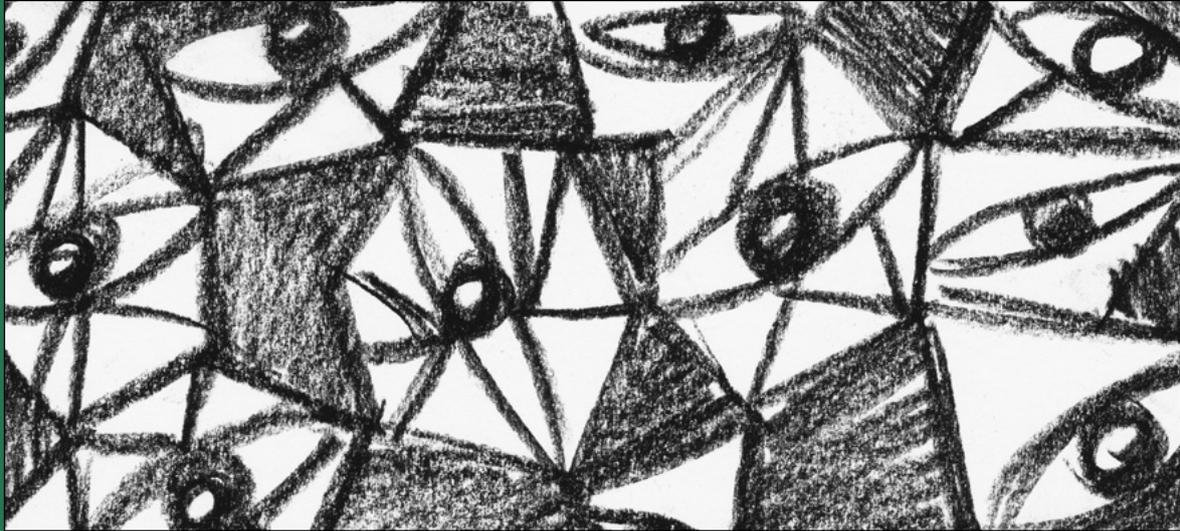


# MAPAS Y PRÁCTICAS CARTOGRÁFICAS EN EL CINE DE IGNACIO AGÜERO

**Valeria de los Ríos**  
*Instituto de Estética, UC*



**Resumen** || Este artículo explora la presencia de mapas y prácticas cartográficas en tres películas del documentalista chileno Ignacio Agüero: *No olvidar* (1982), *Sueños de hielo* (1993) y *El otro día* (2012). En estos documentales encontramos la presencia física, material y filmada de distintos mapas que dan cuenta de prácticas que van desde la construcción cartográfica como manualidad o como objeto técnico e institucionalizado, hasta la intervención o apropiación de estos mapas como práctica a la vez corporal y afectiva.

**Palabras clave** || Ignacio Agüero | Cine documental | Mapas | Prácticas cartográficas

**Abstract** || This article explores the presence of maps and mapping practices in three films by Chilean documentary filmmaker Ignacio Agüero: *No olvidar* (1982), *Sueños de hielo* (1993) and *El otro día* (2012). These documentaries show different physical, material, and filmed presences of maps which in turn account for the practice of cartography as a craft, as a technical and institutionalized object, or as an intervention or appropriation of maps as a physical and affective practice.

**Keywords** || Ignacio Agüero | Documentary films | Maps | Cartographic practices

## 0. Introducción<sup>1</sup>

El trabajo documental de Ignacio Agüero (Santiago, 1952) ha influenciado a jóvenes realizadores y ha sido reconocido a través de premios tanto nacionales como internacionales<sup>2</sup>. Su obra es acotada, pero sostenida en el tiempo. Desde 1982 ha realizado ocho documentales, en los que el tema del espacio ha ocupado un lugar central. En «Agüero por Agüero: Pequeña autobiografía» —incluida en *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio* (De los Ríos y Donoso, 2015)— el documentalista chileno comenta que su antigua casa de infancia en la calle Bernarda Morín, en la que vivió desde los 6 a los 21 años, fue su primera escuela de cine: «Sus ventanas constituían encuadres establecidos por la arquitectura por los que pasaban personas y pájaros como un espectáculo hecho para mí» (17), mientras que «el mundo entero no era más que el espacio *off* de los encuadres de todas las ventanas» (18). Después de la realización de *Cien niños esperando un tren* (1982) Agüero declara: «me doy cuenta de que [mis documentales] son películas geométricas, que trazo líneas desde un espacio central, que reproduzco la relación de Bernarda Morín con sus ventanas y sus fuera de campo» (21). En el documental de José Luis Torres Leiva, *¿Qué historia es esta y cuál es su final?* (2013), Agüero afirma que el documental es «la lectura de un espacio». En estos dichos resulta evidente la concepción espacial que Agüero tiene del cine, donde el encuadre se construye a partir de las ventanas como estructuras arquitectónicas y donde el resto del mundo es un espacio *off*. La concepción del cine como «ventana abierta al mundo» se vincula con el régimen de representación de la perspectiva, creado durante el Renacimiento, del que la fotografía primero y después el cine serían una continuación. Sin embargo, existen en el trabajo de este documentalista otras prácticas representacionales que resulta interesante consignar. Por ejemplo, la idea de una aproximación geométrica en la que se trazan líneas desde un espacio central, más que a la idea de «mirar a través» que ofrece una ventana, apunta a una concepción cartográfica del cine. En «Cómo vivir juntos. Artes del espacio y afectividad en *El otro día* de Ignacio Agüero» (2015), Irene Depetris Chauvin propone que en esta película nos encontramos ante una «cartografía afectiva», donde el tratamiento del espacio redefine las relaciones entre adentro y afuera a partir de ciertos «pasajes» (183), que mapean y movilizan los flujos afectivos de lo social (192). En este artículo pretendo examinar la presencia de mapas y de prácticas cartográficas en tres películas de Ignacio Agüero: *No olvidar* (1982), *Sueños de hielo* (1993) y *El otro día* (2012). A pesar de que la preocupación por el espacio y la cartografía en un sentido amplio está presente en toda la obra de Agüero, en estos documentales específicos encontramos la presencia física, material y filmada de distintos mapas que dan cuenta de prácticas que van

## NOTAS

1 | Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt Regular 2016, N° 1160219 «Imágenes de técnicas en el cine documental latinoamericano», del cual soy coinvestigadora.

2 | Entre sus distinciones internacionales se cuentan el Primer Premio de Documental en el Festival de La Habana por *Cien niños esperando un tren* (1988), el Premio Documental en el Festival de Mannheim-Heidelberg por *Sueños de hielo* (1993), el premio al mejor documental iberoamericano en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara por *El otro día* (2013), El Gran Premio del FID Marsella y el premio a la mejor película iberoamericana en el Festival de Cine Internacional de Ourense por *Como me da la gana II* (2016).

desde la construcción cartográfica como manualidad o como objeto técnico e institucionalizado, hasta la intervención o apropiación de estos mapas como práctica a la vez corporal y afectiva.

## 1. Del mapa al cine

En *Geography and Vision. Seeing, Imagining and Representing the World* (2008), Denis Cosgrove sostiene que el mapa es un producto de la ciencia instrumental surgido en el siglo XVI. Convencionalmente, se lo define como una representación a escala de hechos geográficamente medibles, localizados en un espacio absoluto, Euclidean. Sin embargo, para Cosgrove el conocimiento geográfico no es solo representativo, sino también, performativo, es decir, constituye una práctica a la vez espacial y cognitiva. Con esto, afirma que los mapas no solo son objetos, sino también procesos sociales y tecnológicos, generadores de otros procesos en la medida en que circulan en el mundo social (156). Además, los mapas funcionan como prótesis, ya que sirven para extender las capacidades del cuerpo humano.

E.H. Gombrich afirma en «El espejo y el mapa» que los cuadros y los espejos nos entregan información sobre el mundo óptico (1993: 166-167). Estos objetos proporcionan una apariencia del mundo, que es variable en condiciones de iluminación. Los mapas, en cambio, dejan de lado las apariencias (173) e involucran ciertas convenciones. Los planisferios se proyectan en superficies planas, por lo que siempre incluyen —necesariamente— cierto grado de deformación. Lo que nos interesa como usuarios es que en los mapas lo que es idéntico, aparezca idéntico, con independencia del ángulo desde el que lo miremos (197), distinto a lo que ocurre con la perspectiva (cono visual) como práctica representacional. En su ensayo «Regímenes escópicos de la modernidad» (2003), Martin Jay cita a Svetlana Alpers para afirmar que las cuadrículas cartográficas deben distinguirse de la cuadrícula en perspectiva y no confundirse con ella. Los mapas suponen una superficie de trabajo plana, en ellos la proyección no se observa «desde ninguna parte» y tampoco puede mirarse a través de ellos. Tanto para Gombrich como para Jay y Alpers la espacialidad de la cartografía exige la práctica de la descripción por sobre la narración.

En *Cartographic Cinema* (2007), Tom Conley afirma que el mapa entrega información, por ello nunca está exento de ideología. El mapa es ajeno al cine, sin embargo, comparte su esencia: como los mapas —dice Conley— el cine contiene lenguaje impreso, ambos suelen realizar representaciones topográficas. Las imágenes cinematográficas poseen cierto grado de tactilidad, que dan origen a

sensaciones, produciendo un placer intelectual similar al de descifrar un mapa. Siguiendo esta línea de reflexión, Giuliana Bruno sostiene:

This cartographic impulse of film derives from a narrative twist on the notion «the art of describing». Its haptic rendering is particularly indebted to the multiple perspectives of view that illustrated lived space and made landscape inhabited. In depicting places geographically, the explorative drive extensively mapped this terrain and made urban sites into «scapes». [...] Drawing distant objects closer and pushing back close ones, the views filmically analyzed space, as if separating it into parts to be read as a whole. (Bruno, 2002: 181).

[Este impulso cartográfico del cine deriva de un giro en la idea del «arte de describir». Su rendimiento háptico deriva de las múltiples perspectivas de la vista que ilustraban el espacio vivido y hacían habitable el paisaje. Al representar lugares geográficamente, el impulso de exploración mapeó estos terrenos y convirtió los sitios urbanos en paisajes. [...] Al mostrar los objetos distantes como cercanos y al desplazar a los cercanos, el cine permite analizar el espacio, separándolo en partes que se pueden leer como una totalidad.]

De este modo, justamente esa condición táctil de los mapas, que resulta de las múltiples perspectivas que involucra como medio, es capaz de transformar los espacios urbanos en vistas, las cuales son analizadas en el cine, a través del proceso de edición, como fragmentos de una totalidad. Así, según Bruno, el cine al registrar el espacio urbano presenta siempre un impulso que podríamos llamar cartográfico. En películas como *Cien niños esperando un tren* o *Aquí se construye* (2000) Ignacio Agüero registra escenas urbanas y trayectos que entrarían dentro de esta lógica cartográfica. Distintos espacios de la ciudad de Santiago se registran a través de *travellings* en los que el ojo de la cámara recorre de manera independiente los espacios, o bien acompaña a algunos personajes (niños del taller de cine dirigido por Alicia Vega o trabajadores de las construcción) en sus travesías: el viaje de los niños a ver una película en una sala en el centro de la ciudad, o los desplazamientos cotidianos de los trabajadores desde sus casas hasta su lugar de trabajo y viceversa. En el caso de *Aquí se construye* los *travellings* urbanos como vistas sirven para vincular experiencia y memoria, que son la base para que el espectador pueda armar mapas cognitivos de una ciudad en proceso de transformación<sup>3</sup>. En *cien niños esperando un tren* los *travellings* dan cuenta de una experiencia visual protocinematográfica, que vincula cine, movimiento y experiencia. La secuencia va acompañada por sonido ambiente y una banda sonora que remarca el carácter cinéfilo de la experiencia, con la música de *Cero en conducta* (1933) de Jean Vigo.

Pero en este trabajo quiero enfocarme específicamente en el registro de mapas concretos y su función dentro de la narrativa fílmica. Por ello me referiré a aquellas películas en las que además de la

## NOTAS

3 | Ver «Mapas cognitivos del nuevo siglo: Play de Alicia Scherson y Aquí se construye de Ignacio Agüero». Sección Miscelánea de *Revista Chilena de Literatura* nº77 (2010), en <<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/9135>>

preocupación permanente por el espacio y las prácticas cartográficas que caracteriza a toda la producción de Agüero, esté presente la materialidad gráfica y objetual del mapa. Estos filmes pertenecen a distintas etapas de la producción del director.

*No olvidar* es la primera película de Agüero, pero fue filmada bajo el seudónimo de Pedro Meneses para evitar las posibles represalias de la dictadura. El documental fue considerado la primera película chilena sobre derechos humanos y trata sobre los asesinatos de Lonquén, ocurridos en 1973. El documental registra la historia de la familia Maureira, cuyo padre y cuatro hermanos fueron detenidos y asesinados en esa localidad, permaneciendo como desaparecidos hasta fines de 1978. Los cuerpos fueron encontrados en unos hornos que más tarde fueron dinamitados por la policía para evitar que el sitio se transformara en un lugar de peregrinaje, convirtiéndose en sitio emblemático en la lucha contra la dictadura. Así, mientras las autoridades pretendían borrar topográficamente las huellas del acontecimiento, el documental insistía en registrar —es decir, en dejar una huella— para que el acontecimiento no se olvidara<sup>4</sup>. Tal como indicamos en el libro *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio* en este trabajo temprano encontramos el uso de estrategias estéticas que serán recurrentes en la obra del documentalista chileno, por ejemplo, la emulación de la imagen fija, es decir, la detención de los personajes en la escena, como si se tratara de un retrato fotográfico en movimiento<sup>5</sup>. En este documental aparece también por primera vez un mapa en la filmografía de Agüero, práctica que se repetirá posteriormente en otras de sus obras. Los mapas son objetos concretos y materiales, que integran imagen y texto, de manera que desde el principio su inclusión debe entenderse como una práctica intermedial<sup>6</sup>. En el caso de *No olvidar* el mapa utilizado está dibujado y pintado a mano sobre una cartulina blanca. Tal como señala Bruno:

Amateur maps thus frequently illustrate travel accounts and diaries, confirming the curiosity for spatial observation. Rather than a prescriptive enterprise, this mapping was a descriptive toll: drawing mapped travel space; the map was a visual rendering of a practiced itinerary. (2002: 187)

[Los mapas de aficionados frecuentemente ilustran relatos de viajes y diarios, confirmando la curiosidad por la observación espacial. En lugar de una empresa prescriptiva, esta práctica operaba como un pasaje descriptivo: el dibujo mapeaba el espacio viajado; el mapa funcionaba como una representación visual de un itinerario realizado].

Los dibujos en este mapa *amateur* son esquemáticos, aproximativos, pueden observarse en él los contornos de casas y de otras construcciones, junto con algunos árboles y terrenos agrícolas. La perspectiva que adopta esta representación espacial está a medio

## NOTAS

4 | «Era la guerra de la memoria», relata el propio Agüero (Mouesca, 2005: 97).

5 | En *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio* afirmamos: «Llama la atención que uno de los recursos utilizados por Agüero sea el de “construir” la detención, elaborando a través de planos fijos una suerte de “fotografía en movimiento”, que enfatiza la importancia que su estética otorga a la espacialidad como objeto. Esta opción de su narrativa fílmica puede encontrarse de manera recurrente y significativa en varios documentales» (De los Ríos y Donoso, 2015: 73).

6 | «Intermediality assumes a co-relation in the actual sense of the word, that is to say a mutual affect. Taken together, the redefinition of media co-relationships and a refreshed perception resulting from the corelationship of media means that previously existing medium specific conventions are changed, which allows for new dimensions of perception and experience to be explored. In making this claim, I recognise that intermediality is an operative aspect of different media, which is more closely connected to the idea of diversity, discrepancy and hypermediacy (in the sense of Bolter and Grusin) than to the idea of unity, harmony and transparency. Intermediality assumes an in-between space —“an inter”— from which or within which the mutual affects take place» (Kattenbelt, 2008: 25-26). [«La intermedialidad asume una correlación en el sentido real de la palabra, es decir, un efecto mutuo. En su conjunto, la redefinición de los medios y sus relaciones entre sí, y una percepción renovada resultante de las relaciones entre los medios, significa que las convenciones específicas de cada medio previamente

camino entre una perspectiva aérea (se pueden ver los techos de las casas) y situada (los dibujos de los caminos están trazados en perspectiva). Los sitios que indican lugares importantes para la historia están señalados con un pedazo de papel cuadrado, de color rosa. Estos sitios están señalados con un nombre, escritos con plumón negro y con letras rotuladas, que indican sitios relevantes como por ejemplo «Carabineros» y «Casa». Tal como indicaba Bruno en la cita anterior, la cámara que recorre el mapa señala un trayecto, y mediante el montaje, el mapa es conectado con otros espacios, por ejemplo el Estadio Nacional, que es el lugar donde a la familia se le indica que sus familiares fueron llevados detenidos. Además de las imágenes de lugares concretos como este centro deportivo, el documental conecta la imagen del mapa con fotografías en blanco y negro, que como material de archivo, son testimonio del recorrido de los familiares por distintos lugares en busca de sus seres queridos. La voz en off de algunos de los familiares acompaña el relato de la búsqueda. El mapa funciona aquí como un aparato cognitivo que permite dimensionar de modo aproximativo las distancias de algunos recorridos. Su carácter artesanal lo señala como manualidad, como un objeto hecho con las manos, haciendo aún más explícito el carácter afectivo y háptico de esta forma de representación. Por su manufactura, el mapa señala su condición de documento no oficial, es decir, se separa de los mapas construidos por instituciones oficiales —como la policía o el Instituto Geográfico Militar— que han perdido su legitimidad en el contexto de la dictadura<sup>7</sup> y señala, por el contrario, su vinculación con instituciones alternativas como el Comité de Cooperación para la Paz en Chile y luego la Vicaría de la Solidaridad<sup>8</sup>, que acompañan y asesoran legalmente a los familiares de las víctimas durante la dictadura.

Podríamos decir que el espacio representado en el mapa ha sido trazado por personas que han espacializado el testimonio de los familiares de las víctimas, prestando oído a la historia de su peregrinar tras las huellas de sus seres queridos, mientras que la mano ha dibujado los contornos del mapa y sus contenidos. Oído, mano y ojos se han conectado en el diseño cartográfico. La cámara se suma a esta cadena de sentidos registrando y acompañando al espectador en ese recorrido que señala una búsqueda que sucede al margen de los archivos oficiales. Dentro del documental este recorrido visual va acompañado de un tránsito corporal concreto, ya que la cámara registra la caminata que realizan los familiares de las víctimas a los hornos de Lonquén, antes de que estos sean dinamitados. La cámara los acompaña en la limpieza y ornamentación del espacio. Los hornos, un espacio del horror asociado a los crímenes de la dictadura, terminan convirtiéndose en una especie de altar, lleno de animitas adornadas con flores, figuras religiosas y cruces blancas en honor a los desaparecidos que no terminan de recibir su sepultura. Si bien este espacio desaparece topográficamente cuando los

---

existentes cambian, lo que permite que sean exploradas nuevas dimensiones de la percepción y la experiencia. Al hacer esta afirmación, reconozco que la intermedialidad es un aspecto operativo de diferentes medios, que está más estrechamente relacionado con la idea de la diversidad, discrepancia e hipermediación (en el sentido de Bolter y Grusin) que a la idea de la unidad, armonía y transparencia. La intermedialidad asume un espacio intermedio —“un inter” —a partir desde el cual o dentro del cual los afectos se producen»].

7 | En Chile los mapas oficiales son elaborados por el Instituto Geográfico Militar.

8 | Entidad fundada por el Cardenal Silva Henríquez en 1976, que funcionó hasta 1992 y que recepcionó más de 85.000 documentos originales sobre derechos humanos (expedientes judiciales, denuncias, recursos de amparo, testimonios de tortura, etc.)

hornos son dinamitados, el registro cinematográfico lo conserva, cumpliendo así con su funcionalidad ontológica indicial, definida por André Bazin en «Ontología de la imagen fotográfica»<sup>9</sup>. Aún más, la visita de la familia a los hornos es registrada en diapositivas que luego son llevadas a los familiares como testimonio de esa ceremonia a la vez religiosa y popular. El evento del visionado de esas imágenes también queda inscrito dentro del documental, el cual en su montaje intercala imágenes fijas y en movimiento del rito familiar en los hornos de Lonquén. La fotografía opera aquí como mediadora y como documento. El momento histórico que registra el documental, estrenado en 1982, es el momento en que la fotografía cumplía con un rol fundamental en la lucha contra la dictadura<sup>10</sup>. La fotografía era utilizada para documentar los excesos cometidos, a partir del trabajo de los fotógrafos de la Asociación de Fotógrafos Independiente (AFI), y al mismo tiempo, servía para identificar simbólicamente a las víctimas a partir de imágenes infinitamente fotocopiadas, adheridas a los cuerpos de los familiares o puestas en letreros, para manifestarse como objetos presenciales que señalaban una ausencia radical. El documental de Agüero subraya esta condición documentadora de la realidad a partir del título y con tono imperativo: *No olvidar*.

Desde el punto de vista cartográfico, en el documental el mapa artesanal sirve como registro cognitivo que se resiste al mapa como figura hegemónica. Su función es la de dimensionar espacialmente los recorridos de las víctimas, los familiares y los victimarios, revelando una serie de ocultamientos y mentiras por parte de la policía. Las fotografías aparecen como suplemento del mapa, y revelan una experiencia vivida (el «haber estado allí» Barthesiano). A estos dos registros documentales, la película de Agüero suma el registro fílmico, que incorpora a los anteriores y los une en el proceso de montaje. Al mapa y las fotografías como formas fijas, el cine le otorga un punto de vista, que es el de la cámara, que recorre y registra estas imágenes adhiriéndoles una temporalidad y una banda sonora específica a través de la duración del plano y del montaje. Adicionalmente, la cámara registra los trayectos de los familiares de las víctimas y juega a imitar a la fotografía, pidiéndole a estos últimos que posen ante la cámara<sup>11</sup>.

## 2. Ficciones cartográficas

El documental ficcional *Sueños de hielo* (1994) narra la historia de la captura y traslado de icebergs para ser llevados al Pabellón de Chile en la Expo-Sevilla de 1992. El documental efectivamente acompaña y registra las distintas etapas del proceso, pero lo hace a partir de un relato en primera persona, es decir, a través de una voz en off en

## NOTAS

9 | En su ensayo de 1945, el crítico francés señala: «todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia» (2004: 28). Según Bazin la fotografía obra sobre nosotros como un fenómeno «natural». La personalidad del fotógrafo solo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno: «La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción. Un dibujo absolutamente fiel podrá quizás darnos más indicaciones del modelo, pero no poseerá jamás, a pesar de nuestro espíritu crítico el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella» (28).

10 | En un artículo reciente, Ángeles Donoso Macaya recuerda que desde 1974 la foto carnet y la foto del álbum familiar adquirieron un rol protagónico en las manifestaciones contra las detenciones y secuestros llevados a cabo por la dictadura militar en Chile. A partir de 1976 la Vicaría de la Solidaridad trabajó junto a fotógrafos como Luis Navarro y Helen Hughes, quienes copiaban las imágenes deterioradas de los familiares ausentes. Estas fotografías, a juicio de Donoso, vinculan a la fotografía con problemas ligados a la memoria y a la noción de huella o índice, sin embargo, más que su indicialidad, serían sus usos los que confieren a estas imágenes su valor de verdad.

11 | Para más antecedentes sobre este procedimiento, ver el libro *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio* (2015)

que un narrador cuenta su propia historia desde la salida de su casa rumbo al extremo sur, en la Antártica, hasta la llegada a Sevilla el día de la inauguración de la exposición. El relato comienza poco a poco a revelar su carácter fantástico, ya que acontecimientos misteriosos e inexplicables comienzan a ocurrir durante el trayecto. Al registro documental se le van adhiriendo experiencias alucinatorias que la voz en off va relatando, que son percibidas a nivel corporal y afectivo, pero que no son registradas por la tripulación oficial del barco. Esta extrañeza se visibiliza a partir del uso de metraje de cine de ficción, específicamente de la película *Moby Dick* (1956) de John Huston. De este modo, la posibilidad de un relato épico queda anulada, ya que no resulta posible contar la historia de los icebergs como la gesta de un país moderno, tecnológicamente avanzado y alejado de todo tipo de tropicalismo<sup>12</sup>, como el que los organismos oficiales pretendían, en ese contexto, mostrar. Por el contrario, poco a poco nos damos cuenta de que la historia se está contando desde la perspectiva de los hielos antárticos o más bien que el narrador se ha ido transformando paulatinamente en uno de esos hielos. El relato se convierte así, más bien, en el relato de una caída, en el que el país moderno ejerce con violencia su proyecto hegemónico y modernizador. Los mapas que aparecen en este documental corresponden a mapas elaborados por la Armada y manipulados por el capitán de la fragata Galvarino, que tiene la misión de recolectar el hielo austral. La autoridad de dichos mapas es puesta en cuestionamiento por el relato del narrador, que opone sus fantásticas elucubraciones a ese proyecto modernizador y racionalizador. En otras palabras, el mundo de lo medible y lo cuantificable —al que pertenecen estos mapas «oficiales» que manipula el capitán del barco— es puesto en duda por el relato de una experiencia alucinada, por sonidos y acontecimientos fantásticos que se experimentan, pero que no son reconocidos por las autoridades. La mezcla entre alucinación e imagen documental entrega como resultado un tipo de imagen que obliga a interrogar permanentemente lo visible: qué es lo que vemos (registro documental o cine de ficción), cómo interpretamos lo que vemos ante una voz que pone en entredicho lo que vemos, cómo es posible cartografiar la fluidez del mar y de los hielos en constante transformación. En relación a esto último, Bruno ha establecido un vínculo entre los mapas de navegación y la imagen fílmica, que es particularmente apropiado para acercarse a *Sueños de hielo*:

Navigational charts of cities often included their natural topography: the margin of cities, their natural borders, were explored; the rivers that crossed them were retraversed; and the edge where sea waves meet the urban flow was redrawn. The resulting representations sought to capture motion with moving image, and this search for the status of movement was following a course. It was precisely this passage that the filmic flow of images would haptically materialize, establishing its own cartographic course. (2002: 182)

## NOTAS

12 | Según Nelly Richard la presentación de Chile en la Expo Sevilla 92 fue la primera oportunidad de lucimiento internacional en que el gobierno de la transición pudo autorrepresentarse a través de una «performance de identidad» (1998: 163), caracterizada a juicio de Richard, por la gráfica comercial y las tecnologías publicitarias. Para hablar de esta operación, Richard acude a la metáfora cartográfica: «[Se quiere] Redibujar un mapa fluido de tránsitos multilaterales cuya línea continua no se viera interrumpida por la traba de viejos antagonismos de posiciones e identidades, era la condición para gozar libremente de la creciente multiplicación de los flujos circulatorios de mensajes y capitales de la economía-mundo en la que el Chile de la Transición entraba tan festivamente a participar» (176). Tal como afirmamos en *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio*, en su libro *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929* Sylvia Dümmer afirma que en 1992 Fernando Léniz, presidente de la comisión Chile-Sevilla señaló que la imagen de Chile que se quería construir era la de «un país básicamente sin conflictos, honesto, trabajador, eficiente, con muchos recursos naturales, con una ubicación geográfica muy especial y lejana». Con la puesta en escena del hielo se pretendía —según Dümmer— «tomar distancia de América Latina y sus estereotipos asociados» y alejarse «de la nebulosa de los países del Tercer Mundo y de Latinoamérica» (Dümmer, 2012: 261), dejando en claro que «Chile no es un país tropical, en el mal sentido de la palabra, con palmeras y dictadores» (261-262), tal

[Las cartas de navegación de las ciudades a menudo incluían su topografía natural: se exploraba el margen de las ciudades y sus fronteras naturales; se atravesaban los ríos que las cruzaban; y se redibujaba la orilla en que las olas del mar se encontraban con el borde urbano. Las representaciones resultantes trataron de capturar el movimiento con la imagen en movimiento, buscando el curso del estatus del movimiento. Es precisamente este pasaje el que el flujo fílmico va a materializar hápticamente, estableciendo su propio trayecto cartográfico.]

En el documental de Agüero somos testigos del proceso de observación de estos mapas por parte de los tripulantes y principalmente del capitán de la fragata. Más que mapas de territorios conocidos, estos mapas muestran los contornos inestables de los hielos del sur, que son observados *in situ*, es decir, en el contexto del viaje para capturar a los icebergs. El movimiento de la embarcación y el movimiento del mar son el telón de fondo en el que se perciben estas cartas de navegación. El registro en 16 milímetros del mar austral que hace Agüero y el mar ficcional de la película *Moby Dick* forman una imagen marítima en *Sueños de hielo* que fluctúa entre el referente concreto y sus múltiples representaciones. La fijación de los mares en forma de mapa aparece —tal como afirma Bruno— como un deseo de mapear lo «inmapeable» («*the unmappable*», 182), como un esfuerzo quimérico que demuestra la obstinación de la racionalidad humana en hacer medible el mundo visible. La imagen cinematográfica, por su parte, se centra en el carácter táctil del oleaje, en su movimiento y su inestabilidad, donde se cifra una belleza sublime, que excede la racionalidad humana. Sin embargo, lejos de proporcionar una lectura romántica de la geografía, el relato del narrador presenta una voz que interroga y cuestiona permanentemente lo que ve, quebrando el silencio que la experiencia de contemplación sublime supone. Aún más, en ocasiones la banda sonora le otorga a esos hielos y ese paisaje una sonoridad propia, que él mismo escucha con atención. La dualidad entre sujeto y objeto que supone la percepción de lo sublime se diluye cuando sujeto y objeto se unen (lo que sucede paulatinamente en el documental), lo que podría leerse desde una perspectiva irónica, pero también mística o incluso, chamánica<sup>13</sup>.

Es indudable que el relato del sujeto es central para *Sueños de hielo*, tal como lo será para *El otro día* (2012), un documental híbrido que por una parte plantea un relato autobiográfico, y por otra, se propone visitar y registrar la vida de otros, específicamente de las personas que tocan el timbre de la casa del documentalista<sup>14</sup>. Al inicio de la película observamos el proceso de desplegar y colgar un mapa de Santiago esta vez un mapa oficial, elaborado por el Instituto Geográfico Militar. El mapa —«Plano del Gran Santiago»— divide a la ciudad en distintas comunas, que se señalan con diferentes colores. Agüero ubica su casa en la comuna de Providencia en esa superficie cartográfica con un alfiler y desde allí traza con hebras de lana de color rojo el trayecto que lo llevará hacia otro punto de la ciudad, en primer lugar a la comuna de Lo Espejo. La secuencia del mapa<sup>15</sup>

---

como lo señalaban algunos de los cerebros detrás de la organización del evento.

13 | No resulta extraña esta alusión al «cine chamánico», que proviene de Raúl Ruiz, director que influyó su obra en películas como *Sueños de hielo* y de quien fuera actor en películas como *Cofralandes*, *Días de campo* y *La recta provincia*. En su *Poética del cine* Ruiz tiene un capítulo titulado «Por un cine chamánico», en el que señala que el cine puede convertirse «en el instrumento perfecto capaz de revelarnos los múltiples mundos posibles que coexisten cerca de nosotros» (105), un cine «capaz de inventar una nueva gramática cada vez que se pasa de un mundo a otro, capaz de producir una emoción particular ante cada cosa, animal o planta, modificando sencillamente el espacio y el tipo de duración. Pero esto implica el ejercicio constante de la atención, al mismo tiempo que la práctica de la toma de distancia, esto es, el dominio de la capacidad de volver a la pasividad contemplativa momentos después de haber pasado al acto de filmar. En suma, un cine capaz de dar cuenta prioritariamente de las variedades de la experiencia del mundo sensible» (105).

14 | Respecto a esta película la crítica de cine y la crítica académica han realizado reflexiones interesantes. Por ejemplo, el crítico y programador Roger Koza afirma que Agüero reemplaza la idea de la ciudad como jungla de cemento, por la de la ciudad como archipiélago. Paola Lagos Labbé ha señalado que *El otro día* junto con otras producciones contemporáneas oscila entre la representación de la intimidad de los mundos privados, y las relaciones entre el yo y su locus en el mundo exterior. Fernando Pérez Villalón

revela el lugar de enunciación del documental, es decir, pone en evidencia y desde el principio, el lugar propio desde el que se habla y a partir del cual se establece el diálogo con los otros. La ubicación geográfica de su vivienda, sus objetos, decorados, libros, obras de arte, afiches hablan de una clase social específica, de creencias, gustos, de un género y también de una generación. Podríamos decir que, en cierto sentido, el documental se plantea como un ejercicio de la mirada, ya que muchos elementos, signos y cosas están puestos ahí para ser vistos más que narrados (arte de describir versus arte de narrar<sup>16</sup>). La imagen es elocuente tanto como el relato (*voice over*) del director chileno, que se pone alternativamente frente y detrás de la cámara. El relato se plantea a partir de aquel que mira y registra con su cámara aquello que ve, posición que sustenta un punto de vista privilegiado frente a aquellos que son vistos. Pero esa relación de poder no se pone al servicio de la explotación visual, más bien, el director opta por generar espacios de encuentro y principalmente de escucha con el otro. El encuentro supone un desplazamiento, que como espectadores podemos visibilizar en el mapa y en la visita que el director hace a quienes han tocado el timbre de su casa.

El contrapunto de estas imágenes cartográficas y de trayectos es el registro que toma lugar en la casa del propio documentalista. Este registro da cuenta de la espera ante el encuentro con el otro, espera que se traduce en una temporalidad específica, lenta, en un observar pausado y cuidadoso al interior de su casa y de su patio. La luz tamizada por los árboles se proyecta sobre los objetos al interior de la casa, formando cuadros o vistas, que se convierten en gatilladoras de las historias que se relatan en la película. Así, el origen del relato es material: una fotografía de sus padres recién casados que se ilumina casualmente con el paso del sol. Ese acontecimiento es el que invita al documentalista a hablar sobre su propia historia y son los objetos encontrados al interior de su propia casa (una miniatura de un barco, por ejemplo) los hitos que lo llevan a narrar episodios de su biografía familiar. Estamos así frente a un relato propiamente audiovisual, pero no tautológico, en el que los distintos planos cuentan una historia que la *voice over* del documentalista suplementará.

A diferencia de lo que ocurre en *Cien niños esperando un tren* o *Aquí se construye (o ya no existe el lugar en que nació)* (2000) en *El otro día* Agüero no incluye el registro de los trayectos, sino que luego de un corte nos encontramos como espectadores frente a la fachada de una casa. El director toca el timbre o llama a la puerta y es recibido por quien antes tocó a su puerta. Esta opción por la elipsis en el montaje funciona como una estética de la interrupción: la calle, la historia, el archivo de su propia obra y los otros se cuelan permanentemente en el documental. Este propósito de dejarse aboriar y transformar por lo foráneo y el azar se cristaliza más claramente en la última

---

habla de un registro que tiene mucho de diario de vida y de autobiografía, pero que al mismo tiempo indaga en vidas ajenas, alejándose de las trampas de las buenas intenciones humanistas y los estereotipos sociales.

15 | En «Cartografías de luz. Retóricas de la espacialización de la subjetividad en el documental chileno contemporáneo. Apuntes sobre *El otro día* y *Kawase-san*», Antonia Girardi también se refiere a esta secuencia: «En *El otro día*, un cordel rojo surca el plano de Santiago, como la cámara inscribe, a través de la luz, sus recorridos sobre la ciudad misma. Sin duda, hay un espacio desplegado para ser leído, para razar simultáneamente un mapa, pero su centralidad, así como su alcance, todavía resulta oscura. Quizá porque, como en *Andacollo*, lo que se busca con esta operación cartográfica documental no es tanto ilustrar, capitalizar o iluminar ese espacio, como lo haría la luz de un faro, el carácter indicial de un documento, o la línea técnica de un calco; sino deambular dentro de él capturando sus códigos, captando tipos y cantidades de luz que den cuenta de esa experiencia situada que, e cine como dispositivo mediante, se debate entre eso tan lejos y eso tan cerca, la memoria personal y el imaginario, el estómago de su casa, y todo ese cuerpo urbano palpitando ahí afuera» (2014: 111). *Andacollo* es un documental a color de 1958 dirigido por Nieves Yankovic y Jorge di Lauro, filmado en el poblado del norte de Chile que da nombre al documental durante una festividad religiosa.

16 | El debate entre narrar y escribir tiene larga data. En su artículo «Narrar o describir», sobre el naturalismo y el formalismo, György Lukács afirma que la descripción fue

visita que registra el documental: una directora de arte que vive en Valparaíso y que pasa a dejar su currículum a la casa del director. En principio el plan de la película no contemplaba salir de la ciudad de Santiago, pero finalmente, Agüero accede a trasladarse desde la capital hacia el lugar donde vive su visitante. Con ello, el «Plano del Gran Santiago» propuesto como eje central, donde se registrarían los trayectos, queda desbordado, excedido por el azar y la interrupción.

Tal como señalaba Crosgrrove, los mapas existentes en el cine de Ignacio Agüero aparecen siempre en contrapunto con prácticas corporales, cognitivas y procesos sociales, como la caminata en *No olvidar*, el uso de imágenes de ficción, sonidos y una voz en off que cuestionan la veracidad de las imágenes en *Sueños de hielo*, o la conversación con personas que viven en los puntos señalados en el mapa en *El otro día*. Así, la cartografía se vislumbra como una práctica concreta y efectiva que afecta a determinados sujetos y que es apropiada en la experiencia. El mapa artesanal y amateur de *No olvidar* resiste a los mapas oficiales como garantes del poder que sientan los criterios con los cuales medir lo real. Los pasos de los familiares en su peregrinación a los hornos, o por las calles de Santiago en busca de sus familiares desaparecidos, es la experiencia que permite construir el mapa que vemos en el documental, un mapa hecho a pie por sus protagonistas. Los mapas en posesión del capitán de la fragata Galvarino en *Sueños de hielo* son mapas puestos en duda por la experiencia de la voz en off. El contrapunto entre la realidad medible y visibilizada en cartas de navegación y aquello que la voz en off relata (junto con el metraje de ficción y el sonido de los hielos) generan una interrogación en torno a la fidelidad de esos dispositivos cartográficos, basados en el conocimiento científico y en la empresa modernizadora que quiere convertir la historia de los hielos en una hazaña con rasgos épicos. En *El otro día* el mapa funciona como un punto de partida orientador, pero queda excedido por la experiencia y por los afectos, que surgen en el relato (a partir de la memoria) y los encuentros con otros. Podríamos decir, en un sentido metafórico, que el cine de Agüero es siempre sobre mapas, porque sus películas se organizan cognitivamente desde el espacio, pero se trata siempre de un espacio vivido, experimentado y registrado por el cine, en una escala que tiene siempre al sujeto y su corporalidad como referente. En ese sentido, podría afirmarse el uso de los mapas en la obra de Agüero tiene un rendimiento político. Los mapas presentes en su cine se ponen en diálogo permanente con otros sujetos, son apropiados a partir de la escucha de los otros y por ello están siempre en permanente transformación, siendo afectados por el o los relatos, la experiencia y la memoria, y con ello permiten cuestionar lo existente e imaginar nuevas formas de comunidad.

---

originariamente uno de los medios de la plasmación épica, pero que en el trabajo de escritores como Zola y Flaubert, se convirtió en el principio decisivo de la composición: «La narración articula, la descripción nivela» (1966: 187). La opinión de Lukács es tajante, ya que según él «la descripción rebaja los individuos al nivel de los objetos inanimados» (194). En *El espectador emancipado*, (2008) Jacques Rancière sostiene que lo que acontece en la literatura de Flaubert es que la historia (narración) se bloquea en un cuadro (descripción). Según Rancière la lógica de la visualización ya no viene a suplementar a la acción, viene a suspenderla, o más bien, a duplicarla: «Es como si la pintura viniera a tomar el lugar del encadenamiento narrativo del texto. Esos cuadros no son un simple decorado de la escena amorosa; tampoco simbolizan el sentimiento amoroso: no hay ninguna analogía entre un insecto sobre una hoja y el nacimiento de un amor. De modo que ya no son complementos de la expresividad aportados a la narración. Es más bien un intercambio de los roles entre la descripción y la narración, entre la pintura y la literatura» (120).

## Bibliografía citada

- BAZIN, A. (2004): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- BRUNO, G. (2002): *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York: Verso.
- CONLEY, T. (2007): *Cartographic Cinema*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- COSGROVE, D. (2008): *Geography and Vision. Seeing, Imagining and Representing the World*, London and New York: I.B. Tauris.
- DE LOS RÍOS, V. y DONOSO, C. (2015): *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio*, Santiago: Cuarto Propio.
- DEPETRIS CHAUVIN, I. (2015): «Cómo vivir juntos. Artes del espacio y afectividad en *El otro día*, de Ignacio Agüero», *Crítica Cultural*, vol. 10, 2, 181-196.
- DONOSO MACAYA, A. (2016): «Re-pensar la memoria fotográfica. Desplazamientos e irrupciones del retrato fotográfico durante la dictadura militar en Chile» en Lopez Labourdette, A.; Spitta, S. y Wagner, V. (eds.), *Des/Memorias Hemisféricas*, Barcelona: Linkgua Ediciones.
- DÜMMER, S. (2012): *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, Santiago: RIL Editores.
- GIRARDI, A. (2014): «Cartografías de luz. Retóricas de la espacialización de la subjetividad en el documental chileno contemporáneo. Apuntes sobre *El otro día* y *Kawase-san*», en Villarroel, M. (ed.), *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*, Santiago: Cuarto Propio, 103-113.
- GOMBRICH, E. H. (1993): *La imagen y el ojo*, Madrid: Alianza.
- JAY, M. (2003): *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires: Paidós.
- KATTENBELT, C. (2008): «Intermediality in Theater and Performance», *Culture, language and representation*, vol VI, 19-29.
- LAGOS LABBE, P. (2015): «Primera persona e intersticio; intervalos y fugas en los documentales *Cartas visuales*, *El otro día* y *Genoveva*», *Revista Séptimo arte*, noviembre 2016, <<http://www.r7a.cl/article/primera-persona-e-intersticio-intervalos-y-fugas-en-los-documentales-cartas-visuales-el-otro-dia-y-genoveva-1/>> [20/12/2016]
- LUKÁCS, G. (1966): *Problemas del Realismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- MOUESCA, J. (2005): *El documental chileno*, Santiago: Lom Ediciones.
- PÉREZ VILLALÓN, F. (2016): «En el mar de la mirada», *Letras en línea*, noviembre 2016, <<http://www.letrasenlinea.cl/?p=4579>> [20/12/2016]
- RANCIÈRE, J. (2008): *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
- RICHARD, N. (1998): *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*, Santiago: Cuarto Propio.