de 2019 destacó, entre las 10 películas chilenas con mayor cantidad de ventas, a dos documentales: *Lemebel*, biografía dirigida por Joanna Reposi, y *Los reyes*, película observacional dirigida por Bettina Perut e Iván Osnovikoff (14).

En el año 2022, destacaron documentales como *Tan inmunda y tan feliz*, biografía dirigida por Wincy Oyarce y, a la par, ocurrió un lanzamiento polémico; Patricio Guzmán estrena *Mi país imaginario* en el Festival de Cannes, largometraje de gran distribución que terminó por recibir opiniones variadas por parte del público y la crítica chilena.

Para profundizar en lo anterior, el informe CAEM sobre 2016 identificó que, en el cine nacional, se estaba fomentando la presencia de películas con “miradas reflexivas del realizador acerca de la sociedad o puntos de vista personales sobre fenómenos socioculturales actuales o a personajes que de alguna manera han influido en la historia nacional.” (CAEM, *El cine en Chile en el 2016* 27). Dicho fenómeno sería importante para el documental pues hubo un aumento de politización social, por ejemplo, con hitos tan masificados como los movimientos feministas de escala global, como Ni Una Menos en el 2015. Esto contribuyó a que, en Chile tuviera lugar el rescate de figuras representantes de una crítica hacia sistemas hegemónicos, entre las cuales estuvo Pedro Lemebel, quien falleció durante ese mismo año y continuó siendo una figura relevante en el cine y movimientos sociales, lo que explica el éxito del documental dirigido por Joanna Reposi en 2019. El estallido social del 18 de octubre de 2019 también se relacionaría con el documental pues ese año, meses antes de las manifestaciones, el Festival de Cannes premiaría a Patricio Guzmán por *La cordillera de los sueños*, triunfo que sería noticia a nivel nacional y que llevaría a un auge en el visionado de su filmografía por parte del público chileno.

Documentales como *Nostalgia de la luz*, *El botón de nácar* o *La batalla de Chile* adquirieron relevancia en la memoria colectiva antes del estallido. Sin embargo, *Mi país imaginario* fue percibida como una obra diferente dentro de la trayectoria de Guzmán, con una mirada distante que no conectó del todo con las expectativas del público de ese entonces.

Estos cambios en la recepción reflejaron una mayor conciencia social entre la audiencia chilena, que también quedó evidenciada con el éxito de *Tan inmunda y tan feliz*. Este documental fue celebrado por su cercanía al retratar a Hija de Perra, un ícono del Chile contemporáneo, gracias al enfoque íntimo que logró su director, Wincy Oyarce, amigo cercano de la protagonista.

En este contexto, las películas de Ignacio Agüero lograron captar el interés de audiencias diversas. Su obra, reconocida en numerosos festivales internacionales, se consolidó como un ejemplo de exploración narrativa y formal, abordando temas con el panorama cultural y político de su tiempo.

Cuando se trenza una película

La mayoría de las investigaciones sobre la obra de Ignacio Agüero han analizado sus recursos narrativos, explorando cómo se combinan y articulan, y un ejemplo de esto es la obra co-redactada por Valeria de los Ríos y Catalina Donoso, *El cine de Ignacio Agüero*⁵. Este libro ofrece un análisis

⁴ Cámara de exhibidores multisalas de Chile.

⁵ En el libro se establece que el concepto de “espacio” va más allá del presente situado, involucra al pasado de nuestro entorno porque, dicho de otra forma, todas las temporalidades de un territorio participan en la construcción de nuestra persona.

exhaustivo de la filmografía del cineasta, destacando elementos metanarrativos, la grabación en primera persona y la importancia del labor-trabajo, siendo pensado desde una mirada llamada “la política” (15-16).

Otra contribución de Valeria de los Ríos a la investigación sobre Agüero se encuentra en su análisis de los documentales, *El otro día*, y *El viento sabe que vuelvo a casa*, donde ella explora el papel de los animales en ambas películas. Rescatamos que la autora concluye que la estética del cineasta se construye mediante actos de interrupción e indagación dentro de sus historias (de los Ríos, *Materialidad, formas de vida y animalidad en películas de Ignacio Agüero y José Luis Torres Leiva* 91).

De los Ríos también ha investigado otras películas del cineasta, analizando la aparición de dispositivos filmicos en documentales latinoamericanos. Según la autora, las películas de Ignacio Agüero, *Como me da la gana* y *Como me da la gana II*, serían un ejemplo de obras que se sostienen a partir de la relación entre sus imágenes y los contextos de producción (De los Ríos, *Presencia visible de la cámara en el documental latinoamericano* 53-54).

Lo dicho anteriormente sería otro acercamiento formal hacia una metodología especial por parte de Ignacio Agüero, la cual se interpreta desde sus recursos narrativos porque de los Ríos desarrolló la idea de indagación en su última investigación, ahora estableciendo que su especificidad yace en un entorno situado que se filma con autorreflexividad (De los Ríos, *Presencia visible de la cámara en el documental latinoamericano* 49).

Otra perspectiva interesante proviene de Tiziana Panizza Montanari, en su artículo *Procedimientos visuales para la creación de un 'guión expandido' a partir de la confusión y las preguntas en el cine de Ignacio Agüero*. La autora examina el enfoque de Agüero hacia el cine de no-ficción⁶, destacando a la confusión como una estrategia creativa que operaría como el estilo distintivo del cineasta (126). En relación con esa metodología, Panizza analiza *El otro día*, señalando que su historia no tiene conflicto central, permitiendo exploraciones sin plan previo dentro de la película (140).

Irene Depetris Chauvin publicó *Cómo vivir juntos. Artes del espacio y afectividad en El otro día, de Ignacio Agüero*, explorando la "mirada cartográfica" para entender las conexiones entre paisaje, mapa y emociones, analizando *El otro día* como un viaje entre lo personal y la otredad (183). Depetris concluye que Agüero propone una "estética de la habitabilidad", fusionando arquitectura y urbanismo, interior y exterior, presente y pasado, articulando así una poética y una política (194).

Finalmente, Fernando Pérez Villalón también analizó *El otro día*, en *Mirada, memoria e imagen en El otro día, de Ignacio Agüero*, como un dispositivo de indagación, destacando la capacidad del cine para registrar, representar y configurar el plano natural (153), lo anterior le llevó a concluir lo siguiente:

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

⁶ Carl Plantinga, en *Retórica y representación del cine de no ficción* lo define como un fenómeno discursivo más que un tipo de cine porque afirma que el cine de no-ficción desarrolla algo real sin necesariamente reproducirlo.

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. (154)

En resumen, las investigaciones presentadas convergen en la idea de que *El otro día* marca un cambio estético en la obra de Ignacio Agüero. Este cambio se manifiesta a través de estrategias artísticas específicas, desarrolladas y perfeccionadas a lo largo del tiempo. Dichas estrategias mantienen un diálogo importante con el género documental, dando forma a un trabajo que opera desde la incertidumbre y la curiosidad, destacando así la originalidad y la evolución en la práctica cinematográfica de Agüero.

Llama la atención que estos textos sobre la filmografía de Ignacio Agüero, tras analizar sus temáticas y recursos narrativos, proponen un concepto metodológico. Tiziana Panizza habla de un "guion expandido" que introduce personas, espacios y memorias, incluso juegos metanarrativos. Irene Depetris justifica sus prácticas desde la "práctica del espacio", señalando que la casa del cineasta es el origen, y punto de encuentro, de todas sus tramas. Por último, Fernando Pérez-Villalón rescata la idea de "indagación" presentada por Valeria de los Ríos, fundamentando la conexión entre las lógicas estéticas y temáticas que él identifica en el cine de Agüero.

Catalina Donoso y Valeria de los Ríos concluyen su libro reflexionando sobre el documental *¿Qué historia es esta y cuál es su final?*. Esta película, dirigida por José Luis Torres Leiva, sitúa a Agüero en su casa mientras habla sobre sus archivos fotográficos personales con Sophie, su montajista.

Al final, el cineasta habla sobre *El otro día*, comparando dicha película con el árbol de su patio pues afirma que la historia funciona como sus ramas, siendo elementos que siempre se ven trenzados, y las investigadoras asocian este pensamiento con un cine rizomático⁷ (149), una apreciación que engloba a las propuestas de conceptos metodológicos presentados anteriormente. Este artículo surge como una continuación de esa conclusión, buscando corroborar si también se ve reflejada en el cine de Ignacio Agüero posterior a *El otro día*.

Notas para una investigación

Los cánones de producción ofrecen estrategias efectivas para construir obras culturales, pero no están diseñadas para dialogar con la creatividad de cualquier persona; funcionan desde un sentido

⁷ Concepto desarrollado por Félix Guattari y Gilles Deleuze en *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Establece una organización no jerarquizada entre elementos y conocimiento porque sus relaciones se basan en la multiplicidad y convivencia, ninguna pieza genera dependencia ni yace por sobre la otra.

general. Por ejemplo, el cine establece la reproducción como un momento crucial para garantizar la construcción de imágenes y sonidos altamente preparados, mediante guiones técnicos, carpetas de arte y planes de rodaje. Sin embargo, Ignacio Agüero decide quedarse un paso más atrás, preparando solo algunas piezas de su puzle. Esta operación corresponde a una incertidumbre lúdica para enfrentarse a la aventura de grabar espacios no perfectamente controlados, dispuestos a recibir otros agentes narrativos.

Los largometrajes de Agüero ilustran que no se necesita una producción masiva ni estudiada para concluir una película, ni es necesario un marketing elaborado para llegar a las audiencias. Su enfoque sencillo, mantenido durante más de 40 años, le ha permitido desarrollar una estrategia que, con el tiempo, se ha distanciado de la linealidad canónica, expandiendo sus imágenes hacia una multiplicidad pensada desde la emocionalidad e incertidumbre.

En vista de lo anterior, se ha establecido la siguiente hipótesis: A partir del año 2010, la obra cinematográfica de Ignacio Agüero se caracteriza por el uso de la divagación como principal metodología de creación, articulando con ella las configuraciones estéticas y de producción en sus películas. Por tanto, la hipótesis de este artículo es doble, ya que analiza la obra del autor y propone un concepto que aborda su metodología, a saber, "divagación cinematográfica".

El pensamiento situado y la realización cinematográfica

Donna Haraway estableció un cuestionamiento hacia los conocimientos de carácter universal, diciendo que “La única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular” (339). Con esa idea fundamenta el carácter topográfico del conocimiento, estableciendo que siempre estaría vinculado a las experiencias de quienes lo producen y su espacio correspondiente, por lo que desarrolla un punto de vista denominado “pensamiento situado”: Dicha mirada establecería entonces que las creaciones artísticas son una práctica donde representamos este tipo de conocimientos y, para profundizar en lo anterior, se rescata una conclusión de Esteban Dipaola, en su análisis sobre “las formas políticas”⁸ del cine argentino, donde afirmaba que existe una dimensión político-sensible en el cine contemporáneo:

Se trata de políticas que producen sentido en las experiencias cotidianas y biográficas de los individuos y que no se someten simplemente al requisito de la transformación de las estructuras sociales o a los mandatos y denuncias morales. Esas políticas de lo sensible son también formas de producción de los relatos en una sociedad y, en ese aspecto, potencian expresiones estéticas, visuales y narrativas sobre la realidad. (139)

⁸ El ejercicio de las imágenes cinematográficas como punto de encuentro entre estética y política, por lo que las formas políticas se desarrollarían a partir de las reflexiones en torno a la representación.

Así como el espacio es inseparable del cuerpo, la política y la estética siempre operarán en conjunto dentro del cine documental. Las imágenes y sonidos de un documental son la narración de ejercicios de identificación, donde el equipo realizador se relaciona con la agencia de una otredad. En otras palabras, el documental es un espacio donde podemos encontrarnos con las huellas de los conocimientos situados mediante una representación cinematográfica⁹.

A partir de lo anterior, se establece a los “pensamientos situados” como conocimientos que se ven fundados desde la comunidad y el territorio, el primer eje temático de Ignacio Agüero.

La dimensión personal, una construcción de personajes

Según Jirku y Pozo, el enfoque autobiográfico confiere a la obra un sentido de intimidad que la convierte en una valiosa fuente de información acerca de "la existencia de un yo individual que se revela a través de la narración del pasado" (9). Complementamos lo anterior con Georges Gusdorf, quien afirmó que en las obras autobiográficas aparece el diálogo que una vida sostiene consigo misma en una misión imposible de concluir: encontrar su verdad absoluta (17).

Es así como justificamos la búsqueda interminable de la autobiografía a partir de las ideas de Haraway, pensando que una obra autobiográfica no puede ser una comprensión total de la persona retratada, porque las obras culturales siempre serán una representación.

Al final, este tipo de creaciones son un ejercicio de autoidentificación que, una vez completado, concluye la estructura de una obra cultural, por lo tanto, lo característico de la autobiografía se encuentra en "el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina y que se da a leer en el texto crítico" (Lejeune 61).

Así surge la obra autobiográfica, mediante una combinación de recursos narrativos que representan la autoidentificación de una persona a través de su obra, ya sea de manera explícita, usando imágenes del rostro autobiográfico, o ambigua, con los encuadres de los árboles en su barrio¹⁰.

A partir de lo anterior, establecemos la “dimensión personal” como aquellos elementos que representan a Ignacio Agüero dentro de sus películas, el segundo eje temático de su filmografía.

Las prácticas autorreflexivas, mostrando el dispositivo

Valeria de los Ríos investigó si la autorreflexividad en el cine documental implica una clara relación entre las imágenes y su proceso de producción (De los Ríos, *Presencia visible de la cámara en el documental latinoamericano* 49).

Este tipo de ejercicios indican la exploración de una obra en torno a su propia condición como obra, empleando recursos narrativos que la convierten en otro personaje dentro del relato

⁹ En *Nostalgia de la luz*, un grupo de científicos trabaja en el Desierto de Atacama para la observación astronómica porque dicho lugar tiene el cielo más despejado del mundo. Por otra parte, el desierto también es importante para muchas mujeres porque entre sus arenas han aparecido los restos de personas desaparecidas durante la dictadura de Augusto Pinochet, ellas esperan encontrar a sus familiares. El desierto se nutre como un espacio de encuentro entre temporalidades pasadas y sus búsquedas desde el presente.

¹⁰ En *El pacto de Adriana*, Lissette Orozco, la directora del documental, se entera de que Adriana Rivas, su amada tía de la infancia, fue agente de la policía secreta de Augusto Pinochet, por lo que decide grabar a su familia durante los procesos judiciales de Adriana. La historia se construye desde la exploración biográfica, pero el punto de vista resulta autobiográfico porque la cámara acompaña principalmente a Lissette, indagando en el caso de Adriana a través de sus reflexiones y emociones.

porque construye una representación de sí misma y, por ende, el espacio que alberga la realidad se vuelve opaco, revela sus costuras. María Inés Lagos señaló que la práctica autorreflexiva establece "un yo coherente y unificado que, sin embargo, está en proceso de hacerse" (409), una idea desarrollada a partir del análisis de dos libros protagonizados por jóvenes latinoamericanas.

Lagos concluye que, aunque las narradoras intentan contar su historia personal, "comprueban que esta es inseparable de sus relaciones con los demás" (412). Esto establecería una relación importante entre la autorreflexividad y el espacio donde se desarrollan sus historias, en otras palabras, estos ejercicios no dependen únicamente del medio específico.

A partir de lo anterior, corroboramos la hipótesis de Valeria de los Ríos, ya que ella cierra su análisis sobre algunos documentales con recursos autorreflexivos diciendo que en el cine documental se expone la "presencia visible de la cámara no solo para hacer una reflexión metadocumental a nivel narrativo o diegético, sino que para dar cuenta de una presencia encarnada y situada" (De los Ríos, *Presencia visible de la cámara en el documental latinoamericano* 54).

El cine documental autorreflexivo, según esta investigación, implica ejercicios tan metanarrativos como situados¹¹ o, en otras palabras, la "práctica autorreflexiva" es una revelación del dispositivo cinematográfico y, al mismo tiempo, del entorno social donde este se está utilizando.

Finalizando nuestro marco teórico, se plantea que la representación en el cine documental se compone de imágenes que siempre observan conocimientos situados: un ejercicio en constante construcción donde individuos y espacios representan los pensamientos situados. Dentro de ese margen, la dimensión personal emerge cuando el autor construye imágenes que representan fragmentos vinculados a su identidad y experiencia individual. Por último, si un documental revela sus propios recursos representacionales, exponiendo su contexto y sus sujetos de producción, desarrolla prácticas autorreflexivas.

La suma de estos tres ejes temáticos resulta indispensable para nuestra tesis porque entendemos que la posición situada abarca una espacialidad donde es posible fundar tanto la dimensión personal como las prácticas autorreflexivas. Por ende, el cine situado abre la posibilidad de armar narrativas coherentes que, en esta investigación, entendemos como una divagación¹².

¹¹ En *El otro día*, las personas que interactúan con la casa de Ignacio Agüeros producen momentos autorreflexivos: El cineasta utiliza la narración en off para reflexionar sobre una fotografía de su familia, hablando sobre lo que él identifica como el inicio real de la película, pero no concluye su idea porque suena el timbre de la casa, intenta repetir su comentario, pero le interrumpen de nuevo, y esto lleva a que el cineasta atienda la puerta. Es un momento que sitúa las lógicas autorreflexivas del largometraje a través del montaje, la interacción es construida a partir de lo cinematográfico, en conjunto a las personas situadas en el espacio de la película.

¹² El documental *Los Rubios*, de Albertina Carri, trata sobre una exploración que la directora hace sobre su madre y padre, asesinados en 1977 durante la dictadura argentina. Entre sus recursos narrativos se desarrollan entrevistas a personas relacionadas con la familia de Albertina y una actriz que interpreta a la directora mientras ambas están en pantalla. La figura de Carri se reparte, incluso, a través del stopmotion, donde habla sobre el rodaje de la misma película. La diversidad de recursos y narrativas que explora este documental podría identificarse como un ejercicio de divagación.

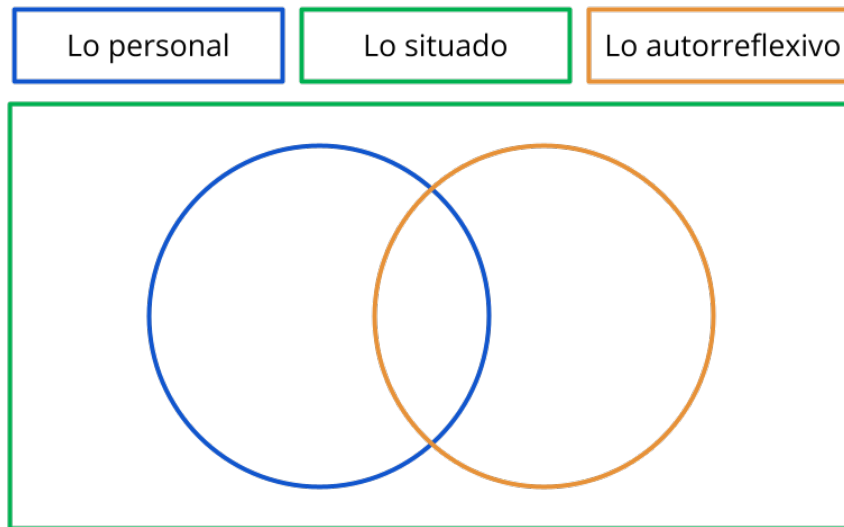


Figura 1. Representación visual de los tres conceptos desarrollados en este marco teórico, mostrando cómo funciona su relación al establecer que la dimensión personal y prácticas autorreflexivas siempre serán elementos situados.

La metodología de un artículo

Nuestro foco del análisis yace en seleccionar una secuencia de cada película del corpus, para así realizar una búsqueda de sus tramas principales y relación con los ejes temáticos de la investigación.

Una vez identificada la historia principal de cada película, se abordarán los espacios representados desde una perspectiva cinematográfica. Para ello, se analizarán los planos de cada largometraje con el objetivo de identificar sus ejes temáticos, para después identificar cómo estos elementos se relacionan con la trama principal de cada película, mediante los motivos sonoro-visuales que ilustren los ejes temáticos, logrando así que una interpretación de la metodología que sostuvo la producción y post-producción de las películas.

En resumen, esta investigación llevará a cabo una revisión exhaustiva de los recursos narrativos de cada película para interpretar la cohesión entre sus elementos, buscando desarrollar una metodología que justifique estas relaciones y operaciones.

Cómo me da la gana II: El primer corte

Los créditos iniciales de la película establecen su condición de secuela, pues, conforme estos avanzan se oye la canción principal de *Como me da la gana*¹³, pero la música se interrumpe, aparece un archivo de mujeres caminando en un cerro, llegan a un mausoleo.

La voz en off de Agüero dice que las imágenes corresponden a *No olvidar*, documental realizado durante la dictadura, su historia trata sobre unos crímenes cometidos en Lonquén. Tras esto, se ve una entrevista de la película anterior, el cineasta se acerca a un colega que documenta las calles y le pregunta por su rodaje, se ven los dispositivos fílmicos de ambas producciones, le dice que todo trata sobre la situación política, mientras aparece un grupo de carabineros.

¹³ Consiste en una versión en vivo de *Como me da la gana*, una canción de Lucho Aránguiz, la cual fue registrada durante un rodaje sobre su compositor.

A modo de análisis, el documental establece dos espacialidades, *No olvidar* y *Como me da la gana*, para desarrollar recursos narrativos como la voz en off y la entrevista, además, ambos espacios revelan el contexto de producción de sus imágenes al verse situadas en un marcado contexto de dictadura. Por último, se inicia una construcción en torno a la figura de Agüero, revelando que es alguien interesado en los demás.

En un tiempo más actual, se ve a un cineasta monitorear un rodaje, la voz en off de Agüero afirma que en la primera película habló con sus colegas para entender cómo era hacer cine en dictadura, el plano sigue al equipo de producción mientras terminan su toma. Agüero se acerca al otro director y la conversación revela que es Pablo Larraín, durante el rodaje de *Neruda*, Agüero le pregunta por el significado de lo cinematográfico. Larraín responde que sería el oficio mismo, equiparable a los espectáculos de magia y sus capacidades de construir una ilusión, afirmando que en su rodaje todo es una mentira.

Reflexionando lo anterior, la película se reafirma como secuela desde la repetición de un ejercicio, hablar sobre cine con cineastas en rodaje, aunque la diferencia yace en el tema de las entrevistas, ahora se busca el significado de lo cinematográfico.

Destacamos dos recursos narrativos dentro de esta secuencia: El primero se da por montaje porque la película conecta sus escenas a partir de un mismo elemento, ver un director en rodaje. El paso entre la imagen de Andrés Racz y Pablo Larraín permite hablar sobre el segundo recurso, la espontaneidad, Agüero no usa herramientas contextuales para identificar a las personas en pantalla, por ejemplo, textos que indiquen el nombre de los cineastas, la identidad aparece por conversaciones situadas¹⁴.

Volviendo al documental, se hace un corte a *Como me da la gana*, unos cineastas se preparan para filmar un grupo de músicos y se revela que uno es Lucho Aránguiz, después, tocan la canción principal del documental y se pasa a un momento donde Agüero habla con el músico y su director, les pregunta si saben quiénes verían la película que están haciendo, ellos dicen que no. Aparecen archivos mudos de un casamiento, la voz en off de Agüero reconoce a su padre en las imágenes y le pregunta a una persona llamada Sophie si puede adivinar a quién más están viendo. Ella lo regaña y le pide que explique por qué ven los archivos, Agüero responde con un "dímelo tú, tú eres la montajista" (Agüero, *Como me da la gana II* 00:09:02), Sophie le pregunta por lo cinematográfico, él dice que son los sombreros, la escena termina con el plano de una joven vistiendo ropas holgadas y un sombrero.

Analizando lo anterior, se genera un nuevo vínculo por montaje, con el rodaje y el casamiento, teniendo al archivo como símbolo compartido entre ambas escenas. Rescatamos lo siguiente: Primero, la presentación de archivos familiares como elemento personal, porque la figura de Agüero se nutre con las imágenes de sus parientes. Por último, la aparición de Sophie como elemento autorreflexión porque, además de ser la montajista, también deberá responder la pregunta de Agüero.

Retomando la película, se corta al archivo de una anciana con ropas abrigadas y un sombrero grueso, la cámara está en un vehículo y este comienza a moverse, el plano muestra diversos peatones en la calle mientras se oyen unas voces en ruso. La película muestra a Agüero en un departamento, grabándose con la cámara frente al espejo, se corta a los planos de una tele,

¹⁴ El nombre de Racz puede conocerse bajo la condición de secuela, en *Como me da la gana* tampoco se dice su nombre, pero tiene un crédito como participante de la película. El nombre de Larraín aparece en función de la entrevista.

una mujer y una ventana, el documental pasa a las imágenes de una ceremonia fúnebre de gran convocatoria.

Lo anterior ilustra otra relación por elemento compartido, mediante símbolos las mujeres y sus sombreros, tras esto se introduce un nuevo espacio para la película, ubicado aparentemente en Rusia, donde se revela el dispositivo cinematográfico y una ceremonia fúnebre que, en un principio, no resulta más que expositiva.

La secuencia pasa al mausoleo de *No olvidar* y corta a una imagen más reciente, el cementerio de una costa, allí se entrevista a un hombre con quien es difícil sostener el diálogo. Agüero descubre que se apellida Sotomayor y que no trabaja en el cementerio, aparece un perro y hablan de él, pero tampoco se desarrolla como tema. La película regresa al cementerio, mientras la voz en off de Agüero le dice a Sophie que se han perdido, corte a negro, aparecen los créditos iniciales.

Reflexionando lo anterior, el documental recurre al símbolo de las tumbas como motivo visual entre Rusia, Lonquén y el cementerio, lugar donde ocurre la entrevista. La conversación con Sotomayor resulta fundamental porque es debido a ella que Agüero le dice a Sophie que se han perdido, provocando el cierre de la película, y esto establece una conclusión a la estructura narrativa del largometraje. Esto además reafirma la autorreflexibilidad del documental pues la película empezará de nuevo, siendo este último un recurso aquello que la establece como otro personaje que está en proceso de hacerse.

Se deja en evidencia que *Como Me Da la Gana II* presenta historias movilizadas por los ejes temáticos identificados en esta investigación, representando contextos políticos mediante recursos narrativos que abordan elementos como la voz en off, entrevistas, el uso de archivo y estrategias de montaje como el paso entre planos justificado por un símbolo compartido.

Esta estructura autorreflexiva convierte a la película en un ejercicio constante de exploración y construcción, reafirmando que el cine no solo representa la realidad, sino que también es un espacio para reflexionar sobre su propia esencia.

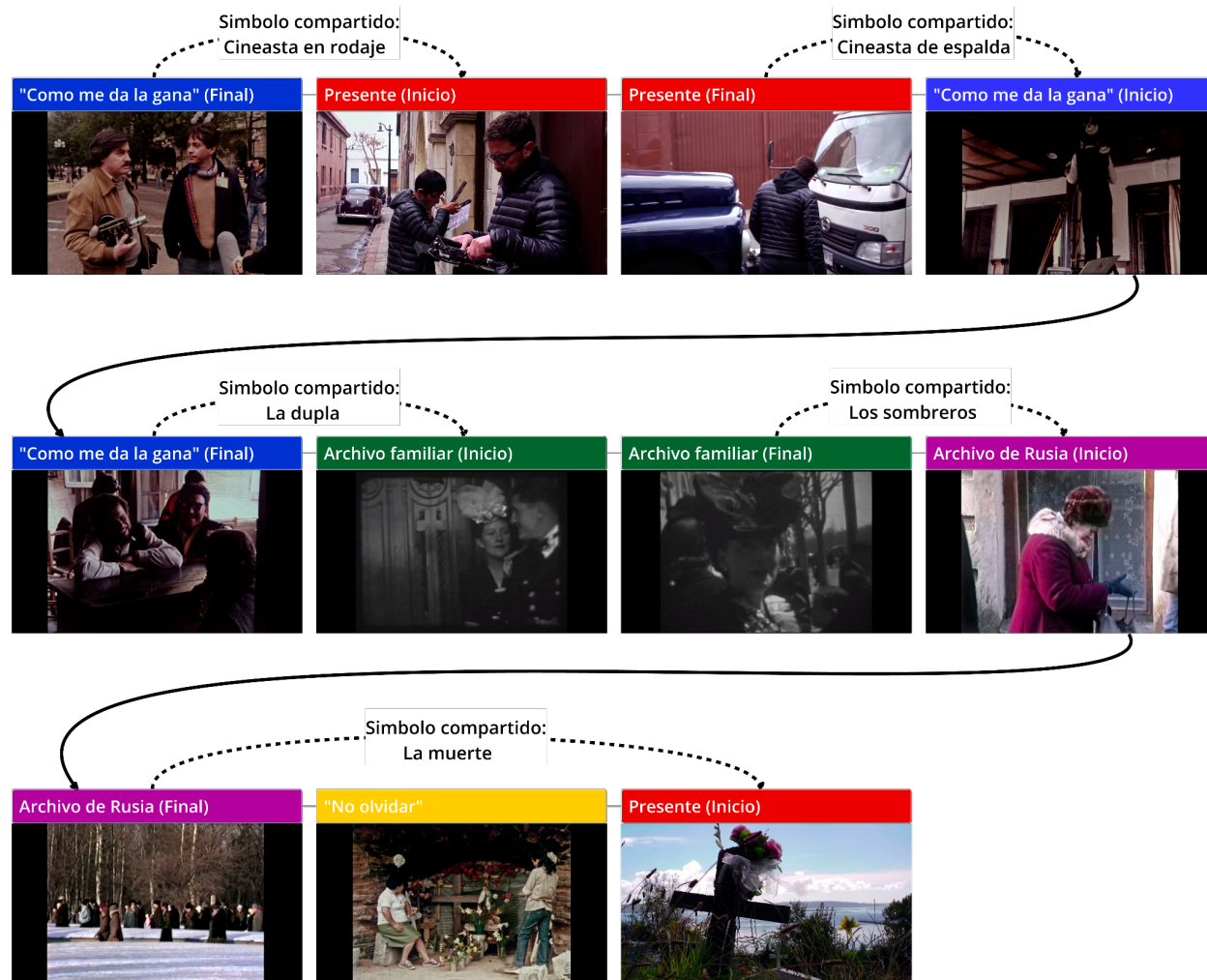


Figura 2. Mapa que ilustra la divagación secuencial de “Como me da la gana II”, utilizando la primera secuencia de la película. Las escenas se enlazan a partir de un símbolo visual, compartido entre el último plano de una escena y su imagen sucesora.

Nunca subí el Provincia: La pluma y sus visitas

La película inicia con Agüero preguntándole a un hombre por un dicho típico, lo recuerdan entre risas, y el cineasta le pregunta si nació en el barrio, el vecino dice que sí., hablan de lugares icónicos y algunas personas. Agüero quiere saber sobre la esquina donde ahora hay un edificio, el vecino habla de los antiguos dueños, el director recuerda que ahí antes había una panadería.

Los dos se despiden, revelando que el caballero se llama Luis, y el vecino se va, pero la cámara corta nuevamente a la entrevista en un momento donde Agüero pregunta por el panadero, Luis dice que se llamaba don José. La cámara muestra el patio mientras el viento opaca sus voces; hay una escalera junto al techo, la casa es de un piso.

Analizando lo anterior, este documental, al igual que *Como me da la gana II* realiza entrevistas sin herramientas contextuales, donde Agüero expresa su personalidad curiosa a distintos niveles, por ejemplo, preguntado por la versión completa del dicho típico.

El interés de Agüero hacia la antigua panadería destaca no solo por la conversación, también se ve en el montaje. Tras terminar la entrevista, se corta a otra parte de ella, donde los vecinos conversan sobre el dueño de la panadería, don José, finalizando la escena con un plano del patio del cineasta donde destaca una escalera por su color y distancia ante la cámara.

La película continúa con el archivo de unos niños cantando en una sala, Agüero les pregunta si conocen a Charles Chaplin y el documental los muestra viendo una película de ese personaje. Corte a la cima de un cerro en la cordillera, después, se ve el mismo cerro entre unos edificios y aparece una pintura que ilustra a dos personas sobre un techo, le dan la espalda a la cordillera.

La cámara está en un techo y panea mientras revela la muralla de una casa vecina, tiene clavada una madera pequeña, la estructura destaca porque recibe la luz del sol mientras se oye música docta. Corte a una mujer desnuda en el mismo techo, se escucha maquinaria de construcción. Salto de tiempo, desde el techo es visible otro cerro y se corta un plano teleobjetivo de su cima, tiene una estatua de la Virgen, es el cerro San Cristóbal.

Analizando lo anterior, esta secuencia presenta diversos símbolos, partiendo con los archivos de Agüero en un taller de cine para niños y la cordillera retratada en video o pintura. En el techo de Agüero aparecen elementos como la muralla vecina, el cuerpo femenino, sonidos de construcción y la música docta.

Ocurre la transición por símbolo compartido porque desde la pintura con personas en el techo se pasa a un plano ubicado sobre una casa, lugar donde también se desarrolla otro vínculo: La escalera del principio y el techo complementan la construcción de un espacio para la película, la casa de Agüero, estos elementos desarrollan coherencia y cohesión. aunque estén separados por la existencia de otros planos

Retomando el documental, en una mesa se encuentran las manos de Agüero, tienen papel y una pluma, les llega la luz de la tarde. Está escribiendo un mensaje para un destinatario desconocido, dice que empezó el rodaje de una película y que dicha carta es la primera que le enviará.

Comenta que no tiene nada especial que decir, pero afirma que "apenas la pluma se empieza a mover aparecen las primeras imágenes" (Agüero, *Nunca subí el Provincia* 00:11:38). Agüero termina su carta diciendo que no puede dejar de pensar en el panadero.

El momento resulta clave porque establece un espacio orientador, las cartas materializan las ideas del autor, por ejemplo, afirmando que la panadería de don José será un tema para la película. Además, el escrito comparte una idea importante: el uso de la pluma lleva hacia la imagen. Esto indica que, sin necesidad de ideas previas, el ejercicio creativo permitió que aparecieran nuevas imágenes.

Mucho más adelante, aparece un archivo de Juan Antonio Espinoza, ambulante del sector, hablando en una vereda donde él guarda sus cosas. Conversa con el cineasta sobre su vida, mientras las imágenes permiten ver al barrio de esos años, mostrando una plaza que expande el territorio situado, gracias a un personaje del sector, además, la secuencia presenta otras imágenes de la virgen del cerro San Cristóbal.

Más adelante, unas imágenes de Japón, desde un tren en movimiento, presentan una narración en off de Agüero donde habla sobre una mañana helada. Ese día abrió sus ventanas para dejar pasar la luz; de pronto, entran dos chincoles que rápidamente abandonan su casa. Esa

experiencia la asocia con las visitas cortas que ocurren durante los viajes de vacaciones, el documental corta a los niños de taller riéndose mientras ven una película. Analizando lo anterior, la historia de los chincoles establece una justificación para los “momentos puntuales” del documental, siendo imágenes que se perciben singulares por tener pequeñas apariciones: La narración de Agüero habla sobre esas visitas que, aunque no correspondan al espacio, portan una espontaneidad que complementa la atmósfera. La virgen del cerro San Cristóbal contextualiza el mapa principal de la película, pero los talleres de cine para niños, y las imágenes de Japón, expanden los conocimientos situados del documental por ser visitas justificadas desde su carácter personal, ser archivos que hablan del autor.

Continuando con la película, Agüero visita a Sophie, ella vive en una casa con muchas pinturas, la mayoría son paisajes de Santiago en compañía de la cordillera, el estilo de esas obras es igual al de la primera pintura del documental. Agüero, por primera vez, dice el nombre del cerro más importante de la película, el Provincia, y se revela que Sophie está editando una película. Este documental también le asigna un rol autorreflexivo a Sophie, por ejemplo, varios minutos antes, el anciano encorvado camina por el cruce y nota la presencia de la cámara, sigue su curso, la voz en off de Agüero dice que filmará a todos los vecinos que conoció en el edificio del cruce. Aparecen planos cerrados de algunas personas mientras el cineasta dice la distancia que hay entre su casa y otros lugares, aparece un anciano con terno, Agüero pregunta por la distancia que existe entre las pupilas y el fondo de una mirada. Alguien lo regaña diciéndole que eso no irá en la película, la imagen se congela y el plano vuelve a repetirse, esa fue la voz de Sophie.

Tras la secuencia que ocurre desde la casa de Sophie, la cámara, en el techo de Agüero, panaea hacia la muralla del vecino, aparecen las imágenes de un mausoleo, con una muralla gigante asociable con la del vecino. Allí se encuentran dos mujeres y una de ellas es la persona que aparece al principio de la película, sosteniendo las fotos de detenidos desaparecidos. No se contextualiza que las imágenes corresponden a *No olvidar*, pero eso se debe a que la importancia de estas imágenes yace en su relación dentro de *Nunca subí el Provincia*, sumando, además, un valor tan histórico como personal, esto debido al contexto de dictadura donde se sitúan las imágenes y el registro realizado por el autor.

En el último tercio de la película se muestra un plano donde, conforme se abre una puerta, la luz revela el suelo de la casa de Agüero, tiene el patrón de tablero de ajedrez, allí hay una carta en el suelo. Sophie y Agüero hablan sobre lo que pasó con el cineasta después de ese momento, mientras se ven imágenes de una embarcación en altamar, dicen que se acabó la correspondencia y que ya no habría destinatario, pero, de todas formas, Agüero escribiría por escribir. Más adelante, un grupo de niños recorren una sala con cámaras de papel, frente a una fila de cajas de fósforos con el diseño de la cordillera de los Andes. Corte a un paneo que revela la cima de la cordillera, la cámara se detiene en el cerro Provincia.

La película pasa a una entrevista entre Agüero y el zapatero, es el anciano de terno, están en su local y se oye música docta. Hablan sobre las palomas que antes había en el techo del lugar, pero una joven interrumpe, viene por sus zapatos. Se corta al cruce, la cámara panaea mientras sigue a diversas personas, y se pasa al techo de Agüero, mirando al cerro San Cristóbal mientras cae la tarde. Después, la mano del cineasta revisa unos dibujos infantiles frente a la cámara, tienen mensajes escritos en japonés. El documental pasa a un plano de la sala mirando el patio, es extenso, corte a un archivo de la panadería con don José mirando a cámara. La película termina.

Por último, en los créditos se oye una secuencia de sonidos, son los ambientes de los espacios recorridos: La casa de Agüero, los talleres para niños, el metro de Japón, entre otros.

Analizando lo anterior, la declaración de escribir por escribir sería una lógica que, si bien suena impulsiva, se ve representada entre “pequeñas visitas” y símbolos compartidos. La película muestra una serie de archivos no relacionables: peatones de Santiago, jóvenes corriendo, un cementerio, y los niños con cámaras de papel.

Dicha secuencia, al finalizar con el taller, establece un camino que lentamente regresa hacia el terreno conocido ya que, por primera vez, los talleres de cine simbolizan uno de los temas principales, la cordillera.

Esto se reafirma con lo que ocurre más adelante: la cámara se encuentra en el techo de Agüero y le “da la espalda” al cerro Provincia para mostrar un atardecer desde el cerro San Cristóbal. Después, Japón se materializa en los dibujos infantiles, los cuales se encuentran dentro de la casa del cineasta, por ende, la película ha vuelto a su primera locación.

El último plano de la película cerraría la obsesión inicial de Agüero, la panadería, y esto se vería complementado por el diseño sonoro de los créditos, donde solo escuchamos los espacios que fueron apareciendo a partir de don José, estableciendo la auténtica finalización del viaje.

Finalizando el análisis, se establece que en *Nunca subí el Provincia* se revela una narrativa compleja donde Agüero vuelve a utilizar el símbolo compartido entre sus imágenes para así generar una coherencia, pero dicha relación no se establece de manera secuencial porque, en realidad, está distribuida a lo largo de la película.



Figura 3. Mapa que ilustra la divagación ramificada de *Nunca subí el Provincia*. Los planos de la secuencia principal (identificados con títulos) presentan situaciones o materialidades que pueden conectarse con otras imágenes de la película (aquellas que se identifican con minutajes).

Conclusiones

Con el paso de los años, Ignacio Agüero ha desarrollado una metodología especial para construir sus películas y, a partir de esta investigación, establecemos que para entenderla primero se debe pensar lo siguiente: En sus documentales nada surge de la nada.

Los largometrajes analizados dejaron en evidencia que en las películas de Ignacio Agüero el relato consiste en explorar un tema a partir de su reflexión. Para transmitir lo anterior, el cineasta construye imágenes que cumplen una función primaria por representar el tema central del documental.

Como sus películas avanzan entre diversos motivos audiovisuales, la estructura no lineal de Agüero requiere de una estrategia que, en caso de sentirnos desorientados, le garantice al público que sigue observando un documental que sí tiene sentido y coherencia.

Los espacios de cada película son fundamentales para complementar esa orientación, pues, conforme aparecen estos lugares se dibujan los márgenes del territorio donde ocurrirá el documental. Lo anterior afirma que la representación de contextos socio-culturales genera unas reflexiones que movilizarán al relato, mediante una exploración propia de los conocimientos situados que, además, se ve nutrida por los motivos autobiográficos del autor.

Los elementos personales del cineasta resultan clave para el avance de sus documentales, siendo su rol como personaje uno de los más evidentes. Agüero aparece como un explorador de imágenes que, en pos de su tema principal, opera directamente la cámara. Además, sus archivos y espacios también son capaces de movilizar al relato sin necesidad de que él esté presente, por ende, sus películas pueden reflexionar el tema central mediante una representación autobiográfica del autor.

Por último, el ejercicio autorreflexivo del cine es utilizado por Agüero para indagar en los temas de sus películas, representando sus contextos de producción en diversos momentos. Tarde o temprano, los documentales se entenderán como un personaje dentro de sus propios relatos, generando reflexiones que pueden movilizar las películas desde lo metacinematográficos.

En definitiva, la divagación de Ignacio Agüero sería un recorrido que realizan sus películas dentro de un marco situado, con dimensión personal y prácticas autorreflexivas, un viaje que fundamenta particularidades tan interesantes como las “funciones de la imagen”, donde ocurre lo siguiente:

- I. Imágenes de función primaria: Representan el tema central del documental y actúan como puntos de retorno desde los cuales se puede continuar el relato, asegurando su coherencia.
- II. Imágenes de función secundaria: Aunque no están directamente relacionadas con el tema central, dialogan con las imágenes primarias, expanden los conocimientos situados y aportan valor sociocultural al relato. Estas imágenes comparten símbolos con las imágenes de función primaria.
- III. Imágenes de función terciaria: Representaciones espontáneas y breves, como las "pequeñas visitas" de *Nunca subí el Provincia*, se vinculan las imágenes de función secundaria a través de sus símbolos y, como mínimo, aportarán conocimientos situados para la película.

Reflexionando sobre lo anterior, se determina que los relatos en el cine de Ignacio Agüero resultan sencillos de seguir gracias a la función que simbolizan sus imágenes y el cómo estas se van relacionado. En *Como me da la gana II*, la divagación se materializa por un montaje que enlaza

dos escenas a partir de los símbolos que comparten, siendo esto más importante que la función de sus imágenes, o la trama de sus escenas, a la hora de determinar el avance del relato.

El espacio autorreflexivo del documental sería fundamental pues las decisiones que Agüero y Sophie van tomando en la sala de montaje establece los pulsos dramáticos que movilizan la película, representado una “divagación secuencial” por parte de *Como me da la gana II* donde las costuras de la película se utilizan para movilizar a su trama.

En *Nunca subí el Provincia*, Agüero abandona esa secuencialidad para explorar un ejercicio aún más rizomático. La película fragmenta sus espacios y los reparte a lo largo de toda la obra, por lo que el sentido de sus imágenes no siempre es inmediato.

La panadería de don José inicia como un detonante, pero tras el cruce de Valenzuela Castillo aparecen sus archivos, o su escritura durante la primera carta de Agüero, aparecen imágenes que fundamentan su importancia hasta, finalmente, ser el último plano de la película. Esto demuestra que *Nunca subí el Provincia* utiliza la función de las imágenes para construir una auténtica “divagación ramificada”.

El paso entre *Como me da la gana II* y *Nunca subí el Provincia* ilustra una exploración por parte de Agüero hacia los límites de la divagación, viendo hasta qué punto se puede fragmentar una trama para convivir con otras imágenes. Esto significa que la divagación no es simplemente un recurso narrativo, sino la metodología utilizada por Ignacio Agüero para reflexionar un tema mediante sus ejes temáticos y la función de sus imágenes.

Es importante rescatar que estas películas invitan a que el público forme parte de la obra. *Como me da la gana II* responde su incógnita principal respecto a lo cinematográfico, pero no como una máxima, sería la respuesta de sus personajes, por ende, el público puede desarrollar sus propias resoluciones.

Nunca subí el Provincia plantea una obsesión por parte de Agüero hacia don José y su panadería, pero esto no limita a que el público solo debe ver eso, le entrega una cantidad considerable de imágenes e historias que le permitirían generar sus propios interés y reflexiones, por lo que la metodología del cineasta también permea en la distribución y públicos de sus películas.

Finalizando este artículo, rescatamos las imágenes de embarcaciones en altamar que aparecen en amables películas. para así establecer un motivo visual que represente la estrategia de Ignacio Agüero.

En *Como me da la gana II* las imágenes de embarcaciones muestran a estos objetos como elementos bajo constante movimiento, mientras Agüero busca una respuesta para su incógnita, pero al momento de finalizar la película aparece un buque suspendido cerca de una costa, el plano es extenso, y esto ilustra un cierre para el viaje recorrido.

Nunca subí el Provincia comparte una secuencia de *Sueños de hielo*, película dirigida por Ignacio Agüero donde se ven muchas embarcaciones. El narrador de esa historia se compara a sí mismo con los buques en pantalla, dice que son seres errantes que siempre esperan moverse hacia alguna parte, *Nunca subí el Provincia* corta a la sala de Agüero, se ve un barco junto al tragaluz de su casa. Con esa secuencia, el cineasta reafirma su rol de explorador, encontrando imágenes que llevarán la película hacia su destino, dicho fenómeno se pone en diálogo con la primera carta de Agüero. Al escribirla afirmó que las imágenes aparecen conforme él mueve la pluma y, por ende, se

establece que sus relatos siempre serán capaces de desarrollarse, justificando que nada viene de la nada, así como dichas embarcaciones.

Las películas de Ignacio Agüero son una bitácora de exploración, donde cada imagen representa al horizonte de sentido dentro de sus relatos. Algunas son de películas previas, otras resultan ser archivos, pero todas forman parte de lo que esta tesis entiende como una divagación cinematográfica, la estrategia que confirma una madurez y desarrollo en los fenómenos rizomáticos identificados por Donoso y De los Ríos en *El cine de Ignacio Agüero*.

Se establece que la divagación cinematográfica es una metodología libre para crear películas con márgenes situados o, en otras palabras, una estrategia que permite explorar y enlazar imágenes arraigadas a sus contextos socioculturales.

A modo de cierre, concluimos que las películas de Ignacio Agüero se desarrollan por una metodología que trenza la realidad, sus ideas y procesos de producción, generando narrativas que establecen a su trabajo como un ejemplo del cine que pasa de la linealidad canónica hacia la divagación metódica.

Referencias

Agüero, Ignacio (dir.) *Como me da la gana II*. Agüero & Asociado. Chile, 2016

Agüero, Ignacio (dir.) *Como me da la gana*. Ignacio Agüero Producciones. Chile, 1985

Agüero, Ignacio (dir.) *El otro día*. Agüero & Asociado. Chile, 2012

Agüero, Ignacio (dir.) *No olvidar*. Grupo Memoria. Chile, 1982

Agüero, Ignacio (dir.) *Sueños de hielo*. La Mar Films. Chile, 1983

Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G. <https://www.caem.cl/index.php/informes-anauales/item/24-el-cine-en-chile-en-el-2016> Pagina web. 27 de mayo de 2024

Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G. <https://www.caem.cl/index.php/informes-anauales/item/29-el-cine-en-chile-en-el-2019> Pagina web. 27 de mayo de 2024

Carri, Albertina. (dir) *Los rubios*. Cine Ojo. Argentina, 2003

Chauvin, Irene Depetris.. *Cómo vivir juntos. Artes del espacio y afectividad en El otro día, de Ignacio Agüero*. Revista Crítica Cultural, N° 2, 2015, pp 181-196. https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Critica_Cultural/issue/view/195

de los Ríos, Valeria y C. Donoso. *El cine de Ignacio Agüero: El documental como lectura de un espacio*. Ed. Cuarto Propio. Santiago, 2015

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. <https://dx.doi.org/10.7764/cdi.43.1463>

- de los Ríos, Valeria. *Presencia visible de la cámara en el documental latinoamericano*. Revista 180, N° 43, 2019, pp 48-55. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-669X2019000100048&script=sci_abstract
- Dipaola, Esteban. *Las Formas Políticas del Cine Argentino: Montajes, Disrupciones y Estéticas de una Tradición*. Aisthesis. N°48, 2010, pp 128-140 <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812010000200008>
- Guattari, Félix y G. Deleuze. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Ed. Pretextos. Valencia. España, 2004
- Gusdorf, Georges. *Condiciones y límites de la autobiografía*. Suplementos Anthropos. N°29, 1991, pp 9-18 <https://ayciiunr.wordpress.com/wp-content/uploads/2021/08/anthropos-la-autobiografia-y-sus-problemas-teoricos.pdf>
- Guzmán, Patricio. (dir). *El botón de Nacar*. Atacama Producciones, France 3. Mediapro, Valdivia Film S.A. Chile, 2015
- Guzmán, Patricio. (dir). *La batalla de Chile: Parte 1*. Equipo Tercer Año e Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas. Chile, 1975
- Guzmán, Patricio. (dir). *La cordillera de los sueños*. Atacama Producciones. Chile, 2019
- Guzmán, Patricio. (dir). *Mi país imaginario*. Arte France Cinema, Atacama Producciones y Market Chile. Chile, 2022
- Guzmán, Patricio. (dir). *Nostalgia de la luz*. Atacama Producciones, Blinker Filmproduktion & WDR y Cronomedia. Chile, 2010
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Ed. Ediciones Cátedra. Madrid. España, 1995
- Jirku, Brigitte y B. Pozo, Begoña. *Escrituras del yo: Entre la autobiografía y la Ficción*. Quaderns de Filologia. Estudis literaris, N°16, 2011, pp 9-21 <https://ojs.uv.es/index.php/qdfed/article/viewFile/3944/3585>
- Lagos, María Inés. *Hechura y confección: autorreflexión, escritura y subjetividad en dos novelas de escritoras hispanoamericanas, En breve cárcel de Sylvia Molloy y Escenario de guerra de Andrea Jęftanovic*. Revista de Estudios Hispánicos. N°2. 2006, pp 405–428. Impreso
- Larraín, Pablo. (dir) *Neruda*. Az Films, Fábula. Funny Ballloons, Participant Media, Setembro Cine. Chile, 2016
- Lejeune, Philipp. *El pacto autobiográfico*. Suplementos Anthropos. N°29, 1991, pp 47-62 <https://ayciiunr.wordpress.com/wp-content/uploads/2021/08/anthropos-la-autobiografia-y-sus-problemas-teoricos.pdf>

- Orozco, Lissette. (dir.) *El pacto de Adriana*. Salmón Producciones, Storyboard Media. Chile, 2016
- Osnovikoff, Iván y B. Perut (dir) *Los reyes*. Dirk Manthey Film y Perut + Osnovikoff. Chile, 2018
- Osorio, Gabriel (dir.) *Historia de un oso*. Punkrobot. Chile, 2014
- Oyarce, Wincy. (dir) *Tan inmunda y tan feliz*. Creas Films e Indomita Films. Chile, 2022
- Panizza Montanari, Tiziana. *Procedimientos visuales para la creación de un 'guion expandido' a partir de la confusión y las preguntas en el cine de Ignacio Agüero*. Conexión. N°9, 2018, pp 124-141. <https://doi.org/10.18800/conexion.201801.007>
- Plantinga, Carl. *Retórica y representación del cine de no ficción*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México. Coyoacán. México, 2014
- Reposi, Joanna (dir) *Lemebel*. Solita Producciones. Chile, 2019
- Torres Leiva, José Luis. (dir) *¿Qué historia es ésta y cuál es su final?*. Derejojo Comunicaciones. Chile, 2013
- Torres Leiva, José Luis. (dir) *El viento sabe que vuelvo a casa*. Globo Rojo Producciones. Chile, 2016
- Vasilachis de Gialdino, Irene. *“La investigación cualitativa”. Estrategias de investigación cualitativa*, Irene Vasilachis de Gialdino (coordinadora), Ed. Gedisa editorial. Barcelona, España, 2006, pp 23-60

Recibido: 6 de julio de 2024

Aceptado: 10 de septiembre de 2024