

Ignacio Agüero, documentalista: Un “film-actor” en el cine de Raúl Ruiz

por Pablo Corro Penjean *

Resumen: En el texto se interpreta la presencia como actor del documentalista chileno Ignacio Agüero en tres de las últimas obras de Raúl Ruiz en Chile como una estrategia dramática donde los cineastas en escena, mediante su sola apariencia reconocible, integran argumentos y personajes que otorgan densidad a los del filme en ejecución.

Palabras clave: Raúl Ruiz; Ignacio Agüero; *Cofralandes*; *Días de Campo*; *La Recta Provincia*

Abstract: This paper reads into the presence, as an actor, of the documentary filmmaker Ignacio Agüero in three of the last works of Raúl Ruiz in Chile, as a dramaturgical strategy where the filmmakers on screen, just through their recognizable appearance, bring arguments and characters together that grant density to those of the film in progress.

Key Words: Raúl Ruiz; Ignacio Agüero; *Cofralandes*; *Días de Campo*; *La Recta Provincia*

En el minuto 13 del filme de Raúl Ruiz, *El Realismo Socialista* (1973), un personaje de aspecto distinguido, con traje y corbata, hace una proclama de cara a la cámara:

Quiero hacer un llamado urgente a los chilenos decentes que todavía quedan en este país. Quiero hablarle a usted, joven obrero, que está comenzando a trabajar y a juntar un pequeño capital para obtener una seguridad en su futuro, y a usted, anciano obrero, que ya lo hizo, que está trabajando todos los días para la misma seguridad. A usted estudiante, que está estudiando continuamente para obtener una profesión que le de dignidad en su trabajo. Quiero, a todos los profesionales, que comprendan que todavía es tiempo, que tenemos fondos para que suscriban a este movimiento, que tenemos países amigos que están dispuestos a ayudarnos. Quiero... ¡Pucha las cosas que me hace decir Raúl! Quiero terminar con una frase, con una frase: ¡Aún tenemos Patria ciudadanos!

El personaje que hace su discurso en primer plano, y con nada más que un muro blanco atrás, es Nemesio Antúnez, destacado pintor y grabador chileno y, en el momento de la realización de la película, director del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. No es el único no-actor que asume un personaje en la película y que en esos años pertenecía al sistema del arte y la intelectualidad chilenos, también están ahí Waldo Rojas, poeta y ensayista, y Kerry Oñate, crítico de cine, catedrático de cine y música, y director de la Cineteca de la Universidad de Chile. Los tres interpretan a militantes con posturas políticas radicales en un filme cuyo tópico argumental y dramático es el de la tragicómica metamorfosis ideológica de un obrero y un intelectual desde el activismo de derecha al de izquierda y viceversa.

La caracterización paródica del estado de lo político chileno en ese tiempo radica en que, en la víspera del derrocamiento de Salvador Allende, las posiciones militantes tendieron a la radicalización y no a la inversión. El sentido de juego ideológico y dramático del argumento de la película se revela con la

risa de Antúnez ante la cámara: “¡Pucha las cosas que me hace decir Raúl!”. El incidente, rompe la ilusión escénica y el pacto de verosimilitud con el público de la época que tenía que obviar la identidad del artista para que fluyera el personaje y, más aún, obviar la afinidad ideológica de Antúnez con el gobierno de Allende para que la figura del agitador de derecha funcionara. El error en la continuidad que Ruiz mantiene le permite exponer una cierta dimensión del problema del actor de cine que comienza con los desajustes entre éste y su personaje.

La risa que es de Antúnez y no de su personaje lo pone en evidencia como él mismo en el filme, como el artista de izquierda que interpreta a un enérgico activista de derecha, a un “momio” según la jerga chilena de entonces. Pero la risa es un juicio sobre el sello ideológico de las palabras de su personaje, juicio que se literaliza con el comentario “¡Pucha las cosas que me hace decir Raúl!”. Antúnez afirma de ese modo que esas palabras son contrarias a sus ideas, sin embargo, de acuerdo al sistema de los estereotipos físicos y lingüísticos según los cuales los cines de ficción representan dramáticamente naciones, clases y géneros, la apariencia y el modo de hablar del artista-actor se identifican con su personaje.

Nemesio Antúnez Zañartu proviene de una familia de la aristocracia chilena y tanto su apariencia física como su modo de hablar tienen el sello de su clase, una ejemplaridad dramática que Ruiz no sólo aprovecha en *El Realismo Socialista*, sino también en *La Expropiación*. Esta película, filmada en 1971 y montada posteriormente en Francia en 1973, trata de un funcionario de la Comisión de Reforma Agraria que debe ejecutar la expropiación de un fundo cuyos propietarios pertenecen a la aristocracia.¹ En el filme, Nemesio Antúnez interpreta al dueño del predio que, contra lo previsible, se manifiesta dispuesto a colaborar con el proceso de expropiación mientras que sus trabajadores,

¹ CORA: Organismo estatal que en el gobierno de Allende continúa y radicaliza el proceso de redistribución de la propiedad de las tierras de cultivo sub-explotadas en Chile.

eventuales destinatarios de las tierras divididas se oponen a la expropiación y cooperativización de la propiedad. Este es otro ejemplo del mecanismo ruiziano de la inversión de las caracterizaciones ideológicas del mundo histórico

La persona del actor, de acuerdo a la política dominante de las máximas rentabilidades productivas de los recursos en el cine, debiera desaparecer en favor de un personaje previsto y estereotipado, o fundirse, a través del marketing, con su propia personalidad ficcionalizada con elementos de sus mejores personajes recurrentes. En el caso particular de *El Realismo Socialista*, que contaría los mandatos de la industria, el actor exalta desde su apariencia la mimesis entre él y una caricatura social, y propone desde su lenguaje, receptivo al efecto aleatorio del error en el parlamento, la posibilidad que la ficción se reajuste ideológicamente desde las convicciones del interprete.

Walter Benjamin, en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, hace un recuento de ganancias y pérdidas estéticas y políticas de las prácticas escénicas bajo el régimen del aparato cinematográfico. Allí señala la supresión en el cine del contacto de los actores con la comunidad del público por la exclusividad escópica o receptiva de la cámara, primera operación de reificación segregativa del intérprete, y por el montaje, segunda operación, donde el actor-rostro o cuerpo se desvincula definitivamente de sí mismo por la fusión iconográfica y dramática con otras cosas. Así lo señala:

En definitiva el actor de teatro presenta él mismo en persona al público su ejecución artística; por el contrario, la del actor de cine es presentada por medio de todo un mecanismo. Esto último tiene dos consecuencias. El mecanismo que pone ante el público la ejecución del actor cinematográfico no está atenido a respetarla en su totalidad. Bajo la guía del cámara va tomando posiciones a su respecto [...] La actuación del actor está sometida por lo tanto a una serie de

tests ópticos. Y esta es la primera consecuencia de que su trabajo se exhiba por medio de un mecanismo (Benjamin, 1973: 34).

La otra reducción que advierte el filósofo en la práctica escénica por efecto de la mediación cinematográfica, es precisamente la que pareciera querer subvertir Ruiz con los errores de sus artistas-actores-personajes: el de la posibilidad que el intérprete reajuste su papel durante la propia ejecución, y que pueda hacerlo por razones ideológicas. Benjamin lo expresa de la siguiente forma: “La segunda consecuencia estriba en que este actor, puesto que no es el mismo quien presenta a los espectadores su ejecución, se ve mermado en la posibilidad, reservada al actor de teatro, de acomodar su actuación al público durante la función” (34).

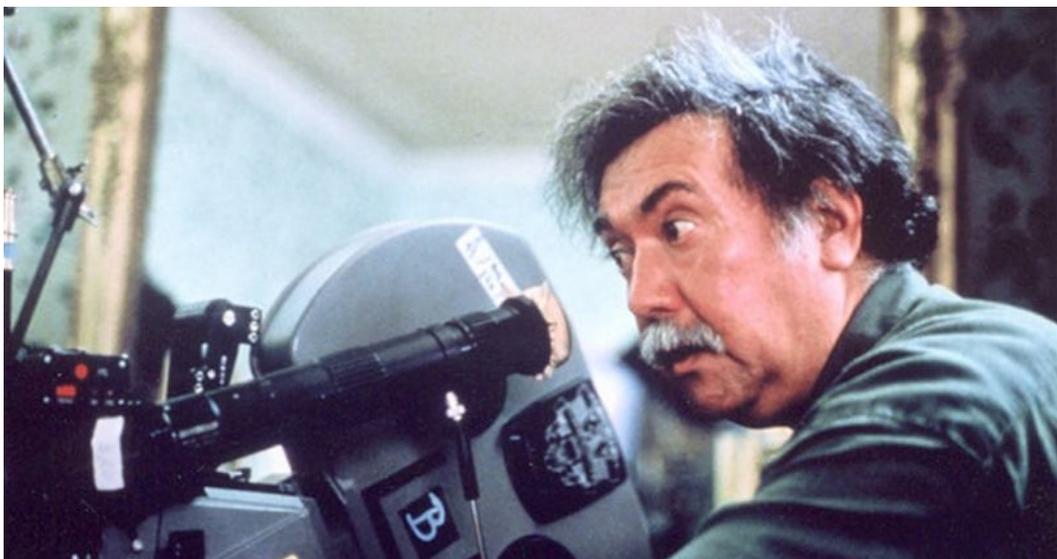
Ruiz, casi treinta años después de *El Realismo Socialista*, en el capítulo IV de su *Poética del cine*, titulado “Inconscientes fotográficos”, prolonga su teoría sobre los actores expresando que,

Un tal espectador conocedor compara más lo que ve con escenas tomadas de otras películas que con su vida privada (o con la de los que lo rodean, o con cualquier conjunto comparable de modos de vida). Juzga al actor de esta película con la vara de otras actuaciones. Cuando aparece el sheriff se superponen en su mente Napoleón o Marco Antonio. No puede impedirse que su espíritu vuele hacia otras películas –o hacia otros parajes-, los cuales [...] son otras tantas encarnaciones casi idénticas, salidas de la misma matriz” (Ruiz, 2000: 69).

Este planteamiento de Ruiz, que alude más a los procesos de la industria del cine y a sus consumidores, que a los factores de su propia cinematografía propone, de acuerdo con su gusto por las metamorfosis, que también pueden ser configuraciones de series perceptuales, iconográficas o textuales, que la imagen de un intérprete o de su personaje gana consistencia en la mente del espectador por su asimilación a un arquetipo dramático o cultural. O en un análisis más profundo, conquista la categoría trascendental o necesaria de un

actante, de una función dramática personificada. Un aspecto desconcertante en la tesis que propone Ruiz en el párrafo reciente es esa combinación entre vuelo poético, o vuelo hermenéutico, que cualquier filme tiende a través de la cabeza de los espectadores, desde sus propios personajes a los de otras películas, y el descubrimiento inmediato de que tales alteridades dramáticas son reiteraciones de un módulo, por lo tanto un vuelo hacia el punto de origen.

En el caso de la escena que comentamos de *El Realismo Socialista*, el actor-artista por las instrucciones de Ruiz vuela hacia aquello de estereotipado que hay en sí mismo, su fisonomía y su modo de hablar de “derechista”. Luego, por la risa, desligado súbitamente del discurso que contraría sus convicciones, poniendo en evidencia todo el aparato cinematográfico, la cámara, y la autoría de Ruiz de las imágenes y las palabras, el mismo actor-artista retorna a su singularidad de persona, por más que sofoque la risa, recupere la seriedad y pronuncie una proclama con la dudosa energía que revelan las palabras que deben repetirse: “Quiero terminar con una frase, con una frase: ¡Aún tenemos Patria ciudadanos!”.



Raúl Ruiz

En los años de *La Expropiación* (1972) y *El Realismo Socialista* la presencia de artistas-actores en la poética de Ruiz seguro debía algo al Jean-Luc Godard de casi diez años atrás. El mismo que en *El Desprecio* (1963) incorporaba a Fritz Lang como un cineasta alemán contratado para llevar a cabo un filme imposible, de acuerdo a las exigencias del mercado, *La Odisea*; y que en *Pierrot el loco* (1965), presentaba a Samuel Fuller como un cineasta estadounidense en una fiesta de burgueses decadentes que hablaban con eslóganes de publicidad, mientras él definía el cine en seis palabras: “amor, odio, acción, violencia, muerte, en pocas palabras, emoción”. El sentido influyente de la intertextualidad de Godard, que relaciona los patrimonios autorales de diversas cinematografías nacionales con la historia del arte y de la literatura, surge de una operación autorreflexiva del cine que fuerza políticamente a pensar más en las herramientas de la expresión que en los argumentos. También como recurso de autorreflexividad, de deliberación escénica, y conciencia de las artes en el filme, la política de Ruiz de los artistas-intérpretes en los años de la Unidad Popular representó una forma dramática más contingente de lo político, la de los discursos apropiándose de los sujetos.

En los años del exilio y luego del afincamiento en Francia siguieron proliferando como intérpretes artistas y teóricos del arte en sus filmes. Por nombrar algunos, de interés para las escenas de la cultura chilena, latinoamericana, o francesa: en *Diálogo de Exiliados* (1975) aparecen el destacado fotógrafo chileno Luis Poirot y el novelista argentino Edgardo Cozarinsky; en 1977 en el filme *Coloquio de Perros* actúa el cineasta argentino de culto Hugo Santiago; en 1978 el teórico y crítico de cine Pascal Bonitzer actúa en *La Vocación Suspendida*; en *Hipótesis del cuadro robado* (1979) actúa otro francés, también teórico del cine, Jean Narboni; en 1984 el célebre director de fotografía Henri Alekan participa como actor en *7 Falsos Raccords*; y para no dilatar más esta

lista, de seguro incompleta, en 1990 en *The Golden Boat*, interpretan roles provisionales los cineastas Jim Jarmusch y Barbet Schroeder.



En *Cofralandes. Hoy en Día: Rapsodia Chilena* (2002) de Raúl Ruiz, hace su aparición como actor el documentalista chileno Ignacio Agüero hablando por teléfono con un control remoto.

Uno de los últimos artistas chilenos que actúa con notoriedad y persistencia en tres obras de la etapa chilena final de Ruiz es el destacado documentalista chileno Ignacio Agüero. Tales obras son, *Cofralandes*, *Hoy en Día. Rapsodia Chilena* (2002), primera parte de una serie documental de cuatro donde la memoria del cineasta y los registros de un inglés, un francés y un alemán, se cruzan para intentar cifrar, respectivamente, de manera psicológica, narrativa y gráfica, la identidad chilena; el largometraje *Días de Campo* (2004), basado libremente en los cuentos del libro homónimo de 1916 del escritor chileno criollista Federico Gana; y *La Recta Provincia* (2007), serie de televisión sobre una madre anciana y un hijo campesinos que recorren los caminos secos del campo chileno de la zona central-norte para recomponer, a partir de una tibia

convertida en flauta, la osamenta de un hombre mientras enfrentan encuentros con La Virgen María y toda clase de demonios.

“Un día conocí a Raúl Ruiz. Me invitó a trabajar como actor en *Cofralandes*, *Días de campo* y *Recta provincia*. Fue un privilegio. Pude estar cerca de él, escucharlo y verlo trabajar. Se me agrandó la idea del cine y de qué es un cineasta. Él y su obra son un universo que no se termina de conocer” (De los Ríos y Donoso, 2015: 22). El testimonio es de Ignacio Agüero en “Agüero por Agüero: Pequeña Autobiografía”, texto inserto en la introducción del libro *El Cine de Ignacio Agüero* (2015) de Valeria de los Ríos y Catalina Donoso. La confesión del documentalista de que habría ingresado como invitado en el mundo escénico del cineasta motiva a preguntar ¿qué valoró Ruiz de la persona o de la obra de Agüero como para transformarlo en personaje relevante de los filmes referidos?

Creemos que en *Cofralandes* valoró su identidad de prestigioso documentalista chileno para exponer, autorreflexivamente, el cuestionable estatuto de documental de la serie y la forma interactiva como acontecimiento dialógico de lo ontológico. En *Días de Campo*, valoró de la obra del propio Agüero — particularmente en los documentales *No Olvidar* (1982) y *Cien niños esperando un tren* (1988) —, la prefiguración del motivo argumental o dramático de la revelación de un medio existencial a partir de la relación de maternidad-maestría entre un hombre adulto y una mujer mayor. Tópico éste que representan los personajes de Don Daniel Rubio y La Señora en el filme de Ruiz, y en el cuento “La Señora” en el libro de Federico Gana en el que se inspira el filme. En *La Recta Provincia*, Ruiz valoró, primero, el potencial audiovisual de la “voz susurrante” del propio Agüero que conecta con voces *off* y *over* espectrales de algunos de sus propios documentales y largometrajes. En segundo lugar, la expresividad monosilábica que puede parecer una limitación de la inteligencia y que Agüero explota en algunos de sus documentales tales como *Como me da la gana* (1985). Ruiz conjugó ambos

aspectos de la identidad retórica de Agüero, voz-discurso, en Paulino, el personaje protagónico de *La Recta Provincia*.

Desarrollaremos particularmente la primera tesis, la del aura autorreflexiva de Agüero como intérprete en *Cofralandes I* y, considerando que son relativas a ésta y por motivos de extensión, sólo esbozaremos las otras dos tesis dramáticas.

En “*Cofralandes I* (2002). Raúl Ruiz, documental y antiutopía”, capítulo V del libro *Retóricas del cine chileno* señalamos que

El subtítulo de la serie, *Rapsodia chilena*, justificó el sentido de las mezclas que dispuso el director [...] El sentido de la rapsodia como “pieza musical formada con fragmentos de otras obras o con trozos de aires populares”, según el diccionario, corresponde plenamente al dominante cuadro de impresiones sonoras a través de los cuales Ruiz caracteriza su experiencia de Chile: tonadas, composiciones musicales contemporáneas, narraciones populares, fragmentos literarios, versos, opiniones de especialistas académicos, científicos, registros radiales, sonidos y ruidos referenciales del mundo dramático pero especialmente voces, efectos de habla. Refuerzo, en variante documental, de algo que Ruiz muchas veces ha propuesto: el estatuto puramente lingüístico de Chile (Ver Ruiz, 2001) (Corro, 2012: 92).

En ese sistema coral la primera voz del documental es la de Ruiz, la *voice over* con pretensiones de *off* del documentalista, que contra la imagen de una lámpara de cristal pendiente que se balancea en la penumbra nos señala que “anoche tembló, como las cuatro serían, cuatro y media por ahí, así que me desvelé pensando en...”. La estructura caótica del insomne, sin orden ni jerarquía en sus imágenes, va a caracterizar el desarrollo de las escenas y las intervenciones que constituyen para Ruiz los materiales mayúsculos y minúsculos con los cuales configurar cinematográficamente lo cultural chileno. La voz episódica del cineasta activa provisionalmente la forma narrativa del

documental “expositivo” (Nichols, 1997), aunque de una exposición no epistemológica o argumentativa sino subjetiva, referida a las impresiones anecdóticas o afectivas sin jerarquía de un retornado. Esa misma voz da el paso a la simulación de la forma “interactiva” (Ibíd.) puesto que muchos personajes saludan y conversan con la cámara que es la mirada, la atención paseante de Ruiz recién llegado a Chile.



Ignacio Agüero

La primera simulación es la del encuentro casual con personajes reales. Podemos advertir que son escenas y discursos preparados, aunque no podemos afirmar si se trata o no de personajes del círculo de los amigos de Ruiz que se representan en cierto modo a sí mismos y que improvisan unos parlamentos que pertenecen a sus vidas. La simulación del formato interactivo se impone porque los personajes testimonian, dialogan, con el sujeto de la cámara, pero nosotros nunca escuchamos las preguntas o las respuestas de éste, de Ruiz, por más que podamos inferirlas.

La explicación de esta anomalía es que tales diálogos dramáticamente parciales son recuerdos de Ruiz, y así lo señala él mismo en el preludio a una de esas secuencias de encuentros: “Apenas el lunes que llegamos, o el martes que llegamos tenía escrito el artículo, me acuerdo porque fue entonces cuando me encontré con un conocido, es decir me encontré con mucha gente. Yo había salido a dar un paseo, una vuelta a la manzana, que le dicen”. La estructura de la dramática audiovisual parece afirmar que, de esos diálogos con todos esos personajes reales o ficticios el cineasta, sólo recuerda las palabras de los otros, no las propias. Esta forma, que sugiere cierta debilidad de conciencia, se relaciona con varias escenas que nutren las estampas chilenas de *Cofralandes* y que corresponden a figuras de enfermedad en el espacio público. Una de ellas, que ironiza con ciertas cláusulas de las compañías de salud privadas, es la de un ejecutivo que sufre un infarto en la calle y que sentado contra un muro debe firmar un cheque en garantía antes de ser atendido por enfermeros.

Otra hipótesis sobre la interacción auditivamente incompleta, es que la forma de la pregunta muda y la respuesta sonora se trate de la evocación de algunas formas de los documentales políticos chilenos de fines de los setenta y de la primera mitad de los años ochenta, momento de ampliación de la oposición ciudadana contra Pinochet, y de un consecuente endurecimiento de la represión. En varios de esos documentales, quizá en el más conocido, *Recado de Chile* (1979, Carlos Flores del Pino, José Román, Pedro Chaskel y Guillermo Kahn), los diálogos con los familiares de detenidos desaparecidos han sido sometidos a una elaboración técnica que suprime la voz del documentalista. Y, es más, que debió velar en el fotograma la presencia accidental del realizador clandestino.

La mayoría de esos filmes sumó a la eliminación de la voz del documentalista el anonimato de la obra, ambas acciones con el propósito de asegurar la vida y la circulación del film. Dada la notoriedad protagónica de Agüero en

Cofralandes, puede ser él mismo quien activa esa figura a través de la referencia a su propio documental *No olvidar* (1982). En este filme, con el nombre falso de Pedro Meneses, expone el caso y los testimonios de los familiares de un grupo de quince detenidos desaparecidos, asesinados y arrojados por Carabineros en unos hornos del poblado de Lonquén. Por último, la estructura de la interacción sonora parcial propuesta por Ruiz puede corresponder a la forma del diálogo de sordos que se integra bien en el complejo paradigma lingüístico de Chile que ensaya a través de muchas figuras.

La primera aparición de Agüero caminando por la calle es definida por Ruiz por referencia a pasadas filiaciones políticas, por militancias durante la Unidad Popular: “luego, un poco más lejos como quien da la vuelta por el hospital me encuentro con un ex compañero de las juventudes socialistas, allá por los sesenta, los setenta, por los años esos de los ex democristianos, antes de la ex UP, del ex Santiago, del ex Chile”. La generalidad existencial de lo “ex” atribuye a todo lo chileno, o a todo lo chileno de la Unidad Popular el estatuto de lo inexistente. Bajo esa condición de realidad aparece Agüero caminando por una acera hablando con alguien, no con un teléfono móvil, sino con un control remoto de televisión. Le cuenta a su interlocutor situado en el lugar de la cámara, en el contracampo —Ruiz o nosotros—, que está hablando con su mujer quien teme que la mate un tartamudo. Luego viene una serie de escenas breves que cambian con la acción del control de Agüero y con un sonido de vidrios rotos: un especialista, algo así como un sociólogo *amateur*, que afirma que Chile es el país con el más alto mestizaje de Sudamérica; unos estudiantes en primer plano que sin audio hacen un juramento inimaginable de cara a la cámara mientras en un costado del encuadre unos gráficos electrónicos señalan ganancias y pérdidas bursátiles. En una pequeña estación de provincia entra un tren mientras el alemán de la película, Rainer Krause, uno de los tres europeos que documentan la identidad de Chile, dibuja con un bolígrafo esa vista arcaica de la historia del cine afinada en este territorio.

Esta serie de estampas, que tienen algo de cuadros quebrados por ese ruido de vidrios partidos —que funciona como motivo de transición y de resistencia a la articulación—, concluye en la segunda y última aparición de Agüero en el filme. El personaje sigue su caminata por la acera de un barrio residencial, Providencia o Ñuñoa, y con actitud amena conversa con quien podría ser Ruiz, pero un Ruiz más pequeño porque para atender la mirada de Agüero debe identificarse con una cámara en contrapicado y en paneo. Quizá este ángulo de mirada de Agüero, que señala una perspectiva imposible para el cineasta en el contracampo, revela que para la conciencia de esta especie de docu-ficción es ahora el documentalista, Agüero, el que asume la representación de Ruiz, corporeizando su propia historia:

Yo llegué a Santiago antes del setenta, antes del golpe. A mí no me vienen con cuestiones. Para tomar una micro había que arrodillarse, ni arrodillado te paraban las micros. Había Quilapayún, matinée, vermut y noche. Claro que se comía barato ahí en la Unctad.² Pero te daban puro chancho chino.³ Las cabras de la Jota eran buenas,⁴ pero había que ser revolucionario eso sí. Para tomar un taxi, imposible, te llevaban a cualquier parte y lo peor es que hasta los Carabineros te trataban de “compañero”. ¿Usted...no es...Farías? Ah Morales. Yo Argandoña. Usted tampoco usa el nombre de...Ven te voy a presentar a mi señora, católica ella. Pasa al jardín, yo mientras tengo que hablar con mi señora, hay algunas cosas que te puedan interesar...

² Edificio sede de la Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo (UNCTAD) en abril de 1972. La edificación que se llevó a cabo en el tiempo record de cuatro meses constituye para la memoria de la Unidad Popular un logro de trabajo mancomunado entre obreros, profesionales y artistas que en su mayoría recibieron los mismos salarios. Ubicado en la más céntrica de las avenidas de Santiago, en la Alameda Bernardo O’Higgins, una vez concluida esa conferencia, y rebautizado como edificio Gabriela Mistral, se convirtió en centro de convenciones, de exposiciones de arte y en un gran casino universitario, lugar de encuentro de universitarios. Tras el golpe de estado, y como Edificio Diego Portales, fue la primera sede de la Junta Militar de Gobierno. Hoy ha vuelto a ser el Centro Cultural Gabriela Mistral, Gam.

³ Carne de cerdo importada desde China por el gobierno de la UP para suplir el desabastecimiento promovido por la oposición.

⁴ Jota: Juventudes Comunistas.

Si es por tratar de dar crédito a lo que afirman personajes de este documental tan dudoso, en relación al texto, hay que precisar que Agüero nació y vive en Santiago, y que en cambio Ruiz es quien se vino con su familia de navegantes desde Puerto Montt a fines de los cincuenta. Por la referencia al casino de la UNCTAD el relato describe sucesos de 1972, tiempo en que Agüero tenía veintidós o veintitrés años, en que probablemente ya era alumno de la EAC, la Escuela de Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica, donde Ruiz dictó la cátedra de “Taller de ficción” probablemente en el segundo semestre de 1972.

Dadas las convergencias cronológicas, institucionales, culturales y las identidades políticas de ambos cineastas, identidades de izquierda, la especie de resumen sentimental de la república socialista que hace el personaje de Agüero puede provenir de la memoria de ambos. Sin embargo, los motivos de irreverencia frente a la ortodoxia cultural de la izquierda revolucionaria que manifiesta el personaje, con seguridad provienen más de Ruiz. La relación entre la doctrina y el malentendido, que es una de las figuraciones absurdas de la ideología, pero también de la idiosincrasia del país, ya aparece antes de la Unidad Popular en ciertas discusiones delirantes entre borrachos en bares oscuros, en *Tres Tristes Tigres* (1968, Raúl Ruiz). Después, como ya señalamos, en *El Realismo Socialista*, adopta la figura del malentendido que resulta de una comprensión literal de la ideología y que empuja hacia la posición militante opuesta. Finalmente, en *Palomita Blanca* (1973-1992) y en *Diálogo de exiliados* (1975) respectivamente, la retórica partidista es un ruido entre otros que incluye sin menoscabo el de la banal dramática televisiva, o una idea fija que en el destierro luce como palabrería de una heroicidad sin eco o como medio de subsistencia de los sesgos sociales chilenos trasplantados.

El personaje de Agüero, especie de doble de Ruiz, que dialoga consigo mismo a través de esa figura de la interacción auditiva parcial entre el personaje-Ruiz y la cámara-Ruiz, es una figura de la interacción documental como verdad

desplegada en el diálogo que puede incluir el diálogo consigo mismo y en ese caso Agüero, como intérprete reconocible en la cultura del cine chileno, refuerza esa figura como sujeto referencial de la modalidad documental interactiva.

Si Patricio Guzmán pretende ser el patrón del documental político de exposición desde el monumental *La Batalla de Chile*, (1975,1977, 1979) pasando por *Salvador Allende*, (2004), hasta la malograda *El botón de Nácar* (2015); y, si Maite Alberdi es reconocida como modelo del documental de observación contemporáneo desde *Los Trapecistas* (2005) pasando por *El Salvavidas*, (2011) hasta *La Once*, (2014); Ignacio Agüero desde *Cien niños esperando un tren*, es el referente indiscutido del documental interactivo. De los nueve filmes que había realizado Ignacio Agüero hasta el momento de la realización de *Cofralandes*, hay tres que constituyen su prestigio de documentalista interactivo: *Como me da la gana* (1985); *Cien Niños Esperando Un tren* (1988) y *Aquí se Construye* (2000). Nos referiremos a los dos primeros.

En el primer caso, la fórmula del diálogo elemental entre el documentalista y los jóvenes cineastas chilenos activos, es para descubrir qué pretenden filmar, con qué recursos y para qué público. En todos los casos las explicaciones son confusas, los financiamientos inexistentes y las ilusiones de espectadores nulas. Estas impresiones sobre el porvenir de lo cinematográfico reflejan el porvenir general de la nación bajo la obstinada dictadura. El caso de *Cien niños esperando un tren* comparte con *Como Me Da la Gana*, el principio de autorreflexividad del cine que piensa o que interroga al cine.

Agüero filma un taller de cine para niños de poblaciones marginales que imparte la teórica e investigadora del cine documental chileno, Alicia Vega,⁵ al

⁵ Docente del Instituto Fílmico, precedente de Escuela de Artes de la Comunicación, EAC de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Autora de *Re-Visión del Cine Chileno* (1979), en el que Agüero colaboró como ayudante de pesquisa, y de *Itinerario del Cine Documental Chileno: 1990-1995* (2006), que recoge referencias argumentales, productivas y de público de buena

igual que Ruiz, profesora de Ignacio Agüero en la ya referida EAC. En ese ejercicio montado en una pequeña capilla de tablones, Agüero destaca la metodología de Vega que, jugando con manualidades, familiariza a los niños con los juegos ópticos pre-cinematográficos. Ella establece en lo sucesivo una didáctica de la creación motivada por el visionado comunitario de las primeras animaciones, de los *slapstick* del cine mudo, de ficciones y no ficciones del periodo sonoro. Agüero establece interacciones explícitas con los pobladores. Primero con los padres quienes afirman el desconocimiento absoluto de ellos y de sus hijos de la cultura del cine. Luego con Alicia Vega, que explica los procedimientos y objetivos de las manualidades complementarias a los filmes propuestas a los niños. Y finalmente con los niños, quienes le presentan sus estrechas viviendas, sus rutinas de escolares, pero especialmente sus faenas como niños trabajadores, lustrabotas o recolectores de cartones. En esas conversaciones sobre la cotidianidad, los niños revelan que han sido objeto de hostigamientos policiales, de interrogatorios para hacerlos confesar si en sus casas se esconden armamentos. La escena de la serena revelación de los niños de esos trances se asocia a otra donde se muestra la festiva recreación gráfica que hacen en un fotograma gigante de los enfrentamientos entre los pobladores y los carabineros en las jornadas de protesta nacional.

El refuerzo de ese devenir de lo cinematográfico social a lo cinematográfico político que plantea el documental —y que Alicia Vega también reconoce en el análisis de la situación cultural marginada de los niños como un efecto de lo político—, se expresa en una escena en que los niños están viendo un documental para aprender qué es la no ficción. Esas imágenes, en las que aparece un grupo de manifestantes que arrastran a un hombre herido, pertenecen al film *Como me da la Gana* del propio Agüero.

La encarnación del documental interactivo que representa Agüero en *Cofralandes*, se configura primero relacionando su estrategia dialogal y dramática de profundización ontológica con el motivo ruiziano general del diálogo incierto. En el caso de este documental es el del diálogo unilateral, audible sólo en un sentido, cuyo potencial de desvelamiento dramático pasa por el deber de imaginar la forma y el sentido de la réplica, la pregunta velada, y el tono de esa otra voz.⁶

Otra forma es la de la asociación del personaje de Agüero con formas de transacción verbal imposibles, pero relevantes para proponer a *Cofralandes* como un documental sobre Chile en tanto entidad simbólica descrita también como sede de una mentalidad religiosa. En el final del parlamento central de Agüero, al final de su caminata en el jardín de una casa, invita a su interlocutor —aquel Ruiz-cámara—, a que explore el jardín. La cámara, entonces, se pasea rasante por entre las plantas hasta que aparecen un grupo de “animitas”, monumentos funerarios populares callejeros y camineros con forma de casa y adornados con velas que recuerdan la muerte violenta de alguien. De una de esas casas, en una especie de plano microscópico, sale un hombre que se presenta como “Terencio”, un ánima encargada de procurar que los aviones se mantengan en vuelo y para ello les habla, los arenga con frases tales como “aviones no se caigan todavía...”.

Esa figura de comunicación imposible que implica la creencia en la eficacia de una palabra unilateral, se integra por último a los emblemas técnicos de la comunicación contemporánea que porta el personaje de Agüero, el del teléfono-control remoto. El relato de Agüero a la cámara está interrumpido todo

⁶ No lo habíamos señalado, pero el pensamiento del diálogo como forma de esclarecimiento interactivo de la verdad precede la aparición de Agüero en *Cofralandes* en una escena en que la voz off-over de Ruiz dice recordar una vieja casona. Mientras las imágenes muestran el patio interior de un solar colonial, irrumpe un tristemente famoso dialogo radial entre el General Pinochet y el almirante Patricio Carvajal del día del golpe en el que, ensayando un inglés rudimentario, coordinan el derribamiento del avión que llevaría al Presidente Allende tras su eventual rendición.

el tiempo por su conversación telefónica con su mujer, a quien vemos en el segmento previo, y ambos se asocian a numerosos personajes que ilustran la obsesión de los chilenos a comienzos del 2000 por los teléfonos móviles, como símbolos de estatus o como dispositivos relacionados por el marketing con la “libertad”, o con la paradójica versatilidad de una movilidad inmóvil.

La interacción telefónica, como parte de un pensamiento cinematográfico sobre la eficacia epistemológica del diálogo, es complejizada por Ruiz al sustituir el celular por el control remoto. Recurso de interactividad televisiva que entonces salía de la escena simbólica de los hábitos tecnológicos de la autodeterminación o del auto-suministro de discursos. La integración del teléfono-televisión en la escena de Agüero no es una previsión de los *smart thelephones*; es una réplica al motivo del diálogo quebrado y un complemento del sistema simbólico ruiziano que liga todas esas formas que es el de la nación chilena como una realidad apenas discursiva, ruidosa y fragmentaria.

En cuanto al valor que le dio Raúl Ruiz a la presencia actoral de Ignacio Agüero en el filme *Días de Campo*, se debe a que la dupla dramática que él integra, a través del personaje de Don Daniel Rubio, y La Señora (interpretada por Mónica Echeverría), está precedida en su propia filmografía. Esto se asocia a su irreductible aura de documentalista, en la pareja de la maestra/madre de cine, Alicia Vega, y el cineasta, Agüero, en *Cien niños esperando un tren*; en la pareja que componen la madre de la familia de detenidos desaparecidos Maureira Muñoz, Purísima Muñoz, y el documentalista en off, Agüero.

En el relato “La Señora”, del libro de cuentos *Días de Campo* (1916), de Federico Gana, Don Daniel, que interpreta Agüero, es hijo adoptivo de La Señora. Un hijo que no sólo suple el afecto de los hijos sanguíneos que la abandonan, sino que también levanta y enriquece el campo que el difunto marido arruinó con sus deudas. La alianza de cuidado mutuo que enriquece el

hogar, en este caso el fundo, Ruiz lo figura a través de un Don Daniel medio bruto que cuando habla lo hace contrariándose, señalando varias veces su falta de juicio, y una Señora que casi no habla y que adopta por momento la actitud de trance, esto como una exageración del mutismo que le atribuye Gana. “La señora es la Señora...la señora es la Señora de esta casa, basta y salud” dice el personaje de Agüero consultado por el autor-narrador-protagonista, Don Federico. Y sobre su origen señala: “si yo estoy aquí es porque he tenido suerte. No, no es cierto, estoy aquí gracias a la Señora [...] yo no vengo de ninguna parte, ni padre ni madre tuve. No, no es cierto, Madre si tuve, si es que se puede llamar Madre a una dama como esa”.

La inteligencia de Don Daniel (que Ruiz amplía en su película desde la referencia de una habilidad con las máquinas del personaje literario al propósito de instalar un cine en la casa de campo) pertenece, en la ideología del cineasta, a una alianza filial de instrucción fenoménica, o mejor, epifánica. La relación entre Don Daniel y La Señora desafía las apariencias, las presunciones sanguíneas y sociales, corresponde a una sociedad en que la mujer da formación desde un sitio invisible y el hijo-patrón se yergue no sólo como configurador de la riqueza del campo, sino como operador de imágenes técnicas. Esos elementos simbólicos y dramáticos están prefigurados en *Cien niños esperando un tren*. En el filme, Alicia Vega, la madre-maestra, mientras enseña la cultura y el lenguaje del cine a los niños pobladores, le enseña a Agüero, el hijo-discípulo, la dimensión política de esa formación de conciencia. La invisibilidad de la parte del aprendiz es su posición casi siempre fuera de campo, como observador-configurador, pero también es la evidencia del riesgo político de la visibilidad de lo marginal en el Chile de fines de los 80.

La maternidad-maestría de Purísima Muñoz, esposa y madre de cinco detenidos desaparecidos, revela que la visibilidad es una virtud dramáticamente variable en este esquema ruiziano, que se expresa

argumentalmente en infinidad de fantasmas, ánimas y aparecidos que pueblan su cine chileno y europeo, y que no debiera resistir por pudor sacramental el vínculo con el mártir político inubicable. La madre de los Maureira es la que se expone y, en un tiempo de silenciamiento, expone con detalle y serenamente el desarrollo de los hechos criminales. La parte invisible la asume Agüero, que interactúa desde el fuera de campo y, mediante la argucia técnica de silenciar sus palabras, destinada al anonimato de la producción, sumada al cambio de su nombre en los créditos —nombre de un detenido desaparecido, Pedro Meneses—, eleva la figuración oral de los personajes a una testimonialidad sacramental.

La virtud de conexión con lo trascendente de Purísima, madre-maestra, se confirma cuando señala que fueron encontrados sus restos gracias a que le pidió a la Virgen que sus familiares aparecieran antes de la celebración de la próxima Fiesta de Santa Rosa de Pelequén. Esa sintonía con lo santo tiene algo de videncia, y de una videncia que se prolonga hacia la imagen técnica como recurso de revelaciones humanas y políticas, cuando el personaje le cuenta a Agüero en el contracampo que ya no le teme a las cámaras. Se acostumbró, en parte por otro equipo de documentalistas que la grabó y al final de su trabajo prometió enviarle un cheque que nunca llegó, única parte del documental *No Olvidar* en que se oye la voz de Agüero exclamando incredulidad.

Finalmente, dos palabras sobre la función de Agüero en la serie de televisión *La Recta Provincia*,⁷ relato sobre aparecidos, diablos, diablas y vírgenes. Este imaginario religioso es de una cristiandad tradicional campesina, que Ruiz ilustra con cantos en décimas mientras le asigna a la música de Jorge

⁷ El elenco de la Recta Provincia es pródigo en figuras de la escena artística chilena. Entre otros aparece el documentalista Carlos Flores del Pino como un diablo; el músico Ángel Parra como un demonio que se enfrenta en duelos de “payas”, de cantos improvisados en décimas; el dramaturgo Alejandro Sieveking, autor del texto teatral *Tres Tristes Tigres*, como un recolector de voces que recorre los campos con su grabador

Arriagada la tarea de formalizar sonoramente los elementos del género fantástico de terror. Agüero y Bélgica Castro interpretan a Paulino y Rosalba,⁸ madre e hijo respectivamente, o más precisamente “hijo tonto” y madre vieja. Esta variación de la dupla dramática-epistemológica que reitera Agüero en sus documentales y que Ruiz apropia en *Días de Campo*, en *La Recta Provincia* se configura como la relación entre héroe y “auxiliar mágico” (Propp) que buscan a partir de un hueso recogido en cualquier parte, la osamenta de un hombre para integrarla y darle cristiana sepultura.



Afiche de la serie *La Recta Provincia*

En ese viaje, como ocurre en otras obras de Ruiz —en *Las tres coronas del marinero*, o en *Las soledades*, (1992) — los personajes circulan entre la vida y la muerte, el presente y el pasado y, en modo escenográfico, entre la luz y las sombras. En este territorio de búsqueda, de causalidades mágicas, de oraciones, invocaciones de espíritus y relatos, la voz de Agüero, su voz reconocible en campo y fuera de campo

en sus filmes, voz susurrante, aunque encarnada en una mentalidad infantil, la de Paulino, tiene la capacidad de encaminarse hacia el cumplimiento de su

⁸ Prestigiosa actriz de cine y teatro, mujer del dramaturgo y actor Alejandro Sieveking, una de las protagonistas de *Palomita Blanca*.

objetivo, reintegrar un cuerpo. Si de modo profano, fabulesco, el argumento de *La Recta Provincia*, se relaciona con el de *No Olvidar*, la facultad reveladora, a través de una causalidad no lógica, de la voz susurrante de Agüero-Paulino, estaba antes en *Cofralandes* en la voz off-over de Ruiz que complementa las imágenes de Chile desde el sitio de paradójal autoridad de un sueño. El timbre de voz de los dos cineastas es semejante, y ese timbre que apareja motivos dramáticos afines, juega finalmente con el potencial revelador de las inteligencias menudas.

La inteligencia del tonto que representa Paulino-Agüero en *La Recta Provincia* carga consigo, a modo de argumento, la inteligencia monosilábica de Agüero en su documental *Como me da la gana*, donde entrevista a los cineastas chilenos activos, pero casi proscritos por la dictadura, sin recursos y sin claridad sobre sus objetivos. Valeria de Los Ríos y Catalina Donoso en su libro *El cine de Ignacio Agüero* señalan sobre el modo de preguntar del documentalista que “Agüero elabora interpelaciones muy básicas, elementales casi, en las que aparece como un sujeto ingenuo, cándido, que parece desconocer casi todo sobre aquello que pregunta” (2015:104). Esa ingenuidad, que asume una retórica simple y una sonoridad leve, “susurrante”, en *Como me da la gana* se convierte en la virtud que expone, bajo lo cinematográfico, lo político en plena dictadura. A través de la reminiscencia de los modos expresivos de Paulino, en *La Recta Provincia*, la simpleza del tonto, cuyas palabras se le escapan de la boca abierta y se enredan con el conjuro, la oración y los versos, descubre el cuerpo que falta.

La disponibilidad actoral, aurática, filmográfica, que ejerció Ruiz respecto del documentalista Ignacio Agüero y de su obra, puede ser definida, desde otra perspectiva menos arriesgada, como una afinidad ideológica, estilística, afectiva. Según esa comprensión más recíproca Agüero también se apropia de Ruiz. A modo de ejemplo, sólo una imagen. En *La Recta Provincia* el ánimo de

un demonio arrepentido no puede ir al cielo. La Virgen le aconseja que consiga que la gente lo llore hasta llenar un cántaro. Así, durante años, campesinos, hombres y mujeres, se agolpan en la puerta de una casa, de fachada continua de ladrillos, esperando su turno para entrar y donar unas lágrimas para la salvación del alma del arrepentido. La casa de la escena es la casa real de Ignacio Agüero, la imagen de la gente que golpea su puerta es el núcleo argumental, o el motivo dramático e iconográfico de su penúltimo documental, de *El otro día* (2012).

Finalmente, para someter a una prueba de consistencia ideológica esta teoría de Ruiz sobre los actores será necesario, en el futuro, confrontar sus argumentos con las nociones de “film-actor” y “actor-cámara” que nombra en el capítulo “Inconscientes fotográficos” de su *Poética del Cine*.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1973). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Madrid: Taurus.
- Corro, Pablo (2012). *Retóricas del cine chileno: Ensayos con el realismo*, Santiago: Cuarto Propio.
- De los Ríos, Valeria y Donoso, Catalina (2015). *El cine de Ignacio Agüero: el documental como la lectura de un espacio*, Santiago: Cuarto Propio.
- Gana, Federico (2011). *Días de Campo*, Santiago: Editorial Pfeiffer.
- Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad*, Barcelona: Paidós.
- Vega, Alicia (2006). *Itinerario del cine documental chileno: 1900-1990*, Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- Vega, Alicia (1979). *Re-visión del cine chileno*, Santiago: Aconcagua.

Filmografía

- Aquí se construye* (Ignacio Agüero, 2000).
- Cien niños esperando un tren* (Ignacio Agüero, 1988).
- Cofralandes: Hoy en día. Rapsodia chilena* (Raúl Ruiz, 2007).
- Coloquio de perros (Colloque des chiens)*, Raúl Ruiz, 1977).
- Como me da la gana* (Ignacio Agüero, 1985).
- Días de campo* (Raúl Ruiz, 2004).

- Diálogo de exiliados* (Raúl Ruiz, 1975).
El botón de nácar (Patricio Guzmán, 2015).
El realismo socialista (Raúl Ruiz, 1973).
El desprecio (*Les mepris*, Jean Luc Godard, 1963).
El salvavidas (Maite Alberdi, 2011).
Golden Boat (Raúl Ruiz, 1990).
Hipótesis del cuadro robado (*L' hypothèse du tableau volé*, Raúl Ruiz, 1979).
La Batalla de Chile (Patricio Guzmán, 1975, 1977, 1979).
La Colonia Penal (Raúl Ruiz, 1971).
La Expropiación (Raúl Ruiz, 1972).
La Once (Maite Alberdi, 2014).
La Recta Provincia (Raúl Ruiz, 2007).
Las Tres Coronas del Marinero (*Les trois couronnes du matelot*, Raúl Ruiz, 1983).
Los Trapecistas (Maite Alberdi, 2005).
La Vocación suspendida (*La vocation suspendue*, Raúl Ruiz, 1978).
Palomita Blanca (Raúl Ruiz, 1973-1991).
Pierrot el loco (*Pierrot le fou*, Jean Luc Godard, 1965).
Recado de Chile (Carlos flores del Pino, José Román, Guillermo Cahn, 1979).
 Ruiz, Raúl (2000). *Poética del cine*, Santiago: Sudamericana.
Salvador Allende (Patricio Guzmán, 2004).
Siete falsos raccords (*7 faux raccords*, Raúl Ruiz, 1984).
Tres Tristes Tigres (Raúl Ruiz, 1968).

* Pablo Corro Penjean es doctor en Filosofía por la Universidad de Barcelona, España; licenciado en Estética por la Pontificia Universidad Católica de Chile y periodista por la Universidad Diego Portales. Es Profesor Asociado en el Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile. E-mail: pablo.corro@gmail.com