

Vaivenes de escritura y banalidad en *Nunca subí el Provincia* (2019) de Ignacio Agüero¹

Por César Castillo Vega*

Resumen: En este artículo se interrogan las relaciones entre cine y escritura, vinculadas con la escritura representada en la imagen en movimiento, a partir de la película *Nunca subí el Provincia* (2019) del director chileno Ignacio Agüero. La escritura de una carta, motivo central del film, se ve articulada con imágenes que remiten a la vida cotidiana y la memoria personal y pública. Nos preguntamos: ¿Qué hace la escritura en *Nunca subí el Provincia*? Una *escritura por la escritura* será la figura central que organiza la respuesta a esta pregunta, sosteniendo lo banal como núcleo del ensayo que ejerce la película, moviéndose entre la desbanalización de lo cotidiano y la banalización de la escritura.

Palabras clave: escritura, cine-ensayo, Ignacio Agüero, cotidiano.

Flutuações da escrita e banalidade em *Nunca subí el Provincia* (2019) por Ignacio Agüero

Resumo: Este artigo questiona as relações entre cinema e escrita, especificamente a escrita representada na imagem em movimento, a partir do filme *Nunca subí el Provincia* (2019), do diretor chileno Ignacio Agüero. Motivo central do filme, a escrita de uma carta se articula com imagens que remetem à banalidade cotidiana e à memória pessoal e pública. Perguntamo-nos: o que a escritura faz em *Nunca subí el Provincia*? *Escrever por escrever* será a figura central que organiza a resposta a essa questão, tendo o banal como cerne do ensaio fílmico, entre a desbanalização do cotidiano e a banalização da escrita.

Palavras-chave: escrita, ensaio cinematográfico, Ignacio Agüero, cotidiano.

Swingings of writing and banality in *Nunca subí el Provincia* (2019) by Ignacio Agüero

¹ El autor agradece a las y los compañeros y docentes del curso “Cine, escritura y acontecimiento” donde se discutió una primera versión de este trabajo, a Victoria Flores por su revisión del texto y a los pares evaluadores por sus sugerencias, incluyendo el poema del epígrafe.

Abstract: This article questions the relationship between cinema and writing, specifically writing represented in *Nunca subí el Provincia* (2019) a film by Chilean director Ignacio Agüero. The writing of a letter is the central motif of a film articulated with images referring to personal and public memory of everyday life. What does the writing *Nunca subí el Provincia* do? *Writing for the sake of writing* holds the answer to this question, since banality sits as the core of this essay-film, which waves between the de-banalization of everyday life and the banalization of writing.

Key words: writing, film-essay, Ignacio Agüero, everyday.

Fecha de recepción: 20/04/2021

Fecha de aceptación: 07/09/2021

De la vida tomé todas estas palabras
como un niño oropel, guijarros junto al río:
las cosas de una magia, perfectamente inútiles
pero que siempre vuelven a renovar su encanto.
Enrique Lihn, *Porque escribí*.

Introducción

El cine mantiene relaciones diversas con la escritura. Desde la creación del guion a la adaptación de obras literarias, una escritura habita la producción de imágenes en movimiento como antesala o condición, e incluso llega a infiltrarse como tipografía de títulos o créditos. La escritura, al viajar a zonas donde la voz inscrita en el audio original ya no es reconocible por el público, ingresa también como subtítulo, y obliga a oscilaciones de visión y lectura, en directa herencia de esos intertítulos que le hacían el habla al cine silente. Desde el cine clásico, la escritura pudo jugar un rol en la diégesis de los films, al insertarse como carta, anuncio o afiche, ofrecido al espectador-lector para hacer avanzar el argumento o incluso resolverlo (Monterrubio, 2019: 440). Jacques Derrida sostiene que el avance técnico provoca un acercamiento entre cine y escritura: el primero se

vuelve cada vez más una disciplina literaria a través del montaje cinematográfico, mientras la escritura ya participa hace tiempo de una visión cinematográfica del mundo (2001: 14).

Fuera del cine, y debajo del habla como figura de la plenitud de la conciencia moderna (Derrida, 2017: 13), la escritura ha asumido la función de materializar el pensamiento, en particular aquel que es distinguido como filosófico. Sin embargo, la escritura y la lectura de textos vienen a ser cuestionadas en la actualidad por el dominio de la imagen como matriz del encuentro y la alienación humanas. Nuestra época se nos presenta, según Debord (2005), como una inmensa acumulación de espectáculos. En una lectura pesimista, la masiva disponibilidad para la producción de imágenes hace funcionar una inmediatez unidireccional que no ofrece las condiciones para la actividad reflexiva.

Sin embargo, a mediados del siglo XX el cine, en ese momento gran espectáculo de masas, ofrecía una alternativa a esta lectura cuando Alexandre Astruc (1989) lo situaba como una síntesis virtuosa de otros géneros: “un artista [del cine] puede expresar su pensamiento (o traducir sus obsesiones) exactamente igual como ocurre con el ensayo o la novela” (221). En su metáfora de la cámara-lápiz, el cine empezaba a ser imaginado como un lenguaje que podría llegar a hacerse cargo de “cualquier sector del pensamiento” (222). Para Astruc, esto se refería a una capacidad para establecer relaciones: el cine piensa cuando explicita las asociaciones entre seres humanos o entre los objetos de su universo, su “huella tangible” (223). Dicho trazado de huellas, una intersección entre cine, escritura y pensamiento, podríamos verlo realizado en esa forma informe de cine que es el cine-ensayo, un género que destaca más por la singularidad de las búsquedas que se articulan en sus obras que por una forma específica de expresión (Weinrichter, 2007).

En este texto me interesa trabajar la pregunta por las relaciones que sostiene el cine con la escritura, en particular con la escritura representada en la imagen en movimiento. Al ser la escritura también una acción en el mundo, cuando ingresa al encuadre (no ya solo como su condición de producción, como su fuera de campo), podríamos pensar que se sale de su juego propio para ser a su vez escrita en el cine (en la cinematografía, puesta en escena, montaje, etc.). La escritura filmada es colocada en conjunción con otros elementos y movimientos, puesta en suma a funcionar de modo impropio, por lo que cabría buscar allí consecuencias en la operación que determina la escritura, en su paso por lo cinematográfico, para el pensamiento.

En la película *Nunca subí el Provincia* (Ignacio Agüero, 2019) encontramos un caso de esta puesta en imagen de la escritura, que precisamente funciona como un núcleo para interrogar algunos aspectos de lo que es posible en la relación entre escritura y producción de imágenes. En este caso, la escritura de una carta se verá articulada en un movimiento de imágenes que se sitúa entre la banalidad y la memoria, entre la divagación y el pensamiento. Se trata de preguntarse: ¿qué hace, cómo funciona la escritura en *Nunca subí el Provincia*?

Movimientos de escritura e imágenes

Nunca subí el Provincia (2019) es una película que, podría decirse, trata sobre la esquina de la casa del director y de lo que él le cuenta sobre este espacio a una remitente desconocida, en sus cartas. Este director tiene un proyecto fílmico en curso sobre dicha esquina y a medida que lo va haciendo o planeando, le va escribiendo los detalles a la remitente. Sin embargo, la película no es un detrás de las cámaras de otra película que va a existir, porque la película de la que se escribe en las cartas no se encuentra enmarcada y sus límites se borran entre esa carta filmada, un archivo de imágenes ya grabadas hace mucho tiempo e

imágenes actuales del interior de la casa del director, de la esquina o de personajes entrevistados.

Mucho de lo que pasa en esta película tiene que ver con su modo de juntar imágenes diversas, lo que dificulta escribir aquello de lo que trataría. Tiziana Panizza dice sobre otra película de Agüero, *El otro día* (2012), que “se confía en la aparición de un nuevo sistema de relaciones, como si existieran conexiones secretas entre las cosas, cuando, en realidad, la filmación está a merced de una cadena de intuiciones, conectadas al deseo de deambular una pregunta antes que de responderla” (2018: 127). Del mismo modo, en *Nunca subí el Provincia* (2019) nos encontramos un contar por contar, recurso de una forma de iniciar conversaciones en la vida cotidiana inscrita en el título de la película, que se articula como excusa para ponerse a juntar imágenes (así como se dice “*el otro día* estaba en tal lugar y...”, o “ahora que lo pienso, *nunca fui a tal lugar...*”).

La hipótesis con la que trabajaré es que la forma de este ensayo cinematográfico se dibuja en la escritura de la carta que provoca la voz y las imágenes del film: una escritura por la escritura, que la sitúa en el campo del cine-ensayo. Del mismo modo en que Montaigne define sus ensayos (“*dar la medida de mi visión, no la medida de las cosas*”), Weinrichter (2007: 13) sugiere que una obra se vuelve ensayística cuando: a) no se limita al seguimiento de una realidad preexistente, hace una reflexión sobre el mundo y crea su propio objeto; b) privilegia la presencia de una subjetividad pensante al emplear una mezcla de materiales y recursos que acaban en una forma propia. A diferencia del documental expositivo clásico, en el cine-ensayo no se llega a conclusiones, sino a la constatación de una reflexión. Como sostiene Renov (2004: 71), el ensayo fílmico se presenta como una tarea interminable debido a la orientación hacia el proceso de su actividad, donde el trabajo sobre la mediación de lo real a través del lenguaje, la memoria y la imaginación, es crucial. El cine-ensayo, por tanto, se presta malamente para reducirse a un contenido narrativo, en la medida en

que otorga igual o mayor importancia a los comportamientos fílmicos empleados, y disputa al cine documental expositivo la tranquilidad de suponerse imagen de la realidad, a través del ejercicio de lo que Weinrichter denomina el ensayo de una “*escritura experimental*” (2007: 13). Se trata, por supuesto, de una escritura con el material fílmico.

En *Nunca subí el Provincia* veremos que la escritura filmada queda definida por una figura de banalidad: una escritura que se justifica a sí misma. En contraposición a ella, la película ofrece un proyecto cinematográfico ideal como contenido de la carta, una película posible que nunca se realiza pero que aparece llena de un misterioso sentido y dirección. La escritura vacía, diremos, se tensiona con aquello que como un ruido la viene a llenar: imágenes, secuencias y planos de la vida cotidiana íntima y pública, actual y pasada. Pedazos banales del registro del acontecer, que solo pueden ser a su vez rescatados del descarte del olvido por el gesto escritural. La escritura vendría a ejercerse como un movimiento de trabajo sobre el tiempo cotidiano que busca restarlo a ese carácter banal, pero que en ese mismo ejercicio hace peligrar su propia banalización. Como indica Iván Pinto (2021), una especie de *balbuceo* caracteriza este trabajo de Agüero, un juego con el material significativo que ensaya invenciones de asociaciones cuyo cierre no es obvio, y provoca un imperativo de pensamiento en el espectador.

De allí que el “subir” de *Nunca subí el Provincia* no solo va a remitir a la constatación que el director hace en su epístola de, efectivamente, no haber subido nunca el cerro Provincia, sino también a los motivos de superposición dentro del film: se sube al techo de la casa, los edificios crecen encima de casas que desaparecen, hay superposición de capas espacio-temporales de la ciudad, de películas viejas sobre películas nuevas, de recuerdos sobre actualidad. La escritura en el film va a operar como un intento de trabajar, distinguir, reunir estos

materiales dentro de una paradójal experiencia de acumulación y sedimentación en un mismo espacio.

Carta, rasgado, destinataria

Así, se escribe una carta. Cerca del minuto 11, vemos que hay papel, una pluma, una mano y una voz en off que dice lo que dice la carta, antes de que la pluma lo escriba. El sonido de la pluma es importante, se trata de un rasguño potente sobre el papel. La letra es descuidada, no hay líneas en el papel que la guíen y se vuelve ilegible en ciertas secciones:

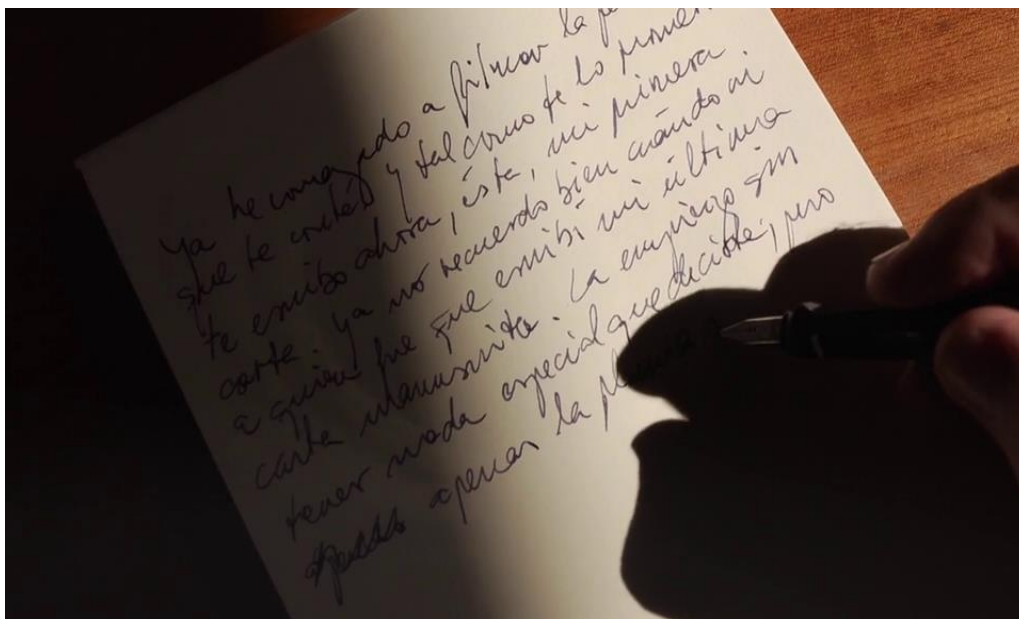


Imagen 1. La carta (*Nunca subí el Provincia*, Agüero, 2019: 00:11:39).

Ya he comenzado a filmar la película que te conté y tal como te lo prometí te escribo ahora, esta mi primera carta. Ya no recuerdo bien cuando ni a quién fue que le escribí mi última carta manuscrita. *La empiezo sin tener nada especial que decirte; pero apenas la pluma se empieza a mover aparecen las primeras imágenes.* Pienso en el panadero de la esquina y su panadería vacía. No me lo

puedo sacar de la cabeza. (*Nunca subí el Provincia*, Agüero, 2019: 00:11:39, las cursivas me pertenecen).

Esta primera carta sitúa de entrada a una destinataria con la que ha existido otra comunicación, no escrita, donde se ha anunciado el proyecto de realizar una película. El sonido de la pluma y la temporalidad del acto de escritura, acompañada por una voz que lee al ritmo en que se escribe, sostienen una imagen que concentra la atención sobre los trazos, sobre los elementos significantes mínimos de esta comunicación y el tiempo de producción de las palabras escritas. Lo importante parece ser presenciar la escritura. Y, sin embargo, el contenido de la carta nos ofrece un esquema invertido: si suponemos en la vida cotidiana que hablamos para sacar algo que está en el interior, aquí la escritura se inicia porque no se tiene nada que comunicar. En una actitud que recuerda a los experimentos surrealistas de escritura automática, la asociación libre freudiana, o el cine de Chris Marker o Jonas Mekas, la escritura va antes que las imágenes, aquello que en un film constituiría su significado, y las provoca en su movimiento. Entonces, puede suponerse que las imágenes que han venido antes y las que vendrán después están determinadas por una escritura fuera de campo, que en ciertos momentos va a ingresar a la representación para mostrar su ocurrencia. Lo que vemos cuando la carta se interrumpe sería lo que la carta escribe cuando somos ciegos a su producción de palabras.

Un modo de perseguir esta pista lo da el sonido de rasguño de la pluma. Este sonido volverá a aparecer en otras ocasiones para marcar que aún se está escribiendo, a pesar de que la carta no aparezca en pantalla. Hay que complementar esto con la mención del panadero de la esquina en la cita anterior. El protagonista no se lo puede “sacar de la cabeza”. La panadería desapareció y solo le quedan imágenes que grabó, de hecho, el día que cerró definitivamente. Estas imágenes que faltan se repiten y se van a articular con la escritura de la

carta, una escritura ausente de la imagen, pero presente por el sonido de su trazo.



Imagen 2. La pareja que carga bolsas (*Nunca subí el Provincia*, Agüero, 2019: 00:28:38).

Al minuto 27, acompañada por la imagen de una pareja que carga bolsas, la voz indica: “la pareja que carga bolsas de la que te hablé la otra vez, ellos vienen de...”, pero escuchamos el sonido de la pluma rayando, tachando, “ellos son de...”, y la voz se desvanece en el ruido de la calle. La pareja mencionada se pierde a la distancia. Un poco más adelante la voz se dedicará a hacer una lista de la distancia entre su casa y otros lugares. Esta pareja anónima de la que no se logra escribir su pertenencia se puede contraponer a las personas que viven en el edificio que reemplazó a la panadería, también descritas en una larga lista. La escritura por la escritura se relaciona con la escritura de listados, como inventarios de imágenes a las que costaría otorgarles un valor específico, una inscripción constante, realista, que justifique su inclusión. La pareja importa para el film porque permite escribir su modo de cargar bolsas y el fracaso, borradura, de la misma escritura en ponderarlo.

Pero además el sonido de la pluma rayando, el juego entre sonido-voz y sonido-tachadura, nos lleva a la otra voz que interrumpe el film sin ser efecto de una escritura representada: la voz de la montajista. En la enumeración de las distancias entre la casa y otros lugares, una frase es censurada por esta voz femenina que se introduce de la nada: “no, eso no” (00:31:18). La imagen se congela y retrocede para que la voz del hombre retome desde la última frase y pruebe una nueva escritura. La carta cambia y ahora cuenta los metros entre la casa del director y la casa de Sofie, montajista de la película y nieta del director. Agüero comentará en una entrevista sobre esta película:

El editor es al final quien evita el caos, aunque uno quiere que una película sea caótica, porque está obligado al orden. El editor es el ordenador. Entonces es una pelea, o sea, no es una pelea, es la tensión que hay entre el desorden mental — que es lo que uno quisiera reproducir— y el orden que impone la edición. Es un problema bonito (en Munjin, 2019: 17).

Las oposiciones que esta cita articula son importantes para la película. La relación con la montajista, ya retratada en *Como me da la gana II* (Agüero, 2015), permite poner en escena un diálogo que se escapa a la carta, pero que también antecede, ficcional y ontológicamente, a la misma película. Entre el caos deseado por el director y el orden obligado por el montaje, esa escritura que vuelve sobre sí misma para rayarse inscribe la tensión mencionada, que es la tensión entre la narratividad del film y la lógica de la arbitrariedad pretendida por Agüero en la carta, como veremos más adelante. El personaje de Sofie recorta la escritura, selecciona lo que llega como texto, o al menos eso se nos da a entender. Sofie se presenta como una sujeta segura de lo que hay que decir o no decir, mientras que Agüero duda, balbucea, ensaya. Como una suerte de ojo encima del hombro, Sofie viene a mostrar que el modo de representar la escritura en el film no puede ser otro que el del mismo montaje.

Más adelante, pasada la primera hora de la película y cerca de su conclusión, Sofie hablará para donar de nuevo el sentido de las imágenes: "fue más o menos en ese tiempo que él en una carta le dijo: nunca subí el Provincia. Pero ante la falta de respuesta dudaba si seguir o no enviándole sus cartas" (01:06:40). Sofie debe inscribir la información faltante, la cuestión de que el protagonista nunca ha recibido respuestas para su carta. El hombre, que hasta ahora no había confesado esta carencia, nos dice un poco después: "He decidido que eres una destinataria inventada. Escribo para escribir" (01:11:32). La escritura banal, por sí misma, va a definirse en la decisión que suspende la condición de carta de la misma carta. Se trata de escribir sin destino, o al menos sostener la idea de una escritura que no espera respuesta. Donde Sofie le habla a un espectador que ahora junta los pedazos de la historia, Agüero le habla a una destinataria que está decidida como falta. Este juego de distanciamiento, revelación de los andamiajes de producción del film en la voz de Sofie o en la escritura reflexiva de Agüero, permite clausurar ese más allá que es la producción real del film, mediante la fantasía de estar accediendo a la escena primitiva del montaje.

"Cuando llegó la carta", dice Sofie, "él quedo paralizado, con muchas cosas sin contarle", pero la voz de Agüero corrige ahora: "con muchas cosas por contarle" (01:21:00). La carta llega, entonces, cuando la decisión de la no-existencia de destinataria está tomada. Y después de que la carta llega la escritura desaparece, pero la película que se está haciendo, la película dentro de la película, va a continuar ocurriendo. Veremos la entrevista a un zapatero, nuevas secuencias del interior de la casa, volveremos a la esquina, y el film cerrará con el panadero, en una imagen de archivo, que lo deja con sus manos apoyadas en la cintura como esperando explicaciones.



Imagen 3. El panadero cerrando la panadería y la película (*Nunca subí el Provincia*, Agüero, 2019: 01:28:00).

Este último intercambio entre las voces de Agüero y Sofie da cuenta de un cambio en la función de la escritura, retratado en el cambio desde una voz que escribía para decir que partía sin tener *nada especial que decir* a una voz que sabe que tenía muchas cosas *por* contar. De algún modo, el movimiento iniciado en la escritura de la carta ha llenado ese vacío de un contenido con un despertar de imágenes que podría ser infinito. La carta llega y la comunicación se acaba porque esta depende de que la carta no llegue, de que una respuesta no venga a cerrar la apertura de imágenes ofrecidas por la escritura.

La cazuela de las imágenes

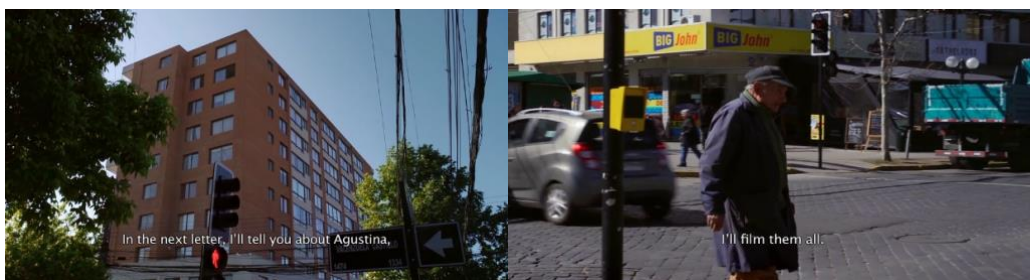


Imagen 4. El listado de vecinos (*Nunca subí el Provincia*, Agüero, 2019: 00:29:19 - 00:30:09).

Como mencionamos antes, esta película prometida que es la excusa para iniciar la carta parte de una ausencia temática pero también de una obsesión con el panadero. Dicha obsesión solo tiene las imágenes de ese último día de la panadería, el local vacío, las cajas de leche solitarias en el estante y nadie adentro, como materiales. El cierre de este negocio marca un límite temporal y visual, pues en el emplazamiento de la panadería se construirá el edificio que le tapaná a Agüero la vista al cerro Provincia. Al perderla, será posible reconocer el trayecto nunca realizado hasta ese espacio. Como límite temporal, la desaparición de la panadería articuló el registro digital y el registro análogo, el tiempo de la panadería y el tiempo del edificio.

Agüero ubica la ausencia en su archivo, por ejemplo, de un tal Peter O'Toole, un vecino, al que no alcanzó a grabar: "Creí que viviría para siempre". Esa falta de registro es marcada en la escritura de la carta como una condición del film que intenta realizar. En lugar de este vecino, la carta promete hablarle a la destinataria sobre otros vecinos, las personas nuevas que han llegado a vivir al moderno edificio. Pero también de las personas que trabajan en la esquina, una costurera, un zapatero. "Los filmaré a todos", se impone categóricamente esta voz como una película-ideal, un mapeo audiovisual exhaustivo de las vidas que habitan hoy esta esquina, que por supuesto resulta imposible.

Pero los intentos que la película que se proyecta en las cartas genera por mediación de la escritura, ponen el archivo a trabajar y la cámara a grabar. La esquina será el lugar central que la película prometida ofrece en la película que vemos. En ella se podrá registrar como balbuceo la actualidad y establecer comparaciones con el archivo. En la entrevista mencionada anteriormente, el director indica que había intentado antes hacer una película sobre esa esquina que no resultó. El material de ese proyecto se aprovecha ahora en un primer impulso de carácter analítico que compara un cómo era antes con un cómo es ahora. La cámara volverá a esta esquina para grabar lo que se ve en ella:

escenas de la vida cotidiana en un pedazo del centro de Santiago, gente caminando, el ballet de semáforos, autos y peatones, negocios que mezclan la tradición con la modernidad.

La cámara, además, se obstina en buscar algo que mostrar, pero lo único que puede ofrecer son los desplazamientos generalizados que han sido organizados por la ciudad. Este movimiento de los cuerpos y los vehículos determina un movimiento de cámara también atrapado en la estructura cuadrilátera de la esquina, que queda capturada por los limitados trayectos posibles de los objetos en el plano: para pasar de una esquina a otra solo puede moverse a condición de seguir a una persona en movimiento. La cámara está puesta en esa esquina para alcanzar a la gente, buscarla, seguirla. Pero no hay preguntas ni ninguna entrada en la vida de los transeúntes anónimos: la cámara fija no puede más que perder a las personas que en su propio movimiento indefectiblemente se alejan.

En otro momento, mientras se muestra un archivo de calles cercanas a la esquina, el director escribirá a la remitente: “como ves las cosas siguen más o menos igual” (00:34:10). Las imágenes vienen a contradecir esta afirmación: en el horizonte que la casa de Agüero ofrece en la actualidad, la silueta de los edificios nuevos se contrapone a la chatura de las casas del barrio en el archivo. Este fue también el tema de otra de sus películas, *Aquí se Construye (o ya no existe el lugar donde nació)* (2000), que a su modo retoma otra película, el primer cortometraje del director *Aquí se construye* (1977). Tres superposiciones se van amontonando de esta forma en la película-ideal: actualidad al lado de archivo, edificios encima de casas, películas dentro de otras películas.

En el caso del espacio urbano, la constatación de la desaparición de las casas que antes estaban allí intensifica la relación hacia el interior, ya anunciada en la puesta en escena de la escritura de la carta, que va a ser un motivo fundamental en el film: el interior de la propia casa, la casa de Agüero, cuyo patio con jardín

se presenta casi como un resto arqueológico y un espacio otro del ruido y el movimiento de la esquina. Valeria de los Ríos señala el uso de este mismo patio en *El otro día* (2012) como un escenario donde ocurre una interrupción no-humana, y destaca la lógica que marca el retrato de ese lugar:

La observación silenciosa del jardín, de las plantas recién mojadas, de los pájaros que se acercan a beber o del gato que escala silencioso las ramas enrevesadas del árbol de la flor de la pluma dan cuenta de cierta lentitud en la temporalidad, que no sigue la lógica del intercambio de miradas entre humanos y que difiere de la mirada rápida y nerviosa, subordinada a la productividad, en un contexto urbano del siglo XXI (2018: 88).

Tal como ya había hecho en *El Otro Día* (2012), el director concentrará en ese interior, desde ese modo contemplativo de la temporalidad, su cámara, para recolectar sonidos, músicas, variaciones climáticas, plantas, un muro de ladrillo y vistas desde el techo. El ventanal mira al patio interior de la casa con la nostalgia de un lugar que puede desaparecer, porque, como vienen a probarlo las imágenes de archivo familiares que se le superponen a ese espacio, de él ha desaparecido la gente que le habitaba. La cámara va a subir al techo de esta casa, a buscar ese cerro perdido en la actualidad. El archivo, en cambio, la va a llenar de gente, de acciones: niños jugando, gente tocando el timbre, piscinas, paseos en bicicleta. Pero estos contrastes no son enunciados, y la superposición del pasado y la actualidad solo va a ser percibida en las inscripciones de la temporalidad de la imagen, oposición entre nitidez digital versus granulosidad analógica, mientras el profilmico conserva su identidad espacial. Tiziana Panizza comenta, a propósito del “método” de trabajo audiovisual de Agüero, la ausencia de una narrativa previa y la presencia, en cambio, de un “nido”, primera visión desde la que se comienza y a la que se puede regresar, que hace dialogar imágenes o zonas donde pueden aparecer otras imágenes, y construir un mapa con esa recolección guiada por la intuición (2018: 128). La escritura, en lo que venimos comentando, inicia un proceso de concatenación de imágenes de

distinta datación, provoca un montaje donde la obsesión del sujeto, ciertas imágenes pérdidas, se van perdiendo en las superposiciones del archivo y el espacio.

Una clave para entender este motivo de producción y difuminación alternada del límite entre espacios exteriores e interiores, pasados y presentes, la ofrece una de las entrevistas que se le hace a un vecino nuevo, un cubano que ha puesto un bar en la esquina. En una breve conversación este hombre cuenta sobre su primera casa, la que dejó en la isla: dice que pudo construirla gracias a que su abuela le regaló el techo de su propia casa, en el cual construyeron esta otra. Dice además que no quisiera perder jamás esa casa. Esta pequeña historia no puede dejar de remitir a la panadería que desaparece para que se le construya un edificio encima. En cierto modo, el interés del protagonista por hacer el mapeo exhaustivo de los residentes del edificio nuevo, su obsesión con el panadero, su retiro al espacio tranquilo del patio interior, todos estos gestos remiten al orden del tiempo y de las generaciones, al haber sido anteceditos por otros y reemplazados luego por nuevos, con la absoluta banalidad de un panadero que un día cualquiera cierra para siempre su negocio.

No sorprende entonces que la carta de nuevo enumere, en un largo plano que recorre una pared mientras la voz pondera lo que ocurrió en la primera casa en la que vivió:

Cuando era chico vivía en la casa de mi abuelo, era una casa muy grande. Ahí mataron a Kennedy, ahí también mataron al Che Guevara, ahí veía desnudarse a mi vecina Andrea, Andrea me hablaba de Sartre, ahí Allende ganó las elecciones, ahí murió mi padre. De ahí nos fuimos a una casa en Las Condes, ahí murió Allende, ahí murió mi madre (*Nunca Subí el Provincia*, Agüero, 2019: 00:48:00).

En un relato que mezcla la gran historia y la historia personal, los acontecimientos aparecen como eventos inscritos en una casa, que son incluso,

si se siguen las imágenes concomitantes, interrogables en las paredes, en los muebles o en las sombras. Hay un fondo de nostalgia que habita el espacio conocido actual, familiar, íntimo, que se conjuga con la escritura de la carta: se trata de escribir por escribir, porque así surgen las imágenes, y si surgen se juntan con otras, de modo que cuentan algo de lo que paso aquí, cualquier cosa, lo que se pueda.

Agüero en la entrevista sobre esta película dice:

Esa es la idea también de hacerla con cartas, de darse la libertad, de generarse la libertad —como cineasta— de contar lo que uno quiera. Arbitrariamente. Ser arbitrario con las cosas por contar, sin seguir una lógica particular. Se crea una propia lógica de la arbitrariedad y en esa lógica de la arbitrariedad empiezan a aparecer las cuestiones que uno tiene a mano (en Munjin, 2019: 5).

La carta como esquema de escritura se vincula a una “lógica de la arbitrariedad” entendida como una disposición que permite ocupar lo que está “a mano”. La voz de la escritura interrumpe el sonido de la lluvia en un largo plano fijo del patio de la casa para decir: “hoy haré una cazuela, el día está para cazuela” (00:17:54), mientras el sonido de la pluma se escucha rasgando el papel. La carta, como escritura que se compone con las imágenes que va despertando el trazo, es el equivalente de la cazuela, preparación que se caracteriza por una flexibilidad capaz de responder a lo que está disponible en la despensa. La cuestión de la carta, la cuestión de la cazuela, se conectan en un modo de convocar a través de una acción, la puesta en marcha del proceso de creación, un material que ya existe y que ahora puede tomar su lugar. La mano tantea la bodega de imágenes y tendrá que probar (de allí la voz montajista, marca de esos intentos) para componer el sabor que busca.



Imagen 5. "Hoy haré una cazuela" (*Nunca subí el Provincia*, Agüero, 2019: 00:17:54).

La cazuela lo demuestra: después de esa declaración, la secuencia que sigue ofrece el registro análogo de una mujer embarazada, fotos de familiares de detenidos desaparecidos, una imagen de una fila de presos resguardados por militares, y de nuevo la mujer embarazada. Como hemos revisado, en el film no son raros los momentos en que se produce una asociación de imágenes no narradas que indican su datación por su textura, así como anudamientos de temas que no se comprenderían sin esa escritura omitida que justifica su aparición: la biografía, la historia familiar, el retrato del barrio, el cambio urbano, la propia obra cinematográfica. En este ejemplo, la carta va despertando imágenes en movimiento que entran a probar sus virtudes asociativas: una imagen personal, quizás biográfica, grabada por el autor, y otras que llegan desde sus propias películas. Pero también estas imágenes apuntan a una pregunta, que ronda la película sin terminar de escribirse.

Porque es necesario decir que, tal como en la escena en que se recorre la pared y se enuncia todo lo que ocurrió en una casa, los lugares, y las casas especialmente, aparecen en este film como la inscripción espacial de un

recuerdo. La cámara recorre un lugar, un patio, una esquina, que luego puede llenarse con imágenes de su memoria. Por lo mismo, hay que considerar que, si la escritura despierta las imágenes que puede convocar y reunir, aquellas pueden llegar también de donde no se esperaban. Derrida dice que el acontecimiento es lo que puede ser dicho pero jamás pre-dicho, que cae encima eludiendo cualquier horizonte de espera (2006: 95). Es así también como caen, disociadas, pero vinculadas a través de la obra cinematográfica del director, ciertas imágenes del golpe militar y la dictadura que se interponen en el montaje como recuerdos impuestos (la escena posterior a la cazuela), suerte de huellas lejanas que vienen a desestabilizar la mera nostalgia del relato, el mero contar por contar.

Cerca de la primera hora del film, la cámara va a subir nuevamente desde el patio interior de la casa hasta el techo, a buscar de nuevo el cerro Provincia. Pero un sonido aparece gradualmente, un ruido de aviones que moverá a la cámara de vuelta por el mismo camino, al interior, como asustada. Este recurso, que no se vuelve a repetir en la película (sonido evocado, cámara actuando como plano secuencia subjetivo), podría ser el núcleo de este film: el intento de producir una imagen que está perdida en la actualidad (el cerro; la imagen omitida de los aviones; pero también, ese *no tener nada que contar*, que es la imagen que no está antes de la carta, la razón por la que hay que escribir para que vengan imágenes), obliga a volcarse a lo que está disponible en la propia casa. Volvemos de nuevo entonces a ese panadero cerrando la película con las manos en la cadera: la escritura queda como el puntapié para desembarazarse de una ausencia que retorna.

Reflexiones finales

Si como veíamos al principio, para Alexandre Astruc (1989) el trazado de una “huella tangible” entre los seres humanos, así como entre los objetos de su

mundo, era el indicador de que un pensamiento ocurre en el cine, creo que es posible identificar la función de la representación de la escritura en *Nunca subí el Provincia*, para corroborar su condición de cine-ensayo, como un modo de dar lugar a un trazado posible frente al problema del pensamiento-filmado. Se trata de que la escritura permite en este film la asociatividad de imágenes que no lograrían pensarse juntas si no fuera por su mediación, una acción de montaje a condición de que esa escritura resulte a su vez escrita e incluso fracase en el intento por acomodar todo lo que convoca en su trazado.

Frente a la pregunta ¿qué hace, cómo funciona la escritura en *Nunca subí el Provincia?*, sostuve la hipótesis de que, al ingresar al cine, la escritura entraba en una zona impropia. En un primer momento, esta idea no se ha sostenido, debido a que la escritura de la carta determina de entrada la asociatividad de las imágenes como posteriores a ella misma, y se apropia de la juntura en el montaje mediante un recorrer las imágenes con la voz que la reproduce y el sonido del rasgar de la pluma que la inserta constantemente como trasfondo del film. Allí la escritura, el género epistolar en particular, determinaría la posibilidad de la “escritura experimental” de la película.

Sin embargo, la carta está atrapada por una urgencia que a su vez la empuja: de allí este ponerse a escribir *sin tener nada especial que decir*. Renov dice, comentando la escritura de diarios en Jonas Mekas, que “es, sin embargo, la diferencia irreconciliable entre retención en representación y pérdida experiencial la que entrega urgencia al proyecto de diarios, llevando al director hacia una resolución in-obtenible, siempre diferida” (2004: 81, traducción propia). Dicha urgencia situada entre retención y pérdida, así como una resolución siempre diferida, son perfectamente aplicables a la escritura en *Nunca subí el Provincia*. Es la imposibilidad de que la escritura propia pueda cerrarse a sí misma, abandonar esa “lógica de la arbitrariedad” a la que se entrega Agüero, lo que va

a convocar una nueva determinación, que la mueve así a su zona impropia: el montaje.

Vimos entonces como la voz de Sofie, en tanto voz-montaje, introduce una ficcionalización del trabajo detrás de la película, y desfonda la posibilidad de listar, superponer materiales o escribir la carta interminablemente. La voz de montaje introduce el corte y pegado, la edición, el orden, la dirección. Así la operación mediante la cual la escritura de la carta puede sacar de su banalidad cotidiana a las imágenes (actuales, del archivo, del interior), y provocar sus superposiciones, se refleja hacia la escritura misma que resulta ahora banalizada y revelada como operación ficcional. La carta mueve la posibilidad asociativa de las imágenes; la voz editora le dona un sentido a la escritura de la carta y la cierra en ese proceso.

Quizás en la relación entre carta y voz-editora encontramos una dialéctica que configura una máquina de producción de ensayo: la aparición de la voz-editora solo puede ser efecto del conjuro de imágenes que ha producido la carta; mientras la carta misma solo puede encontrar su existencia como película al permitir su apropiación por la voz-editora. De allí la importancia de lo banal como categoría central del movimiento en torno a las imágenes del film, empuje de la película-ideal, donde una *escritura por la escritura* abre la posibilidad de que las imágenes triviales, aquellas que se tengan a la mano, encuentren lugar, mientras que esa escritura debe ser cerrada por la edición mediante su banalización como ficción. Escritura para des-banalizar lo cotidiano y lo íntimo, banalización para cerrar la escritura por otro lado.

La escritura, funciona como un material más de *Nunca subí el Provincia*, pero un material con la misteriosa cualidad de propiciar la aparición de otros materiales que se les unen en su juego fílmico. Esta cualidad nos remite a la idea de una carta que, dirigida a una destinataria inexistente, un día recibe respuesta: la carta

que llega de vuelta es efecto de la misma escritura, ahora totalmente impropia, totalmente evanescida en material del montaje. Así, después de la carta, la película-ideal se sigue haciendo, aunque asume ese carácter ficticio que tenía la epístola, para terminar en el punto de partida: en la pregunta sin respuesta por el panadero, que ahora es pregunta sin carta.

Joana Masó dice que solo se comparte el cine en su singularidad, una que no permanece, y que por ello es imposible transmitirlo como una forma de conocimiento, estable y reproducible cada vez, para cada quien, como una suerte de memoria incorruptible (2015: 72). Hacia el final de este texto pienso que para el cine-ensayo puede ser difícil establecer esclarecimientos más generales a partir de un caso, en la medida en que dichos casos confirman su definición por la singularidad. Sin embargo, basta revisar algunas de las obras más clásicas del ensayo cinematográfico (por ejemplo, *Lettre de Sibérie* de Chris Marker o *News From Home* de Chantal Akerman) para afirmar que la escritura, y en particular su vocación de diario y carta, le habitan. El análisis de *Nunca subí el Provincia* nos ofrece la idea de que la escritura por la escritura se juega en una operación que se consume a sí misma. En ese sentido, focalizarnos en el funcionamiento de la escritura y el modo de anudar imágenes que esta provoca, permite señalar dos claves complementarias del dispositivo que el cine-ensayo debe levantar para su ocurrencia: una operación (escritural) que legitima el anudamiento de imágenes (que sin aquella resultaría arbitrario); otra operación (fílmica) que viene a cancelar la operación anterior para producir una película. Este andamiaje que desaparece podría ser una de esas formas de trazar huellas tangibles que sin embargo no son transmisibles. Formas que provocan un pensar en la forma sin un pensamiento a pensar, que ensayan cine finalmente.

Bibliografía

- Astruc, Alexandre (1989). "Nacimiento de una nueva vanguardia: la Cámara-stylo", *Textos y Manifiestos de cine*. Madrid: Cátedra.
- De Los Ríos, Valeria (2018). "Materialidad, formas de vida y animalidad en películas de Ignacio Agüero y José Luis Torres Leiva" en *Cuadernos.info*, número 43, 85–92.
- Debord, Guy (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques (2006). "Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento" en *Decir el acontecimiento, ¿Es posible?* Madrid: Arena libros.
- ____ (2017). *De la gramatología*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- ____ (2001). "El cine y sus fantasmas" en *Cahiers du cinema*, volumen 556, abril, 1–16.
- Masó, Joana (2015). "Derrida and the Cinematograph: Or the Culture That We Don't Have" en *Discourse*, volumen 37, número 1, 63–73, <https://www.jstor.org/stable/10.13110/discourse.37.1-2.0063>
- Monterrubio, Lourdes (2019). "Friends in cinema. Correspondencias fílmicas: de la subjetividad a la intersubjetividad" en *Área Abierta*, volumen 19, número 3, 439–70.
- Munjin, Vanja (2019). "Ignacio Agüero: 'Cada película tiene muchas dentro. Como posibilidades. Y más, cada película tiene varias películas posibles'" en *El Agente Cine*, julio de 2019. Disponible en: <http://elagentecine.cl/entrevista/ignacio-aguero-cada-pelicula-tiene-muchas-dentro-como-posibilidades-y-mas-cada-pelicula-tiene-varias-peliculas-posibles/>
- Panizza, Tiziana (2018). "Procedimientos Visuales para la creación de un 'guión expandido' a partir de la confusión y las preguntas en el cine de Ignacio Agüero" en *conexión*, volumen 7, número 9, 123–39.
- Pinto, Iván (2021). "Nunca subí el Provincia. Memoria del asombro" en *KM 111*, número 16-17, agosto.
- Renov, Michael (2004). "Lost, lost, lost: Mekas as essayist" en *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Weinrichter, Antonio (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

* César Castillo Vega es Psicólogo. Magíster en Psicología Clínica de Adultos. Estudiante del Doctorado en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Becario Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) Doctorado Nacional / Doctorado Becas Chile / 2019 – 21191085. E-mail: cecastillo@u.uchile.cl