

RELATO E HISTORIA EN EL OTRO DÍA, DE IGNACIO AGÜERO

María Laura Lattanzi

El último documental de Ignacio Agüero, *El Otro Día* (2013), se presenta como una propuesta audiovisual para analizar los cruces entre historia, narración y memoria. El film combina reflexiones de la memoria personal del director con la trayectoria de otros personajes urbanos de Santiago de Chile. Así, mientras Agüero va recorriendo con la cámara su hogar y los diversos objetos que la habitan, reflexionando sobre la memoria que le evoca este entorno, es interrumpido: suena el timbre. Son diversos personajes del Gran Santiago que por distintos motivos llegan a su puerta: para pedir plata o comida, vender algo, traer las cartas, buscar trabajo o solicitar permiso para estacionar. El tiempo subjetivo, en este caso del mismo director, se articula con el trayecto sensoriomotor de otros (imagen-acción), que son quienes se desplazan en la ciudad y que Agüero observa como una oportunidad para desplazarse él también.

Espacios

Para desplegar los elementos del film daremos cuenta de los tres espacios que se articulan durante todo el relato. Por un lado el interior de la casa de Agüero, con planos que reflejan el movimiento de la luz sobre objetos y fotografías, y que también se detienen en la vegetación y animales que habitan su patio; y por otro un espacio del afuera que interrumpe la reflexión familiar y el espacio íntimo. Irrupción, interrupción, que se torna diegética con el sonido del timbre y que nos va desplazando hacia el afuera, la ciudad y sus diversos personajes. Ambos espacios son articulados, a su vez, por uno intermedio: la puerta, figura que suele funcionar como umbral entre espacios, entre mundos. Observemos ahora cómo estos espacios están constituidos.

El **espacio interior** de la casa se compone por un recorrido de la cámara por sus objetos: muebles, fotografías, dibujos; así como también por la vegetación y animales del patio. Los espacios dentro de la casa están poco iluminados, siendo

visibles o no sólo por la luz natural que se cuele en este espacio cerrado. Se privilegia la iluminación natural no dirigida que, gracias a algunos de sus destellos que la cámara logrará captar, podremos observar los elementos del interior. Por ejemplo al inicio de la película observamos un plano fijo de una fotografía pegada en un mueble de la casa que comienza a iluminarse de a poco por la luz del sol. La iluminación de esa fotografía resulta ser azarosa: un día cualquiera por casualidad la luz del sol se cuele y le da una perspectiva distinta a la vieja foto de sus padres; azar que Agüero valora como un privilegio del instante. Esta iluminación natural, la que colándose por el espacio íntimo delinea las esquinas y ventanales de la casa y sus objetos; es también la que permite ciertos destellos de la historia familiar, diversas memorias entrecruzadas que, de la misma forma que la luz natural, se cuelean en el relato de forma arbitraria, azarosa. Este espacio íntimo está también constituido por las escenas del jardín que se presentan muy nítidas por la luz natural, ofreciéndonos así un paisaje abierto y pleno, son escenas del jardín con un estilo casi pictórico.

Se privilegia, entonces, una cámara objetiva, que más bien observa, y que no re-significa subjetivamente. La cámara de Agüero pareciera simplemente mostrar, ser un registro indicial de los objetos.

Ahora bien esta cámara objetiva que va observando los diversos objetos de la casa que se hacen visibles o no, según la luz natural $\frac{3}{4}$ y ello es lo que otorga movimiento $\frac{3}{4}$, es contrarrestada con una **voz en off** que carga de significación subjetiva cada escena. Es la voz en off entonces uno de los elementos que manifestará el punto de vista, otro registro, simultáneo a las imágenes, que refuerza un sentido o los multiplica. Esta voz, la del mismo director, se caracteriza por su nitidez y tonalidad homogénea, y nos guiará por el flujo de pensamientos del director: reflexiones personales, fabulaciones, relatos históricos y ficcionales, que se articulan por una memoria que se reconoce como tal: fragmentaria, exploratoria, siempre en perspectiva, intertextual.

Así se constituye entonces un espacio de la intimidad donde se mezclan los padres, los relatos de viaje, el fantasma de Raúl Ruiz y otros espectros del cine, los pájaros, el gato, y muchos otros objetos de la casa que son registrados. Un espacio conformado por una cámara objetiva que se configura como imagen-percepción, donde la luz natural es movimiento que construye el espacio, y una voz en off subjetiva que reconfigura esas imágenes objetivas en flujo de la conciencia. Es decir los objetos se cargan con esa voz, pero se cargan de lo que está hecha la memoria: de significaciones polivalentes, arbitrarias; pero también emotivas, personales, familiares, históricas. De esta forma, lo objetivo y subjetivo se articulan: una correlación entre imagen-indicial, objetiva de la cámara y una conciencia que fluye con la voz en off y las resignifica.

Puerta como umbral. En general estos planos se construyen con la cámara fija dentro de la casa a espalda del director quien abre la puerta y conversa con la persona que le tocó el timbre. Estos planos se caracterizan por un contraste entre la oscuridad del adentro y la luz natural abierta y vigorosa que entra cuando se abre

la puerta. Este tipo de conformación del espacio le sirve a Agüero como transición hacia el mundo del afuera. Aquí la luz deja de ser movimiento para ser ahora un contraste entre mundos y espacios diversos. La puerta, entonces, a diferencia de la ventana que me permite ver el mundo tal cual es ³/₄adhiriendo a las visiones realistas del cine³/₄, se constituye como figuración que une mundos: los diferencia para luego conectarlos.

Espacio abierto de la ciudad. En este caso Agüero nos muestra algunos planos del barrio donde viven los personajes que irrumpen en su intimidad. La mayoría de ellos son personas humildes, que viven en la periferia de la ciudad, y allí registrará los frentes e interiores del hogar. En estos espacios la luz ³/₄siempre natural³/₄ es plena, no delimita contrastes, sombras, u oculta detalles ³/₄como en el espacio interior³/₄ sino que se muestra abierta, nítida. El director chileno les pregunta por sus recorridos por la ciudad, ¿En qué calles se desplazan? ¿Cada cuánto?, como queriendo trazar una cartografía cotidiana de la ciudad. El movimiento, entonces, ya no estará impulsado por la luz natural, sino por el mismo desplazamiento imaginario que será luego reconstruido por Agüero como puntos en el mapa de Santiago que despliega en su casa, en su espacio íntimo.

Así el espacio exterior ³/₄la ciudad³/₄ se presenta como un espacio abierto luminoso lleno de relatos por descubrir, y del que Agüero tomará solo una muestra que no responde a ningún criterio estético o político, sino que ésta es más bien objetiva, azarosa, ya que la posibilidad de esos otros encuentros y relatos con personajes de la ciudad son infinitas. Esto, a su vez, partiendo de la premisa que el director no va a buscar a sus personajes, o sea no debe construir relatos, sino que ellos, de alguna forma, se acercan a él.

Montaje-Tiempo-Historia

El montaje de este film alterna los distintos espacios que hemos mencionado. Así, el entramado de relatos de los otros de la ciudad se yuxtapone con las reflexiones de la memoria personal y las derivaciones que surgen de ella. Ahora bien, mientras en los relatos de esos otros prima su testimonio en primera persona con plena presencia delante de la cámara y los planos luminosos y al aire libre; en el de la memoria subjetiva del director prima un recorrido de cámara sobre los objetos con una luz que se cuela y permite el movimiento del plano, y una voz en off que los resignifica. Así, si en el primero hay un relato que funciona como “paneo” realista de la vida de la persona ³/₄donde incluso las ventanas están mostrando lo siempre ya existente³/₄, en el segundo hay una memoria fragmentaria que funciona como el mismo montaje: corte y yuxtaposición de recuerdos de diversos formatos, procedencias y tiempos.

Las escenas de interiores de Agüero se tornan, al igual que el cine de Marker, en una re-escritura de la memoria, donde se combina el montaje discontinuo, el recorrido de la cámara por los objetos domésticos y la voz en off. Por ello más que

de un relato íntimo, con lo que aquí nos encontramos es con un “tiempo interior” que el montaje construye, un tiempo de la memoria que se abre a los relatos de otros, un tiempo no lineal vinculado con una búsqueda imaginaria que se desarrolla en capas yuxtapuestas. Se conforma entonces en este espacio interior un montaje de imágenes donde prevalecen los objetos, muebles, animales, vegetación, como así también libros, dibujos infantiles y de artistas, afiches de películas...; planos de objetos que son intercalados también con escenas de barcos e icebergs, así como también un video doméstico de la vida familiar: la mamá contándole un cuento a su hijo. Todo el relato entonces se torna como la memoria misma: elíptica, arbitraria, plural y relacional. Los objetos se transforman no en huellas de un pasado a recordar sino en imágenes a ser contempladas en el presente, a ser re-actualizadas. Nos encontramos entonces con un montaje de imágenes productivas que nos advierten que las relaciones de tiempo son complejas y simultáneas, y que incluyen a la memoria en la historia - o irrumpen, la cuestionan-, que el presente que esas imágenes nos ofrecen es acaso una síntesis desordenada, y siempre cambiante, una descarga de pasado continua que combina recuerdos y fabulaciones.

Entonces, frente a los relatos tradicionales que se desenvuelven alrededor de un eje de forma progresiva, se alza un montaje que no homogeneiza, sino que rompe el equilibrio del relato lineal y multiplica las posibilidades. Un relato que funciona como la Historia en Benjamin. Y ello no simplemente por el dispositivo montaje y su polifonía de sentidos al que ya hicimos referencia, sino porque también aquí prevalece la posibilidad de la chispa, el relampagueo, cuya única causa está dada por el azar. Dice Benjamin (1999) “La verdadera imagen del pasado pasa fugazmente. Sólo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista más, puede el pretérito ser aferrado... es una imagen irrecuperable del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca aludido en ella” (p.50). ¿No es acaso aquella escena de la fotografía de sus padres iluminada azarosamente por la luz del sol un relampagueo que nos trae todo un pasado que comienza a mezclarse con muchas otras citas o recuerdos? Claramente Agüero se sentirá aludido por aquella chispa, por aquellos fulgores del sol, por aquella coincidencia que, como dice, se da muy pocas veces o una sola vez. Chispa que como tal está destinada a desaparecer, será interrumpida nuevamente por nuevas otras historias, mientras los rayos del sol vayan dejando de delinear aquella fotografía.

El relieve del instante

Agüero nos ofrece entonces una **articulación entre la mirada objetiva de la vida material y el momento poético del instante**, del azar. Decimos de la **vida material** porque los objetos no están funcionando como elementos que reemplazan un sentido, como objetos que se abren a la coherencia interna del relato (verosimilitud), funcionando de forma metafórica; sino que ellos mismos contienen, en su

textura y superficie material, síntesis de otros tiempos, ellos mismos ofrecen otros mundos. Decimos del **instante** porque la posibilidad de conocer esos otros mundos y otros tiempos será fugaz y espontánea, responderá a los movimientos de la ciudad, así como también a los del mundo natural $\frac{3}{4}$ la luz del sol, el movimiento de un pájaro $\frac{3}{4}$: los personajes urbanos se desplazan y la luz natural se cuele, fenómenos que no funcionan bajo la lógica de la causalidad. El cine documental de Agüero trabaja dentro del referente de veracidad $\frac{3}{4}$ y no de la verosimilitud de la ficción $\frac{3}{4}$ pero comprendiendo que ésta implica una relación con el mundo que no es nunca transparente ni premeditada. Y ello también porque el cine documental, aquí, testimonia el relieve del instante. No lo que realmente sucedió, sino el acontecimiento específico: la fotografía iluminada de sus padres $\frac{3}{4}$ que dará inicio y despliegue a aquella máquina de relatos y de objetos sin fin.

Relato, narración, Historia

Gracias a un gran manejo del montaje Agüero alterna lo real y lo irreal, lo objetivo y lo subjetivo, lo próximo y lo lejano, en un tiempo que funciona simultáneamente con pasados, y que por lo tanto desplaza a los mecanismos de la historia narrativa por los de memoria elíptica y fragmentaria. Sin embargo, esto no implicará que se dejen de contar historias, por el contrario esta actividad parece querer ser valorizada y compartida por el director. Entonces, si bien esos relatos ya no serán historias de tonos épicos ni lineales, si existe una curiosidad y una voluntad de dar a conocer algunos de los infinitos relatos que el entorno le ofrece a quien esté dispuesto a escucharlos, a observarlos. Agüero no será ajeno entonces a esa voluntad etnográfica de muchos de los documentalistas clásicos, con la diferencia de saber y hacernos saber que la veracidad de su relato no será construida con la transparencia de los hechos, sino que se ofrecerá como una articulación entre la vida material -de los objetos y de las personajes de la ciudad- y la imaginación productiva de la memoria que sintetiza tiempos diversos.

Agüero, entonces, se aleja de la sospecha moderna y recupera la voluntad del mostrar, con una confianza plena en las imágenes. Por ello es que las imágenes no están ahí para denunciar algo -las relaciones de poder, las formas de construcción del lenguaje, o la deconstrucción de un sujeto-, sino que están ahí simplemente para ser observadas, o para ser seguidas en la ciudad, para ser registradas y esperar que en aquella actividad surja el momento del instante, la chispa. A su vez, esa confianza plena brinda una autonomía a las imágenes registradas, que se aleja de toda intencionalidad subjetiva. Los objetos y espacios son presentados como siendo independientes al ojo que los observa. A la vez los espacios son visibles no por la cámara sino por la luz natural, que es, además, lo que permite el movimiento dentro del plano o el desplazamiento de éste. La posibilidad de resignificar esos espacios no será entonces el desenvolvimiento de un relato, sino la voz en off simultánea. Así, de

esta forma, Agüero valora y utiliza productivamente todos los elementos con los que se construye el lenguaje del cine: la luz, la voz/sonido, el espacio y el tiempo, para brindarnos allí imágenes plenas que se desenvuelven como imágenes en movimiento no premeditadas, e imágenes de tiempos simultáneos.

¿Pero cuáles son los puntos de fuga desde donde se impulsa, para construirse, el relato?

Por una parte, si consideramos sus evocaciones personales, el mar es el origen de las aventuras para los diversos recuerdos que se entrecruzan al interior de la casa de Agüero. Unos padres que se casan en la isla Quiriquina, un padre marino, una hermana que se casó con un marino, un hermano que ingresó en la Escuela Naval, un hermano torturado por marinos, un hijo que se disfrazó de Arturo Pratt y él mismo tiene un título de marino por haber cruzado dos veces el mar de Drake. Estos hechos son mencionados con la voz en off austera pero penetrante del director, pero también son evocados por algunos objetos ³/4fotografías y dibujos de su casa⁴ que se entrecruzan con los libros de Darwin y otros relatos de marineros y secuencias de archivo de barcos y témpanos de hielo¹. Ahora bien, al ser un flujo de evocaciones continuo estos relatos no logran desplegarse del todo como una narración, y, por lo tanto, no podrán configurarse como experiencia a inscribirse en la historia. Se conformará, entonces un nudo en donde existe la posibilidad de seguirse ahogando en los movimientos cónicos de la memoria o encontrar una fuga de ella. Agüero irá naturalmente por lo segundo, dejándose llevar por las “interrupciones” del afuera, que se constituirán así en una fuerza externa que nos brindará un punto de fuga, un asomo narrativo. Unos “otros” de la ciudad, unos extranjeros que irrumpen como una fuerza exterior, cargando una multiplicidad de posibles narraciones.

Esos otros entonces funcionan como la fuerza experiencial que produce la figura del extranjero en Simmel (2002). El pensador alemán subraya el carácter positivo de la figura del extranjero en cuanto forma espacial de relación que crea socializaciones, y así un acrecentamiento de las relaciones recíprocas. Este acrecentamiento configura, para Simmel, ese carácter vivencial, experiencial que también encontramos en la figura de *El Narrador* en Benjamin (2008) a partir de la posibilidad de configurar experiencia en la comunicabilidad con un otro.

Encontramos entonces en Agüero una pasión y voluntad por contar historias, a diferencia del cine moderno donde lo que reinaba era más bien la fragmentación de imágenes y relatos. Agüero no será un director que construye una estética del fragmento o una estética meramente anti-narrativa, sino que apostará por abrir relatos múltiples que no tienen un tiempo cronológico ni lineal, pero que al ser relacionales, al abrirse siempre a otros y hacia los otros, nos permiten una multiplicación infinita y la posibilidad de diversas constelaciones de experiencias.

¹ Imágenes que posiblemente provengan de su anterior documental *Sueños de Hielo* (1993).

Bibliografía

BENJAMIN, Walter (1999). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Arcis-Lom, Santiago.

(2008). *El Narrador*, Metales Pesados, Santiago.

SIMMEL, Georg (2002). "El extranjero", En: *Georg Simmel: sobre la individualidad y las formas sociales*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.