

El océano infinito del documental

Entrevista a Ignacio Agüero

Por Mónica Villarroel

Destacado documentalista chileno, estudió arquitectura en la Universidad Católica entre 1970 y 1972, luego continuó su formación en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica, titulándose como Director Artístico con mención cine en 1979. Director y productor independiente de documentales, su filmografía se extiende por cuatro décadas ininterrumpidamente e incluye los cortometrajes *Hoy es jueves cinematográfico* (1972); *El gato* (1976) y *Animal de costumbre* (1978). Los documentales *No olvidar* (1982); *Como me da la gana* (1985); *Cien niños esperando un tren* (1988); *Sueños de hielo* (1993); *Neruda, todo el amor* (1998); *Aquí se construye* (o ya no existe el lugar donde nací) (2000); *La mamá de mi abuela le contó a mi abuela* (2004) y *El diario de Agustín* (2008). También ha sido actor en películas de ficción y series para televisión, ejerciendo además la docencia.



Uno de los documentales de tu autoría que más se recuerdan es *Cien niños esperando un tren*, que registra un taller de cine realizado por Alicia Vega en una población. Sin embargo, tu colaboración con ella se remonta mucho antes, a los años setenta, al libro *Re-visión del Cine Chileno*. Además fuiste su alumno en la Universidad

Católica. ¿Cómo recuerdas esa conexión con ella y con la historia del cine, que es lo que ella representa, de alguna manera?

A Alicia la conocí como profesora mía en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica [EAC]. Yo estudié ahí entre los años 74' y 79' y a ella la conocí en el segundo o tercer año, cuando me tocó su curso de "Apreciación Cinematográfica", que comprendía historia también. Ella enseñaba a conocer cineastas y por esa vía enseñaba el cine. Conocimos cosas del expresionismo alemán, pero sobre todo, el nuevo cine alemán, porque eran las películas que llegaban a Chile en esa época, no llegaban otras, porque las traía el Instituto Chileno Alemán y era lo más nuevo del cine que nosotros podíamos conocer. Ahí estaba Schlöndorff, Herzog, Fassbinder, que eran muy

distintos entre ellos, Wenders, en fin. Así conocí a la Alicia y me gustó mucho porque era muy rigurosa, sencilla y profunda. Me acerqué a ella cuando hizo el libro *Re-visión del Cine Chileno*, el año 78' (tiene fecha 79', pero el trabajo se hizo el año 78'). Nosotros éramos sus estudiantes, un grupo de 5: Roberto Roth, Carlos Besa, Cristián Lorca, Gerardo Cáceres y yo. Ella nos escogió y trabajamos también junto con gente del CENECA [Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística].

Alicia Vega y alguien de CENECA formaron este grupo, nosotros fuimos ayudantes. Fue un trabajo muy interesante, ese libro fue muy bueno, nos hizo estudiar el cine chileno e hicimos un trabajo de arqueología en la búsqueda de las películas y fuimos a entrevistar también a la gente. Me acuerdo de haber entrevistado a Jorge Délano, la foto que aparece en el libro se la tomé yo, a los Di Lauro, a Jorge y a la Nieves, a los parientes de Pedro Sienna, a Patricio Kaulen, a Héctor Ríos, estudiábamos sus películas y buscábamos las películas, hicimos un trabajo de detectives y de arqueología, de encontrar las copias y verlas.

¿Quién se quedó con esas copias? ¿O las revisaban y las devolvían?

Las revisábamos y las devolvíamos. Y las veníamos en el cine, las revisábamos en moviola, fue un trabajo realmente arduo, de chinos. Finalmente escogimos con Alicia las películas que íbamos a comentar y cada uno escogió su película. Yo elegí *Láminas de Almahue*, de Sergio Bravo, y *Andacollo*, de Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic

¿Y por qué escogiste *Andacollo*, el documental que registra la fiesta religiosa? ¿Viste algo especial en esa película?

Sí, me gustaba mucho, encontraba que era muy buena, muy interesante, apasionadamente hecha por los Di Lauro, una película muy linda donde aparecen los testimonios de los chinos, que son mineros y gente de distintas partes de Chile, gente del norte, la película es muy linda porque le da voz a esa gente.

¿De alguna manera te marcó la forma de hacer cine de los Di Lauro?

No, no me marcó, pero me gustó esa película. De inmediato supe lo que me gustó y lo que no. No me gustó nada la voz y el texto de la Nieves Yankovic encima; yo escribo sobre eso también, no me gustaba esa voz tan católica y viendo toda esta gente, otra voz no era necesaria, bastaba con ver eso. Lo que sí me marcó mucho y me sorprendió fue *Láminas de Almahue* [1962], de Sergio Bravo, una película muy moderna y muy vanguardista, me impresionó.

Sergio Bravo estaba vinculado en esa época al Cine Experimental de la Universidad de Chile, trabajaba en esa línea.

Era un creador al 100%, lo que él hizo con *Láminas de Almahue* era totalmente original, novedoso e innovador en el lenguaje porque él era un poeta. Lo que vi, es que Bravo era un poeta y que estaba experimentando con sus películas y lo he escuchado después de él mismo, que la embarró poniendo la voz de Efraín Barquero, le sobraba, no debería

haberla puesto, la película era sin esa voz. En esa búsqueda iban ocurriendo esos pequeños errores que rebajaban un poco la película. Los poemas de Efraín Baquero eran preciosos, pero no eran necesarios, no era necesario ponerle ese tono tan solemne del hombre, eran poemas muy comunistas de alguna manera, muy bonitos, pero la película no los necesitaba. Pero Bravo era un creador porque juntaba, mezclaba cosas que no se habían mezclado antes en el cine chileno, que nadie había hecho. Hacer una película sobre nada, *Láminas de Almahue* es sobre nada, no hay ningún acontecimiento teniendo lugar, es un poema, una reflexión que él hace sobre el tiempo, sobre la circularidad, sobre los ciclos; está hablando del sol, de la luz, del universo. Y crea asociaciones, lo que es circular, lo que es redondo: la rueda con el sol, con el reloj, el comentario de la tierra que hace Yuri Gagarin, que es precioso, cuando dice “vi que la tierra era redonda”. Estaba creando ahí poesía cinematográfica y eso era, creo yo, muy innovador en el cine chileno.

¿En qué momento y cómo te reencuentras con Alicia Vega después de toda esta experiencia de acercamiento al cine chileno?

Yo me acerqué a ella y ella me dio trabajo en el Cine-Foro escolar. Ella hacía una cosa grandiosa, traía a miles de estudiantes de liceos fiscales al cine Normandie, que es el cine Alameda de hoy. Hacía cine-foros y lograba concentrarlos, era una cosa increíble. Los niños que salían de su colegio en micro al cine, en esa época adolescentes, imagínate el griterío. Ella lograba hacer cine-foros con ellos y los niños tenían una participación impresionante. Entonces yo era su ayudante. La veía haciendo su trabajo y el valor que tenía lo que hacía, hasta que me pidió que fuera ayudante en sus talleres de monitores de cine club, porque hacía clases y formaba monitores.

En esa época era una gran formadora de audiencias como se conoce hoy en día. Todo ese trabajo que parece tan innovador, ella lo hacía ya en los años 70 – 80.

Claro, ella por un lado enseñaba el cine, el valor del creador cinematográfico, el valor de las películas y, al mismo tiempo, la dignidad del oficio de proyectar una película y lo perfecto que tenía que ser.

Y eso es lo que rescata *Cien niños esperando un tren*, el taller de cine en la población y filmas el oficio.

Sí, pero esa es otra línea, ella hacía varias cosas, estaba también explorando. Los cine-foros escolares, los talleres para formar monitores de cine club y, antes de eso, hacía muchas otras cosas que tenían que ver con la educación. Está en eso cuando inventa los talleres de cine para niños, un invento que hizo a partir de la necesidad de ella como católica, porque es una persona más que católica, cristiana, de enseñarle a los niños que vivían en la pobreza. La Alicia tenía esa vocación, entonces inventó estos talleres de cine para niños el año 86', después el 87' y después el 88'. Me pidió que filmara el segundo taller de cine que hizo en la población Huamachuco en Renca. Me pidió que fuera a filmar la ceremonia final, la entrega de diplomas, y fui con mi cámara Bolex y llego allá, a la capilla de la población Huamachuco, y veo unos galpones gigantescos

forrados de trabajos hechos por niños. Me llamó mucho la atención la belleza de la exposición, la pulcritud, la elegancia, la finura y la enorme cantidad de trabajos. Eran muros enteros forrados con trabajos de niños, con colores, cosas preciosas. Muchas de esas cosas aparecen en la película, que son dibujos que hacen niños en tres papeles sobre qué es un argumento: presentación, conflicto y resolución. O dibujos sobre las películas que habían visto en el taller. Entonces yo filmé eso, filmé cuando les entrega los diplomas a los niños, después los vi en el patio, jugando con su zootropo¹ y entonces lo hacían girar delante de mi cámara y gritaban Lumière!!!, Méliès!!, en el patio de Renca. Después vi el material y vi cómo galopaba el caballito del zootropo, y me pareció que tenía entre manos una materia única para hacer una película, que eso era una película. Entonces le pedí a Alicia hacer una película con el siguiente taller, que iba a ser en la población Lo Hermida, era el tercero. Nos pusimos de acuerdo en que ella hacía su taller y yo hacía mi película y no nos molestábamos entre nosotros, cada uno respetaba el trabajo del otro, colaborábamos, pero sin inmiscuirnos. Fue muy bonita esa relación, muy respetuosa y colaborativa.



Ignacio Agüero y Alicia Vega.

Allí está el modo de trabajar sin una idea preconcebida, sino más bien la realidad surge frente a la cámara, que es algo que dice Jacqueline Mousca sobre tu

¹ Máquina compuesta por un tambor circular con unos cortes, a través de los cuales mira el espectador para que los dibujos dispuestos en tiras sobre el tambor, al girar, aparezcan en movimiento. Fue un juguete muy popular durante la segunda mitad del siglo XIX y uno de los avances hacia la aparición del cine.

trabajo. No hay una escritura previa, a partir de una investigación a fondo y que después se cristalice en una película, sino que funcionas con la realidad que se te presenta ante a la cámara ¿Estás de acuerdo con eso?

Sí, estoy de acuerdo, porque para mí la película ES la investigación. Es una investigación que no requiere una investigación y luego filmar, porque la riqueza que tiene la película documental es ir haciéndose. Es propio del documental, que es lo opuesto a la ficción. En la ficción se hace el guión y luego se ejecuta lo que está escrito en el guión. El valor del documental es el ir haciéndose, lo que no significa para nada “solo ir a filmar”. Filmar de esa manera significa tener un “concepto” de la película, entonces en vez de tener un guión, hay un concepto que te permite saber qué se va a filmar y qué no, dónde se va a poner la cámara, por dónde va, lógico porque si no se filmaría todo, a toda hora y en todas direcciones. En el caso de *Cien niños esperando un tren* no había un guión, pero había una idea, un concepto que era la relación entre fantasía y realidad, esa relación que está en la base del taller de cine, los niños que son la realidad de Chile van a un lugar donde se relacionan con la fantasía.



Cien niños esperando un tren

De alguna manera desarrollaste esa forma o quizás muy evidentemente en *La mamá de mi abuela le contó a mi abuela*, sumando allí el rescate de la tradición oral. También se asocia a *Cien niños...* en la idea de trabajar desde lo marginal, desde lo pequeño, en este caso de un pueblo en el interior del Maule, donde sus habitantes cuentan su propia historia, sus mitos, sus cuentos. ¿Ves un vínculo entre estos dos documentales?

Yo veo un vínculo entre esos y los otros también, porque claro, puedes decir que *Cien niños* y *La mamá de mi abuela* trabajan con lo popular y es verdad, pero el acento, el

vínculo último no es ese, sino que es una manera de hacer películas. Creo que las películas no surgen por una vocación de filmar lo popular, no es eso. Aunque es muy atractivo y ahí hay una riqueza en la cual uno se apoya para crear, pero lo central está en tener un pretexto, cualquiera que sea, para entrar en una materia y observarla, entonces *Aquí se construye* es una película igual a las otras...

De trabajarla en el proceso de estar filmando.

Claro, para mí *Aquí se construye* es igual a *Cien niños* y es igual a *La mamá de mi abuela*.

¿Y “*El diario de Agustín*” también?

Eso es un poco distinto. Pero es igual en el sentido de un método de trabajo. La película misma es una investigación, se va creando e incluso se va viendo de qué se trata a medida que se va haciendo. Porque en principio uno no dice “voy a hacer una película que se trata sobre esto”. Al principio en *Cien niños esperando un tren* yo no digo “voy a hacer una película que se trata de los niños que aprenden cine”, sino que iba a hacer una película de Alicia Vega que hace un taller en una población donde vienen niños, que se relacionan en un lugar cerrado, con la fantasía a través de la pantalla. Esa era la idea y por eso me encerré en la capilla y la película transcurre ahí. Haciendo la película, me dan ganas de ir a las casas de los niños, eso es lo que va apareciendo en el proceso, conocía a un niño e iba a su casa. Lo mismo pasa con *Aquí se construye*, hay un centro, que es un centro espacial, que es la demolición y construcción del edificio, pero a mí me dan ganas de ir a las casas de los obreros, veo de dónde vienen, cómo empezar a establecer relaciones a partir de un centro; lo mismo con *La mamá de mi abuela*, hay un centro que son las reuniones donde se crea el cuento de Villa Alegre.



La mamá de mi abuela le contó a mi abuela

En tus películas hay una relación directa del cine como construcción de memoria. *No olvidar* es quizás la evidencia más explícita en el título, porque está relacionada a un momento político determinado, pero las otras películas también tienen algo que ver con el tema de la memoria.

No sé qué significa eso porque me pregunto ¿qué película no tiene que ver con la memoria? Eso se dice para todas las películas, para cualquiera.

El cine entonces como elemento de construcción de la historia.

Es que el cine es eso, lo decía Bazin, el cine es eso: encapsular el tiempo.

Y un agente de la historia también, construye historia, el cine por sí mismo.

Exactamente, el cine genera memoria.

Y ya que hablaste de André Bazin, en otro extremo, me parece que hay un vínculo con lo que plantea Vertov, que la cámara es un ojo que ve mucho más allá del ojo humano. ¿Hubo alguna marca de esos formalistas rusos que de alguna manera trazaron grandes líneas del documental?

No, desde mi caso no, porque soy muy ignorante respecto de eso. Me he dado cuenta que he ido formando un modo particular y personal de hacer películas que se afirman en estos descubrimientos que al final se reduce a una sola cosa y que yo después he podido ver que tiene que ver con mi historia y mi personalidad. Es simplemente leer un espacio, es el valor que le doy al espacio como signifiante y como mina de significados.

¿Eso tiene que ver con tu paso por la arquitectura?

Podría decirse, pero también se podría decir que la salida mía de la arquitectura tiene que ver con eso, porque el espacio es una mina de oro de estudio y el cine es lo más rico que puede extraerse de una observación del espacio. Yo me acuerdo que en la arquitectura la obra surgía a partir de la observación de un espacio, esa observación producía una obra. Pero luego me doy cuenta que la obra que se produce, en mi caso, es el cine.

O sea, donde mejor pudiste haber encontrado ese espacio de desarrollo fue en el cine y no en la arquitectura.

Sí, exactamente. Entonces si me fijo en mis películas, que después de haber hecho algunas, puedo miraras y decir que algo sé de ellas, es que son películas que se originan y desarrollan a partir de un espacio. La primera, *No olvidar*, era ese lugar y a partir de ese lugar se establecen relaciones y aprendo a relacionarme a partir del espacio y luego empiezo a jugar con el tiempo.

También hay una lectura política. El foco, los temas que escoges, no son casualidad. Has sido “testigo” o “constructor de memoria” de distintos momentos

de la historia de este país, partiendo por *No olvidar* con aquel relato de Lonquén y después con *Cien niños esperando un tren*, donde te tocó vivir toda aquella condición de censura, todavía en dictadura. Y después saltas a una película como *Sueños de hielo*, donde te toca ser testigo de este nuevo momento que es la democracia y este “sueño” de ser “los jaguares de América Latina”. Hay un testimonio político dentro de tu cine, que es posible verlo proyectado como una especie de línea de tiempo.

Sí, se puede ver así, pero ¿cómo podría no ser de esa manera? Creo que es el caso de todos los cineastas, cada cosa que hacen es un testimonio político, siempre lo es.

Pero en el caso tuyo hay una intencionalidad clara y evidente.

Pero eso yo no lo tengo claro, no tengo claro que haya una intencionalidad. No tengo ninguna intención de ir dejando huellas testimoniales políticas, es como si yo pensara, cada cierto tiempo y detrás de un escritorio, “¿qué es lo que tengo que hacer?” No pasa eso. Ocurre la combinación que hace posible que algo que me preocupa de repente se pueda hacer porque tengo el dinero, hay otras que no se han hecho. Y las cosas ocurren porque vivo en la sociedad chilena, en Santiago, entonces *No olvidar* no nace de ningún pensamiento.

¿Cómo surge *No olvidar*?

No olvidar surge porque yo era militante del MAPU. Yo estaba vinculado a las organizaciones políticas, sociales y de solidaridad, como un militante cualquiera. Por esa vía me entero que hay una romería a Lonquén organizada por la Vicaría de la Solidaridad, que estaba recién formada. Voy porque me llama la atención estos muertos y voy a esa romería sin cámara, como persona, y ahí veo por primera vez a cientos de mujeres con fotos en el pecho y veo a las señoras caminando con carteras, por caminos de tierra, unos 7 kilómetros de caminar a una mina de cal donde se hace un ritual dirigido por los curas, que son expertos en ritos y cosas así, donde está lleno de mujeres con pancartas de rostros de sus familias. Conocí allí a Elena Maureira, una mujer que había perdido a cinco hombres de su familia, eso es una cosa impresionante. Me enteré ahí también que ella iba todos los domingos desde su casa a la mina de cal a poner flores y esa imagen me pareció que yo tenía que filmarla. Ahí me doy cuenta que cuando se produce una imagen... las películas surgen de una imagen. Esa imagen de una mujer que camina con flores por un camino de tierra hacia una tumba que no es tumba. A mí lo que me llamaba la atención es que eso ocurría para callado, silencioso, a contra corriente, porque todo el país caminaba en el otro sentido, era el tiempo del shock económico del ministro Cauas [Ministro de Hacienda de Pinochet entre 1974 y 1976], donde llegaban las nuevas importaciones, Chile se llenaba de esos autitos pan de molde y todo el mundo fascinado y alucinado con los nuevos objetos importados. Mientras todo eso ocurría, esta señora caminaba a esta especie de tumba por este camino de tierra con flores y eso fue lo que yo filmé, antes de querer hacer una película. Yo fui a filmar esa imagen, tenía que filmarlo, después veo que esto se repite igual con *Aquí se construye*.



No olvidar

***Aquí se Construye*, la historia de la casa que queda aislada rodeada de edificios de departamentos, también parte de una imagen.**

Surge de una imagen que yo quiero filmar y retener. Yo filmo mucho demoliciones sin saber qué película voy a hacer o si voy a hacer una película o no. Pero filmo muchas demoliciones porque es una imagen que quiero retener.

Es una manera de querer preservar también el pasado ¿o no?

Es una manera de relacionarse con el mundo al final, porque para poder vivir tranquilo yo tengo que tener esta imagen, producirla, apropiarme, no se puede desvanecer y así me doy cuenta que ocurre con todas las películas.

Como con *Sueños de Hielo*, la imagen del iceberg que navega, viaja a la Feria de Sevilla para representar al país.

La imagen del iceberg que navega de un hemisferio a otro. Esa es la imagen que seduce, que uno quiere atrapar, que no es posible pero que la película se construye tras la intención de atrapar esa imagen. Entonces *Sueños de Hielo* también es la película de un espacio, de un espacio que es móvil y navega. Por eso que transformó en la película de un buque, una película de marineros, de mar. No hay ningún propósito de ir dejando huella de nada, de ningún testimonio, sino que son cosas que van obsesionando.

Y qué pasa en *El diario de Agustín*, que es distinto. En este caso, hiciste un proceso de seguimiento de un trabajo de un grupo de estudiantes que tenían una idea de realizar una investigación en torno al diario *El Mercurio*, pero tiene una manera de construcción distinta a las películas anteriores, quizás un ejercicio creativo diferente.

Es distinta porque ese grupo de estudiantes lo creamos y formamos nosotros, los que hicimos la película, o sea, esa investigación existió porque quisimos hacer la película.

Entonces la concepción de la película fue previa al trabajo de los alumnos.

Esa película es distinta porque proviene de una especie de misión, cargante. Cuando aparece el informe Valech, que da cuenta de la prisión política, la tortura. Ese informe dice oficialmente que la tortura fue una acción de Estado, fue el Estado el que torturó, era una organización nacional y había fondos, financiamiento e infraestructura, bienes muebles e inmuebles para hacer eso, entonces era una política de Estado y había responsabilidades. Entonces la Comisión dice que hay una responsabilidad de la prensa y que hay responsables concretos, los directores de los diarios. Cuando el director de *La Segunda* escribe “se matan como ratas”, cuando él sabe que no era así, en el fondo estaba....

Siendo cómplice.

Una complicidad total con el crimen. Entonces, habiendo sido yo militante, sabiendo yo que *El Mercurio* mentía, porque yo no era tan chico cuando apareció el cartel de “El Mercurio Miente”, porque a mi casa llegaban los dirigentes de la Universidad Católica que pusieron el cartel, porque poquitos años después cuando yo estaba en el colegio San George y ocurrió un hecho en el club del San George que *El Mercurio* denunció como infiltración marxista, yo vi a *El Mercurio* como era y después leo y me entero de Agustín Edwards, y vienen los documentos desclasificados de la CIA que dicen quien era, y leo sobre Edwards, después apareció un libro de Mónica Echeverría, entonces digo “yo no puedo no hacer una película sobre esto”. El solo formular esa frase, me hizo hacerla, tenía que hacerla, lo sentí como una responsabilidad, no podía quedarme callado. Creo que por eso esa película fue certera, no me podía perder en esa responsabilidad, no podía hacer una película exploratoria, yo sabía quién era Agustín Edwards, no me podía equivocar en esa cuestión, por eso era especial.

Lo transformaste en una investigación en proceso, pero originalmente era una tesis que sustentabas previamente. Entonces, el hecho de tener a los estudiantes fue un recurso narrativo.

Era probar una tesis, pero el modo de probarla era con jóvenes que no eran yo. Yo era un militante y sabía cómo eran las cosas, pero los estudiantes no, habían nacido después. Sí, fue un recurso narrativo, pero fue interesante también porque en ese proceso de trabajar con ese recurso narrativo, finalmente de ese recurso queda muy poco

en la película, porque en el camino de ir haciéndola aparecen cosas nuevas. No grandes cosas, pero vamos descubriendo cómo era exactamente la cosa, yo sabía que Agustín Edwards era quien era, pero no sabía la manera concreta de operar del diario; no sabía la calidad criminal cotidiana del diario, eso yo lo he dicho en las entrevistas, “El Mercurio tiene una responsabilidad criminal” porque estuvo a favor de matar a personas y eso nosotros lo probamos porque cuando vimos el caso de Marta Ugarte, que era muy relacionado con el caso de Carmelo Soria, fue un descubrimiento del rodaje, de la investigación, de la filmación y eso no estaba en lo que hicieron los alumnos. Nos fuimos dando cuenta nosotros en nuestro trabajo con los estudiantes, pero relacionando cosas, junto con ellos. Entonces vimos cosas, cómo operaron, después nos entrevistamos con los periodistas que trabajaron, donde estaba la mamá del niño que fue director del The Clinic, esta otra mujer que aparece en la película que era agente de la DINA y que era amante de Agustín Edwards, o sea, una sordidez, que era la sordidez del poder, el poder combinado, porque esa fue la característica de la dictadura, la combinación de la economía con el crimen.

¿Y te quedaste tranquilo después que hiciste esa película en términos de decir “esta era una deuda”, ¿sentiste que se cerró bien la película, que logró articular lo que querías como concepto?

Sí, yo creo que lo logró. Porque lo que la película hace es desmontar los montajes que hizo *El Mercurio*.

Una deconstrucción

Sí, eso es lo que hace en cinco casos concretos de desinformación que hacía *El Mercurio*, diciendo las cosas, que hay un responsable.

Y ahora sigues filmando otra cosa.

Es una película en la que estoy en la mitad del rodaje, es igual que las otras; va a ser un rodaje largo y es una película sobre mi casa y la relación con la ciudad.

Nuevamente vuelves al tema del espacio y el tema de la ciudad y la modernidad, del habitar una ciudad que se transforma, una ciudad que se encuentra con esta modernidad que nos choca, a veces.

Sí. Exactamente, vuelvo al espacio. No sé bien con qué tiene que ver, pero es una película sobre eso, sobre mi casa y sobre lo que está fuera de mi casa. La estoy haciendo, está en el horno. Filmó mi casa.

Desde aquí hacia fuera también. ¿Y cómo ves esa ciudad?

Sí. La manera de relacionar mi casa con la ciudad es con el timbre, el timbre es lo que llama a abrir la puerta, abrir la puerta es abrir la puerta a la ciudad. Voy viendo la ciudad a través de una cosa arbitraria y es que intento ir a los lugares donde viven los que tocan el timbre de mi casa, pero los desconocidos que tocan el timbre. Me interesa

esa relación azarosa. Yo no iría a tu casa porque yo te dije que vinieras para acá. En cambio hay gente con la cual no he acordado nada y tocan el timbre, entonces les pido ir a sus casas y se va armado una red de relaciones.

Hay un tema de desplazamiento también por la ciudad.

Sí y el desplazamiento lo hago en un mapa, es un plano de Santiago donde tiro una lana roja entre mi casa y la otra, así hago el desplazamiento.

¿Esta filmación tiene un tiempo? ¿La ves muy distinta a la ciudad de *Aquí se construye*?, estamos hablando de 11 años de diferencia.

Sí, un tiempo arbitrario de un año exacto, del 16 de abril al 15 de abril. Con *Aquí se construye* han pasado 11 años. Es que es otra cosa, también es otra película.



Aquí se construye

¿Y la modernidad te abruma? ¿La modernidad en la ciudad?

Es que no sé qué es la modernidad en la ciudad... Pero lo que me abruma es la estupidez humana, social y política. La ciudad es hoy día la expresión selvática del capitalismo y de la opresión.

Y el cine en ese sentido ¿es para ti un agente de cambio social?

No, para nada, yo creo que no es agente.

O sea que no estás de acuerdo con esas utopías de la época del Nuevo Cine Latinoamericano, donde sí se planteaba la idea de un cine militante.

No, para nada. No estoy de acuerdo. Lo que pasa es que la militancia es una cosa. El cine es otra cosa, tiene su propio desarrollo y no tiene que hacerse cargo de la revolución. No sé bien qué decir sobre este tema, pero el cine no tiene una misión de cambiar la sociedad.

Pero sí de mirarla.

Pero claro, de mirarla y de inventarla. Eso es lo que hace el cine, mirar la sociedad y la mirarla, inventa realidades y hace pensar las cosas como son y no como uno cree que son. Eso es lo más revolucionario que puede tener una película, que haga pensar.

Esa fue una visión tan potente en los años 60', pero hoy día las búsquedas van por otro lado.

Pero en esa misma época estaba Raúl Ruiz. Conceptualmente uno podría decir que el cine de Raúl Ruiz era mucho más revolucionario que todos los demás, porque él trabajaba con el lenguaje.

Hoy existe una diversidad de miradas, es sólo pensar la cantidad de escuelas de cine que hay, distintos tipos de búsquedas estéticas, políticas, experimentales, un abanico enorme en el documental también. ¿Tiene que ver con el volumen de producción más que una cuestión generacional?

También ocurre que como no existe la misión ni la obligación ni el “tener qué”, nada, estás solo frente al lenguaje y a ver qué haces con eso. Porque en la época de los 70' donde no había mucho espacio a la duda, sino que era claro lo que había que hacer, había que caminar en el sentido de la historia, todo se jugaba en relación a esa idea matriz, si eras dentista o cineasta daba lo mismo porque había que caminar en el sentido de la historia. Pero cuando esa manera de formular las cosas se derrumba, quedas solo frente al lenguaje, entonces eso es liberador.

Es liberador, las nuevas generaciones nacieron liberadas.

Liberadas y atrapadas al mismo tiempo. Nacieron liberadas de eso, pero atrapadas en la cultura dominante de un cine norteamericano, de industria. Uno está educado también de una manera.

Haces clases en la Universidad de Chile, estás cercano a estas nuevas generaciones de realizadores, estudiantes. ¿Cómo ves su forma de enfrentar el cine? ¿Por dónde van las búsquedas, por lo estético, el lenguaje, la forma? ¿Qué pasa con los temas más vinculados a lo social, por ejemplo, o los temas de memoria? Aunque hay documentales recientes que van en esa línea.

Creo que la gente se relaciona a partir de sus realidades personales con el resto del mundo. Parece obvio, pero no lo es porque antes no era así. Antes las realidades

personales no importaban o no había que darles importancia. Hoy día ven el mundo a partir de sus realidades personales, lo que es muy bueno, a algunos les preocupa la pobreza, a otros los derechos humanos, a otros la abuela y a otros la sexualidad y así. Entonces se van creando distintas miradas que son riquísimas porque son distintas. El punto está en que las distintas miradas respecto de los temas de la sociedad dan lo mismo. El punto está en el contacto que establecen con el lenguaje, con el cine como una lengua que permite explorar cosas y formas de decir las cosas, eso lleva a superar las cosas temáticas. Ese es un buen punto, cuando se toma contacto con el lenguaje y se descubre que el lenguaje es un océano infinito.

Ahora acompaña esos procesos de descubrimiento.

Sí, pero uno está en lo mismo. Es establecer relaciones entre creadores y los creadores son iguales, sean viejos o jóvenes, en su relación con la creación y con el mundo, son iguales.