



HAL
open science

”La espiral”. Entrevista

Armand Mattelart, Didier Bigo

► **To cite this version:**

Armand Mattelart, Didier Bigo. ”La espiral”. Entrevista. Cultures & conflits, 2009, pp.1-13.
10.4000/conflits.17395 . hal-01026439

HAL Id: hal-01026439

<https://sciencespo.hal.science/hal-01026439>

Submitted on 21 Jul 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Armand Mattelart et Didier BIGO

“La espiral”. Entrevista

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Armand Mattelart et Didier BIGO, « “La espiral”. Entrevista », *Cultures & Conflits* [En ligne], Textos en castellano, mis en ligne le 29 août 2009, consulté le 07 juillet 2014. URL : <http://conflits.revues.org/17395>

Éditeur : Centre d'études sur les conflits

<http://conflits.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://conflits.revues.org/17395>

Document généré automatiquement le 07 juillet 2014. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Creative Commons License

Armand Mattelart et Didier BIGO

“La espiral”. Entrevista

Traducción de Antonia García Castro et Luisa Castro Nilo

- 1 Preámbulo.- La Espiral es una película de Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel y Valérie Mayoux realizada en colaboración con Chris Marker. Fue producida por Jacques Perrin (Reggane Films, hoy Galatée Films) y contó con la participación de Jean-Claude Eloy (música), de Jean-Michel Folon (decorado y personajes del juego de simulación), del actor François Périer y del realizador mauritano Med Hondo (ambos voz en off).
- 2 Realizada entre 1974 y 1975, La Espiral se estrenó en Francia en 1976. Su eje principal está dado por el análisis de las estrategias de las derechas chilenas y sus aliados –previas al triunfo de Salvador Allende en las elecciones presidenciales del 4 de septiembre de 1970– para impedir primero la elección, luego la estabilización de un gobierno de izquierda al poder. En esta entrevista Armand Mattelart, que vivió en Chile entre 1962 y 1973, evoca las condiciones de realización y las implicaciones de este trabajo. Aunque La Espiral ha sido presentada con regularidad en Francia y en Europa, se estrenó oficialmente en Chile en 2006. Es decir a treinta años de su salida.¹

C&C: Empecemos por la génesis de este trabajo. ¿Cuándo nace la idea de hacer una película?

Armand Mattelart: La idea de hacer una película es posterior al golpe de Estado. El proyecto se gestó cuando encontré refugio en Francia, luego de ser expulsado de Chile, después del 11 de septiembre, es decir en octubre de 1973. En ese momento Chris Marker me propuso hacer una película sobre los tres años de la Unidad Popular. Pero esa propuesta no caía del cielo. Tenía una génesis que remontaba al año 1972. Ese año, Marker vino a Chile para conversar con los cineastas chilenos e informarse respecto a lo que era la política cinematográfica de la Unidad Popular. Le interesaba saber si la experiencia de la “vía chilena al socialismo” estaba produciendo formas de cine alternativo a partir de colectivos populares. En efecto, Marker había impulsado toda una corriente del cine militante en Francia. Eran películas paralelas que según la expresión un tanto lapidaria, para marcar su diferencia con los circuitos del dinero y del poder, “no debieran existir”. Había fundado en 1966 la cooperativa de producción SLON (palabra rusa que significa “elefante”). Luego hubo otra cooperativa: ISKRA². Pero Chris Marker no viajó solo. En realidad, acompañaba a Costa-Gavras que iba a filmar en Santiago *Estado de sitio*³. Una película sobre los Tupamaros que relata un episodio específico de su lucha contra la dictadura militar: la toma de rehén y la ejecución de un agente norteamericano que había enseñado los métodos de tortura primero en Brasil y luego en Uruguay. Costa-Gavras no sólo vino con Marker sino también con su productor, Jacques Perrin, que es actor pero también productor. Y durante su estadía, Jacques Perrin tuvo una larga conversación con un consejero de Allende, un consejero que murió al lado de Allende, en el palacio de La Moneda, el 11 de septiembre de 1973, y que durante los tres años de la Unidad Popular fue responsable de la televisión nacional. Se trata de Augusto Olivares⁴. En *La Espiral* es él quien le explica a un periodista la relación de fuerzas desigual que existe entre los medios de comunicación controlados por la Unidad Popular y los de la oposición que eran mayoritarios. Explica que, incluso dentro de la televisión nacional que él dirige en ese momento, el margen de maniobra para innovar en materia de programación es sumamente estrecho. Entonces, Jacques Perrin había tenido una larga conversación con Augusto Olivares. Durante esa conversación, Olivares le dijo a Perrin: “Ya que eres productor, ¿no podrías hacer una película sobre Chile? Especialmente si pasa algo”. Estábamos en 1972, era un período de radicalización de las derechas. Fue el año de las grandes huelgas de camioneros que paralizaron al país. Jacques Perrin le prometió que haría algo y el tema quedó en el aire. Lo que es seguro es que hubo una promesa de hacer una película.

Durante su estadía en Chile, Marker tomó conocimiento de los trabajos que Michèle y yo habíamos realizado y seguíamos realizando sobre los medios de comunicación⁵. Incluso, de

regreso a París, trajo en sus maletas un libro-manifiesto que yo acababa de escribir con el escritor chileno Ariel Dorfman, *Para leer el Pato Donald*; su idea era proponérselo a las ediciones François Maspero⁶. Marker estaba al tanto de la promesa que Jacques Perrin le había hecho a Augusto Olivares. Cuando llegué a París, en octubre de 1973, me llamó y me dijo: "Tenemos que ver a Perrin, está dispuesto a producir una película y es posible obtener un complemento financiero a través de la *Commission d'avances sur recettes* (un mecanismo de adelanto dispuesto por el Estado francés en apoyo a la producción cinematográfica)". Tuvimos suerte. Resulta que en ese momento, las ediciones Seuil estaban organizando un departamento audiovisual (que hoy ya no existe). Los dos productores, Reggane Films y Seuil Audiovisuel, pusieron cada uno una parte del presupuesto. La *Commission d'avances sur recettes* también nos otorgó una ayuda.

Marker me presentó a Jacqueline Meppiel y a Valérie Mayoux. Dos montadoras que habían trabajado con él en varias películas políticas, entre las cuales *Loin du Vietnam*, una película colectiva producida por SLON⁷. Jacqueline también había trabajado en una película sobre Ángela Davis y Valérie acababa de montar *Septembre chilien* de Bruno Muel y Théo Robichet sobre el entierro de Pablo Neruda a pocos días del golpe de Estado. Una vez conformado ese equipo de realización, Marker se eclipsó. Volvió en la fase final para la elaboración y la inserción del comentario en *off*.

La relativa facilidad con la que conseguimos un financiamiento para la producción de *La Espiral* se debe también al contexto de movilización en torno a Chile. Es cosa de ver la cantidad de calles en Francia, o los liceos, que hoy llevan el nombre de Salvador Allende, para darse cuenta del impacto que tuvo ese impulso de solidaridad. Esa solidaridad en acción explica también la colaboración *ad honorem* durante la fabricación de la película del pintor y dibujante (y escultor a sus horas) belga Jean-Michel Folon, del compositor Jean-Claude Eloy, del actor François Périer y del realizador mauritano Med Hondo que narran el comentario en *off*. El sentimiento de empatía hacia Chile, por parte de amplios sectores de la población francesa, no tiene punto de comparación con lo sucedido en relación a otros países de América Latina que también tuvieron regimenes dictatoriales. Como fue el caso de Argentina.

C&C: Hablemos del tema de la película propiamente tal.

A. M.: La primera pregunta fue qué óptica, qué entrada hay que elegir para construir una película sobre los tres años de la Unidad Popular a partir de un material filmado por otros. Porque el proyecto efectivamente era hacer una película a partir de una materia prima ya existente: archivos cinematográficos, televisivos, fotografías o prensa.

Me pareció que una perspectiva pertinente era tomar como punto de partida no la estrategia de la Unidad Popular sino la de sus adversarios. Por ende, había que invertir la perspectiva, trabajar en un sistema de referencias invertido. La especificidad de la película –y lo que la distingue de todas las otras que han sido dedicadas a la experiencia chilena–, consistió en buscar la unidad del relato y de la acción, no en la estrategia de la U.P., sino en la de sus adversarios. Lo que desde luego exigía dialécticamente una reflexión sobre la estrategia y las tácticas de la estrategia de la U.P. Elegimos ese polo y nos focalizamos sobre la construcción de esa estrategia de alianza entre la derecha conservadora y la derecha de la democracia cristiana, entre las grandes corporaciones patronales que se sumaron a la primera y las corporaciones profesionales influenciadas por la segunda. Redacté un texto que retomaba algunos análisis que había empezado a elaborar en Chile. A partir de ese texto, elaboramos la sinopsis de la película que presentamos ante la *Commission d'avances sur recettes* para obtener fondos suplementarios. Ese texto fue publicado en un número especial de la revista *Politique aujourd'hui*⁸.

Si llegamos tan rápidamente a un acuerdo sobre la óptica de la película fue porque había habido una acumulación de investigaciones y de reflexiones desarrolladas antes y durante la Unidad Popular. En efecto, durante los tres años de la Unidad Popular, e incluso antes de su victoria electoral, había trabajado sobre la evolución de las grandes organizaciones patronales (los gremios) y en particular sobre la más importante y la más antigua (1838) de todas, la Sociedad Nacional de Agricultura que agrupaba a los terratenientes. Esa Sociedad

tenía incluso una radio poderosa (Radio Agricultura). ¿Por qué esa y no las otras (los gremios de la industria, del comercio o de las minas)? Porque, desde mi punto de vida, representaba la vanguardia de todas las demás. Su modo de oposición a la reforma agraria iniciada por el gobierno de Frei (1964-1970) preparaba y prefiguraba lo que sería su modo de resistencia ante las reformas del gobierno de la U.P. Había podido observar la reestructuración de la ideología y del modo de organización de ese gremio. En particular, la manera en que había intentado atraer a los pequeños y medianos agricultores, haciéndoles creer en una comunidad de intereses. Por sobre todo, la Sociedad Nacional de Agricultura, que hasta ese momento se identificaba con lo que era la ideología tradicional de los grandes terratenientes –que defendían tenazmente sus latifundios en nombre del sacrosanto principio de la propiedad privada en tanto derecho constitucional–, se había volcado hacia una ideología profesional. Es decir lo que se llama el “gremialismo”. Una modalidad local del corporativismo que se pretende apolítico bajo pretexto de defender tan sólo intereses profesionales. Y ese viraje ideológico fue central. Fue el banco de pruebas de una ideología movilizadora y unificadora que luego aparecerá en los modos de resistencia y de oposición a las reformas de la Unidad Popular.

El proyecto de la película era mostrar de qué manera los diversos actores que componen el frente unido de las derechas descubren su propia “línea de masas” y se aplican a sí mismos las enseñanzas de Lenin: sabotaje de la producción, huelga general, tomas de edificios, manifestaciones callejeras, etc. ¿De qué manera movilizan en ese modo de oposición, los mecanismos de las representaciones sociales y culturales acumuladas a lo largo de la historia de su hegemonía? ¿De qué manera, también, la nueva alianza del corporativismo entre patrones y grupos profesionales sobrepasa incluso a los propios partidos de la oposición?

C&C: Pero, entonces, cuando dices que habías trabajado, ¿se trata del período 1971-1972?

A. M.: Once años, ese es el tiempo que viví en Chile, haciendo investigaciones de campo tanto en las zonas urbanas como en las zonas rurales. Esto me dio la oportunidad de impregnarme de esa realidad. Ya desde la segunda mitad de los años 60, había trabajado a partir de un observatorio privilegiado: el Instituto de Capacitación e Investigación en Reforma Agraria, que dependía a la vez del gobierno y de la FAO, la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación⁹. En ese marco, había iniciado una serie de análisis, que recurrían a los métodos de la semántica estructural de esa época, del discurso de la prensa respecto a los conflictos sociales y sus actores¹⁰. Había analizado los artículos de la revista mensual, *El Campesino*, portavoz de la Sociedad Nacional de Agricultura, los editoriales de *El Diario ilustrado*, perteneciente a un grupo periodístico radicado en las provincias del sur, y, en paralelo, los editoriales del *Mercurio*¹¹. Durante la Unidad Popular, continué con ese tipo de estudios, siguiendo día tras día los editoriales que ese último diario dedicaba a los actores de la oposición al gobierno de la Unidad Popular. El contenido de esos editoriales es revelador de la importancia estratégica que adquirió la lucha cultural e ideológica a través de los medios. Durante la Unidad Popular, ese diario se convirtió en el intelectual orgánico de la estrategia de las derechas. Sus editoriales se presentaban como verdaderos llamados a la movilización activa de los sectores de la oposición. Y esto se fue acrecentando. Durante el primer año del gobierno popular, los editoriales del *Mercurio* no diferían para nada de los grandes diarios conservadores de otros países. Era difícil distinguir una línea estratégica, una representación de los actores y de lo que estaba en juego. O sea, una idea clara de sus audiencias o de sus blancos sociales. Y, progresivamente, *El Mercurio* fue construyendo sus editoriales en función de blancos políticos específicos, ya sea los gremios patronales o las corporaciones profesionales. Cada editorial, sobre todo a partir de los grandes movimientos de huelga del año 1972 y hasta el golpe de Estado, estaba dirigido a las corporaciones profesionales. Y al interior de éstas, se identificaban a los médicos, a los farmacéuticos, a los dentistas, a los ingenieros, a los superintendentes de las minas de cobre, etc., apostando en cada oportunidad a la especificidad de los intereses de cada categoría, pero a la vez subrayando la necesidad del interés general que había en agruparse en torno a la lucha gremialista.

El Mercurio que, en tiempos de paz social se jactaba de ser el *Times* de América Latina, se había convertido con la bipolarización que caracterizaba los enfrentamientos sociales en caja

de resonancia de la oposición. Era el agitador y el organizador colectivo del frente unido de los gremios patronales y profesionales. Gráficamente, la primera plana se había transformado en un afiche abiertamente sedicioso.

C&C: ¿Y no tenías imágenes?

A. M.: No teníamos ninguna imagen filmada por nosotros mismos. Pero teníamos una idea de lo que había sido filmado por otros y de dónde podíamos encontrarlo. El primer trabajo – desde el momento mismo de la escritura de la sinopsis– fue realizar un primer inventario de esas fuentes. Lo que sabíamos es que los tres años de la Unidad Popular habían dado lugar a muchos metros de películas o de bandas de video.

C&C: Y entonces ¿cómo hiciste con las fuentes?

A. M.: Exploramos la materia prima de las imágenes existentes, ya sea la de los cineastas, ya sea la de los reporteros de televisión que habían filmado durante ese período, e incluso antes. Nos repartimos el trabajo por países-fuentes y buscamos y seleccionamos secuencias en las cinetecas y teletecas del mundo entero. En Estados Unidos, en Suecia, en Francia, en Bélgica, en Cuba, etc. Nos repartimos los diferentes lugares. Yo fui con Valérie a Estados Unidos. Previamente Valérie había estado en los países nórdicos junto con el cineasta brasileiro Silvano Tendler, que había pasado un tiempo en Chile durante la Unidad Popular. Con Jacqueline fui a México y a Cuba. También estuve en Argentina donde pude constatar la carencia del trabajo de archivo.

¿Cuáles eran esos materiales? Los había de distintos tipos. Primero, los que habían filmado los cineastas chilenos y latinoamericanos. En Chile, varias películas habían sido realizadas durante la Unidad Popular, especialmente las de Patricio Guzmán y las de muchos otros, como Miguel Littín o Pedro Chaskel. Sabíamos también que los cineastas chilenos habían logrado salir de Chile con materiales. Y estaban los reportajes que filmaron los documentalistas del ICAIC, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos. Especialmente los de Santiago Álvarez. De hecho, casi un tercio de las imágenes de *La Espiral* proviene de la cineteca de la Habana. Esto fue así porque además de los reportajes realizados por los propios cubanos estaban los noticieros producidos por Chile Films, la empresa nacional del cine en Chile, que había enviado la mayoría de esas producciones a la Habana para que fueran conservadas. Entonces, sabíamos que en Cuba se contaba con ese material. Por ende, tuvimos esa primera fuente: lo que había filmado la izquierda latinoamericana. La segunda fuente fueron los cineastas norteamericanos y europeos que se habían apasionado por la experiencia chilena. Por ejemplo, en Estados Unidos hay un documentalista importante que filmó bastante a Chile, se trata de Saul Landau. En Italia, había un material de Renzo Rossellini. En Suecia, el de Jan Linqvist, etc. Y la tercera fuente fueron los archivos de las televisiones, de las grandes agencias de prensa o audiovisuales, tales como UPI o *Visnews*. La televisión pública belga y francesa también filmó el Chile popular. Esas secuencias fueron fundamentales para nosotros. Las fuentes de carácter histórico, las encontramos sobre todo en las cinematecas de la Habana y en Estados Unidos. Todas esas fuentes aparecen en los créditos al final de la película: *CBS, Sherman-Grinberg, Hearst Metrotone News, ONU, ORTF, RTBF, Sveriges Television*, etc. Más puntualmente redescubrimos películas de autores sobre algún episodio de la historia chilena. Fue el caso de la película de Joris Ivens *El Tren de la victoria*, filmada durante la campaña presidencial de 1964, a la que Allende se presentaba como candidato¹². Al finalizar la recolección y la preselección del material a partir del cual íbamos a trabajar, teníamos unas cincuenta horas de imágenes. De hecho, un rubro importante del presupuesto de la producción de la película fue el de los derechos de autor destinados al uso de esas secuencias filmadas por otros. Aunque algunos cineastas y el ICAIC tuvieron un gesto solidario y nos regalaron su material.

También disponíamos de muchas grabaciones sonoras. Cantantes chilenos (Víctor Jara, Ángel Parra, Inti-Illimani, Quilapayún...) y latinoamericanos. Discursos como el del dirigente socialista Carlos Altamirano respecto al balance de la política de la Unidad Popular, poco antes del golpe de Estado. También teníamos entrevistas, por ejemplo con el fundador de la Central Única de Trabajadores (CUT), Clotario Blest, o también con los obreros de los

cordones industriales. Por último, un aspecto importante en la producción de una película como *La Espiral*, en la que la utilización de la "truca" (*banc-titre*) compensa a menudo la carencia de imágenes filmadas en vivo, fueron los archivos fotográficos de Marker, de Renzo Rossellini, de Raymond Depardon y de David Burnett (ambos de la agencia Gamma). Sin contar los afiches, los recortes de prensa y las revistas así como las ilustraciones de los libros de historia. Las únicas entrevistas que había realizado estaban en grabador. Se trataba de entrevistas con los obreros de los cordones industriales, durante los últimos meses de la Unidad Popular, sobre sus experiencias de diarios y de corresponsales populares¹³. Un fragmento de esos casetes de audio figura de hecho en *off*, sobre las imágenes del estadio nacional, en la última secuencia. Había hecho esa última entrevista horas antes del golpe de Estado, en una fábrica de productos eléctricos ubicada en el cordón de Vicuña Mackenna. Insisto, no filmé ninguna entrevista por la buena razón de que, como te decía de entrada, no tenía la menor idea de que iba a hacer una película.

C&C: Pero hay en *La Espiral* algunas imágenes filmadas por ustedes. Es el caso del juego de simulación. ¿Cómo y por qué introdujeron ese juego?

A. M.: Aparte de la animación de imágenes fijas por la truca en varias partes de la película, las únicas secuencias nuestras de *La Espiral* son efectivamente las que ponen en escena los personajes del juego o modelo de simulación. Descubrí la existencia de ese juego, bautizado "Política", algunas semanas después del golpe de Estado, gracias a las revelaciones de un investigador chileno, Daniel del Solar, radicado en Estados Unidos, que había participado en su elaboración. "Política" había sido encargado, en 1965, por el Pentágono a la Fletcher School of Law and Diplomacy y a un *think tank*, ABT Associates Inc., de Cambridge, en el Massachusetts. Fue elaborado precisamente en el período en que el gobierno de los Estados Unidos estaba obsesionado por la contra-insurrección y los enemigos interiores. Sobre todo, le preocupaba la eventualidad de que un gobierno de izquierda accediera al poder por la vía electoral en algunos países latinoamericanos. Y digamos, el modelo de simulación que le pidieron a la escuela Fletcher y a ABT Associates, consistía en última instancia en simular la victoria de un gobierno de izquierda en un país llamado Cupria. Un país supuestamente imaginario pero cuya empresa principal era la Anaconda Copper Co., una compañía real, norteamericana, propietaria de minas de cobre. A decir verdad, Cupria y Anaconda sólo podían remitir a Chile. Por un lado, era el único país en el que la riqueza principal era la materia prima cuprífera. Por otro lado, era el único país en el que las fuerzas de izquierda tenían una fuerte probabilidad de ganar la próxima elección presidencial. La función primera del juego era identificar, describir, predecir y controlar un "conflicto revolucionario interno".

Me enteré de la existencia de ese juego a partir de dos fuentes. Mediante un grupo de estudiantes de la universidad de California, en Berkeley, que había publicado el testimonio de un chileno que había participado en su elaboración¹⁴. Y mediante el NACLA, la *North American Congress on Latin America*, que me entregó varios capítulos del documento original, del que aparece un fragmento en la película. A ese grupo de investigación no gubernamental pertenecía el joven reportero norteamericano que "desapareció" en Chile porque sabía demasiado sobre los actores del golpe de Estado y cuya historia inspiró la película *Missing* de Costa-Gavras¹⁵.

Lo importante en un modelo de simulación –y los inventores del "kriegspiel" o "juego de la guerra" lo saben desde siempre–, es la manera en que los amos del juego ponen a prueba una serie de hipótesis respecto a la evolución de la situación, deduciendo las estrategias y las relaciones probables de los diferentes actores. "Política" testeaba varios escenarios tomando en cuenta toda una serie de variables y de protagonistas. El gobierno, los partidos políticos de derecha, de centro y de izquierda, la oligarquía urbana o aristocracia del dinero, los terratenientes, las clases medias, el proletariado, los estudiantes, los capitalistas extranjeros, las embajadas extranjeras, los militares, etc. Desde luego, nuestra intención no era retomar ese juego al pie de la letra. Su interés para la construcción de *La Espiral* radicaba en otro aspecto. En el mecanismo de representación que sugiere de las relaciones entre los actores sociopolíticos. Es por eso que lo adoptamos como modelo arquitectónico. Éste nos permitía

materializar y visualizar el juego complejo de los actores, de las clases, de los grupos y de las categorías determinantes en las situaciones reales que se vivieron en Chile durante los años 1970-73. Ese modelo nos inspiró una estructura narrativa que se adecuaba perfectamente al concepto, al polo de la película: la construcción progresiva de la línea de masas de los adversarios de la Unidad Popular. ¿Cómo se construyó la línea de masas de la derecha? Es decir, ¿cómo, progresivamente, los partidos, pero sobre todo las corporaciones, los gremios patronales y profesionales, se unen, logran una alianza contra el proyecto de reforma de la Unidad Popular? ¿Cómo se operan sus avanzadas y sus retrocesos, sus acercamientos y sus rupturas? ¿Cómo, en torno a esa estrategia, se da la lucha por la captación de las clases medias, cuestión fundamental tanto para la izquierda como para las derechas? Por ejemplo, la importancia que cobraron, en el marco de esa batalla, las adhesiones de algunos sectores del mundo estudiantil y de la población femenina.

Faltaba decidir la forma cinematográfica que había que darle a esa arquitectura movidiza de los actores. Teníamos varias posibilidades. Los investigadores de "Política" habían trabajado con personajes vivos, con estudiantes de relaciones internacionales de la *Fletcher School*, que representaban tal o cual categoría. Luego los resultados habían sido tratados por informática. Nosotros no queríamos reproducir ese tipo de teatro viviente. Durante un tiempo incluso pensamos en retomar el esquema del Juego de la Oca, o incluso el del Monopoly. Hasta el día en que Jean-Michel Folon sugirió las figuritas o piezas que simbolizarían las diversas categorías que él iba a esculpir, realizando también el decorado en el que se desplazarían. Esas son entonces las piezas recortadas en poliestireno de colores fuertes –pero en los que predomina el azul que tanto caracteriza el estilo "Folon"– que filmamos en las diversas secuencias donde se ven las avanzadas, los retrocesos y las alianzas de los protagonistas. A través de esa estética, reinventamos un juego de la guerra social. Folon había entendido muy bien nuestra línea de análisis de clase y de grupo. También concibió el afiche de la película.

C&C: Vaya... No lo vi en los créditos... Pero a lo largo de la película, pensaba "es increíble... ¡esto parece hecho por Folon!". Pero no sabía que era él...

A. M.: Sí, en ese momento Folon concebía los créditos de la cadena pública Antenne 2. Y los pequeños personajes que creaba tienen un aire a los de *La Espiral*...

C&C: En un momento dado se ve una mano...

A. M.: Es mi mano... Durante la filmación de esa secuencia del final de la película, me designaron para desplazar las piezas en pantalla. De hecho, hace poco encontré una de las pocas fotos con mi mano y los personajes...

C&C: ¡La quiero! (risas)

A. M.: Ningún problema. La exhumaré de mis cajas.

C&C: Una pregunta más respecto a la estructura de la película. ¿A qué remite el título *La Espiral*?

A. M.: Al principio, cuando presentamos el proyecto ante la *Commission d'avances sur recettes*, propusimos el título *Un Escalier pour le tonnerre* (Una escalera para el trueno). Los productores se mostraron reticentes poco antes de la salida de la película. Y propusimos *La Espiral*. El título describe a la vez el tema de la película y su estructura. Espiral, porque el proceso chileno no puede ser descrito según el esquema de la línea recta, trazada en el famoso sentido de la historia. Se aparenta más bien a una curva que adhiere a las desviaciones y a las contradicciones de un recorrido lleno de ruido y furor. Espiral, también, por el principio del "montaje en espiral". Cada evento trae consigo una serie de armónicos (acontecimientos siguientes o contemporáneos, testimonios o reflexiones) libres en relación al tiempo, que generan según los casos la "relectura" de una fase anterior o el anuncio de una fase futura, completando una información que había quedado abierta, y abriendo una nueva brecha de información que habrá que completar. O sea, un conjunto de ciclos que se recortan unos a otros, respetando cronológicamente los hitos del itinerario del proceso chileno. Este principio se aplica a las siete figuras alrededor de las cuales se organiza la progresión dramática del nacimiento al asesinato de la Unidad Popular. El Plan – El Juego – El Frente – El Acercamiento – El Ataque – El Ejército – El Golpe.

El montaje en espiral nos pareció el más adecuado para dar cuenta del peso de los factores históricos en los acontecimientos y de los comportamientos de los actores que marcaron los tres años de la Unidad Popular. En efecto, en la película se retrocede en el tiempo en varias oportunidades. Me refiero, por ejemplo, a las referencias respecto a la formación de la burguesía chilena o a la construcción del partido demócrata-cristiano como partido de masas. Los personajes que se mueven en el espacio-tiempo de esos tres años son fruto de una genealogía. La película está hecha de resonancias y de ecos que remiten al pasado.

C&C: Volvamos a las entrevistas que aparecen en la película. ¿Hiciste entrevistas después? Cuando llegaste a Francia, en 1974-75...

A. M.: No.

C&C: ¿Ninguna?

A. M.: En los intercambios previos a la película, nos planteamos la posibilidad de realizar nosotros mismos entrevistas post-golpe. Pero rápidamente desechamos esa hipótesis. Aceptarla nos habría llevado a hacer otra película.

En cuanto a las entrevistas filmadas que aparecen en *La Espiral*, fueron hechas por cineastas y reporteros chilenos y extranjeros. Por ejemplo, algunas entrevistas con Salvador Allende vienen del documental realizado por el chileno Miguel Littín sobre las conversaciones del presidente con Régis Debray. En lo que se refiere a los debates entre los obreros en los cordones industriales, las secuencias provienen de *La respuesta de Octubre* de Patricio Guzmán. La mayoría de las entrevistas en francés o traducidas en directo al francés fueron realizadas por los reporteros de la televisión francesa o belga (sección francófona). Por ejemplo, las entrevistas sobre el sabotaje de las máquinas agrícolas por los terratenientes o sobre la toma de tierras por el movimiento campesino del sur de Chile, son obra de Jean Bertolino, gran reportero de TF1 y premio Albert Londres en 1967. Es él también quien entrevistó al general Canales que se atrevió, tres meses antes del golpe de Estado, a sostener alto y claro, en francés, que las fuerzas armadas chilenas respetaban la Constitución y no tenían nada que ver con las agencias de inteligencia de Estados Unidos.

Cuando digo que usamos ese material, esto no quiere decir que lo retomamos tal cual. En cada oportunidad, las secuencias que provienen de múltiples fuentes fueron retocadas. No se mantuvo el montaje original. Fue "deshuesado", desmontado. A tal punto, que a veces resulta difícil reconocer su vinculación original. Tanto más que al ser insertadas en otro contexto narrativo que el que dio origen a su producción y exhibición, cambian por sí mismas de sentido.

C&C: De acuerdo. ¿Y la entrevista con el general Roberto Viaux?

A. M.: Sí, ese general que hizo un intento de golpe de Estado durante el gobierno de Frei (el Tacnazo, del nombre de la guarnición desde donde partió la sublevación) y estuvo implicado en el atentado contra el comandante en jefe del ejército, el general René Schneider, que murió, a fines de octubre de 1970. Un atentado que apuntaba a impedir la investidura de Salvador Allende. Esa entrevista, en la que se complace en relatar sus felonías, fue realizada en 1972 por el cineasta norteamericano Saul Landau, un hombre de izquierda. En ese momento ese militar conspirador cumplía una pena de prisión en Santiago. Es muy poco probable que Viaux hubiese accedido a dar una entrevista a un periodista chileno o latinoamericano. Un militar como Viaux, que reverenciaba a los Estados Unidos, incluso se pregunta primero si Landau es norteamericano, antes de preguntarse si es de izquierda o de derecha. En los años de plomo de las dictaduras militares del Cono Sur, Saul Landau se dedicará a denunciar y a informar sobre lo que fue el "plan Condor", las operaciones conjuntas llevadas a cabo por esos regímenes en pos de eliminar a los opositores de la región.

C&C: Volviendo a la genealogía de la película, fue realizada muy rápidamente después del golpe de Estado...

A. M.: Sí, la fabricación de la película duró dos años. Empezamos el premontaje en marzo-abril de 1974. La colecta de las fuentes fílmicas se hizo durante los primeros dos meses del año. A fin de año, creo, ya teníamos una película de tres horas que tuvimos que reducir a dos horas y veinte minutos.

El desafío mayor era que la concepción de la película tuvo lugar muy poco tiempo después del golpe de Estado. La dificultad era precisamente dar cuenta de un acontecimiento complejo, analizarlo, tratar de remontar desde los efectos a las causas, de las consecuencias a los principios. Carecíamos de algunos documentos. Por ejemplo, tratándose de presentar el rol de Estados Unidos, la implicación del presidente Nixon, de su consejero Henry Kissinger y de las agencias de inteligencia. La mayoría de los documentos sobre el rol de Washington sólo fueron "desclasificados", hechos públicos, unos treinta años más tarde. El problema era ¿cómo, sin tener las fuentes, escapar a un discurso ritual contra el imperialismo? Resolvimos esa falta de fuentes globales recurriendo a los *Hearings*, filmados en 1972, del Senado norteamericano, presididos por el senador Frank Church, sobre el complot tramado por la empresa ITT, en complicidad con la CIA y el periódico *El Mercurio*, con el fin de impedir la investidura del presidente Allende. Era el único documento concluyente del que disponíamos.

Por otra parte, hubo que crear una verdadera sinergia entre los tres miembros del equipo de realización, cuya cultura y formación política se habían forjado en contextos muy diferentes. Jacqueline y Valérie nunca habían estado en Chile. Su aprendizaje de esa realidad se fue haciendo a medida que se construía la película. Y esto, a partir de nuestras conversaciones y de nuestros intercambios, primero durante la selección del material de base y su posterior clasificación según los acontecimientos y los protagonistas. Y, luego, en la mesa de montaje. En mi caso, era la primera vez que hacía una película. La confrontación cotidiana con las imágenes en la mesa de montaje a través de mis dos socias fue una experiencia vital. Por un lado, el intercambio permanente entre mi saber y mi práctica sociológica y su saber y su práctica cinematográfica me acercaron a otro modo de escritura. Y algo de eso quedó en la manera en que hoy construyo mis libros. Por otra parte, esa colaboración intensa cumplió un rol de terapia. Me ayudó a atenuar los efectos del traumatismo causado por la tragedia chilena y el exilio forzado.

La fase de montaje fue determinante. Fuera del texto en el que desarrollaba la idea de la línea de masas escrito a los inicios de la película, no tenía un comentario previo escrito. Las grandes líneas de la película se fueron dibujando a través del diálogo que se estableció entre nosotros tres alrededor de la materialidad de las imágenes. El comentario vino después. Y es ahí donde intervinieron primero Michèle y luego Chris Marker. Una vez que la película estuvo montada, Michèle y yo redactamos un texto que seguía el recorrido de las imágenes paso a paso. Un texto voluminoso de sesenta y cinco páginas mecanografiadas, a intervalo simple. Se lo entregamos a Chris. Con el talento literario y el estilo inimitable que se le conoce, a partir de ese texto elaboró un comentario final, que luego volvió a la sala de montaje para ser ajustado, llegado el caso, a las imágenes. François Périer y Med Hondo se incorporaron después, en *off*.

C&C: ¿Entonces trabajaron juntos en ese texto? Michèle, ¿qué recuerdos tienes de ese momento?

Michèle Mattelart: Nuestra máquina de escribir no funcionaba bien. Recuerdo el comentario de Chris. Porque efectivamente le entregamos ese grueso manuscrito a Chris Marker... Recuerdo su reacción. Nuestra máquina no funcionaba y tengo la impresión de que nos sentíamos perdidos...

A. M.: De alguna manera, seguíamos estando en Chile...

M. M.: Sí, seguíamos estando en Chile. No nos dimos cuenta de que había un problema con el teclado, por más fuerte que teclearas, el texto era apenas legible...

A. M.: Hoy día, está casi blanco...

M. M.: Está blanco. Entonces le entregamos ese trabajo a Chris, y Chris se dio perfectamente cuenta de que era un trabajo voluminoso y nos dijo "¿pero por qué está casi blanco?". Y todavía me veo responderle "¡nos faltó la fuerza de impacto!"¹⁶ ». [risas].

C&C: La gestión de la película tardó entonces dos años, 1974-1975.

A. M.: La película fue proyectada en privado para los críticos y los periodistas a fines de 1975. En Francia, salió en las salas en abril de 1976, en tres o cuatro cines de la capital y en distintas ciudades, pero salió también en Bélgica, en Suiza y en Quebec. Fue seleccionada por la sección "Perspectives" del festival de Cannes, donde fue proyectada en mayo. Canadá compró los derechos del doblaje en lengua inglesa. La traducción fue realizada por Susan Sontag y el

comentario en *off* fue leído por el actor Donald Sutherland. Muchas otras televisiones públicas europeas lo programaron, en Portugal, en Italia, en Suecia, etc. Lo que siempre me conmueve es cuando algunos exiliados chilenos o de otros países de América Latina me confiesan: "Vi su película en sueco o en polaco". Sí, en polaco, porque también hubo una versión en polaco. En Francia, la cadena Antenne 2 se negó a programarlo en el marco de su programa "*Les Dossiers de l'Écran*". Por ende, sólo fue difundido a través del circuito cinematográfico. Las razones de esa negativa nos fueron comunicadas por el responsable de dicho programa en febrero de 1977. Estas eran: "1/ *En su forma, la película es demasiado didáctica. A la inversa, a menudo el comentario es demasiado elíptico y sólo gente muy informada sobre el problema puede seguirlo. 2/ En cuanto al contenido, la película parece demostrativa y toma partido. Características que son consideradas como defectos. 3/ Es cierto que Antenne 2 sigue teniendo la intención de dedicar un 'Dossier de l'Écran' a Chile, pero La Espiral ya parece inactual en relación a los temas que quisiéramos evocar. Desde luego, el primer tema es el de la experiencia de Allende, su fracaso y las razones de su fracaso, pero el segundo tema es el de la situación actual y éste no aparece en la película. Por último, queriendo resumir una impresión general, La Espiral es una maravillosa película para una sala de Arte y de Ensayo pero el público de 'Les Dossiers de l'Écran' es muy diferente...*"¹⁷».

No hay que evocar demasiado el pasado. Eso era también lo que sostenía el crítico de *L'Humanité-Dimanche*, el semanal del partido comunista, cuando salió la película. "*Sin duda Chile es asunto de todos los pueblos, pero es, primero, asunto de los chilenos que hoy sufren bajo una dictadura abominable. Sin duda es preferible pensar en el Chile de hoy y en el de mañana, y no seguir rumiando rencores respecto a acontecimientos que son irreversibles*"¹⁸. »

M. M.: Lo que querían decir es que era mejor pensar la dictadura que retrotraerse a la época de Allende. Porque la época de Allende era más problemática para ellos... El PC chileno tenía posiciones muy cercanas a las del PC francés.

A. M.: No estaban de acuerdo con el análisis...

M. M.: No podían estar de acuerdo porque sin duda sintieron que la película no les daba la importancia que ellos se merecían. De hecho, sólo aparecen el secretario general del partido, Luis Corvalán, y el ministro Orlando Millas.

A. M.: Creo que políticamente la película es plural.

M. M.: Sin embargo, Allende y la Unidad Popular fueron llevados en gran parte por los avatares del proceso, sobre todo a partir de la gran huelga de los gremios en octubre de 1972, a seguir la consigna del PC: "Consolidar para avanzar". Mientras que otros sectores situados a la izquierda de la Unidad Popular reclamaban: "Avanzar para consolidar".

A. M.: Es evidente que desde el punto de vista de las imágenes hay una minoración de la presencia de los dirigentes del PC.

M. M.: Mientras que la figura del dirigente del MIR, Miguel Enríquez, aparece, carismática, abriendo una de las siete partes de la película...

C&C: Cuando yo vi la película estaba preparando un trabajo de investigación bajo la dirección de Armando Uribe¹⁹, en la Sorbona. Él siguió bastante mi tesis y seguimos en contacto un buen tiempo después. Pero en ese momento, en el marco de ese trabajo, tenía que hacer una presentación. Y esa presentación tenía como tema –y es así como conocí sus trabajos– la política de comunicación bajo el gobierno de Allende. Armando Uribe me dijo "muy bien, pero lo primero que tiene que hacer es ir a ver la película La Espiral".

A. M.: En el centro Pompidou. Hay que aportar un correctivo a lo que dije anteriormente. Si bien no fue programada por una cadena de televisión, la película fue ampliamente puesta a disposición del público por la Biblioteca del Centro Pompidou. Lo habían pasado a video.

C&C: Sí, sólo ahí se podía encontrar.

M. M.: Todas las noches, había una larga cola de chilenos...

A. M.: Sí ¡gastaron el casete!

M. M.: Y no fue reemplazado.

A. M.: No. Porque la política de la BPI es la información. No se reemplaza el material porque la regla de la BPI es la renovación de sus colecciones tanto de los libros como de los videocasetes.

Cada diez años me parece, la Biblioteca se desprende de sus colecciones de libros y de casetes y los manda a otras bibliotecas.

C&C: ¿Pero el INA no tiene la película? ¿El Instituto Nacional del Audiovisual?

A. M.: No es la función del INA proyectar películas ni conservarlas. Su función remite a los archivos audiovisuales, en su vertiente radio-televisión. La proyección y la conservación de películas le incumben a la Cinemateca Nacional. Y efectivamente ésta programa muchas películas de vez en cuando en los ciclos que organiza sobre tal o cual tema. Así, en enero de 2009, programó *La Espiral* en el marco de un ciclo llamado "Contra-cultura general: análisis económicos". Intrigado por semejantes auspicios, consulté el portal de la Cinemateca. El ciclo era presentado en los siguientes términos: "A primera vista, no hay nada más ingrato visualmente que un análisis económico. Y sin embargo, mostrándose a la altura de las determinaciones históricas, quemando o pulverizando las potencias racionales de la argumentación y de la demostración, algunos cineastas han inventado formas visuales cinegénicas, y a veces sublimes, de ensayo sobre la economía"... Dado el descrédito de la ciencia económica, hoy puesta en jaque por la crisis financiera, habría sugerido más bien cambiar "análisis económicos" por "economía política" y agregar la palabra "geopolítica". Dos vocablos que me parecen adecuarse mejor al sentido de *La Espiral*.

C&C: A su salida, ¿la película generó muchos artículos de prensa?

A. M.: Sí. Fueron muchos y en ámbitos muy variados. Los críticos entraron realmente en los meandros de *La Espiral*. Pienso en particular en el artículo de Robert Grelier en la *Revue du cinéma*²⁰, en el de Jean-Luc Douin en *Télérama* y en el de Ignacio Ramonet en *Le Monde diplomatique*; en la tribuna de Régis Debray en *Le Nouvel Observateur* y, en ese mismo semanal, en la recensión de Jean-Louis Bory. O también el punto de vista publicado en *Le Monde*²¹ por el filósofo Dominique Lecourt, discípulo de Louis Althusser, en el que se plantea qué es una película política.

C&C: Y entonces, la película es presentada en 1976, distribuida, ¿y después? ¿Sólo se trata de una red informal hasta el año 2006?

A. M.: No exactamente. Porque la película siguió siendo difundida en los circuitos de las cinematecas. Y se convirtió en un "ineludible", según los términos del INA. Es cierto que la edición eventual del DVD de la película en francés se ha demorado. Los avatares de las fusiones y de los cambios de propietarios de la productora no han sido favorables. Pero tengo esperanzas.

Lo que hoy le da una dinámica a *La Espiral* es la versión en castellano. Hubo que esperar treinta años y la nueva tecnología del DVD, que redujo los costos de reproducción, para que circulara la película en ese idioma. También hubo que esperar que hubiera una voluntad política. En efecto, es un grupo de exiliados chilenos en Bruselas, reunidos en Comité contra la impunidad y por la democracia en América Latina, que tuvo la iniciativa y le pidió al productor el derecho de subtítular la película. Así fue como *La Espiral* volvió en el año 2006 al país que motivó su producción. Muy simbólicamente, es la Agrupación de ex presos políticos Corporación Parque por la Paz "Villa Grimaldi", ex centro de tortura de la dictadura transformado en lugar de memoria, que se ocupa de su distribución. Poco a poco el deseo de memoria de las nuevas generaciones se ha ido imponiendo por sobre las viejas querellas partidistas a las que aludíamos, Michèle y yo, anteriormente.

Si se toma en cuenta la cantidad de jóvenes estudiantes que, desde hace tres o cuatro años, me preguntan sobre el por qué y el cómo de la experiencia chilena, dedicándole un trabajo de investigación e incluso una tesis, ese deseo trasciende las disciplinas y los lugares de nacimiento.

C&C: ¿Cómo definirías hoy la película? En la actualidad, ¿qué es para ti *La Espiral*?

A. M.: A más de treinta años de distancia, los rostros de ese pueblo que dan vida y dignidad a esa película me conmueven y me interpelan como el primer día. No dejan de confortarme en la idea de que el futuro no será fatalmente a imagen y semejanza del presente. Siguen siendo una razón de vivir y de pensar.

Notes

- 1 Entrevista realizada en París, el 27 de enero 2009. Michèle Mattelart (ensayista e investigadora que ha publicado numerosos libros sobre los medios de comunicación, la cultura y la comunicación) estuvo presente durante la entrevista. Habiendo participado a la escritura del comentario en *off* de la película *La Espiral*, interviene en la conversación, como se verá más adelante. Este trabajo fue publicado en versión original (francesa) en el número 74 de la revista *Cultures & Conflits*, verano de 2009 (pp. 167-186). El trabajo de preparación estuvo a cargo de: Antonia García Castro, Pauline Vermeren, Miriam Perier, Estelle Durand. La traducción al castellano fue realizada por Antonia García Castro y Luisa Castro Nilo.
- 2 A fines del año 1967, Marker funda con Godard el grupo "Medvedkine", retomando el nombre del cineasta soviético Alexander Medvedkine que, a principios de los años 30, había inventado el "cinetren", filmando, desarrollando y proyectando sin más tardar las películas realizadas con los obreros y los campesinos.
- 3 *Estado de sitio*, de Costa-Gavras (1973) con, entre otros actores, Yves Montand, Renato Salvatori, Jacques Weber.
- 4 En 2006, el chileno Emilio Pacull realizó la película *Héroes frágiles* (1h27) sobre la muerte de Augusto Olivares, su padrastro. [Después de una larga ausencia, un hombre vuelve a su país para tratar de entender el sacrificio de su padrastro, Augusto Olivares, amigo y colaborador cercano del presidente Salvador Allende. Lleva consigo una foto en el bolsillo. Durante su investigación, insertada en un período histórico excepcional, descubre el destino trágico y fascinante de un grupo de hombres y de mujeres que dieron su vida por un proyecto de sociedad diferente.]
- 5 En francés, ver Mattelart A., *Mass Media, idéologies et mouvement révolutionnaire. Chili 1970-73*, París, Anthropos, 1974. Mattelart M., « Le coup d'Etat au féminin », *Temps modernes*, enero de 1975. Mattelart A., « Appareils idéologiques d'Etat et luttes de classe - Chili 1970-73 », entrevista realizada por S. Daney y S. Toubiana, *Cahiers du Cinéma*, n°254-255, diciembre de 1974-enero de 1975. Mattelart A. et M., *De l'usage des médias en temps de crise*, París, Alain Moreau, 1979.
- 6 Ese libro fue finalmente traducido al francés por Michèle Mattelart y publicado con el subtítulo: *Donald l'imposeur. L'impérialisme raconté aux enfants*, París, Editions Alain Moreau, 1977. Ver en castellano: *Para leer el Pato Donald: comunicación de masas y colonialismo*, México, Siglo XXI editores, 2009.
- 7 Película realizada en 1967 por Joris Ivens, William Klein, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Claude Lelouch, Chris Marker, Alain Resnais.
- 8 Mattelart A., « La bourgeoisie à l'école de Lénine : le "grémialisme" et la ligne de masse de la bourgeoisie chilienne », *Politique aujourd'hui*, enero-febrero de 1974. Para la traducción en castellano, véase: A. y M. Mattelart, *Frentes culturales y movilización de masas*, Barcelona, Anagrama, 1977.
- 9 El ICIRA era un organismo a la vez nacional e internacional ya que contaba con la misma cantidad de investigadores chilenos y de investigadores extranjeros vinculados con la FAO (*Food and Agriculture Organization*) de las Naciones Unidas. En ese momento, trabajaba también ahí el pedagogo brasileiro Paulo Freire.
- 10 Ver Mattelart A., Piccini M., Mattelart M., "Los medios de comunicación de masas. La ideología de la prensa liberal en Chile", *Cuadernos de la realidad nacional*, n°3, marzo de 1970. Mattelart A., Castillo C. et Castillo L., *La Ideología de la dominación en una sociedad dependiente. La respuesta de la ideología dominante al reformismo*, Buenos Aires, Ediciones Signos, 1970.
- 11 Fundado en Valparaíso en 1827 e instalado en la capital por Agustín Edwards Mc Clure en 1900. Una película ha sido realizada recientemente sobre el itinerario de este diario –el más importante de Chile en términos de difusión – en los años de dictadura (1973-1989). Ver *El diario de Agustín*, de Ignacio Agüero (2008).
- 12 Otra película de Joris Ivens que vimos fue *A Valparaiso*, realizada en 1962, con comentarios de Chris Marker.
- 13 Dos de ellas fueron publicadas en francés en: Mattelart A., *Mass media, idéologies et mouvement révolutionnaire, op. cit.*, pp. 233-267. (En castellano: "Prensa y lucha ideológica en los cordones industriales en Santiago: Testimonios", *Comunicación y Cultura*, n°2, 1974.)
- 14 "The 'Politica Game'", *Berkeley Barb*, 14-20 septiembre de 1973.
- 15 *Missing* (1982). La persona mencionada es el periodista Charles Horman, detenido el 17 de septiembre de 1973.
- 16 *NdT*. Juego de palabras que permite la expresión francesa "*force de frappe*" que remite generalmente a la fuerza de impacto (en términos militares) de un país pero también al tecleo.
- 17 Ver el memorando con fecha del 7 de febrero de 1977 dirigido a Jacques Perrin y a Armand Mattelart por François Lesterlin, responsable de Seuil Audiovisual y co-productor de *La Spirale*, que restituye lo más fielmente posible, según sus términos, la conversación telefónica que había tenido con el responsable del programa *LesDossiers de l'Écran*, Guy Darbois.

18 *Humanité-Dimanche*, 5 de mayo de 1976.

19 Escritor, poeta y abogado chileno, nacido en 1933.

20 Grelier R., « La Spirale », *La Revue du cinéma, Image et son*, n°303, febrero de 1976, pp. 91-97.

21 Lecourt D., « Point de vue sur *La Spirale*. La politique sans aucun artifice d'intrigue », *Le Monde*, 13 de mayo de 1976.

Pour citer cet article

Référence électronique

Armand Mattelart et Didier BIGO, « "La espiral". Entrevista », *Cultures & Conflits* [En ligne], Textos en castellano, mis en ligne le 29 août 2009, consulté le 07 juillet 2014. URL : <http://conflits.revues.org/17395>

À propos des auteurs

Armand Mattelart

Armand Mattelart es profesor emérito de ciencias de la información y de la comunicación en la Universidad de Paris-VIII. Libros recientes: *Un mundo vigilado*, Barcelona, Paidós, 2009; *Diversidad cultural y mundialización*, Barcelona, Paidós, 2006; *Historia de la sociedad de la información*, Barcelona, Paidós, 2002 (Bolsillo, 2007).

Didier BIGO

Didier Bigo es *maître de conférences* en el Institut d'Études Politiques de París, investigador del CERI, profesor invitado en el King's College de Londres, redactor jefe de las revistas *International Political Sociology* y *Cultures & Conflits*. Última publicación: Bigo D., Bonelli L., Deltombe T. (dir.), *Au nom du 11 septembre... Les démocraties à l'épreuve de l'antiterrorisme*, París, La Découverte, 2008.

Droits d'auteur

Creative Commons License

Ce texte est placé sous copyright de Cultures & Conflits et sous licence Creative Commons.

Merci d'éviter de reproduire cet article dans son intégralité sur d'autres sites Internet et de privilégier une redirection de vos lecteurs vers notre site et ce, afin de garantir la fiabilité des éléments de bibliographie. » (voir le protocole de publication, partie « site Internet » : <http://www.conflits.org/index2270.html>).

Entrées d'index

Mots-clés : art, contre-insurrección, crises politiques, culture(s), dictature, histoire, politique, regards sur l'entre-deux, répression

Keywords : art, counterinsurgency

Palabras clave : contrainsurrección

Géographique : Amérique du Sud, Chili

Chronologique : 1970 - 1980, 20ème siècle

Noms : Armand Mattelart