



Fotograma de la película *El otro día*, de Ignacio Agüero

ENTREVISTA CON IGNACIO AGÜERO SOBRE *EL OTRO DÍA* (2012): FILMAR EL AISLAMIENTO

Jorge Flores Velasco

Universidad de las Artes

Guayaquil, Ecuador

Correo: jorgefloresvelasco@gmail.com

Ignacio Agüero¹ fue entrevistado a propósito de su película *El otro día* (2012) en el X Seminario Realismo y Acontecimiento de la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes. El contexto de este evento se remonta a la necesidad que tenía el grupo de hablar sobre el confinamiento ya que, en mayo de 2020, Ecuador llevaba ya un mes en un severo encierro por la COVID-19. El seminario promovía el estudio del realismo en el cine y su relación con la escritura de la historia.

95

La entrevista se realizó en videoconferencia, en la que otros profesores también participaron, y donde, a través del filme, deseábamos pensar el confinamiento desde otra perspectiva para poder sobrellevar mejor el propio y mutuo aislamiento. Estábamos tratando de entender, y documentando reflexiones sobre lo que luego se denominó la «nueva normalidad».

El otro día es un filme que piensa la relación entre el exterior y el interior en el espacio urbano a través de la propia casa del realizador, que tiene una puerta que da a la vereda. En ese juego entre exterior e interior de la casa, el interior contiene la historia personal del realizador y su mundo poblado de objetos y recuerdos. En la lógica de la película,

¹ Ignacio Agüero tiene una producción consistente en el campo del cine de no ficción. En su trabajo predominan temas como el rescate de la memoria y la reflexión crítica sobre la sociedad y la política chilena (*El diario de Agustín*, 2008). Ha ganado el Grand Prix en el Festival Internacional de Cine FIDMarseille y es profesor de cine de la Universidad de Chile. Agüero, además, es socio fundador de la Asociación de Documentalistas de Chile, de la que fue su primer presidente.

la burbuja del mundo interior se interrumpe cuando desconocidos tocan el timbre de la casa y generando de ese modo la salida de Agüero y su cámara al exterior.

El espacio exterior, en oposición a la casa, aparece caótico, heterogéneo y real, se abre sobre la inmensidad de Santiago de Chile y sus alrededores.

La puesta en escena del confinamiento propuesta por Agüero nos muestra que la «normalidad» está construida de gestos repetitivos que se realizan en los mismos lugares y en los mismos momentos; que suceden siempre de forma predecible hasta volverse «normales». Así, en el film, el personaje confinado, el propio realizador, aparece como un ser que está en búsqueda de perspectivas diferentes de los espacios y de los tiempos, con el objetivo de distanciarse y poder tener una visión crítica del encierro. El universo interior, de reflexión solitaria, se presenta como una yuxtaposición de pequeños acontecimientos que logran dar vida a la casa, como un contenedor de la memoria individual atravesada por la familia, como lugar habitado y, por lo tanto, atravesado por las huellas de su propia historia.

96

Cuando alguien toca a la puerta, Ignacio busca crear un vínculo con ese desconocido que le permita llegar al punto de poder ir a filmar su casa, hacerle también una visita. «Lo político» en la película proviene justamente de la relación azarosa con el otro y de las derivas en la narrativa que la acercan a las periferias de la ciudad y sus historias. Con este gesto que se convierte en un método, la puesta en escena hace una translación del formalismo del autorretrato documental en la construcción del interior por la necesidad de ver otras casas para luego ver la casa propia «con nuevos ojos». La película da un giro hacia el *cinéma-vérité* y da la palabra al otro, que trabaja en la calle y que también tiene una casa y una historia. El conocimiento de la verdad del otro tiene lugar a través de su propia voz, lo que le da al film una riqueza inusual de voces y de discursos. Lo político, en *El otro día*, no es militante; es furtivo, es disidente, no reconciliado, como las formas de hablar que nos confrontan con lo impredecible de lo real.

Les deseo una buena lectura.

¿Nos puedes comentar sobre el contexto en el que surgió la idea de ha-

cer esta película?

La película anterior que había hecho era *El diario de Agustín* (2008) que hablaba sobre el diario *El Mercurio*, un periódico que tuvo un rol muy importante en el golpe militar y la formación de la elite dirigente de la dictadura en adelante. Era una película sobre derechos humanos, que lo que hace es desmontar los montajes de prensa que hizo el diario para ocultar crímenes, ya que *El Mercurio* tuvo una complicidad directa e indirecta en estos casos. Una película dura en la cual yo no podía equivocarme, ni hacer exploraciones del lenguaje ni darle curso a la ambigüedad que es algo propio del cine y de la imagen. Es una película que de algún modo hice sintiendo que era una misión que yo me autoimpuse, sentí que yo tenía el deber de hacer la película, por lo que está muy acotada por esta realidad, por estos sentimientos de misión y de deber.

Una vez que terminé esa película, empecé a generar otra totalmente opuesta a esa realidad que había filmado. Es una película que quise hacer con muchas ganas y me permití el máximo de libertad. Una película que nadie la esperaba. Una película sobre mi casa y sobre la ciudad de

Santiago, que era algo que nadie esperaba que no generase expectativas. Una película que me permití hacer con entera libertad, una película sin guion. Sin tener que responderle a nadie, solo a mí mismo y a mi productora. Me permití el lujo de quedarme en la casa un año entero filmando el gato que está saltando del muro al árbol y del muro al otro muro; de cómo los animales se bañan en una pileta. Una película placentera de filmar, en la cual pudiese pasármela muy bien. La película es las ganas que yo tenía de hacer una película sobre la luz entrando por las ventanas en mi propia casa, eso es un espectáculo con el cual estaba fascinado: cómo el sol entra por la ventana y se mueve durante el día y crea sombras, que luego, durante las estaciones del año, son un espectáculo fascinante; todavía me maravilla cómo la luz mueve la vida.

La película surge también de haber visto el material que yo había filmado en mi casa en una *handycam*, material casero de películas caseras, maravillado por la manera en la que están filmadas. Son películas que uno filma sin ningún otro propósito que el de conservar las imágenes, no es una película que nadie, además de ti, va a ver. Me recuerdan

el momento exacto en que las filmé. Las vi, no solo por incorporar algunos de esos materiales en la película, sino, sobre todo, para volver a filma y ver yo por el ojo de la cámara, ya que en todas las películas que había hecho había tenido un director de fotografía. La idea de ser yo mismo el que grababa era fundamental, me fasciné con la idea de ser yo mismo quien mira con la cámara, es algo que yo quería poner en práctica y eso fue algo muy formador, pues el acto de **filmar es un acto de creación y un acto de pensamiento**. Filmar, seguir cosas, inventar la película en el acto de filmar, filmar es pensar.

98

Entonces se genera una película que se va construyendo al día, que se ve pensando y entonces empieza a producir el azar. Es una película que le da cabida al azar, la luz del sol, todos los objetos, y empiezan a producirse relaciones no pensadas y muy sencillas que van produciendo el cuerpo de la película, un universo. El filmar los indígenas en cuadros, el libro de Darwin, el filmar los gatos, pájaros, la gente que toca el timbre de la casa es un universo que se intuía, pero no estaba escrito. La película está escrita por el movimiento de la luz del sol.

Esto era algo nuevo para mí, y, por supuesto, iba generando ideas de cosas nuevas y una de esas ideas que he tratado de practicar en las películas siguientes y seguro en las próximas que haga, tiene que ver con esta idea de hacer películas donde no hay acción y, por lo tanto, quedar liberados del guion y de contar una historia y poder filmar el estar en un espacio. Por lo tanto, **son películas que no tienen futuro dentro de su propia estructura**, ya que no hay que llegar a ninguna parte, basta quedarse en un tiempo y darle cabida a las imágenes para que se desplieguen en todo su ser, en toda su existencia, dentro de su ambigüedad darle espacio a la imagen para que exista por sí misma y se exprese, lo cual es distinto y contrario a lo otro que ocurre cuando uno filma una historia, ahí las imágenes tienen que someterse de algún modo a la esclavitud de la historia y del guion.

Yo me fasciné con este modo de hacer películas, sin historias, porque permite penetrar mundos que los límites de una historia no te lo permiten. Por ejemplo, en *El diario de Agustín* había que seguir un camino trazado, pero *El otro día* me permitía salir de la esclavitud del guion y de la historia.

El no tener que ir hacia ninguna parte, eso produce sensaciones, reflexiones, pensamientos y emociones distintas y también permite, para mí, descubrir cosas nuevas y sorprendentes para mí mismo como realizador. **Se trata de una narrativa del no decir.** Me encanta saber que eso es descubrir, lo encontré muy bien escrito en un libro que se llama *La hipótesis del cine*, cuando leí esto que les voy a leer ahora: es la sensación exacta comunicable de lo que quería decir:

Un cineasta digno de este nombre no es un cineasta que hace su película principalmente para decir lo que tiene por decir sobre un determinado tema, incluso si ese tema es crucial, el verdadero cineasta es trabajado por una cuestión que a su vez su película trabaja, es alguien para quien filmar no es buscar la traducción en imágenes de las ideas de las que ya está seguro, sino es **alguien que busca y piensa en el acto mismo de hacer la película.**²

Es como si hubieran escrito lo que yo estaba haciendo. Esto te-

nía directa relación con lo que yo estaba pensando y me sentí muy acompañado, comunicado, a partir de esto que leí. Esta forma de trabajo es un modo muy concreto de escapar del cliché; cuando uno escribe un guion y se propone decir algo, es inevitable que va a caer en el cliché. Todas las ideas que uno pone en el guion son ideas que ya existen, cosas que ya conoce quizá en una forma que ya sabemos, pero cuando te sales de ese redondel y te propones hacer una película sin decir, sin obligación de decir, finalmente dices mucho más porque cubres emociones, reflexiones y realidades novedosas que las has puesto en cámara y en escena de un modo que tampoco estaban previstas. Esa es una manera de traspasar la trampa del cliché y finalmente penetrar en la complejidad del mundo real.

Las películas pueden aspirar a trabajar en la complejidad del mundo; para eso es crucial salirse del guion. Es lo que he practicado y he aprendido. También apareció una idea nueva a partir de esta experiencia y es la idea de hacer una película como un **estado de divagación** que tiene directamente relación con el no decir; como no tengo nada que decir, por lo tanto, divago y me paseo entre una

² Alain Bergala, *La hipótesis del cine: pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella* (Laertes, 2007).

imagen y otra, entre una idea y otra y voy pensando con la película. Es una película que se construye a través del no decir y también es una invitación para que las personas en su casa hagan una película, que graben durante un año.

Un cine de pensamiento, un cine del tiempo y, en ese sentido, en tu película son muy importantes los espacios privados, de cómo es Chile y vas creando una cartografía de la ciudad a través de lo privado y creo que es más potente políticamente que una película que se denomina «militante». Entramos en una categoría cercana a la micropolítica. ¿Tú crees que tu película es política?

100

Sí, absolutamente, y me gusta mucho cómo lo dices y cómo describes lo político, en eso estoy completamente de acuerdo. Creo que puede ser una película mucho más política de lo que comúnmente se llama una película política, sin embargo, yo pienso que esta película es mucho más política de partida. Tiene esta cuestión del azar que se hace en la relación con el otro que está en la puerta y que es a quien yo visito porque él ha venido a golpear mi puerta y eso la hace muy política, porque genera un modo particular de relacionarse con el

otro. **No es una entrevista que yo hago con gente que vive en las periferias de la ciudad; es un encuentro que hago con una persona en la puerta y en particular con el otro, y eso es muy político**, la relación con lo privado y el otro, entre lo privado y la ciudad.

Hay otra manera de entender la política en una película como esta. Es interesante: que le haga una trampa al cliché para producir otra cosa es, desde ya, muy político. Nosotros estamos enseñando el mundo como nos enseñaron y como una ideología dominante nos ha dicho que es el mundo. Entonces, es una obligación del cineasta, del artista, salir de esa mirada. El salir de esa forma de mirar las cosas y **penetrar en el cliché para empezar a mirar de nuevo, eso a mí me parece también que es muy político**, también porque nos saca del afán de producir, de emprender y de consumir. Esta es una película que se aleja de todo esto y niega todo eso; es una película que se limita a estar para conocer.

La película propone una forma de filmar y otra en el exterior. La diferencia es bastante visible al nivel de la materialidad de la imagen y del sonido. Por ello, me gustaría saber un poco más de las filmaciones cuando sales

de tu casa.

Muy interesante esta pregunta. Todo lo que está en la casa lo filmé yo. Siempre que salgo de la casa voy con un fotógrafo, un sonidista y un productor que también es chofer. Vamos cuatro personas, todo lo demás está filmado por mí.

Me gusta mucho eso de vivir en un estado de rodaje, aunque a veces no esté filmando, estoy en un estado de rodaje, pues lo más importante que estoy haciendo en mi vida es la película que estoy haciendo, pues en ese momento se produce un montón de asociaciones, una sincronía mágica o especial por el hecho de que uno está como un imán succionando todo lo que ocurre, es mucho más largo que el estado de un poeta que se sienta a escribir.

¿Cómo es el proceso de creación de la voz en off?

Se hace durante todo el tiempo: en el rodaje se escribe una posibilidad de una voz, luego lo pienso otra vez, cambio el texto, lo vuelvo a grabar. Y luego, el montaje se vuelve a grabar muchas veces todo. Hasta que va cuajando como un plato de cocina. También hay una palabra que es muy importante: el juego y jugar con el cine,

con las posibilidades que tiene la imagen. Yo todavía me acuerdo de mi paso por la escuela de cine y todo lo que me enseñaron y creo que de alguna manera trato de hacer todo lo contrario a lo que me enseñaron, no seguir el proceso narrativo, saltármelo. Uno tiene una linda toma de una carreta de caballo, pero ¿por qué ese plano tiene que ir con el sonido de cascos de caballo?, ¿por qué no puede sonar un tren?

¿Cómo trabajar y manejar la memoria cuando se construye desde una polifonía de voces?

No tiene respuesta. Cómo saber qué dejar, qué abandonar, cada uno sabe lo que deja y lo que toma. El nombre la palabra polifonía es muy interesante, la idea de tener distintas voces, de tener una coreografía de voces complejizando las cosas y la memoria. Creo que el cine no es más que memoria, es inmediatamente memoria, tú haces un plano y ya quedó, es una captura, es un robo que le haces el mundo real y te vas para siempre. Lo interesante de trabajar con esto es romper el cliché y jugar también cómo meter la cámara dentro de la cabeza, del cerebro, e ir metiéndose por los puentes de los conectores.

El otro día es un increíble ejemplo de cómo filmar de manera innovadora el confinamiento, o un espacio-tiempo en general. Por ello, nos gustaría mucho que nos comentés cómo ves la cuestión de hacer cine durante el confinamiento de la COVID-19 en Ecuador.

Con la pandemia se produce un acortamiento del espacio, es la propia casa y en la misma casa, el cuarto, la habitación se achica. Sin embargo, por esa misma vía se puede expandir y agrandar el espacio a través de la imaginación, de la fantasía, del recuerdo, di-

gamos. Uno puede partir en toda dirección y expandir ese pequeño espacio en el cual uno está confinado, a partir de los libros que uno tiene en la casa, de los recortes que uno tiene en la casa, de los recortes de prensa, de escarbar en los cajones, de mirar por la ventana, de relacionar una cosa con otra, de poner un texto, en fin, las posibilidades creativas son infinitas en un confinamiento. Incluso si uno la está pasando mal, la posibilidad de hacer una película en ese momento es una liberación; de todas maneras, siempre el acto creativo es una liberación.

102

Bibliografía

Bergala, Alain. *La hipótesis del cine: pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Laertes, 2007.