araucaria

de [illegible]

araucaria
de Chile

N.º 11-1980

Entrevista a

PATRICIO GUZMAN

«HACER LA MEMORIA DE CHILE»

— Todo cineasta tiene en algún momento una revelación, que lo «convierte» al cine. ¿Cuál fue la tuya?

—Mi «conversión» está en una novela, *Juegos de verdad,* una introspección psicológica de corte adolescente, que publiqué en 1964. Es casi un guión, en el sentido de que son imágenes dispersas. A partir de esa novela tratamos con un grupo de amigos de hacer cine. Entonces hacemos cinco películas en ocho milímetros, muy artesanales, una de las cuales fue revelada en el laboratorio del Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile, en Santiago. Le gustó mucho a la gente que trabajaba allí, dijeron que la película tenía valor y que por qué no estudiaba cine. Entonces entré en ese Instituto y comencé a trabajar con ellos como asistente de dirección.

En esa época de mi vida me daban ganas de hacerlo todo. Entonces yo mismo me hice distribuidor y exhibidor, subarrendando una pequeña sala de teatro, el Ictus. Embarcando en esta aventura al Instituto Fílmico, construimos entre todos una pantalla plegable, así como una cabina de proyección que se podía quitar y poner. En esta sala dimos películas de cortometraje de algunos realizadores que empezaban, de Miguel Littin, por ejemplo, y de Pedro Chaskel. Pedro tenía ya bastante experiencia como cineasta y dirigía ya en esos años el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile. La sala se llamó «Cine-Arte de la Universidad Católica», y la experiencia duró seis meses, hasta cuando yo resolví salir al extranjero.

—Te vas a España...

—Sí. Es un momento en que uno se sentía ideológicamente muy encerrado en Chile, y en que, por lo tanto, se produce la mayor emigración de intelectuales. En ese tiempo Chile era un país que no

tenía ningún horizonte. El freísmo, el populismo, el centrismo, la socialdemocracia disfrazada de Frei nos parecía que iba a ser una fuerza durante mucho tiempo hegemónica. Eso es lo que nos hace emigrar, o por lo menos pensar que la emigración era una salida viable para viajar, estudiar fuera y volver cuando los tiempos fueran mejores.

Como no sé idiomas, me inclino por España. Esto era a mediados del 66. En la Escuela de Cine de Madrid estudié con profesores como Boraux, Miguel Picazo, Berlanga. El nivel era interesante.

—¿Tú hiciste algunas películas en la Escuela de Cine?

—*El paraíso ortopédico*, desde luego, que es mi película de graduación. Pero antes había hecho *La tortura y otras formas de diálogo*, cuyo guión hice conjuntamente con Jorge Díaz. A ambos nos apasionaba el momento por el que atravesaba la América Latina, y el film, igual que *El Paraíso*..., se centra en describir la problemática latinoamericana de los años sesenta. El relato parte con la Olimpíada de México, la masacre de los estudiantes en Tlatelcolco. Mientras tanto, en algunas zonas del continente hay guerrillas; en otras, intentos de hacer revolución por cauces pacíficos...

—¿A Chile vuelves en 1970?

—Vuelvo antes, en 1969, a raíz de la muerte de mi madre, y allí tengo la oportunidad de asistir a algunos mítines de la izquierda con vistas a la campaña presidencial. Regreso luego a España con el único objetivo de reunir pronto el dinero para poder retornar definitivamente a Chile. Este retorno se produce a principios de 1971, ya con Allende en el poder.

Cuando vuelvo, el Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular ya está escrito. ¿Qué es lo que yo hago entonces? Reviso lo que se ha hecho, que por una parte son los cortometrajes del Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile, que sigue dirigiendo Pedro Chaskel. Reviso los documentales y me doy cuenta de que a partir de ellos se está contando la historia, pero de un modo no totalizador, porque no hay conciencia del sentido de conjunto del proceso revolucionario; aun así, me parecen absolutamente excepcionales, aun si algunos de ellos son muy rudimentarios... Por otra parte, reviso *El chacal de Nahueltoro*, de Littin, y *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz, películas que admiro mucho.

A los quince días de haber llegado me doy cuenta de que lo más importante es ponerse al servicio de la realidad contingente. O sea, filmar los acontecimientos que estamos viviendo en ese instante... Entonces reúno un equipo muy joven: un camarógrafo de diecinueve años, Antonio Ríos; un jefe de producción, Felipe Orrego, de veinte años, que también hace de sonidista, y yo. Los tres planteamos una película sobre el primer año del presidente Allende. Hago un guión y lo presento al mismo Instituto en que me había formado, pero que entonces se llamaba Escuela de Artes de la Comunicación. El director lee el proyecto y dice inmediatamente que sí. Así nació *El primer año*, que arranca con la toma de posesión de Allende y termina con el viaje de Fidel a Chile.

Fue un descubrimiento del modo de ser chileno, la manera de hablar, la síntesis de la idiosincrasia de un campesinado y de un proletariado, de una comunidad deseosa de hacer cambios, que vive un momento épico: el comienzo de un proceso revolucionario.

Tuvo mucho éxito.

Se exhibió también en el extranjero, gracias a la ayuda de Chris Marker, que hizo la versión francesa. Esta se divulgó en Francia, Bélgica, Suiza, Canadá, Argelia...

—*¿Y qué hiciste tras* El primer año?

—En el año 1972 me planteo hacer una película de ficción, que es el fantasma que llevaba dentro.

Entonces se presentaba la oportunidad en Chile de volver a contar la historia desde el punto de vista marxista, tal y como ocurrieron las cosas, no desde el punto de vista burgués, como siempre nos las contaron. Elegí el tema de Manuel Rodríguez, el guerrillero.

Cojo entonces a este personaje para hacer un guión de ficción, pero nos topamos con un problema: ¿cómo hacer una puesta en escena con actores chilenos disfrazados, cómo hacer un cine histórico en Chile, que no se parezca al cine anglosajón? El cine anglosajón se soporta tanto técnica y estéticamente porque utiliza muchos elementos que nosotros no tenemos. Si tú disfrazas a unos personajes de libertadores y a otros de campesinos del siglo pasado, de algún modo esto «se nota», el disfraz digo, en su desarrollo y en todo.

—*Yo creo que eso ha marcado para siempre a las cinematografías «pobres». El cine anglosajón ha arquetipado el cine histórico y ha creado un síndrome de precondicionamiento en la audiencia, que rechaza todo cine histórico que no es colosalista, gratificante y rechaza el análisis...*

—Efectivamente. Hay algunas cosas sobre San Martín, por ejemplo, de Leopoldo Torre-Nilson, que son exactamente eso: la repetición fallida en América Latina de un cine histórico creado ya antes, una copia de lo que han hecho con gran perfección formal los ingleses sobre todo.

Lo que yo me planteé es otra cosa: hacer un cine de ficción, pero que fuera documental. La película arrancaría con una encuesta en la calle en la que se preguntaría a la gente: *¿Quién fue Manuel Rodríguez?* Otras preguntas: *¿Quién lo mató? ¿Cómo murió? ¿Por qué lo mataron? ¿Cómo se imagina usted a Manuel Rodríguez? ¿Es alto, es bajo, qué aspecto tiene, descríbamelo; se parece a algún héroe actual de alguna teleserie? ¡Descríbamelo!* La película arranca así, y a medida que vamos empezando se va buscando al actor que coincida con la descripción de la gente. Entonces, de repente, la película «surge» ya con Manuel Rodríguez cabalgando...

—*El experimento de Chile Films fue un aspecto fundamental de lo que genéricamente puede llamarse el «cine de la Unidad Popular». ¿Qué puedes contarnos sobre el particular?*

—Yo me incorporé a Chile Films en 1971, poniéndome a cargo del Taller de Cine Documental, por designación de Miguel Littin. Este

fue el período más rico y creador de Chile Films. Es un intento experimental de Escuela de Cine lo que se hizo. Se reunían setenta personas en un aula y comenzábamos a dar clases de «Teoría y Técnica de la Dirección», «Teoría y Técnica del Montaje», pero en términos muy rudimentarios. Y decíamos a estas setenta personas que empezábamos haciendo programas audiovisuales sobre temas contingentes. Por ejemplo: la Reforma Agraria, la estatización de las minas, problemas de producción en las fábricas, figuras históricas (como Recabarren, O'Higgins), la explotación del salitre por los ingleses, las masacres obreras... O sea, un cine testimonial, un cine de rescate de valores históricos, un cine de problemas contingentes, un cine para elevar el nivel de conciencia del pueblo.

Fue un período muy anárquico, pero muy creativo, de querer hacerlo todo inmediatamente. Quisimos hacerlo todo muy rápido, y entonces ocurre, en esta primera etapa, que hay muchos frentes de conflicto, sería muy largo de enumerar; entonces ocurre que Miguel Littin renuncia, y con él renunciamos todos los integrantes de su equipo.

Entra entonces a Chile Films otro tipo de funcionarios, más administrativos, gente con criterio técnico, que planifican. Es el período tecnocrático; además, se le otorga a Chile Films más solvencia como empresa. Gastos e ingresos, planificación, contabilidad, etc. Los principales frutos fueron el reordenamiento de la distribución. Chile Films expropia salas de cine. Los administradores, al ver que el movimiento creador se dispersa, se ponen a resolver objetivos de exhibición. Hay, además, una intento de proposición más orgánico sobre qué hacer. Pero este intento falla también.

—¿Qué hicieron los realizadores que salieron de Chile Films?

—Yo terminé *El primer año* en la Escuela de Artes de la Comunicación. Miguel Littin terminó *La Tierra Prometida.* Raúl Ruiz hizo sus películas con un colectivo independiente. Digamos que se forman equipos de creación, todos ellos al servicio del proceso político que se está viviendo, pero que trabajan de forma independiente. Todos trabajamos a la espera de una unidad de conducción ideológica, que no llegó nunca...

—¿Mientras todo esto ocurría, cuál fue la suerte del proyecto de Manuel Rodríguez?

—El proyecto logró subsistir entre el período creador y el período tecnócrata de Chile Films. Subsistió el proyecto, se escribió el guión, se financió un equipo para que trabajara en la investigación de escenarios. Incluso filmamos la primera secuencia. Pero hubo muchas dificultades para lograr que el guión fuera aprobado por todos los partidos de la izquierda que controlaban este segundo período de Chile Films. Fue una lucha bastante intensa para conseguir que, a pesar de los problemas de pluralismo, el guión pasara. Finalmente, cuando ya hemos superado la cuestión ideológica y ya hemos empezado la filmación, viene el paro de octubre de 1972, y la película se interrumpe a causa de la ofensiva reaccionaria.

Entonces el equipo que está haciendo la película toma conciencia de que por interesante que sea el proyecto de *Manuel Rodríguez,* por contingente y proyectador que fuese, era absolutamente imposible dejar de filmar *lo que estaba pasando.* Entonces solicitamos autorización a Chile Films para que el núcleo del equipo (Jorge Müller, camarógrafo, hoy desaparecido; Federico Elton, jefe de producción; José Pino; el equipo que luego llamaríamos «Tercer Año», con Angelina Vásquez y otros compañeros) cogieran material de dieciséis milímetros, salieran a la calle y filmaran lo que estaba pasando.

Así hicimos *La respuesta de octubre,* que dura cincuenta minutos, y que es un reportaje que nos permite tomar conciencia, efectivamente, de que lo que había que hacer era continuar la línea documental, posponer el cine de ficción, porque lo que estaba pasando era más importante que la ficción.

Con el mismo equipo recapacitamos: «Tratemos de volver a repetir la experiencia de *El primer año.*» Entonces nos reunimos y pensamos en cómo producir esta película contingente, porque Chile Films no podía financiar un proyecto de esta naturaleza. No hay manera de entrar en el país material virgen, porque están bloqueadas las importaciones desde Estados Unidos. Después del paro de octubre la economía se resiente tanto que casi todo proyecto es inviable. Se produce un desabastecimiento total de materias primas, y naturalmente el material cinematográfico pasa a último plano en las prioridades. ¿Qué hacemos entonces? Nos ponemos en contacto con un grupo privado que se llamaba Productora América, compuesta por compañeros de izquierda. Ellos nos proporcionaron una grabadora Nagra, provista de un micrófono semidireccional, y una cámara Eclair de 16 mm.

—¿Entonces fue cuando entró en juego Chris Marker, que te ayudó en la puesta en marcha?

—Efectivamente, la intervención de Chris Marker fue capital. Le escribimos en noviembre de 1972 una carta pidiendo ayuda. Un mes después llega un cable que dice: «Haré lo que pueda», y en febrero del 73 llega todo el material que habíamos solicitado: 43.000 pies de película virgen y 134 cintas magnéticas.

Con la experiencia de las dos películas anteriores, decidimos que ahora no íbamos a hacer un film de descripción. No íbamos tampoco a hacer un film celebrativo, sino que íbamos a intentar hacer una película de análisis.

Cabe señalar que ninguno de los cinco integrantes del equipo habíamos leído nunca nada de Dziga Vertov ni tampoco teníamos conocimiento de los experimentos de cine directo que se hacían en Europa; lo único que teníamos en nuestras manos era el artículo «Por un cine imperfecto», de Julio García Espinoza. Habíamos visto *Calcutta,* de Louis Malle, y habíamos leído otros artículos de documentalistas, como Pastor Vega, por ejemplo, en la revista *Cine Cubano.*

Con sólo esas herramientas teóricas empezamos el trabajo que daría lugar a *La batalla de Chile.*

Hacer la memoria de Chile, eso es lo que queríamos hacer. No variaba el criterio de la película con o sin victoria. Nosotros sabía-

mos que teníamos dos posibilidades: o golpe de Estado fascista o guerra civil. Ahora bien, si pasábamos a la guerra civil íbamos a seguir filmando, y algún día, ganada o perdida, se iba a montar con ese mismo criterio.

Por otra parte, si hubiéramos ganado esa guerra civil, por ejemplo, ¿qué valor, más grande aún, hubiera tenido ese material? Casi no existen testimonios de la Revolución de Octubre, no hay tampoco testimonios filmados directamente de la guerra de liberación de China Popular, tampoco hay filmaciones de la guerrilla de Sierra Maestra, ni de la del Che. De tal manera que el papel del documentalista siempre es fundamental para recoger y describir lo que está pasando.

La batalla de Chile está hecha entonces con criterios «para adentro». Esto es fundamental. Porque muchas películas se desnaturalizan cuando están hechas para la «solidaridad internacional». La película fue hecha para que el pueblo chileno la vea. Y la verá.

—En el último año del gobierno de Allende, cuando se produjo lo que se llamó el «tancazo», hubo un hecho que causó una tremenda emoción. Me refiero al episodio de Leonardo Henricksen que, con su cámara, filmó al soldado que le disparaba, filmó su propia muerte. Tú recogiste la escena al final de la primera parte de La batalla de Chile. *¿Podrías darnos más antecedentes sobre este episodio?*

—Henricksen era un camarógrafo argentino. Fue contratado en Buenos Aires por la Televisión sueca para ir a filmar a Chile. Entre la red de contactos que teníamos en Chile, uno de ellos era Juan Sandqvist, corresponsal permanente de la TV sueca, y, por tanto, nos encontrábamos con él en muchos lugares e intercambiábamos información. Es una persona honesta, hizo unos reportajes muy positivos de las fuerzas revolucionarias en Chile y denunció al fascismo de un modo muy claro. Entonces, en un momento dado, lleva a Henricksen a Chile porque en ese momento no tenía operador. Henricksen no era militante de la izquierda, era simplemente un profesional.

La oficina de la TV sueca estaba a una cuadra de la plaza de la Constitución. Cuando Sandqvist oye el tiroteo, está telefoneando a Suecia, afirmando que ha estallado el golpe de Estado en Chile Henricksen sale solo y hace este recorrido: camina por la calle Agustinas entre Morandé y Bandera, mientras los primeros jeeps se instalan frente a La Moneda y los otros cubren los cuatro costados de la plaza. De un camión sale un oficial que se baja pistola en mano y unos ocho o nueve soldados arriba hacen fuego en todas direcciones. Nosotros, mientras tanto, hemos llegado por la calle Bandera y tenemos las imágenes de ese mismo jeep desde otro ángulo. Henricksen se sitúa en Agustinas, entre Morandé y Bandera, y nosotros en Huérfanos, entre Morandé y Bandera también. Tenemos el punto de vista de Cámara del disparo y Henricksen tiene el punto de vista del disparo recibido.

¿Qué le ocurre a Henricksen? El se coloca frente a los soldados, mientras viene mucha gente, peatones que van huyendo en dirección a Bandera. A Henricksen le ocurre algo muy extraño. Parece que se

siente protegido por la cámara. Algo que yo notaba también en Jorge Müller y en Bernardo Menz en el sonido. Bernardo grabó impactos de pedradas que caían poco menos que a sus pies. Y Jorge seguía la caída de la piedra con la cámara...

Hay una situación extraordinaria que se produce cuando tú eres intermediario de los sonidos o de la imagen. Cuando tú ves el obturador pasando, el obturador nunca se deja ver. Yo creo que a Henricksen le pasó un poco esta situación, porque ¡hace un zoom a quien le dispara!

Henricksen recibió un disparo en el pecho y murió casi instantáneamente; Sandqvist sale momentos después de la oficina, viene corriendo donde está el cuerpo y está ya agonizante. Lo mete en un coche y se van. La cámara es recogida por obreros de izquierda que levantan una tapa de teléfonos y la arrojan adentro. Y la cubren. Y nadie más supo esto. Porque la zona estaba ocupada militarmente. Y al otro día los obreros lo comunican a Chile Films, que van, recogen la cámara y el material,. que es revelado en Buenos Aires y enviado a todo el mundo. En Chile es proyectado en las salas de cine, y el Servicio de Inteligencia Militar prohíbe su proyección a los dos días. Es un noticiero que se da sólo con ese material y se puede ver quiénes disparan. Pero la Justicia Militar dice que ese documento obstruye el proceso jurídico interno, porque es jurisdicción militar, y mientras no se emita un juicio no se puede proyectar...

—Todo tu trabajo fílmico está inscrito, por obra del período en que fue hecho, en el proceso revolucionario chileno; es decir, en medio de sus condicionantes, de sus contradicciones. ¿Qué puedes decirnos a propósito de esto?

—Todo proceso revolucionario conlleva muchos problemas, es necesario asumirlos, aceptarlos y dar la lucha ideológica desde dentro. Todos los cineastas chilenos, por lo menos la gran mayoría, teníamos claro cuál era el camino para sentar las bases de un cine al servicio de la revolución. Queríamos hacer un cine renovado, distinto, nada celebrativo, épico, experimentador. Y creo que conseguimos hacerlo en parte, a pesar de que sólo pudimos trabajar tres años.

Fragmentos de una entrevista
de PEDRO SEMPERE