

A CUARENTA AÑOS DE *LA BATALLA DE CHILE*. ENTREVISTA CON PATRICIO GUZMÁN ACERCA DE SU TRABAJO DOCUMENTAL Y LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR CHILENA, 1973-2013.

Milton Godoy Orellana*
Jimena Paz Obregón**

A la memoria de Jorge Müller, camarógrafo de *La Batalla de Chile* asesinado por la DINA en 1974.

“La memoria histórica de una nación da forma a sus expectativas. Quizás, puede ser terriblemente doloroso hablar de horrores y tragedias del pasado. Pero, la verdad inspira esperanza, y esta inspira la voluntad para el cambio social”.

Patricio Guzmán, *Cineaste*, 2002 .

La denominada conmemoración de los cuarenta años del Golpe de Estado en Chile, tuvo repercusiones de carácter internacional –especialmente en los países receptores de los miles de exiliados que debieron dejar su tierra– replicándose numerosos congresos, coloquios y debates acerca del impacto de este hecho en la historia reciente del país. En este contexto, en Francia se realizaron tres encuentros académicos de importante impacto en París, Grenoble y en la región de Bretaña, puntualmente en las ciudades de Rennes y Brest. En estas ciudades la convocatoria académica estuvo complementada con expresiones artísticas tales como danzas, coros, exposiciones de pintura y muestras de videos, entre los que se presentó *Nostalgia de la luz*, con una convocatoria

hecha por *Docs en Stock* promovida por la asociación Comptoir du Doc que colmó la gran sala de *Champs Libres*, un importante espacio cultural público de la ciudad de Rennes. El documental se integraba con una conversación con Patricio Guzmán, uno de los más importantes autores latinoamericanos. Esta fue la ocasión que consideramos meritoria para acordar con él una entrevista que permitiera discutir acerca de su filmografía, la creación documental y su relación con la historia reciente de Chile y Latinoamérica.

Aunque la filmografía de Guzmán es muy amplia, existen registros de ella tanto en su página web, como en las entrevistas y análisis realizados acerca de su obra¹. Su amplia cinematografía ha significado ser reconocido como “uno de los principales

Recibido: 26 de septiembre de 2013.

Aprobado: 04 de noviembre de 2013.

* Doctor en Historia. Docente Universidad Academia de Humanismo Cristiano e investigador asociado en el Instituto de Estudios Internacionales INTE de la Universidad Arturo Prat. Email: mgodoyorellana@gmail.cl; milgodoy@uchile.cl. Este trabajo es parte de las labores académicas realizadas como Profesor invitado en la Chaire des Amériques de l'Institut des Amériques, (IDA-Rennes) durante el primer semestre del año lectivo 2013-2014.

** Doctora en Estudios Iberoamericanos, Docente-investigadora Institut d'Études Politiques-Sciences Po- Rennes/ CNRS UMR 6258 CERHIO équipe CHACAL. E-mail: jimenaobregon@hotmail.com.

1 Patricia Aufderheide, “The importance of Historical Memory: an interview with Patricio Guzmán”, *Cineaste*, 27/3 (2002), 22-25.

cronistas cinematográficos de la historia contemporánea chilena”².

No obstante, su nombre aparece indefectiblemente ligado a su obra más reconocida *La batalla de Chile*. En efecto, en Chile, sus imágenes sustentan la memoria del golpe y su entorno social de agitación, tanto para quienes vivieron la dictadura, como para aquellos que formaron parte de su conciencia política a partir de esas reveladoras, tensas, crispadas y emocionantes imágenes de la lucha de un pueblo y el revés más duro de la derecha recalcitrante y sus adláteres imperialistas.

Por tanto, a cuarenta años, un poco más un poco menos, de una obra que es considerada por John King la película “más representativa del examen de este

proceso de radicalización que condujo al golpe”³. La filmación fue iniciada en 1972 y finalizada en 1979, en el Instituto Cubano del Arte y la industria Cinematográficos (ICAIC) de Cuba, país cuyo gobierno dio las facilidades para que Patricio Guzmán terminara el trabajo de edición.

La Batalla de Chile, fue el resultado de un extenso periodo de trabajo fílmico que se extendió por un año de filmación diaria y llevada a cabo por el denominado Equipo Tercer Año, donde participaba Patricio Guzmán, Jorge Müller, Federico Elton, José Bartolomé, Bernardo Menz y después en el montaje Pedro Chaskel, algunos de ellos formaron parte del testimonio fotográfico de agosto de 1973, cuando trabajaban en el Palacio de La Moneda.

Foto 1
Equipo de filmación en el Palacio de la Moneda⁴.



De izquierda a derecha: Jorge Müller, Director de Fotografía; Patricio Guzmán, Realizador; Federico Elton, Jefe de Producción; José Bartolomé, Asistente de Realización; y, Ricardo Menz, Ingeniero de Sonido.

2 *Le Monde*, París, 26 de octubre de 2010.

3 John King, *El carrito mágico. Una historia del cine Latinoamericano* (Bogotá: Ed. Tercer Mundo, 1994), 251.

4 Las fotografías e imágenes de afiches usadas en este trabajo fueron gentileza de Patricio Guzmán.

El documental se compone de tres partes, tituladas “La insurrección de la burguesía” (1972) “El golpe de Estado” (1973) y “Poder popular” (1979), que analizan en un poco más de 272 minutos, el desarrollo de los hechos históricos que presentaban y que consideran entrevistas a actores sociales y políticos de todos los sectores de la sociedad chilena del momento mostrando la pugna y el contrapunto al interior de esta.

Al igual que el país entero, el equipo de *La Batalla de Chile*, vive con su propia lucha por la memoria. Como señala Patricio Guzmán, la suerte que siguieron los integrantes del equipo después del golpe fue variada: el español José Bartolomé logró salir de Chile sin problemas, Patricio Guzmán estuvo detenido en el Estadio Nacional.

Lamentablemente, no todos los integrantes del equipo pudieron salir sin problemas de tan dura experiencia. Jorge Müller, decidió quedarse en Chile

y fue quien sufrió la secuela más triste. La mañana del día 29 de noviembre de 1974, fue detenido junto a su compañera Carmen Bueno, cuando ambos se dirigían a su trabajo, después de haber participado como parte del equipo de *A la sombra del sol*, película filmada en el norte de Chile y dirigida por Silvio Caiozzi y Pablo Perelman. Detenidos en la intersección de las calles Bilbao con Los Leones, en la comuna de Providencia en Santiago, iniciaron el derrotero de miles de chilenos en el periodo. Primero, fueron trasladados a Villa Grimaldi, centro de detención y tortura en la comuna de Peñalolén y luego llevados a Cuatro Álamos, centro de incomunicación y tortura, ubicado en la comuna de San Joaquín. Quienes les vieron por última vez, declararon que fueron sacados del lugar el 18 de diciembre de 1973 en dirección desconocida por integrantes de la Dirección de Inteligencia Nacional, la siniestra DINA, dirigida por el oscuro Manuel Contreras, oficial dilecto y encargado de los trabajos sucios de Pinochet y su camarilla.

Foto 2
Jorge Müller, Director de fotografía de *La Batalla de Chile*.



Torturado y asesinado en Chile en diciembre de 1973, por agentes de la denominada Dirección de Inteligencia Nacional (DINA).

El corolario de la historia de Jorge Müller y Carmen Bueno fue unas líneas insertas en el informe de la *Comisión nacional de verdad y reconciliación*, donde lúcidos jueces y asesores, usando la clásica lengua eufemística de la transición, declararon que la comisión estaba “convencida de que la desaparición de ambos fue obra de agentes del Estado, quienes violaron así sus derechos humanos”⁵. Es importante aclarar que en jerga de la transición, la

denominada “desaparición”, constituye el convencimiento de la tortura y muerte de las personas, cuya “desaparición” consistía en lanzarlos al mar o enterrarlos en lugares escondidos y fijados *ex profeso*, conocido por sus asesinos, mayoritariamente oficiales chilenos con la ayuda de sus subalternos, muchos de los cuales permanecen con vida y en tranquilo retiro, con suculentas jubilaciones, guardando el ignominioso secreto.

Foto 3

Uno de los tantos afiches que publicitaron *La Batalla de Chile* en el extranjero.



Por cierto, el documental y su entorno socio-político fueron motivo del más amplio interés mundial convirtiéndose, probablemente en el documental chileno más visto en la historia fílmica nacional, dado que fue exhibido en 35 países y doblada al francés, inglés, portugués, alemán y otras lenguas. Su amplia distribución

mundial como ícono de la experiencia socialista del pueblo chileno, su calidad fílmica y el valor como documento histórico visual de un proceso medular en la historia reciente de Chile, le han hecho ampliamente conocida y premiada en diversos festivales en Francia, España, Cuba, y Alemania.

5 Informe de la Comisión nacional de verdad y reconciliación, Vol. I, Tomo II, p. 793.

Foto 4



Patricio Guzmán, en el estreno de la segunda parte de La Batalla de Chile en el Cine Logos, Calle Champollion París, 1976.

ENTREVISTA A PATRICIO GUZMÁN, *Champs Libres*. RENNES, 29 DE SEPTIEMBRE DE 2013

Milton Godoy (MG): En la Escuela de Historia de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano tenemos, desde hace tres años, una revista que se llama *Tiempo Histórico*, con énfasis en la Historia Social Latinoamericana, y centrada en el eje problemático de los sectores populares y su experiencia histórica. Como sabíamos de la presentación que harías en *Champs Libres*, con Jimena hablábamos de que sería muy importante, como tenemos un número especial sobre los 40 años del golpe de Estado, hacerte una entrevista para revisar y visitar algunas cosas que tú has trabajado y que han tenido mucho impacto en Chile. En lo personal, al igual que muchos jóvenes durante la dictadura, formé mis primeras visiones políticas a propósito de las imágenes de *La Batalla de Chile*.

En este contexto, nos interesa que la revista sea el medio para poder socializar esta conversación contigo, cuarenta años después de esas imágenes que son parte de la historia de Chile contemporáneo.

Patricio Guzmán (PG): Encantado, no hay problema...con mucho gusto.

Jimena Obregón (JO): Me interesaba partir del equipo “Tercer año”, me hubiera gustado saber un poco, primero la constitución de ese grupo y sobre todo lo que fue de los que estuvieron en él contigo.

PG: Durante 1971 yo hice una película que mostraba el primer año de gobierno del presidente Allende. Se llamaba sencillamente *El Primer Año* y se dio con relativo éxito en algunas salas chilenas en 1972.

El negativo de esta película se perdió después del golpe. La Escuela de Artes de la Comunicación (que produjo la película),

entregó los negativos a los militares que se hicieron cargo de la Universidad Católica.

A partir de este nombre yo inventé el equipo “Tercer Año” para designar al grupo que me acompañó para hacer *La Batalla de Chile*. Este equipo estaba compuesto por Jorge Müller, el camarógrafo; Federico Elton, Jefe de Producción; Bernardo Menz, Ingeniero de Sonido; Juan José Bartolomé, ayudante de dirección y algunas personas, que venían a vernos y nos daban ciertos consejos o conversaciones. Uno era Guillermo Can y otro era Angelina Vázquez y una tercera que se llamaba Marilú Mallet, que ahora está en Canadá. Este primer núcleo se formó en el año 72 cuando a mí me llamaron de Chile Films para hacer una película de ficción sobre Manuel Rodríguez, el guerrillero de la independencia chilena, cuyo guión original era de Isidora Aguirre, pero nos parecía muy convencional, entonces lo modificamos con un escritor, que ya murió, que se llama Alfonso Alcalde y comenzamos a planificar el trabajo en su conjunto: los trajes, el vestuario, las localizaciones, los actores, el casting y en medio de este proceso la derecha organizó el llamado “paro de octubre” que paralizó todo el país. Chile Films suspendió el proyecto. Entonces, como yo ya tenía el equipo más o menos armado, salí a las fábricas y filmé la huelga y con eso hice un medio metraje de cuarenta minutos, que se llama *La Respuesta de Octubre* y ese material yo lo salvé junto con *La Batalla de Chile* y después lo desmonté y transformé en la tercera parte de *La Batalla de Chile*. Este equipo me acompañó durante todo el tiempo, era un colectivo y simplemente yo era el más viejo, los demás eran 10 años más jóvenes que yo y hablábamos mucho de

lenguaje y de formas de trabajo. *La Batalla de Chile* no fue una filmación espontánea, antes de empezar el rodaje, inventamos seis métodos de trabajo. Hicimos este trabajo previo no porque fuésemos teóricos, sino que porque el material virgen me lo había donado Chris Marker, el cineasta francés. Eran 18 horas de película, eran 44.000 pies de 16 mm., entonces yo no quería quedar mal con él, porque si hubiéramos salido así, por la ventana a filmar, en tres meses se nos habría acabado el material, entonces para dosificar y para restringir y ahorrar hicimos varios métodos de trabajo. Como éramos un equipo tan chico no podíamos filmar todo, si teníamos una sola cámara, un solo vehículo, no podíamos estar en todas partes y lo que era más característico de la época es que pasaban mil cosas en todas partes.

Entonces, hicimos un cuadro de todo lo que estaba pasando, un cuadro sinóptico, dividido en problemas políticos, económicos e ideológicos –con una llave enorme–. Nuestro propósito era: si no podemos ir a todas partes, elijamos diez lugares por donde pasa la revolución chilena, por ejemplo, la Compañía de Aceros del Pacífico, el diario *El Mercurio*, la textil Yarur, el Parlamento, el Poder Ejecutivo, y con esa lista filmamos de forma selectiva.

Otro método era seguir la cronología de los acontecimientos. Todo en la vida, cualquier cosa que pase, tiene una forma dramática natural –esta misma conversación va a tener un clímax, un desarrollo y finalmente va a morir–. A esto lo llamamos “método cronológico” y había otras seis posibilidades –no te las voy a decir todas porque no tenemos tiempo– para demostrarte que la película, si bien

es en cine directo –cámara al hombro y micrófono en la mano– es una película planificada. Tal vez es la primera vez en América latina que un equipo homogéneo recoge día a día una revolución social. No se hizo en Venezuela, no se está haciendo en Bolivia, no se hizo en Argentina, tampoco se hizo en Brasil, es curioso, ni tampoco se hizo en Cuba, los materiales documentales de la revolución cubana son fragmentarios, nadie filmó la Sierra Maestra de principio a fin.

JO: se sistematizó después, cuando ganó la revolución.

PG: Después se reconstruyó la guerrilla y un norteamericano hizo fotos y con esas fotos se hicieron películas, *aposteriori*. Es una fragmentación que después se transformó en discurso cinematográfico. Después del golpe yo estuve preso dos semanas e incomunicado en el Estadio Nacional y amenazado de fusilamiento. Me liberaron, porque no me consideraron importante, en realidad yo no era militante de ningún partido, dije que trabajaba haciendo películas y que las mandaba para el extranjero y me las compraba Chris Marker, los militares no entendían nada pero les pareció razonable, además era una historia que en gran parte era verdadera. Una vez liberado mis compañeros de la Escuela de Madrid (yo estudié cine en España) me mandaron el pasaje para irme a Madrid y yo salí con pasaporte normal. Nunca tuve la letra “L” marcada en el pasaporte y esto me dio una gran ventaja porque siempre tuve libertad de movimiento y no fui asilado, lo que tiene la desventaja pues no recibí las ayudas que recibieron los exiliados “reales” por llamarlos de alguna manera. Es bien jodido porque

tienes que sacar dinero de algún lado, por suerte me ayudaron los cubanos en el montaje y después trabajé en publicidad, me las “apañé” como dicen los españoles.

Continúo con la historia: José Bartolomé, ayudante de dirección, español, salió dos semanas después del golpe hacia España, sin problemas. Federico Elton, el jefe de producción, estuvo dos días en la Escuela Militar, lo interrogaron y lo soltaron. Jorge Müller, un año después, el 29 de noviembre del 74, fue apresado por la DINA junto a Carmen Bueno. Jorge tampoco era un militante profesional, era un simpatizante del FTR, pero su compañera no: Carmen Bueno era militante importante del MIR. Por ella cayó él. Yo revisé en la Vicaría el dossier de Jorge y fue llamado un día para salir de la celda de Grimaldi y le dieron una noticia. Jorge se llevó las manos a la cara y se lo llevaron, parece que ahí le dijeron que lo iban a matar. Le mataron porque era un personaje muy conocido y querido por todo el medio cinematográfico y su desaparición iba a causar una verdadera ola de temor en todo el resto de los cineastas.

El flaco se sentía protegido y a salvo porque seguía trabajando profesionalmente, en un largometraje y en publicidad, pero nosotros le teníamos un pasaje listo, en el momento en que él lo pidiera, inmediatamente lo íbamos a sacar a Madrid.

En Suecia (donde estuve un tiempo haciendo el trabajo de restauración de *La Batalla de Chile*) le pedimos al Canciller de Suecia, que se llamaba Pierre Shori, amigo de Olof Palme, que elevara una solicitud a Naciones Unidas para que la Junta dijera dónde estaba Jorge. La junta respondió:

“Jorge Müller no existe, no es ciudadano chileno, ustedes se han equivocado” y no hubo más respuesta y hasta el día de hoy no sabemos dónde está su cuerpo...

Una vez que yo estuve en Europa, los cubanos decidieron ayudarme gracias a la intervención de Chris Marker. Este era una persona muy admirada por los cineastas cubanos y gracias a él casi todo el Equipo Tercer Año pudo viajar a La Habana para editar la película. La única persona nueva fue Pedro Chaskel, que se convirtió en el montador del proyecto. Estuvimos trabajando de 1974 hasta 1979.

MG: Bueno, debo comentarte, que *La Batalla de Chile*, para la gente que éramos niños al momento del golpe, que además vivimos la juventud en dictadura y en Chile, fue el sustento de la memoria. Por ende, ¿qué nivel de importancia le asignas a este documental que a partir de la experiencia de los jóvenes con *La Batalla de Chile*, podríamos entenderlo como un sustento de la memoria?

PG: Si no existiera *La Batalla de Chile*, los militares y los gobiernos de la transición hasta podrían haber negado todo lo que pasó. Por suerte, tenemos esta trilogía de cuatro horas y media, que muestra paso a paso lo que ocurrió realmente. En ese sentido la *Batalla de Chile* es una obra de contra información, un testimonio que no se puede desconocer. Cuando yo la hice jamás pensé en la importancia que iba a tener en el futuro. Yo pensaba que era una obra exclusivamente para el público chileno. Pero después se exhibió en las salas de 35 países. Tuvo una repercusión enorme que nunca imaginé. Tal vez porque

detrás de la carga política que entrega hay también una carga de emoción

Pienso que los documentalistas trabajamos con la realidad guiados por la pasión y la emoción. El hecho de que hagamos una investigación previa y a veces muy profunda no nos convierte en “científicos”. Hacemos películas subjetivas y con un punto de vista muy personal. *La Batalla de Chile* es una obra que cuenta una historia de la realidad con los mismos materiales de la realidad. Es una tarea muy lenta de hacer. Todos mis filmes han costado muchos años de trabajo.

Mi obra mayor se reduce solamente a 12 largometrajes. Me demoro más o menos cinco años en hacer cada una. Entremedio de esas “obras mayores” hago obras por encargo bastante ligeras, como “Madrid”, “Robinson Crusoe” o “Mi Julio Verne”, que tienen muchos detalles autobiográficos y bastante sentido del humor e ironía. Sin embargo las “obras sociales” o directamente “políticas” son las obras que más me atraen.

MG: Consecuencia de lo mismo, cuando tú planteas que el trabajo que hiciste –con una clara conciencia histórica del contexto que te rodeaba– fue un trabajo “deliberado y planificado” tras de eso hay una percepción social y política, ¿cuál era la tuya en ese momento?

PG: Yo tomé conciencia política muy tarde, cuando tenía más o menos 25 años. Durante mucho tiempo la política no formaba parte de mis planes como cineasta. A esa edad viajé a Madrid con mis ahorros para entrar en la Escuela de Cine que existía en esa ciudad. Como no

tenía dinero ni beca, trabajé en publicidad. Primero entré en una agencia y después en una gran productora cinematográfica, *Estudios Moro*. Allí conocí al joven Víctor Erice⁶ y trabajé con un director de fotografía que llegaría lejos, José Luis Alcaine⁷. Lo más importante fue que allí me interesó la política. Por primera vez en mi vida sentí curiosidad por la política. España vivía en pleno declive de la dictadura de Franco. Yo conocía la guerra civil española gracias al documental *Morir en Madrid*⁸, que había visto en Chile. No obstante, estar en España cambiaba las cosas, te impulsaba a participar. Otras películas, como *Terra en Trance* de Glauber Rocha y *Calcutta* de Louis Malle, me empujaron a su vez a la política. Empecé a trabajar con la ayuda de un dramaturgo chileno muy radical, Jorge Díaz⁹, que también vivía en Madrid y llegó a ser mi mejor amigo. Escribimos varios guiones. Despertar a la política en el país más conservador de Europa era una paradoja, pero también era el lugar justo para ello. Vivíamos en la ciudad universitaria, rodeada por la policía. Había choques que se sucedían sin parar. El movimiento estudiantil era fuerte y la Guardia Civil no podía contenerlo. Se publicaban periódicos y revistas de centro y de izquierda, mucho mejores que los que yo había leído en Chile¹⁰. En 1969 la dictadura decretó el estado de sitio a raíz de la muerte de un estudiante y después Franco condenó a muerte a seis miembros de ETA. Vivíamos

un clima de revuelta. Recibíamos noticias del mayo francés, de Cuba y la guerrilla del Che Guevara. El colegio universitario donde yo dormía, la “Casa del Brasil”, exhibía películas incendiarias como *Dios y el diablo en la tierra del sol* (también de Rocha). *Las Venas Abiertas de América Latina* ya circulaba¹¹. El clima era de efervescencia. Entonces, cuando Allende fue elegido en 1970, hice mis maletas lo más rápido posible para regresar a Chile en los primeros meses de 1971. No podía perderme algo tan extraordinario como vivir una revolución de verdad.

Después vino mi afortunado encuentro con Chris Marker, que compró mi primera película de largometraje, *El Primer Año* (que narra los primeros doce meses de Allende). Esta película, que es muy primitiva y modesta, saltó con la ayuda de Chris Marker a Francia, Bélgica y Suiza.

JO: Tenía una primera pregunta y era saber por qué si Chris Marker les había ayudado con los rollos, etc., el montaje no se había hecho en Francia, pero de cierta manera tú acabas de contestar a esa pregunta diciendo que él los ayudó a que eso se hiciera en Cuba?

Cuando llegamos a Francia, Chris Marker se movió entre todos sus amigos poderosos. Chris parecía un marciano, pues andaba en una mobylette de segunda

6 Víctor Erice, autor de *El espíritu de la colmena* (1973), *El sur* (1982), *El sol del membrillo* ((1992), películas estrenadas en Cannes y conocidas mundialmente.

7 José Luis Alcaine, Director de Fotografía de Carlos Saura, Pedro Almodóvar, Fernando Trueba, Bigas Luna y otros directores.

8 *Mourir à Madrid*, de Frédéric Rossif (1963), película con filmaciones de época acerca de la guerra civil española.

9 Jorge Díaz, dramaturgo chileno (1939-2007), polémico, beligerante, comprometido con la causa social latinoamericana y que hizo “teatro del absurdo”. Vivió muchos años en Madrid. Fue galardonado con el Premio Nacional (Chile, 1994).

10 Las revistas *Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Índice*, *Nuestro Cine*, el periódico *Madrid*. Todos ellos antecedentes de *El viejo topo*.

11 Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina* (La Habana: Ed. Casa de las Américas, 1971).

mano y vestía con overall. Sin embargo tenía amigos muy importantes en el mundo del cine, como Frédéric Rossif, François Perier, Françoise Arnoul, Simone Signoret, etc.

Cada una de esas personas nos ofrecía cosas por separado. Uno podía ayudarnos con el laboratorio, otro con el montaje, otro con el sonido. Trabajar de esa manera es imposible de modo que Chris pidió ayuda a los cubanos. Y esto resultó. Por eso viajamos hacia La Habana y Chris no participó en el montaje y tampoco en la finalización.

Una vez concluida, pienso que Chris consideró que *La Batalla de Chile* era muy centrista, que mostraba todas las tendencias de la izquierda chilena y que no tomaba partido por ninguna. Esto es cierto, porque yo siempre quise hacer una obra general que abarcara todos los partidos de la Unidad Popular y el MIR. Creo que él estaba mucho más a la izquierda que yo y tal vez por eso apoyó *La Espiral*, un filme donde el MIR aparece en primer plano. Pero no estoy seguro de esto último, es una suposición mía.

JO: y aparece muy poco el Partido Comunista...

PG: Creo que no aparece mucho. En realidad no me acuerdo. No he revisado esta película en muchos años. En todo caso yo creo que es fundamental el rol del Partido Comunista y del Partido Socialista en la historia de Allende y el movimiento obrero chileno. Los dos MAPUS, el MIR y la Izquierda Cristiana vinieron después.

La Espiral debe mucho al trabajo de análisis de Armand Mattelart, de Valérie Mayoux y de Jacqueline Mépiel. Lo mejor de la película es el riguroso análisis que hace del papel de Estados Unidos.

Los únicos obreros de *La Espiral* vienen de *La Batalla de Chile*. Cuando yo estaba montando en Cuba, Chris me pidió que le enviara imágenes de obreros. Yo le mandé una reunión del Cerdón Cerrillos. Chris Marker llegó a Santiago junto con el equipo de Costa Gavras. Este último venía para rodar *Estado de Sitio*, una obra de ficción sobre los Tupamaros. Chris aprovechó este viaje para conocer Chile. Pero Chris no pertenecía al equipo de Gavras.

Chris pasó el tiempo recorriendo Santiago y fue al departamento de Cine Experimental para ver todos los documentales que se habían hecho. Finalmente fue a verme a mi casa. Alguien le dio la dirección y una tarde apareció en mi casa. Yo me quedé con la boca abierta, pues admiraba *La Jetée* (creo que la vi unas 15 veces). El me dijo que le “interesaba” mi película *El Primer Año*, que él vio en una sala de Santiago. Me dijo más o menos lo siguiente: “yo quería hacer una crónica de lo que pasa. Como usted ya la hizo, le compro la película”.

Chris Marker volvió a París con un duplicado del negativo y la banda sonora. Este hecho cambió mi vida completamente. Fue el primer filme hecho por chilenos que mostraba en el extranjero lo que estaba pasando. Después él me pidió acortar un poco la obra. Yo le dije que no tenía ningún inconveniente, pues

yo era consciente de que estaba larga, le sobraban unos 10 minutos por lo menos. Él estrenó la película en París y para ello “dobló” la obra con voces francesas. Está muy bien hecho porque uno oye las voces chilenas y al mismo tiempo las voces en francés. También añadió un prólogo para explicar dónde estaba Chile y que ocurría realmente. En aquella época nadie conocía el nombre de Chile. Este prólogo duraba unos 8 minutos.

JO: Entonces el aporte de Chris Marker habría sido además de material, digamos, como ayudar a transformar la narración?

PG: No, Chris no tocó el montaje. Respetó la película tal como era, con la excepción de los 10 minutos que cortó. Después yo perdí todo el contacto con Chris Marker a lo largo de muchos meses. Yo estaba tratando de hacer un largometraje de ficción en Chile Films, sobre el guerrillero Manuel Rodríguez. Pero como ya lo dije, la huelga de octubre terminó con esta experiencia. Este fracaso me hizo volver a tomar contacto con Chris, para pedirle material virgen para hacer *La Batalla de Chile*.

Le mandé una carta muy larga para “vender la idea”. Una semana más tarde llegó al aeropuerto un paquete con 44.000 pies de película directamente de la fábrica en Rochester, Estados Unidos. Chris reunió dinero en Francia y encargó la película directamente a la fábrica.

Después del golpe, *La Batalla de Chile* se pudo salvar porque la Embajada de Suecia nos ayudó a guardar los rollos y enviarlos a Estocolmo. El embajador,

Harald Edelstam, salvó muchas vidas, documentos y materiales de su destrucción.

Salí de Chile a finales de 1974 y creo que las primeras copias clandestinas de *La Batalla de Chile* empezaron a entrar unos diez años más tarde, en 1983. Mi primer regreso a Santiago se produjo en 1985 para hacer *En nombre de Dios*, un documental sobre la Vicaría de la Solidaridad y sobre el movimiento de masas contra Pinochet. Mi segundo regreso se produjo en 1995 para hacer *La memoria obstinada*.

JO; Y esa metodología que usas en esa película, *La memoria obstinada*, de mostrar *La batalla de Chile*, es algo que tú dices, lo hiciste un poco sobre la marcha.

Pasó lo siguiente: haciendo clases en la Escuela de Cine de Chile, que dirigía Carlos Flores, proyecté la segunda parte de *La Batalla de Chile*. Cuando acabó la película nadie dijo nada, nadie aplaudió, ninguna cosa, ni siquiera nadie encendió la luz y se quedó la pantalla de televisión encendida en la oscuridad... Yo encendí la luz y los miré y estaban todos llorando, el curso estaba llorando. Pasaron tres o cuatro minutos en que no hubo manera de que nadie sacara la voz. Eran jóvenes que sabían poco del golpe de estado y al ver la película se produjo una especie de catarsis. Entonces pensé que este mismo dispositivo lo podía usar en *La memoria obstinada*. Funcionó perfectamente en varios colegios. Al principio casi nadie nos quería dar permiso para filmar. Yo llamé por teléfono a muchísimos establecimientos. Toda la gente respondía más o menos lo siguiente: “nosotros no damos películas sobre el dolor, miramos hacia

adelante, somos un plantel educacional del porvenir, el dolor no ayuda para nada” y me colgaban el teléfono.

JO: Porque tu primera idea era reencontrar a los personajes y esto te permitió entrar en esta otra generación.

Mi primer proyecto era entrevistar a algunos personajes que aparecen en *La Batalla de Chile*. El dispositivo era: ¿qué pasó con los personajes originales de la película?... Sin embargo nos costó mucho encontrar a la gente. Por eso empecé a entrevistar los jóvenes que había en ese momento. Y por otra parte, mi tío Ignacio se convirtió en el personaje principal de la película. Esto no estaba previsto. Fue Ignacio la persona que guardó los rollos de *La Batalla de Chile*, antes que entraran en la Embajada de Suecia.

También encontré a los escoltas de Allende, que trabajaban en un garaje del sector 10 de julio, en Santiago. Fue la primera vez que ellos dieron una entrevista. Vivían medio escondidos, temerosos de que las autoridades (o quien fuera) los calificara de “terroristas”. En realidad ellos habían sido los últimos defensores de la democracia.

MG: A propósito de lo que tú planteas en *La nostalgia de la luz*. Por una parte, hablas del “viento revolucionario” y el golpe de estado que “barrió con la democracia”; revolución y democracia se presentan con una tensión que, a mi juicio, resulta fun-

damental para comprender Chile en estas cuatro décadas. ¿Cómo ves esa dualidad de palabras en confrontación?

PG: La vieja república chilena fundada en el siglo XIX no volverá jamás. El golpe de estado barrió con toda la cultura política que Chile acumuló en más de 100 años y que culminó con la victoria de Allende. Sin duda el país recuperará muy lentamente un nuevo equilibrio de fuerzas, mucho más real del que existe ahora. Cuando se pueda cambiar la Constitución las fuerzas democráticas volverán a recuperar su lugar. Y cuando gran parte de los políticos de la transición queden atrás, olvidados, a causa de su mediocridad, creo que Chile volverá a caminar por buen rumbo.

MG: ¿No crees que cuando se le puso énfasis a hablar de “dictadura militar” se estaba cayendo en una trampa? A tu juicio ¿dónde queda la participación civil en la dictadura, cómo vez ese proceso?

PG Hace falta pedirle cuentas a los civiles que apoyaron a la dictadura, que sostuvieron a Pinochet y que ahora caminan por la calle como “demócratas”. Por ejemplo, una parte de los empresarios fueron tan responsables como los militares en la preparación del clima para dar el golpe, así como el *Canal 13* de televisión. Después, el diario *El Mercurio* negó los detenidos, negó los torturados, negó a los desaparecidos, difamó la figura y la familia de Allende¹². Mintió durante 20 años a

12 *El Mercurio*, es un diario chileno de derecha perteneciente a la cadena periodística de Agustín Edwards. Según los documentos del Senado de Estados Unidos, durante el periodo de Salvador Allende recibió financiamiento de la CIA para contribuir al fracaso del gobierno y, más tarde, durante la dictadura apoyó decididamente sus acciones. El senador Demócrata Michel J. Harrington señaló que “un memorando de proyecto actualizado de la CIA dictaminó que *El Mercurio* y otras expresiones de comunicación apoyadas por la Agencia, jugaron un papel importante estableciendo el escenario para el golpe militar del 11 de septiembre de 1973”, destacando que *El Mercurio* recibió dinero tanto

los ciudadanos. Esto es insoportable en el mundo de hoy, en particular para las familias de las víctimas.

JO: ¿Ese dolor explica en parte por qué no has vuelto a Chile, a radicarte?

PG: Yo nunca me imaginé que iba a pasar más de la mitad de mi vida en el extranjero. Cuando volví la primera vez en 1985 me dio miedo regresar de forma definitiva. Sólo estuve filmando de cabeza muchas semanas. La segunda vez en 1995 me di cuenta que ya existía un Estado de derecho y la gente empezaba a perder el miedo. Pero también me di cuenta que nadie me hubiera financiado los documentales que quería hacer más adelante: El Caso Pinochet o Salvador Allende. Durante todos estos años, nunca obtuve el FONDART ni tampoco ayuda de la CORFO para mis películas. Ninguna de ellas, con la excepción de *Nostalgia de la Luz*, ha pasado por la televisión de Chile. En vista de esta situación, me conformé con crear el Festival Documental de Santiago (que ya tiene 17 años de vida) y venir cada año para impartir un Seminario Documental que dura una semana.

MG: Sustentado en la misma sensibilidad social que te sirvió como plataforma para captar entre octubre del '72 y septiembre del '73 los álgidos momentos

que vivía Chile, ¿cómo se llamaría –de existir– un cuarto capítulo de *La Batalla de Chile*?

PG: Sería estupendo hacer una película del Movimiento estudiantil, por ejemplo, porque requiere el mismo tipo de sistema de filmación en “cine directo” que *La Batalla de Chile*. Uno de los jefes del movimiento estudiantil, me propuso hacerla, yo le dije “mira, como yo vivo acá y no tenemos plata, dile a toda la gente que filme con cualquier sistema: cámaras, teléfonos, cualquier cosa y me mandan el material y yo le doy la forma, pero no se llevó a cabo, el proyecto se desinfló.

Yo creo que el movimiento estudiantil tiene que transformarse en un partido, porque no se puede seguir protestando, hay que ir más lejos, tiene que haber una estructura. Creo que Michelle Bachelet va a tener enormes problemas para detener la explosión que viene. Vale la pena hacer esta película.

JO: Hubo algunos documentales interesantes sobre el movimiento estudiantil.

Se han realizado muchos documentales sobre ese tema. Paula Rodríguez, que vive en Alemania, hizo una excelente película sobre los jóvenes que lucharon contra la dictadura. Después hay otras tres películas

del gobierno norteamericano como de la CIA. Ver Tito Drago, *Allende un mundo posible* (Santiago: Ed. RIL, 2003), 114. El más claro ejemplo de colaboración con la dictadura cívico-militar fue la acción realizada en el contexto de la *Operación Cóndor* y la *Operación Colombo*, implementada por las dictaduras del Cono Sur, se asesinó a 119 personas y se generó la cobertura mediática apoyada por Agustín Edwards mediante las páginas de *El Mercurio* y *La segunda*, ambos del consorcio periodístico de Edwards. En *La segunda*, apareció una portada el día 24 de junio de 1975 que se titulaba “Exterminados como ratones”, justificando el asesinato masivo, como resultado de una pugna al interior de grupos de izquierda. Para un análisis del tema y la prensa ver Constanza Martínez, “La prensa en torno a la Operación Colombo: estudios de caso desde el análisis crítico del discurso”, Tesis para optar al grado de Magíster en Lingüística, Universidad de Chile, 2012.

más, entre las que está *La Revolución de los Pingüinos*.

JO: tengo una pregunta absolutamente ingenua, pero quiero hacerla aunque sea muy ingenua. Ese material que ustedes filmaron en Chile a partir del 72, si no hubiera sucedido el golpe de estado, si hubiera pasado otra cosa, ¿qué hubiera sido de tu trabajo?

PG: Hubiera sido la crónica de cómo se construye una revolución, de cuáles son las dificultades y los logros de un proceso de reformas profundas y de modernización del aparato del Estado...

JO: Pero, al mismo tiempo, a nivel de la narración, lo que engancha, lo que estructura es el golpe de estado.

Hay una persona que filmó el equipo de fútbol francés, desde el primer partido de ensayo hasta que ganó el mundial. Si no hubiera ganado el mundial, la película no tendría el valor que tiene. Por su parte, la situación chilena era tan diferente a las otras experiencias políticas del mundo, que era necesario hacer una película. El hecho de que por primera vez ganara un candidato marxista en unas elecciones libres, era un tema absolutamente excepcional para un documental. Aunque no hubiera habido un golpe de estado, valía la pena dejar constancia de esa situación única. Pero tu pregunta también apunta hacia otra cosa mucho más interesante. Tú hablas de “narración” y de “enganche”... Precisamente, el gran valor de *La Batalla de Chile* es su forma de narrar los acontecimientos, su forma de hacer cine político sin abandonar el lenguaje cinematográ-

fico, sin abandonar las normas del arte del relato cinematográfico. Por eso (y no por el golpe de estado) es que la película sigue en circulación después de 35 años.

JO: Es extraño que esa convicción que ustedes tuvieron rápidamente, no se hubiera compartido en otras partes.

Es muy raro que esta crónica cinematográfica no se haya hecho también en Brasil, Bolivia, Venezuela, etc. Yo no me lo explico.

MG: Para finalizar, hace un momento te referiste a una película sobre Manuel Rodríguez, ¿Cómo abordaste esa imagen en tu película?

Mi guion de Manuel Rodríguez era una copia de una película cubana que yo admiraba mucho. Se llama *La primera carga al machete*, de Manuel Octavio Gómez. Esa película comienza con la guerra de liberación de los Mambises –de los esclavos– contra los españoles, pero de repente en medio del combate entra un tipo con un micrófono y dice: Coronel, ¿qué opina usted de las fuerzas de los Mambises? ¿Usted cree que son eficaces? Y el coronel español responde, “de ninguna manera, los vamos a barrer, es cuestión de unas semanas”. Después sigue la batalla y el micrófono vuelve a aparecer y le pregunta a un esclavo negro ¿y cómo va la cosa?... “aquí estamos fantástico”. Es decir, la película era un gran experimento de mezclar el documental con el cine de ficción. Una película audaz y muy entusiasta. Yo quería hacer lo mismo: preguntándole a la gente en la Quinta Normal, en el Parque Cousiño, en todas

partes, ¿cómo cree usted que era Manuel Rodríguez? ¿era alto, bajo, gordo, tenía bigote, patilla, sabía cabalgar, era elegante, era mujeriego? ¿le gustaba tomar trago?... Después de esa primera secuencia aparecía galopando un tipo por una montaña, que era finalmente Manuel Rodríguez.

MG: Bueno, en virtud de tu tiempo, agradecemos esta entrevista.