



UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE CINE

LA COTIDIANIDAD EN EL DOCUMENTAL CHILENO CONTEMPORÁNEO.
LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA COLECTIVA
EN LA OBRA NUNCA SUBÍ EL PROVINCIA DE IGNACIO AGÜERO

Alumno: Romero, Marcelo

Profesor guía: González Martínez, Marco

Memoria para optar al título Realizadora en Cine y Artes Audiovisuales
Memoria para optar al grado Licenciada en Cine y Artes Audiovisuales

Santiago, 2022

Dedicatoria y/o Agradecimientos

Con profunda emoción quiero agradecer a algunas personas que han sido primordiales para la realización de esta monografía:

A mi familia, por su constante ánimo y su infinita comprensión.

A mi pareja, por estar conmigo en las buenas y en las malas.

A mis compañeros y compañeras, por todos los momentos compartidos.

A mi profesor guía, por su buena voluntad y su calidad docente.

Finalmente, hago una mención especial para dedicar esta investigación a mi amigo Pepo, que en paz descanse.

Tabla de contenidos

Introducción	4
Capítulo 1	6
1.1 Datos de contexto	6
1.2 Antecedentes teóricos y empíricos.....	7
1.3 Problematización.....	9
1.4 Pregunta de investigación.....	13
1.5 Objetivo general de la investigación.....	13
1.5.1 Objetivos específicos.....	13
2. Marco teórico	15
2.1 Cotidianidad.....	15
2.2 Memoria colectiva.....	20
3. Marco metodológico	25
3.1 Enfoque de la investigación.....	25
3.2 Muestra de estudio.....	25
3.3 Técnica de investigación.....	27
4. Análisis documental	30
4.1 Ficha técnica.....	30
4.2 Análisis del documento.....	31
4.2.1 Ejemplo 1.....	32
4.2.2 Ejemplo 2.....	34
4.2.3 Ejemplo 3.....	36
4.2.4 Ejemplo 4.....	38
Conclusiones	40
Bibliografía	42

Introducción

La presente monografía pretende demostrar que la dimensión cotidiana del documental *Nunca subí el Provincia* (2019) de Ignacio Agüero construye múltiples tipos de memoria a partir de las diferentes técnicas cinematográficas que se trabajan en el film. La razón de la elección de este documental obedece al interés que genera la forma de hacer cine de Ignacio Agüero, que como veremos más adelante en los estudios de Valeria de los Ríos y Catalina Donoso Pinto, es un cine muy austero, en donde la limitación del espacio es un factor preponderante para el desarrollo de sus películas. De este modo, lo que se busca en esta investigación es enriquecer la interpretación y el análisis del documental *Nunca subí el Provincia*. En otras palabras, la intención de este trabajo es, fundamentalmente, ampliar las posibilidades de lectura del documental, por medio de la propuesta de una revisión académica que permita comprender la información connotativa que este contenga. Para que esto sea posible se han elaborado cuatro capítulos que conforman esta monografía.

En el primer capítulo se contextualizará, antes que nada, el estado de las investigaciones en arte: cómo se realizan actualmente, los problemas que surgen en las investigaciones y una mirada hacia el futuro del campo. Luego se repasará cómo se encuentra la situación en Chile, específicamente en lo que respecta a las investigaciones en torno al cine. Del mismo modo, se detallará acerca de los estudios nacionales realizados sobre la temática de cine documental, centrándonos en la figura del documentalista Ignacio Agüero. Finalmente, se realizará una pregunta de investigación y se plantearán objetivos a propósito del documental *Nunca subí el Provincia*.

En el segundo capítulo, se presentará un marco teórico de dos conceptos que respaldará el análisis que posteriormente será aplicado al documental. El primero de estos conceptos será la cotidianidad, en base a los estudios y aportes relativos a lo cotidiano que ofrecen los autores Humberto Giannini, Michael De Certeau y Ágnes Heller. Por su parte, el segundo concepto que se trabajará será el de memoria colectiva, guiándonos por los trabajos de Maurice Halbswach, Jan Assmann y, nuevamente, Ágnes Heller.

En el capítulo tres se describirá la metodología de investigación y, además, se contarán detalles de la ficha técnica de *Nunca subí el Provincia* y se argumentará el porqué de su elección. A su vez, se explicará qué técnicas de investigación se

usarán y cómo serán aplicadas en el análisis del documental.

Por último, en el capítulo cuatro se considera un estudio semiótico de ciertos fotogramas del documental aplicando en el análisis conceptos discutidos previamente en el marco teórico. Además, para complementar dichas técnicas también se contará con tablas decoupage que detallen información relevante sobre los fotogramas en cuestión. De esta manera, el análisis como tal del documental estará compuesto tanto por la presencia de fotogramas, tablas de información y la interpretación semiótica de las imágenes.

En definitiva, la monografía espera que, a través de la interpretación de los conceptos y la aplicación del análisis, sea posible demostrar que la dimensión cotidiana del documental *Nunca subí el Provincia* construye múltiples tipos de memoria colectiva por intermedio de los recursos cinematográficos que el documental presenta.

Capítulo I

1.1 Datos de contexto

Si bien la investigación en artes se lleva desarrollando hace algunos años, aún es una materia que se encuentra en ciernes y por ende existen diferentes formas de abordarla y comprenderla. Por ejemplo, según el académico Juan Carlos Arias (2010) al indagar entre las diferentes comprensiones de la investigación en artes, es posible reconocer dos partes que conforman el quehacer investigativo: el trabajo de producción artística, así como las cuestiones históricas y teóricas en las que se enmarca. Ante esta dualidad Arias propone la conformación de un terreno básico donde la creación artística tanto como la reflexión teórica formen parte de la investigación en artes. Ese terreno es la escritura, la cual el autor considera "la base para construir una relación entre arte e investigación, más allá del falso problema de la articulación entre teoría y práctica" (2010. p.6). Esta relación es compleja, no es una simple revisión teórica sobre aquello que está puesto en práctica. Así mismo, Arias defiende que "el texto no es simplemente una producción paralela en la que se da cuenta, de una u otra manera, de la creación artística. El texto es una réplica de la lógica misma de dicha creación" (2010. pp. 6-7). La propuesta de Arias supone cierta demarcación de la obra, lo que llama a la toma de distancia, ya que afirma que no existen objetos de investigación como tal, sino que se configuran como objeto de investigación en la medida que avanza el desarrollo de esta. Entonces, nuestro autor postula que lo fundamental para crear un método de investigación en artes es la escritura, entendida como "resonancia del hacer creativo", pues permite la posibilidad de alejarse de la obra y poder analizarla como un objeto de investigación.

Tiempo después, Sánchez (2013) propondría otra forma de llevar a cabo la investigación en artes o, mejor dicho, otra forma de comprender la investigación en artes. Sánchez considera la investigación en artes como un procedimiento ligado a la práctica, donde todos los procesos que se llevan a cabo dentro de la misma

forman parte de la investigación en artes, aun cuando estos procesos se vean reflejados en el producto final (obra), o bien sean descartados previamente. En otras palabras, la investigación en artes para Sánchez no tiene definida una estructura ni sus componentes son específicos, pero sí requiere que el sujeto se involucre en ella durante todo el proceso. En la misma línea, el autor estima necesario para la realización de una investigación en artes el dialogar con otras disciplinas y fortalecer la cooperación por intermedio de lo que denomina co-disciplinas. Esta visión multidisciplinar complementa el trabajo del sujeto que investiga en artes con técnicas y procedimientos de otras áreas, pero que no por eso deja de ser una investigación en artes, ya que "no se trata tanto de extraer un conocimiento concreto, sino asumir diferentes perspectivas respecto a un problema, acercarse a él desde posiciones renovadas, informadas por la anterior" (2013. p.46). Dicho de otra manera, complementar la investigación en artes con perspectivas de otras disciplinas propicia nuevas preguntas a la vez que amplía las posibilidades de la investigación.

En conjunto, las consideraciones que proponen Arias y Sánchez pretenden construir una base para el desarrollo del campo de la investigación en artes. Se podría decir que la propuesta de Arias es complementaria a la de Sánchez, entendiendo la escritura como uno de los tantos procesos y técnicas posibles para llevar a cabo la investigación en artes. Es en ese contexto que llevaremos a cabo esta investigación, intentando contribuir a la conformación de ese "método" para la realización de investigaciones en artes. En concreto, en esta investigación en artes analizaremos los engranajes técnicos del film *Nunca subí el Provincia* mediante conceptos propios de la filosofía y la sociología, como lo son cotidianidad y memoria colectiva.

1.2 Antecedentes teóricos y empíricos

Ahora bien, las reflexiones de Arias y Sánchez en torno a la investigación en artes son generales y aplicables para las investigaciones artísticas en cualquier contexto. En lo que respecta a Chile, la situación de la investigación en artes continúa la

tónica global y resulta difuso reconocer un campo debidamente establecido donde se promueva el ejercicio de los estudios y la investigación desde esta perspectiva. Es el caso, por ejemplo, de los estudios sobre cine en Chile que, según recogen los académicos Stange y Salinas (2009), es un campo con escasa literatura y, por lo tanto, resulta complicado establecer marcos o lineamientos para llevar a cabo una investigación en cine ante la falta de textos en los cuales basarse. No obstante, Stange y Salinas explican que durante los últimos años existe un auge de textos de estudio relativos a esta disciplina, los cuales "contribuyen a un mayor conocimiento del cine producido en nuestro país en diversos ámbitos (...) en la mayoría de los casos de un modo general. Los objetos de estudio suelen ser periodos históricos o ejes temáticos amplios" (2009, p. 272). Sin embargo, hay que considerar que "apenas un puñado de textos ofrece estudios y evidencian algún tipo y nivel de reflexión teórica o metodológica" (Stange y Salinas, 2009, p. 273). Esto último deja en evidencia la falta de profundización en los procesos investigativos en torno al cine, y la necesidad de ampliar las posibilidades investigativas considerando las perspectivas de otras áreas orientadas a lo teórico, como podría ser la psicología, la antropología o bien, como en nuestro caso, la filosofía y la sociología.

Por su parte, Parada (2020) desarrolló una visión panorámica del campo de estudios sobre cine en Chile entre los años 2005 y 2015, donde siguiendo determinado criterio -el cual consideró las categorías Período cine chileno, Género cinematográfico, Tema y objeto de estudio, Perspectiva teórica, Tipo de investigación/análisis, Fuente de financiamiento y Datos autor/filiación- conformó un corpus total analizable de 391 trabajos, los cuales arrojaron interesantes resultados que evidencian el grado de interés en la producción de este tipo de textos. En cuanto al género cinematográfico más estudiado, el que concentra mayor cantidad de investigaciones es el género de ficción con un 44%, seguido del género documental, con el 19% de los trabajos (Parada, 2020). A su vez, la temática que más se repite en las investigaciones es la de realizadores, generalmente vistas desde una perspectiva focalizada bajo un análisis cualitativo.

No obstante, es importante señalar que, pese al aumento exponencial de estudios de cine en los últimos años, aún es muy pronto para hablar de un campo de

investigación artística establecido. Lo antes dicho, debido a la poca unificación de criterios metodológicos que existen entre una investigación y otra, lo que ocasiona que cada investigación se sienta como la primera en su campo, esto ante la falta de referencias en las que el investigador pueda enmarcarse.

1.3 Problematización

La producción de cine documental ha estado presente desde los orígenes de la historia fílmica de Chile. Eso explica, de alguna manera, las cifras señaladas anteriormente, que sitúan al documental como el segundo género más investigado en el país. Como recoge De los Ríos y Donoso Pinto (2016), el documental chileno contemporáneo se inicia en la década de 1950 bajo el alero del Instituto Fílmico de la Universidad Católica y el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. De esta manera, entre los años 1957 y 1973 las primeras preocupaciones de los documentalistas fueron los temas relativos a la cuestión social. Igualmente, la realización en 1967 del Primer Festival de Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar y, fundamentalmente, su segunda edición de 1969, que contó con la presencia de reconocidos directores sudamericanos, influenció en gran medida el énfasis político en la producción documental de los años de 1970.

Posteriormente, tras el Golpe de Estado de 1973, que significó una pérdida irreparable en el patrimonio fílmico y el cierre inmediato de las escuelas de cine, las preocupaciones de los documentalistas divergieron principalmente considerando dos factores: la producción en Chile y la producción en el exilio. En Chile, la finalidad de los documentales producidos clandestinamente consiste en denunciar los crímenes cometidos por la dictadura cívico militar (1973-1989). Por su parte, los documentalistas chilenos que se encuentran en exilio fijan sus preocupaciones en el golpe militar y sus repercusiones. Es en ese contexto que De los Ríos y Donoso Pinto destacan la producción fílmica de las directoras Angelina Vázquez, Valeria Sarmiento y Marilú Mallet, todas ellas en exilio, pues sus propuestas “prefiguran las narrativas que estarán presentes en el documental chileno contemporáneo” (2016, p. 210). Lo anterior debido a que “sus trabajos (...) son innovadores en el sentido de

replantear las categorías de lo íntimo y lo público, aproximándose a sus experiencias de exilio a través de la experimentación en el lenguaje y la narrativa cinematográfica” (2016, p. 210).

Con el término de la dictadura cívico militar la llegada de la democracia plantea recuperar la producción cultural que se vio afectada por la censura. De esta manera, en el marco del género documental, las nuevas propuestas consideran la subjetividad como un elemento primordial por sobre la temática misma del documental. Según lo planteado por De los Ríos y Donoso Pinto "la perspectiva que adoptan estos documentales varía, situándose desde una mirada más personal, centrada en los sujetos (...), lo que se ha denominado como el " giro autobiográfico" (2016, p. 211). Así las cosas, entre los años 2000 y 2010 las preocupaciones principales de los documentales giraron hacia el tratamiento del periodo dictatorial desde una perspectiva intimista y personal. Esta evolución del enfoque documental, afirman ambas autoras, causa que resulte complicado establecer "los límites del propio documental en cuanto discurso de la verdad o la objetividad" (2016, p. 213). No obstante, es aquella cualidad difusa la que, tal como lo expone De los Ríos y Donoso Pinto, "permite pensar lo político desde un marco menos rígido, y por el contrario, analizar la historia política del país, en su dimensión más cotidiana y omnipresente". (2016, pp. 213-214). En otras palabras, las autoras afirman que los realizadores no pretenden documentar un registro objetivo de la realidad, sino más bien construir, desde el espacio personal, una mirada íntima y reflexiva acerca de hechos ocurridos en el pasado.

De manera similar, en una publicación anterior, la autora Elizabeth Ramírez sostiene que esta perspectiva documental "lejos de la grandilocuencia y los discursos militantes, adopta, desde la esfera privada, diversas estrategias audiovisuales para reflexionar sobre la memoria y su fragilidad y evocar el trauma cultural de la dictadura" (2010, p. 46). Como forma de explicar la relación de la experiencia personal con el recuerdo-trauma colectivo, la autora propone el concepto "post-memoria" introducido por Marianne Hirsch, el cual pretende "señalar la distancia temporal que existe entre la experiencia traumática y las nuevas generaciones que no la vivieron directamente, a la vez que subrayar el fuerte

vínculo emocional que las une” (Ramírez, 2010, p. 48). Esta vinculación emocional resulta fundamental, puesto que, para la autora, el concepto de post- memoria se afianza como “una postura ética de identificación con el otro” (Ramírez, 2010, p. 48). En otras palabras, de las elucubraciones de Ramírez podemos afirmar, no solo que los realizadores se alejan de la objetividad en la construcción de sus documentales, sino que, además, resulta muy probable que los mismos realizadores no hayan vivido la época de la que reflexionan, pero la reconstruyen en base a sus experiencias personales, primando en la reflexión la importancia del plano emocional del recuerdo.

Una parte del porcentaje de las investigaciones enfocadas en cine documental está concentrada en los trabajos dedicados a analizar las obras del cineasta Ignacio Agüero, quien, debido a su filmografía, durante los últimos años ha sido considerado objeto de estudio de manera recurrente por los investigadores. En el año 2015, Valeria de los Ríos y Catalina Donoso Pinto publican *El cine de Ignacio Agüero: el documental como la lectura de un espacio*, un libro que en el transcurso de seis capítulos propone que lo relativo a la dimensión espacial es el aspecto fundamental para leer y entender los documentales del director, puesto que es un elemento transversal en sus trabajos.

En relación al libro anteriormente mencionado, Fabio Fidanza comenta a propósito del capítulo cuatro en su reseña dedicada al texto: “tiene como eje el uso que Agüero hace de la primera persona como recurso vertebral del relato” (2017, p. 253). La cita es pertinente pues más adelante veremos cómo este recurso consignado por Fidanza también está presente en el documental que aquí analizaremos.

En el año 2017, la propia Valeria de los Ríos profundiza acerca de cómo el director construye el diseño espacial de sus películas, en un breve artículo titulado *Mapas y prácticas cartográficas en el cine de Ignacio Agüero*. En este artículo, De los Ríos repasa los documentales *No olvidar* (1982), *Sueños de Hielo* (1993) y *El otro día* (2012), dando cuenta de aquellos mapas concretos insertos en cada película y su función dentro de la narrativa de las mismas. Si bien sabemos que en la totalidad

de la filmografía de Agüero es posible encontrarse con métodos cartográficos, en este artículo De los Ríos considera exclusivamente a aquellos documentales en los que “esté presente la materialidad gráfica y objetual del mapa” (2017, p. 113).

Tiempo después, en el año 2021 se publica el ensayo *Mirada, memoria e imagen en El otro día, de Ignacio Agüero*, del autor Fernando Pérez. En este artículo Pérez repasa las estrategias con las que el documental construye un espacio fílmico y un modo particular de mirar, esto como punto de partida hacia una meditación sobre la vida cotidiana y la conformación de la memoria. En *El otro día* (2012), Ignacio Agüero, realizador del film, recibe constantemente visitas en la puerta de su casa, la que se encuentra conectada directamente con la vía pública. En este sentido, las imágenes de *El otro día* (2012) transcurren en su mayoría dentro de la casa de Agüero, salvo cuando su intimidad es interrumpida por el exterior. En relación a la casa del director en el documental, Pérez dice: “la casa funciona entonces un poco como un teatro de la memoria, un espacio mental en el que se han ido disponiendo imágenes que, por asociación, permiten evocar los acontecimientos de una vida, imágenes que gatillan relatos” (2021, p. 147).

En síntesis, tanto los apuntes detallados por De los Ríos y Donoso Pinto, así como el texto de Ramírez, establecen que la producción documental, especialmente desde la re-instauración de la democracia, sienta sus perspectivas desde una mirada autobiográfica, íntima y cotidiana para tratar temas culturalmente históricos, donde lo emocional configura el enlace entre lo personal y lo colectivo. Ahora bien, el objetivo de esta investigación es valorar este tipo de documentales considerando mayor atención a la dimensión “cotidiana” presente en los mismos, puesto que consideramos que dicha dimensión es un terreno propicio para fomentar, a través de los diferentes recursos cinematográficos, la construcción de una memoria. En otras palabras, se busca analizar las estrategias cinematográficas utilizadas en estos documentales para presentar el “día a día” y cómo aquellas particularidades personales presentes en la trama promueven la construcción de memorias más allá de un vínculo emocional hacia un hecho histórico en concreto.

Para trabajar esta idea estudiaremos la obra *Nunca subí el Provincia* del cineasta Ignacio Agüero, quien, como hemos visto, posee una filmografía fuertemente interesada en plasmar sus propias inquietudes frente a los hechos históricos. En esta ocasión Agüero nos cuenta, de buenas a primeras, la relación que existe entre él y la esquina de su casa en Manuel Montt con Valenzuela Castillo. Dicha relación es presentada a través de un generoso conjunto de postales de la casa de Agüero y de los exteriores de su barrio, tanto en imágenes actuales como en documentos de archivo. Nuestra investigación plantea analizar planos, montaje, diálogos y otros aspectos cinematográficos de la película a través de los conceptos de *cotidianidad* y *memoria colectiva* con la intención de demostrar cómo mediante dichas técnicas audiovisuales el documental *Nunca subí el Provincia* propone una memoria colectiva a partir de la cotidianidad.

En relación a todo lo antes señalado, nuestra monografía se interroga.

1.4 Pregunta de investigación

¿Mediante qué técnicas cinematográficas el documental *Nunca subí el Provincia* de Ignacio Agüero propone una memoria colectiva desde la cotidianidad?

1.5 Objetivo general de la investigación

Comprender mediante qué técnicas cinematográficas el documental *Nunca subí el Provincia* de Ignacio Agüero propone una memoria colectiva desde la cotidianidad

1.5.1 Objetivos específicos

- 1) Identificar las técnicas cinematográficas utilizadas en el documental *Nunca subí el Provincia* de Ignacio Agüero.
- 2) Analizar la propuesta de una memoria colectiva del documental *Nunca subí el Provincia* de Ignacio Agüero.
- 3) Explicar la relación cinematográfica presente en el documental *Nunca*

subí el Provincia de Ignacio Agüero entre memoria colectiva desde la cotidianidad.

2. Marco Teórico

Para tratar el problema de la pregunta de investigación es necesario ajustarse a un marco teórico desde el cual podamos analizar nuestro objeto de investigación. La importancia de esto radica en que, como explica Jablonska, sería erróneo pensar que existe una "realidad absoluta" en la cual podamos basar nuestra investigación, ya que no existe "algo así como una realidad independiente de nosotros a la que "hay que ir" para investigar" (2008, p. 134). La "realidad", según Jablonska, "es una construcción nuestra, que cambia a medida que se transforman nuestros conocimientos" (2008, p. 134). De este modo, no podemos comprender la realidad como un fenómeno objetivo e independiente de nuestros pensamientos, puesto que la realidad "es resultado de nuestra actividad cultural, actividad por medio de la cual le damos sentido y significado a cuanto interviene en nuestras vidas" (Jablonska, 2008, p. 134).

Debido a lo anterior, afirma Jablonska, es que "cada cultura considera como "real" su propia visión del mundo y como "extraña" o "ficticia" la que no coincide con ésta" (2008, p. 135). En resumidas cuentas, "el investigador no tiene más remedio que construir un andamiaje conceptual, metodológico y analítico tanto consistente como productivo, que le permita dar cuenta de algún aspecto de lo que suele llamarse 'la realidad'" (Jablonska, 2008, p. 148). Dicho de otra forma, para llevar a cabo una investigación se necesita, antes que nada, configurar una estructura conceptual desde la cual poder abordar al objeto de investigación, ya que al no existir una realidad absoluta, la única manera de acercarnos al tema de investigación y que las demás personas puedan comprender nuestras reflexiones, es mediante la lectura de otros autores que nos ayuden a conformar una postura conceptual desde la cual podamos analizar y poner en debate algún aspecto de "la realidad" que resulta del interés del investigador.

2.1 Cotidianidad

Cuando pensamos en la cotidianidad es muy probable que diversas imágenes de

nuestros quehaceres y rutinas diarias se nos presenten en nuestra mente. En efecto, la condición de cotidianidad inherente a nuestras vidas nos está dada por el día a día, por la repetición incesante de los comportamientos y las prácticas dentro y fuera de nuestro hogar. Dicho de otra manera, la vida cotidiana representa el eje primordial de la vida privada de los sujetos; es en el hogar donde uno puede Ser, en el sentido que se despoja de caretas y huye de los problemas mundanos que ofrece el exterior. Es en el domicilio donde el sujeto tiene acceso continuo a objetos disponibles para su goce, distanciado del mundo, abocado completamente a sí. Sin embargo, existe una vida cotidiana presente allá fuera donde el sujeto deberá compartir con los demás y, por tanto, adaptarse. Dentro de la esfera de lo privado y de lo público, entonces, podríamos asegurar que más allá de las diferencias sustanciales existentes entre uno y otro entorno, la condición de cotidiano es otorgada, lisa y llanamente, a aquello que pasa todos los días. (Giannini, 2004). El paso de lo íntimo a lo público es una acción cotidiana de por sí, entendiendo que todos de una u otra manera traspasamos constantemente los márgenes de nuestro hogar para satisfacer nuestras necesidades.

No obstante, a pesar de lo sencillo que resulta conectarnos con lo cotidiano debido a que es ahí donde nos desenvolvemos como sujetos, muchas veces por esa misma cercanía los comportamientos y las prácticas cotidianas son pasadas por alto, invisibles ante el agotamiento de nuestra percepción. La repetición puede llegar a causar hastío o, cuando menos, anular el efecto de sorpresa y, por tanto, hacer que perdamos interés en cosas que pasan justo enfrente de nuestros ojos diariamente. La vida cotidiana, por ende, en muchas ocasiones se reduce a un entramado de acciones y rutinas que realizamos sin estar realmente consciente de nuestra cotidianidad. Prácticas y comportamientos que realizamos y enseguida olvidamos, “el antimisterio por excelencia” (Giannini, 2004, p. 29). En ese sentido, a la breve definición de cotidianidad entregada anteriormente es preciso añadir que, además de comprender aquello que se reitera día a día, lo cotidiano es también aquello que pasa cuando no pasa nada. Es decir, cuando nada nuevo ocurre. (Giannini, 2004). Lo nuevo remite a lo extraordinario, a lo fuera de lo

común, mientras que la vida cotidiana se desarrolla en la costumbre. Dichos hábitos propios de lo cotidiano pueden ser abordados fenomenológicamente a través de la topografía y la cronología de la cualidad “reflexiva” de la cotidianidad (Giannini, 2004). En primer lugar, topográficamente es posible realizar un tramo arquetipo por donde más o menos todos los sujetos transitan en sus vidas cotidianas; dicho trayecto está compuesto por el domicilio como punto de partida, la calle como vía conectora entre el domicilio y el lugar de las ocupaciones, el trabajo como lugar donde nos desempeñamos a fin de ser para sí, la calle como vía de retorno y el domicilio otra vez como punto de llegada. Entonces, como decíamos, mientras no pase nada la vida cotidiana transcurre en el siguiente orden: domicilio-calle-trabajo-calle-domicilio. En cuanto a lo cronológico, la vida cotidiana se divide en dos tiempos, el tiempo dedicado al trabajo y el tiempo dedicado al descanso. En términos de días podríamos guiarnos por las jornadas laborales que, en muchos casos, comprenden horarios de lunes a viernes, dejando el fin de semana libre a la voluntad del sujeto. De esta manera, la “reflexión” de la cotidianidad está presente en ese constante volver a sí, en el retorno a casa desde cualquier lugar, en la insistencia por refugiarse en uno mismo.

La sistematización de la cotidianidad expuesta anteriormente coloca al domicilio como pilar fundamental del sujeto y, por ende, lugar predilecto para desarrollar la vida cotidiana. Sin embargo, aquella pertenencia que nos genera nuestro domicilio es extensible, por lo menos, hasta donde nuestra conciencia determine que estamos en un lugar conocido. En este sentido, las calles próximas a nuestro hogar, así como las veredas que las acompañan, el almacén de la esquina, la plaza y, en definitiva, todos los elementos que componen nuestro barrio conforman una prolongación del domicilio, del espacio privado, ya que nos sentimos en terreno conocido donde además somos sujetos identificables por el resto (De Certeau, Mayol, 1999). El barrio es, en términos de lo espacio- habitacional, el lugar donde está inserto nuestro domicilio. Allí los Otros, al contrario de lo que sucede en la ciudad, donde a menudo nos topamos con absolutos desconocidos, son sujetos identificables y, debido a esto, comparables a nosotros.

El hecho de que nos podamos reconocer con los demás integrantes del barrio no se debe únicamente a que compartamos referencia domiciliaria ni tampoco a que, como hemos estado hablando, compartimos prácticas y rutinas de la misma naturaleza día tras día. Más bien, el vínculo integrante se genera por compartir ciertos comportamientos que, con sus debidas diferencias particulares de cada sujeto, más o menos todos respetamos y llevamos a cabo para situarnos dentro de la sociedad. Estos comportamientos, por ejemplo, van desde el orden y respeto comunicativo que otorgan los modales (saludar, pedir permiso, etc.), hasta los códigos de vestimenta que se nos exigen en ciertos lugares para estar en armonía con el resto. El hecho de salir a la calle provisto de cualquier prenda, por el solo hecho de vestir, ya constituye un respeto de dichas normas, un compromiso con el Otro. La reiteración masiva de los diferentes acuerdos sociales por parte de los habitantes del barrio genera la cohesión de los mismos. El Otro, a menudo extraño, distante e irreconocible, deja de serlo cuando me puedo reflejar en él, cuando, además, debido a la cercanía de su domicilio con el mío, se convierte en un igual, en un vecino. Por tanto, cumplir con dichos acuerdos permite "hallarnos" en la sociedad (De Certeau, Mayol, 1999).

El identificarnos como sujetos pertenecientes a un colectivo significa, de manera implícita, estar atados al cumplimiento de las reglas concordadas en dicho grupo. Por tanto, con tal de hallarnos en la sociedad, cada sujeto es responsable de cumplir un "contrato social que se obliga a respetar a fin de que la vida cotidiana sea posible" (De Certeau, Mayol, 1999, p. 7). Cabe aclarar que aquellas reglas preestablecidas no son para nada ajenas al sujeto, en tanto que son las mismas reglas que recibió de sus padres y que ha desarrollado a lo largo de su vida dentro de su domicilio. Las enseñanzas de mamá, o lo que es lo mismo, los valores de la familia. El sentirnos con la confianza de compartir dichos rasgos tan trascendentales nos permite percibir el espacio urbano del barrio como una extensión de nuestro domicilio. Por lo tanto, volver al barrio también es sinónimo de volver a uno mismo; recorrer sus calles e interactuar con sus integrantes es un

viaje de autoconocimiento. El barrio es una válvula de escape del Yo, una apertura al reconocimiento y a la comparación con el Otro, la transformación del espacio urbano en un espacio común, la prolongación del habitáculo (De Certeau, Mayol, 1999). El barrio es, por tanto, un puente entre la esfera íntima y la esfera pública en las que se desarrolla la cotidianidad.

Los dos últimos párrafos podrían ser interpretados, también, de la siguiente manera: a toda sociedad le corresponde una vida cotidiana y, por consiguiente, todo sujeto, sin importar qué lugar ocupe dentro de la sociedad, practica una vida cotidiana. (Heller, 1987). Esto es sumamente importante, en tanto lo cotidiano, muchas veces valorado como algo anodino e ignorado por imperceptible, es, en realidad, el carácter más relevante y del cual se sustenta la estructura social en la que el sujeto está inmerso. La cotidianidad, pese a su premisa apacible de ser aquello que pasa cuando no pasa nada nuevo, está presente en todo orden de cosas, en todos los lugares, en todos los sujetos. De esta manera, “la vida cotidiana no está ‘fuera’ de la historia, sino en el ‘centro’ del acaecer histórico: es la verdadera ‘esencia’ de la sustancia social” (Heller, 1985, p. 42). Toda gran hazaña, por más extraordinaria que esta sea, adquiere esa cualidad en tanto se separa de lo cotidiano. Pero, como es de suponer, si ha de separarse, quiere decir que en algún momento perteneció. Dicho de otra manera, los grandes relatos, las hazañas heroicas, a pesar de lo excepcionales que resultan ser, ciertamente arrancan desde la vida cotidiana y, en algún punto, retornan a ella.

En resumen, nuestro concepto de cotidianidad se remite, en primer término, a su definición más tradicional y extendida: lo que se repite todos los días. Luego, consideramos disgregar el concepto para entender mejor su circularidad: tanto topográficamente como cronológicamente trazamos un trayecto donde el punto de partida y el de llegada es el domicilio, el cual definimos como el eje principal de la vida cotidiana. No obstante, los límites del domicilio no acaban entre las cuatro paredes del hogar, sino que se extienden a lo largo de las fronteras imaginarias de nuestro barrio. El espacio urbano público se relaciona con lo íntimo y lo cotidiano

una vez que la perpetuidad de comportamientos entre los diferentes sujetos nos logra hallar inmersos en una sociedad. La cotidianidad, por tanto, posee la dualidad de desarrollarse a partir de lo íntimo y echar sus raíces en lo público, en busca de ese espacio común, de la experiencia compartida. Ello nos lleva a nuestra última acotación al concepto y, en definitiva, a la definición más precisa para cotidianidad: lo cotidiano es la esencia de la sociedad, de toda sociedad.

2.2 Memoria colectiva.

La acción de recordar cualquier acontecimiento, fecha, personaje, lugar o incluso una anécdota implica un proceso psíquico donde nuestra memoria reconstruye nuestro pasado. Dicha reconstrucción se sustenta en nuestros conocimientos, en nuestra experiencia previa con aquello que intentamos evocar. Por este motivo, nuestra relación actual con aquello que intentamos recordar determinará la exactitud de nuestro recuerdo. Es decir, si aquello que intentamos recordar es, en efecto, un elemento ausente en nuestras vidas desde hace mucho tiempo es probable que la precisión de nuestro recuerdo se vea afectada, incluso, al punto de generar recuerdos totalmente alterados. No obstante, aún con pérdida de información, el ejercicio de recordar es fundamental para establecer relaciones, ya sean estas una simple conversación entre dos viejos amigos o una concurrida reunión de una determinada agrupación.

Es a través de la memoria que podemos conectar nuestras ideas con las de los demás, toda vez nuestros recuerdos en algún punto de la reconstrucción se entremezclan y coexisten. De la misma forma, si por alguna razón nuestro recuerdo de algún hecho específico es vago e inconcreto, es probable que los aportes recordatorios de otras personas complementen nuestra memoria y, de paso, nos hagan confiar sin cuestionamientos en nuestras remembranzas ambiguas. En otras palabras, el compartir nuestras experiencias con otros, considerando el concepto de experiencia como la observación real de los hechos o, más precisamente, la vivencia de los hechos, ciertamente valida nuestros

recuerdos.

De las ideas anteriormente expuestas podemos aseverar que nuestros recuerdos subjetivos contienen siempre una dimensión social-colectiva otorgada por nuestra experiencia. Vale decir, para llevar a cabo el ejercicio de recordar debemos situar nuestra memoria desde un determinado lugar que nos sirva como referencia para sustentar nuestros recuerdos. Dichos puntos de referencia se encuentran fuera del individuo y están fijados por la sociedad (Halbwachs, 2004). Por mucho que existan infinidad de momentos donde nos encontremos solos, en el sentido estricto de no estar acompañados de nadie físicamente, siempre estaremos posicionándonos frente a las cosas desde la mirada de otro, es decir, desde el bagaje cultural y relacional previo de nuestras existencias.

Esto lo explica Halbwachs de la siguiente manera: “no hace falta que haya otros hombres que se distingan materialmente de nosotros, ya que llevamos siempre con nosotros y en nosotros una determinada cantidad de personas que no se confunden” (2004, p. 26). Ahora bien, si mis referencias evocativas resultan muy lejanas y, en cierto modo, carentes de información, no serán más que ideas vagas con respecto a aquello que estoy presenciando o escuchando; podrán generarme una “imagen viva, pero nunca será un recuerdo” (Halbwachs, 2004, p. 28). Esto mismo ocurre cuando charlamos con un viejo amigo de nuestra infancia. Para que mi memoria individual se alimente de las experiencias de mi amigo es necesario que los recuerdos de ambos coincidan más allá de un comentario fugaz o una referencia demasiado amplia y ambigua. Se requiere de un entendimiento mayor, una concordancia entre mi memoria y su memoria, de modo que exista armonía entre las partes para así reconstruir nuestros recuerdos sobre una base común (Halbwachs, 2004,). Dicho de otra manera, la memoria colectiva está formada intrínsecamente por memorias individuales, las cuales dan forma, añaden, complementan, cuestionan, quitan o agregan información. La memoria colectiva, por tanto, se encuentra siempre en movimiento, en constante evolución y cambio. Al respecto precisa Halbwachs:

La memoria colectiva (...) envuelve las memorias individuales, pero no se confunde con ellas. Evoluciona según sus leyes, y si bien algunos recuerdos individuales penetran también a veces en ella, cambian de rostro en cuanto vuelven a colocarse en un conjunto que ya no es una conciencia personal (2004, p. 54).

Conocida la forma en que se constituye una memoria colectiva, cabe señalar que dentro de su propio conjunto la memoria colectiva está dividida en otras dos categorías de memoria: la memoria autobiográfica y la memoria histórica. (Halbwachs, 2004). La primera hace referencia al mundo interior, a la experiencia personal. Es aquella memoria nuestra, única, la que solo nuestros sentidos han experimentado o presenciado y, por tanto, es imposible de repetir. No obstante, hay que considerar que, como se explicó antes, a pesar de que dichos recuerdos sean exclusivos, no están exentos del funcionamiento de los mismos. Por esta razón, los recuerdos de la memoria autobiográfica se nutren en mayor o menor medida de nuestro posicionamiento desde la mirada de otro. Mientras, la segunda, la memoria histórica, comprende lo relativo a lo exterior, lo social. Se refiere a los recuerdos que por pertenecer a uno u otro grupo se nos agregan a nuestros saberes como dados por ciertos, incluso sin haber nacido para cuando los hechos ocurrieron. Es una memoria que se copia de los textos, de las tradiciones y de las fechas importantes. En ese sentido, la memoria histórica es una memoria fuertemente potenciada por el Estado y sus manipulaciones.

Por otra parte, influenciado por los trabajos de Halbwachs, Jan Assmann (1995) tomó la idea detrás de la memoria colectiva y realizó sus propias acotaciones, proponiendo una nueva división del concepto, esta vez compuesto por memoria comunicativa y memoria cultural. Si bien se asemejan bastante en cuanto a significado con los términos que propuso el primero, precisan algunas diferencias que aquí nos parecen destacar. La memoria comunicativa se refiere a todo tipo de recuerdo asociado a una memoria colectiva cotidiana, es decir, a aquellas cosas

que suceden sin más en el rutinario diario vivir. Se practica principalmente a través de la oralidad, característica que dota dicha memoria de informalidad e inestabilidad temática, pero que a su vez permite la transformación de los recuerdos por intermedio del boca a boca. Sin embargo, a pesar del uso recurrente de este tipo de memorias, lo singular de cada uno de esos recuerdos no tiene mucha esperanza de perdurar más allá de unos años, esto porque “its most important characteristic is its limited temporal horizon” (Assmann, 1995, p. 127).

La memoria cultural, por su lado, muy similar a la memoria histórica de Halbwachs, se sostiene en lo que Assmann denomina figures of memory (1995), es decir, los recuerdos potenciados por las distintas instituciones de la sociedad. La manera de potenciar tales recuerdos es a través de los objetos y los ritos, como lo son los textos históricos, las pinturas, los monumentos, ir a misa, asistir a clases, etcétera. Marca entonces una lejanía sustancial con la memoria comunicativa, puesto que la memoria cultural tiene sus puntos de anclaje fijos en el tiempo. En otras palabras, la memoria cultural es aquella que trasciende a las épocas y por ende marca su debida “distance from the everyday” (Assmann, 1995, p. 129).

En elucubraciones más recientes, Heller (2003) retoma la idea de las objetivaciones de la memoria cultural, denominando este tipo de muestras como memorabilia, las cuales representan verdaderos almacenes de experiencia. Es a través de estos objetos que accedemos a un vasto campo de información que de lo contrario tendríamos nulo o poco conocimiento sobre él. La ausencia de dichos objetos significaría el fin de una memoria cultural compartida y, por consiguiente, la más que segura desaparición o disolución de un determinado grupo o pueblo. Por lo demás, la memorabilia también es posible de dividir, siendo reconocibles en ella memorias culturales de primer y segundo orden. Las de segundo orden son las menos relevantes. Podría decirse de ellas que son las asociaciones menos valiosas de aquello que se rememora. Son recuerdos tendenciosos, influenciados

por nuestros gustos o intereses. Por el contrario, las memorias culturales de primer orden son memorias generales, compartidas por la mayoría de los individuos de la sociedad y que se ven reflejadas, por ejemplo, en las distintas fiestas y celebraciones, situaciones donde “el pasado es constantemente convertido en presente”. (Heller, 2003, 7 p.)

En definitiva, la suma de aportaciones al concepto de memoria colectiva que aquí hemos repasado nos deja varios elementos relevantes a considerar, siendo las ideas más importantes que los recuerdos siempre serán colectivos, entendiendo que nos son traídos a nuestra conciencia por otras personas o bien, por las figuras de la memoria cultural, la memorabilia, aun cuando en el proceso de recordar nos encontremos solos. Si bien cada memoria individual es personal, única e intransferible, al ponerse en diálogo con la memoria individual de otra persona con la que se comparte un grado considerable de experiencias, parecieran dichas memorias completarse y formar un todo, un pensamiento en común lo suficientemente estable para confiar ciegamente en aquello que se rememora. En esas condiciones es posible hablar de una memoria colectiva. No importa, en este caso, si corresponde a una memoria cotidiana o a una memoria cultural, en tanto la forma de constituirse un recuerdo es siempre la misma, es decir, a través de la relación con los otros y el vínculo con el entorno.

3. Marco metodológico.

3.1 Enfoque de investigación.

La presente investigación se desarrollará en un marco metodológico con un enfoque cualitativo para de esta manera observar e interpretar la obra seleccionada. En base a las definiciones recopiladas por Quecedo y Castaño (2002), a diferencia del enfoque cuantitativo que recopila datos numéricos, una investigación cualitativa recoge la totalidad del objeto investigado, para luego interpretar dichos datos a través de los significados que se producen con relación a la obra y el contexto cultural e ideológico en el que se haya. En otras palabras, las personas implicadas en la investigación analizan e interpretan los fenómenos de acuerdo con los significados que ellos les otorgan, haciendo uso de la semiótica en dicha interpretación. En el caso de esta investigación dicho significado viene argumentado por el marco teórico. Por lo tanto, se trata también de un enfoque interpretativo y por ende flexible en su desarrollo, guiado en gran medida por los intereses del investigador. En ese sentido, se aleja de lo relacionado a los resultados de un experimento, a menudo llevado a cabo según lineamientos rígidos preestablecidos para posteriormente arrojar datos precisos.

En específico, el enfoque cualitativo en esta investigación se basará en la observación detallada de un caso de estudio particular, el documental *Nunca subí el Provincia* del director Ignacio Agüero.

3.2 Muestra de estudio.

La selección del documental *Nunca subí el Provincia* como muestra de estudio de esta investigación está justificada en tres razones fundamentales que a nuestro modo de ver generan interés en torno al film y guardan relación con las preocupaciones acerca de las técnicas cinematográficas que este usa para proponer una memoria colectiva desde la cotidianidad.

En primer lugar, el documental *Nunca subí el Provincia* es llamativo desde su premisa, que en primera instancia puede parecer modesta. El documental aborda la relación del director, Ignacio Agüero, con la esquina de su casa, ubicada en Manuel Montt con Valenzuela Castillo, en la comuna de Providencia. En esta esquina una panadería fue reemplazada por un edificio residencial repleto por nuevos habitantes del barrio. El documental se desarrolla mediante uso de imágenes filmadas para el mismo y el uso de imágenes de archivo, entre los que se encuentra archivo personal y extractos de la propia filmografía de Ignacio Agüero. La pieza audiovisual tiene un espacio bastante definido en el cual se desenvuelve, siendo este la casa del director y la esquina de su barrio, salvo contadas ocasiones que la acción se traslada fuera de esos márgenes. En ese sentido, más allá del aspecto espacial, la narrativa del documental no es del todo clara ni está definida, siendo un constante ir y venir de imágenes alusivas al domicilio y el entorno del barrio. El contenido de los planos de este documental son lugares, elementos, figuras y acciones que, sumado al tratamiento cinematográfico que propone el director, referencian constantemente a la cotidianidad del domicilio y del barrio, en el sentido y comprensión del concepto que proponen Giannini (2004) y De Certeau y Mayol (1999). Del mismo modo, el documental relaciona la cotidianidad con lo trascendental (Heller, 1987) a través de sutiles conexiones y técnicas cinematográficas.

En segundo lugar, el documental *Nunca subí el Provincia* es interesante desde su director y el punto de vista que escoge para narrar su película. El director Ignacio Agüero hace además los roles de narrador y protagonista. Es a él a quien le sucede la historia, quien la filma y también quien la cuenta. Este hecho y que la trama se desarrolle en la cotidianidad del director dotan al documental de un carácter autobiográfico, compuesto por anécdotas y trivialidades cotidianas e imágenes cargadas de información relevantes tanto como para el protagonista/director como para el imaginario de la nación, esto según las diferentes definiciones de memoria colectiva que proponen Halbwachs (2004), Assmann (1995) y Heller (2004).

En tercer lugar, este documental es considerado como muestra de estudio debido a la relación que hay entre su trama y la circulación que tuvo en festivales. El documental *Nunca subí el Provincia* fue premiado en el Festival Internacional de Cine de Marsella, uno de los festivales enfocados en documental más relevantes del mundo. Resulta a lo menos llamativo que una propuesta tan personal y local sea apreciada por el público en el exterior, en una muestra clara de que pese a la particularidad del tema el documental puede ser observado y leído sin complicaciones por alguien ajeno a la realidad que ahí se presenta. Creemos que esto sucede debido a que todas las sociedades practican su propia cotidianidad que, más allá de las diferencias culturales en términos de prácticas y costumbres, al menos en sus principios básicos de espacio y cronología (Giannini, 2004) más o menos todos compartimos. En otras palabras, es interesante cómo el documental propone desde la intimidad del director y su cotidianidad y aun así logra ser comprendido y apreciado en otras sociedades con diferentes culturas.

3.3 Técnica de investigación.

La técnica de investigación principal escogida para revisar nuestra muestra de estudio es el análisis de fotogramas, considerando de esta forma el "aspecto puramente citacional del fotograma" (Aumont, Marie, 1990, 84-85). Esta técnica permite evidenciar características del film a partir de ciertos fotogramas seleccionados por ser considerados relevantes en aquello que posteriormente se dará cuenta en una descripción detallada de su interpretación. Se considera en el análisis de fotogramas el valor de plano del encuadre, los elementos en el cuadro, la locación, los movimientos de cámara y otros aspectos y técnicas cinematográficas, así como descripciones sonoras complementarias a la imagen. Además, para el análisis del significado de los fotogramas seleccionados se considera la interpretación a través de la semiótica, es decir, la relación significante-significado en la imagen, entendiendo que los significados de las fotografías no se "encuentran" sino más bien se "fabrican" mediante los marcos de pensamiento tales como nuestras creencias y prácticas que dan forma al punto de

vista por intermedio el cual comprendemos el mundo (Salkeld, 2014). Sobre lo relacionado estrictamente a los diálogos, dicho apartado será analizado a través de transcripciones a modo de cita realizadas en un decoupage (Aumont, Marie, 1990).

La intención de este análisis es identificar en dichos fotogramas mediante qué técnicas cinematográficas el documental *Nunca subí el Provincia* propone una memoria colectiva desde la cotidianidad que presenta durante su metraje. Para aplicar este análisis a nuestra muestra de estudio se resolvió dividir el documental en tres categorías de planos que se presentan reiteradamente durante el visionado de la película. Las categorías fueron organizadas en una tabla decoupage que considera el número del plano y una breve descripción general del mismo, ordenados de la siguiente manera: planos al interior del domicilio; planos en el exterior, dentro de las limitaciones del barrio; y planos fuera de las limitaciones del barrio y el domicilio. Para llevar a cabo esta división se consideró la totalidad de planos que hay en el documental, es decir, doscientos treinta y ocho (238) planos, de los cuales setenta y ocho (78) corresponden a planos del interior del domicilio, ciento diez (110) corresponden a planos relativos al barrio y los restantes cincuenta (50) planos corresponden a hechos ocurridos más allá de los márgenes del domicilio y el barrio. Además de la división, digamos, "espacial" de los planos del film, se considera una segunda división valórica de los planos, independiente de su espacialidad. Esta segunda división consiste en cuatro grupos de planos más presentes en el film: planos cotidianos; planos cotidianos autobiográficos; planos transgresores históricos; y planos cotidianos autobiográficos e históricos. Esta segunda división fue aplicada a la misma tabla de segregación espacial por medio de diferentes colores que diferencian las categorías. El mencionado decoupage puede ser consultado en el anexo de la investigación.

En relación a la división valórica de los planos, los primeros, los planos cotidianos, consisten en aquellos planos que remiten a lo que pasa todos los días y donde el barrio se presenta como una extensión del domicilio. Son planos que contienen momentos fugaces, fáciles de confundir y de olvidar. Los segundos, los planos

cotidianos autobiográficos, tal como los anteriores tratan sobre los mismos aspectos cotidianos, con la añadidura de que en estos planos hay información trascendental en la vida del director/protagonista, ya sea a través de los elementos en el encuadre o la información que se transmite en voz en off. Los terceros, los planos transgresores, son los planos que muestran situaciones que exceden la cotidianidad vinculándose con lo histórico. No obstante, dichos planos se vinculan con lo cotidiano al remitirse a la esencia de la sustancia social. Por último, los planos cotidianos autobiográficos e históricos son aquellos planos que contienen las tres características principales de la cotidianidad, estas son, que pase todos los días, que relacione al domicilio con el barrio y que trascienda a la esencia de la amalgama social. Además, en dichos planos interfiere lo histórico en relación directa con la intimidad cotidiana del director/protagonista. A partir de estas subdivisiones será posible acercarnos con relativo conocimiento al análisis de las técnicas cinematográficas de cada fotograma, al ya estar clasificado dicha fracción del film dentro de dos categorías de planos. De esta forma, lo que resta por indagar en el análisis específico de cada fotograma es describir cómo las distintas técnicas cinematográficas que se utilizan en el documental contribuyen a la formación de una memoria colectiva a partir de lo cotidiano, definiendo además a qué tipo de memoria colectiva corresponde cada evocación que se analice.

4. Análisis documental

4.1 Ficha técnica.

Nunca subí el Provincia es el décimo largometraje del director chileno Ignacio Agüero, estrenado en el año 2019, bajo el alero de la productora Manufactura de Películas. El documental tuvo un exitoso paso por festivales, siendo triunfador del *Grand Prix International Competition* de Marsella (2019), obtener el premio María a mejor película internacional en FICCALI (2019), y ser elegido mejor largometraje en la competencia latinoamericana del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (2019). A continuación, en la figura n°1 vemos el afiche oficial del documental y, en la figura n°2, se detalla la ficha técnica de *Nunca subí el Provincia* en una tabla que contiene información respecto al título de la obra, su director, el año y el país en que se realizó, a qué género pertenece y cuál es su duración, su sinopsis, la clasificación del espectador, así como detalles de la productora y el equipo técnico que estuvo detrás de su realización.



FIG. 1 Afiche oficial del documental *Nunca subí el Provincia*

Título	Nunca subí el Provincia
Dirección	Ignacio Agüero
País	Chile
Año	2019
Género	Documental
Duración	92 minutos
Sinopsis	La película es la relación de un cineasta con la esquina de su casa donde un nuevo edificio ha cambiado la vida del barrio y además ha interrumpido la visión que él tenía del cerro Provincia y de la Cordillera de los Andes. Esta situación la cuenta en cartas manuscritas a una joven cineasta que un día fue a dejarle su primera película.
Clasificación	Todo espectador
Guion	Ignacio Agüero
Casa productora	Manufactura de Películas
Distribuidora	Miradoc
Dirección de fotografía	Matías Illanes, Gabriel Díaz, Ignacio Agüero
Montaje	Sophie Franca
Sonido	Carlo Sánchez, Felipe Zabala, Claudio Vargas

FIG. 2 Ficha técnica de *Nunca subí el Provincia*

4.2 Análisis del documento

El siguiente análisis se compone de tres partes en cada uno de sus ejemplos.

En primer lugar, la selección de fotogramas, entendida bajo la visión de Aumont y Marie (1990), es decir, como un elemento meramente citacional, un cuadro del film. En este caso, para cada ejemplo se utilizarán dos planos correlativos. En segundo lugar, también siguiendo las ideas de Aumont y Marie (1990), se utilizarán tablas de decoupage que complementen a los fotogramas. Estas tablas son citas exactas del decoupage plano por plano del documental. Dichas tablas describen el número del plano y su contenido, así como dónde está ubicado el plano (interior domicilio, exterior barrio o fuera del barrio) y su división valórica (planos cotidianos, planos cotidianos autobiográficos, planos transgresores y

planos cotidianos autobiográficos e históricos). En el caso de su división valórica, esta es incorporada al decoupage siguiendo una simbología de colores (FIG. 3), siendo AMARILLO para planos cotidianos, VERDE para planos cotidianos autobiográficos, AZUL para planos transgresores y ROJO para planos cotidianos autobiográficos e históricos.

Tipo de plano división	Color
valórica	
Planos cotidianos	AMARILLO
Planos cotidianos autobiográficos	VERDE
Planos transgresores	AZUL
Planos cotidianos autobiográficos e históricos	ROJO

FIG. 3 Tabla tipo de plano por su división valórica.

Por último, cada ejemplo será analizado a través de una interpretación semiótica, tal como lo propone Salkeld (2014), aplicando los conceptos tratados en el marco conceptual al análisis de los fotogramas.

4.2.1 Ejemplo 1

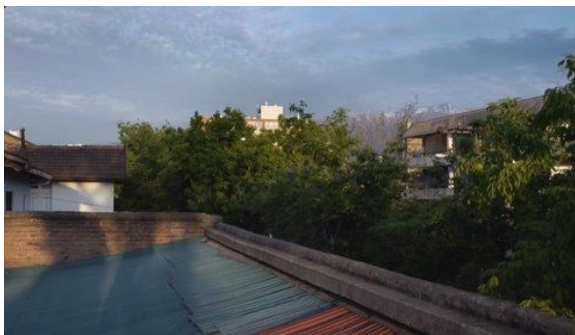


FIG. 4 Fotograma plano n°12



FIG. 5 Fotograma plano n°13

Tipo de plano/N° de plano	Ext. Barrio/N°12
Descripción	Plano general. Se muestra el techo de una casa. La visión está completamente interferida por los demás techos y un árbol, apenas es visible el <i>Provincia</i> . Se sigue oyendo la música de fondo.

FIG. 6 Tabla decoupage plano n°12

Tipo de plano/N° de plano	Ext. Barrio/N°13
Descripción	Plano general. Otro ángulo al encuadre de los techos. Leve paneo hacia la izquierda. Continúa sonando la música que sonó en los planos 10 y 12.

FIG. 7 Tabla decoupage plano n°13

Los planos n°12 y n°13 expuestos anteriormente en las figuras n°4 y n°7 corresponden a planos cotidianos, por su contenido con escasa información más allá de remitirnos a la idea del barrio y el domicilio que recoge De Certeau y Mayol (1999). En ellos se muestra el techo de algunas casas, la presencia de algunos árboles y a penas detalles de la Cordillera. El plano n°13 es más austero en ese sentido, al hacer un leve paneo y mostrar casi en su totalidad techos y cielo. No hay en estos fotogramas información que se pueda vincular directamente con el director, porque si bien entendemos que lo que se nos muestra es parte de su barrio, son imágenes que carecen de elementos relevantes para trascender y no ser olvidadas. Imágenes como las de estos fotogramas se repiten día a día en la visión de millones de vecinos de distintos barrios que, al estar tan presentes en nuestro cotidiano, se nos vuelven invisibles (Giannini) y por ende fácilmente olvidables y reemplazables (Assmann). Lo mismo sucede con la música extradiegética presente en ambos planos y que venía sonando desde el plano n°10, que nos recuerda al ruido y la contaminación sonora generada por los vecinos de un barrio. En síntesis, a través de estas técnicas cinematográficas los planos n°12 y n°13 del documental *Nunca subí el Provincia* de Ignacio Agüero proponen una memoria colectiva desde la cotidianidad al introducirnos en una atmosfera cotidiana y referente al barrio a pesar de utilizar escasos elementos y carecer de diálogo.

4.2.2 Ejemplo 2



FIG. 8 Fotograma plano n°1



FIG. 9 Fotograma plano n°2

Tipo de plano/N° de plano	Ext barrio/N°1
Descripción	Plano medio frontal. Declaración vecino de tercera edad. Conversación trivial. Recuerdos del barrio, descripción barrio antiguo y su gente, copucha. Comparación barrio actual con antiguo a través del diálogo.
Transcripción cita diálogo	<p>Ignacio Agüero: eso que me dijo, yo le dije "estoy tomando una copa por día" y usted me dijo</p> <p>Vecino: quita la vida</p> <p>Ignacio Agüero: claro pero, ¿eso venía de dónde? De una vez al año...</p> <p>Vecino: una vez al año no hace daño, una vez al mes malo no es, una vez a la semana quita las ganas, una vez a lo lejos no queda ningún pellejo...</p> <p>Ignacio Agüero: ¿y?</p> <p>Vecino: y ahí...</p> <p>Ignacio Agüero: no po', ¿y una vez al día?</p> <p>Vecino: quita la vida</p> <p>Ignacio Agüero: ya, chuta, estamos mal</p> <p>Vecino: no po', hay que empezar por el año y después se va bajando, una vez al año no hace daño, una vez al mes malo no es, una vez a la semana quita las ganas, una vez al día quita la vida y una vez a lo lejos no queda ningún pellejo</p> <p>Ignacio Agüero: ¿usted nació aquí en el barrio? ¿Dónde, cerca de qué?</p> <p>Vecino: sí, aquí al frente aquí en Valenzuela Castillo</p> <p>Ignacio Agüero: ¿al frente de mi casa?</p> <p>Vecino: sí</p> <p>Ignacio Agüero: ¿pero en una casa que todavía está?</p> <p>Vecino: no, o sea, la casa está todavía, pero ya está arreglada la casa (...)</p>

FIG. 10 Tabla decoupage plano n°1

Tipo de plano/N° de plano	Ext. Barrio/N°2
Descripción	Plano medio frontal. A pesar de haber terminado la declaración, se repite el plano con una última respuesta del vecino de tercera edad. Habla sobre la esquina del barrio y la panadería de don José
Transcripción diálogo	<p>Ignacio Agüero: y la esquina, la otra esquina del español, ¿qué sabe usted ahí del español que tenía la panadería? ¿cómo se llamaba?</p> <p>Vecino: don José</p> <p>Ignacio Agüero: ¿la panadería se llamaba?</p> <p>Vecino: no, don José, se llamaba Buenos Aires</p> <p>Ignacio Agüero: la panadería de la esquina ahí donde construyeron el edificio</p> <p>Vecino: claro, don José, esa casa es la que le digo yo era de este caballero Baldomero que fue dueño de acá, pero la vendió y la compraron los españoles</p> <p>Ignacio Agüero: pero es que ahí había una tremenda panadería, en algún tiempo vendía mucho pan</p> <p>Vecino: después de la noche a la mañana</p> <p>Ignacio Agüero: ¿qué pasó ahí?</p> <p>Vecino: se fue pa' abajo</p>

FIG. 11 *Tabla decoupage plano n°2*

o

Los planos n°1 y n°2, además de ser las imágenes de apertura del documental, corresponden a la categoría de planos cotidianos autobiográficos, esto según los conceptos de cotidianidad tratados por Giannini (2004) y De Certeau y Mayol (1999), y la noción de memoria autobiográfica que propone Halbwachs (2004). Los elementos presentes en dichos fotogramas son escasos, solo vemos a un vecino en algún sector en el exterior del barrio que interactúa directamente con el director a través de una conversación, encontrándose este último fuera de cuadro. El aspecto autobiográfico de dichos fotogramas viene otorgado precisamente por el diálogo, donde a partir de una anécdota la conversación entre director y vecino desemboca en recuerdos y descripciones del barrio de antaño y sus habitantes. Aquellas remembranzas resultan de interés para el director, quien hace sutiles preguntas para hurgar en la memoria de su vecino.

En ese sentido, el contenido de la conversación entre ambos se enmarca en lo que sería una memoria autobiográfica en el decir de Halbwachs, al abordar aspectos personales de sus propias historias. Mientras que, a su vez, también se trata de una conversación propia de una memoria comunicativa según ha descrito Assmann, lo anterior debido a que tratan asuntos cotidianos y carecen de una estabilidad temática. Otro ejemplo de esto sería parte del diálogo del plano n°1, donde el vecino, al contar un refrán, lo repite casi textualmente dos veces (FIG. 10), pues como sabemos lo anecdótico resulta muy fácil de olvidar. Del mismo modo, que el plano n°2 sea prácticamente igual al n°1, es otro indicativo de la cotidianidad de la conversación y lo volátil de la situación. Nuevamente, las técnicas cinematográficas utilizadas en el plano n°1 y en el plano n°2 del documental *Nunca subí el Provincia* de Ignacio Agüero proponen una memoria colectiva desde la cotidianidad, esta vez planos cotidianos autobiográficos, pues en el interior de estos planos se detalla información tanto cotidiana como relevante para la formación y la vida de nuestro protagonista/director.

4.2.3 Ejemplo 3



FIG. 12 Fotograma plano n°5

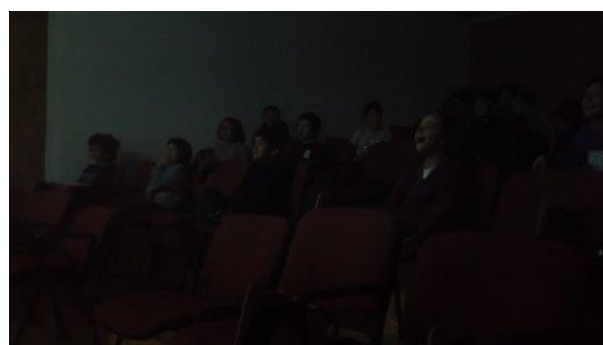


FIG. 14 Fotograma plano n°6

Tipo de plano/N° de plano	Fuera del barrio/N° 5
Descripción	Plano general, paneo horizontal. Los niños son consultados por el director acerca si conocen a Charles Chaplin.

FIG. 15 Tabla decoupage plano n°5

Tipo de plano/N° de plano	Fuera del barrio/N° 6
Descripción	Plano general, paneo horizontal. Los niños observan una obra de Charles Chaplin y manifiestan todo tipo de reacciones.

FIG. 16 Tabla decoupage plano n°6

Los planos n°5 y n°6 corresponden a planos de carácter transgresor, en el sentido que transgreden la cotidianidad entendida según los términos de Giannini (2004) y De Certeau y Mayol (1999). En primer lugar, dichos fotogramas corresponden a material de archivo, aunque en dicho punto del documental esto no queda claro, solo una vez avanzado el metraje se entiende que lo es. En segundo lugar, corresponden a imágenes filmadas en otro país, hecho que resulta deducible por el idioma en que hablan los niños. Como podemos ver, tanto el registro de las imágenes como el contenido de estas exceden los márgenes del barrio y la cotidianidad. Sin embargo, el hecho de que el director interactúe con los niños haciéndoles preguntas sobre cine, vincula las imágenes con su trabajo como cineasta y por lo tanto con la espacialidad de lo cotidiano (Giannini). En otras palabras, parte de la cotidianidad es salir del domicilio e ir a trabajar. Por otro lado, además de la transgresión espacial de los márgenes del barrio, el contenido de los fotogramas se relaciona con lo histórico (Halbwachs) y lo cultural (Assmann) al tratar la figura del reconocido actor de época muda Charles Chaplin. Por último, el hecho de traspasar dicha información a los niños en el marco del trabajo nos remite al concepto de Heller (1987) en el que lo cotidiano es valorado como la esencia de nuestra sociedad. En otras palabras, el enseñar la figura de Charles Chaplin a los niños resulta trascendental, tanto para la vida del director como para la vida de los niños. Con todo, las técnicas cinematográficas utilizadas en los planos n°5 y n°6 del documental *Nunca subí el*

Provincia de Ignacio Agüero construyen una memoria colectiva que transgrede los márgenes de la cotidianidad al mostrar imágenes que exceden los límites del barrio, pero que se conectan con lo cotidiano a través de la representación del trabajo y la presencia de figuras culturalmente históricas como Charles Chaplin.

4.2.4 Ejemplo 4

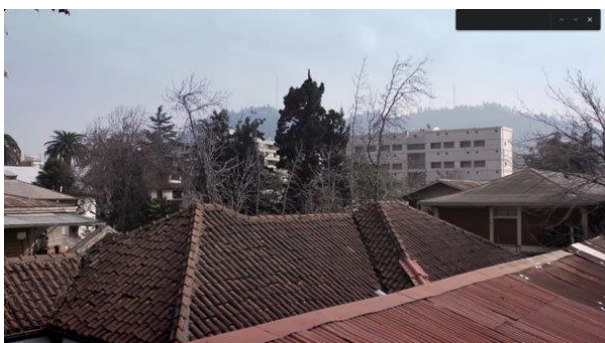


FIG. 17 Fotograma plano n°15

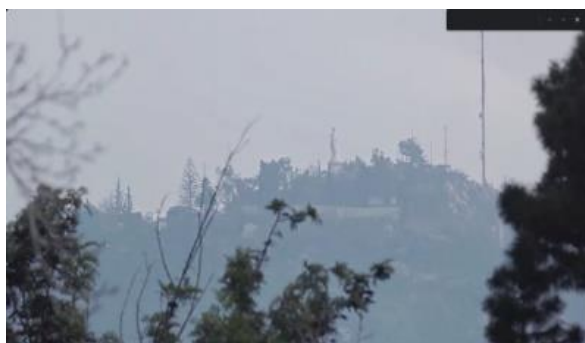


FIG. 18 Fotograma plano n°16

Tipo de plano/N° de plano	Ext. Barrio/N°15
Descripción	Plano general. Más vistas de los techos, esta vez en dirección al <i>Cerro San Cristóbal</i> . Se oye música de fondo.

FIG. 19 Tabla decoupage plano n°15

Tipo de plano/N° de plano	Ext. Barrio/N°16
Descripción	Plano general. Zoom a la estatua de la <i>Virgen del Cerro San Cristóbal</i> . Se sigue oyendo la música de fondo.

FIG. 20 Tabla decoupage plano n°16

Los fotogramas n°15 y n°16 corresponden a planos de contenido cotidiano, autobiográfico e histórico, siendo los primeros de esta índole en aparecer en el documental. En primer término, dichos fotogramas son cotidianos al desarrollarse en las limitaciones del barrio, mostrando parte de sus elementos tales como techos,

árboles, edificios y la música proveniente desde alguna casa vecina. En ese sentido, dichos fotogramas son muy similares a los planos cotidianos n°12 y n°13. Sin embargo, la diferencia sustancial entre dichos planos recae en la presencia del cerro San Cristóbal y las operaciones cinematográficas que el director realiza. Tras mostrar imágenes del cerro Provincia en los planos n°8, n°9, n°10 y n°11, en el plano n°12 la imagen de dicho cerro es apenas visible, perdiéndose por completo en los planos n°13 y n°14. Ante esta situación, la cámara parece buscar otro objetivo, quedándose con una vista general, aunque bastante obstruida, del cerro San Cristóbal en el plano n°15. El plano siguiente (n°16) es un zoom a la estatua de la Virgen del cerro, figura religiosa de relevancia en la memorabilia del país según lo descrito por Heller. El hecho de utilizar zoom denota el interés personal del director por buscar encuadrar dicho monumento histórico e integrarlo a su cotidianidad. A su vez, no parece casualidad que el plano que sucede inmediatamente a esta secuencia sea una vista de Ignacio Agüero escribiendo una carta en el interior de su hogar. En otras palabras, el montaje propone pasar directamente desde una memoria cultural e histórica (Assmann, Halbwachs) a una memoria íntima y autobiográfica (Halbwachs). Por ende, el uso de las técnicas cinematográficas anteriormente descritas en los planos n°15 y n°16 permiten el flujo de tipos de memorias colectivas a través de la cotidianidad que presenta el film.

Conclusiones

El ejercicio de análisis que aquí hemos hecho con ocho de los planos del documental *Nunca subí el Provincia* se podría aplicar también a los más de doscientos planos restantes. Esto se debe a la insistencia de Agüero en recorrer y explorar su casa y las cercanías de su barrio. El impulso cartográfico que describe De los Ríos (2017) está presente en el constante vaivén de la cámara en torno al mismo espacio. Un espacio cotidiano, de quehaceres domésticos y rutas conocidas, de personajes icónicos e historias olvidadas. Un espacio que, pese a que cartográficamente se pueda delimitar con precisión, en su interior está en constante flujo, movimiento que es otorgado por los diferentes sujetos y personalidades que interactúan en dicho espacio. Estos cambios en la conformación del espacio son captados por la cámara de Agüero, quien se las arregla para mostrar cinematográficamente las diferentes dimensiones de la cotidianidad coexistentes en su película. En otras palabras, es la precisa dirección de Ignacio Agüero la que desmiembra la cotidianidad, capturando desde los instantes más banales del día a día hasta proponer vínculos entre la vida cotidiana y lo histórico.

En ese sentido, en el análisis de esta monografía se ha revisado y detallado el funcionamiento de algunas de las técnicas cinematográficas utilizadas en *Nunca subí el Provincia* que, según lo argumentado en nuestra postura conceptual, instalan una propuesta de memoria colectiva desde la cotidianidad que presenta el documental. En específico, se han identificado recursos cinematográficos tales como valores de plano, movimientos de cámara, elementos en el cuadro, música extradiegética, diálogos y propuestas de montaje que por sí solos o en conjunto colaboran en la conformación de memorias colectivas en torno a lo cotidiano. Dichas memorias, como hemos descrito, varían en cuatro tipos de planos que aquí hemos dividido por su dimensión valórica: planos cotidianos, planos cotidianos autobiográficos, planos transgresores y planos cotidianos autobiográficos e históricos. Es, por tanto, la combinación de estos tipos de planos a través del montaje los que, en definitiva, conforman un relato en donde la cotidianidad es la temática central y a partir de ella se generan distintos tipos de memoria colectiva.

A modo de síntesis, señalaremos que la temática cotidiana ya había sido tratada con anterioridad por Agüero en *Aquí se construye* (2000) y, con mayor énfasis, en *El otro día* (2012). Sin embargo, en *Nunca subí el Provincia*, si habría que trazar un mapa, este sería la espacialidad misma de la cotidianidad, la cual está presente durante la totalidad del film. Esto es, la casa, el barrio y el trabajo. Ahora bien, esta es una lectura del funcionamiento del documental, no afirmamos que se trate sobre eso. Dicho de otro modo, la trama es mucho más compleja pues, como la vida misma, trata sobre esto y sobre aquello. En este ámbito interviene el punto de vista del documental, donde el realizador es el protagonista. A lo largo del documental, Ignacio Agüero escribe cartas a una receptora desconocida. En estas cartas Agüero cuenta anécdotas y explica cosas relativas a la creación del documental. Finalmente, se revela que nadie recibe esas cartas, que Agüero en cierta forma escribió por escribir. ¿Y no es aquello lo mismo que ocurre con la cámara que insiste en encontrar nuevos ángulos y formas para presentar la cotidianidad? Agüero filma por filmar, con la intención de descubrir nuevas interpretaciones en el proceso. El documental parece estar consciente de que en sí mismo significa una pieza audiovisual para ser visionada y transgredir la cotidianidad de sus espectadores. En relación con esto último, la película funciona como una conversación, siendo en definitiva los espectadores los receptores de las interpelaciones de Agüero. De esta forma, de la misma manera que se le asignó un tipo de memoria colectiva a cada plano del documental en base a la cotidianidad que presenta y experimenta Agüero, cada espectador tendrá su propia respuesta conforme a sus propias cotidianidades, entendiendo, además, que para recordar es necesaria esa conexión con el Otro (en este caso, la película). En conclusión, la presente monografía pone en valor la dimensión cotidiana del cine de Ignacio Agüero, tomando como ejemplo el documental *Nunca subí el Provincia* que, sin grandilocuencias, construye un relato cinematográfico que expone la intimidad del director y la de sus vecinos, es decir, se desenvuelve en torno a la esencia de la vida humana.

Bibliografía

Arias, J.C. (2010). La investigación en artes: el problema de la escritura y el “método”. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 5 (nº2), 5-8.

Aumont, J., Marie, M. (1990). Análisis del film (2ª ed.), Paidós Ibérica.

Assmann, J., Czaplicka, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. New German Critique, (nº65), 125-133.

De Certeau, M., Liard, G., Mayol, P. (1999). La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar. (1ª ed.), Universidad Iberoamericana.

De los Ríos, V. (2017) Mapas y prácticas cartográficas en el cine de Ignacio Agüero. 452°F, (nº16), 108-120.

De los Ríos, V. y Donoso Pinto, C. (2016). Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo. Nuestra América, (nº10), 207-220.

Fidanza, F. (2017) El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio por Fabio Fidanza. Cine Documental, (nº16), 250-256.

Giannini, H. (2004). La “reflexión” cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia. (6ª ed.), Editorial Universitaria.

Halbwachs, M. (2004). La memoria colectiva. (1ª ed.), Prensas Universitarias de Zaragoza.

Heller, Á. (1985). Historia y vida cotidiana. Grijalbo.

Heller, Á. (1987). Sociología de la vida cotidiana. (2ª ed.), Ediciones Península.

Heller, Á. (2003). Memoria cultural, identidad y sociedad civil. Indaga, (nº1), 5- 17.

Jablonska, A. (2008). La elaboración del marco teórico versus la ilusión del saber inmediato. Estudios sobre las culturas contemporáneas, (vol. XIV), 133-149.

Parada, M. (2020) Los estudios sobre cine en Chile: aproximaciones a la lectura y conformación de campo. En Zavala, L. y Aristizábal Santa, J. (ed.), Los estudios sobre cine en Latinoamérica (2000-2017) (pp. 205-252)

Pérez, F. (2021) Mirada, memoria e imagen en El otro día, de Ignacio Agüero. AISTHESIS (nº69), 131-156.

Quecedo, R. y Castaño, C. (2002). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. REVISTA DE PSICODIDÁCTICA, (nº14), 5-39.

Ramírez, E. (2010). Estrategias para no olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura. AISTHESIS, (nº47), 45-63.

Sánchez Martínez, J. A. (2013). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. Artes, la revista, vol. 12 (nº19), 36-51.

Stange, H. y Salinas, C. (2009). Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile. AISTHESIS, (nº46), 270-283.