laFuga

Pedro Chaskel

"Tenía todas las condiciones para dedicarme a lo que me interesaba y aproveché la oportunidad"

Por Javiera Navarrete

Tags | **Cine documental | Nuevo cine chileno | Biografía | procesos colaborativos | Procesos creativos | Entrevista | Chile**

Antropóloga social de la Universidad de Chile. Magíster en cine, exhibición y curatoría, University of Edinburgh. Ha trabajado como programadora, mediadora y encargada de estudio de públicos en festivales y salas de cine, además de realizar asesorías a organizaciones en materia de desarrollo de públicos, accesibilidad audiovisual y mediación del audiovisual con perspectiva de género.

Pedro Chaskel es uno de los grandes referentes del cine documental latinoamericano, además de montajista y director de cine documental, fue fundador del Cine Club Universitario de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile y director del Centro de Cine Experimental de la misma casa de estudios. Como montajista, destaca su colaboración en *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969), *Venceremos* (Héctor Ríos, 1970) y *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975–1979). Durante su exilio en Cuba, trabajó como montajista en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico (ICAIC) y dirigió los documentales *Los ojos como mi papá* (Pedro Chaskel, 1979), *Che, hoy y siempre* (Pedro Chaskel, 1983), entre otros. Entre sus últimos trabajos, destacan la serie de televisión *Al sur del mundo* (Francisco Gedda, 1989-2000), y el documental *De vida y de muerte: Testimonios de la Operación Cóndor* (Pedro Chaskel, 2015). Durante el 2022 desarrollamos esta detallada entrevista que giró centralmente en torno a su trayectoria como realizador.

J: ¿Cómo empezó a trabajar en cine?

P: En la Católica apareció un personaje, que no me impresionaba mucho, un italiano, que organizó una academia de cinematografía. Un nombre más o menos rimbombante que yo me enteré, me inscribí por supuesto, y asistí a clases. La gracia de esas clases es que Antonio Bellet hacía clases. Ahí pasó este trascendental momento en que Bellet nos dio una tarea, y cuando vio todas las tareas me dijo que tenía talento. Nos hicimos amigos. Él alabó el Cineclub, "ya, yo ayudo", y empezó a dirigir los foros. Porque había que hacer foros, si no, esto no era cineclub.

Entonces, en una función de estas, está él delante, dirigiendo el foro más o menos, porque tampoco era especialista. Lo veo yo que estaba dirigiendo esto, y de repente parte por el pasillo central en el salón de honor, corriendo hacia la puerta de salida, y me dice: "hazte cargo tú, porque yo me voy". Yo quedo con las rodillas temblorosas ahí parado al frente, a dirigir el foro, y de ahí para delante tuve que hacerlo yo. Eso me acercó, por lo menos. Y después, había un fotógrafo, que era el corresponsal también de la CBS o de la NBC, no me acuerdo, una cadena importante norteamericana, Naum Kramarenco, que me ofreció trabajar con él de ayudante, asistente de dirección, asistente de producción, asistente de montaje... Pasé por todo. Y, bueno, yo como venía de familia de fotógrafo, decía "bien, seré montón de cosas que las sabía desde chico". El laboratorio lo instaló mi mamá ahí en Alonso de Ovalle donde vivíamos, que era un departamento inmenso, y yo me metía al laboratorio con ella. Sacaba fotos con una maquinita de cajón, y ella me las regalaba. Entonces para mí no había mayor misterio en esa parte técnica, lo otro era un misterio, el dirigir. Pero en la parte técnica inmediata, para mi no era ninguna novedad, y para Kramarenco tampoco. En el período de gran auge de producción de Chilefilms, que no era mucho auge, era bastante malo. Bueno, esa es otra cosa, nosotros vemos esas películas ahora, y te despierta cierta ternura. En ese tiempo del cineclub, una

película mala era nuestro enemigo personal, poco menos que había que lincharlos. Kramarenco juntó plata para hacer su primera película, soñaba con hacer cine también. Y entonces, como digo, él se formó dentro de Chilefilms, también un poco con las mañas que había ahí, pero lo que me faltaba por aprender en cuanto a técnica, lo aprendí con él. Yo monté después una parte técnica, eso se hacía en la moviola, esa en que yo tenía que estar ayudando para que no se enredara la película.

J: ¿Y esto fue en *Tres miradas a la calle* **(1957)?**

P: Exacto. El hecho es que allí aprendí a manejar la moviola, porque de repente a Naum le da flojera y me metía, yo aprovechaba cualquier momento. Bueno, ahí finalmente aprendí la parte técnica del montaje, aprendí hasta a proyectar películas, porque para el doblaje había que proyectar para que los actores vieran y trataran de coincidir con los labios y todo eso. Ese fue mi primer trabajo. A mi me da un poco de escalofríos que me acuerdo de Kramarenco, de flojo, me lo pasó a mi, si yo me equivocaba se iba a las pailas la película.

Ahí no te podías equivocar. No había escuela;. Además que el curso de la Católica del italiano, no duró más de unas 10 clases y no lo vi nunca más. Después, apareció el cura Rafael Sánchez, quien fundó el Instituto Fílmico de la Católica (FILMUC). Ellos instalaron laboratorios. Teníamos buenas relaciones, aunque nosotros éramos el lado subversivo marxista. Era el lado subversivo y la iglesia católica, pero nos entendimos siempre muy bien.

Por su parte *Tres miradas a la calle* la terminamos, se proyectó una semana, menos, y hasta ahí no más llegó la exhibición. Y eso que era la película chilena que se estaba dando, se daban una o dos películas al año, entonces merecía más. Son tres cuentos, y el último cuento que se llamaba *Ojos de gato*, dentro de lo que era el cine chileno en la época, es bien respetable. Eso lo reconozco ahora, pero, con mi desviación cineclubística, siempre encontraba que Kramarenco efectivamente sabía la técnica, pero la película tenía algunos diálogos espantosos. En general no era tan precaria como yo la evaluaba. Justamente para trabajar con Kramarenco yo dejé el cineclub. Y siguieron de alguna manera funcionando. Después supe que se había diluido un poco. Les quitaron el salón de honor y ahí ya se mandó abajo el asunto.

J: Le iba a preguntar ahora por sus primeras películas.

P: Kramarenco me invita a trabajar de ayudante de cualquier cosa, que yo hacía de todo. Empecé pasando a máquina el guión. Después ya en la realización misma estuve en todo. Y aparte de mí estaba Hernán Correa con la cámara y la fotografía, estaba la actriz principal de *Ojos de gato*. En fin, esa fue mi primera experiencia, que se suponía que yo manejaba la continuidad, pero nunca la manejé bien. Ya tenía mala memoria en esa época, por suerte Kramarenco se acordaba de las cosas que yo debiera acordarme. Luego a Héctor Ríos, que es muy amigo de los actores Duvauchelle, lo invitaron a acompañar una pequeña expedición arqueológica que iba a la desembocadura del río Loa. Esto sería filmar en 16 mm, y yo tenía una cámara de 16 mm. Aparte de eso, era interesante. Ahora hay muchos documentales de ese tipo, pero en esa época, documental era el agregado a la película de largometraje. Y era muy malo, eran turísticos todos, norteamericanos. Entonces, a mí me entusiasmó, que nos invitaban a ir en esta expedición para filmar.

Fuimos a esta expedición, yo hice la cámara y estaba feliz. Llegamos en bote en la desembocadura del río, era un hilito de agua como el Mapocho cuando sale poca agua, pero no había cómo llegar, era desolado absolutamente, era un maravilloso paisaje misterioso. Llegamos en bote, armamos carpa, filmé las excavaciones que hicieron. La excavación misma era bastante de aficionado, según nos explicaron después, porque una una excavación arqueológica tiene una serie de técnicas que no se respetaron mayormente, porque, parece que todos eran más antropólogos que arqueólogos….no sé muy bien cómo era el lío… Creo que eran profesores de colegio y lo que andaban buscando eran momias para llevar al Museo del Padre Le Paige. Bueno, ahí en el Loa realmente cualquier pequeño montículo que uno viera, excavaba y se encontraba una momia, si era cementerio, o lugar ritual, o las dos cosas seguramente. Yo filmé con los rollitos que me dieron y la cuerda que tenía la cámara, que es poco, no pasaba de los 20 segundos seguidos. Eso se lo cuento a mis alumnos que ahora ponen la cámara y pueden estar una hora con la toma.

Y después yo estaba de director de la Cineteca de la Universidad de Chile. Edité ese material, y no me hizo falta nada de los especialistas de como se hacía una excavación, porque me dio por el lado poético. El texto de *Aquí vivieron* (1964) es un texto más bien poético, que desentona en realidad. Lo hizo Tito Fontecilla, porque Héctor descubrió por ahí que había unos párrafos pirateados de Antoine Exupéry, autor de *El Principito*. No lo sabe nadie. Eso lo descubrió Héctor, de repente me llama: "ven a ver esto". Era un párrafo que le dio la onda al texto. Y como yo era súper admirador de *El Principito*, de todo lo de Saint-Exupéry en realidad.

En ese documental yo tuve que aplicar los conocimientos técnicos que aprendí con Kramarenco. Pero antes de eso, está la segunda película de Kramarenco, *Deja que los perros ladren* (1961). Eso está hecho con todos los recursos de Kramarenco, entre técnicos y artísticos. En Chilefilms, en 35 mm, con sonido directo. Era el sueño de Kramarenco, hacer una película como se hacía en los tiempos y en los lugares en que él trabajó y aprendió. Y para mí también fue nuevo, esto de tener acceso al trabajo en estudio. Se hizo en Chilefilms, se editó en Chilefilms, se proyectó en Chilefilms. El financista de esto era don Guido Vallejos, el dibujante.

La película estaba basada en una obra de teatro. Sergio Vodanovic, el autor de la obra de teatro, le decía a Kramarenco: "bueno pero vuélate, haz algo distinto, no te atengas tanto al texto", y el otro le decía: "cuando esté la película tú no la vas a reconocer, va a ser totalmente distinto". Yo me daba cuenta en el momento, estaba más apegada que la obra de teatro. Podría haber funcionado mejor. Entonces el productor de esto,. tenía un hotel, Santa Lucía creo que se llamaba. Me ofreció pega, a trabajar con él, porque me debe haber visto trabajando, y, por otro lado, me llamaron para la cineteca en la Universidad de Chile. Y ahí yo opté por la Cineteca, a pesar que él me insistió mucho. Tenía todas las condiciones para dedicarme a lo que me interesaba, y aproveché la oportunidad.

J: ¿Se acuerda del período en que hicieron *Érase una vez* **(1965), y***Abort***o (1965)?, ¿cómo fue el proceso de realizar estas obras en ese momento de Chile?**

P: Cuando hicimos *Érase una vez* y *Aborto* yo era el director del Departamento de Cine. Entonces estaba abarcando más, con la poca producción que teníamos, eso no era tan significativo, pero no dependía tanto de nosotros, sino que más bien de encargos o de posibilidades de financiamiento por otros lados, no de la universidad. Esa es la época *Aborto* que fue una película de encargo. Tiene algunas virtudes, modestia aparte. Conseguimos, con todo el equipo, que este encargo cumpliera con la misión que estaba establecida, pero se logró transformar en un intento de ficción, que no entraba en contradicción en absoluto con el encargo. Siempre se dice que *Aborto* tiene una influencia muy directa del neorrealismo italiano. De hecho, coincidía, pero porque las condiciones económicas y las posibilidades técnicas eran muy parecidas. Aparte que nos sentíamos bastante identificados, consciente o inconscientemente, además teníamos una tecnología correspondiente. Y entonces, podemos decir sí, que es la primera producción chilena que está tan marcada por el neorrealismo italiano.

J: Y, ¿se acuerda cómo fue la recepción de estas películas?

P: Bueno, en el caso de *Érase una vez* yo creo que no fue ninguna. A pesar que me es difícil de evaluar, porque llegó un realizador brasileño que estuvo muy ligado con nosotros a nivel de amistad personal, y cuando llegó nos comentó que una película chilena en Brasil les había impresionado, y resultó que era *Érase una vez*. Fue un pequeño experimento, una jugarreta, que nos gustó, y que quedó bastante bien pienso. Se supone que era una animación, pero no teníamos instalaciones para encuadrar cuadros ni nada por el estilo, entonces, encontramos una forma de aprovecharnos del resto de material virgen que teníamos en 35mm. Hicimos con Héctor Ríos, que encontró la historieta de Di Girólamo, *Érase una vez*, un cortito de 5 minutos...

J: Puede contarnos un poco de *Testimonio* **(1969)?**

P: Mira, siempre las cosas nuestras fueron relativamente fortuitas, de repente se da una oportunidad y no las producíamos nosotros, porque no teníamos con qué. Los aportes de la universidad eran siempre al canal 9 de televisión, que era como una especie de hoyo negro en que se iban todos los aportes de la universidad. *Testimonio* fue fortuito también. Fue una invitación del médico que estaba a

cargo del Hospital Psiquiátrico, un psiquiatra. Yo no me acuerdo el detalle, pero estaba castigado en el norte por ser demasiado de izquierda. No hubo ningún proyecto, simplemente nos invitaron a conocer la zona. Esto lo gestionó otro realizador, amigo nuestro y amigo del director del hospital, Claudio Sapiaín. No estaba preparado nada, pero el director nos sugirió "por qué no dejan un testimonio" . Fuimos con Héctor Ríos una mañana y realmente nos impactó. Yo diría que bajo la influencia de ese impacto filmamos esa mañana, eso fue todo. Es relativamente corto, pero creo que da una visión bastante cercana a la realidad, de lo que era ese hospital entre comillas, una antigua prisión peruana.

J: ¿La mostraron en alguna parte?

P: La pasamos por el Canal 9, que no lo veía nadie. Sí, realmente se producían unas contradicciones que no había más remedio que enfrentarlas. Nosotros trabajábamos todos en 16mm, tanto porque era el equipamiento que teníamos, como porque en cuanto a costo era mucho más bajo que trabajar en 35mm. Y luego participamos en *El Chacal de Nahueltoro,* que fue en 35mm, hecho con una cámara profesional y una mano profesional como la de Héctor Ríos, no nos podíamos quejar. Entonces, claro, la contradicción es que al trabajar en 16mm, no teníamos acceso a ninguna sala de proyecciones, sino que, cuando más, podíamos andar con un proyector de 16 a cuestas y, no sé, centros culturales, sindicatos, poblaciones, dependía de relaciones que lográbamos establecer, o que nos caían del cielo, era más o menos lo mismo.

D: Entonces, la exhibición de esas películas era más esporádica, no las introdujeron en un circuito, sino que era por oportunidad.

P: Claro. En televisión tú podías pasar eso una o dos veces, y en nuestro caso la televisión era más bien casera, en el sentido que era de la universidad, Canal 9 en ese tiempo, que como digo así un poco en broma que no lo veía nadie, lo veía muy poca gente en realidad.

J: ¿Pero le gusta a usted el trabajo que hicieron en *Testimonio***?**

P: Sí. Son esas cosas extrañas, porque filmamos en la mañana, lo edité así en un tiempo récord, no porque trabajara muy rápido, sino que, de alguna manera, estaba estructurada automáticamente por la realidad.

J: Le quería preguntar por el Festival de Viña del Mar, cuando mostraron *Aborto***. ¿Viajó usted en esa ocasión?, ¿cómo se produjo eso?**

P: Bueno, no era "El Festival de Viña", nosotros conocíamos a "los locos de Viña", así los bauticé yo, porque, bueno, era gente del cine club en Viña, que dirigía Aldo Francia. Ellos organizaban un festival 8mm. Yo creo que fue el último festival nacional que hicieron, me parece que sí, no estoy seguro. Cuando pasaron por Santiago, nos pasaron a ver, a hacer relaciones muy cordiales, de respeto mutuo. De todas maneras, nosotros nos sentíamos así los profesionales al lado de estos aficionados. Cuando me plantearon esta intención de hacer un festival internacional en Viña, ahí les puse "los locos de Viña". ¿A dónde? Si ellos hacían 8mm. Y, bueno, hicieron su festival y funcionó. Alguien viajó a Brasil y trajo películas de allá, y *Aborto* sacó premio, Hubo un festival nacional, en el que *Aborto* ganó el primer premio, *Érase una vez* otro premio, yo no recuerdo que *Aquí vivieron* haya tenido premios.

Es bien curioso esto de hacer películas para que no la vea nadie. O sea, es que no hacíamos películas para, sino que había relativamente poca conciencia, o reflexión, en torno a ese problema, de que era todo un esfuerzo, que a nosotros nos fascinaba hacer películas. Porque ese es otro elemento dentro de la realización, el placer. Si hay placer en hacer música y hacer pintura, también hay placer en hacer películas. Es sufrimiento también. El encontrar la forma expresiva cuesta mucho a veces, incluso independiente de la calidad de la obra.

J: ¿Y cómo fue en el caso de *El Chacal de Nahueltoro* **(1969)?**

P: Ese tiene toda una historia. El locutor en *Testimonio* fue Tito Noguera. Lo que pasa es que el Chacal se pudo hacer porque Tito Noguera recibió una herencia. Con eso se pudo financiar la filmación, la compra de material virgen, el laboratorio. En cuanto al Departamento de Cine de la Universidad de

Chile, cuando conocimos el proyecto, nos pareció dos cosas: por un lado, era interesantísimo, y por otro lado, nos permitía hacer películas en 35mm. Y, bueno, puse a disposición todo el equipo de gente que teníamos en el departamento de cine, todos querían, no es que se les obligara ni mucho menos. Yo siempre digo que el resultado, en cuanto a calidad de la película, es que hay una conjunción de capacidades, sensibilidades, disposiciones... Porque claro, está Miguel como autor o realizador, Héctor Ríos, que en realidad es primera vez que hace cámara, porque antes había estado en las películas de Kramarenco, ahí lo conocí yo por lo demás. Estaba Nelson Villagra, gran actor, Shenda Román, gran actriz, y yo. Entonces, con o sin mí, modestia aparte, lo mejorcito que había, digámoslo, lo otro mejorcito estaba con Raúl Ruiz...

J: Y después cuando mostraron el Chacal, ¿cómo fue eso?

P: Bueno, *El Chacal* fue la única vez que ganamos algo de plata. El compromiso al que llegamos es que el departamento de cine de la universidad tenía un porcentaje de las entradas que produjera la película. Y *el Chacal* produjo bastante plata, tanto así que el porcentaje que nos tocó a nosotros en una parte de la exhibición en Chile de la película nos sirvió para comprarnos cámaras y una Nagra, me acuerdo. Una Nagra era como el Rolls-Royce de la grabación de sonido, y me parece que la cámara era una Eclair.

Ah, nos saltamos una película que no terminé, *La captura*, que ahora estamos tratando de inventar alguna forma de terminarla. Después del Golpe, durante la dictadura, se perdió, no sé a dónde fueron a dar. Estaba lista para la mezcla final, el corte negativo, que por suerte no se alcanzó a hacer. La guardé, mientras interrumpimos *La captura* para dedicarnos al *Chaca*l, de eso me acordé. Lo único que faltaba para terminar *La captura* era la composición y grabación de la música. Y ahí vino el Golpe. Resulta que en *La captura* hay unos personajes que son carabineros, entonces realmente había que guardar ese material lo más guardado posible. Y nosotros nos desperdigamos, algunos fueron a dar a Alemania, otros a Suecia, otros a Cuba, en fin, nos dispersamos. Hasta que nos volvimos a juntar. Estuvimos ahora que se refundó la Cineteca en la Universidad de Chile. Entonces, la idea era rehacerla reunimos todo el material que sobrevivió, pero el guion desapareció, y ahí están todos los diálogos. Tal vez habría que contratar a alguien que leyera los labios, pero mientras tanto el protagonista, que era un sargento de carabineros viejo, desapareció también..

J: Y en el caso de *Venceremos*, esa sí se mostró bastante.

P: Sí, para la campaña de Allende. Teníamos alguna cantidad de material 16mm virgen, y a Héctor se le ocurrió la idea, hacer un documental sobre la violencia cotidiana de la vida en Santiago, en Chile. La pobreza, el hambre, ir colgados en las micros, todo eso que está en *Venceremos*. Y empezó a ir con Samuel Carvajal de asistente, a hacer estas filmaciones, las distintas secuencias que hay. Hubo una primera etapa de trabajo de Héctor, que es un trabajo de realizador. Las fotos fijas que aparecen de pobreza, la mayoría eran de Samuel. Llegó un punto en que se acabó la etapa de filmación, y justo se produce la campaña de Allende. Éramos todos políticamente de izquierda, algunos más, onda MIR, otros menos, del PC, otros eran como yo independientes de izquierda, en fin. Después todo el mundo era independiente de izquierda, no había militantes, a la hora de los interrogatorios, de las expulsiones, y lo otro, bueno, bastante más terrible.

J: Y ¿usted retomó entonces ese proyecto?

P: Allende había triunfado en esta primera elección, eso fue en septiembre. Era un mes o dos meses que había entre medio de este triunfo, y la asunción del mando con la banda y toda la cuestión. Entonces, estaba muy preocupado de que había que hacer campaña de propaganda para asegurar el triunfo del 4 de septiembre. Necesitaban material para la campaña y la propaganda, y entonces nosotros dijimos "ya po", el material de Héctor estaba listo; me puse a editar con una especie de equipo que inventamos, una forma de editar con sonido. No teníamos posibilidad de sonido directo. Teníamos unas pequeñas grabadoras. Como no teníamos sonido en la partida, se me ocurrió poner música, pirateando los discos. Era una etapa en que nadie le pedía permiso a nadie, si estábamos todos comprometidos con lo mismo, y, todo sea por la revolución finalmente, así que así le puse música. Ahora, como no teníamos este sincronismo, hice una instalación que tenía un lector de sonido y entonces pude editar. El método era hacer una primera edición de imagen, ahí se establecía

la estructura y las distintas secuencias. Después se ponía sonido, se confrontaba la imagen con el sonido, y se ajustaba la imagen al sonido. El sonido tú no lo puedes estar cortando, sacar, correrlo un cuadrito para acá, para allá, para el ritmo; en la música no podías, necesariamente tenías que adaptar la imagen a la música. Y bueno, la adapté.

Hay unos enfrentamientos en la Plaza de Armas, un tipo se pone a pelear con los pacos. Y nos llegó una petición de los carabineros, sobre todo en relación a esa escena supongo yo. Pero la película se estaba exhibiendo en poblaciones, centros culturales, a nivel popular, sobre todo, y mucho. Entonces, nos pedían por favor que no diéramos la película porque la gente se enardecía viéndola, y si había unos pacos ahí cuidando, se producían incidentes. O sea que tuvo una incidencia fuerte.

Héctor, que era en buena medida el autor intelectual de esto, él era Ríos y yo soy Chaskel; primero viene la "C", después viene la "R". En los créditos se nos tenía esta relación alfabética, entonces aparezco yo primero, y Héctor debajo. Después de mucho tiempo me hice la autocrítica, porque realmente la idea era de Héctor, y todo el trabajo de filmación, desde los perros, hasta los niños en el basural, en fin, la foto, todo eso lo filmó él. Salvo algunos enfrentamientos que creo que eran del noticiario del canal 9. Agregamos unas cosas de archivo ahí. Bueno, esa era una de las películas que nos caracterizó, nos dio a conocer en cierto modo. Dentro de las cosas que he hecho, hay como dos hitos en mi filmografía: una es *Venceremos*, y la otra es *Una foto recorre el mundo* (1981), que es la que hice en Cuba. Y considerando las circunstancias también *Testimonio*, tengo tres hitos.

J: ¿Y esos hitos serían los que usted atesora más?

P: Sí. Aunque es relativo, porque en *Los ojos como mi papá* (1979), la fui valorizando a través del tiempo. Creo que es un buen documental, que lo he exhibido de repente en privado con gente que yo pensaba que se iba a ir a dormir porque era tarde y que no pararon. Bueno, la vieron entera, hasta el final. Así que, eso era *Los ojos como mi papá*. De las que hice en Cuba, está esa y *Una foto recorre el mundo*.

J: Y, ¿se acuerda si *Venceremos* **tuvo muestras en el extranjero? Cuando busqué, aparecía con unos premios en Alemania.**

P: Sí. Creo que fue cuando llevamos *El Chacal* al Festival de Berlín. Me hice muy amigo de un alemán que en ese tiempo estaba manejando un cine arte, que se llamaba Cine Nacional. Como hicimos buenas migas, quedamos en que, película que terminábamos nosotros, les mandamos copia. Y él la ponía en la lista de las películas que ellos arrendaban. (…) Ahí estuvo un buen tiempo, y nos entró plata. Se puede proclamar que estábamos malversando fondos, porque, legalmente, la plata que entraba por cualquier medio, en este caso proyecciones, tenía que ir primero a la tesorería de la universidad. La universidad, esas platas que entran, las repartía después. Y nosotros veíamos que pasaba esta plata al hoyo negro del canal 9. Entonces, optamos por no declararlas y guardarlas. Gracias a eso pudimos hacer *Descomedidos y chascones* (Carlos Flores, 1973) y no sé qué otra, un par de cosas más, no me acuerdo.

J: ¿También enviaron para allá *No es hora de llorar* **(1971)?**

P: *No es hora de llorar* era un lío, hicimos toda clase de ensayos. Por un lado, llegaron unos exiliados brasileños, que venían por canje con el cónsul suizo en Brasil. O sea, al cónsul lo secuestraron y luego lo canjearon por grupos más o menos grandes de gente que estaba presa y que eran de organizaciones. Uno de ellos nos sugirió hacer este documental con los cuatro militantes de organizaciones brasileñas. Eran básicamente entrevistas, entonces un problema a resolver era qué hacíamos con las torturas, cómo las presentábamos… Porque hacer una ficción de tortura, nadie lo iba a creer. Y, bueno, yo tuve mi espectacular idea de hacerlo como demostración pedagógica; funcionó, esa parte funcionó muy bien. Y después teníamos el aparato como para grabar sonido sincrónico.

O sea, a todo esto, hablaban en portugués. Y entonces, ¿quién entendía eso? Mandarlo a Brasil era complicado, porque seguía la dictadura allá, y, en otras partes nadie entendía nada. Doblarlo propiamente tal tampoco iba a funcionar, entonces se nos ocurrió, o se me ocurrió, hacer una especie de *voice over*, como dicen, que es una voz que va encima de las declaraciones que van muy en segundo

plano. Entonces se nos ocurrió, como estos brasileños hablaban una especie de *portuñol*, hacer esta *voice over* con ellos mismos. Se armaba una melcocha ordinaria, nadie entendía nada. Entonces nos dimos cuenta de que había que diferenciarlos claramente. Me acuerdo que las voces masculinas las hizo Nelson Villagra, y las voces femeninas las hizo mi esposa la Yeya, Fedora Robles, que había hecho *Aborto* también y que lo hizo muy bien. Podía haber trabajado de locutora, tenía una voz muy adecuada, con esta soltura que da el ser profesora, le daba las condicionas dramáticas más adecuadas. Y eso funcionó bien, y finalmente fue a dar a Brasil, después de que se terminó la dictadura; y allá se difundió me imagino.

J: ¿Y el registro que hizo usted de los Hawker Hunter sobre La Moneda?

P: Sí. Bueno, esos son del día del Golpe. Creo que de lo que yo he filmado, es lo que más se ha exhibido en toda mi carrera.

J: Se usa mucho como material de archivo en otras películas.

P: O sea, me lo han pirateado. Yo de flojo que no he hecho acciones legales. Hasta la BBC de Londres, en unas emisiones tenían los avioncitos metidos ahí. Y ahora lo último fue una emisión, puede haber sido televisión, en que está la imagen, y en el sonido estaba lo que grabaron ese mismo día, en ese mismo momento. Entonces, lo hicieron muy bien, pero no me pidieron permiso. Ni me mencionaron en los créditos, que es lo menos que podían hacer. Película que había, pues ahí aparecía… Como una especie de símbolo del Golpe. Hubo unos momentos que incluso me pagaron algo, porque eso se cobra caro, si esto era un material exclusivo. Bueno, no era para hacerse rico. Pero ese es mi otro hito, supongo, porque fue oportuno todo.

J: Y ese material, ¿cómo logró que se conservara?

P: Bueno, ese fue conmigo a Cuba. Después se integró en *La Batalla de Chile*, ahí obviamente le revolotié a un compañero. La que se lo llevó a Cuba fue Fedora, mi esposa, cuando viajó con los niños. Yo viajé primero, después viajó ella. Bueno, eso ya es la historia del exilio y toda esa cosa. Ella llegó, porque esto era un rollito, pa llevarlo en el bolsillo…

J: ¿En qué cinta se filmó?

P: 16 mm, negativo. En Cuba lo revelaron, lo ampliaron a 35mm, y se perdió el original… No sé qué pasó, no lo vi más. Entonces, la imagen que hay de los aviones es muy inferior, en cuanto a calidad de imagen de lo que tú ves, a lo que realmente se filmó. Porque en la ampliación se perdió. Pero todavía está ahí por lo menos los aviones. Sabes que, esto si es pura anécdota, no tiene nada que ver. Lo tienen en el Museo de la Memoria, las imágenes de los aviones. Lo primero, cuando lo vi, algo raro tenían. Y me voy dando cuenta que los aviones en vez de pasar de izquierda a derecha. estaban pasando de derecha a izquierda.

J: ¿Dieron vuelta la imagen?

P: Exacto, pero ya la arreglaron, es decir, ya volvieron a ponerla bien.

J: Y luego viene *Che, hoy y siempre* **(1983)**

P: Si pudiera, le quitaría el Che, quedaría con "Hoy y siempre", que es mucho más simbólico. No es que tenga nada que ver con el Che, pero en todo caso, más a favor que en contra.

J: Y en esta etapa en que vuelve al país, ¿empiezan a grabar en video…?

P: No, no fue a video inmediatamente. Ahí se estaban filmando los cortos publicitarios, esos que ahora se ven en la tele, se hacían en cine. (…) Nosotros volvimos el 83' Yo trabajé en la productora que tenía Carlos Flores y Leo Kocking. Ahí se trabajaba en película. Llegando de vuelta me contrataron para hacer montaje. Fabuloso, porque cuánta gente volvió, "y, ¿ahora qué?". Pues yo me bajé del avión y en la tarde ya estaba compaginando, trabajando con ellos. Estuve editando publicidad, que me reventaba, por lo demás. Y después empecé a trabajar en *Al Sur del Mundo* que ya era en vídeo.

J: ¿Y *Somos +*, **en 1986?**

P: Eso en realidad es de Pablo Salas, yo colaboré con él. Pero pasó lo mismo que en *Venceremos.* Yo era un editor más. De eso me di cuenta después que me hice una autocrítica. Pero aparece mi nombre como realizador junto con el de Pablo. Eso pasó en un bache que hubo en que no había nada que hacer. No sé si *Al Sur del Mund*o se suspendió en el Canal 13, o sea, el Canal 13 dejó de comprarlo, por decirlo de alguna manera. Y nos quedamos sin hallar qué hacer. Y entonces dijimos, bueno, hagamos lo que nosotros queremos. Y claro, ahí se hizo *Somos +*, y se hizo *Por la Vida* (1987). Esa sí la dirigí yo, *Por la Vida*, que era sobre Sebastián Acevedo. Ese fue puro montaje con unas imágenes que tenía Pablo, y que yo no quería que se perdieran, pero que resultó ottro cortito de cinco minutos. Y le puse nombre: *Imágenes de un primero de mayo* (1987). Que dentro de lo cortito que era, era una ciudad invadida de milicos. Un primero de mayo, que normalmente era la fiesta de los trabajadores, se produce una cuestión bien dramática.

J: Entonces *Al Sur del Mundo* **comenzó, ¿y luego fue cancelado?**

P: Sí, fue cancelado. Llegaron a un acuerdo con otro canal. Y ahí yo seguía haciendo montajes, eso ya era en video. Debo haber editado, por lo menos, 30 programas. Se me ocurre que eran 40, una vez saqué la cuenta. De lo más entretenido po. Y después, ya en la etapa más avanzada, dirigí como 10 programas. Tenemos estilos muy parecidos y gustos muy parecidos con el director, Pancho Gedda. Yo creo que no se diferencian la mano de uno o de otro, realmente. Incluso recuerdo un programa en que yo tenía que viajar, que alcancé a grabarlo, todo el material: "ya Pancho, aquí está lo que grabé, hazme un documental con esto y yo me voy". Y me fui. Y otras veces, me pasó varias veces que él hacía lo mismo conmigo, decía: "ya, aquí está el material, ve si puedes hacer algo con esto". En Chiloé hicimos eso.

J: Respecto a *Imágenes de un primero de mayo* **(1987) y** *Por la vida* **(1987), ¿se mostraron en ese momento en algún lugar?**

P: No sé. *Por la vida* tuvo un premio del año. El premio era de Derechos Humanos, por ahí hay una medallita correspondiente. Así que por lo menos alguien la tiene que haber conocido para darme el premio. En cambio a *Somos +* le pasa algo parecido a los aviones. Cada vez que hay algo de mujeres durante la dictadura, pues *Somos +,* ahí están recibiendo la represión. Pero Pablo decía: "si tiraron agua, no más, si hay otros que la pasaron mucho peor". Las mujeres lo dieron donde, cuando y como podían.

J: ¿Y después de *Al Sur del Mundo?*

P: Es que después de *Al Sur del Mundo* me jubilé. Porque hubo un momento en que, en que nos pasamos a video digital.Tuve un paso bastante traumático de la filmación en película a manejar el video.

J: ¿Por la parte técnica?

P: Claro. Aunque, bueno, toda la etapa del VHS me manejé bastante bien. Fue el paso a lo digital… Ahí hay un documental mío, sobre la Operación Cóndor.

J: *De vida y de muerte. Testimonios de la Operación Cóndor* **(2015)**

P: Esa fue mi primera y única obra en general, en digital (…) *De vida y de muerte*, postulamos, y, nos aprobaron. La primera etapa, pudimos viajar, nos financiaron esa parte. Estuvimos en Montevideo, Buenos Aires, Santiago, por supuesto, Paraguay. Entrevistando gente que tuvo que ver con el Cóndor. Caímos bien en Uruguay, porque justo habían descubierto un montón de documentos, y además nos regalaron unas imágenes, unos alemanes que andaban; era justo el descubrimiento de un par de piezas llenas de papeles, en el suelo. No sé por qué estaban tan revueltas, pero en todo caso, ordenar y clasificar esos papeles te permitía encontrar un montón de documentos, invitaciones, reuniones, fijadas por Contreras, ese fue el aporte chileno, que es el que organizaba la reunión. La operación era de cada país. Parece que es él quien promovió desde el principio, porque la primera

reunión que tuvieron fue en Santiago y Contreras es el que invitaba a sus iguales, jefes de seguridad y cosas por el estilo. Entonces aparecía Chile un poco como el inventor.

J: ¿Y cómo fue la exhibición de esa película?

P: Tuvo una especie de recorrido por distintas ciudades desde el principio por una organización que se llamaba Miradoc. Todos los años seleccionan cantidad de películas. Y, bueno, hay ciudades en las que había más, menos. Me sorprendió que siempre había gente que se me acercaba después de la proyección. Yo esperaría que me comentaran la película, que me dijeran: "qué buena", "qué mala", qué sé yo. Y no era eso, me daban las gracias. Me extrañó en una primera experiencia. Y me quedaba un poco pensando, bueno, ¿por qué me dan las gracias? Podrían decirme "qué buena su película".

Pero, lo que pasa es que, en la última sección, que está metida un poco a la fuerza en la película, pero que es muy, muy dramática, del testimonio de una persona que pasó por Villa Grimaldi y que desapareció después, era un militante del MIR, Trosko Fuentes. Entonces era el testimonio de una muchacha, en ese tiempo muchacha, mientras estaban presas en Villa Grimaldi con el Trosko Fuentes, del MIR.Y el comportamiento del tipo había sido ejemplar, no sé, muy humano, y ella tenía muy buen recuerdo de él, que le había enseñado, por ejemplo, a cómo sentarse dentro de unas casuchas en que estaban presas, que no podían estirarse. Y otras cosas, que cantaba. Entonces la nobleza y la calidad humana de este personaje, que estaba preso, de alguna manera impresionaba a la gente que tenía a su vez parientes lejanos, cercanos, presos también. Y era como una reivindicación de estas personas que estaban presas. No sé, no lo sé explicar muy bien. Pero proyectaban su caso especial sobre este caso en general. Ahora, que se viera aparte de esta especie de peregrinar por distintos lugares en Chile…

Como citar: Navarrete, J. (2023). Pedro Chaskel, *laFuga*, 27. [Fecha de consulta: 2026-11-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/pedro-chaskel/1188