

---

**Procedimientos visuales para la creación de un 'guion expandido' a partir de la confusión y las preguntas en el cine de Ignacio Agüero**  
**Visual procedures for the creation of an 'expanded script' throughout confusion and questions in Ignacio Agüero's films**

---

Tiziana Panizza Montanari  
Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile  
tpanizza@yahoo.com

---

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Guion cinematográfico/ Ignacio Agüero/ cine documental/ guion expandido/ creación cinematográfica  
Cinematographic script/ Ignacio Agüero/ documentary film/ expanded script/ film creation

---

SUMILLA

Este artículo reflexiona en torno al guion cinematográfico del cine de no ficción. A partir del trabajo del documentalista chileno Ignacio Agüero, se revisan los puntos de partida para la creación de sus películas: un estado de confusión sería terreno fértil para el planteamiento de preguntas y motor clave para el proceso creativo. Pedro Costa, Andrei Tarkovski, Raul Ruiz y Patricio Guzmán concuerdan con Agüero en que no es posible un guion para la construcción de un filme. En esa deriva de diagramas, tachaduras, listados y dibujos mal hechos, tal vez un 'guion expandido' sería un procedimiento más ajustado en la búsqueda de un sistema de relaciones al interior del filme.

ABSTRACT

This article reflects upon the script of non-fiction cinema. Throughout the documentaries of Chilean filmmaker Ignacio Agüero, there's an examination of what engines creation in filmmaking: a state of confusion would be fertile for the approach to questions, key to the necessary wandering about in the creative process. Pedro Costa, Andrei Tarkovski, Raul Ruiz y Patricio Guzmán, agree with Agüero that is not possible to construct a film from script writing. In this drift of diagrams, erasures, listings, sketches, an 'expanded script' would be a more accurate procedure in the search for a system of relationships established inside of a film.

---

TIZIANA PANIZZA

Cineasta y académica en el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Magíster en Arte y Medios de la Universidad de Westminster, Inglaterra y Cine Documental en la Escuela Internacional de Cine y Televisión, Cuba. Entre sus filmes se encuentran la trilogía *Cartas visuales* (2005-2013), *Tierra en movimiento* (2014) y *Tierra sola* (2017). Es autora de las investigaciones "Joris Ivens en Chile: el documental entre la poesía y la crítica" (Ed. Cuarto Propio) y "Recuperación del patrimonio filmico de Isla de Pascua" (Ed. Pehuén, en elaboración).

### Procedimientos visuales para la creación de un 'guion expandido' a partir de la confusión y las preguntas en el cine de Ignacio Agüero

Una vez escuché a alguien preguntarle a Ignacio Agüero cómo hacer para elaborar un determinado discurso en un documental. El cineasta chileno respondió: "Si tiene algo que decir, dígallo. No es necesario hacer una película para eso".

Esto me pareció que tenía sentido y, al mismo tiempo, me provocó una especie de alivio. Películas que no sean declaración, argumento o evidencia, cuando hoy todo apunta a hacer películas que deberían ser una demostración de lucidez. Se celebra la claridad cuando, probablemente, se trabaja más tiempo en un estado de confusión que de asertividad. Precisamente, asumir esa fragilidad y convertirla en materia creativa fue el impulso inesperado que llevó a Ignacio Agüero a la realización de *Como me da la gana* (1985):

Yo, cineasta. ¿Qué tengo que hacer ahora? ¿Qué debo hacer, qué quiero hacer? Estaba confundido. Esa película es una confusión, es la respuesta o el curso a una confusión que viene de lo siguiente: de siempre querer hacer una ficción y haber salido recién de haber hecho un documental. *No olvidar*. Entonces esta película, *Cómo me da la gana*, es darle curso a esa confusión. (Jure y Claro, 2002, p.45)

Confiar en la confusión como punto de

partida de una película es entregarse a un trazado inestable. Entre las diversas definiciones de la palabra confusión encuentro: "mezcla de cosas diversas, desorden, falta de claridad, perplejidad, desconcierto, desasosiego". Quizás desde la psicología se propone la definición más interesante: "disminución de la actividad consciente, caracterizada por una concepción desordenada del medio o derechamente una pérdida de la orientación, entendida como la habilidad para la ubicación correcta del tiempo o un lugar" (Rull, 2009, p.1714).

"Ubicación correcta del tiempo o un lugar": tiempo y espacio. Un "desorden" o la reinención de esas coordenadas es la exploración del lenguaje cinematográfico. "El cine es un mosaico de tiempos", decía Andrei Tarkovsky; una nueva composición a partir de pedazos rotos de otra, fragmentos reensamblados que conforman un nuevo universo. Tal vez uno donde el tiempo se siente de una manera distinta, como una fuerza de gravedad desconocida que abre nuevos umbrales en nuestra percepción.

La cineasta Maya Deren decía que si un filme imita el tiempo que percibimos y no es capaz de sumar creando otros, entonces estar sentados en la butaca del cine sería una pérdida de tiempo(s). El cine, entonces, es como el viaje a galaxias sin gravedad, al espacio abierto, pero, a la vez, hacia el interior, en busca del éxodo de los sentidos. El viaje, si bien incierto e

inestable, deberá valer la pena y la montaña rusa, en este caso, no es una analogía apropiada, pues ese recorrido puede ser excitante, pero siempre termina donde comienza. Ese tiempo enroscado y vertiginoso que pone a prueba el cuerpo es realmente un paréntesis y, aunque mareados y excitados, el final es el mismo punto de partida. En la experiencia del filme, la llegada debería estar en otro lugar.

Tomar caminos o bifurcaciones desconocidas, situarse deliberadamente en la zona difusa donde la nebulosa obligue a andar e incluso a devolverse. En algún sentido perderse caminado sería una dirección posible. "¿Por qué querría yo hacer una película sobre algo que ya conozco y entiendo?", se pregunta John Cassavets (Carney, 1964, p.312). La única certeza sería entonces el impulso de la búsqueda y, en ese sentido, la relación consiguiente es la que emparenta la confusión con una pregunta.

Lo que aprendí es que se puede hacer una película con la confusión. Que una confusión puede ser una película, que una pregunta es una película. Eso es una respuesta, que no hace falta una historia desarrollada, que Pepito conoció a Luchita y después qué se yo... Como en todas las estructuras clásicas de las películas. Si no, una pregunta puede tener una forma. Lo que interesa es relacionar cosas para darle forma

a la confusión. Por eso me gusta mucho esta película [*Como me da la gana*], porque tiene ese contenido y esa forma, esa solución. (Jure y Claro, 2002, p.52)

En ese sentido, la pregunta no estaría ahí para encontrar una respuesta o una historia, sino para ensayar enlaces posibles. Ese "relacionar cosas" aparece como un procedimiento que se asimila a lo que Raúl Ruiz definió como "el intento de encontrar una conexión, en el curso de crear una obra, entre elementos que no están manifiestamente conectados" (Martin, 2011). Ruiz dice que su búsqueda es hacer uso de una emoción relativamente desconocida, aun en el cine: "Sin embargo específicamente cinematográfica, nacida de ver los elementos circulando en todas las formas posibles dentro del filme" (Román, 1986).

En esa dispersión ruiziana, bajo la fuerza de la función centrífuga del plano<sup>1</sup>, existe una desobediencia del argumento o el drama a favor del fragmento y la elipsis para eludir el conflicto central. 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.

Si la dispersión y confusión son claves para acceder a la construcción de un fil-

<sup>1</sup> Como lo define en su texto "Las seis funciones del plano".

me, ¿podrían los formatos del guion cinematográfico ofrecer caminos posibles en esta dirección? ¿Cómo podría esta herramienta literaria ser una cartografía adecuada para un “caos vertiginoso” al que sería necesario darle una forma? ¿Tendría esto sentido en películas documentales que trabajan con la realidad?

### Contra el guion

Se ha aceptado la escritura de un guion documental como una convención establecida en la industria audiovisual. Es el pasaporte oficial para la postulación a fondos concursables o talleres de desarrollo de proyectos. Las nomenclaturas provienen por lo general del cine que busca audiencias masivas y basa su escritura en formatos provenientes de la dramaturgia clásica. “La trampa de la narrativa”, como la llaman algunos, impediría irradiaciones creativas y excluiría otros procedimientos o rumbos para construir un relato.

Nunca trabajo con guion. No es que no haya hecho la tarea, sino que es una manera de hacer películas que no consiste en trabajar al lote, todo lo contrario. El método reside en definir un concepto intuitivamente. El concepto es siempre una imagen y desde esa imagen se agrupan el resto y todo está en relación con eso. (Jure y Claro, 2002, p.63)

La imagen como matriz e idioma nativo. Ruiz ha dicho que hace un guion después

de terminar la película, ironizando sobre su utilidad: “Primero hago imágenes, detrás de las cuales hay obsesiones, ideas generales y diálogos. Todo eso, forma situaciones después” (Román, 1986, p.37-41). *Imagen síntesis* llama Ignacio Agüero a esa primera visión que define como el nido, desde el que se comienza y al que siempre se puede volver en caso de necesitar realinear la exploración.

Si la imagen es un punto de partida y la película, una deambulación, entonces, sobre todo en el cine de no ficción, sería un diálogo con los materiales de “lo real”. En este sentido, no hay una narrativa pre establecida, no es necesario imponer una. Se dialoga con imágenes o zonas donde podrían estar/aparecer otras imágenes, como en una especie de mapa mental donde la intuición sería un olfato dotado especialmente para la recolección de imágenes, que luego, podrían estar relacionadas. Esta cacería es definida por el escritor Henry James como “la búsqueda de aquel “intenso elemento latente” que va a dotar a la obra del significado, donde el artista husmea instintivamente alrededor de una masa de elementos como si fuera un perro que sospecha la existencia de un hueso enterrado” (Dallal, 2006, p.71). Algo parecido a lo que James Joyce define como “una montaña que voy perforando desde todos los ángulos, pero sin saber lo que encontraré. Escribir es buscar una salida siguiendo caminos que se multiplican continuamente en todas direcciones” (Sabatini, 2011 p.92).

Arrojarse a procesos creativos confiando en la intuición supone el riesgo de perderse para siempre. Intuición del latín *intueri* es “mirar hacia dentro” o “contemplarse”. Hoy, es un concepto que la teoría del conocimiento describe como un conocimiento directo, sin intervención de la deducción o del razonamiento, que no sigue un camino racional para su construcción y formulación, y que suele presentarse como reacciones emotivas.

Pedro Costa ha dicho que el guion supone un aplastamiento del proceso de creación de una película. La apertura hacia lo intuitivo lo vincula al “aquí y ahora” del momento de la filmación, en contraposición a la idea de que la imaginación es anterior a la película:

No es que primero está la imaginación y luego está la película. Para mí, primero está la realidad, el trabajo, la materialidad de la película y recién ahí surge la imaginación (...) Creo, de verdad, que la escena que pude escribir sentado en mi habitación dos meses antes, no es comparable bajo ningún aspecto con la sensualidad de un lugar. Lo escrito no tiene correlato, no encaja, no da la altura. (Atehortúa, 2007)

Para Tarkovski, un guion no debe ser una obra literaria, aunque muchas veces se escriba de un modo comprensible para ser aprobado por los productores:

La imagen filmica no se corresponde con la imagen literaria (...) En mi opinión, cuanto más preciso es un guion, peor será la película (...) Esto no significa que se pueda salir a la calle con una cámara y filmar sin más una película. Esto es algo muy improbable. Se necesitarían años para hacerlo bien. El guion es imprescindible, al menos, para recordar la idea de la película, el punto de partida, cuando se constituye la idea, no después. (Tarkowski, 2016, p.35)

Si el cine es pensamiento visual y éste opera expuesto a ciertas imágenes que se adhieren a él en el trabajo con la materia filmica, entonces, seguir esos procesos sería como escoger una hebra invisible y seguirla por caminos desconocidos. En el formato convencional de un guion hay pocas posibilidades de establecer relaciones *a priori* y, aunque Patricio Guzmán lo considera necesario, lo define abierto: “Como una partitura para un concierto de jazz; es casi como el común acuerdo de lo general y lo particular, es como una pauta que presupone todo tipo de cambios, pero sigue siendo un guion” (Ruffinelli, 2011, p.83).

### Un sistema de relaciones como procedimiento

Ignacio Agüero irrumpe literalmente en diversos rodajes de sus colegas chilenos para hacerles una pregunta: ¿Qué es lo cinematográfico? Las respuestas regis-

tradas en la película *Cómo me da la gana II* (2016) oscilan en diversas direcciones, pero se dan dos puntos de contacto en las respuestas de los directores preguntados.

El primero es algo que nadie pudo determinar bien, pero que sería como una ecuación entre el control sobre la producción de algunas imágenes (u obsesión para seguirlas) y, al mismo tiempo, la habilidad o intuición de soltar la intervención para permitir el ingreso de un ocurrir (o lo real). Por esa fisura se colaría lo que algunos, como el cineasta Robert Bresson, definen como lo cinematográfico. Un juego autoimpuesto entre control y devenir.

La otra coincidencia entre los directores es la circulación de más de un relato o puntos de vista en la misma película. Un fractal que va fluyendo en sus distintos cauces, donde el director aguarda esperanzado que sucedan puntos de colisión.

¿Qué objetivo tengo cuando hago una película? El someterme a un juego de establecer relaciones que, sin hacer la película, no hay forma de hacer. Para que una relación resulte, debe dejarte sin posibilidad inmediata de nombrar lo que estás viendo, ya que se crea una relación que tú no puedes nombrar porque es nueva. (Jure y Claro, 2002 p.68)

Jean-Luc Godard dice que son las asociaciones y no las comparaciones las que,

finalmente, cargan o energizan a una imagen.

“la imagen es una creación pura del espíritu no puede nacer de una comparación es cierto sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas.

(...)

una imagen no es fuerte porque es brutal o fantástica sino porque la asociación de las ideas es lejana y justa”. (Godard, 2009, p.32)

Me gusta pensar que lo “lejano y justo” es una operación que solo el cine puede hacer, pero es complejo predeterminedar los procedimientos para lograrlo. Tal vez una manera sería descifrar la ruta que tomó cada director al pensar la construcción de una película: diarios, bitácoras de realización y notas de producción podrían ser la parte sumergida del iceberg que evidencie el proceso creativo de un filme.

Antes de la filmación de *...A Valparaíso* (1964), Joris Ivens escribió en su cuaderno personal decenas de listados: enumeraciones de imágenes de la ciudad que

tachaba a medida que iban tomando la forma de escenas y un listado que, a la manera de un mapa, no tenía un recorrido determinado, sino marcas o hitos en una zona geográfica. Las anotaciones de campo, entonces, son como una reacción al influjo de “la observación creativa” (Panizza, 2010, p.82), como llamó Ivens a sus largas caminatas por el puerto. En la sumatoria de estas interminables enumeraciones, existe la conformación de un léxico visual en espera de conexiones posibles, pero sin apresurarse a determinarlas de antemano. Al menos no antes

del montaje. Se trata de una circulación de elementos sin jerarquía, quizás permitiendo relaciones poco convencionales, distantes de la lógica y causalidad.

Si el cine es una forma que piensa, sus procesos creativos presuponen un dialogo con su propia materialidad, operaciones que tienen su origen en la intuición, en el “intenso elemento latente” que las dotará de sentido. En ese sentido, un procedimiento de organización visual debería ser la placa madre a la que están conectados todos los circuitos que dan vida a un fil-



Figura 1. Apuntes joris iven. En Tiziana Panizza (2010) Joris Ivens en Chile: el documental entre la poesía y la crítica. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

me. Ese garabato rayado en un cuaderno mucho antes de que se convierta en los párrafos de un guion perfectamente redactado, las flechas, círculos, dibujos mal hechos, listados, tachaduras son representaciones visuales, como un diagrama o un esquema, que expresan dos aspectos. Primero, que establezca cada toma (o escena) como fragmento de tiempo y espacio, sin relación a nada más que a sí misma, en su condición centrífuga. Y segundo, un diseño visual que permita interfaces entre ellas sin predisponerlas aún a una línea de tiempo. Flujos, pero sin orden. Ni *storyboard*, ni escaleta, sino un diagrama de guion o guion expandido. No obstante, sería absurdo establecer un formato para esto, pues dependería de la naturaleza del filme.

Tal vez lo primero para plantear un guion expandido sea pensar en un territorio y, por lo tanto, la cartografía por la que cir-

culará la película. Si las imágenes fueran puntos de un plano, la línea que las une dibujaría trayectorias hacia conexiones posibles, como en los mapas de rutas de aéreas:

Otra representación visual de conexiones es el ejercicio didáctico escolar que hicimos de niños y al que los pedagogos llaman *correspondencias*. Estos esquemas están destinados a ejercitar el pensamiento lógico, en el que planteamos asociaciones determinadas como correctas. En cualquier caso, es el músculo de la vinculación el que está en formación aquí, el aprendizaje que permitirá combinaciones diversas para el diseño de diagramas en la ciencia, las matemáticas, la geometría, la sicología, procesos, flujos, intersecciones, etcétera.

Tal vez uno de los primeros en visualizar de forma gráfica un sistema de relacio-

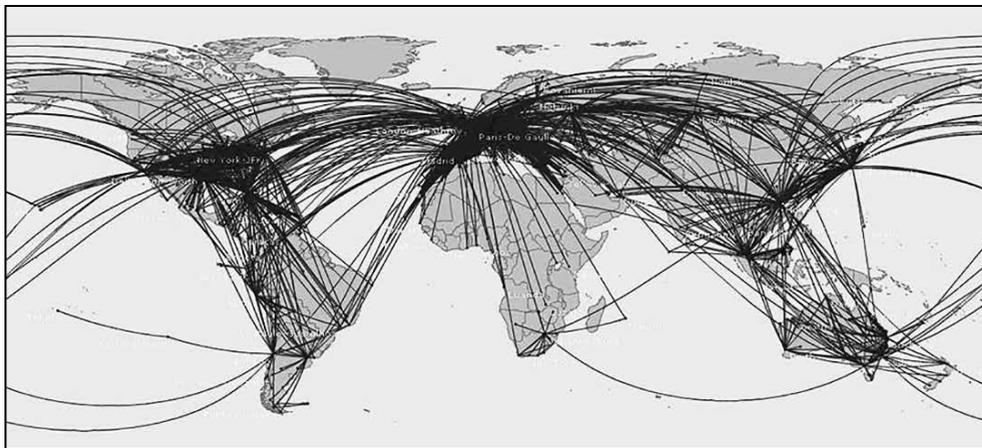


Figura 2. Rutas aéreas. Recuperado de [https://nn.wikipedia.org/wiki/Fil:Shipping\\_routes.png](https://nn.wikipedia.org/wiki/Fil:Shipping_routes.png)

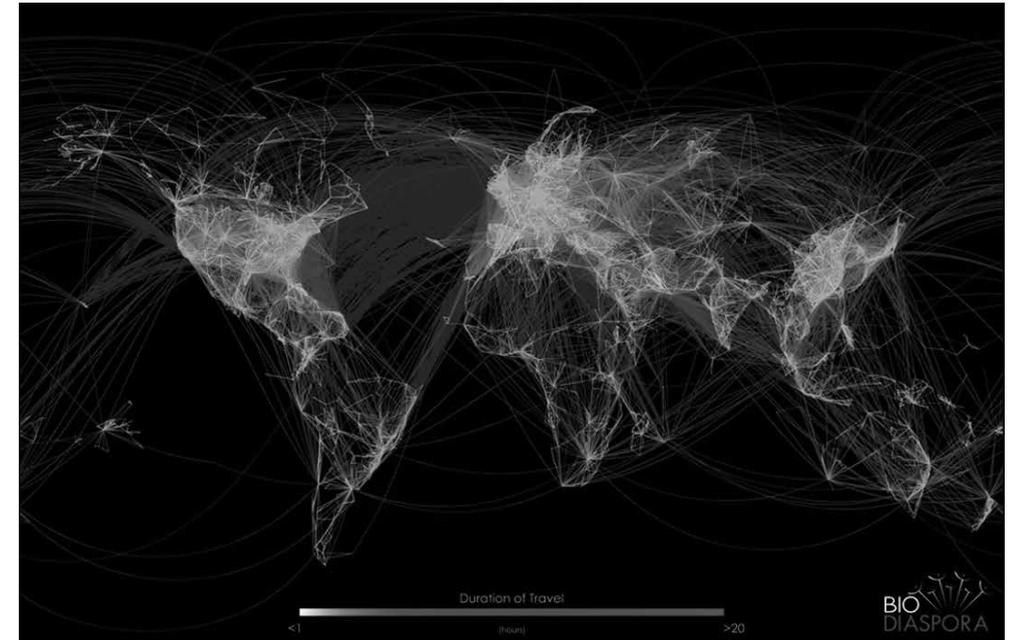


Figura 3. Rutas aéreas. Dailytrend. Recuperado de <http://www.dailytrend.mx/radar/el-impresionante-mapa-de-las-trayectorias-de-vuelo-del-mundo>

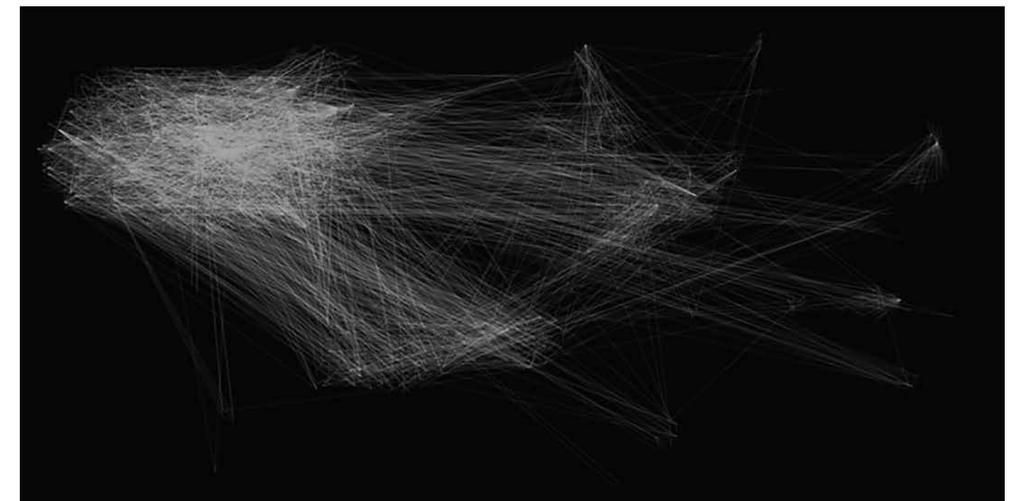


Figura 4. Rutas aéreas. Sopitas. Recuperado de <https://www.sopitas.com/225421-crean-un-impresionante-mapa-mundial-de-las-rutas-aereas/>

nes fue el naturalista alemán Alexander Von Humboldt. El explorador, científico y aventurero concibió por primera vez el planeta como un conjunto natural movido por fuerzas internas, un organismo vivo en el que todo estaba relacionado. A partir de su visión, hoy tenemos concep-

contribuyó a la circulación de sus investigaciones: “A diferencia de los científicos que habían clasificado el mundo natural en unidades taxonómicas rigurosas, de acuerdo a una estricta jerarquía basada en llenar tablas interminables de categorías, Humboldt hizo un dibujo” (Wulf,



Figura 5. Correspondencias. Educapeques. Recuperado de <https://www.educapeques.com/estimulapeques/fichas-de-infantil-de-logica-y-correspondencia.html>

tos como el de ecosistema, que plantea la inexistencia de fenómenos aislados, sino el de una gran cadena en íntima correlación. Humboldt estableció combinaciones entre la botánica, geología y astronomía en una época en que el conocimiento debía provenir de la dedicación exclusiva a una sola disciplina. Por mucho tiempo fue acusado de disperso; sin embargo, fue un diseño visual de estas ideas lo que

2015, p.124). El naturalista llamaría *Naturgemalde* a esta visión de unidad e integridad, que definió como “un microcosmos en una página”.

La fascinación de Humboldt por la recopilación de datos diversos le permitió elaborar decenas de estas imágenes, desplegando así recorridos visuales que sintetizan y enlazan al mismo tiempo.

Sin embargo, estas mediciones científicas no tendrían sentido para Humboldt si no estuvieran sustentadas en la experiencia emotiva: “Quería despertar el ‘amor a la naturaleza’, en un momento en que los científicos buscaban leyes universales

con un mapa de la ciudad de Santiago de Chile.

Agüero interviene el plano de la ciudad trazando hilos de color rojo que unen su casa, con otras: la del cobrador de gas,



Figura 6. *Naturgemalde* de Alexander Von Humboldt. Recuperado de [http://www.susted.com/wordpress/content/the-invention-of-place-alexander-von-humboldt-and-the-meaning-of-home\\_2016\\_03/](http://www.susted.com/wordpress/content/the-invention-of-place-alexander-von-humboldt-and-the-meaning-of-home_2016_03/)

(...) Él pensaba que nuestra relación con el mundo tenía que depender en gran parte de las sensaciones y emociones” (Wulf, 2015, p.124).

En su película *El Otro Día* (2012), Ignacio Agüero propone un juego de ida y vuelta, un dispositivo que podría resumirse como “si alguien toca el timbre de mi casa, entonces yo también podré ir a visitar la suya”. Esta especie de acertijo autoimpuesto es expresado en la película

vendedores ambulantes, una estudiante de cine que le va a pedir trabajo, etcétera. Esta red concéntrica sobre el papel, es un guion develado que señala la trayectoria entre una escena y otra, en cuyo centro narrativo-afectivo está su casa. Desde esa matriz ramificada, el orden de las escenas podría ser aleatorio y evidenciar, así, múltiples combinaciones.

Los diagramas provenientes de la ciencia, ingeniería o matemáticas despliegan

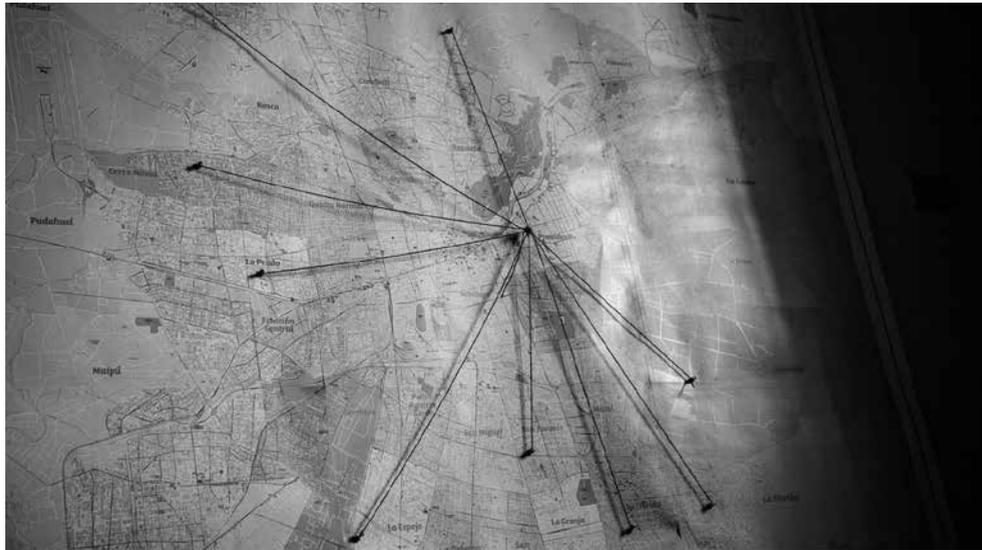


Figura 7. Instantánea del filme *El otro día* (2012) de Ignacio Agüero.

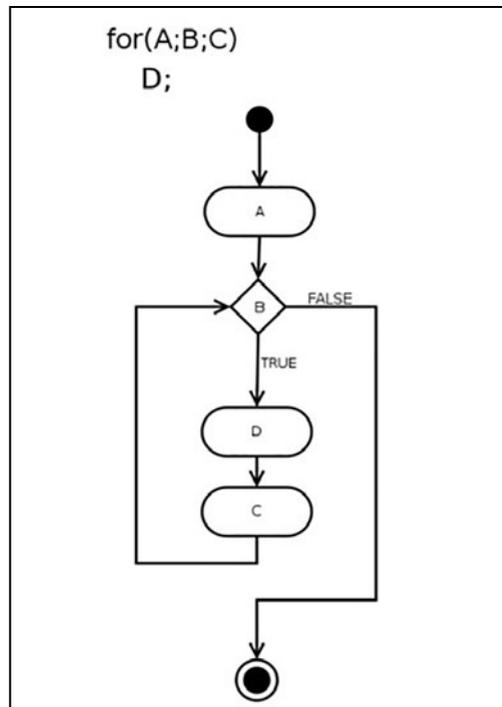


Figura 8. Diagrama de Flujo. Recuperado de [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Diagrama\\_de\\_flujo](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Diagrama_de_flujo)

flujos visuales que, incluso, recuerdan la línea de tiempo del proceso de montaje de una película. Probablemente, el orden y tránsito de los elementos en un filme pueda contribuir a establecer conexiones más audaces, líricas o innombrables, comenzando por descubrir patrones, semejanzas inadvertidas, serialidades,

mos dotados biológicamente, desde los tres vértices de la lengua madre: recordar, soñar, imaginar. Las imágenes que elaboramos en distintos niveles de conciencia serían el origen del lenguaje: “Los niños al nacer o los viejos al morir no hablan, ven”, dice Jean-Luc Godard.

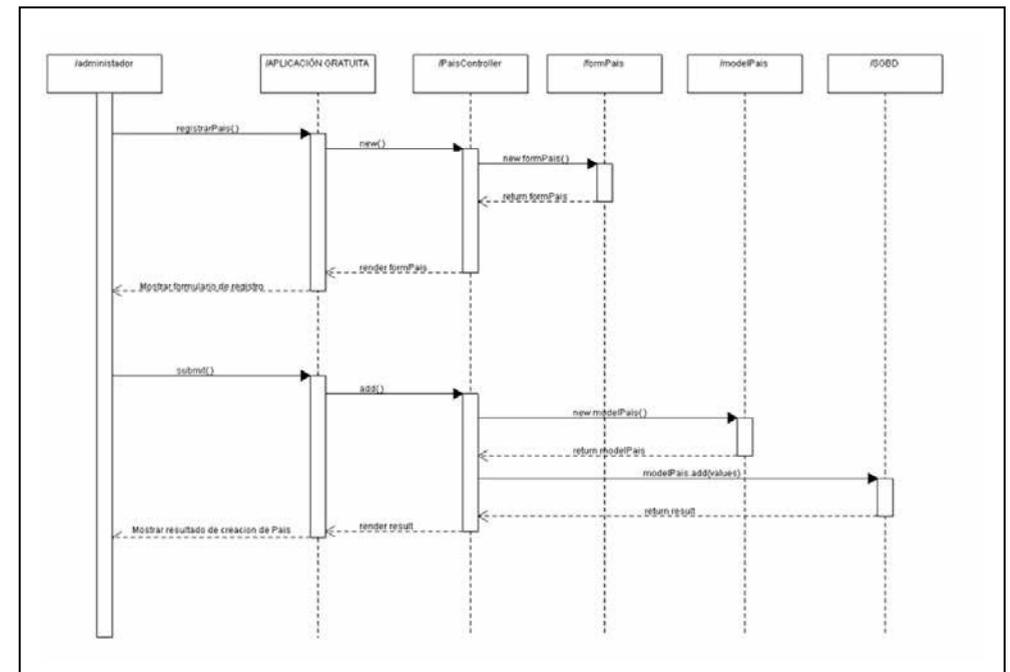


Figura 9. Diagrama de secuencia. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Diagrama\\_de\\_secuencia](https://es.wikipedia.org/wiki/Diagrama_de_secuencia)

estéticas, transformaciones y recorridos posibles.

En *Como me da la gana II* (2016) no encontramos un mapa, pero sí tres películas en una. El mismo título expresa la obstinación de hacer las cosas de un modo propio y permitir relaciones arbitrarias en un deambular libre por escenas disímiles: “Y eso, ¿qué tiene que ver?”, se escucha en la película a la montajista cuestionando a Agüero por las escenas que quiere

Me pregunto, entonces, si a partir de alguno de estos diagramas podría construirse un filme. Tal vez, uno que lograra sumar el deseo de Humboldt de incorporar nuestras reacciones emotivas, desde esa capacidad de generar imágenes con la que fui-



cargado de deseo, de fijación en el tiempo, presencia del aquí y ahora. En ese punto, la película puede verse como una excusa para la revisión de su propio archivo, como quien encuentra imágenes que no son suyas, como si ese presente fuera el de otro, una versión de sí mismo que no es el de hoy, al cual ya no le pertenece ese material. Esa lejanía le permite trabajar las imágenes como un metraje encontrado, proceso que solo la distancia es capaz de ofrecer, y cuya puesta en valor viene de un corte a negro y va hacia otro: una isla, una sola palabra huérfana de frase. En las conexiones internas del filme, Agüero escoge con cuidado, sin intención narrativa y confía en la energía de ese fragmento. La toma, esa toma pura, asociada a una pregunta que no tiene respuesta sino en el transcurrir del tiempo del propio filme.

Allí no sucede nada. Lo que ocurre es el montaje de la película en una red de yuxtaposiciones que no compromete a la imagen ni la sofoca de significado. En el hilván o la costura visible del montaje reside la confianza de hacer aparecer lo oculto de la materia.

Desde *Como me da la gana I* somos testigos de la vida filmica de Ignacio Agüero, que envejece y nosotros con él. Nuestra relación con el tiempo cambia a cada momento que pasa y la preocupación es a qué dedicar el tiempo que queda, como si en algún punto ese transcurrir ya no estuviese allá afuera, sino dentro. Entonces, este juego de conectar y vincular en

la conformación de esa nueva galaxia que es un filme, la energía que domina serán las emociones, las contenidas en la película, en juego con las de su autor, recuerdos, viajes, flujos, intersecciones, encrucijadas que relacionan escenas.

Las preguntas de Ignacio Agüero apuntan directamente hacia la lengua que habla el cinematógrafo y agrega: “¿Y quién va a ver esta película?” Nadie o cualquiera. No es una respuesta relevante porque, como dice Stan Brakhage, “cualquier persona que busque realizar para un público, jamás creará una obra. Una película se crea por las razones más personales, como una expresión de amor”.

“¿Qué es el cine, qué es lo cinematográfico?” El cine es un acto de amor, es la respuesta de Agüero y la mía también.

#### REFERENCIAS

- Atehortúa, J. (2017). *Contra el guion cinematográfico, una entrevista a Pedro Costa*. Recuperado de Diario el Mundo Sitio web: [http://www.elmundo.com/portal/cultura/palabra\\_y\\_obra/contra\\_el\\_guion\\_cinematografico\\_una\\_entrevista\\_a\\_pedro\\_costa.php](http://www.elmundo.com/portal/cultura/palabra_y_obra/contra_el_guion_cinematografico_una_entrevista_a_pedro_costa.php)
- Carney, R. (1994). *The Films of John Cassavetes: Pragmatism, Modernism, and the Movies*, Londres: Cambridge University Press.
- Godard, J.L. (2009). *JLG/JLG, autorretrato de diciembre*. Buenos Aires: Caja Negra Editores.
- Jure, M. y Claro, M.L. (2002). *Una perspectiva de la memoria histórica del país:*

*los documentales de Ignacio Agüero*. Santiago de Chile: Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social, Universidad Diego Portales.

- Martin, A. (2011). *¿Qué es el Cine Contemporáneo?* Santiago de Chile: Uqbar Ediciones.
- Panizza, T. (2010). *Joris Ivens en Chile: el documental entre la poesía y la crítica*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Román, J. (1986). “Raúl Ruiz: el guion lo hago al final”. *Revista Enfoque*, n° 7.
- Ruffinelli, J. (2011) *El cine de Patricio Guzmán; en busca de la imágenes verdaderas*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- Rull, G. (2009) “Acute Confusional State”. Recuperado de: <https://patient.info/doctor/delirium-pro>
- Sabatini, F. (2013). *Sobre la escritura: James Joyce*. Madrid: Alba Editorial.
- Tarkovski, A. (2016). *Atrapad la vida: lecciones de cine para escultores del tiempo*. Madrid: Errata Naturae Editores.
- Wulf, A. (2015). *La Invención de la Naturaleza: el nuevo mundo de Alexander von Humboldt*. Barcelona: Penguin Random House.