

Entrevista con Ignacio Agüero

How did you start making films ?

Al momento del golpe militar yo no era alguien que estuviera siendo perseguido y entre exilarme o vivir en mi país, preferí esto último. Aprendí a hacer películas en la escuela de cine, entre 1974 y 1978. Los films que hice en dictadura son muy pocos: cuatro cortos mientras estaba en la escuela y luego tres films en diez años, entre 1978 y 1988. No eran películas precisamente clandestinas. Solo el film *No olvidar* hubo que hacerlo con mucho cuidado, en secreto, y con miedo, ya que se trataba de una película sobre campesinos fusilados por la policía cuyos cuerpos fueron escondidos por ellos mismos. Pero esto no era lo mismo que hacer una película clandestina. La clandestinidad requiere una producción especial y dinero, que no teníamos. Digamos que fue semiclandestina. El montaje y la posproducción se hizo en Europa. Por supuesto fue un riesgo grande sacar el negativo del país y luego entrar la copia. Ya en Chile, yo mismo me compré un proyector de 16mm., y salía en mi auto a proyectarla en muchos lugares de donde me la pedían. También con cuidado, en secreto y con miedo.

Your films carry a deep memorial value: not only do they talk about history and memory, but they often form themselves a piece of archive. Why is this motive so important ?

Creo que la vida y la memoria son cosas que van permanentemente juntas, tal como el cine y la memoria, que llegan a ser casi sinónimos. No son asuntos separables. Después de todo nacimos, vivimos y morimos. No hay como escapar de la transformación, de lo que quedó escrito en el espacio, en el cuerpo y en todas las cosas. Yo no hago películas sobre eso sino que las hago con todo eso. Veo todo el tiempo que de lo que se trata todo es de que vamos siempre en camino, y ese camino es hacia la muerte. Esta percepción permanente creo que se nota en mis películas.

Se filma para no olvidar. Filmar es retener, detener el tiempo.

How do you film the passing of time?

Basta poner la cámara frente a cualquier cosa y echarla a andar para que el paso del tiempo se manifieste en la película. Todas las cosas son un determinado estado antes del fin. Para mí todo eso es evidente. Y esto no es nada dramático, es nuestra realidad y en ese paso del tiempo está la belleza de la vida, que no está nunca quieta, ni cuando vemos la cordillera de los andes, un muro, o una fotografía.

Un geólogo cuando observa un paisaje en el desierto no está viendo una imagen fija, inmóvil. Ve el movimiento de la formación de las montañas y las quebradas y la erosión de los volcanes. El cine hace lo mismo. Un plano es la captura de la imagen de un espacio en el tiempo, o la captura del tiempo sobre una imagen, un espacio. Hay quienes simulan el paso del tiempo mediante trucos de montaje. Yo prefiero no simularlo sino contenerlo y dar valor también a lo que puede haber entre las imágenes. Es aquí, entre las imágenes, donde aparece el tiempo, sin medidas, y asociado a emociones y pensamientos, y es aquí donde está lo inquietante para el espectador.

Many of your films have two parts: how and why do you decide to revisit a story, a subject or a situation?

Es que eso es lo que hacemos todo el tiempo. Repasar nuestra propia vida, volver a verla muchas veces. Cuando hacemos un viaje largo, en bus o en avión y pegamos la cara a la ventanilla, lo que hacemos naturalmente es mirar nuestra vida. Es propio de la experiencia humana. También es un deseo de todos, pienso, visitar los lugares donde se ha vivido, las casas en que hemos vivido, los lugares en que hemos estado, las personas con que hemos compartido. Es de algún modo un placer, una facultad, un poder que tenemos. Es también el anhelo de infancia. Confieso que muchas veces quise hacer Cien niños esperando un tren II, y con toda seguridad haré *El otro día II*, *Nunca subí el Provincia II*, *Como me da la gana III*. Claro que para eso tengo que cuidar mucho mi salud. Cuando en cine se hace una película II ó III es porque la primera versión ha sido demasiado exitosa de público. No es el caso de mis películas, entonces hay un sentido del humor también en esto.

You seem to care very much for the characters you are filming; at the same time, you often draw collective portraits. Why do you prefer building films around multiple encounters?

Una persona puesta delante de mi cámara es algo muy importante. Quiere decir que he decidido poseer su imagen. Esto implica naturalmente un respeto por esa persona, y en mi caso importa una consideración especial cercana al cariño, pues es mi igual. La cámara también, en muchos casos, provoca en quien está siendo filmado, al revés de lo que se pueda pensar, un deseo de comunicación, un deseo de decir lo que nunca ha dicho a nadie, un deseo de confesión, pues el momento ante una cámara es percibido como un momento único y a veces sagrado. Una confesión ante la cámara aumenta mi respeto y el cariño a esa persona.

La cámara oculta, que no respeta a quien está frente a la cámara, se da cuando se trata de alguien que se oculta pues sabe que es culpable de daños cometidos a otras personas. Es el caso de los torturadores y violadores, por lo general miembros de las fuerzas armadas. Pero la gente común es buena.

Y es verdad que prefiero no centrarme en un personaje sino en múltiples personajes, pues de ese modo tengo la posibilidad de crear un gran espacio abierto para la película y tener mayor libertad de movimiento dentro de ese espacio. Puedo escapar de un posible encierro narrativo.

The narrative happens to be quite loose in your films. What are the elements that make you want to shoot? How much space do you leave to chance, or unexpected situations when you shoot and edit?

Lo que hace que me den muchas ganas de iniciar una película es tener una buena idea. Pero, ¿qué es una buena idea? Es tener dos o tres imágenes que me importen mucho y que se puedan desplegar, esto es que puedan llamar a otras imágenes que a su vez puedan llamar a otras, y que en este despliegue se prevea que puedan generar asociaciones entre ellas que creen relaciones inéditas, en otras palabras que puedan producir revelaciones. Entonces tener una idea es tener un lugar por donde lanzarse al vacío, un vacío donde no hay ninguna garantía de salvación, pero donde sí hay una apuesta de salvación. Y finalmente lo que hace que en ese terreno uno se pueda mover con soltura es no temer al fracaso, dar una chance al fracaso, es decir, a la posibilidad de que no haya película. La experiencia indica que eso

nunca ocurre, pero puede ocurrir. De lo que se trata es dar espacio a lo inesperado. Y lo inesperado no son grandes acontecimientos, sino pequeños, por ejemplo, que el sol ilumine de una manera mágica una fotografía de mis padres pegada en un estante de la cocina, como se ve en mi película *El Otro Día*.

You are yourself a recurring narrator, if not character, in your own films. Why is this first person narrator figure so important in the dramaturgy?

Me ha parecido necesario trabajar como un narrador presente en la pantalla y en la voz de la película, pues no hay ningún motivo para esconder el hecho de que hay alguien haciendo la película y que ese alguien soy yo. Este hecho crea una relación más cercana con el espectador, quien de algún modo, si quiere, puede sentirse dialogando con el narrador. Pero muy importante es el hecho de que esa figura me permite conducir los vaivenes narrativos con total soltura e ir haciendo correcciones y ajustes durante el rodaje y en el montaje. Es una vía directa de interlocución con la película mientras se está haciendo.

Has the increasing intimate dimension of your films something to do with this desire to enter the image and fix its details?

En esta pregunta hay una afirmación muy bella : el deseo de entrar en la imagen y reordenar sus detalles. Nunca lo había visto así, pero ahora que lo dice me hace mucho sentido, y por supuesto tiene que ver con esos planos largos que hay en mis películas. Mirar el mundo como si pudiéramos tocarlo y recomponerlo. Rediseñar el mundo. Creo que el arte y la creación trabajan con esa idea del rediseño del mundo. Creo también que la progresiva dimensión íntima en mis películas que usted alude tiene que ver con una progresiva intimidad que estoy experimentando con el cine mismo, buscándolo.

Many of your films are about cinema: why is it?

Mi primera película la hice como estudiante en la escuela de cine y era sobre un hombre que va al cine. Así de simple. Es una película sobre la liturgia de la sala de cine. Una excelente manera de escapar de la fealdad y la miseria de la dictadura de Pinochet, y de descubrir, al mismo tiempo que afirmar, que el cine es un modo de salvarse de la pequeñez y de tomar contacto con la belleza .

Por otra parte, siempre, desde la primera película, he filmado teniendo en cuenta la pregunta de qué es el cine, pues de lo que se trata no es decir cosas con el cine sino buscar en su lenguaje las formas que contengan las preguntas sobre el mundo. Por eso, creo que, de un modo no completamente conciente, en todas mis películas el cine, cualquiera que sea su forma de aparecer, se hace un lugar para hacer evidente el hecho que la principal operación que está ocurriendo en la película es esa búsqueda formal. Entonces no es que el cine sea una excusa para hablar de otras cosas, sino que es la mejor manera de contener todas “esas otras cosas” precisamente creando con la materia del cine una forma de pensarlas.