



LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA Y LA CONSCIENCIA HISTÓRICA EN LA BATALLA DE CHILE

Ariel Edgardo Arnal Lorenzo

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

**LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA Y LA CONSCIENCIA
HISTÓRICA EN
*LA BATALLA DE CHILE***



Tesis de doctorado en Estudios Humanísticos
Ariel Edgardo Arnal Lorenzo
Director de tesis, Dr. Josep Sánchez Cervelló



**UNIVERSITAT
ROVIRA I VIRGILI**

Programa de Doctorat d'Estudis Humanístics, Universitat Rovira i Virgili
Tarragona, abril de 2015

Índice

Por qué <i>La Batalla de Chile</i>	4
1. <i>Introducción</i>	12
Capítulo 1. Apuntes para una metodología: fuente, memoria y objeto de la historia	
1.1 <i>El cine como fuente histórica</i>	17
1.2 <i>Fuentes de esta investigación</i>	20
1.3 <i>Memoria</i>	22
1.4 <i>Objeto e interpretación de la historia</i>	32
1.5. <i>Breve historia de Chile, a vuelo de pájaro</i>	37
Capítulo 2. Hablando de cine	41
2.1 <i>El Nuevo Cine Latinoamericano</i>	46
2.2 <i>El Festival de Cine de Viña del Mar</i>	57
2.3 <i>El cine en Uruguay</i>	61
2.4 <i>El Cinema Novo</i>	63
2.5 <i>El Nuevo Cine Cubano</i>	70
2.6 <i>El cine argentino y el Nuevo Cine Argentino</i>	74
2.6 <i>Breve historia del cine chileno en la década de los sesenta y setenta</i>	82
2.7 <i>El Nuevo Cine Latinoamericano desde la perspectiva chilena</i>	92
2.8 <i>Nuevo Cine Chileno</i>	95
Capítulo 3. <i>La Batalla de Chile</i> desde adentro	
3.1 <i>La influencias o el ambiente de creación</i>	110
3.2 <i>La tradición europea, influencia en la vida, no en el cine</i>	116
3.3 <i>La vanguardia del montaje</i>	122
3.4 <i>El manifiesto político: La hora de los hornos</i>	126
3.5 <i>La películas que no fueron</i>	132
3.6 <i>El chacal de Nahueltoro</i>	135
3.7 <i>Sinopsis de La batalla de Chile</i>	138

3.8 La insurrección de la burguesía	139
3.9 El golpe de Estado	140
3.10 El poder popular	141
3.11 <i>Cómo se hizo</i> La batalla de Chile	144
3.12 <i>Planteamiento del método de filmación de la película</i>	147
3.13 <i>La fábrica de muebles Galaz, ejemplo de “núcleo” metodológico</i>	153
3.14 <i>Cómo hacer historia con el cine documental</i>	161
3.15 <i>Teoría y praxis: burguesía y proletariado en la fábrica de muebles Galaz</i>	163
3.16 <i>Qué es un documental para Equipo Tercer Año</i>	169

Capítulo 4. Materializando el discurso histórico: La edición en *La batalla de Chile*

4.1 <i>El editor</i>	175
4.2 <i>Las secciones</i>	181
4.3 <i>La película original; primera y segunda parte</i>	183
4.4 <i>Del descarte al tercer capítulo</i>	186
4.5 <i>La tercera parte, El poder popular</i>	191
4.6 <i>El audio</i>	193
4.7 <i>La imagen</i>	207

5. Conclusiones.

La obstinación de la memoria,

o cómo historizar la historia 26 años después	223
--	------------

6. Bibliografía y hemerografía	235
---------------------------------------	------------

Agradecimientos

Nunca un logro es individual. Por el contrario, cada paso que damos, lo hacemos porque a nuestro lado está la gente que amamos y que nos ama. Aquí sólo algunos de los responsables del parto de estas letras, mas no de su contenido. Los errores me pertenecen en exclusividad.

A John Mraz, cicerone implacable, por su rigurosa orientación y sabiduría, pero sobre todo, por su amor y amistad a prueba de tesis.

A Josep Sánchez Cervelló, por su guía y paciencia, corazón inmenso que cruza el Atlántico arbolado con la más grande generosidad por velamen. A José Carlos Suárez, por su amor a la historia y al cine, que es decir a la vida. A José Luis Ruiz Peinado Alonso, por compartirme su profunda seriedad para vivir el desternillante humor inherente a esta maravillosa profesión.

A Eli Bartra, a Alberto del Castillo Troncoso, a Ana Maria Mauad, a Álvaro Vázquez Mantecón. A todos ellos, por sus comentarios enriquecedores y definitivos, llenos de amistad, cariño y mucho vino. A Rebeca Monroy Nasr, hermoso ángel de las sacras potestades académicas, porque la razón a veces requiere flores y milagros.

A Susan Flaherty y Rodrigo Moya, por recordarme día a día que más allá de mediocres posmodernismos, aún quedan muchas batallas de Chile por enfrentar.

A Teresa Ordorika, porque con verdadero cariño creyó siempre en este proyecto. A Imanol Ordorika y Fernando Rodríguez-Miaja, por su tiempo y apoyo en las inagotables lecturas de mil versiones. A Elisa Lozano, por convertir con amor un inconcluso bosquejo de vida en el simbólico cierre del pasado.

Al conjunto de la Academia de Historia y Sociedad Contemporánea de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, por el compañerismo y compromiso con los que menos tienen, recordándome constantemente el sentido profundo de la docencia. A Azucena Cháidez y Edgar Valle, por su apoyo en pos de un proyecto común que crece cada día.

A mis tres mosqueteros, Fabiola Maliachi, Pedro García y Roberto Frías, fuerza de mis días, gozo compartido de mis carcajadas, mi árbol maduro de lejanas raíces, el verdadero amor incondicional.

A Rocío Arnal y Alberto Reig, por hallar la luz, indicarme su camino y acompañarme de la mano a través de él... como hace ya más de cuatro décadas que sucede. A Patricio Guzmán, porque sin él saberlo, me mostró el sendero de retorno a lo que soy. A esa inmensa familia de vino y empanadas, que se reconoce más allá del océano y los Andes, sin importar nombres ni apellidos.

Al meu germà, perquè "por una cabeza" tornem a caminar amb els nostres cors entrellaçat. Un cop més, per "la última curda" que mai és l'última.

A Edgardo Arnal Morey —mi amoroso *alter ego*—, una vez más por todo lo que le debo, el amor a la imagen y la pasión por compartir aquello que vamos aprendiendo en el andar. A Lila Lorenzo Soto-Aguilar, a dos ojos de cantábrico mofo, perenne primavera, pola súa paixón pola vida, sempre con alegría e unha inmensa gargallada no corazón.

A Andrea, risa eterna de todo mi ser, mi mirada del porvenir, miña Anduriña de voo livre e infinito. Por ser viento inagotable del sentido de mi vida.

A mi Anduriña

A Margarita, la del corazón luminoso

Dicen que las piedras del camino
guardan el secreto de tus pies desnudos
Dicen que la hierba de la vera
esconde el perfume de tu pecho.
Mi corazón me regala tu pasado,
mientras el mundo grita tu ausencia
con ensordecedora insistencia.
¿Cómo haré para tenerte,
si hoy no quedan más que sombras
de tu cuerpo, de tus pies de musgo,
de tus floridos pechos en eterna primavera?

Johann Heinrich Kaufmann,
De un modo distante, 1888.

Por qué *La batalla de Chile*

¿Por qué la *La batalla de Chile* constituye hasta el día de hoy un hito en la historia del cine documental chileno y latinoamericano?

Hoy en día, con la perspectiva histórica de más de treinta años, así como desde la teoría y crítica de cine documental, *La batalla de Chile* si bien sería una película técnicamente bien lograda, de ninguna manera podría colocarse en la vanguardia cinematográfica. Con esto queremos decir que los aportes técnicos y narrativos —tanto en la filmación como en el montaje—, no son excepcionales. Hoy, más de treinta años después de haber sido filmada y producida, podemos afirmar que tampoco en su época —la década de los setenta—, constituyó un ejemplo de vanguardia técnica en filmación y montaje. Es más, no sin razón, *La batalla de Chile* ha sido acusada de ser demasiado larga, parcial en el contenido político y en ocasiones carente de ritmo narrativo. Efectivamente es así, y a la vez no podía ser de otra manera.

Aún así, este ensayo no es una historia de *La Batalla de Chile*, no es un trozo de la historia del cine latinoamericano, ni un retazo de la historia del cine chileno. Allanar, aunque sea un poco, el camino hacia la memoria materializada en consciencia histórica, es el objetivo de este escrito. Eso sí, el pretexto para adentrarnos en esa consciencia histórica, esa memoria del pasado, es un objeto aparentemente banal y poco serio como es el cine documental, como lo puede ser *La Batalla de Chile*. Veremos que esa banalidad es falsa, y que la seriedad del medio comunicativo escogido, por honesta, es en verdad profunda.

Nos acercaremos así al análisis de la construcción de conciencia histórica a partir de un ejemplo hito en la historia del cine documental latinoamericano. Al respecto, David William Foster dice sobre *La batalla de Chile*: “*Batalla* es más la historia del pueblo chileno y el impacto en la conciencia nacional de los eventos de los setenta” que una historia del gobierno de Salvador Allende (Foster, 2013: 156) Veremos cuáles fueron las estrategias de cada sector involucrado, así como el marco teórico que entonces justificaba la particular construcción ideológica de cada uno de ellos. Desde allí, siguiendo a *La batalla de Chile* y al equipo de producción, abordaremos diversos conceptos que forman al fin y al cabo el esqueleto de la argumentación de esta investigación, a saber, conciencia y memoria histórica en la producción de *La batalla de Chile*. Dichos conceptos responden al fin y al cabo a la materia misma de la historia, es decir, a qué es una fuente, a la memoria, y al particular objeto de la historia en cada proceso histórico. Varios son los puntos donde vale la pena detenerse para entender la importancia de *La batalla de Chile* frente a la historia del cine documental latinoamericano y en

particular como ejemplo de esa particular, individual e inasible memoria histórica.

El proceso chileno hacia el socialismo es excepcional en la historia de América Latina. Dicho proceso tiene un final dramático que, junto a la excepcionalidad histórica de todo el periodo, convierte los tres años del gobierno de la Unidad Popular en una historia épica. Al mismo tiempo, el equipo de producción —Equipo Tercer Año— posee conciencia histórica con respecto al momento que se vive. Por entonces, existe la posibilidad de analizar dicho proceso inédito en América Latina desde el cine documental, y por ende de filmar los acontecimientos que lo definen.

Posteriormente, tras el golpe de Estado, surge la necesidad de librar el bloqueo informativo sobre lo sucedido en Chile durante y después del gobierno de Allende. De igual modo, para el equipo de producción y posteriormente para el de edición, e incluso para quienes llevan a cabo la distribución; desde el cine documental es preciso aportar el trabajo realizado para forjar la resistencia a la dictadura, al mismo tiempo que la construcción de las estructuras de solidaridad con dicha resistencia. Los dos puntos anteriores, —eludir el bloqueo informativo de la dictadura, así como la construcción de resistencia y solidaridad—, se inscriben en el ambiente general de la Guerra fría. La postproducción en Cuba será definitiva para contextualizar la difusión de la película ya terminada.

La discusión —hoy histórica— sobre las responsabilidades al interior del bloque del gobierno de la Unidad Popular, le otorga un aire de objetividad en favor del verismo. *La batalla de Chile* es hoy un verdadero documento histórico audiovisual, sin duda el más completo que existe hasta la fecha sobre el

gobierno de la Unidad Popular y el golpe de Estado de 1973. De este modo, el proceso chileno y su dramático desenlace no deja ser uno de los primeros procesos revolucionarios filmados y producidos a través de un discurso cerrado y coherente en su totalidad. Al día de hoy, este es el mayor aporte del ciclo *La Batalla de Chile*, el haberse convertido en el más completo documental explicativo de los tres años de gobierno de Salvador Allende y de su desenlace.

Veamos ahora el contexto en que se desarrolla lo anteriormente expuesto. El proceso que se vive en Chile entre 1970 y 1973 es absolutamente excepcional en la historia de América Latina. Es el de un gobierno que pretende alcanzar el socialismo —con sus matices locales que incluyen a la propiedad privada—, que llega al poder por medio de elecciones pacíficas conforme a los criterios de la democracia occidental impuesta por los Estados Unidos. Por ende, toda América Latina está atenta a los acontecimientos en Chile durante el periodo mencionado. De lo que suceda en Chile con respecto a la burguesía chilena, pero también en relación a la respuesta estadounidense, dependerá el futuro de las relaciones del resto del continente con los Estados Unidos.

Si América Latina vive apasionadamente el proceso chileno siempre desde la butaca, el pueblo chileno es protagonista, ya sea para construir un modelo social y económico inédito en el continente o bien para oponerse a ello en defensa del modelo tradicional. Nadie en Chile es ajeno a lo que sucede. Por ello, la postura del Equipo Tercer Año no es excepcional, se inscribe simplemente en la conciencia que buena parte de los chilenos poseen con respecto a lo que es su propia Historia del tiempo presente, y que bien podemos denominar conciencia histórica.

Utilizamos aquí el concepto “Historia del tiempo presente” tal como lo utilizan Jean F. Sirinelli y Paul Ricœur (2004: 396 y ss.) Además, más concretamente para un acontecimiento sociohistórico como el que nos ocupa, seguimos la línea de Abdón Mateos (1998) El concepto implica lo que se denomina historia vivida, es decir, que sus autores deben pertenecer generacionalmente al periodo historiado, por ejemplo, los estudios de Abdón Mateos se centran en la transición democrática española. Sin embargo, subsiste aún la divergencia sobre si para ser historia debe considerarse un proceso histórico cerrado o no. En este caso, asumimos que al menos lo que refiere al periodo presidencial de Salvador Allende, el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 y la represión inmediata, nos encontramos frente a acontecimientos evidentemente cerrados. Ello nos permite hacer nuestras las definiciones tanto de Burckhardt como de Mateos (Burckhardt: 1996a)

Es desde esas definiciones que la conciencia histórica de que quienes vivieron aquellos años, la cotidianeidad aparece una y otra vez como veremos como un momento histórico. En ese sentido, el Equipo Tercer Año une el compromiso político por construir un país distinto —proyecto a largo plazo claramente histórico— junto con la conciencia del momento histórico, todo ello materializado en lo que sabe hacer, es decir, producir películas.

Los mitos fundacionales de cualquier cultura contienen un alto contenido religioso, entendiéndolo como la explicación de la realidad a partir de argumentaciones dogmáticas (Lossky: 2009, 39) Así, estos mitos fundacionales, para quien cree en ellos, resultan difíciles de cuestionar, ya que las premisas del mismo no corresponden a la metodología argumentativa de la ciencia, ni siquiera a las sospechosamente subjetivas argumentaciones de las

ciencias humanas. Es así como en esta investigación atribuimos como respectivos mitos fundacionales a los dos grupos enfrentados —siempre desde la perspectiva de Patricio Guzmán y el equipo de producción—, a saber, la burguesía chilena y el proletariado, dos acontecimientos íntimamente ligados: el arribo del gobierno de coalición de izquierda de la Unidad Popular el cuatro de noviembre de 1970, así como el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973.

El 11 de septiembre de 1973 constituye hoy en día un parteaguas histórico para toda la sociedad chilena. Para unos, quienes produjeron o apoyaron el golpe de Estado, es la fecha que marca el mito fundacional de lo que se ha venido a llamar la Revolución chilena, aunque este término sea hoy discretamente rechazado por quienes son paradójicamente sus protagonistas y beneficiarios.¹ El final de la “Revolución a la chilena” allendista y el principio de la “Revolución chilena” pinochetista, es lo que Burckhardt solía llamar el ocaso de una civilización y el nacimiento de otra, para él, el lugar donde se colocaban los verdaderos procesos históricos (Burckhardt: 1996b) Así, guardando las distancias, el golpe de Estado de 1973 es el final de un proceso y el inicio de otro. La escena del palacio presidencial de la Moneda envuelta en llamas por efecto del bombardeo aéreo, la bandera chilena hecha jirones huyendo del

¹ Este término —“Revolución chilena”—, refiere al trabajo de desmantelamiento del Estado chileno que llevó a cabo la dictadura durante 17 años, sustituyéndolo por un modelo de neoliberalismo de mercado radical, ofreciendo así constante estabilidad y seguridad económica para los inversores. Es ampliamente utilizado por el propio Augusto Pinochet en sus memorias y por el que fuera el historiógrafo preferido de Pinochet, Gonzalo Vial Correa (2002) Es importante no confundir el término “Revolución chilena” con el de “Revolución a la chilena”, éste último acuñado por Salvador Allende para referirse a la actuación de su gobierno, un proceso pacífico hacia el socialismo (o como más coloquialmente le gustaba decir, “una Revolución de vino tinto y empanadas”) De este modo, los términos “Revolución a la chilena” y “Vía chilena hacia el socialismo” son perfectamente equivalentes. Sobre la denominación “Revolución chilena” ver también Augusto Pinochet Ugarte, *El día decisivo...* (1979); así como del mismo autor *Camino recorrido...* (1991)

fuego hacia lo alto, no puede dejar de evocar infinidad de metáforas políticas y sociales. Su dramatismo visual lo convierte por sí misma en un discurso poético similar en la forma a la tragedia literaria.

Esa forma y fondo dramáticos convierten al palacio de la Moneda en el ara del holocausto y a Allende en el héroe sacrificado en él, el nuevo Prometeo, condenado a morir por compartir con el pueblo el fuego iluminador de la verdadera democracia popular.² Por otro lado, y desde el punto de vista contrario, el ejército, individualizado en el nuevo héroe militar —Augusto Pinochet—, protege a Chile y los chilenos de la barbarie y la sinrazón que asolaban al país. También él debe recurrir al sacrificio mítico, convirtiéndose voluntariamente en ese noble Judas que sólo por medio de la sangre y el fuego puede purificar a la nación (Pinochet: 1979, 72) Los mitos históricos requieren sin duda una lectura religiosa de sus acontecimientos y sus protagonistas (Marin: 1981, 18)³ El 11 de septiembre de 1973, para ambos bandos, está pleno de elementos llamados a convertirse precisamente en eso, en mito refundacional tanto para la izquierda que deberá salir al exilio, como para la vieja derecha patriarcal que a partir de entonces se reconvertirá en una nueva derecha de vanguardia a nivel mundial.

A partir de estos dos mitos fundacionales, surgirá una numerosa historiografía. Como es natural, en los primeros años hallaremos bibliografía y hemerografía apologética, cuya finalidad es sin duda la justificación y

² “Esta imagen se tornará una de las más poderosas del golpe de Estado” (Foster: 2013, 146)

³ Marin trabaja la relación entre la imagen del poder y su consumo por el pueblo. Habla así de la “parodia de la eucaristía, y la insalvable frontera entre los símbolos eucarísticos de Jesucristo y los signos políticos del monarca”. En nuestro tema, esto puede tomarse también en sentido inverso, es decir, la apropiación de procesos y personajes históricos por parte de gente común, hacerse parte del acontecimiento histórico por medio del consumo de iconos políticos. Ver al respecto para el “canibalismo simbólico”, desde Benito Juárez a Emiliano Zapata; en mi libro *Atila de tinta y plata...* (2010)

legitimación de ambos mitos.⁴ No será sino hasta la década de los años ochenta del siglo pasado que empezamos a encontrar obra con cierta y prudente distancia de los acontecimientos, aunque no por ello sin tomar partido. Es precisamente a este primer periodo que pertenece la producción de *La batalla de Chile*, tanto en su filmación como su posterior edición en el exilio.

Para Reinhart Koselleck los monumentos funerarios dedicados a la patria después de la Segunda Guerra Mundial, constituyen desde luego una memoria de los muertos, pero sobre todo un elemento identitario para los vivos. Los monumentos son para él un lugar de recuerdo pero también de liturgias cívicas con cargado carácter religioso. Koselleck halla las fuentes de esta veneración occidental en la tradición hagiográfica cristiana. Para el autor, la forma y estructura siguen siendo las mismas en la segunda mitad del siglo XX (Koselleck: 2000, 202) Resimbolizando la propuesta de Koselleck, podemos añadir que *La batalla de Chile* es también un monumento al que se recurre con veneración, un homenaje a los muertos, pero también un cementerio de los que fuimos y nos constituye como parte de nuestra identidad presente. Así, desde esta perspectiva, *La batalla de Chile* es también un homenaje y monumento cinematográfico, una película de culto en el más profundo sentido de la palabra.

Ahora, bien, el carácter de elemento formativo de mito histórico no niega la seriedad y profesionalismo necesario e inherente, al menos en teoría, al cine

⁴ En cada “crisis de la historia”, como nombrara Burckhardt a lo que hoy denominamos procesos históricos, encontramos obras y autores apologéticos. Dichos autores suelen ser protagonistas, en mayor o menor medida, de los acontecimientos descritos, y por ende, sus obras se convierten en el mejor de los casos, en verdaderas reflexiones historiográficas empapadas de “memoria autobiográfica”. A nuestro juicio, el caso mejor logrado, por verdaderamente complejo, es el de Jules Michelet y su *Histoire de la Révolution française*, traducida parcialmente a nuestra lengua. Si bien Michelet nace en 1798, él mismo refiere que lo inspira su infancia, periodo inmediato a la Revolución francesa. Además, advierte del uso de fuentes orales —los protagonistas— como principal acervo de información.

documental. Justamente por ello, *La batalla de Chile* es hasta ahora el mejor documental sobre el gobierno de la Unidad Popular y el golpe de Estado. A través de la conciencia histórica y el constante uso del concepto memoria — como veremos, reiterada una y otra vez—, tanto Patricio Guzmán como el equipo de producción, buscan conscientemente acercarse a la construcción de una objetividad científica para sostener sus afirmaciones. Eso implica necesariamente la urgencia de hacerse de argumentos y comprobaciones, siempre bajo la metodología del cine documental.

La conciencia es voluntad y la historia su discurso. La narración y reinterpretación de los retazos del pasado, sombras como diría Johann Heinrich Kaufmann desde el lejano siglo XIX, son releídas y reescritas siguiendo senderos que, como el hilo de Ariadna, nos llevan al laberinto de la subjetividad, al corazón del poeta. No importa, si esa es la razón que echa a andar la historia, aún así, la acción que de ello se deriva, son hechos al más puro estilo de Marc Bloch.

Introducción

Hay veces que la historia se cristaliza, en que sus protagonistas, a modo del viejo juego infantil, se convierten en “estatuas de marfil”. Hay veces en que los acontecimientos quedan grabados para siempre, a veces en la fría lava de la ciudad de Pompeya, y otras en las sales de plata tocadas tímida pero inexorablemente por la luz de un año, de un día y un lugar preciso. La historia se vale de pequeños rastros, de piezas sueltas de un gigantesco rompecabezas, para de ese modo poder contar una historia, a *Story* dirían los

anglos. Pero hay veces en que el historiador se topa con lo que parece ser la pepita de oro, un universo de información en sí mismo, —*the main Story*—, la historia misma a contar, convirtiéndola así simplemente en *The History*.⁵ Para la historia contemporánea de Chile, el documental *La batalla de Chile* es una verdadera mina de información audiovisual, ese rostro del pasado que, como las figuras quietas de Pompeya, no cesa de reclamar su protagonismo en la historia, su particular visión de los hechos, registrados en esta ocasión hace más de treinta años por el celuloide.

Desde las perspectivas de la teoría de la historia de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, la información histórica no es solamente esa pepita de oro encontrada en la mina de las fuentes históricas, sino que semeja más a la perla maldita de Steinbeck. Si bien *La batalla de Chile* es hasta ahora el documental más rico en información sobre el particular proceso chileno hacia el socialismo y el golpe de Estado que acabó con él, es también la opinión de un sector de la izquierda chilena víctima del golpe de Estado y del consecuente exilio de quienes como Patricio Guzmán, formaron parte activa en dicho proceso.

xxx

Editado y estrenado en el exilio, este documental se constituirá consciente y deliberadamente en un testimonio de propaganda contra el régimen autoritario de Pinochet. Si esa condición de panfleto no demerita de ningún modo su valioso contenido profesional como material documental, sí lo ubica abiertamente en una posición política altamente polarizada, porque

⁵ Desgraciadamente, en nuestro idioma no contamos con una palabra que permita diferenciar en un solo concepto los términos de la lengua inglesa *History* y *Story*, tan precisos para este caso.

polarizada es entonces la situación sociopolítica del continente americano a finales de la década del setenta. La reedición del audio realizada por su autor en la década de los noventa, da cuenta de dos cosas; la importancia y urgencia de un discurso bien argumentado pero radical en los años setenta, así como el cambio de perspectiva del autor sobre su propio pasado, al fin y al cabo, la historización del proceso colectivo —el movimiento popular del socialismo a la chilena—, desde una perspectiva personal (Guzmán: 2006)

Hay muchas versiones: cubana, española, francesa, inglesa, polaca, italiana, pero el texto es el mismo. Y en una versión que yo hice última yo quité un poco la palabra "fascismo", de la que abusaba mucho. Y abusaba mucho de la palabra imperialismo. Lo cambié por "Casa blanca", "Gobierno de Washington"; es lo mismo... Cambié 25 palabras. No es nada (Pinto: 2013)

Añadimos que esas "25 palabras", y el sentido historiográfico profundo de cada una de ellas habla mucho de la actualización discursiva en la obra de Patricio Guzmán. La construcción y reconstrucción permanente de la identidad colectiva e individual queda plasmada en la vida pública y privada del propio documental *La batalla de Chile* hasta entrado ya el siglo XXI.

La memoria histórica no es fija, como móvil y cambiante es también el contexto de cada individuo cuando mira desde el presente hacia el pasado. El presente cambia y por ello cambia también la percepción que del pasado se tiene; de los demás, pero también de uno mismo. Así se construye la memoria, fuente, objeto y pretexto de la historia. Es por eso que desde la historia asumimos que la misma se escribe desde el presente hacia el pasado y no a la inversa. Sin embargo, a veces los acontecimientos que se viven en el presente

son de tal calidad y envergadura que sus protagonistas adquieren lo que llamamos conciencia histórica. Es en esos momentos de la historia donde los hechos que rodean nuestra cotidianeidad exigen ser tratados con excepcionalidad, más allá de la rutina de nuestra vida diaria. Esos hechos o acontecimientos excepcionales son los que detonan o constituyen el centro de verdaderos procesos sociales que con el tiempo se convierten, *per se*, en procesos históricos, y por ende en materia de la disciplina que nos ocupa. Cuando el protagonista de estos procesos se da cuenta de la excepcional trascendencia de los mismos, adquiere lo que llamamos conciencia histórica, materializando su vida cotidiana en un hecho histórico.

El proceso social, político y económico que desencadenó el gobierno izquierdista de la Unidad Popular en el Chile de noviembre de 1970 a septiembre 1973, permitió a un sinnúmero de individuos darse cuenta que lo que se vivía día con día era trascendente par el país y para el contexto general de América Latina. De ese modo, estos individuos dejaban de ser espectadores para convertirse conscientemente en protagonistas de lo que vivían como la historia misma transcurriendo en su propio presente. Así, quienes por razones coyunturales se encontraron filmando dicho proceso, lo hacían también con el convencimiento de que escribían la historia en imágenes y sonido. Nos referimos no sólo a Patricio Guzmán y su equipo de filmación, sino a todo aquél que de un modo u otro formaba parte de las diversas productoras estatales que entonces coexistían. Así lo evidencia la participación masiva *ad honorem* en la producción de *Estado de sitio*, del cineasta francogriego Konstantinos Costa-Gavras en 1972. Más que participar en lo que por entonces era la primera gran producción cinematográfica de la

historia del cine en Chile, se contestaba, a través de lo que cada uno sabía hacer, a lo que era en realidad un compromiso político con un proceso histórico. El convencimiento de que “se estaba haciendo historia” era real y tangible en todo Chile, y el equipo de Patricio Guzmán no constituía una excepción (Castillo, 2008)

Ahora bien, para el Patricio Guzmán de 1973, el documental cinematográfico es aún un discurso donde su autor —o autores, entendido el mismo desde un proceso de producción cinematográfico—, se convierte en el narrador omnipresente en el tiempo y en el espacio. Así, nos cuenta una historia “desde afuera” de la misma historia. Vieja tradición teórica de la cinematografía apuntada ya en 1927 por Siegfried Kracauer (Ginzburg: 2010) A pesar de que la opinión de Kracauer es mucho más cercana a otorgarle veracidad al cine en función de su origen técnico y científico (la fotografía), este autor asume que es en el montaje donde el cine adquiere su verdadera y significativa personalidad. Si en lo primero disentimos, en lo segundo definitivamente coincidimos (Kracauer: 1996, 51 y ss.)

En este sentido, el objetivo de este estudio es precisamente averiguar —o al menos dejar pendientes las preguntas sobre ello—, el modo en que se construye la memoria histórica a través de la filmación y producción del documental *La batalla de Chile*, filmado entre 1970 y 1973, y producido entre 1974 y 1995. Concretamente, se tratará de ubicar en qué momento, y a través de qué estrategias audiovisuales, tanto el equipo de filmación como el de producción sugieren o hacen evidente la conciencia histórica en *La batalla de Chile*.

Capítulo I.

Apuntes para una metodología: fuente, memoria y objeto de la historia

El cine como fuente histórica

En 1988, tras más de quince años de experiencia como profesor de historia y cine, Robert A. Rosenstone declaraba unilateralmente que el trabajo del historiador con el cine era ya un hecho y constituía una subdisciplina dentro de la historia con plenitud de derechos (Rosenstone: 1998, 1173-1185) Dejaba así de sumarse a una larga lista de autores que hasta entonces sólo se habían atrevido a sugerir la utilización del cine como una especie de atañor reflexivo sobre la historia, lista que empezaba con Siegfried Kracauer y terminaba por entonces con Marc Ferro (1974) Concluía así la peregrinación por el desierto de los que hoy podemos llamar precursores de la historia visual en su vertiente cinematográfica, y empezaba su andadura la subdisciplina de la historia a la que sin duda pertenece esta investigación.

Ya entrada la década de los noventa, se asume como algo normal la utilización del cine —documental y de ficción— como una fuente *per se*, similar a lo que pudieron ser las fuentes escritas o posteriormente las fuentes orales que derivaron en la historia oral. De este modo, para el caso de la historia del cine chileno, a partir de los trabajos de Alicia Vega y Jacqueline Mouesca principalmente, el cine se ha convertido en el siglo XXI en una fuente histórica de pleno derecho. Así, hoy en día en los estudios sobre historia del cine

chileno se utilizan las películas —materia final de la producción cinematográfica— como fuente primaria. Al respecto, Claudio Rolle afirma para el caso del cine chileno:

“El cine documental tiene, desde sus orígenes, una naturaleza precisa dada por su clara intención y manifiesta voluntad de dejar registro de un determinado acontecimiento o fenómeno, y como tal puede y debe ser sometido a un trabajo de crítica similar al que se ejerce sobre muchas otras fuentes documentales. Así se debe plantear el *por qué* y *cómo* se ha dejado dicho registro fílmico, cuál era la intencionalidad del realizador, con qué medios actuó al llevar a cabo dicho registro, si fue un acto independiente o bien contratado, si fue programado o espontáneo, o si las imágenes presentadas fueron montadas siguiendo un guión —un discurso narrativo establecido a posteriori en muchos casos— o bien se trata de la presentación de un conjunto de imágenes que busca ser un *reflejo de la visa simplemente*” (Rolle: 2006, 26)

Para comprender esto es preciso asumir que el cine, como cualquier otra metodología de registro de la actividad humana, es capaz de registrar la realidad en diversa medida. Cuando esa actividad humana ocurre en el pasado, entonces hablamos de historia, o lo que es lo mismo, de realidad histórica. Es en esta dirección que apunta la amplia definición de “fuente histórica” de John Tosh:

“Las fuentes históricas se conforman por diversos tipos de testimonios de los acontecimientos pasados de los seres humanos: la escritura y la oralidad, su incidencia sobre el paisaje y la técnica, las bellas artes, la fotografía y el cine” (Tosh: 2010, 28)

De este modo, el cine registra esa realidad que es, siguiendo a Tosh, realidad histórica, y por ende plausible de convertirse por sí misma en fuente histórica. Esto ocurre así aún a través del cine de ficción como habíamos visto con Rosenstone. Así, Rolle realiza su versión cuando de cine chileno se trata: “De la articulación más o menos compleja, según el caso, de las imágenes registradas por el cine, puede manar una forma de explicación de acontecer, asumiendo en propiedad la condición de fuente de historia” (Rolle: 2006, 24) A ello añade la reflexión de George Duby, quien si bien es medievalista, es un fervoroso defensor del cine como fuente histórica. Esta reflexión sobre qué es una fuente asume que la historia es un encuentro singular de un hombre —el historiador— con las fuentes. Estas fuentes que decididamente podemos adjetivar como primarias, son fragmentos del pasado, “jirones balbuceantes”, que hallan vehículo en los documentos. Para Duby, que en algún momento barajó la posibilidad de llevar a cabo un documental a partir de su obra *La era de las catedrales* de la mano del realizador Roland Darbois, este encuentro con las fuentes, si bien debe seguir una metodología intencionalmente científica, debe ser también emocional (Duby: 1976)⁶ Esto es así porque según Duby, allí —en la emocionalidad— radica la intuición y sagacidad del historiador. Para él, el cine es ambas cosas, fuente histórica y emoción manifiesta.

Retomemos por última vez a Rolle a la luz de las reflexiones de Duby: “Podríamos proponer cambiar historiador por cineasta e historiografía por documental y el discurso seguiría siendo válido” (Rolle: 2006, 25). Podemos

⁶ George Duby, *La historia continúa*, Madrid, Debate, 1992, *apud* Claudio Rolle, “El documental como monumental: vehículo de memoria”, en Alicia Vega, *Itinerario del cine documental chileno, 1900-1990*, Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado, 2006, p. 25. Se refiere a *Le temps de Cathedrales*, París, Gallimard, 1976.

añadir, sí, es así siempre y cuando el documentalista-historiador tenga conciencia de este discurso histórico. Este es un punto medular que bien puede mostrarnos la diferencia entre la producción cinematográfica para un noticiero y la factura del cine documental, pausadamente meditado en su etapa de producción como ejercicio de memoria histórica.

De este modo, el cine a través de las películas y la “historia de vida” de las mismas, ha de considerarse una fuente primaria por sí misma cuando utilicemos la historia visual como metodología y subdisciplina histórica, con todos los problemas tradicionales que cualquier fuente histórica tradicional presenta, añadiendo a ello las particularidades de la subdisciplina de la historia visual. El cine es, además de la plasmación tangible de una cosmovisión en tan sólo 90 minutos, una verdadera fuente histórica primaria cuando hablamos de historia.

Fuentes de esta investigación

En primer lugar, definamos qué es una fuente para el caso concreto de esta investigación, es decir, cuáles serán las mismas y de qué manera valoraremos su calidad como información histórica. Para ello es preciso recordar que la metodología —hoy casi una subdisciplina— corresponde a la de la historia visual o gráfica, en su particular vertiente cinematográfica. Así como desde las metodologías tradicionales las fuentes primarias suele ser información escrita —grandes legajos, series numéricas, informes de servicio, memorias, entre otras—, en la vertiente cinematográfica de la historia gráfica se utilizan, como punto de partida, simplemente películas. De este modo, las fuentes primeras que utilizaremos serán diversas películas filmadas antes y durante el periodo

del gobierno de la Unidad Popular, así como otras películas —tanto chilenas como extranjeras—, que permitan explicar dicho contexto de producción. En este sentido, seguimos las recomendaciones de Rosenstone (1997) Ahora bien, a la hora de someter este tipo de fuente de la metodología de la historia gráfica al imprescindible “cuestionamiento de fuentes”, hemos confrontado, ahora sí, dicho material con las otras fuentes más tradicionales, como documentos de la época, entrevistas y bibliografía especializada. Para llevar a cabo el cuestionamiento de fuentes descrito, asumimos la posición de Mraz, quien a la propuesta de Rosenstone, añade la combinación metodológica con otras fuentes no definidas tradicionalmente como particulares de la historia gráfica (Mraz: 1992) Es importante advertir que, tras proceder a la crítica de fuentes, muchas películas se han utilizado instrumentalmente como bibliografía, otorgando el carácter de ensayo a cada una de ellas, especialmente cuando se trata de documentales. Aún así, en algunos casos excepcionales, nos encontraremos con que también algunas películas de ficción representan una seria y profunda reflexión teórica, aplicable no sólo al estudio del documental, sino a la realidad del pasado, que es decir la historia. Consideramos con ello que cada película puede ser —o no—, una seria aportación al conjunto de información y conocimiento de la comunidad académica, tal como lo es —o no—, un libro o una fuente primaria tradicional.

Sobre la bibliografía es preciso explicar su origen. Para esta investigación hemos utilizado básicamente dos tipos de bibliografía. En primer lugar hemos recurrido a herramientas teóricas sobre la teoría del cine, y más concretamente sobre el cine documental. Además, utilizamos la historiografía que sobre el cine latinoamericano en general y chileno en particular se ha

escrito desde mediados del siglo XX. A caballo entre estos dos géneros, y muchas veces confundido con ellos, nos encontramos con diversas reflexiones aparentemente teóricas, nacidas de la reflexión sobre la experiencia propia de diversos directores y productores cinematográficos latinoamericanos. Por ser la mayoría de ellos contemporáneos de Patricio Guzmán, así como de la producción de *La batalla de Chile*, nos serán de suma utilidad.

Finalmente, por abordar un tema donde la gran mayoría de sus protagonistas están aún vivos, hemos recurrido también a las entrevistas, con la crítica de fuentes tradicional de la historia oral. Siguiendo la línea de reconstruir la historia a partir del enfoque mismo de *La Batalla de Chile*, las entrevistas se han realizado entre militantes de izquierda residentes actualmente tanto en Chile, como en México, Suiza y Francia. Confrontando con la información de la época (memorias, informes y entrevistas realizadas entre 1969 y 1979), en cierta medida hemos logrado separar la información confiable de la reconstrucción de la memoria a más de treinta años después. La idealización del periodo de la Unidad Popular ha sido la constante en las entrevistas realizadas fundamentalmente entre los años 2007 y 2010. El esconder tímidamente los defectos y críticas a dicho periodo constituye un elemento que aparece (a través de su omisión) una y otra vez. ¿A qué se debe este silencio tan elocuente?, fundamentalmente a lo que Pablo Yankelevich ha nombrado como el bálsamo que mitiga el dolor (Yankelevich: 2008, 14) Paradójicamente, es en la tercera parte de *La Batalla de Chile*, “El poder popular”, donde las críticas a la Unidad Popular, desde la base sindical y vecinal, contrastan explícitamente con el silencio acrítico que hallamos hoy en los protagonistas que sobreviven. Esa ha sido la clave más recurrida para

“limpiar” las mencionadas entrevistas, el propio documental *La batalla de Chile*. Como veremos, ese bálsamo mitigador del dolor de la pérdida, no sólo de un proyecto político y social, sino de algo más importante —un sueño—, no repara la herida. Revisaremos ampliamente esto en el epílogo, al abordar la que ha sido considerada la cuarta parte de *La Batalla de Chile, Chile, la memoria obstinada*.

Memoria

Pierre Nora afirma que en el siglo XX, el proceso de descolonización en África y Asia ha llevado a una revaloración del acontecimiento como parte fundamental de la construcción de la identidad histórica de los nuevos países (Nora: 1974, 287-301) En América Latina, a más de 200 años de haberse producido las independencias, este hecho sigue siendo fundamental, derivando en un nacionalismo la mayoría de las veces complejo y contradictorio, convirtiendo la historia nacional en un verdadero culto al acontecimiento y sacralizando su conmemoración. Como veremos más adelante, la historia de Chile será interpretada a partir básicamente de dos memorias distintas y radicalmente enfrentadas. De este modo, ciertos acontecimientos de los lugares comunes de la ambigua memoria colectiva serán leídos de manera bien distinta por cada uno de estos grupos.

Nora agrega que ciertos acontecimientos dicen más de toda una época que la época misma. Esto significa que para quienes viven lo que Braudel llamara la mediana y larga duración, los acontecimientos carecen propiamente de valor histórico. Sin embargo, a veces existen acontecimientos —o una serie de ellos— que se convierten en catalizador de todo un pasado aparentemente

dormido. La muerte de De Gaulle es para Nora un ejemplo de ello. El funeral de Estado, digno de un monarca, saca a flote el valor verdaderamente histórico de la figura de De Gaulle. Así ocurre con el periodo del gobierno de la Unidad Popular abanderado pro Salvador Allende, donde una serie de acontecimientos son considerados día a día “momento histórico”, culminando con el épico (en términos simbólicos) golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973.

De qué modo se materializa la prueba tangible de que ese acontecimiento merece ser “memorizado”. A través de lo que Nora llama “los lugares de la memoria” (Nora: 1988) Estos suelen ser un catalizador, cuando no un fetiche, del acontecimiento (o la serie de ellos) Pierre Nora refiere como tal los monumentos, las fechas conmemorativas, los libros de texto, documentos históricos, instituciones académicas cargadas de valor político, fotografías, y por supuesto, cine y televisión. Con respecto a esto último, hablamos del cine documental como un discurso que concentra y celebra cierto acontecimiento fundamental para la identidad de un grupo social o un Estado. En ese sentido, el cine documental de Patricio Guzmán durante el gobierno de la Unidad Popular es exactamente eso de manera absolutamente consciente y explícita. *La batalla de Chile* es por ello, un “lugar de la memoria” en el más amplio sentido definido por Pierre Nora.

Asumiendo que la historia se escribe desde el presente hacia el pasado y a partir de una construcción (que no re-construcción) de acontecimientos, la obra de Nora se convierte en el punto de partida de reflexiones posteriores que vendrán de la mano, entre otros, de Henry Rousso. Los medios físicos desde los cuales se construye la memoria en el siglo XX, son según Nora, la prensa

escrita, la radio, la televisión y en menor medida el cine documental.⁷ La multiplicación en el espacio —y por ende hacia un mayor número de personas— del mensaje de este acontecimiento construido es la característica fundamental de la —ahora sí— “re-construcción” del acontecimiento histórico y por ende del discurso histórico. En este sentido, Nora asume que la construcción de discurso histórico no sólo recae en el historiador, quien finalmente trabaja fundamentalmente con el pasado, sino también en los medios de comunicación que reconstruyen el pasado para transformar el presente. Como medio de comunicación que es, el cine documental se convierte así, para Nora, en constructor de acontecimientos, y por ello en un intérprete del pasado.

Dándole una vuelta de tuerca a la propuesta de Nora, Henry Rousso define el concepto memoria como un punto donde confluyen diversas maneras de entender, comprender y actualizar el pasado (Rousso: 1990) Estos modos de llamar al pasado y recrearlo en el presente son para Rousso la memoria oficial, la memoria organizacional, la memoria cultural y la memoria erudita. La primera categoría corresponde a la memoria de Estado, la construcción identitaria que los gobiernos hacen sobre su propio pasado y que pretenden hegemónica y unificadora sobre el conjunto de la población. La memoria organizacional es la que de alguna manera sigue las mismas pautas y estructuras constructivas que la oficial, pero que pertenece a grupos tangenciales al Estado, cuando no definitivamente enfrentados con él. La tercera categoría —la memoria cultural—, se identifica, no sin importantes precisiones, con lo que la historiografía ha llamado “historia intelectual”, es

⁷ Precisar que Pierre Nora habla sólo tangencialmente del cine, como un medio de comunicación típico del siglo XX. De este modo, la utilización de sus conceptos para el cine, y la interpretación correspondiente, son parte de los presupuestos de esta investigación.

decir, corresponde a la memoria que se produce desde las humanidades, la literatura, las artes, la televisión, y por supuesto el cine. Finiblemente, la memoria erudita es la que se surge a partir de la reflexión y análisis de las otras maneras de vivir las memorias descritas con anterioridad.

En este sentido, el cuestionamiento teórico que lleva a cabo cualquier historiador correspondería entonces a lo que Rousso llama la “memoria erudita”. Por el contrario, dependiendo del objetivo y metodología utilizadas para la construcción del discurso histórico, el historiador podría recurrir a cualquiera de los tres primeros modos de memoria definidos por Rousso. Así, encontramos entonces en el quehacer histórico una combinación en distinta medida de dos o más tipos de memoria, siempre según los conceptos aportados por este autor.

Es así como Henry Rousso niega conscientemente el concepto unificador —y además ambiguo— de “memoria colectiva”, entendido como algo cerrado y fácilmente asible. De este modo, Rousso lo fragmenta en la diversidad de actores y formas que participan de distintas lecturas sobre un mismo acontecimiento. Por lo mismo, el autor no busca en su obra dar cuenta “objetiva” de un acontecimiento del pasado (en este caso la Francia de Vichy), sino analizar “la inmanencia de las fracturas y traumatismos” producidos durante dicho periodo y cuyas consecuencias han llegado al menos hasta finales del siglo XX.

A partir de este análisis, Henry Rousso busca definir los “usos y las formas de instrumentalización del pasado”. Eso es exactamente lo que buscaremos con esta investigación. El uso que de la construcción de la memoria se hace a partir desde el primer momento en que se planea la

producción de *La batalla de Chile*, hasta la edición final del material, quedando entonces listo como un discurso de “memoria cultural” según los parámetros de Rousso.

Por otro lado, hace falta ahora definir la particularidad de una obra cinematográfica en relación a la memoria. En su texto *La memoria, la historia, el olvido*, Paul Ricœur plantea una pregunta aparentemente obvia, a saber, la memoria, ¿se expresa en imágenes? A partir de aquí Ricœur lleva a cabo una genealogía de los autores que han trabajado el tema. Para diferenciar entre memoria e imaginación —discusión planteada ya por la filosofía clásica helénica—, define ambos conceptos a partir de la “presencia de lo ausente”. Añade que la imaginación se caracteriza por la “suspensión de cualquier posición de realidad y la visión de lo irreal”, mientras que la memoria responde a la “posición de una realidad anterior” (Ricœur: 2000, 67)

Sin embargo, cabe aclarar que a pesar de la fama de Ricœur como filósofo especializado entre otras cosas en la epistemología de la historia, raras veces se refiere explícitamente a la imagen gráfica, sino más bien a la imagen mental ligada directamente con la *psiqué*. Así, su trabajo profundiza en lo que tiene que ver con la memoria, traducible al fin y al cabo no a cualquier discurso, sino solamente a la escritura. Ricœur da por sentado que la historia trabaja y se expresa con la escritura, por eso el dejar en la cuneta las reflexiones sobre la memoria gráfica. Sin embargo, a partir del planteamiento de su pregunta y en su genealogía, Ricœur da paso a autores sin duda mucho más interesantes. Retomemos en este caso a un autor sugerido por él, al viejo Edmund Husserl, quien sin duda, continuando la inacabable discusión sobre el *icono* entre Platón y Aristóteles, aporta una nueva lectura que incluye algunos elementos

que nos resultan útiles en esta investigación. Por otro lado, añadir que la explicación de Husserl es mucho más clara y concisa que la glosa que de este autor hace Ricoeur.

Para Husserl el recuerdo se constituye a partir de la conciencia de un “objeto” en el pasado, es decir, algo que ha ocurrido realmente. Por ende, el recuerdo es para él el verdadero objeto de la memoria (Husserl: 1985, 259) Ahora bien, dando un paso más hacia la disciplina de la historia, podemos añadir que si la historia es la memoria materializada a través de una manera particular de re-construir lo que llamamos recuerdo, podemos entonces afirmar que la memoria, a través del recuerdo constituye el objeto de la historia. Así, obtenemos que la memoria es la imagen ideal (“ricœuriana”, es decir, en la *psiqué*), en el presente, de un acontecimiento —real— ausente. Por otro lado, el recuerdo es la re-construcción formal y coherente de esa memoria. Así, siguiendo a Husserl, el recuerdo reconstruido a través de una metodología particular se convertiría en historia.

Ahora bien, Husserl utiliza el concepto imagen (*Bild*) para referirse precisamente a lo que aquí denominamos “imagen gráfica”, pintura, fotografía, escultura, etc., asumiendo una lectura tradicional de la imagen como idea con un referente real, aún *a posteriori* de la creación de la imagen ideal. Sin embargo, este autor nos resulta útil porque a pesar de apropiarse una definición del concepto “imagen” clásico poseedor de la veracidad que se le otorgaba en el siglo XIX, añade otro concepto a partir de una definición de contrarios. Nos referimos al concepto “fantasía”. Edmund Husserl habla de ello en mención a la matemática, la poesía, la literatura, la mitología. La principal característica de la “fantasía” husserliana es la carencia de referencia con la

realidad, lo que de inmediato le otorga el sentido de “creencia”. En definitiva, para que la idea no sea una imagen y sí una fantasía requiere que quien la produce “crea” en ella, de allí su vinculación directa con el mito y con la metodología cognoscitiva inherente a cualquier religión.

Es así como para pasar de la idea a la imagen física (fotografía, pintura, etc.) es preciso, según Husserl, poseer conciencia de que se construye una imagen, o imagen-recuerdo. Así, la reconstrucción del pasado (el recuerdo de un acontecimiento que realmente ocurrió) se puede materializar sólo si se tiene conciencia de ello, esto es, trasladado a la historia, conciencia histórica. Sin embargo Husserl advierte que la fantasía es producto, en su materia bruta, de fuentes que no son sino convenciones simbólicas culturales. Entonces, la diferencia fundamental con la imagen es que si bien la fantasía parte de convenciones simbólicas culturales, el producto que se obtiene de ello no obedece a acontecimientos que realmente ocurrieron, mientras que la imagen es producto del recuerdo de hechos reales, de la experiencia.

“Nosotros no creemos de ninguna manera que, cuando comprendemos símbolos sin el apoyo de imágenes concomitantes, exista el símbolo solo; ahí está además la comprensión, vivencia de un acto peculiar, que se refiere a la expresión, dándole luz, prestándole significación y con ella referencia objetiva.” (Husserl: 1985, 262)

De este modo, para Husserl la memoria se reconstruye entonces a través de la materialización de la imagen, siendo el acontecimiento el objeto de dicha memoria. Por extensión, usamos aquí el concepto de imagen (*Bild*) también aplicado al cine, que incluye además, un lenguaje mucho más

complejo gracias a la cinemática de la imagen y al sonido, el audio en sus diversas formas.

Si esto resulta un primer paso fácil de asir —la definición de imagen y su aparente contraposición como “fantasía”—, desde la historiografía generada sobre todo después de la Segunda Guerra mundial, se ha incluido en la epistemología de la historia el concepto de interpretación histórica con un alto valor determinante en el discurso final de una producción historiográfica. Al respecto, la definición de Husserl resulta insuficiente para semejarse con las definiciones de “interpretación histórica” de finales del siglo XX. Sin embargo, influido sin duda por la vanguardia epistemológica de las ciencias, así como del psicoanálisis en boga por entonces, hallamos en este autor la punta de lanza de lo que posteriormente se materializará en las numerosas reflexiones epistemológicas a lo largo de todo el siglo XX. Nos referimos a la “apostilla” que Husserl añade a los elementos que caracterizan el concepto de imagen.

“También sucede que un tipo sensible despierte primeramente nuestro interés y sólo posteriormente se nos haga consciente su carácter de palabra o de símbolo de otra clase.” [...] “Y al vivir en su comprensión, no ejecutamos un representar o juzgar que se refiera al signo como objeto sensible, sino algo totalmente distinto y de distinta especie, algo que se refiere a la cosa designada. Así, pues, en el carácter del acto que da sentido —carácter que es diferente, según que el interés se dirija al signo sensible o al objeto representado mediante el signo aunque no

imaginado con imágenes de la fantasía)— es en donde reside la significación” (Husserl: 1985, 262)⁸

Aún así, a diferencia de lo que propone primero Husserl y después Ricœur entre otros, aprovechamos ambas definiciones para asignarlas —en su conjunto y no de modo dividido y confrontado— a lo que aquí entendemos como memoria histórica en el cine. Las definiciones por separado, y según el autor antinómicas, se tornan convergentes cuando alcanzamos el nivel de la interpretación en la historia, y en particular en el cine a través de su vinculación con esta disciplina. Por separado, es decir, siguiendo exclusivamente la definición de imagen como referente de lo real y alejándonos de la fantasía como imaginación, sólo podemos quedarnos entre las manos la materia bruta del cine es decir, el material filmado sin editar. Además, para que mantenga su “pureza como fuente”, deberíamos dejarla tal cual fue filmada, es decir, sin interpretar el acontecimiento a través del lenguaje propio del cine, a saber, la edición y todo el proceso de postproducción. Sólo así cumpliríamos con los requisitos marcados con la imagen recuerdo indicada por Husserl. Aparentemente, esto equivaldría al disparo de la cámara y la plasmación por medios naturales de la imagen en las sales de plata, pero añadiendo cinemática y sonido. Nada más, nada menos.

Bien sabemos que esa imagen pura, en cualquiera de sus formatos, simplemente no existe ni siquiera en la fotografía científica.⁹ ¿De qué modo se

⁸ Al añadir el elemento “tiempo”, Husserl da un paso en dirección a la conciencia histórica como una reflexión desde el presente hacia el pasado, lo cual constituye al fin y al cabo el eje vertebral de esta investigación. Será Martin Heidegger quien profundizará el trabajo de Husserl sobre el tiempo y la conciencia del mismo, pero sin duda alejado de lo que aquí nos ocupa.

⁹ Vale la pena recordar los serios problemas epistemológicos que conlleva el retratar una nube de electrones. Ya desde 1927, Werner Heisenberg apuntaba dicho dilema. La ubicación hipotética del electrón sólo puede hacerse matemáticamente, a sabiendas de que en “la realidad” es imposible. La ubicación certera y precisa del electrón correspondería entonces sólo

puede garantizar entonces que esto no se produzca en el cine, un medio de comunicación mucho más complejo? Simplemente no se puede, por eso es que no coincidimos con las definiciones previas de imagen y fantasía por separado, aunque hacemos nuestras la necesidad de interpretación posterior de la imagen para convertirla en símbolo, tal como apunta Husserl y aunque no desarrolle el concepto con posterioridad. Por eso es que nos son útiles sólo en la medida en que podamos volver a unirlas en el concepto de interpretación histórica. Será a partir de la definición más contemporánea de “objeto de la historia” donde podamos desarrollar y explicar la salida a esta aparente contradicción.

Objeto e interpretación de la historia

El problema surge cuando tratamos definir las características de esa reconstrucción coherente de la memoria que hemos llamado historia. Retomemos por unos instantes a Robert Rosenstone. En su obra ya mencionada, este autor reflexiona sobre las posibilidades de utilizar el cine de ficción de tema histórico como una fuente y herramienta para la disciplina histórica (Rosenstone: 1997) Partiendo de lo expresado una y otra vez por Pierre Sorlin, Rosenstone afirma que si bien las películas históricas de ficción son, como la misma disciplina histórica, una recreación del pasado; constituyen además una explicación del presente (Sorlin: 2005, 34) La manera de interpretar la información del pasado y recrearla o representarla (en el sentido escénico del término), nos otorga también importantes pistas sobre

al ámbito de las matemáticas, es decir, pura “fantasía” husserliana. Sobre Heisenberg (Barnett: 1978)

cómo se concibe a sí misma la industria cinematográfica y cómo es su relación con su entorno social en el momento de la producción. Así, *Los últimos días de Pompeya*, de Luigi Maggi, nos habla mucho más de la Italia de 1908 que de cualquier otro aspecto de la historia de la Roma clásica.



Luigi Maggi, *Los últimos días de Pompeya*, 1913. Fotograma

Para poder acercarnos a este tipo de reflexión, Rosentone nos indica cuál debe ser, a grandes rasgos, la metodología y los criterios que nos pueden conducir a utilizar el cine como fuente y herramienta para la historia. Cuando uno se acerca desde la historia al cine con la finalidad de utilizarlo como una herramienta de trabajo, suele cometer el siguiente error reiteradamente, ello según Rosenstone; exigirle en demasía la precisión histórica —en términos científicos—, que le exigimos a cualquier libro académico. El autor nos advierte que una película de ficción, aún con tema histórico, es sólo eso, una película de tema histórico, no una reflexión académica lista para ser sometida a lo que Pierre Bourdieu, denominaba el Tribunal del *Homo academicus*. Para lo que nos sirve esa película, por ejemplo, *Cleopatra* de Mankiewicz (1963), es sobre todo para analizar por qué Hollywood necesita hacer una película sobre Julio

César, Marco Antonio y Cleopatra en el año de 1963; qué significa representar a ambos imperios con la grandilocuencia y ostentación con que allí aparecen; cuál es la relación entre la productora y el poder político de entonces; qué modelos sociales se transmiten y por qué a la sociedad estadounidense —y al mundo— a principios la década de los sesenta. Eso es trabajar con el cine histórico para la historia.

¿Por qué se puede realizar esa operación según Rosenstone?, porque el cine, como cualquier discurso, pasa necesariamente por una interpretación de la información a la que se tiene acceso. En las reflexiones académicas sobre procesos históricos, esa interpretación no es gratuita. Si bien responde a criterios de objetividad que pasan necesariamente por un contraste de diversas fuentes (no necesariamente por la “comprobación” de las mismas, en sentido cartesiano), lo que no podemos evitar es la necesaria carga de subjetividad que añadimos inmediatamente después. Esto significa que una vez que hemos contrastado nuestras fuentes, y en la medida de lo posible las hemos sometido a la tradicional “crítica de fuentes” característica de la disciplina histórica, a la hora de proceder a construir nuestro discurso, lo hacemos a través de la interpretación, es decir, de lo que Husserl ha llamado los elementos simbólicos que nos ha dejado la experiencia vivida.

Ni la historia ni el cine son ajenos a estas características de lo que es un discurso histórico. Siguiendo a Kracauer podría argumentarse que, al igual que la fotografía, el cine parte de una realidad física incontestable. Sin embargo, contradiciendo al mismo autor, podemos añadir que si bien eso es cierto, la imagen por sí sola no nos dice nada. El conjunto de imágenes y audio necesita necesariamente ser editado para conformar discurso. Es en esa edición o

montaje donde se re-construye la realidad pasada, aún la realidad de ese pasado inmediato que corresponde a las imágenes frescas recién filmadas.



Joseph L. Mankiewicz, *Cleopatra*, 1963. Fotograma

Con esto queremos decir que aún en el caso del cine documental, que es el que nos ocupa, las imágenes en bruto son sólo eso, un conjunto de imágenes que nada dicen *per se*. Es atinada la comparación con el lenguaje escrito. Un libro académico sobre historia no es discurso histórico hasta que las palabras que lo componen han sido ordenadas de modo coherente por el autor. Aún así, el libro transforma todavía su personalidad en manos de un diseñador y de un editor. Las palabras desordenadas, o mejor aún, los capítulos desordenados, poco nos dicen sobre la verdadera intención o manera de comprender un proceso histórico por el autor. Necesitamos que éste elija primero la información y posteriormente la ordene de modo que sea inteligible a personas ajenas a él. Eso es interpretación histórica, y eso es también lo que ocurre tanto en el cine de ficción como en el cine documental.

No nos queda sino advertir que el lenguaje que aquí se utiliza es el mismo que en los años setenta del siglo pasado se utilizaba no sólo en la academia, sino entre los propios actores históricos a que nos hemos referido, protagonistas todos ellos de esta investigación. Por ello, nos remitimos a las definiciones de los conceptos utilizados —burguesía, proletariado, izquierda, derecha, entre otros— a la obra en boga en aquella época, a saber, el famoso ensayo de Marta Harnecker, *Los conceptos elementales del materialismo histórico*.

Harnecker es útil no sólo porque su obra había tenido una amplia difusión entre la intelectualidad chilena, así como en numerosos ambientes sindicales, sino porque ella participa activamente en la asesoría del equipo de producción, así como en la reelaboración del guión de *La Batalla de Chile* en el exilio en Cuba.

Se dan una organización sometida a una disciplina rígida, y se establece un programa de trabajo extremadamente riguroso, en el que no cuentan ni domingos ni festivos. No hay tampoco horarios estables; el equipo puede ser requerido a cualquier hora del día o de la noche. Un aspecto importante de su labor: la vinculación con la redacción de la revista “Chile Hoy”, semanario de izquierda independiente que dirigía la periodista y profesora de filosofía Marta Harnecker. Es en la discusión con diez redactores de la publicación como se establecen muchas de las pautas de las jornadas de filmación (Mouesca: 1988, 79)

Así, su influencia en la película ocurre tanto en Chile durante la filmación, como durante el montaje. A lo largo de la película encontramos que los protagonistas, a saber, las clases medias, los grupos vecinales populares, los

obreros y los sindicatos, usan repetidamente y con toda naturalidad, conceptos y lenguaje derivados de la tradición intelectual de la izquierda latinoamericana y materializados en la famosa obra de Marta Harnecker.

Por otro lado, dado que se trata de una investigación sobre historia visual en su vertiente cinematográfica documental, la principal fuente de citas corresponderá precisamente a documentos audiovisuales, sometidos todos ellos previamente al cuestionamiento de fuentes tradicional de la disciplina histórica. Por las razones que hemos explicado con anterioridad, creemos que la legitimidad de la historia gráfica o visual ha de provenir precisamente de la utilización seria y responsable —es decir, sometida a la crítica de fuentes—, de material audiovisual para este caso.

Breve historia de Chile, a vuelo de pájaro.

Chile nace como república independiente en 1810, siguiendo el modelo sudamericano y prontamente imitado en todo el continente. La independencia de Chile es, como casi todas las independencias latinoamericanas, una revolución burguesa que en la América hispana toma forma de independencia política. Así, las revoluciones burguesas europeas del siglo XIX, son en América revoluciones contra el Antiguo Régimen, lideradas en este caso por los sectores sociales que controlaban las distintas economías regionales, a saber, los grupos criollos, herederos directos del poder colonial español (Jocelyn-Holt: 1992, 72) Salvo la independencia de Haití que procede de raíces distintas, las independencias americanas permiten ubicar claramente las luchas entre peninsulares y criollos como conflictos de transición entre el Antiguo y el

Nuevo Régimen, donde los grupos criollos representan sin duda al Nuevo Régimen que busca hacerse un espacio en la América hispánica. A este propósito será de gran ayuda tanto la política exterior de los Estados Unidos como la de la Gran Bretaña.

Es en este contexto, del que Chile no es ajeno de ninguna manera, que encontramos de qué manera el proceso independentista chileno es conducido por la antigua oligarquía colonial de origen hispano, es decir, el criollismo fortalecido económicamente, y que busca ahora hacerse del poder político.

Así, la historia oficial chilena del siglo XIX es la historia del triunfo del criollismo y la consolidación de un modelo oligárquico según los parámetros del Estado-nación europeo surgido a la luz de las revoluciones burguesas del viejo continente. En ese modelo de Estado, encontramos diversas posturas y matices, por lo general resumidos en las tradicionales corrientes políticas de liberales y conservadores. Para el caso chileno, los primeros abogaban por una postura social paternalista de protección para con las clases populares, mayoritariamente conformadas por mestizos. Por el contrario, los grupos conservadores primaban el desarrollo del libre mercado radical, sobreponiendo las ganancias de la industria a lo que tímidamente empezaba a llamarse “derechos sociales”.

De un modo u otro, a lo largo de todo el siglo XIX, Chile es un país donde campea la injusticia social y el servilismo rural, con las acostumbradas consecuencias socioeconómicas, a saber, pobreza extrema, desnutrición, analfabetismo, baja esperanza de vida y nulas perspectivas de movilidad social.

La Guerra del Pacífico (1879-1882) contra el Perú y Bolivia, permitirán a Chile hacerse de importantes sectores salitreros. Con el respaldo

fundamentalmente de la Gran Bretaña, Chile hallará en el salitre el llamado oro blanco, que le permitirá financiar el 73% de la economía nacional, dando lugar a un auge económico sin precedentes, y catapultando a la oligarquía chilena a los primeros niveles de riqueza en América Latina. El notable desarrollo económico chileno hasta la Segunda Guerra mundial se deberá sin duda a la explotación de las inmensas salitreras del norte del país (Varigny: 1979)

A lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX, hallamos al menos cinco intentos importantes de cambiar de alguna manera el sistema político y económico chileno a favor de las clases populares —todos ellos frustrados—. El primer intento corresponde al periodo de José Manuel Balmaceda (presidente de 1886 a 1891), donde el ejecutivo trata de llevar a cabo reformas sociales a costa de las ganancias de las empresas salitreras, en su mayoría de capital extranjero. El Congreso será la cara visible de la oposición de la oligarquía salitrera. El conflicto se resolverá por medio de una guerra civil que concluirá con el suicidio de Balmaceda en la legación argentina.

El segundo intento de aplicar reformas sociales, siempre recurriendo a limitar de alguna manera las ganancias de las grandes empresas, chilenas y extranjeras, corresponde al periodo presidencial de Arturo Alessandri Palma (1920-1924) El movimiento de la joven oficialidad chilena —directamente vinculada a las familias más adineradas de Chile—, denominado “Ruido de sables”, terminará en un tranquilo aviso de Golpe militar que obligará al presidente a exiliarse (Orrego: 1979, 82)

En 1932, un reducido grupo de militares vinculados a la masonería, llevarán a cabo un golpe de Estado para conformar la que se denominará la “República socialista”, que durará apenas 12 días. El arresto de todos sus

ministros, y consecuente deportación sellará el final de dicha República socialista (Díaz Gallardo: 2002, 64)

En 1938 se produce el que será en la historia de Chile el primer intento de cambios sociales a través de las urnas a través de la coalición denominada Frente Popular. Pedro Aguirre Cerda, profesor hijo de campesinos, se convertirá en primer presidente de Chile que no pertenece a ninguna de las familias vinculadas tradicionalmente a la denominada oligarquía criolla. Sus propuestas sociales constituirán una verdadera revolución para el orden de cosas de una clásica República burguesa. Pondrá en marcha la educación pública, obligatoria, gratuita y laica, así como el proyecto —nunca materializado— de nacionalización de los principales sectores económicos del país (Fillipi: 2006, 36). Durante su gobierno fueron recibidos los exiliados republicanos españoles por conducto de Pablo Neruda. Cabe destacar que el entonces joven médico Salvador Allende, ejerció como ministro de sanidad. La prematura muerte por tuberculosis de Pedro Aguirre Cerda concluiría este penúltimo intento de profundas reformas sociales en la historia de Chile.

Sin embargo, no sería sino hasta el gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964-1970) cuando desde el humanismo cristiano del Partido Demócrata Cristiano, se materializarán tímidamente ciertas reformas sociales planteadas ya desde el siglo XIX, procurando no tocar lo esencial de los intereses de las grandes empresas.

A pesar de las propuestas de cambio social del gobierno de Frei que mitigaban de alguna manera las ya centenarias injusticias sociales de Chile, encontramos un organizado grupo político y social que consideraba que dichas propuestas eran insuficientes, porque no atacaban de raíz los problemas que

renacían una y otra vez. Provenientes de la tradición anarquista y socialista europea, traída a Chile por emigrantes y exiliados desde finales del siglo XIX, encontramos en la historia chilena de principios del siglo XX diversos movimientos que parirán el partido de corte socialdemócrata Partido Radical — el partido del presidente Pedro Aguirre Cerda—, así como el Partido Socialista de Chile, en el que militará como miembro fundador Salvador Allende Gossens. Además, a la izquierda de ambos partidos —el Partido Radical y el Partido Socialista— encontramos movimientos anarquistas, aparentemente residuales, pero con cierta representación en el mundo sindical, así como el fuerte y consolidado Partido Comunista de Chile, con amplia aceptación entre las clases populares.

Para el último tercio del siglo XX, esta coalición de partidos se presentará a las elecciones bajo el nombre de Unidad Popular, llevando finalmente a la presidencia a Salvador Allende (Jocelyn-Holt: 1999, 201)

Capítulo 2. Hablando de cine

Patricio Guzmán nació el 11 de agosto de 1941. Hizo la primaria en Viña del Mar y después concluyó sus estudios en el prestigioso bachillerato público Instituto Nacional de Santiago. Según indica él mismo, su afición al cine provenía, sin saberlo entonces, de su pasión por los atlas geográficos y los libros de aventuras que leía por sugerencia de una institutriz en su casa de Viña del Mar. Después descubrió que lo que Salgari y Verne describían sobre el papel, podía “volverse realidad” a través del cine. De este modo el cine le

acompañará como un amante siempre presente, pero nunca como un amor oficial (Mouesca: 1988, 73) Sólo hasta entrar en la edad adulta recuperará de manera formal y explícita su pasión por el cine.¹⁰ Sus primeras inclinaciones profesionales se decantaron por las letras, publicando su primer cuento en una antología editada por el reconocido crítico literario Armando Cassigoli (Guzmán: 1959) Posteriormente, editaría su primer libro de cuentos, *Cansancio de la tierra*, en 1961. Este primer libro de cuentos incluía no sólo los suyos, sino también los de Jorge Lagos. El libro fue muy bien recibido por la crítica, pero ello no fue suficiente para anclar al joven Patricio Guzmán en la producción literaria (Cassigoli, s/f, 8-9)

Sin embargo, su pasión cinéfila lo llevó pronto a buscar puntos de encuentro con el cine. De este modo, Guzmán publica su primera y muy corta novela, *Juegos de verdad*, al año siguiente. Sobre ella, Patricio Guzmán dice que se trata de un puente entre ambos modos de expresión, decantado hacia la expresión cinematográfica; lo considera su “conversión al cine”, ya que, dice él, es casi un guión cinematográfico: “Es una descripción de situaciones a través de imágenes que, contrapuestas unas con otras, forman una pequeña secuencia o capítulo. O sea que hay una tendencia a describir las cosas por las formas externas.” (Guzmán: 1977, 45)

Tras coquetear con el cine a través de *Juegos de verdad*, Patricio Guzmán, junto con otros amigos, realizaron al menos cinco películas en 8 mm, todas ellas hoy perdidas. Sin embargo, por aquel entonces una de ellas fue a parar al Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile, instituto dirigido por el jesuita Rafael Sánchez. Según cuenta el propio Guzmán, este personaje

¹⁰ Patricio Guzmán, *Mon Julio Verne*, Francia, Exnihilo – Arte, 2005, 58 min.

fue fundamental para su decantamiento definitivo por el cine (Ruffinelli: 2011, 28)

Paralelamente a su trabajo en el Instituto Fílmico como asistente de dirección, Patricio Guzmán estudió primero historia y geografía, después filosofía, todo ello en el Instituto Pedagógico Nacional de la Universidad de Chile. Sin concluir ninguna de las dos carreras, filma en 1965 un cortometraje —hoy perdido— en 16 mm de 20 minutos de duración titulado *Viva la libertad*. Se trata de una película montada a partir de dibujos. En él Guzmán lleva a cabo una crítica al sistema capitalista desde la perspectiva de un joven sin expectativas.

No será sino hasta el año siguiente, 1966, que Patricio Guzmán comience a ser nombrado todavía tímidamente en el ambiente cinematográfico chileno. Su cortometraje en blanco y negro, en 16 mm y 19 minutos, producido por el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, *Electroshow* es la versión chilena del entonces recién estrenado *Now!* de Santiago Álvarez, pero montado exclusivamente con imágenes fijas. Sólo los créditos presentan imagen en movimiento, los textos de créditos van acompañados del responsable en cuestión, siempre filmados en movimiento. Hecho a partir de recortes de revistas de la farándula y la moda de venta en Chile, Patricio Guzmán realiza la denuncia del sistema capitalista en Chile, pero con cierto sentido del humor logrado a través del montaje de mensajes yuxtapuestos. Las secuencias del montaje se logran emulando los programas de televisión por entonces de moda en Chile, en un medio tecnológico —la televisión— que acababa de ubicarse en el seno de los hogares de clase media chilenos. *Electroshow* se presentó en el Festival de Viña del Mar en 1966, siendo premiado allí mismo y

posteriormente en otro festival en Bilbao. La dificultad para hallar salas de cine con proyector de 16 mm., lleva a Guzmán a subarrendar el Teatro Ictus, donde se proyectarán no sólo *Electroshow*, sino un sinnúmero de cortometrajes producidos entonces por el Instituto Fílmico (Ruffinelli: 2001, 29)

Hacia 1966, decepcionado del inmovilismo del gobierno de Eduardo Frei Montalva en materia social, decide emigrar fuera de Chile. Es así como opta por pedir su ingreso en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid (EOC)

En Madrid Patricio Guzmán traba amistad con sus compañeros de la EOC, a saber, Fernando Méndez Leite, Ana Diosdado, José Luis García Sánchez, Manuel Gutiérrez Aragón y Manuel Marinero. Todos ellos, junto con Guzmán, reciben las enseñanzas de quienes hacen cine en España por aquel entonces; José Luis Borau, Luis García Berlanga y Miguel Picazo (Mouesca: 1988, 74)



Patricio Guzmán. Revista APSI, n° 179, Mayo – Junio 1986.

Paralelamente a sus estudios en la EOC, trabaja como asistente en el cine publicitario, donde aprenderá el pragmatismo de la producción

cinematográfica. Como parte de su formación realiza dos cortometrajes, siempre orientados hacia América Latina y sus problemas sociales, a saber, *La tortura y otras formas de diálogo*, así como *El paraíso ortopédico* (Mouesca: 1988, 74)

En 1971, después de pasar vacaciones en Chile y ser testigo directo de la euforia del nuevo gobierno de la Unidad Popular, decide regresar a su país de manera definitiva. Arriba desde Madrid con la intención de hacer cine de ficción. Para entonces, Patricio Guzmán cree que la mejor manera de aportar algo al nuevo proceso es filmando una película histórica que recuerde a la sociedad chilena que la independencia de Chile es también producto de los movimientos populares, “lo más importante es ponerse al servicio de la realidad contingente” (Guzmán: 1977, 48) Es su manera de contribuir al nuevo proceso social, tal como lo han hecho ya desde la trinchera del celuloide Miguel Littin con *El Chacal de Nahueltoro* y Raúl Ruiz con *Tres tristes tigres*, películas especialmente caras para Guzmán ya desde aquel entonces.

La burocracia de Chile Films, la productora de la película de ficción que Guzmán quiere filmar, produce grandes momentos de inactividad, con lo que Guzmán propone a la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile lo que será una par de años después *La batalla de Chile*. Junto con Antonio Ríos en la cámara, y Felipe Ríos en la producción y el sonido, echa a andar un proyecto para “mostrar paso a paso los acontecimientos” de los logros del gobierno de Allende. Es así como nace la película *El primer año*, con una producción escasa; tres personas, una cámara Arriflex, una grabadora Perfectone, un sueldo mínimo y gastos para viajes de producción (Mouesca 1988, 75)

El Nuevo Cine Latinoamericano

Tanto historiadores del cine, como historiadores de la cultura, cineastas, productores y artistas, coinciden en que a partir de la Revolución cubana, se desarrolla en América Latina lo que se conoce, ya entonces, como “Nuevo Cine Latinoamericano”. Mito de la identidad cinematográfica común en América Latina, el Nuevo Cine Latinoamericano ha llegado a ser en algunos aspectos mucho más argumento político de la izquierda que propiamente un movimiento estrictamente cinematográfico.

“Se fue instalando una versión no ya afirmativa, sino triunfalista apologética, indiscutible, de la absoluta validez de las teorías y de las prácticas” (Frías: 1988, 75)

Sin embargo, las definiciones de qué es el nuevo cine latinoamericano son, hasta hoy en día, sujeto de amplia discusión. Las distintas y variopintas argumentaciones navegan desde el afirmar que el Nuevo Cine Latinoamericano es en realidad exclusivamente el cine políticamente simpatizante con la Revolución cubana, hasta las opiniones plenas de matices que apuntan hacia convergencia entre lo que es, sin duda, el compromiso político de izquierda (con toda las variantes que ello implica a lo largo del continente y a través del tiempo) de sus realizadores, junto con una toma de conciencia de la necesidad de producir un cine de alta calidad técnica, estética y narrativa.¹¹ Desglosar qué es ser de izquierda en la América Latina de las décadas de los sesenta y setenta, así como los distintos niveles de compromiso que bajo ese mismo rubro se insertaban diversas organizaciones políticas y culturales, es tarea amplia, digna de múltiples estudios que ya se

¹¹ Más adelante veremos en detalle la discusión sobre los límites de una producción cinematográfica que el propio Nuevo Cine Latinoamericano se marca.

han escrito y aún se siguen escribiendo desde la academia. Para este estudio, mucho más modesto, trataremos de encontrar definiciones a partir de la propia producción cinematográfica de la época. De este modo, utilizaremos tanto las opiniones de los realizadores vertidas en los medios de comunicación y en los estudios académicos, como el contraste de lo dicho con lo hecho, es decir, con el material fílmico exhibido.

Veamos primero en qué momento y contexto comienza a usarse el término “Nuevo Cine Latinoamericano” para denominar a un grupo de cineastas y su producción, diferenciándolo claramente de otro tipo de cine hasta entonces abrumadoramente mayoritario. A partir de la Revolución cubana —1960—, y a lo largo de toda esa década, un importante número de cineastas latinoamericanos viajarán a Cuba para constatar en carne propia lo que se adivina ya como el acontecimiento del siglo para América Latina. ¿Qué surge primero, el huevo o la gallina?, ¿el movimiento cultural y cinematográfico denominado Nuevo Cine Latinoamericano o la conciencia cultural “latinoamericanista” que llevará al surgimiento precisamente de ese Nuevo Cine Latinoamericano? Es sin duda un proceso que se retroalimenta constantemente, desde la Revolución cubana hasta la firma del Manifiesto del Primer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, en Viña del Mar, en el año de 1967. Si buscamos antecedentes históricos en la construcción de una identidad latinoamericana, podemos atravesar el océano de la historia intelectual hasta llegar a Bolívar, Sarmiento, Mariátegui y el Che Guevara. Por razones obvias, nos limitaremos al contexto de la Revolución cubana. Es desde allí, desde la Cuba revolucionaria, desde donde se empieza a plantear la importancia —y muchas veces determinación— de una identidad común a los latinoamericanos,

sesgada, cuando no negada, por la construcción burguesa de los Estados-nación del siglo XIX. Lo que sin duda se adivina como un inmenso marco regional, América Latina, con algunas características comunes, a saber, idioma¹², religión, relación con la península ibérica, se convierte ahora en una contrapropuesta a la cultura hegemónica (que no mayoritaria) de la burguesía. Agreguemos también lo que sin duda es la argamasa del concepto cultural que América latina representa en el imaginario de la izquierda intelectual latinoamericana: lo que “es” en esencia el subcontinente; es decir, los tópicos de comportamiento y sociabilidad comunes que nos diferencian, por ejemplo, de los europeos y norteamericanos. Es desde allí que la importación de la Revolución cubana cobra sentido.¹³ Así, los cineastas cubanos, conscientes de su nueva influencia en la intelectualidad latinoamericana, promueven desde 1960 el concepto Nuevo Cine Latinoamericano para designar un movimiento cultural alrededor del cine, alejado de los cánones de producción norteamericanos.¹⁴

A lo largo de siete años, de 1960 a 1967, y bajo los parámetros antes descritos, se construye la toma de conciencia de un nuevo proyecto en común para el ámbito de la cinematografía. A sugerencia esencialmente de Aldo Francia, cineasta chileno independiente y figura fundamental junto con Pedro Chaskel y Miguel Littin de lo que se llamó Nuevo cine chileno, veremos de qué manera se materializará ese proyecto en común en el año de 1967. El lugar elegido por Aldo Francia será el tradicional balneario de la burguesía chilena,

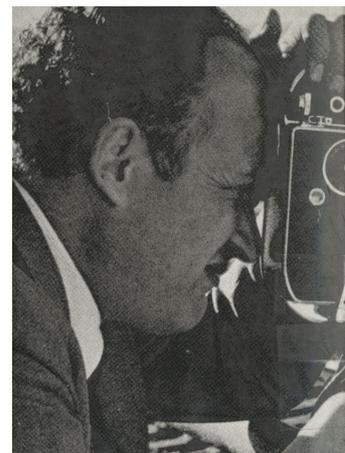
¹² Incluimos aquí al portugués, y en menor medida al francés, por su cercanía lingüística con el español o castellano.

¹³ La definición de Zuzana Pick, que navega en este sentido, es quizás la más completa. Pick (1993)

¹⁴ Fernando Birri (1996) asegura haber sido él autor del término “Nuevo Cine Latinoamericano”, a partir de un poema supuestamente escrito en 1956, “Poema en forma de ficha filmográfica”. Sin embargo, ningún otro autor constata dicha afirmación.

Viña del Mar. Desde la información existente estrictamente historiográfica, podemos afirmar que el concepto Nuevo Cine Latinoamericano es inventado en Cuba, entre 1960 y 1967, y que llega a Viña del Mar como la denominación previamente consensuada de manera tácita (Pick: 1993, 97)

Sin embargo, existen dos antecedentes claros en la etimología y epistemología del término, pero tienen matices importantes y definitivos a la hora de entender qué es América Latina en la década de lo sesenta. Además de las denominaciones locales previamente ya en uso, como el exitoso término *Cinema novo* brasileño, los antecedentes operativos propiamente latinoamericanistas son en primer lugar, el Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes, en la ciudad de Montevideo en 1958. En esa ocasión se crea la Asociación Latinoamericana de Cineastas Independientes (ALACI). Posteriormente, lejos de tierras latinoamericanas, y bajo el auspicio del Festival de Sestri Levante, se reúnen en Italia en 1962 los delegados latinoamericanos, donde surge la idea de llevar a cabo el que será, en el año de 1967, el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar, mejor conocido simplemente como el Festival de Cine de Viña del Mar. Allí, como metáfora del siempre rebelde mar del Pacífico chileno, surge el autodenominado Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. La semántica es importante, más aún cuando el nombre identifica a un grupo social y se convierte en su tarjeta de presentación y escaparate de sus intenciones políticas y culturales. Así como las primeras reuniones en Montevideo y Sestri recalcan el carácter de “independiente” de sus realizadores, a partir de Viña del Mar, el individuo se agrupa, forma piña y crea un “movimiento”, como muchos de ellos ya lo habían hecho a nivel local en cada uno de sus países.



Pedro Chaskel, Miguel Littin y Aldo Francia

Antes de Viña del Mar, la lucha frente a la poderosa y arrogante producción y distribución del cine norteamericano en América Latina, es una lucha en solitario, tratando de rasgar presupuesto de beneficencia cultural de los Estados latinoamericanos, para posteriormente golpear tímidamente las puertas de los festivales europeos de cine de vanguardia. Hasta entonces, el realizador latinoamericano bien sabe que la producción cinematográfica latinoamericana es una vocación quijotesca en la que, una vez adquirido el Rocinante, es preciso vagar por tierras extrañas donde quizás, alguien se apiade de mercar la nueva artesanía en celuloide de las exóticas Indias occidentales. Sin embargo, Montevideo y Sestri tienen algo en común; la sensación de que América Latina está llena de quijotes que pueden, afortunadamente, dejar de serlo. Montevideo y Sestri se convierten así en el reconocimiento del otro a través del espejo, el primer paso necesario para que surja junto al austral océano Pacífico, un movimiento que se convertirá en los primeros años de la década del setenta en una fuerza cultural imparable, con

vocación no sólo de Nuevo Cine Latinoamericano, sino de una verdadera nueva identidad cultural latinoamericana.

Antes de proceder a analizar con qué proyectos cargaban en sus maletas los cineastas latinoamericanos rumbo a Viña del Mar, qué dejaron allí y con qué regresaron a sus países, adentrémonos primero en las definiciones de qué es el Nuevo Cine Latinoamericano a la luz de las discusiones que allí tuvieron lugar y lo que ocurrió más tarde. Para Zuzana Pick los elementos característicos del Nuevo Cine Latinoamericano, y que lo diferencian de lo que hasta entonces se había producido en el subcontinente, se hallan en la redefinición que sus integrantes hacen de “lo popular” (Pick: 1993, 97 y ss.) Hasta entonces, según la cultura tradicional hegemónica, el significado que se le daba al concepto “popular” incluía lo folklórico por un lado, y la cultura de masas por otro. De este modo tenemos una América Latina “popular” desde dos puntos de vista que no son antagónicos, sino que además, para los intereses de los grupos en el poder, son perfectamente complementarios. Así, popular significaba —y significa aún en las altas esferas políticas y económicas— cumplir por un lado con los tópicos nacionales rurales contruidos a lo largo de todo el siglo XX. Por otro lado, popular significa igualmente el gusto estético de las masas, las clases “populares”, es decir, lo que es exitoso en términos numéricos y por ende comerciales. Esta última característica, el comercial, se constituirá en la punta de lanza de un permanente auge comercial del cine norteamericano en América Latina, y como consecuencia inmediata, la frustración de los intentos de establecer empresas nacionales propiamente latinoamericanas.¹⁵ Por contraposición, la

¹⁵ México es un caso particular, donde la industria nacional sabe establecer estrategias comerciales exitosas, por convergentes, con respecto a los intereses de Hollywood. Sólo la

élite en el poder, es minoritaria y moderna, es decir, posee y detenta una cultura restringida y sofisticada, y a la vez es moderna porque cumple con los cánones culturales de vanguardia urbana occidental, ya sea esta norteamericana o europea.

Pero volvamos por un momento a las definiciones que Pick hace con respecto al significado de lo popular para el Nuevo Cine Latinoamericano. En primer lugar, partiendo de la definición anterior de modernidad, es decir, la definición de la que las clase en el poder se ha apropiado, Pick afirma que la nueva izquierda latinoamericana recupera para sí dicho concepto pero lo asocia de manera original a lo popular, es decir, a las masas. Para Zuzana M. Pick la particularidad de lo popular en América Latina se debe al mestizaje cultural durante el periodo colonial. Este mestizaje, siempre según Pick quien a su vez lo toma de Rowe y Schelling, se manifiesta en una manera de pensar y entender el mundo mucho más “mágica” que racional.¹⁶ Creemos que esta definición pareciera cercana a la versión mexicana que en su momento Octavio Paz plasmó en su obra *El laberinto de la soledad* y que durante muchos años la intelectualidad latinoamericana ha hecho suya (Paz: 1950, 190) De igual modo, desde la teoría literaria se entendió que el “Realismo mágico” era producto la naturalidad con que los “habitantes de América Latina” vivían su mágica realidad, es decir, el surrealismo en términos occidentales y bretonianos resulta ser, en América Latina, una cotidianeidad que permite la

Argentina se constituirá durante algún tiempo en la oveja negra del imperialismo cinematográfico norteamericano.

¹⁶ William Rowe y Vivian Schelling. (1991), *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin América*, Londres: Verso, p. 10, *apud* Pick: 1993.

creatividad de manera casi genética.¹⁷ Desde esta perspectiva, diríamos que “las palmeras borrachas de sol” son en el trópico —y por ende, en toda Latinoamérica— una realidad tangible y por lo tanto, no hace falta crearla, sólo hay que describirla.¹⁸ Esto significaría que la intelectualidad latinoamericana no es capaz de crear a partir de su realidad, sólo de dar cuenta de lo que escucha y ve, es decir, que de creador pasa en realidad a mero cronista de su medioambiente.¹⁹ Esta visión paternalista, despreciativa y eurocéntrica²⁰ de lo que la creación artística latinoamericana significa, llevará a la elite económica del continente a considerar que la intelectualidad latinoamericana debe copiar los modelos occidentales, ya que cualquier búsqueda o experimentación en patrones artísticos y culturales propios, no pueden sino resultar sólo en mediocridad o franco fracaso.

Es claro que no comulgamos con esta manera de entender la creación en América Latina, y no sólo en la literatura, sino en todos los ámbitos culturales, incluyendo por supuesto al cine. Sin embargo, podemos afirmar que efectivamente buena parte de la intelectualidad latinoamericana, aún de

¹⁷ El concepto “los habitantes de América Latina” resulta muy común en los escritos sobre el *Boom* latinoamericano, no así el de “el pueblo latinoamericano”, el cual poseería una carga mucho más política que literaria, por lo que suele ser desterrado de los productos académicos en estos temas expresamente literarios. Por el contrario, el primer concepto, se torna mucho más etereo leído bajo una óptica de exotismo neutro de alto contenido roussonian. El lenguaje, como la imagen, no resultan nunca gratuitos (Vidal: 1976, 118)

¹⁸ La frase “palmeras borrachas de sol” ha sido extraída de la canción escrita e interpretada por Agustín Lara, *Palmeras*. “Hay en tus ojos el verde esmeralda que brota del mar / y en tu boquita la sangre marchita que tiene el coral. / En la cadencia de tu voz divina la rima de amor, / en tus ojeras se ven las palmeras borrachas de sol.”

¹⁹ Utilizamos aquí el término “creador” según se define en Europa a lo largo de todo el siglo XIX, definición influida principalmente por la Ilustración y el Romanticismo (Burckhardt: 1985) La primera edición en alemán es del año 1860.

²⁰ El término “eurocéntrico” se utiliza aquí como el concepto que designa al occidente cultural —no sólo europeo, sino también estadounidense—, como el estadio más desarrollado, producto de un evolucionismo social que compara y jerarquiza de las diversas culturas del planeta a través del tiempo, filosofía de la historia occidental al fin y al cabo.

izquierda, compartía esta visión de raíz profundamente pesimista y auto menospreciativa; Octavio Paz no es un hecho aislado.

Por el contrario, y a pesar de ello, Pick resignifica el concepto “popular” contemporáneo, es decir, lo actualiza. De qué modo, si bien coincide en origen con la definición que proviene del folklorismo del siglo XIX y la conformación de los Estados nacionales latinoamericanos, añade en el siglo XX el carácter de cultura mayoritaria no elitista. Así, lo que hace Pick es resaltar la diferencia entre una cultura minoritaria y elitista pero hegemónica, y otra cultura propia del mestizaje que incluye sin duda rasgos sociopolíticos importantes. Se trata de rescatar la identidad de lo popular como algo móvil y cargado de un potencial ideológico que conducirá de manera natural a procesos históricos como la Revolución cubana.

¿Cómo percibe entonces la intelectualidad de izquierda latinoamericana los distintos conceptos que, por contraposición o simpatía, se convertirán en elementos constitutivos de su propia identidad? “Clase”, “burguesía”, “pueblo”, “masas”, serán a partir de los años sesenta, entre café y humo de cigarrillo, parte del lenguaje cotidiano de los grupos intelectuales donde se gestará la particular “revolución cultural” latinoamericana que ya toca a las puertas de las clases dominantes, ostentadoras del poder económico, político y social.

El concepto de clase, es fundamental para entender el corazón del sistema que produce la explicación de la realidad de la izquierda latinoamericana con respecto a su tiempo. Es a partir de éste que el mundo que nos rodea puede taxonomizarse, estructurarse y jerarquizarse. Así, con los jugadores claramente definidos —burguesía y proletariado—, es que podemos ahora pintar el tablero donde se desarrollará la lucha de clases, entendida

como un constante antagonismo entre sus participantes, y llevando a la clase proletaria, a un lejano pero ineludible triunfo sobre la clase burguesa. El materialismo histórico y dialéctico es entonces la llave para descubrir el presente y trazar el futuro (Harnecker: 1999, 296)²¹

Como burguesía se define formalmente al grupo (o grupos) que detentan el control de la economía en provecho propio, desdeñando los derechos laborales de los grupos antagónicos, por definición, la clase asalariada. Además de esta explicación formal de lo que burguesía es para la izquierda latinoamericana, es preciso definir igualmente el carácter menos objetivo de su propia identidad cultural. Se considera que ésta, la burguesía, copia modelos culturales extranjeros —norteamericanos y europeos—, que pasan a ser, como hemos dicho con anterioridad, expresamente minoritarios. Se considera igualmente que la democratización de esos cánones culturales minoritarios por antonomasia, no producen mas que la vulgarización de los mismos; por ejemplo, la “Novena sinfonía” de Beethoveen —cargada de complejidad en lo que a teoría musical se refiere—, se convierte en el vulgar “Himno a la alegría” en las manos de un estudiante de enseñanza media en una escuela pública rural, a través de una desafinada flauta dulce de ínfima calidad.

²¹ Referimos aquí al texto clásico de Marta Harnecker no porque consideremos que hoy en día sea el más apropiado para definir estos términos, sino porque en su momento, fue justamente el que la intelectualidad de izquierda utilizó para definir y explicar lo que era su propia realidad. La primera edición es de 1969. Posteriormente, en Chile, durante el gobierno de la Unidad Popular, fue reeditado, en cuadernillos ilustrados —los famosos *Cuadernos de educación popular*—, por capítulos sueltos, para ser vendido en los puestos de periódico a un muy bajo precio al público. La finalidad de esta estrategia comercial, era producir material de estudio para los obreros y campesinos, de manera que funcionara como “libro de texto” para las discusiones políticas en el seno de los sindicatos. Finalmente, veremos que la metodología cotidiana de trabajo del Equipo Tercer Año consistía en acudir a la sede de la revista dirigida por Marta Harnecker, asesorándose constantemente de manera directa por ella. Esperamos así respetar la historicidad de los conceptos utilizados.

Es justamente una lectura inversa de lo que la democratización de la cultura modélica de la élite significa lo que permite a la izquierda enfrentar —en el sentido gráfico del término—, a esa burguesía que guarda con grave celo su precioso tesoro identitario.

Pero hacia principios del siglo XX, Walter Benjamin nos habla ya de la democratización del arte —concretamente de las artes plásticas y las artes visuales, en las que incluye al cine— (Benjamin, 1994) Esta democratización significa justamente la popularización de la cultura de élite. Es cierto que Benjamin nos advierte que dicha democratización a través de la popularización del arte pasa necesariamente por un cambio en el medio de comunicación, cambio que muchas veces significa pérdida de calidad técnica. Pero lo que también este autor nos indica, es que en los hechos, a pesar del trasvase de un medio de comunicación a otro, la esencia simbólica del mensaje artístico, y aún de la experiencia estética, permanece intacta, y sólo en el peor de los casos pierde algo de “magia” del mensaje de la que habla Benjamin. Sin duda este autor está a favor de lo que él ha denominado la democratización del arte, enfrentándose al purismo que cifra el valor del arte en el objeto primero de producción artística, y sólo en él. Benjamin desmitifica esto y traslada sin ningún complejo el valor cultural del objeto de arte de un medio físico a otro. Así, para Benjamin, la *Última cena* de Leonardo da Vinci —como objeto físico—, puede causar el mismo efecto en un espectador en el refectorio de Santa Maria delle Grazie, que en quien observa un póster del mismo fresco en el comedor de su casa. Si bien el lugar de exhibición, la educación artística del espectador, o ciertos detalles de la elaboración del fresco o del póster pueden determinar en alguna medida la lectura, Benjamin afirma que estas diferencias

son ajenas a la imagen misma, y por supuesto, al mensaje simbólico que pretende transmitir.

Este tipo de lectura es la que la intelectualidad artística chilena hará suya en la década de los sesenta y setenta del siglo XX, a saber, la necesidad y posibilidad real de democratizar el arte a través de todos los medios posibles. Como producto de esta reflexión, surgirá primero el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile —dirigido por Pedro Chaskel—, pionero en la nueva manera de entender la producción, distribución y exhibición del cine en Chile, y posteriormente el Festival de Cine de Viña del Mar, este último como foro donde se discutan —a nivel latinoamericano— los caminos para conseguir una verdadera democratización del cine.

El Festival de Cine de Viña del Mar

A lo largo de nueve años, desde el Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes en Montevideo, hasta el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar, se van forjando varios elementos identitarios que serán con el tiempo la argamasa no sólo del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, sino de todos los movimientos panamericanistas del medio cinematográfico. Podemos afirmar sin lugar a dudas que el concepto Nuevo Cine Latinoamericano, corresponde en estos años más a un cine sudamericano que latinoamericano en su conjunto, liderado, eso sí, por la idea cubana de identidad cinematográfica continental. Tanto en Uruguay como en Chile, los países que acuden a la cita son, a excepción de Cuba,

exclusivamente sudamericanos, a saber, Argentina, Brasil, Bolivia, Cuba, Chile, Uruguay y Venezuela.

Hecha esta advertencia, a juicio de Zuzana Pick, el principal elemento característico es un sentimiento unificador supranacional, que se constituye a su vez en el fundamento ideológico del movimiento cinematográfico, y que se tornará en un proceso paulatino de autodefinición. La particularidad de este aparente elemento unificador es que su carácter homogeneizador sólo lo es en los propósitos comunes, ya que estos sólo se pueden lograr desde la diversidad, desde la aceptación de que sólo la suma de diferencias permite alcanzar el objetivo común; la producción de cines nacionales diversos, no sujetos al engranaje productivo y exhibitorio de los Estados Unidos. Justamente, lo que el modelo hegemónico norteamericano logra es la homogeneización de los diversos cines nacionales, utilizando como modelo unificador las producciones cinematográficas estadounidenses de entretenimiento.



V Festival de Cine de Viña del Mar, la primera edición internacional.

Por el contrario, las propuestas que surgirán en Viña del Mar buscan lo que las historias particulares del cine de cada país tienen en común. Con esos elementos comunes, el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano forjará un ariete que permita combatir la uniformidad estadounidense, a la vez que defienda la diversidad como fortaleza del cine latinoamericano. Cabe señalar que como hemos visto, esos elementos en común no son pocos, además de ser fundamentales en la elaboración teórica de qué es y qué debe ser el cine latinoamericano. Así, lo que resulta una aparente contradicción — defender la diversidad a partir de lo que los une—, es precisamente lo que siempre ha caracterizado a los movimientos alternativos frente al poder hegemónico; la igualdad sólo puede alcanzarse desde el respeto a la distinto. El movimiento político y cultural que representa el Nuevo Cine Latinoamericano en la década de los sesenta se inserta como uno más en esta corriente.

Tal como dijo Alfredo Guevara, director del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), treinta años después del primer Festival de Viña del Mar, “dejamos de ser cineastas independientes o marginales, cineastas promesas, o experimentadores e investigadores cinematográficos, para pasar a ser algo que hasta entonces desconocíamos: un nuevo cine, un movimiento”.²² Así, poco a poco se va materializando lo que hasta entonces sonaba a sueño de juventud, la posibilidad de llevar a cabo avances políticos, sociales e intelectuales, urgentemente necesarios en la América Latina de los años sesenta, fusionando así la vanguardia política con la artística (King: 1990, 67) A través de mesas de discusión paralelas a la exhibición de las

²² Alfredo Guevara, (1987), “Viña del Mar: un hito decisivo”, en *Cine cubano*, núm. 120, La Habana: p. 3. *apud*. Pick: 1993. Traducción mía.

producciones cinematográficas independientes, queda patente el carácter profundamente sociopolítico del movimiento cultural que esta naciendo. De este modo, términos como imperialismo, descolonización, se tornan parte sustancial del vocabulario del manifiesto que saldrá del festival, reforzando la idea explícita de que el cine independiente —ahora movimiento cinematográfico—, está llamado a ser un agente ideológico que revierta la tendencia de los distintos cines nacionales a considerarse un mero entretenimiento. Por otro lado, esta autodefinición ideológica pretende también un cine popular, revolucionario, agente de cambio social y por ende político.

Ahora bien, se ha acusado tradicionalmente al movimiento que surge en Viña del Mar, el Nuevo Cine Latinoamericano, de utilizar retóricamente estos términos, sin tener una constatación práctica efectivamente unificada. La aplicación que por ejemplo hacen los cubanos del concepto “imperialismo”, es mucho más amplia de la que harán los realizadores chilenos. Además, aún entre los cineastas chilenos habrá divergencias en la explicación de la noción de “imperialismo”. Sin duda es la propia riqueza del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, su diversidad, la que impide unificar semánticamente los conceptos. Es aquí donde encontraremos la raíz no sólo de la manera particular del uso que de ellos hace Patricio Guzmán en *La batalla de Chile*, sino las posteriores redefiniciones que el mismo autor hará con los años. Tratar de encorsetar términos sin duda retóricos, es negar justamente la variedad de maneras de entender el cine latinoamericano y las características particulares que asume en cada país. Además, es preciso señalar que adicionalmente a los elementos que los académicos entienden como definitorios de la identidad

nacional, encontramos particularidades de clase y, con los años, quizás de género (Bartra: 2008)

El cine en Uruguay

Según un documento informativo producido por la institución cinematográfica de mayor reputación en el Uruguay, la Cinemateca Uruguaya, en la historia del cine oriental se han producido, con afán de exhibición, treinta y ocho películas identificadas desde 1898 hasta 1996. La escasos y testimoniales intentos de crear una industria cinematográfica uruguaya, sufre, como el resto de América Latina (salvo alianzas estratégicas puntuales en la Argentina y más duradera y estable con México), un embate permanente de las distribuidoras cinematográficas norteamericanas. Las cifras de exhibición no dejan lugar a dudas: con algunas pequeñas variantes a lo largo de los años, las películas producidas comercialmente en Hollywood ocupan el 98% de las salas uruguayas.

Sin embargo, el público uruguayo ha sido tradicionalmente el de mayor asiduidad y cultura cinematográfica en América Latina, 22 millones de boletos vendidos en el año 1954, en un país que contaba entonces con poco más de dos millones de habitantes, lo que da una media de 11 asistencias al cine al año por habitante (Mouesca: 1998, 232) Sirva como prueba el hecho de que la Cinemateca Uruguaya, la única institución con vocación ininterrumpida de sala de cine de arte nacional, es una institución privada que se sostiene económicamente casi exclusivamente con los abonos anuales del público. Según datos proporcionados por esta misma institución, el promedio de asiduidad al cine *per capita* era de nueve veces al año. Este porcentaje baja

desastrosamente a un 0.3 al año tras la dictadura. La explicación es muy simple, el público cinéfilo uruguayo se concentraba en la capital, Montevideo, la ciudad que produjo porcentualmente mayor número de exiliados tras el golpe militar de 1973, al tiempo que se redujo escandalosamente el poder adquisitivo de los uruguayos. El cine en la banda oriental, a partir de 1973, se convirtió en un lujo.

El ambiente político del Uruguay previo al golpe de estado de junio de 1973 es de efervescencia social, debido a los efectos de la crisis económica y de la amplia influencia del movimiento Tupamaro y del Partido Comunista en los sectores sindicales, principalmente la Central Nacional de Trabajadores (CNT) Como sucederá en Chile, los intelectuales no son ajenos a ello, como tampoco lo son los cineastas. Mario Handler, Ugo Ulive y Mario Jacob principalmente, lideran un grupo de documentalistas que producen cortometrajes y medimetrajes de alto contenido político y mensaje directo (Cinemateca Uruguaya: 1993) Es el periodo de mayor creatividad en la historia del cine oriental. Quizás precisamente bajo la visión de esos dos elementos, creatividad y militancia política del cine uruguayo de principios de los setenta, es que Aldo Francia realiza ese diagnóstico positivo sobre el cine oriental y lo incluye por ello entre los países con algo que aportar al Nuevo Cine Latinoamericano. Es preciso recordar que hasta antes del golpe de estado 1973 en el Uruguay, el pequeño país al este del río del mismo nombre era conocido popularmente como “la Suiza de América”, debido a su alto nivel de vida económico, amplia cultura y alta politización.

El Cinema Novo

El Cinema Novo brasileño constituye el primer antecedente de lo que con el tiempo será el Nuevo Cine Latinoamericano. Se considera al Congreso Paulista del Cine Brasileiro, así como al I Congreso Nacional de Cine Brasileiro en Río de Janeiro (1952), como el nacimiento formal de una nueva manera de entender el cine y la producción cinematográfica en ese país. Ambos eventos marcan el inicio de un debate por parte de cineastas jóvenes en torno a los temas que debían tratarse, siempre atravesados por un tinte nacionalista. En sólo seis años, entre 1955 a 1961, se organizó un grupo a través de cineclubes que tomaría el nombre de GEC —Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes)—, que producía el semanario estudiantil “O Metropolitano”. Esta revista proponía un cine nacionalista y latinoamericanista. Dicha propuesta generó un sentimiento de hermandad entre cineastas, críticos, y cineclubistas, a lo largo de las principales ciudades del país.

Entre sus exponentes encontramos a Glauber Rocha, quien se convirtió en el teórico e ideólogo más influyente. Además de Rocha, Nelson Pereira Dos Santos, Leon Hirszman, Joaquim Pedro De Andrade, Gustavo Dahl, David Neves, Paulo Cesar Saraceni, Carlos Diegues, entre otros. Más allá de las naturales divergencias individuales, el planteamiento general de este grupo se cimentaba en la necesidad de devolver al cine brasileño su carácter de arte, reemplazando así a una industria cinematográfica nacional de contenidos mediocres y ostentadamente comercial.

Entre 1975 y 1962, a la par de una discusión teórica que día a día fue ganando terreno, aparecieron los primeros cortometrajes. Sus autores, tales como Ely Azeredo y Alex Viany en Rio de Janeiro, Glauber Rocha en Bahia y Emilio Salles Gomez en São Pablo, comenzaban a destacarse. A través de la consolidación de este primer cine —siempre alrededor de 1960—, es que puede hablarse ya de un Cinema Novo.

La historia del Cinema Novo suele dividirse en tres etapas distintas. La primera etapa se sitúa en 1960, momento en que el crítico de cine Ely Azeredo acuña el término para referirse a un nuevo tipo de cine, aún con definiciones relativamente abstractas, pero orientadas ya hacia un cine nacionalista y antiimperialista. No será sino en posteriormente cuando este término se utilice específicamente para hablar del movimiento antes mencionado, definiéndose ya como una escuela y corriente cinematográfica. Esta nueva escuela se caracteriza por la aspiración de romper con los cánones norteamericanos de hacer cine, tanto en su lenguaje como en su carácter de gran producción generada desde las grandes productoras comerciales. Frente a esto se propuso un cine más auténtico que reflejara de manera fiel los problemas y condiciones de la realidad y cultura del Brasil. Los temas emanan de la experiencia propia de los cineastas brasileños, todos ellos interesados en retratar la dura realidad socioeconómica de su país y la violencia derivada de ello. Es así como los temas ejes de este tipo de producción se enfocarán en el tratamiento de problemas sociales, como la pobreza y el subdesarrollo, tan comunes entonces en toda Latinoamérica y especialmente en el Brasil de la década de los sesenta.

Partiendo de la premisa de hacer un cine nacional de consecuencias sociales, los cineastas brasileños buscaron el modo de adquirir una independencia de la producción, donde los criterios de la misma estuviesen definidos sólo por esa independencia y no por la casa productora. De este modo, se buscó abaratar los costos de producción, al tiempo que se pretendía lograr una presentación fidedigna y directa de la realidad, semejante a lo que ya hacía tiempo se planteaba en el cine italiano.

En la búsqueda de reducir costes, se desecharon las producciones de estudio a favor de los exteriores y locaciones reales, tales como las calles de los barrios marginales e incluso el interior de los hogares en esas mismas *favelas*. De este modo se mostraban así las condiciones auténticas en las que vivía la mayoría de la población brasileña, tanto en el campo nordestino como en las zonas urbanas. De igual modo, siguiendo siempre el ejemplo italiano, se intentó que en la medida de lo posible que los papeles fuesen desarrollados por los propios lugareños, en vez de actores profesionales.

En tercer lugar, se priorizaba por pequeños equipos técnicos de bajos presupuesto, lo que obligaba a recurrir a la creatividad técnica y conceptual. Así, se hizo común la utilización de cámaras de mano, sonido directo sincrónico de pocos canales, así como un número muy restringido de fuentes de iluminación. Todo ello permitía poner en práctica las propuestas teóricas y artísticas que el movimiento preconizaba. Como apunta Sarraceni; “no era una cuestión de edad sino de verdad” (Larraín: 2000, 176) Tal como indica Glauber Rocha, al final del día, el objetivo era siempre el mismo; contar una historia

coherente que mostrara fehacientemente y sin mediaciones las condiciones y los problemas de la sociedad brasileña (Rocha: 1965) ²³

Como hemos dicho, el objetivo técnico del Cinema Novo era utilizar medios sencillos, pero de manera profesional y procurando buscar nuevas e imaginativas aplicaciones. Por otro lado, desde el punto de vista teórico, el objetivo consistía en mostrar una realidad producto de la dependencia económica y de la injusticia social. Esta situación socioeconómica se traducía en violencia entre clases, pero sobre todo al interior de las clases populares, y aún al seno de las familias. Así, en lo técnico el Cinema Novo bebe de la *Nouvelle vague*, del *Cinéma vérité*, así como del neorrealismo italiano. En lo teórico, sin duda su modelo serán las excelentes producciones italianas de aquella escuela. El origen y destino de esta cine socialmente comprometido pretende ser el pueblo, alejándose de la élite gobernante, tanto en la financiación de la producción, como en la temática que dicha élite exige como producto de *consumo* cinematográfico. Desde ese punto de vista, el Cinema Novo se autodefine como un cine ideológicamente comprometido, siempre en el contexto de la guerra fría en su escenario latinoamericano (Viany: 1999, 62)

En particular, la primera etapa de este movimiento se ocupó en retratar las precarias condiciones de vida del campesinado nordestino, y la desigualdad, violencia y hambre que se sufría de manera cotidiana. Igualmente, resultó de gran importancia el tema de la alienación religiosa. Al igual que los demás aspectos de las vidas de los trabajadores rurales, la práctica de la religión —y consecuente alienación—, se daba en el marco de la pobreza extrema, los abusos de clase y la migración hacia zonas menos agrestes.

²³ Texto presentado por su autor en los seminarios de discusión sobre el *Cinema novo*, en 1965.

De este periodo son *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, *Deus e o Diabo na terra do Sol*, de Glauber Rocha, considerada como una de las mejores películas de la historia del cine brasileño.

El Cinema Novo alcanza los festivales internacionales. Al interior del Brasil, en el año de 1962, las producciones vinculadas al Cinema Novo llega a la mitad del total. Es entonces cuando el documental brasileño alcanza el nivel de las producciones de ficción, sin llegar nunca a competir con estas últimas. En este sentido, los largometrajes documentales del grupo *Cinco vezes favela*, de cinco directores distintos, así como *Barravento*, de Glauber Rocha. Tratan de contar la realidad de la sociedad brasileña, sin la mediación del argumento de ficción. Es así como para un pequeño sector del Cinema Novo, le ha quedado apretado el cine de ficción, aún el cine comprometido socialmente.

La segunda etapa del Cinema Novo es la que tiene lugar durante los años sesenta, directamente influenciada por las consecuencias del golpe militar de 1964. Como resultado inevitable de ese compromiso social del que ya hemos hablado, el énfasis temático está orientado hacia problemas de corte político. Así, se analizan temas como la democracia con su veta populista, la derrota de las izquierdas y por supuesto la propia dictadura. Ejemplos de este periodo son *O Desafio*, de Paulo Cesar Saraceni, el documental *Viramundo*, de Geraldo Sarno, *Terra em transe*, de Glauber Rocha, *A Derrota*, de Mario Fiorani, así como *O Bravo Guerreiro*, de Gustavo Dahl.



Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na terra do Sol*, 1964. Fotograma

La tercera etapa comienza con el periodo más duro de la dictadura militar, a partir del decreto “Ato institucional nº5” de 1968. Por medio de este decreto, el gobierno militar se otorga a sí mismo el control total sobre la sociedad brasileña, así como el derecho de perseguir a todos aquellos que consideraba opositores al régimen. Evidentemente esto afectaba de manera directa a la producción cinematográfica. Entre los afectados se encuentran por supuesto los intelectuales y artistas. La fama relativa del Cinema Novo en los foros internacionales le permite a buena parte de los realizadores brasileños sortear durante algún tiempo la persecución física. Sin embargo, hacia finales de 1968, y hasta 1972, la persecución política producirá el declive definitivo de los postulados estéticos y sociales del Cinema Novo, afectando de manera directa a su calidad. La mayoría de sus integrantes terminarán en el exilio, disgregando así el carácter grupal del Cinema Novo. La necesidad de recurrir de manera exagerada a la metáfora y la ironía, acabarán por diluir el mensaje

social en símbolos comunicativos imposibles de digerir por la población normal, alejada de parámetros teóricos e intelectuales.

A la par de la persecución política, el Cinema Novo también se ve afectado por las nuevas técnicas cinematográficas. La película de color, ya para entonces común en las grandes producciones comerciales, arrinconan en la exhibición a las baratas producciones del Cinema Novo. La falta de incentivos por parte del Estado para una competencia justa, termina por colocarle la puntilla al Cinema Novo. Desde esta perspectiva, la persecución y acoso a las ideas y práctica del Cinema Novo por parte de los gobiernos militares es todo un éxito.

A pesar de todo en este periodo se crean películas que merecen ser mencionadas tales como *Os herdeiros*, de Cacá Diegues, *Maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha, *Os Deuses e os mortos*, de Ruy Guerra, así como *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade. Esta última representa en lo económico la decadencia del Cinema Novo. Para ser filmada debe recurrir a financiación extranjera, apuntando ya lo que será el futuro inmediato del cine brasileño.

Tratando de no renunciar a los principios fundadores del Cinema Novo por un lado, así como sortear la censura por otro, surge un pequeño grupo que se autodenomina Cinema Marginal. Entre las películas de esta subescuela cinematográfica encontramos *Câncer*, del polifacético Glauber Rocha, *Hitler no 3º mundo*, de José Agripino de Paula, *Jardim de guerra*, de Neville D'Almeida y *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla. El Cinema Marginal sería el último intento de algunos realizadores por salvar los restos del Cinema Novo.

El Nuevo Cine Cubano

Comúnmente se considera que el cine cubano nace en 1897, cuando llega el primer cinematógrafo a la ciudad de La Habana, con programación de los hermanos Lumière, y de la mano del empresario Gabriel Veyre. Sería el propio Veyre quien realizaría la primera película documental registrada en la hemerografía, *Simulacro de incendio*, sobre los bomberos de la ciudad de La Habana.

Pronto otros empresarios siguieron el ejemplo de Veyre, por lo que para las dos primeras décadas del siglo XX, en la ciudad de La Habana había más de cinco salas cinematográficas o teatros que intercalaban la proyección de películas con la puesta en escena teatral. Para los años treinta, el cine estadounidense se ha vuelto hegemónico en las salas de proyección cubanas, por encima de las producciones europeas.

Sin embargo, ya desde la primera década del siglo XX el cine cubano comienza a producir películas en el tenor del resto del cine latinoamericano, es decir, esencialmente temas de carácter histórico enfocados en la muy reciente independencia de la isla. Así, *El capitán Mambí* y *Libertadores y guerrilleros* de Enrique Díaz Quesada se convierten en la punta de lanza del oficialismo cinematográfico cubano. La vasta producción en géneros cinematográficos implementada por Quesada, abarcó desde la tradición europea de adaptar novelas al cine, películas cómicas en la línea de Charles Chaplin, hasta particulares adaptaciones del género western.

Hasta la Revolución cubana de 1959, las películas producidas en Cuba registradas por la historiografía alcanzaron el número de ochenta. Resultan

entre ellas *La Virgen de la Caridad* (1930) de Ramón Peón y *Romance en el palmar*. Cabe resaltar que muchos actores, músicos y técnicos cinematográficos emigraron tanto a los Estados Unidos, como a México y la Argentina.

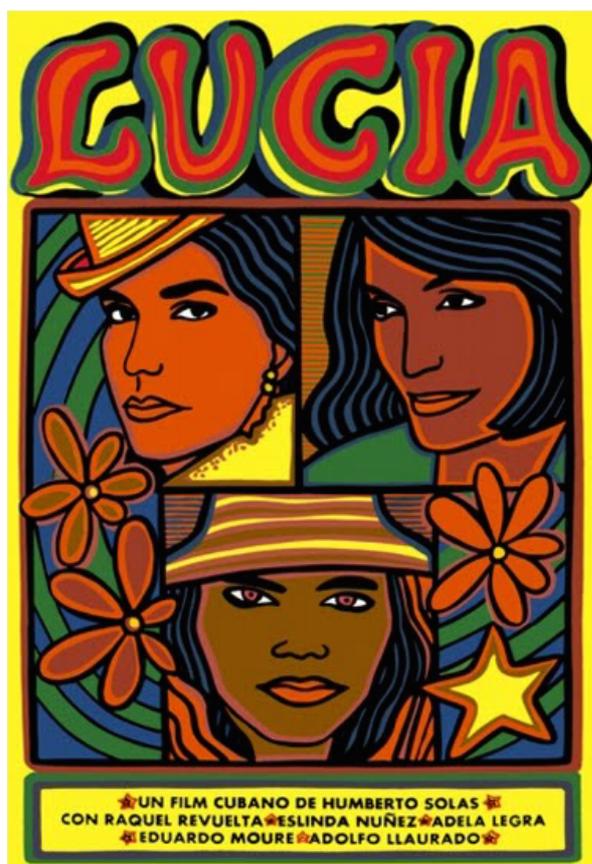
El ímpetu cinematográfico hallaría su mejor expresión prerrevolucionaria en 1948 en el Cineclub de La Habana de Germán Puig y Ricardo Vigón. El Cineclub de La Habana sería el embrión de la Cinemateca Cubana de 1951. En esta década, Manuel Alonso sobresale con *Siete muertes a plazo fijo* y *Casta de roble*. Al mismo tiempo, la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, fundado por Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara y José Massip, explora un cine crítico, al modo de lo que se empieza a hacer tímidamente en otros lugares de América Latina, entre los que podemos contar al proyecto de cine experimental de la Universidad de Chile. El primer resultado es el documental dirigido por García Espinosa en 1955, *El Mégano*. Nuestro Tiempo sería el embrión intelectual de lo que tras la Revolución se convertiría en el ICAIC.

La Revolución cubana de 1959 cambiaría el rostro y las entrañas del cine cubano de manera radical y definitiva, y como efecto bola de nieve, el cine latinoamericano producido desde la izquierda documental. El nuevo gobierno encabezado por Fidel Castro verá en el cine no sólo un instrumento de comunicación fundamental, sino que además considerará al mismo como una herramienta de expresión popular. Por ello, ya en los primeros días de enero de 1959, se crea la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde, con un destacado departamento cinematográfico. La premisa es sencilla; la cultura ha estado por muchos años monopolizada por las elites económicas, promoviendo

el injusto sistema de marginación social imperante hasta entonces. Desde el punto de vista del nuevo gobierno, el cine cubano hasta 1958, no hacía sino reproducir los esquemas cinematográficos estadounidenses, y por ende perpetuar el sistema de cosas que impedían el desarrollo cultura de la mayoría de la población cubana.

Apenas comenzado el proceso revolucionario, destacan de inmediato Tomás Gutiérrez Alea con el documental *Esta tierra es nuestra* y Julio García Espinosa con *La vivienda*. Ambos —Gutiérrez Alea y García Espinosa, se convertirán en el eje fundamental de lo que a partir de entonces se denominará el Nuevo Cine Cubano. El primero, Gutiérrez Alea, será el referente obligado a la hora de hablar del cine cubano posrevolucionario, mientras que García Espinosa, más allá de algunas muy notables producciones, será el corazón administrativo del futuro Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC, de 1959 y por ende de la gran máquina del nuevo referente cinematográfico de la izquierda latinoamericana. Recordemos aquí que Julio García Espinosa será quien permita concluir la postproducción de *La Batalla de Chile* en el exilio cubano de Patricio Guzmán y Pedro Chaskel entre otros. Sin su ayuda, afirma el propio Guzmán, *La Batalla de Chile* habría sido un documental mucho más corto, sintético y poco diferenciado de otros documentales sobre el Golpe de Estado de 1973 que se producirían con posterioridad.

Paralelamente, Santiago Álvarez se convierte en el documentalista más prolífero, esto debido a que era quien estaba a cargo del Noticiero ICAIC Latinoamericano. Desde su trabajo en el ICAIC, Álvarez sería el pilar del proceso de paulatina cubanización del cine militante latinoamericano.



Humberto Solás, *Lucía*, 1968. Cartel

La mayoría de la historiografía cinematográfica cubana considera los diez primeros años como la época de oro del cine cubano. Más allá de posibles críticas a este concepto, lo cierto es que es durante este periodo que se desarrollan las bases teóricas del Nuevo Cine Cubano, así como la plasmación práctica en numerosas producciones documentales y de ficción. El punto culmen de este periodo cinematográfico es el año de 1968, con la producción de *Lucía* de Humberto Solás y *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea. Esta película se convertiría en un verdadero manifiesto de lo que la Revolución cubana significaba en sus primeros años, un cambio social desde abajo que empujaba a las clases altas a tomar partido e involucrarse o no en la Revolución. Al mismo tiempo, el protagonista, Sergio, encarna el asombro inteligente ante los rápidos y radicales cambios que cualquier proceso

revolucionario conlleva. Así, Sergio resulta emblemático para buena parte de la intelectualidad de la izquierda latinoamericana, puesta a prueba ideológicamente por la misma realidad revolucionaria.

El cine argentino y el Nuevo Cine Argentino

A través de la hemerografía, sabemos que el cine llega a la Argentina en 1896, concretamente a un salón habilitado expresamente para ello, según las sencillas técnicas de proyección de la época. No se sabe con certeza cuáles eran las películas que allí se proyectaban, pero todo indica que con seguridad se trataba de las famosas vistas de Edison. Los hermanos Lumière abrieron sus puertas tan sólo unos días después de que lo hiciera la primera sala de la calle Florida. Siguiendo la estructura de producción de los Lumière, de inmediato surgieron camarógrafos argentinos que producían material tanto para las salas argentinas como para exportación a Europa a través de la distribución de los franceses. Los historiadores de la cinematografía argentina consideran justamente este acontecimiento y los que de inmediato le seguirán, como el nacimiento de la cinematografía argentina, y en particular, del cine documental argentino (Di Chiara: 1996, 31)

En 1901 se produce la primera película argumental de ficción del cine argentino, a saber, *Escenas callejeras*, de Eugenio Alejandro Cardini. Le siguió Mario Gallo, en la línea clásica latinoamericana del denominado cine histórico o patriótico, produciendo en 1909 *La Revolución de mayo*. El primer largometraje de tema histórico será *Amalia*, de 1914, dirigida por Enrique García Velloso.

Para 1915 empiezan a aparecer las películas de tema folklórico costumbrista, retomando la literatura de ese género del siglo XIX . En este sentido, *Nobleza gaucha*, basada en la novela de José Hernández, *Martín Fierro*, se convertirá en hito de este periodo.

El cine sonoro, aún en sincronización con disco, de producción argentina aparece —según las investigaciones al día de hoy—, en 1931, con dos películas. La primera se trata de un film de ficción, *Muñequitas pintadas*, de José A. Ferreyra: La segunda es un docudrama político, *Por una Argentina justa, grande y civilizada*, dirigido por Federico Valle (Di Chiara: 1996, 93)

Federico Valle se convertirá en un pilar de la cinematografía documental argentina de los primeros años. A través de su *Film Revista Valle*, bajo el formato del noticiero cinematográfico, Valle aportará numeroso material documental tanto de la vida social de la Argentina, como de los sucesos políticos que van de los años 1922 a 1930. La temática que abarca es amplia, desde descripciones de la ancha geografía argentina, hasta movimientos sociales y reclamos laborales, pasando por la vida de la elite política y actos sociales de todo tipo.

El trabajo de Valle se convertirá en modelo de los noticieros cinematográficos que le seguirán, dentro de los modelos de edición del cine mudo. A través de experimentar tanto con la cámara como en el montaje, Valle se convierte en un referente de filmación y edición del cine documental mudo argentino. Largos paneos, humor y contraste disruptivo se tornarán en un estilo propio claramente identificable. Además, su inquietud política y social lo lleva a buscar financiamiento del Estado argentino, produciendo para el gobierno películas como *La escuela y la patria*, *El maestro y la ley*, y *La*

educación y la familia. Valle era un convencido del papel que debía jugar la educación pública y gratuita en el desarrollo social de la Argentina, y por lo mismo puso el cine y sus conocimientos al respecto al servicio tanto de la militancia política como de los gobiernos liberales.

Tras un fatal incendio en que se pierden la mayoría de las películas, la productora cinematográfica de Valle debe cerrar por quiebra en 1930. El equipo que allí se había formado —a saber, camarógrafos, editores, etc.—, se colocarán en otras empresas, diversificando en otros lugares las particularidades cinematográficas tan características de Federico Valle.

En 1933, llega a la Argentina la sincronización directa, con lo que las casas discográficas y la industria radiofónica entran de lleno en la producción cinematográfica.

Con el cine sonoro hace eclosión con gran éxito el cine musical, donde destacarán Carlos Gardel (quien ya había incursionado en el cine mudo como actor) y Hugo del Carril. Este último, además de importante intérprete de tango, se convertirá en director y productor cinematográfico.

Durante la denominada “Década ominosa” en la década de los treinta, la industria cinematográfica argentina se desarrolla de manera exponencial. El capital necesario para echar adelante dicha industria, provendrá de una burguesía enriquecida a la luz de los negocios con las compañías extranjeras, fundamentalmente británicas. Es en este momento en que México y la Argentina compiten por el mercado cinematográfico latinoamericano, llegando en muchas ocasiones a producir películas de manera conjunta. En este contexto, serán las empresas publicitarias quienes se hagan cargo de los noticieros cinematográficos. Sucesos Argentinos, de la empresa de Antonio

Díaz, marcará la pauta a los otros noticieros de diversas empresas, a saber, Noticiero Panamericano, Reflejos, así como Sucesos de las Américas.

Esta Época de Oro del cine argentino concluiría con la neutralidad oficial del gobierno argentino durante la Segunda Guerra mundial, y con su poco disimulado filogermanismo. Esto le valdría a la Argentina el boicot de material fílmico virgen, obligando al país sudamericano a perder definitivamente la partida de la distribución cinematográfica latinoamericana frente a México.

A lo largo del primer peronismo (1946-1955), el cine argentino vivió un auge importante. El cine había probado certeramente que podía convertirse en una herramienta fundamental de propaganda. Juan Domingo Perón lo tenía más que claro, por lo que no sólo impulsó el cine documental y de ficción abiertamente propagandístico, sino que apoyó cine de ficción con temas particularizados, es decir, temas concretos y personajes bien definidos que pudiesen ser fácilmente identificables por las clases populares. Paralelamente a un cine que entiende la propaganda cinematográfica como algo mucho más que noticieros documentales, la administración de Perón logra controlar a través de la censura, todos los noticieros cinematográficos documentales, impidiendo cualquier crítica al gobierno. La idea central era que a través del cine, la población se sintiese parte no sólo del proceso revolucionario llevado a cabo por Perón, sino que además viviese como propios cada uno de los problemas sociales que tangencialmente se planteaban a través del guión de las películas de ficción (Calvagno: 2010, 41)

De este modo, se producen películas como *Las aguas bajan turbias* (1952) de Hugo del Carril, hito cinematográfico del peronismo, basado en la novela de Alfredo Varela *El río oscuro*. El argumento, ubicado en el ambiente

rural, narra el modo en que los peones de una hacienda productora de yerbamate, acosados por las injusticias laborales, se organizan para forjar una rebelión contra el latifundista. Además del carácter claramente político en la línea del peronismo, la película incluye elementos importantes para atraer a la población, como la historia de amor que cruza permanentemente todo el drama cinematográfico. Ese es precisamente la fórmula que permitirá el alto grado de aceptación por parte del público argentino, de una cinematografía que no renuncia al mensaje político oficialista. Recurrir a los intereses emocionales del espectador argentino de las clases populares, es el modo de hacer que la industria cinematográfica argentina halle su importante nicho en los éxitos de taquilla en la Argentina.

Es durante el segundo peronismo cuando se forja lo que con posterioridad se denominaría el Nuevo Cine Argentino, en relación directa con el Cinema Novo brasileño. Más allá de la estructura neofascista del régimen peronista, y del férreo control sobre la divergencia política, a la luz de la consciencia social que generó el propio peronismo, se fortalecerán en la Argentina corrientes políticas ubicadas a la izquierda, todas ellas con el común denominador de buscar un cambio radical en las deplorables condiciones de injusticia social. La industria cinematográfica argentina ya no se recuperará más de la crisis vivida durante la Segunda Guerra mundial. Este ambiente de cambio social llegará desde luego también al cine argentino.

Es en este contexto donde a finales de la década de los cincuenta aparecerán realizadores comprometidos con los principios ideológicos. En este sentido, el director y productor emblemático será Fernando Birri. Formado en el ambiente de las letras, y gran conocedor amateur del neorrelaismo italiano,

viaja al Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma, donde permanecerá por tres años. En 1956 Birri regresa a su ciudad natal de Santa Fe, donde se integra a la Universidad Nacional del Litoral (UNL) Allí, Birri echa a andar el Instituto de Cinematografía de la UNL (CI de la UNL, posteriormente Escuela Documental de Santa Fe, o EDSF por sus siglas), experimento insólito en América Latina y que sólo se repetirá muy tímidamente en el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. Aún así, ni siquiera esta institución chilena alcanzará el nivel de complicidad y trabajo conjunto interdisciplinario de la Escuela Documental de Santa Fe (EDSF) de la UNL.

Si bien el punto de partida era el neorrealismo italiano aprendido por Birri en Roma, este se atreve a dar un paso más allá en la búsqueda de herramientas de cambio social real y operativo. Es así como la EDSF de la UNL echa a andar proyectos comunes entre las distintas licenciaturas. La fórmula planteada por la EDSF de la UNL consistía en proyectos investigaciones interdisciplinarias, de modo que un documental producido por la EDSF de la UNL no fuese sólo eso, un documental, sino un producto de investigación social bajo la forma o expresión de documental. Es por eso que Birri defiende que su cine no es una copia del neorrealismo, sino un verdadero avance conceptual con respecto a ello.



Fernando Birri, *Tiré dié*, 1960. Fotograma.

Producto de este novedoso planteamiento es *Tire dié* (1960, 33 min.), una película que describe las condiciones de injusticia social de los barrios populares de la ciudad de Santa Fe. *Tire dié* es el ejemplo práctico y radical de lo que serán los postulados del Nuevo Cine Latinoamericano, a saber, cine desde el pueblo y para el pueblo, representación de la realidad lo más fielmente posible a través del género documental, así como un esquema de producción cooperativo, donde las decisiones importantes tanto en el guión, la filmación y la postproducción se toman en asamblea. Finalmente, el esquema planteado por la EDSF busca una distribución entre escuelas, barrios populares, sindicatos y movimientos sociales en general, alejado por razones obvias de los sistemas de distribución de los grandes exhibidores.

Sin alcanzar el radical esquema de investigación, producción y distribución de la EDSF, el experimento se repetirá en otros lugares, sobre todo a la luz de los cineclubes que se forman rápidamente por todo el país.

Destacan entre los jóvenes realizadores el boliviano radicado en la Argentina Humberto Ríos, y sobre todo su discípulo Raymundo Gleyzer. Gleyzer se convertirá en un icono de esta segunda generación del Nuevo Cine Argentino, especialmente como miembro fundador del Grupo Cine de la Base (GCB), cine militante que define a la cámara como un arma para la emancipación popular. Por ello, el GCB —y Gleyzer en particular— se dedica a documentar no sólo las injusticias sociales que el Nuevo Cine Argentino en su conjunto ya documentaba, sino también los movimientos de resistencia popular y las nacientes guerrillas argentinas. Para ello, Gleyzer solía grabar en la clandestinidad. Tras un viaje a Nueva York en 1976, Raymundo Gleyzer es secuestrado, siendo detenido desaparecido hasta el día de hoy.

Paralelamente a trabajo de Gleyzer, a finales de la década de los sesenta, surge el Grupo Cine Liberación, fundado por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo. La película icono de este movimiento es *La hora de los hornos* (1968), la cual trata de seguir el esquema de producción asentado por la EDSF. *La hora de los hornos* cumple cabalmente con las características del cine militante de aquellos años. Pero además, esta película se convertirá en un modelo de vanguardia en el montaje en el cine latinoamericano no cubano. En secciones posteriores desarrollaremos su importancia para la historia del cine latinoamericano, para el Nuevo Cine Latinoamericano, y en particular para la filmografía de Patricio Guzmán.

Breve historia del cine chileno en la década de los sesenta y setenta

La historia del cine en Chile se define a partir de algunas peculiares particularidades, a saber, alta producción de cine de ficción en sus primeros años de vida, así como explosión de cine documental y experimental a partir de la década de los cincuenta.

En primer lugar, encontramos una importante producción cinematográfica para el periodo silente. Si bien el total de películas producidas no es significativo, si lo es en un país poco poblado y de baja densidad poblacional.²⁴ Así, encontramos que entre 1916 y 1931 se producen en Chile alrededor de 80 películas de ficción. Junto a esta producción y exhibición, hallamos en las salas de cine a la filmografía europea de moda, pero por encima de ellas, a la siempre presente industria de Hollywood. Aún así, poco sabemos del cine silente en Chile, ya que —salvo unas cuantas películas— la gran mayoría de los filmes que se produjeron entonces han desaparecido junto con la variedad de archivos que pudiesen reconstruir el ambiente de producción. Así, las fuentes que poseemos para su estudio se limitan casi exclusivamente a la hemerografía.²⁵

Con respecto al cine documental chileno, la primera película registrada en la hemerografía según Vega es *Las carreras de Viña del Mar* (1900), sobre el *derby* hípico anual en dicho balneario, estrenado el 10 de agosto de ese mismo año en el Teatro Olimpo de la ciudad de Santiago (Vega: 2006, 45) Sin embargo, la “Enciclopedia del cine chileno” en línea, “Cinechile”, afirma que en 1897 se exhibe en el norteño puerto de Iquique *Una cueca en Cavancho*, sin

²⁴ Alrededor de 3,700,000 habitantes en 1920 y 4,200,000 habitantes en 1930, Instituto Nacional de Estadística, www.ine.cl, consultado el 3 de marzo de 2011.

²⁵ En este sentido, el arduo trabajo de Alicia Vega a lo largo de más de una década, ha resultado fundamental para la historia de los primeros años del cine chileno (Vega: 2006)

precisar más datos ni fuentes.²⁶ Con todo esto, la primera película de la que se conserva algo—tan sólo 27 segundos—, corresponde a la exhibición en el puerto de Valparaíso de una “vista” cuyo tema es un ejercicio de bomberos en la ciudad (*Ejercicio jeneral [Sic] del Cuerpo de Bomberos*, 1904), (Vega: 2006, 46)

Como en otras latitudes, la mayoría de los actores provenían del teatro, mientras que los productores eran en su mayoría empresarios de diverso cuño. Los temas tratados se dividían en dos grandes áreas, dramas románticos y escenas patrióticas sobre la historia de Chile, muchas veces combinando ambas. En este sentido, la única película histórica que se había conservado hasta la década de los cincuenta era *El húsar de la muerte* (1925), un drama histórico sobre el héroe independentista Manuel Rodríguez, aderezado con ingredientes románticos. La producción, dirección y papel protagónico corrió a cargo de Pedro Sienna. Es justamente este tema el que Patricio Guzmán pretende retomar sin éxito a su regreso a Chile desde Madrid (Sempere: 1980, 142-143)

Resulta curioso que quienes elaboraron el manifiesto de Viña del Mar consideraran que el cine de aquella época se limitara a copiar los modelos del cine estadounidense. No habiendo fuentes mas que las hemerográficas, nos preguntamos, ¿cómo sabían en 1968 que el cine silente chileno, del que no se conservaba mas que una sola película, copiaba modelos estadounidenses? Más allá de la anécdota, esta posición nos habla del prejuicio ideológico de la intelectualidad chilena en la década de los sesenta sobre todo lo que olía a Hollywood. Es posible que este prejuicio estuviese fundado no tanto en el tipo

²⁶ www.cinechile.cl/cronologia.php, consultado el 15 de noviembre de 2012

de cine que se proyectaba en las salas de cine chilenas a principios del siglo XX, sino más bien en el conocimiento que la intelectualidad chilena tenía sobre este hecho —la exhibición de películas durante los primeros años de la historia del cine chileno— ¿Desconocían estos artistas los primeros años de la historia del cine europeo, donde las grandes productoras eran, además de la francesa y la italiana, principalmente de origen germano y escandinavo? Es posible. Al parecer, basándonos en los testimonios de Aldo Francia sobre su formación como público cinematográfico en la década de los cuarenta, los jóvenes realizadores del Festival de Viña de 1968 generalizan hacia el pasado la percepción que Francia y sus compañeros de generación transmiten (Ríos: 2012, 20) Es preciso insistir en la falta de fuentes para el estudio del periodo silente, no así para el cine que comienza a producirse con financiación del Estado en la década de los cuarenta.

En 1942 la Corporación de Fomento (Corfo) crea Chile Films. Sin embargo, la agresiva política de distribución de Hollywood y la casi nula competencia chilena a través de tan sólo dos estudios cinematográficos — Estudios Santa Elena y Estudios VDB, ambos de corta duración— hace quebrar a Chile Films antes de concluir la década, teniendo a partir de entonces una existencia testimonial sin ninguna intervención en la producción cinematográfica hasta la década de los sesenta (Ríos: 2012, 24) A pedido expreso de la Corfo para realizar un film donde se destaquen las particularidades nacionales, tanto en el carácter como en las costumbres y en la naturaleza del país, José Bohr responde con la parodia chilenizada de *La dama de las Camelias*, gran fracaso económico, no así de taquilla, que marcará el declive del primer periodo de Chile Films. Los costos de producción,

así como la inexperiencia técnica, hacían del novel cine estatal chileno un elefante blanco condenado a una pronta muerte.

Sólo *El padre Pitillo* de Roberto de Ribón del mismo año constituye un éxito en taquilla que recupera costos, quizás por su parecido con la estructura narrativa del cine mexicano, que empezaba a llegar a las salas de exhibición, con un éxito que iría en aumento hasta la década de los sesenta (Gobantes y Peirano: 2011, 37) Ante la pérdida de recursos a lo largo de todo el sistema de producción y distribución, en el año de 1949 se decide la privatización. Habrá que esperar hasta la intervención del gobierno de Eduardo Frei Montalva, cuando Chile Films regresa nuevamente a manos del Estado. Será durante el gobierno de la Unidad Popular, de la mano de Miguel Littin, cuando Chile Films recupere presupuesto y protagonismo en la producción cinematográfica chilena, cooperando así con el trabajo emprendido desde la Universidad de Chile, la Universidad Católica de Chile y la Universidad Federico Santamaría de Valparaíso (Gobantes y Peirano: 2011, 39)

Cabe añadir que el apoyo expreso del gobierno de la Unidad Popular a Chile-Films tenía un explícito carácter político, en la línea de los manifiestos cinematográficos latinoamericanos de la década del sesenta. Así, Allende revive Chile-Films como la principal productora cinematográfica del país, otorgándole también, por primera vez en la historia del cine chileno, facultades de distribución. La idea clara y precisa es combatir la distribución de cine norteamericano desde un mercado paralelo de carácter nacional. Tras la nacionalización de la industria minera del cobre en 1971, los cineastas chilenos vieron en esta medida del gobierno de Salvador Allende una metáfora de la nacionalización de la cultura (Vázquez: 2003, 140)

En palabras de Patricio Guzmán, Chile-Films tuvo tres etapas claramente diferenciadas:

Chile-Films, fue un reflejo mas o menos aproximado a esta situación planteada, debido a que comenzó como un panfleto movilizador influido por los desplazamientos del Presidente Allende y movimientos de masas, provocando un estímulo moral para los públicos populares, así como también el rechazo total de los sectores ajenos a la izquierda.

En una segunda etapa, creo una revista cinematográfica destinada a las capas medias sin conseguir articular un lenguaje adecuado y eficiente. En seguida vino una tercera etapa donde se fundieron los dos estilos anteriores para levantar un noticiero, el cual fue cauteloso en las imágenes y textos, presentándolos como testimonios moderados con la intención de persuadir a los sectores vacilantes de las capas medias, y al mismo tiempo señalar al proletariado las acciones del enemigo.

Además se tuvo que hacer frente a la situación de escasos y mal equipados órganos de comunicación, es decir, un Chile-Films lleno de máquinas inservibles y equipos heterogéneos; lo que refería fuertes sumas de dinero para renovar racionalmente el material, que en mucho de los casos se llegaba a tardar años para su entrega debido a que eran productos importados (Guzmán, ca. 1974)

Durante el periodo de declive de Chile-Films, surgió un organismo privado que buscaba rascar hasta las últimas posibilidades de subvención

estatal para la producción cinematográfica chilena. Se trata de Diprocine, importante puente que permitirá sobrevivir —nada más que eso— a la industria cinematográfica chilena de ficción a lo largo de toda la década de los cincuenta (Agüero y Vega: 1979, 39)

La producción cinematográfica chilena comienza, como en toda América Latina, con la producción de “vistas” por encargo de productoras europeas y norteamericanas, siendo la primera de la que se tiene nota hemerográfica del año 1900 (Vega: 2006, 45) La línea de temas que a partir de entonces se filmarán corresponde al abanico ya implantado por Pathé, es decir, escenas de carácter folklórico (según la clásica definición de folklorismo del siglo XIX), así como escenas de la modernidad (también según definición del siglo XIX), es decir, la tecnología al servicio del bienestar de la sociedad. Encontramos así un universo donde las clases populares son catalogadas bajo el aséptico término de folklor, mientras que la aristocracia política y mercantil se convierte en el ejemplo a seguir de cómo el desarrollo tecnológico permite gozar del bienestar (Stange y Salinas: 2011, 51) Hacia los años treinta, estas vistas, ya convertidas en medimetrojes, se transforman en pequeños documentales de naturaleza, más descriptivos que otra cosa.

No será sino hasta finales de los años cuarenta cuando un pequeño grupo de documentalistas aficionados comiencen a filmar la vida diaria, alejándose de parámetros folkloristas y acercándose al valor de la cotidianeidad como valor estético. Pocos años después, esta técnica aprendida del cine italiano fundamentalmente, será utilizada para construir cortometrajes de entre ocho y quince minutos, pero esta vez añadiendo una interpretación y crítica social. Es lo que se denominará en la historia del cine chileno el Cine

Experimental, nacido en los cineclubes —principalmente en Valparaíso y Viña del Mar de la mano de Aldo Francia—, pero continuada a través de los respectivos departamentos cinematográficos de la Universidad Federico Santamaría de Valparaíso, así como la Universidad Católica y la Universidad de Chile en la ciudad de Santiago (Ríos: 2012, 17)

Surgen así realizadores que con el tiempo conformarán la columna vertebral de la historia del cine chileno de la segunda mitad del siglo XX, a saber, Sergio Bravo, Rafael Sánchez, Pedro Chaskel y un joven Raúl Ruiz. Atrás de todos ellos, casi siempre desde el mundo amateur de Valparaíso y Viña del Mar, Aldo Francia.

El Cine Experimental es, por decirlo de algún modo, el matraz donde se incuba lo que pronto se llamará el Nuevo Cine Chileno, versión transandina de lo que se hace en ese momento en Argentina, Brasil, Bolivia y Cuba principalmente.

En 1962 Aldo Francia funda en Viña del Mar el primer cineclub amateur del país, con aficionados tanto viñamarinos como del puerto de Valparaíso. Su intención era organizar proyecciones de cine de arte europeo, películas que difícilmente llegaban a las salas comerciales, y a las cuales sólo se tenía acceso de las embajadas e institutos culturales europeos. Para el año siguiente el cineclub organiza cursos de filmación y edición amateur en 8mm. Surgen así una escuela de cine informal de la que saldrán realizadores, pero también técnicos del futuro Nuevo Cine Chileno. La consecuencia natural inmediata es el primer festival de cine experimental amateur, festival cinematográfico que pronto se convertirá en muestra nacional de cine y, para 1967, el Primer Festival Internacional de Cine de Viña del Mar.

Los equipos de filmación documental en la década de los cincuenta y sesenta se agrupaban fundamentalmente alrededor de la publicidad privada y estatal, así como algunos documentales de naturaleza realizados a partir de encargos de corporaciones estatales. A nivel técnico, la publicidad fungió como una verdadera escuela práctica. Junto a ella, desde el área del periodismo encontramos también la realización de noticieros y reportajes, filmados en su gran mayoría en 16mm (Mouesca: 2005, 53)

Años antes, en 1954, Pedro Chaskel había fundado el Cine Club Universitario de la Federación de Estudiantes de Chile, materializando por primera vez lo que a partir de entonces sería una tradición de los cineclubes en Chile, el cine fórum o cine debate. Junto con Sergio Bravo, Chaskel logra apoyo de la Universidad de Chile para fundar en 1957 el Centro de Cine Experimental, a partir de entonces punto neurálgico de la historia del cine chileno en general y del cine documental en particular (Stange y Salinas: 2008, 17-18) Este proyecto se institucionaliza de manera definitiva a partir de 1961, cuando se crea la Cinoteca Universitaria de la Universidad de Chile con Chaskel a la cabeza. Desde allí, pasa a fundar y dirigir el Departamento de Cine de la Universidad de Chile, en el año de 1963 (Briseño: 1989, 16-19) Este Departamento de Cine se convierte en los hechos en el lugar donde se formarán jóvenes realizadores como Raúl Ruiz y Miguel Littin.²⁷

Los cortos que se conservan remiten a una manera particular de hacer cine. Se trata de filmes inspirados en la técnica y en la temática en tanto en el neorrealismo italiano —fundamentalmente De Sica—, pero también en un cine mucho más cercano en sensibilidad latinoamericana, el cine militante argentino.

²⁷ Littin se formará posteriormente y de manera práctica en la televisión. Junto con Helvio Soto, son los dos únicos cineastas del periodo de la Unidad Popular provenientes laboralmente del medio televisivo (Soto: 1972)

Existe en ese momento una creencia (con todo lo que ese concepto carga de fe) en que el cine documental es portador de la verdad objetiva, y por ende de prueba de la realidad que automáticamente, a través de la mera exhibición del material filmado, se denuncia la injusticia social. Veamos qué es lo que dice Chaskel al respecto:

“Una vez me preguntaron qué buscaba con el cine documental y yo, como por reflejo condicionado, contesté “la verdad”. Luego me dio una vergüenza enorme pero me quedé pensando y creo que algo hay de eso. Hay situaciones de la realidad que me impresionan y que trato de reflejar en mis películas. El documental, en la medida que es honesto, apunta hacia allá. Si la mirada del cineasta logra profundizar en lo real y hacer una reflexión artística, política o sociológica, cumple una función de conocimiento del universo humano. Creo que, en esa medida, el documento se transforma en una necesidad” (Briseño: 1989, 16-19)

Ese es precisamente el espíritu que se permea a cada uno de los estudiantes del Departamento de Cine de la Universidad de Chile. Ese es el espíritu con que se forma no sólo Patricio Guzmán, sino todo el Equipo Tercer Año, entre los que se encuentra el propio Chaskel como editor, y con muchos más años de experiencia. Este espíritu militante que procuraba captar la verdad como “conocimiento humano”, permitía igualmente ser imaginativo a la hora de echar a andar una producción documental.



Pedro Chaskel, *Testimonio*, 1969. Fotograma

Como apunta Chaskel, el material con que se contaba era escaso, rudimentario, y algunas veces de mala calidad (Stange y Salinas: 2008, 17-18). Por lo mismo, resultaba imprescindible realizar un guión estricto y una planeación de producción milimétrica. Este acostumbramiento a trabajar en condiciones semejantes a las del noticiero televisivo, es la que permite expandir la creación cinematográfica en otras áreas, como la composición en la filmación, en diálogo permanente con el sonido directo, y más tarde en la mesa de edición. Todo ello resultará evidente en la obra final de la *La Batalla de Chile*, pero también en producciones de ficción como *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin, obra en la que también participará Chaskel como montador.

El Nuevo Cine Latinoamericano desde la perspectiva chilena

Para Aldo Francia el cine chileno vive durante la década de los sesenta y el periodo inmediato de la Unidad Popular un renacimiento conceptual y comercial (Bolzoni: 1974, 71-95) Esto, según él, no es una particularidad del cine chileno, sino que es consecuencia de la verdadera reintegración latinoamericana que vive el continente como consecuencia, entre otros acontecimientos, del *Boom* literario latinoamericano.

Haciéndose eco de las teorías literarias que se construyen a partir de este movimiento cultural latinoamericano, Francia reconoce la importancia y determinismo de la Revolución cubana como elemento integrador en la búsqueda de una identidad común del subcontinente latino. Sin embargo, no se atreve a llegar hasta el fondo de lo que ese determinismo significa, es decir, las consecuencias no ya culturales, sino políticas y económicas para los procesos de autonomía de los estados latinoamericanos en las décadas del sesenta y setenta, con respecto a las estrategias de dependencia puestas en marcha por los Estados Unidos.²⁸ Sin duda Francia es, justamente, ejemplo de la particularidad del proceso revolucionario chileno, donde la diversidad de posturas no se concentra sólo alrededor de los distintos caminos que se pueden tomar para llegar al socialismo, sino que, sin estar en desacuerdo con la política social del gobierno de la Unidad Popular, no necesariamente se avizora el “socialismo a la chilena” como meta. El diagnóstico de Francia refleja

²⁸ De aquí en adelante, denominaremos a esta estrategia de dominación y dependencia, política y económica de América Latina por parte de los Estados Unidos, como “imperialismo”, siempre según las definiciones de Atilio A. Boron en su polémica con Michael Hardt y Antonio Negri (Hardt y Negri: 2002, así como Boron: 2002, 167-175) Como veremos más adelante, el propio Guzmán sustituyó posteriormente dicho término, “imperialismo”, entre otros, en la reedición del audio de *La batalla de Chile*, ya que consideraba que si bien el contenido y significado del término no había variado para América Latina, si resultaba incomprensible y exagerado para el público europeo y norteamericano. Siguiendo la tesis de Boron, creemos que el término es absolutamente actual.

precisamente esa pluralidad en la estrategia hacia un objetivo común, revertir el sistema cultural y en concreto la manera de hacer y entender el cine latinoamericano de principios de la década del setenta.

Así, Francia afirma que la renovación y renacimiento del cine chileno se enmarca dentro de la particular revolución que vive la cultura latinoamericana en su conjunto. Para el caso del cine, Aldo Francia sostiene que además del caso chileno, se puede reconocer la fuerza específica de Argentina, Uruguay, Brasil y Cuba durante los primeros años de la década del setenta. Es al menos curioso que Francia ignore la producción cinematográfica de Bolivia, que aporta en esos momentos algunos títulos que se convertirán en hitos de la identidad fílmica latinoamericana antiimperialista.

¿Por qué Francia omite la producción peruana, y especialmente la boliviana, en aquella época cine ficción y documental de alto contenido político? Contestar con el tópico de la histórica fricción entre chilenos, peruanos y bolivianos sería no sólo simple y falto a la verdad, sino que sería de igual modo un insulto a la inteligencia de Francia y a su posterior compromiso con el cine latinoamericano. Carecemos de información creíble que nos permita aventurar alguna hipótesis al respecto. Por ello, haremos desde aquí una muy breve reseña sobre el tema. Vale la pena mencionar para el caso boliviano, sólo a título de ejemplo, *Yawar Mallku, sangre de cóndor* (1969), así como *El coraje del Pueblo* (1971), ambos del premiado director, guionista y productor Jorge Sanjinés. El primer film, una muy conocida cinta, denuncia la esterilización de mujeres campesinas por los Cuerpos de Paz norteamericanos. El segundo reconstruye la “Masacre de San Juan” por parte del ejército contra el movimiento sindicalista minero. Ambas cintas se insertan dentro de un cine

de alta calidad técnica y estética, así como políticamente militante (Gumucio: 1979, 96)

Para el caso peruano, si bien la producción de ficción es de baja calidad debido básicamente a las intenciones estrictamente comerciales de las productoras (asociadas fundamentalmente a la empresa estatal mexicana), desde el Cuzco se producen pequeños documentales de la mano de cinefotógrafos como los hermanos Chambi, Luis Figueroa y Eulogio Nishiyama. Este material tiene la particularidad de pertenecer al género documental, cargado aún de la herencia exotista del cine documental filmado en América Latina, por productoras europeas y norteamericanas durante la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, no dejan de constituir un firme cimiento para el desarrollo de la infraestructura productiva del cine peruano que se desarrollará a partir de la Ley de Fomento a la Industria Cinematográfica de 1972 (Frías: 1989, 18-45)

El que Aldo Francia incluyera al Uruguay entre las naciones del subcontinente que forman parte de este nuevo cine latinoamericano, se debe, a nuestro juicio, más al público uruguayo que propiamente a la producción cinematográfica oriental que es prácticamente inexistente. Sin embargo, en el imaginario colectivo chileno, el Uruguay se constituía tradicionalmente en el *alter ego* como nación. De ahí quizás, la necesidad de Francia como cineasta, de incluirlo entre los líderes regionales del nuevo cine latinoamericano.

De cualquier modo, resulta inexplicable desde el presente, que un hombre preocupado por el cine en todas sus facetas como lo era Aldo Francia, desconociera la producción cinematográfica boliviana, mucho más importante en número y calidad que la producción uruguaya. Si bien como hemos visto,

salvo honrosas excepciones, el cine peruano dejaba mucho que desear en lo que a calidad argumentativa refiere, el cine boliviano por el contrario desarrollaba propuestas en la misma línea de lo que será el manifiesto de Viña del Mar. La única explicación posible refiere a la pésima distribución e intercambio de la cinematografía latinoamericana en nuestro subcontinente en aquella época. Sólo el cine argentino y el mexicano gozaban por entonces del privilegio de ser exhibidas en las salas latinoamericanas, y con frecuencia en los círculos comerciales. Otorgando el beneficio de la duda, es posible pensar que esta fuese la razón de la grave omisión de Francia.

Nuevo Cine Chileno

El punto de inflexión en la historia del cine chileno es sin duda el denominado Nuevo Cine Chileno. Pero, ¿qué significa este término?, ¿es una corriente cinematográfica con claras e identificables aportaciones técnicas, temáticas y narrativas como sucede en Brasil y la Argentina?, ¿es una corriente de pensamiento político que permea la producción cinematográfica?

A la luz del Cinema Novo brasileño, del Nuevo Cine Argentino, del Nuevo Cine Cubano y de lo que se nombrará como el Nuevo Cine Latinoamericano, surgirá en Chile, hacia 1969, la necesidad de identificarse desde la militancia con ese ambiente cinematográfico con pretensiones sociales —y en menor medida políticas— en toda América Latina. Es así como nace el llamado “Nuevo Cine Chileno”. Si durante varias décadas la existencia de este movimiento era una premisa incuestionable, al día de hoy muchos son los que ponen en duda la existencia clara de tal movimiento. En el mejor de los casos, algunos autores consideran que más que un movimiento claramente

definido en sus aspectos técnicos, narrativos y temáticos, es en realidad un sentimiento común de pertenencia de grupo, atravesado horizontalmente por preocupaciones políticas y sociales que si bien se expresan a través de manifiestos, raramente coinciden en la pantalla, producto final y objetivo pragmático al fin y al cabo del autodenominado Nuevo Cine Chileno.

Para Carlos Ossa Coo, el Nuevo Cine Chileno es en realidad sólo un síndrome de percepción del renacimiento del cine chileno en general, tras el periodo que él denomina de “abatimiento” (Ossa:1971, 68) Para Ossa el periodo de abatimiento es aquel que va de 1951 a 1961, donde sólo se produce un largometraje en 35 mm, y alrededor de siete documentales en 16 mm por año, todos ellos, por lo general de baja calidad. Excepción es la producción documental forjada en el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, pero se trata precisamente de cortometrajes “experimentales” sin ninguna salida al público en general. Por el contrario, de 1961 a 1968 aumenta tímidamente el número de largometrajes, y —quizás lo más importante—, el cine documental empieza a hacerse un espacio entre noticieros y cineclubes. En este sentido, resultará fundamental la visita de Jori Ivens para filmar el docudrama ... *À Valparaiso* en 1963, con el guión de Chris Marker y el amplio apoyo del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, entonces dirigido por Pedro Chaskel.²⁹ Este periodo de transición —de 1961 a 1968— es comparativamente mucho más productivo que la década anterior, pero claramente no podemos hablar aún de un crecimiento exponencial en la producción cinematográfica chilena. No será sino hasta el periodo de 1968 a 1974 cuando podamos hablar de un verdadero auge del cine

²⁹ Joris Ivens, ... *À Valparaiso*, (1963), Santiago de Chile, Argos Films-Universidad de Chile, 26 min.

chileno, tanto en la producción como en la exhibición en las salas de cine chilenas. En ese corto periodo de seis años, la producción cinematográfica alcanza más de treinta largometrajes y más de cien cortometrajes (Ascanio y Díaz: 2007, 28)



Pedro Chaskel y Joris Ivens, Santiago de Chile, 1962

Ernesto Muñoz y Darío Burotto extienden el periodo de abatimiento hasta 1970, porque consideran que lo que Cavallo y Díaz llaman periodo de transición, no alcanza ni numérica ni cualitativamente a ser un repunte del cine chileno. Añaden además la importancia de la postura política a partir del Manifiesto de los Cineastas Chilenos de 1970 (Muñoz y Burotto: 1998, 126-146) Los parámetros para considerar la existencia del Nuevo Cine Chileno son este caso mucho más objetivos, en este caso, numéricamente comprobables. En primer lugar, Muñoz y Burotto se atienen al crecimiento significativo de la producción cinematográfica. En segundo término, dan cuenta de la consolidación de Chile Films y del amplio apoyo del gobierno de la Unidad Popular, lo que lleva a la inversión privada a ver una oportunidad de negocio y

por ende, actuar sinérgicamente con Chile Films. Así se deja ver en las salas de exhibición, donde se da preeminencia al cine chileno de aquellos años. El negocio es claro y los números no engañan, desde *El Chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin (1969), hasta *Palomita blanca* de Raúl Ruiz (1973), las películas chilenas alcanzan niveles de exhibición del cine norteamericano, compitiendo así por el público chileno. En tercer lugar, Muñoz y Burotto retoman un argumento muy repetido entre los estudiosos del cine chileno, el hilo conductor del movimiento denominado Nuevo Cine Chileno es su militancia social, ya sea desde las simpatías demócratacristianas de Aldo Francia, hasta la militancia revolucionaria (en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR) de jóvenes como Jorge Müller. En este sentido, el Nuevo Cine Chileno busca transformar la situación económica y social del país, las desigualdades inherentes a la pobreza centenaria latinoamericana, de la que Chile no es la excepción. Para llevar a cabo esos cambios, los caminos son diversos y variados en método; desde el intervencionismo socialcristiano, hasta la radical lucha armada del MIR.³⁰

Para Cavallo y Díaz —quienes consideran que el Nuevo Cine Chileno nace con bombo y platillo en el Festival de Viña del Mar—, tres películas muestran esa diversidad que imprime a la definición del Nuevo Cine Chileno un carácter ambiguo, pero a la vez enriquecedor. *Tres tristes tigres* (1968), con el carácter intimista y pleno de metáforas herederas de la *Nouvelle vague*, de Raúl Ruiz, *Valparaíso mi amor* (1969), de Aldo Francia, en el más puro estilo

³⁰ Es interesante constatar que el propio Patricio Guzmán era en su juventud seguidor de esta corriente, gracias a su formación primaria religiosa, así como a la influencia de los movimientos cristianos de base alrededor de la Universidad Católica de Chile. Recordemos que el director del Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile, donde Patricio Guzmán comienza a filmar, era el sacerdote jesuita Rafael Sánchez. Así, Guzmán refiere que la única vez que votó en Chile lo hizo en 1964 por Eduardo Frei Montalva, el candidato de la Democracia Cristiana (Pinto: 2013)

de De Sica, así como la militancia y denuncia explícita de *El Chacal de Nahueltoro* (1969) de Miguel Littin. Según estos autores, estas tres películas, exhibidas con éxito en el Festival del Viña del Mar, marcan el rumbo de lo que será el periodo de producción cinematográfica durante el periodo de Salvador Allende (Cavallo y Díaz: 2007, 31)



Raúl Ruiz, *Tres tristes tigres*, 1968. Fotograma.

Aún teniendo en cuenta esta variedad política con respecto al papel social del cine, Muñoz y Burotto otorgan carta de nacimiento al movimiento cinematográfico chileno debido exclusivamente a la apertura y apoyo del periodo de Salvador Allende. El periodo anterior, incluyendo el festival de Viña del Mar, es para ellos antecedente de lo que vendrá con Allende.

Por el contrario, en nuestra opinión, el crecimiento exponencial del periodo de Salvador Allende no podría haberse dado si durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva no se hubiesen sentado las bases estructurales tanto

del cine universitario, como de Chile Films. Aún así, Muñoz y Burotto consideran que el Nuevo Cine Chileno, si existió tal cosa, tiene lugar sólo durante el gobierno de Salvador Allende, extendiéndose tímidamente algunos meses después del Golpe de Estado de 1973, y arañando el año 1974 en las salas de cine a través de exhibición de películas de ficción ya programadas, que habían librado la censura al considerarse “apolíticas”. Para ellos, el punto de partida es el Manifiesto de los Cineastas Chilenos de diciembre de 1970, directamente vinculado a la Unidad Popular, y expresión explícita de una toma de postura política. A lo largo de los trece puntos del manifiesto, se hace explícita la intención política de los cineastas firmantes, entre quienes destaca Miguel Littin. Cada uno de los puntos es una propuesta para poner en práctica las premisas del marxismo leninismo en el ambiente cinematográfico, desde la producción hasta la exhibición. En este sentido, sigue la línea de lo expresado por los cineastas cubanos y argentinos, pero va mucho más allá —sin ninguna inhibición o timidez— en hacer del cine chileno un “cine del pueblo para el pueblo” (Marín: 2007)

En lo que sí coinciden todos estos autores, es en que el Nuevo Cine Chileno existe, pero no necesariamente como un movimiento cinematográfico que se traduce en técnicas particulares, formas narrativas similares, o maneras de montar y editar distinguibles. Por el contrario, en ese sentido encontramos diversidad que, lejos de encorsetar la producción chilena a un solo estilo, permite hablar de distintas maneras de entender la pragmática del cine, es decir, la producción cinematográfica frente a la cotidianeidad del oficio, de los presupuestos de producción y exhibición, y sobre todo, la manera de poner sobre el guión y el montaje el mensaje teórico de lo que ambiguamente se

puede denominar Nuevo Cine Chileno. Salvo Muñoz y Burotto, el resto de autores considera que no es posible afirmar nada, ya que el Golpe de Estado corta de cuajo las posibilidades reales de desarrollo del cine chileno, por lo que afirmar algo más allá de los datos testimoniales hasta 1973, es mera especulación, historia ficción.

Así, el Nuevo Cine Chileno es por un lado un ambiente de trabajo, una declaración de intenciones y una complicidad ambigua nunca definida del todo. Por otro lado, al mismo tiempo, y respetando la historicidad del término, es cierto que en el periodo estudiado nadie pone en duda la existencia de tal cosa denominada Nuevo Cine Chileno. En ese sentido, el Nuevo Cine Chileno existe, y se materializa en la diversidad, síntoma quizás de lo que pudo ser un cine en auge con mucho que decir a América Latina y al Nuevo Cine Latinoamericano a la luz de la experiencia chilena hacia socialismo. Historia ficción, sin duda.

Tres son las películas que la mayoría de los autores nombran como representantes del Nuevo Cine Chileno, a saber, *Tres tristes tigres*, *El Chacal de Nahueltoro* y *Valparaíso mi amor*. Como punto de partida tomaremos esta propuesta de Cavallo y Silva, ya que nos permite abrir el periodo de trabajo y analizar las películas en su conjunto, como expresión cinematográfica de una sociedad y una época (Cavallo y Díaz: 2007, 33) A ellas nosotros añadimos una cuarta, *Voto + fusil* (1972), de Helvio Soto. Veamos por qué en su conjunto estas cuatro películas permiten hablar y materializar de algún modo ese concepto tan escurridizo que es el Nuevo Cine Chileno.

La primera película del Nuevo Cine Chileno en que coinciden los críticos es *Tres tristes tigres* (1968), de Raúl Ruiz.³¹ Basada en un obra de teatro de

³¹ Raúl Ruiz, *Tres tristes tigres* (1968), Santiago de Chile, Los Capitanes, 94 min. Inmediatamente después del Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, buena parte del

Alejandro Sieveking de 1967, la película muestra a tres personajes bien distintos, un hombre sin educación, rayando siempre en la pobreza y sobreviviendo como puede. Su hermana, un bailarina de centros nocturnos y un profesor de provincia sin trabajo. A estos tres personajes, se le suma un cuarto, un vividor que hace y deshace negocios siempre a la sombra de la ilegalidad. Tres jóvenes actores serían lanzados a la fama de las producciones cinematográficas chilenas con esta película, a saber, Nelson Villagra, Luis Alarcón y Jaime Vadell.

A partir de esta trama, Ruiz se adentra en lo íntimo —casi existencial— de tres personajes característicos del Santiago de Chile de los años sesenta. Una vez más —como en buena parte del cine chileno de entonces—, el fatalismo social se hace presente. Como espectador, uno presiente el final sin salida de cada uno de los personajes, atrapados en el laberinto fatal de su propio pasado y condición. Si no fuese por el humor que en determinados momentos Ruiz sabe colocar como un experto cirujano del guión, pensaríamos que se trata de una novela-película con alta influencia de la tradición rusa. Pero Ruiz nos regresa una y otra vez al Santiago urbano poblado de personajes con doble lenguaje. Por momentos pareciera que el humor y la ironía salvarán a los personajes... pero pronto nos damos cuenta que no se trata de una comedia.

Raúl Ruiz, estudiante de derecho y teología, autodidacta en lo que a cine se refiere, trabaja en la televisión pública casi desde que está es creada en 1963. Ávido devorador del cine europeo y su hemerografía, aprende de la *Nouvelle vague* a través de la pantalla grande, así como de Cahiers du Cinéma. En el contexto chileno de los años sesenta, la escasa producción

archivo de Chile Films —donde la copia de *Tres tristes tigres* se encontraba— fue quemado por un destacamento militar. La copia que hoy se conserva, en muy malas condiciones, fue rescatada posteriormente de la Cinemateca Uruguaya.

cinematográfica de Ruiz ha calado en los ambientes intelectuales y cinematográficos, no así entre el público. *Tres tristes tigres* es un fracaso en taquilla, dado su carácter intimista, demasiado “europeo” para el público chileno de masas. En cambio, para quienes se dedican al cine, Ruiz es ya un representante andino de la “alta cultura” alternativa del otro lado del Atlántico, la *Nouvelle vague* en clave de humor e ironía chilenos.

Justamente por eso, por su carácter minoritario pero considerado culto por aquel entonces, es que Raúl Ruiz puede ser considerado perfectamente un miembro de honor del Nuevo Cine Chileno. Técnicamente propone cosas novedosas en el Chile de entonces, y además presenta las contradicciones sociales de una manera sutil, ni realistas como hará Aldo Francia, ni explícitas como será el cine de Miguel Littin. Su trayectoria en el exilio posterior a 1973 en Portugal y Francia será muy exitosa, largo periodo en que perfeccionará y hará aún más complejo su lenguaje, definido por Cahiers du Cinéma como un lenguaje particular difícil de catalogar (Toubiana: 1983) Para el Chile de los albores de los años setenta, Ruiz es el cine francés chilenizado, que es decir por aquel entonces, politizado, de izquierda y criollo.

Con anterioridad hemos hablado ampliamente de lo que significó el éxito en taquilla de *El Chacal de Nahueltoro*. Recordemos que permitió llevar al gran público cinematográfico las propuestas de denuncia social de la izquierda intelectual. Las contradicciones del sistema económico —capitalista— condenaban de manera fatalista a los más marginados, siempre a través de mecanismos hechos *ex profeso* para ello. El sistema judicial en primer término, y los medios de comunicación en segundo lugar, acorralaban a los más pobres en su miseria. Littin decide dejar hablar a “las fuentes científicas”, los

expedientes judiciales. Así, la gran mayoría de los diálogos son en realidad monólogos donde el protagonista, el chacal, cuenta su historia al juez. Es el pueblo dando cuenta a la sociedad de su miseria, explicando y justificando el ciclo perverso donde se halla atrapado (Agüero y Vega: 1979, 151)

El que una película de denuncia social desde las propuestas de la izquierda se convirtiera en un éxito en taquilla, es para algunos autores (Cavallo y Díaz, por ejemplo) la prueba de que el proyecto Nuevo Cine Chileno se ha consolidado, que halla sus raíces a lo largo de la década de los sesenta en varias instituciones. Desde nuestra perspectiva, estas plataformas institucionales son básicamente tres, a saber, el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, la Escuela de Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y la red de cineclubes puestos en marcha por Aldo Francia en Viña del Mar y Valparaíso. Es de allí, o vinculados a ello, que saldrán los equipos de producción que materializarán el Nuevo Cine Chileno. Lo que *El Chacal de Nahueltoro* aporta al concepto Nuevo Cine Chileno es la consolidación de un público chileno dispuesto a ver cine chileno. Además, ese público, de todas las clases sociales, está para entonces perceptivo a las nuevas propuestas políticas que vendrán un año más tarde de la mano de la Unidad Popular.

Valparaíso mi amor, de Aldo Francia, amalgama varios elementos interesantes. Veámoslos en detalle. Producida también en 1969, coincide con *El Chacal de Nahueltoro* en el enfoque social y de denuncia. Sin embargo, a diferencia de Littin, Francia utiliza actores no profesionales, en la línea del neorrealismo italiano. Tan es así, que el inicio de la película recuerda a *Ladri di biciclette* (1948) de Vittorio De Sica; unos niños cuatreros son sorprendidos por

los carabineros y, al ser menores, su padre —un viudo desempleado— es quien va a parar a la cárcel. El robo es el camino natural de quienes nada tienen, porque la sociedad no les ofrece otra opción. A partir de ese momento el guión se adentra en las particularidades de los más pobres del puerto de Valparaíso —“los pobres de los pobres”, como los nombrara Ivens unos años antes—.



Aldo Francia, *Valparaíso mi amor*, 1969. Fotograma

A través de la historia de cuatro hermanos menores de edad, que son acogidos por una vecina, doña María, Francia va dando cuenta de la fatalidad de la condición social de los más marginados de Valparaíso, que es decir de las zonas urbanas de Chile. Es aquí, en el enfoque del fatalismo social, donde coincide con *El Chacal de Nahueltoro*.

Técnicamente recurre también a la senda trazada por la escuela italiana, grandes planos generales en contrapicado que permiten al espectador prever el final de la secuencia, sin que aparentemente lo sepan sus personajes. La cámara se convierte así en ese gran ojo sociológico que analiza la realidad y la

muestra “tal como es”. Con *Valparaíso mi amor*, el neorrealismo italiano toma carta de naturaleza en Chile.

Es importante recordar que Aldo Francia pertenece a los pioneros del cine alternativo en Chile, y por ello, antecedente directo y más tarde protagonista de lo que será el Nuevo Cine Chileno. Tomemos en cuenta igualmente que es a través de su iniciativa derivada de los cineclubes y talleres por él fundados, que se materializa lo que será el primer festival cinematográfico en Chile, el de Viña del Mar. Su formación y ocupación como pediatra le permite acercarse a lo más marginal de los barrios pobres de Valparaíso. Es desde allí, desde la realidad urbana chilena, desde donde Francia bebe para hacer su cine. A ello le sumará su autodidactismo en Chile y Europa, así como lo aprendido a través de hemerografía y la pantalla grande. El festival de Viña del Mar no es mas que la conjunción de una pasión cinéfila local con preocupaciones sociales latentes; esencia al fin y al cabo de lo que será el Nuevo Cine Chileno.

Desde una perspectiva política, Francia se acerca a los movimientos socialcristianos latinoamericanos. Recordemos igualmente que en Chile el origen de estas corrientes políticas hará nacer con el tiempo opciones políticas tan opuestas como la Democracia Cristiana o la Izquierda Cristiana. Si bien ambas posturas coinciden en el diagnóstico de los problemas sociales de Chile, el camino para solucionarlos será bien distinto. En 1972, Francia realiza el largometraje de ficción *Ya no basta con rezar*, la historia de un sacerdote influenciado por el movimiento socialcristiano, que a la luz del quiebre radical que significará el gobierno de la Unidad Popular, se enfrenta a la disyuntiva de pasar a la acción y sumarse al proyecto allendista, o quedarse al margen de

cualquier actividad política bien protegido por su sotana. La duda pragmática del sacerdote es la propia duda de Francia.

Una cuarta película que consideramos cerraría el ciclo de películas representativas del Nuevo Cine Chileno, es *Voto + fusil* (1971), de Helvio Soto.³² Inmediatamente anterior a la película de Aldo Francia *Ya no basta con rezar*, *Voto + fusil* cuenta, a partir de un ir y venir en la narración temporal, tres episodios de la historia de Chile que resultan cruciales para la conformación del movimiento obrero y social nacional. Estos tres episodios históricos son el gobierno del Frente Nacional (1937-1941), antecedente socialdemócrata del gobierno de la Unidad Popular, la Ley maldita de 1948 durante el gobierno de Gabriel González Videla, en la que se prohibía al Partido Comunista, así como el triunfo electoral de Salvador Allende. Los personajes del pasado van apareciendo a partir del hilo conductor que es el protagonista del periodo de la Unidad Popular.

Haciendo un balance histórico de lo que han sido los intentos socializantes en la historia de Chile, así como la respuesta violenta por parte de la burguesía, Helvio Soto pone sobre la mesa una discusión latente por entonces, sobre todo al interior del Partido Comunista y de manera mucho más polarizada en el Partido Socialista. La pregunta de que si las elecciones democráticas son suficientes para implantar el socialismo en Chile, o si por el contrario es menester preparar al pueblo para una inevitable lucha armada contra la burguesía, se plantea una y otra vez durante el gobierno de Allende. Por entonces, un sector muy numeroso del Partido Socialista, el propio partido de Salvador Allende, lo tenía muy claro: la burguesía no entregará el poder

³² Helvio Soto, *Voto + fusil*, (1971), Santiago de Chile, Telecinema, 70 min.

económico por medios democráticos. Asimismo, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria defendía abiertamente la lucha armada como medio de consolidación de los triunfos del gobierno de la Unidad Popular. Quien también lo tenía muy claro, era el embajador de los Estados Unidos en 1970, al momento de la ascensión de Allende a la presidencia, Edward Korry: “Allende esperaba que la burguesía se suicidara alegremente”.³³



Helvio Soto, *Voto + Fusil*, 1971. Fotograma

Técnicamente la película es novedosa. El montaje mezcla cuidadosamente el audio de un momento histórico con la imagen de otro, sirviendo el primero casi como una narración sutil del pasado. A su vez, el pasado, que transcurre cronológicamente en la cinta generalmente *a posteriori*, sirve para explicar el presente de la contradicción entre la lucha armada y la

³³ Entrevista al exembajador de los Estados Unidos en Chile (1967-1970), Edward Korry, en Patricio Henríquez, (1998), *El último combate de Salvador Allende*, Francia, Macumba-Méditerranée-France 3, 60 min, minuto 18.

democracia en los años setenta. La inclusión permanente de escenas aparentemente inconexas y que hallarán sentido a lo largo de la cinta, rompen la monotonía de una narración lineal, colocando una y otra vez al espectador en un circo de dos pistas. Los actores provienen en su mayoría del teatro de la Universidad Católica y de la Universidad de Chile, jóvenes actores reconocidos por entonces y que consolidarán su carrera posteriormente durante la dictadura.

Además de ser técnicamente una película de alta calidad, el problema planteado y que halla su referente real en la política de la izquierda chilena de entonces, es retomado a modo de documental en la tercera parte de *La batalla de Chile, El poder popular*. De este modo, *Voto + fusil* se convierte en el antecedente —la advertencia—, de lo que en la película de Patricio Guzmán será ya una constatación, a saber, el inmovilismo y la indecisión del gobierno de Allende frente al avance de la estrategia de la burguesía, terminarán por condenar trágicamente el proyecto de “socialismo a la chilena”.

Tomando en cuenta el breve análisis de estas cuatro películas representativas del Nuevo Cine Chileno, podemos concluir que efectivamente este movimiento se gesta de manera informal —aún sin nombre— a partir del Primer Encuentro Latinoamericano de Cine en la ciudad costera de Viña del Mar, en el año de 1967. Si bien Aldo Francia es pieza fundamental para este primer paso, rápidamente el movimiento —que ya puede llamarse así— adquiere un matiz más político que estrictamente cinematográfico. En tan sólo dos años, hallamos películas que materializan un cambio. Ahora bien, este cambio no es uniforme, es diverso en técnica, pero también en enfoque. En lo único que coinciden todos, es en la necesidad de expresar las injusticias

sociales que por entonces vive Chile, en traducir esa denuncia al cine, y en buscar para ello nuevas técnicas cinematográficas.

Como hemos visto, los caminos para ello son varios, permitiendo, afortunadamente, definir al Nuevo Cine Chileno como un movimiento cinematográfico más que como una corriente. Será poco después, en diciembre 1970, con el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular y de la mano de Miguel Littin, donde el carácter político, y expresamente allendista, se coloque por encima de cualquier otro valor cinematográfico. Aún así, el ambiente de cambio generado por el gobierno de la Unidad Popular, no hace sino consolidar ese concepto abstracto que se ha denominado Nuevo Cine Chileno. De allí, derivado precisamente de su ambigüedad como corriente cinematográfica, cada realizador se inspirará a su modo en el movimiento, haciendo suyo lo que considere propio y aportando en lo personal nuevos matices que no harán sino enriquecer el Nuevo Cine Chileno.

Capítulo 3. *La batalla de Chile* desde adentro

La influencias o el ambiente de creación

En esta sección analizaremos las influencias sobre el cine de Patricio Guzmán y concretamente sobre *La batalla de Chile*. Para ello recurriremos a la división necesaria entre la filmación en Chile y la postproducción en Cuba. Los acontecimientos que separan a ambos momentos de lo que habría sido una producción documental tradicional, nos fuerzan a dar cuenta de condiciones radicalmente distintas, de personajes y experiencias que marcan ambos

periodos y los diferencian. En el primero, la filmación, está empapada del optimismo de sus miembros y en la confianza en el proyecto político y social de Salvador Allende. El análisis que el Equipo Tercer Año lleva a cabo para buscar la metodología de trabajo adecuada, así lo indica. Por otro lado, una vez que se ha consumado el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, y que casi todos sus miembros han salido al exilio, se lleva a cabo la postproducción del material filmado. Esta postproducción se produce entre 1974 y 1979, el periodo más oscuro para las democracias y propuestas socialistas en toda América Latina. No se puede dejar de lado que ese ambiente que combina desesperanza y resistencia se respira todos los días, aún en Cuba, y aún de la mano de personajes como Julio García Espinosa y Martha Harnecker. La edición de la película necesariamente reciente esto.

Hablar de las influencias de la historia del cine documental en Patricio Guzmán no es sencillo. Desde la perspectiva de la crítica cinematográfica siempre se podrán encontrar elementos aparentemente de diversa procedencia, pero lo cierto es que el cine es, como cualquier expresión cultural, una construcción social y por ende colectiva, donde en el producto final ya no es reconocible el linaje de cada uno de sus elementos, pero sí la particularidad del grupo frente a otras expresiones culturales distintas y claramente diferenciadas. En Patricio Guzmán ocurre lo mismo; podemos hablar de autores y escuelas que se manifiestan objetiva y definitivamente en sus cintas, pero lo cierto es que los testimonios a veces apoyan y otras desmienten dichas tesis.

Al menos en lo que refiere a la historia de la relación entre el cine y Patricio Guzmán, las influencias directas no suelen estar presentes. Eso no

significa que Guzmán no pertenezca a una tradición del cine documental, a una manera de manejar la técnica, la narración y el montaje identificables con anterioridad. En realidad, Patricio Guzmán es receptor de esa herencia a través de terceros, ya que como veremos, la formación cinematográfica de Guzmán tiene bien poco de documental y mucho de cine de ficción. Además, a parte de ser un apasionado del cine desde pequeño, tal como hemos visto en su breve biografía, sus intereses de juventud se centran —paradójicamente dispersos— en tres áreas que poco tienen que ver con el cine, a saber, la historia, el teatro y la filosofía.

De este modo, Patricio Guzmán pertenece sí, a una tradición cinematográfica, pero eso no significa que haya participado y visto las obras más significativas del cine documental de su tiempo, es decir, las películas que cualquier estudiante de cine documental de los años sesenta debió ver como parte de su formación obligatoria. La historia del autor en cuestión nos dice otra cosa. Recordemos que en la década de los sesenta, el periodo de formación de Patricio Guzmán, no existía ni la cinta magnética doméstica (VHS y Betamax) y mucho menos el CD o el DVD, por lo que la única manera de ver las películas documentales era en copias de 16 mm., muchas veces obtenidas en préstamo por los distintos institutos culturales europeos con sede en América Latina.

Recordemos igualmente que la producción documental ha sido siempre la hermana pobre de la producción cinematográfica, por lo que realizar copias en 16 mm desde el máster original resultaba (y lo es aún hoy en día) bastante oneroso. Todo ello hacía que el tener acceso a visionar una película documental, implicara desplazarse hasta una sala de cine —improvisada o

no—. Añadamos que la mayoría de las películas de que hablaremos corresponden no sólo a un género marginal —el cine documental—, sino que además son productos marginados por su propia procedencia ideológica y política. *La hora de los hornos* es un claro ejemplo de ese extremo de marginalidad exhibitoria. Al respecto, aún después de haber filmado *La batalla de Chile*, Patricio Guzmán precisa que en Chile resultaba muy difícil ver películas de la vanguardia el cine de arte:

En esa época aquí no había nada. En el filmico estaban *La jetée* (Chris Marker, 1962), *Nanook, el esquimal* (Robert Flaherty, 1922), *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), *La Huelga* (Sergei Eisenstein, 1925), alguna que otra cosa norteamericana... Era pobrísimo. Y en la Cineteca de la Chile tampoco había nada, porque no tenían plata. Hacían pocas proyecciones con la única copia que había, se les gastaba, y era como un círculo vicioso. [...] A veces cuando vives en países aislados como el nuestro, con pésimas distribuidoras, no te queda más remedio que leer lo que las revistas traen (Pinto: 2013)

Además de todo lo dicho anteriormente, resulta fundamental recordar que la formación de Patricio Guzmán no es en el cine documental, sino en el de ficción. Patricio Guzmán llega al cine documental por encargo, casi por una imposición laboral, la filmación de la película *El primer año*. Es más, al momento de decidir filmar lo que posteriormente será *La batalla de Chile*, Guzmán está buscando los recursos para filmar una película de ficción histórica sobre el héroe de la independencia chilena Manuel Rodríguez. Siguiendo a Jorge Ruffinelli, con esto queremos dejar claro que hasta entonces, Patricio

Guzmán ha visto muy poco cine documental, y por ende, tampoco tiene una formación consciente en ese sentido.³⁴ Al respecto su hija, Camila Guzmán comenta:

“En este punto quisiera también mencionar que Guzmán entró en el documental totalmente “ciego”. Sus dos proyectos anteriores le proporcionaron experiencia para *La batalla de Chile*, pero no hay realmente influencia sobre su obra. Él había visto documentales famosos como *Calcutta*, de Louis Malle y *Mourir à Madrid* de Frédéric Rossif, pero no sabía nada del *Cinéma Verité* y el *Direct Cinema* (los dos movimientos del documental que emergieron de los sesenta); ni siquiera conocía la obra de Santiago Álvarez —aunque había leído sobre él y sobre otros cineastas cubanos, así como sobre cine ruso—.”³⁵

Eso significa que Patricio Guzmán está al margen de las técnicas particulares del cine documental, y que lo que sabe de cine lo ha asimilado durante su formación dentro del cine de ficción. Ahora bien, si los estudios formales de Patricio Guzmán tanto en Chile como en Madrid están enfocados fundamentalmente hacia el cine de ficción, al regresar después de concluir sus estudios en España, debe empezar a buscar trabajo. Es cuando la realidad chilena lo orilla hacia el cine documental, convirtiéndose de la noche a la mañana en un director de cine documental, el director de la película de

³⁴ Resulta paradójico que el único intento por filmar una película de ficción, *La rosa de los vientos* (1982), constituya un rotundo fracaso en todos los sentidos, esto según el propio Guzmán (Ruffinelli: 2001, 121), así como en la web de Patricio Guzmán: “*La rosa de los vientos*, la única película de ficción que he hecho, fue un fracaso completo, salió fallida. Fue por tratar de hacer una película distinta y ser demasiado ambicioso”. www.patricioguzman.com/index.php?page=entrevista.

³⁵ Camila Guzmán, “*La batalla de Chile*: un film olvidado”, memoria inédita. University of the Art of London, London College of Printing and Distributive Trades (hoy simplemente London College of Communication), 1996, apud (Ruffinelli: 2001, 81)

propaganda *El primer año*. Con esto queremos decir que es apenas entonces cuando Patricio Guzmán voltee la mirada hacia la historia y técnica del cine documental. Por ello, en muchos casos resulta vano tratar de hacer coincidir a las grandes películas de la historia del cine documental latinoamericano hasta el año 1970 con posibles influencias sobre Patricio Guzmán. Eso reduce considerablemente el espectro de posibles influencias de la tradición documental tanto en *El primer año*, *La respuesta de octubre*, como en *La batalla de Chile*.

En definitiva, en el cine de Patricio Guzmán de los años setenta, desde el punto de vista estrictamente acontecimental, no encontramos datos que nos permitan hablar de él como un heredero directo ni del *Cinéma Verité*, ni del *Direct Cinema*, ni siquiera de haber estado en la primera línea de fuego del Nuevo Cine latinoamericano; todo lo contrario. Sin embargo, como veremos más adelante, la historia no es solamente un cúmulo de acontecimientos, sino también la transmisión de valores y costumbres a través de prácticas sociales y culturales. De este modo, si bien no podemos hablar de “acontecimientos” directos en la vida fílmica de Guzmán que lo aten al movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, en cambio sí estamos en condiciones de hablar de ecos de esa corriente cinematográfica histórica, así como de ecos del cine documental europeo en menor medida. Eso es lo que analizaremos en este capítulo, cuáles han sido las influencias directas en su cine según los testimonios a lo que hemos tenido acceso, así como cuáles son esos “ecos” que resuenan en la historia que le es reciente en la década de los setenta del siglo XX.

Pero el cine, y especialmente el cine documental, no es simplemente un cúmulo de técnicas y estilos, es también una apuesta ideológica, más aún en un periodo donde cualquier producción artística es —y pretende serlo de manera absolutamente consciente—, un acto de militancia política destinado necesariamente a la formación ideológica y a la propaganda. Por ello, en el caso de *La batalla de Chile*, no es suficiente hablar de técnica y estilo cinematográficos, sino que también resulta imprescindible hablar de influencias políticas e ideológicas a través de nuevos contextos históricos y personajes concretos que intervienen tanto en la concepción de la filmación como sobre todo en la postproducción en Cuba. Por ello, en este capítulo de descripción de las influencias plasmadas en *La batalla de Chile*, hablaremos también necesariamente de esas influencias políticas e ideológicas que determinan tanto la filmación como la postproducción de la cinta. Ello ocurre algunas veces desde otras películas documentales con matices políticos a veces, o con directas denuncias políticas en otras ocasiones, pero también a través de personajes que nada tienen que ver con el cine, pero que están presentes a lo largo de toda *La batalla de Chile*.

La tradición europea, influencia en la vida, no en el cine

Tanto el propio Patricio Guzmán como su hija Camila, afirman que son pocos los documentales que influenciaron la *La batalla de Chile*, ya que la formación de Guzmán era fundamentalmente en cine de ficción. Sin embargo, ambos dan una pequeña lista de películas documentales que lo influenciaron a lo largo de su vida, que no necesariamente en su formación como profesional del cine

documental. Esta lista ha sido proporcionada por el propio Patricio Guzmán, salvo *Calcutta* de Louis Malle, que ha sido nombrada por Camila Guzmán.³⁶

Walt Disney, *The Living Desert* (1953)

Jacques-Yves Cousteau y Louis Malle, *Le monde du silence* (1955)

Henri-Georges Clouzot, *Le mystère Picasso* (1956)

Alain Resnais, *Nuit et brouillard* (1956)

François Reichenbach, *L'Amérique insolite* (1958)

Alessandro Blasetti, *Europa di notte* (1959)

Erwin Leiser, *Mein Kampf* (1960)

Gualterio Jacopetti, *Mondo cane* (1962)

Frédéric Rossif, *Mourir à Madrid* (1963)

Louis Malle, *Calcutta* (1969)

Es evidente que a lo largo de su vida no fueron solamente estos los documentales que Patricio Guzmán tuvo la oportunidad de ver, sino que estas son las películas que según él y su hija le marcaron de alguna forma. Ahora bien, esto significa que fueron películas que en su momento le impactaron, que le dejaron un muy grato recuerdo y que entregaron su grano de arena a la conformación de su propia personalidad. Sólo significa eso, nada más. Con esto queremos decir que el que Patricio Guzmán se haya sentido marcado por estas películas, no significa que tengan alguna influencia en su manera particular de hacer cine documental. Es por esta razón que las analizaremos en conjunto, ya que según nuestra opinión, la influencia individualizada de cada una de ellas sobre *La batalla de Chile* es realmente menor. Una vez

³⁶ Vale la pena tomar en cuenta para más adelante, que el realizador Chris Marker es asistente de dirección en *Nuit et brouillard* (1956) de Alain Resnais, así como guionista en *L'Amérique insolite* (1958) de François Reichenbach. Además, Louis Malle participará junto a Marker en la producción colectiva *Loi du Vietnam* (1967)

establecido en París donde retoma la producción documental, encontraremos rasgos importantes que entonces sí nos permitirán hablar de una influencia del cine documental europeo de las décadas del 50 y 60. Más aún, el cine de Patricio Guzmán se verá positivamente influenciado, como es natural, por sus contemporáneos europeos.

Todas estas películas nombradas anteriormente, salvo *The Living Desert* de Walt Disney, son europeas. Sólo en algunas de ellas encontramos algún tipo de influencia ideológica más que técnica, influencia ideológica que bien puede atarse a *La batalla de Chile*. Estas películas son *Nuit et brouillard* de Resnais, *Mein Kampf* de Leiser, *Mondo cane* de Jacopetti, así como *Mourir à Madrid* de Rossif. Hagamos una brevísima reseña de cada una de ellas para comprender mejor de qué tipo de influencia estamos hablando.

Nuit et brouillard trata sobre el proceso de deportación y exterminio de los judíos durante la Segunda guerra mundial, especialmente enfocado al caso de la Francia de Vichy. El otro lado de la moneda, *Mein Kampf* es uno de los primeros largometrajes europeos de denuncia de la propaganda nazi. *Mourir à Madrid* constituye el antecedente de la Segunda guerra mundial, la Guerra civil española, pero con una fuerte crítica a lo que constituye el régimen de Francisco Franco. Es al fin y al cabo una crítica a la simpática visión de occidente hacia la España franquista del plan Marshall. Finalmente, *Mondo cane* de Jacopetti se coloca dentro de lo que empieza a constituir entonces las bases del Relativismo cultural. Situado desde allí, Jacopetti realiza una crítica —llena de humor negro—, a la arrogancia eurocéntrica frente a los usos y costumbres de los no occidentales.

Todas estas películas tienen en común que observan la realidad desde el lado de los perdedores. Esa es la visión que Patricio Guzmán buscará a lo largo de toda su vida como realizador documental. Además, lo sitúa dentro de lo que es el amplio espectro de la izquierda ideológica. Si nos atenemos a lo que será la tercera parte de *La batalla de Chile*, “El poder popular”, la sección más crítica de todo el documental, aún allí podemos situarlo al lado de los perdedores. En este caso los obreros que aún habiendo ganado las elecciones, reclaman a Salvador Allende y a su gobierno la puesta en marcha de una política económica y social más agresiva. Como hemos dicho al principio de esta sección, la influencia de estas películas más que técnica es una influencia sobre la manera de acercarse a la vida. Eso es lo que para el verano austral de 1972-1973 ya forma parte constitutiva de la cosmogonía de Patricio Guzmán y del Equipo Tercer Año.

Acerquémonos ahora al otro grupo de películas por él nombradas. Al contrario de lo que acabamos de ver, el estilo de Louis Malle y Alain Resnais pertenece a una tradición europea abiertamente interpretativa y subjetivista, muchas veces tachada —no sin razón— de ser portadora de ciertos matices eurocéntricos y paternalistas. Patricio Guzmán beberá de dicha tradición una vez que empiece a tomar contacto de manera cotidiana con el cine documental europeo, ya exiliado en París. Quizás gracias a su origen latinoamericano, sabrá neutralizar el etnocentrismo autorreflexivo de los documentales europeos de las décadas de los 50 y 60. A nuestro juicio, la poética derivada de asumir la subjetivización como autor, se va asentando de manera exitosa ya en sus primeros documentales de temas estrictamente europeos, siendo los mejores exponentes de esto *Madrid* (2002) y *Mon Julio Verne* (2005) No será si no

hasta *Chile, la memoria obstinada* (1997), tras un largo aprendizaje de ensayo y error, cuando Patricio Guzmán logre combinar equilibradamente la poesía autorreflexiva del cine de autor con la denuncia de la realidad latinoamericana.

Louis Malle y Jacques-Yves Cousteau son representantes de un tipo de documental que como hemos dicho, pertenecen a una manera asumidamente personal de hacer cine. En sus películas la narración en primera persona coloca al realizador y su equipo como un actor más dentro del reparto. Además, sus comentarios en *off* están plagados de anécdotas de lo que ha sido el proceso de filmación, y en menor medida el de edición y postproducción. Todo ello nos confirma que la producción cinematográfica, aún la documental, no es un proceso de copia limpia de la realidad, aséptica, sino que es una interpretación de la realidad. Se asume entonces que esta interpretación de la realidad es producto de las particulares experiencias de sus realizadores. Sólo desde esa perspectiva se comprende la idea de una obra como *Mondo cane* de Jacopetti.

Ahora bien, tanto Cousteau como Malle son franceses de una generación que desde luego no ha oído hablar del Relativismo cultural.³⁷ *Calcutta* (1969), así como la serie paralela que realizó para la televisión francesa, *L'Inde fantôme* (1969-1972) son un vivo ejemplo de esto. Encontramos allí afirmaciones ligeras y desinformadas sobre las costumbres y cultura indias que han sido profusamente criticadas. Sin embargo, es la arrogancia inherente al eurocentrismo la que le permite a Malle llevar a cabo

³⁷ Recordemos que el caso de Cousteau ha sido sonado en la prensa europea justamente por el eurocentrismo evolucionista más que evidente en sus producciones, así como el matiz antisemita de algunos comentarios de su autoría poco antes de morir.

afirmaciones tajantes sobre temas que, confiesa él en la propia película, le son al principio desconocidos.

A pesar del cargado eurocentrismo del que hemos hablado con respecto a estas producciones, la manera de estructurar la narración es interesante. Dentro de esta —la narración—, podemos rescatar la intención, que no la forma, de lo que hay detrás y lo que implica la narración en primera persona. Eso es precisamente lo que hará Patricio Guzmán en su etapa de producción europea. A lo largo de su carrera en Francia, Guzmán asumirá sin tapujos la necesaria influencia del autor en la producción, al grado que retomará —como Malle, Marker, Resnais, Rossif y Clouzot— las reflexiones más íntimas que la realidad a filmar le produce; sólo las suyas y nada más que las suyas. Es por eso que Guzmán aparece en escena en casi todos sus documentales, para resaltar el mensaje; que se trata de plasmar su opinión y sólo su opinión, que la filmación —es una manera de interpretar la realidad— está mediada por el realizador y que este hecho no se puede soslayar de ninguna manera. Así lo hace Clouzot en *Le mystère Picasso* (1956), donde él aparece junto al camarógrafo y cinefotógrafo (utiliza por lo menos tres cámaras) Claude Renoir, dialogando abiertamente con Picasso sobre los requerimientos técnicos de la filmación. La introducción de estos “personajes” en el discurso cinematográfico de *Le mystère Picasso* es tan logrado, que nos invade la duda sobre si son o no actores que representan al director y al cinefotógrafo. El colocarse en primera persona —tanto en la narración como en la idea de la misma producción en general— le permitirá a Guzmán hablar de la poética del cine documental, rebautizando su trabajo como “director-autor”, el modo en que ahora gusta llamarse.

La definición teórica de ello es lo que Claudia Barril llama “el Yo” de los documentales chilenos del periodo posdictatorial (Barril: 2011, 162-167) El trabajo de Barril apunta hacia la recuperación de la memoria de los hechos acontecidos en dictadura. Su tesis, apoyada en Ricœur, es que el trabajo del documentalista chileno, al reescribir la historia desde el medio cinematográfico, socializa un proceso terapéutico personal de trauma. Para ello, resulta imprescindible que la historia narrada haga referencia de manera directa a la experiencia personal del realizador. Si la tesis de Barril aborda precisamente los traumas individuales y colectivos producidos a raíz de la dictadura, podemos extrapolar el mecanismo de memoria de la historia hacia el momento anterior al Golpe de Estado y aplicarlo, además, a un proceso positivo y optimista como es el proyecto del gobierno de la Unidad Popular. Así, podemos ubicar el Equipo Tercer Año socializando lo que es un anhelo personal de cada uno de sus integrantes, precisamente a través de la escritura de la historia con celuloide.

La vanguardia del montaje

Aunque es cierto que Patricio Guzmán no conocía por entonces a Chris Marker, como hemos visto, había visto algunas películas suyas, siendo marcado especialmente por *La Jeteé*. Sin duda es durante sus estudios en Madrid cuando se profundiza el conocimiento sobre su obra.³⁸

Él vino aquí a mirar. Había hecho documentales sobre
Cuba: *Cuba sí!* (1961), *La batalla de los 10 millones* (1971), había

³⁸ Chris Marker viaja a Chile en 1962 como guionista del documental *À Valparaíso*, de Joris Ivens. Entonces Patricio Guzmán es aún estudiante de filosofía en la Universidad de Chile.

trabajado sobre Vietnam, y le interesó Chile. Vino como infiltrado en el equipo de Costa-Gavras, quien venía a filmar *Estado de sitio* (1972). Como eran amigos, le pagaron el pasaje y el hotel, y se vino. Pero en el fondo... vino de paracaidista. Y por casualidad, *El primer año* se estaba dando en un festival de la UNCTAD (el edificio que es ahora el GAM). En esa época se organizó un festival de cine chileno, y ahí estaba la película. Chris la fue a ver y luego tocó la puerta de mi casa presentándose; yo casi me caí de espaldas, había visto *La jetée* y lo admiraba, y me dijo: “Yo venía a hacer una crónica sobre lo que está pasando aquí; como usted ya la hizo, se la compro”. Entonces se llevó el inter-negativo y la banda de sonido, la dobló al francés y la estrenó. Yo no pude ir, no había plata (Pinto: 2013)

Trabarán una amistad que se fortalecerá a la distancia durante los años del gobierno de la Unidad Popular. Es así como Marker participa de alguna manera desde París como productor de *El primer año*, película para la que además realiza el prólogo que abre el film. Tal como lo hemos apuntado, Guzmán ve por primera vez *La Jeteé* poco antes de partir a España, el cortometraje de ficción más famoso de Marker, así como *¡Cuba sí!* y la película colectiva *Loin du Vietnam*. ¿Quién es Chris Marker, el hoy afamado escritor, fotógrafo y director, siempre comprometido con los movimientos de izquierda a lo largo y ancho de todo el planeta, quien permaneció activo hasta sus 91 años? Chris Marker es el seudónimo de Christian François Bouche-Villeneuve, considerado hoy en día el padre del ensayo fílmico francés (Ortega y Weinrichter: 2006) Su obra más conocida no es un documental, sino lo que él

mismo denominó “foto-novela cinematográfica”, *La Jetée* de 1962, antecedente directo de la película de ficción de Terry Gilliam *Twelve Monkeys* (1995) Sin embargo, Marker se especializa en documentales, utilizando para ello todas las técnicas posibles; desde la toma directa de imagen y sonido, hasta el fotomontaje y la animación por truca. Hoy utiliza sin problemas el trucaje digital en sus animaciones (Català: 2006)



Chris Marker

Gracias a su vocación de eterno viajero, antes del golpe de Estado en Chile, y como ya hemos dicho, Marker visita Chile por primera vez en 1963, como guionista de ... *À Valparaiso* (1963), de Joris Ivens. Además de ello realiza en América Latina dos documentales, a saber, *¡Cuba sí!* (1961) y *On vous parle du Brésil* (1969) De igual modo, participa en la obra colectiva *Loin du Vietnam* (1967) En estas tres películas el compromiso político de Marker es explícito y a veces exagerado, lo que ha llevado a algunos críticos a afirmar que su película sobre Cuba es una verdadera santificación de la Revolución cubana (Vidal Estévez: 2006) En un sentido muy opuesto al documental de

viajero político que caracteriza una parte del trabajo de Marker, es preciso hablar además de otro documental importante *Les astronautes* (1959), una obra de quince minutos codirigida con Walerian Borowczyk. Aquí, la animación y fotomontaje por trucaje, muy al estilo del cine experimental francés de la *Nouvelle vague*, se convertirán en fuente de inspiración definitiva para las generaciones de jóvenes productores independientes de los años 60, incluido el propio Terry Gilliam y su serie para la BBC *The Flying Circus* (1969-1974)

Ahora bien, a través de estos cuatro títulos (*¡Cuba sí!*, *On vous parle du Brésil*, *Loin du Vietnam* y *Les astronautes*) Marker hallará eco en América Latina, entre otros, en Fernando Solanas y Octavio Getino a través de su obra *La hora de los hornos* (1969, estrenada en noviembre de 1973) De este modo, la influencia sobre Patricio Guzmán es por medio de dos vías; la amistad directa del director chileno con el propio Chris Marker por un lado, y a través del largo documental de Solanas y Getino por otro.

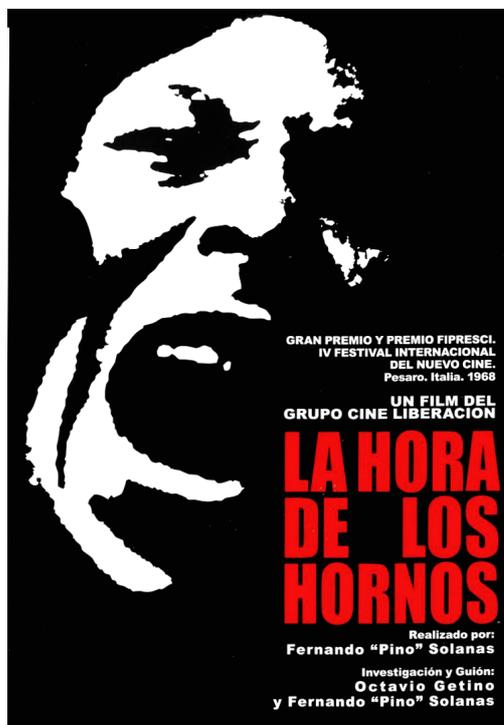
Sin embargo, a nuestro juicio, dicha influencia se aprecia más en la yuxtaposición de audio e imagen, así como en la contraposición de secuencias completas entre los barrios populares y los barrios burgueses, que no en la técnica de montaje por animación y fotomontaje, técnicas ambas absolutamente ausentes en *La batalla de Chile*. De cualquier manera, el lirismo característico de la narración de Marker —tanto en la imagen como en el audio—, se hará presente en Patricio Guzmán a lo largo de su exilio en Francia, culminando en un estilo intencionalmente personal, mucho más artístico que estrictamente informativo. La objetividad pretendidamente científica de la *La batalla de Chile* dará paso a la subjetividad consciente en la narración del audio,

materializándose para el caso que nos ocupa en la producción de 1997, *Chile, la memoria obstinada*, documental espejo de *La batalla de Chile*.

El manifiesto político: *La hora de los hornos*

Es el propio Patricio Guzmán quien afirma haber recibido influencia de *La hora de los hornos* al momento de realizar *La batalla de Chile*. Ambas películas, la de Guzmán y la de Fernando Solanas, son para Foster hitos en la narrativa de la historia contemporánea latinoamericana, comparándolas con la novela histórica del siglo XIX, formadora de identidad y conciencia nacional (Foster: 2013, 145)

Si bien la versión larga de *La hora de los hornos* fue exhibida en el Segundo Festival Internacional de Viña del Mar en 1969, dada la trayectoria de Guzmán por entonces, éste se encontraba concluyendo sus estudios en la Escuela Oficial de Cine de Madrid (Ruffinelli: 2001, 71) Suponemos que dicha influencia se produce *a posteriori*, en el momento de la edición de la película, ya que *La hora de los hornos*, a pesar de que fue terminada en 1968, no fue estrenada oficialmente sino hasta noviembre de 1973, por lo que con seguridad Patricio Guzmán debe haberla visto completa ya comenzado el exilio. Otra posibilidad es que hubiese visto alguna copia en 1971, sólo en caso de haber existido esta en los archivos de Chile Films. Esto último no hay manera de saberlo, ya que la gran mayoría del archivo de Chile Films fue destruido tras el golpe de Estado.



Solanas y Getino, *La hora de los hornos*, 1969. Cartel

Entre 1969 y 1973 el film se proyecta en la Argentina de modo clandestino en los círculos de izquierda. El largo documental de Fernando Solanas y Octavio Getino es todo un hito cinematográfico en la historia contemporánea argentina y latinoamericana, equivalente en ese sentido a *La batalla de Chile*.

La monumental obra *La hora de los hornos* está dividida en tres partes:

1. “Neocolonialismo y violencia”
2. “Acto para la liberación”, dividido a su vez en dos grandes secciones:
 - a). “Crónica del peronismo (1945-1955)”
 - b). “Crónica de la resistencia (1955-1966)”
3. “Violencia y liberación”

La película marca una nueva manera de hacer cine en América Latina desde varios puntos de vista. En primer lugar, la producción fue financiada por los propios realizadores —reunidos alrededor de lo que llamaron Grupo

Liberación—, principalmente Solanas y Getino, evitando así negociaciones con productoras que habrían terminado condicionando el discurso político, técnico y estilístico de la obra final. En segundo lugar, dado el bajo costo de la producción, muchos de los participantes realizaron diversas faenas; por ejemplo Solanas, además de fungir como director, era el camarógrafo; Getino, aparte de realizar el guión junto a Solanas, era el sonidista. Es en la larga primera parte de la película, “Neocolonialismo y violencia”, donde se resumen las características y aportes más importantes para el Nuevo Cine Latinoamericano. Enumeraremos a continuación cuáles son esas características y aportes.

En primer lugar, *La hora de los hornos* es un documental donde la finalidad evidente es denunciar y presentar una manera particular de resistencia intelectual, expresando de esa manera la posición política de sus realizadores, la mayoría de ellos vinculados directamente al Partido Comunista Argentino y a Montoneros. Para ello, resultó fundamental evitar de manera consciente cualquier tipo de financiación que coartara en lo más mínimo la opinión de sus realizadores, ya fuese durante la filmación, como sobre todo durante la edición. Para ello, el Grupo Liberación, se financió con dinero de los propios miembros, especialmente Fernando Solanas, quien tenía una agencia de publicidad para cine y televisión.

Esa independencia económica permitió el desarrollo y plasmación de los presupuestos ideológicos planteados por Solanas y Getino, los cuales están abiertamente influenciados por el marxismo leninismo en su vertiente latinoamericana. De este modo, *La hora de los hornos* se constituye en denuncia tanto del intervencionismo estadounidense (militar, político y

económico) como de la complicidad y opulencia de la burguesía latinoamericana en general y de la argentina en particular. Al mismo tiempo la película denuncia sin eufemismos las lamentables condiciones laborales y sociales de la gran mayoría de la población latinoamericana, enfocándose fundamentalmente al campesinado. Finalmente, frente a todo ello propone la resistencia; una resistencia cultural a la hegemonía estadounidense, pero también social y violenta cuando sea necesario. De este último presupuesto es que surge la famosa larga secuencia del cadáver de Ernesto “Che” Guevara, como un llamado a una profunda reflexión sobre la situación extrema que vive América Latina en los años sesenta.

En segundo lugar, veamos qué es *La hora de los hornos* en su aspecto estrictamente cinematográfico. *La hora de los hornos* se convierte en una de las primeras películas latinoamericanas donde, como vehículo de la denuncia política, se utilizan las técnicas de edición y montaje ya comunes en el cine de vanguardia artística europea, básicamente la *Nouvelle vague* francesa. De este modo, la yuxtaposición de imágenes, así como del audio tan recurrentes en el cine europeo experimental, son utilizados por Solana y Getino de manera original en el cine documental político latinoamericano.

La voz en *off* es utilizada de dos maneras. En primer lugar por un narrador omnisciente que se impone sobre el espectador con información sobre la desigualdad social en América Latina; datos objetivos y denuncia directa contextualizan las imágenes de pobreza y riqueza extremas. En segundo lugar, la voz en *off* es utilizada por los protagonistas de las clases acomodadas latinoamericanas. En este sentido, el sonido no hace sino ironizar sobre las superficiales opiniones e intereses de dichas clases sociales.

Mientras, la imagen nos presenta o bien escenas de diversión y fiestas de jóvenes burgueses y empresarios —lo que profundiza el mensaje de la voz en *off*— o bien escenas de represión policial sobre manifestantes urbanos y campesinos, lo que agudiza la contradicción social por medio de la yuxtaposición de audio e imagen.

Esto último, la yuxtaposición de imágenes y audio, es utilizado de manera original y exitosa en el film de ficción del realizador cubano Tomás Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo* (1968) Previamente, y aún de manera muy tímida Santiago Álvarez —también cubano— utiliza esta misma técnica en el cortometraje documental *Now!* (1965) La cultura cinematográfica documental tanto de Solanas como de Getino abarcaba también el cine cubano del periodo revolucionario. Sobre todo *Now!*, era un cortometraje bastante conocido en América Latina. Su corta duración, seis minutos, permitía entonces una amplia difusión en 16 mm. Cabe señalar que a pesar de su explícita aversión a la teoría, la obra y los escritos de Álvarez corresponden a una clara teoría e ideología común entre los cineastas latinoamericanos de entonces, a saber, pasar a la práctica, para desde allí, si acaso, construir la teoría. Esa premisa —primero práctica y luego teoría— es *per se* una propuesta teórica (Mraz: 1989)

Cuando los recursos son escasos, como es el caso de la producción de *La batalla de Chile*, se suele contar con poco material para la filmación, incluidas las cámaras, en este caso una cámara Arriflex, una Leclerc y una grabadora de audio Nagra (Pinto: 2013)

De este modo, la yuxtaposición entre sonido e imagen se suele hacer directamente en la filmación, y no en la mesa de edición —como fue el caso

tanto de *La hora de los hornos* como de *Now!*—. Para la *La batalla de Chile*, quien lleva a cabo esta yuxtaposición con una sensibilidad excepcional es el cinefotógrafo y camarógrafo Jorge Müller. La ironía aparecerá de manera constante en la cámara de Müller a la hora de documentar a la burguesía, así como la complementariedad (ya no la yuxtaposición) cuando se trate de filmar a las clases populares.

El sonido incidental, es utilizado en *La hora de los hornos* como un actor más, es decir, posee un carácter dramático particular que aporta elementos fundamentales al discurso cinematográfico. La inclusión en el audio de botas militares, gritos de multitudes, sirenas policiacas, bombardeos, etc., son absolutamente conscientes, ya que se añaden en la edición de la película, colocados allí para mantener un ir y venir permanentemente con la imagen, los diálogos y la música de fondo cuando esta existe

La música de fondo se transforma muchas veces durante la película en el principal actor, en diálogo permanente con la imagen. La influencia directa es sin duda *Now!* de Álvarez, donde la voz de Lena Horne en el *blues* “Now!” (basada en el tema popular hebreo “Hava Naguila”), y que da nombre al cortometraje, es el eje conductor de las imágenes. Podemos añadir que este cortometraje es una singular manera de denunciar la violación estructural a los derechos civiles en los Estados Unidos. Dicha singularidad proviene de la supremacía narrativa de la letra y ritmo del *blues*, ya que las imágenes, que bien podrían hablar por si solas, se convierten a fin de cuentas en mera ilustración, convirtiendo a la cinta en un excelente videoclip político. Esa es la manera en que Solanas y Getino utilizarán la imagen y el sonido en la primera parte de la película, quizás la más lograda cinematográficamente.

Finalmente, es preciso añadir que las imágenes, tanto en *Now!* como en *La hora de los hornos*, se combinan de modo activo con trucaje para incluir fotomontajes y leyendas cargados de la estética *pop* de aquellos años. Estos elementos de vanguardia técnica en el montaje, al igual que la música incidental, serán justamente los que Patricio Guzmán y el Equipo Tercer Año excluyan explícitamente en *La batalla de Chile*. El resto, la conciencia de la importancia de la transmisión del mensaje político, la narración en *off* de un pretendido narrador objetivo, así como el montaje por yuxtaposición de imágenes y sonido, son a nuestro juicio los principales elementos que se repetirán en *La batalla de Chile*.

La películas que no fueron

Hay una serie de películas documentales de los años sesenta de las cuales Patricio Guzmán no hace ninguna mención con respecto a posibles influencias sobre la *La batalla de Chile*, pero que no dejan de tener importantes coincidencias en lo narrativo, en el guión, en el movimiento de cámara o bien en la postproducción. Del mismo modo, películas que fueron éxito de taquilla, o que bien incluyen entre el equipo de filmación individuos que posteriormente colaboraron con Patricio Guzmán en la *La batalla de Chile*, no necesariamente representan una influencia sobre esta última. Sin embargo, En ningún momento Patricio Guzmán habla de ellas como si hubiesen tenido alguna relación con *La batalla de Chile*. En ambos sentidos hablaremos de sendas películas *El chacal de Nahueltoro* (1969), recreación ficticia de un hecho real del realizador chileno Miguel Littin, así como el documental *Tire dié* (1958), del

argentino Fernando Birri, definida por él mismo como “la primera encuesta social filmada” (Birri: 1962, 2-4)

A nuestro juicio, uno de los mayores logros de lo que es un trabajo sociológico comprometido con las clases populares lo representa la película documental *Tire dié*. Estrenada en 1958, la película constituye la materialización de un verdadero estudio sociológico realizado durante dos años por el director del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Fernando Birri. El equipo de filmación está formado casi exclusivamente por alumnos del Instituto de Cinematografía de la ciudad de Santa Fe en la Argentina. La película pretende documentar las condiciones de vida de los niños de los barrios más marginales de la ciudad de Santa Fe, por entonces una de las urbes con mayor nivel de desarrollo de la Argentina, según los datos que proporciona Birri en la introducción del film. La filmación y recopilación de información se lleva a cabo durante dos años en uno de los barrios más pobres de la ciudad, donde el tren cruza el río Salado y avanza “a paso de hombre”. Los niños aprovechan la baja velocidad del tren para vender productos caseros y para pedir dinero, especialmente las monedas de diez centavos de peso. “Tire dié”, es la expresión que escuchan los pasajeros cuando se les demanda por una moneda de diez centavos desde afuera del vagón.

Birri busca para América Latina un cine “realista, crítico y popular” (Birri: 1962, 2-4) Ejemplo de ello será el largometraje de ficción *Los inundados* (1962), basado en el cuento homónimo de Mateo Booz. *Los inundados* es el film de Birri más logrado dentro de la corriente realista, heredera directa de Luchino Visconti (*Terra trema*, de 1948), donde los actores principales son efectivamente actores profesionales, pero que el resto del reparto —empezando

por los actores secundarios y terminando por los incidentales y extras— son individuos reales que no hacen si no interpretar su propia vida cotidiana. Se establece así una fina línea que lo emparenta con el docudrama, pero siempre desde la perspectiva contraria. Esto significa que el cine realista de ficción se acerca al docudrama pero siempre desde la ficción, mientras que el docudrama es exactamente lo contrario, es decir, partiendo de una narración absolutamente realista, utiliza elementos de la ficción —la reproducción ficticia de hechos reales— para fortalecer su discurso de realidad y verismo.

Hemos descrito muy brevemente *Los inundados* porque para Birri constituye un verdadero “film-manifiesto” de lo que denomina ya en 1962, “un verdadero movimiento”, refiriéndose a lo que será el Nuevo Cine Latinoamericano (Birri: 1962, 2-4) Sin embargo, a nuestro juicio, las premisas que Birri adjudica a *Los inundados* son aplicables de manera mucho más natural a *Tire dié*, ya que esta última película logra lo que Birri declara que pretende el Nuevo Cine Latinoamericano, pero desde la perspectiva del cine documental, sin necesidad de recurrir a la ficción. No olvidemos que además, la producción de *Tire dié* es en realidad la materialización fílmica de un verdadero estudio de sociología, llevado a cabo de manera estrictamente académica por la Universidad Nacional del Litoral.

Por otro lado, el artículo de Birri citado con anterioridad, “Cine y subdesarrollo” (1962) lleva a cabo un verdadero análisis de la realidad latinoamericana desde la perspectiva del materialismo histórico y de la “Teoría de la dependencia” entonces en desarrollo. Eso es lo que lo acerca al contexto histórico y al ambiente en que se desenvuelve *La batalla de Chile*. Por ello, queremos hacer hincapié en que los preceptos del cine realista latinoamericano

que define Birri, se materializan de manera mucho más lograda en *Tire dié* que en *Los inundados*. Por la misma razón, la influencia sobre *La batalla de Chile* proviene de *Tire dié*, no de *Los inundados*, porque, además del marco teórico que envuelve a la producción argentina y que será el mismo de *La batalla de Chile*, encontramos algo evidente, ambas son películas documentales que pretenden entregar al espectador una visión objetiva de la realidad que le rodea.

El chacal de Nahueltoro

De manera informal en el ambiente cinematográfico chileno se ha hablado mucho de la íntima relación que debe existir entre la película de ficción de Miguel Littin y *La batalla de Chile*. Es verdad que muchas son las coincidencias en la producción y distribución de ambas películas y de sus directores, pero lo cierto es que a la hora de analizarlas fríamente, no hallamos equivalencias formales o técnicas que nos permitan hablar de dichas influencias, sólo y simplemente de un ambiente general donde ambas películas se producen. Analicemos cada uno de los elementos que pudiesen constituir posibles influencias de Littin sobre Guzmán.

Littin estrena su película *El chacal de Nahueltoro* en 1969, basada en un hecho real ocurrido apenas nueve años atrás. Jorge Valenzuela, alias el “canaca”, alias “el chacal de Nahueltoro”, es el protagonista real de una historia que bien representa el determinismo y subsecuente condena social hacia las clases más desfavorecidas. Tanto la prensa de la época como en la película de Littin, se destaca el analfabetismo, el desempleo, el alcoholismo y la criminalidad asociada a los más desfavorecidos económicamente, como una

condena del sistema a quienes han nacido pobres. Enjuiciado y posteriormente condenado a muerte, el caso de Jorge Valenzuela evidencia las contradicciones del sistema; un hombre marcado desde su infancia para terminar sus días como un criminal asesino, tiene en cambio la oportunidad de aprender en la cárcel a leer, así como varios oficios relativamente bien remunerados. Sin embargo, no puede escapar a la condena a muerte derivada del múltiple asesinato que incluyó a varias niñas. Esa es la historia real que Littin aprovecha para construir una historia de denuncia social, ampliamente aplaudida por los sectores de izquierda chilenos de la época, incluido el propio Pablo Neruda.



Miguel Littin, *El Chacal de Nahuelto*, 1969. Fotograma

Esta película constituye el primer éxito de taquilla nacional en la historia del cine chileno, ya que el morbo implícito a la historia del asesinato múltiple, hizo que el acontecimiento fuese cubierto ampliamente en su momento por los medios de comunicación. Por ello, el público estaba ya predispuesto a ver sobre la pantalla grande la historia de vida completa sobre los trozos reales

que ya había recibido en la prensa y la radio en el año de 1960.³⁹ Además, para el papel de Jorge Valenzuela, Littin recurre al joven y exitoso actor de teatro Nelson Villagra, quien a partir de entonces y hasta el día de hoy se convertirá en uno de los actores emblemáticos del cine chileno. Villagra ha actuado ya — junto a los jóvenes actores Jaime Vadell y Delfina Guzmán— en *Tres tristes tigres* (1968) de Raúl Ruiz, sin mucho éxito comercial, debido fundamentalmente al carácter intimista y fatalista de la narración, siguiendo el tratamiento de la *Nouvelle vague*. Otro de los integrantes fundamentales de la postproducción de *El chacal de Nahueltoro* es su editor Pedro Chaskel, el mismo que editará *La batalla de Chile*. Todos ellos —Littin, Villagra, Chaskel y el propio Guzmán— coincidirán en el exilio en Cuba, durante la postproducción de *La batalla de Chile*.

De este modo, varios son los elementos que podrían apuntar a una relación directa entre *El chacal de Nahueltoro* y *La batalla de Chile*. Sucintamente estos son; un ambiente general de compromiso y denuncia social por parte de un sector importante de los cineastas chilenos de finales de los sesenta y principios de los setenta, Pedro Chaskel como editor de ambas películas, así como la coincidencia en La Habana de Chaskel, Littin y Guzmán durante la postproducción de *La batalla de Chile*.

³⁹ Si bien la televisión con carácter experimental llega a Chile mucho antes, no es sino recién hasta 1962, con ocasión del campeonato mundial de fútbol, cuando comienzan las primeras exhibiciones públicas de televisión. Adquirir un televisor era entonces un lujo que sólo la clase media alta y alta podía permitirse. No será sino hasta el gobierno de la Unidad Popular, cuando desde el Estado se subvencione la fabricación de televisores muy sencillos destinados a las clases populares.

Sinopsis de *La batalla de Chile*

La batalla de Chile narra, a lo largo de casi cinco largas horas, el proceso que llevó a Salvador Allende a la presidencia de Chile en octubre de 1970, el desarrollo de su gobierno, la estrategia de la burguesía local para derrocarlo, así como el desenlace final en el golpe de Estado liderado por Augusto Pinochet. La película, concebida como una unidad, se halla dividida en tres partes temáticas muy bien definidas, que en su conjunto, permiten darnos una idea global de lo que fue el corto pero intenso periodo que va desde 1970 hasta 1973.

Patricio Guzmán explica que cada una de las partes tiene sentido por separado, pero que desde luego las tres juntas conforman un todo que refiere directamente a las posturas ideológicas de la izquierda, la derecha, así como el enfrentamiento entre ambas facciones. Así, Guzmán refiere sobre su trabajo “Tardé ocho meses en encontrar las tres partes. La acción de la derecha, la síntesis del enfrentamiento entre la derecha y izquierda, y finalmente la acción de la izquierda”.⁴⁰

Las partes del documental que recibe el nombre *La batalla de Chile* y que en su conjunto tiene una duración de 272 minutos, son las siguientes:

Parte I: “La insurrección de la burguesía”. Editada en 1975, con 100 minutos de duración.

Parte II: “El golpe de Estado”. Editada en 1976, con 90 minutos de duración.

Parte III: “El poder popular”. Editada en 1979, con 82 minutos de duración.

⁴⁰ José Carlos Avellar, *Entrevista a Patricio Guzmán*, material extra en el DVD *La Batalla de Chile*, Cero Films, Lupe Films, 2009.

La insurrección de la burguesía

Esta parte del documental *La batalla de Chile* comienza con la asunción a la presidencia de Salvador Allende el 26 de octubre de 1970. A través de imágenes de archivo, en parte grabadas para dos documentales previos de Patricio Guzmán, se muestran las razones que llevaron a la coalición de izquierda Unidad Popular al gobierno, así como el programa de trabajo de Allende que se traducirá en necesarias reformas sociales, económicas y políticas.

La derecha, básicamente dividida hasta las elecciones del cuatro de septiembre de 1970, en el moderado Partido Demócrata Cristiano y el más conservador Partido Nacional, asumirá que se han agotado las medidas legales y democráticas para impedir que la izquierda arribe hasta el Palacio de la Moneda —el palacio presidencial—. A partir de entonces, la estrategia de la derecha se materializará en tres ámbitos paralelos, uno público y otro clandestino. El primero consistirá en poner en marcha a los grupos sociales plausibles de simpatizar con la derecha moderada y la derecha radical. Para ello jugarán un papel fundamental los medios de comunicación —alrededor del 75% de ellos en manos de la burguesía chilena—, omitiendo los logros del gobierno, tergiversando lo evidente y mintiendo descaradamente con respecto al respeto de la legalidad y la democracia burguesa. Los estudiantes de clase media acomodada y de la aristocracia burguesa se constituirán en uno de los elementos legitimadores de la campaña de desprestigio hacia el gobierno de la Unidad Popular. En ese sentido, la huelga estudiantil de la Pontificia Universidad Católica de Chile será ampliamente aprovechada por los medios de comunicación. El segundo se definirá a partir del bloqueo sistemático a la

acción del gobierno, a través del constante voto negativo de la mayoría simple en el Congreso a cuanta iniciativa legal presente la presidencia de Salvador Allende. Finalmente, el tercero se traducirá en acciones de sabotaje a las infraestructuras del Estado, en un bloqueo económico a gran escala, así como en la preparación cuidadosa del golpe de Estado, todo ello con la activa participación del gobierno de los Estados Unidos.

El golpe de Estado

A raíz de las acciones de la burguesía, la situación política y social se polariza. El discurso de las clases altas se radicaliza, la clase media se ve dividida entre continuar apoyando el proyecto de la Unidad Popular, o defender de manera individual sus intereses que cree en riesgo ante el caos provocado por la conspiración de la burguesía. Las huelgas de las minas de cobre en el norte del país, así como la de los empresarios transportistas, ambas organizadas y financiadas por los sindicatos estadounidenses, terminan por hacer evidente la necesidad de un acuerdo nacional entre el gobierno de Allende y la derecha moderada. A ello se oponen tanto la derecha más radical —azuzada por la política de Nixon—, como los partidos más radicales de izquierda. Estos últimos, —el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, y un sector importante del propio partido del presidente, el Partido Socialista de Chile—, consideran que la derecha no cederá sus privilegios por la vía de la legalidad, por lo que el enfrentamiento armado es inevitable y por ende es preciso prepararse para ello.

Ante esta perspectiva, un amplio sector de la clase media comienza a apoyar el boicot de la derecha y a hacer suya la posibilidad de un golpe de

Estado. A partir del claro triunfo de la Unidad Popular en las elecciones legislativas de marzo 1973, Allende tratará infructuosamente de llegar a un acuerdo con la Democracia Cristiana. La Unidad Popular sólo alcanza el 43% de los votos, insuficiente para echar a andar las reformas sociales y políticas en un Congreso bloqueado por la derecha. De igual modo, ésta última se ve imposibilitada para destituir legalmente al presidente. Ante el caos social y económico por ella forjado, la derecha ya sólo espera la renuncia de Allende o el golpe de Estado. Por su parte, la izquierda moderada espera el milagro del acuerdo nacional, o de lo contrario comparte igualmente la profecía del golpe de Estado y lo que cree la consecuente guerra civil. En ese ambiente, los sectores radicales de la derecha, con el apoyo total pero aún semiclandestino de los Estados Unidos, se movilizan para impedir el acuerdo nacional entre la Unidad Popular y la Democracia Cristiana. Así, el mismo día en que Allende pretende convocar a un plebiscito que despeje el panorama para un diálogo político, desde el ejército se produce el levantamiento que llevará al golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 y a la definitiva derrota de la izquierda en la historia de Chile.

El poder popular

El alto nivel de politización de las clases populares, especialmente la clase obrera, llevará a que a lo largo de los tres años de gobierno de la Unidad Popular, el pueblo se organice en distintas instancias. La búsqueda de la aplicación cotidiana y concreta de los principios del socialismo a la chilena, permitirá el surgimiento de organizaciones sociales con fines concretos. Así, surgirán por todo el país las Juntas de Abastecimiento y Precios (JAP),

dedicadas a la distribución de la canasta básica en los barrios populares, al tiempo que perseguirá a los acaparadores. De igual modo, las fábricas se organizarán a través de “cordones industriales” y los Comités de Abastecimiento de Materias Primas, verdaderos corredores de autoabastecimiento industrial, vinculados directamente a las organizaciones sindicales tradicionales, agrupadas estas últimas en la denominada Central Única de Trabajadores (CUT) Paralelamente, los estudiantes universitarios de izquierda fortalecerán la tradicional Federación de Estudiantes de Chile (FECH), coordinándose directamente con los sindicatos, las Juntas de Abastecimiento y Precios, así como con la organizaciones de “pobladores”.

Las organizaciones de los denominados “pobladores”, son asociaciones de colonos irregulares de escasos recursos económicos, carentes de vivienda y servicios urbanos. Los barrios que surgen a raíz de las “tomas de tierra” (ocupaciones ilegales), se denominan en Chile “poblaciones”. Estos barrios populares poseen una alta tasa de desempleo. A lo largo de la historia de Chile, las “poblaciones” han constituido una ciudadela de los partidos de izquierda. Los tres años de gobierno de la Unidad Popular no serán la excepción. Los “pobladores” se tornarán sin duda en la base cotidiana del poder popular reflejado en el documental. De allí, surgirán las JAP, los comités de Vigilancia, los Comités de Trabajo Voluntario, los Almacenes Populares (abastecidos directamente por el gobierno), así como los mismos obreros que conformarán los cordones industriales. Un sector importante de los estudiantes de clase media agrupados en la FECH y en las organizaciones estudiantiles de cada partido de izquierda, se vincularán directamente con las asociaciones de “pobladores”, esencialmente a través del trabajo comunitario.

Los campesinos se organizarán a través de asociaciones comunitarias, los Consejos comunales Campesinos, que marcarán para sí como objetivo primordial, la aplicación de una tímida reforma agraria puesta en marcha por el gobierno de la Unidad Popular a través de los Centros de Reforma Agraria. El documental refleja las discusiones *in situ* sobre las medidas particulares y concretas que deben tomar los campesinos para apropiarse de la tierra que han trabajado como ajena por generaciones. Las encarnecidas discusiones con los dirigentes políticos llegados de la ciudad reflejan igualmente la profunda contradicción en que se halla el gobierno; procurar avanzar en lo político y económico, sin herir sensibilidades de la burguesía rural.

La consecuencia natural de la movilización general del sector popular, será la exigencia al gobierno del cumplimiento de los cuarenta puntos de campaña. Esto se traducirá en la posibilidad abierta de armar al pueblo para defender al gobierno, al que consideran “su gobierno”, el gobierno del pueblo. El documental plantea la contradicción en que caen los dirigentes políticos, al exigir al pueblo un esfuerzo suplementario para sostener al gobierno frente el duro embate de la derecha, y al mismo tiempo pedir paciencia para evitar una guerra civil. Las tensas discusiones al seno de las organizaciones sindicales y campesinas, reflejan por un lado el alto nivel de politización y conciencia social de las clases populares, así como la necesidad coyuntural de mantener unida a la izquierda alrededor del gobierno de la Unidad Popular y la figura de Salvador Allende.

Cómo se hizo La batalla de Chile

La larga carta que Patricio Guzmán escribe a Chris Marker el 14 de noviembre de 1972, quien reside en París, (Guzmán: 1977, 21 y ss.) constituye un excelente resumen y análisis de lo que está viviendo Chile por entonces. Allí Guzmán plantea la urgencia cotidiana que significa dar cuenta de los acontecimientos sociales y políticos que pasan día a día más allá del dintel de su casa, y de cómo esa urgencia ha desplazado a todo proyecto “banal”. La historia se escurre cada día entre los dedos de las manos, mientras Marker y Guzmán pretenden filmar una película histórica sobre el héroe de la independencia chilena Manuel Rodríguez, bajo la producción de Chile Films. Para Guzmán como para miles de chilenos en ese momento, la historia está ocurriendo mientras toma el té y escribe la carta con destino a París. No siempre la historia habla del pasado. Siguiendo a Wilhelm Dilthey, hay momentos excepcionales en que el pasado se construye escandalosamente frente a nuestras narices (Dilthey: 1979, 93) Es preciso olvidarse de los polvosos archivos que duermen desde hace 150 años en el Archivo Nacional.

“Trato de hacer varios guiones de ficción que traía preconcebidos desde España. También trato de escribir otros, pero me doy cuenta de que están completamente desbordados por lo que ocurre. Llego a mi casa — yo vivía en una calle muy céntrica de Santiago, a siete cuadras de La Moneda— y allí, cuando tú ves pasar una marcha de trabajadores de izquierda por la calle y tú estás escribiendo un guión, tú sales a mirar... Eso me ocurría constantemente. Tú estabas en un café en el centro y de repente pasaba un piquete de trabajadores con banderas rojas... ¡Cómo

no ponerse a filmar todo aquello!, ¡Por qué ausentarse de la realidad!”

(Guzmán y Sempere: 1977, 53)

Es así como Patricio Guzmán pide permiso a Chile Films para abandonar el proyecto sobre Manuel Rodríguez —del cual ya se había filmado la primera secuencia—, y traslada lo esencial del equipo para filmar lo que será *La respuesta de octubre*, segundo ensayo del equipo que conformará posteriormente el denominado Equipo Tercer Año.⁴¹

Al respecto, Jacqueline Mouesca indica lo siguiente:

Se vivía, según frase de Guzmán, “un clima espectral”. La huelga durará todo el mes, y el cineasta decide con su equipo que “era absolutamente imposible dejar de filmar lo que estaba pasando” en esos momentos. Solicitó entonces autorización a Chile-Films para disponer del equipo previsto para el film sobre Manuel Rodríguez -principalmente el camarógrafo Jorge Müller y el jefe de producción, Federico Elton- y para que se lo proveyera con material de 16 mm. Se trataba de salir fuera del estudio y ponerse a trabajar en la recolección de imágenes de lo que estaba ocurriendo en el país. Así fue como filmaron *La respuesta de Octubre*, un documental de 50 minutos que muestra algunos de los esfuerzos organizativos hechos por los partidarios del gobierno de la Unidad Popular para contrarrestar la ofensiva reaccionaria. (Mouesca: 1988, 77)

⁴¹ En octubre de 1972, estalló la larga huelga de diversos sectores productivos, huelga esta promovida y coordinada por el sector empresarial, fundamentalmente del cobre y del transporte. Ante esta situación, la izquierda respondió con una extraordinaria organización paralela, fundamentalmente en el sector del transporte. Esto fue lo que filmó el equipo de Guzmán en *La respuesta de octubre*. Parte importante de esta película fue reutilizada en *La Batalla de Chile* (Sempere: 1980, 142-143)

Aprendida la lección con *La respuesta de octubre*, ocurrirá la mismo con *La batalla de Chile*. Así, para ser protagonista de la historia, sólo hace falta salir a observar la realidad y material virgen para plasmar esa mirada. Patricio Guzmán cuenta con el equipo humano para resolver lo primero, Marker aportará la película que abrirá sus ojos por primera vez bajo el sol del otoño austral de 1973.

En esa carta, encontramos la toma de consciencia de una sociedad, la consciencia de saberse parte de la historia, de vivir privilegiadamente un proceso único en América Latina, y que, pase lo que pasé, cualquiera que sea el desenlace, es preciso dar testimonio de ello para la posteridad. Consciencia histórica es lo que Patricio Guzmán y su equipo tienen ya a mediados de 1972. A partir de esa fecha, surge la necesidad imperiosa de completar un trabajo que se había llevado a cabo por encargo del gobierno de la Unidad Popular, a saber, dos documentales —*El primer año* (1971, estrenada en 1972) y *La respuesta de octubre* (1972)—, antecedentes directos de *La batalla de Chile*.

De este modo, para la mitad del año 1972, la vorágine de la realidad ha alcanzado a la hasta entonces ordenada planeación de proyectos cinematográficos en Chile. El apoyo material de Chris Marker evadirá las consecuencias del bloqueo económico estadounidense en la cultura chilena, en este caso, la falta de película virgen para filmar; Marker enviará el material negativo en blanco y negro en formato de 16 mm. Por otro lado, a nivel operativo, el equipo de Guzmán, “Equipo Tercer Año”⁴², recibirá amplio apoyo del gobierno de la Unidad Popular. Sostenido por esos tres pilares; el material

⁴² El nombre “Equipo Tercer Año”, surge como tributo a la unidad que ha mantenido parte del grupo desde la realización del documental *El primer año* en 1971, dando por hecho que a la vez han aprendido de esa etapa y superado la misma.

llegado de Europa, el apoyo institucional del gobierno, así como un pequeño equipo de cinco profesionales, no quedará mas que proceder a dar el siguiente paso, el cual se dará en la calle, cámara y micrófono en mano.

Planteamiento del método de filmación de la película

El material virgen llega a Chile desde Europa entre diciembre de 1972 y principios de febrero de 1973, ya que para el 20 de febrero el Equipo Tercer Año, ha comenzado a filmar, según se desprende de las “Reflexiones previas a la filmación de *La batalla de Chile*” (Guzmán: 1977) El equipo está formado por el propio Patricio Guzmán como director, Jorge Müller como camarógrafo y cinefotógrafo, Federico Elton como jefe de producción o productor ejecutivo, José Bartolomé⁴³ como asistente de dirección, y el sonidista Bernardo Menz. Posteriormente, ya en el exilio en Cuba, sería Pedro Chaskel el encargado de editar las cintas grabadas en Chile.⁴⁴

Desde el primer momento el equipo de producción se planteará el problema de cómo establecer un método de trabajo y filmación que permita

⁴³ Erróneamente aparece como José Pino en Julio García Espinosa (ed.), (1977), *La batalla de Chile. La lucha de un pueblo sin armas*, Pamplona: Hiperión-Peralta-Ayuso.

⁴⁴ Tratando de dar seguimiento a la carrera de cada uno de los miembros del equipo, tras el golpe de estado de septiembre de 1973, encontramos que José Bartolomé se exiliaría con su hermana Cecilia en España. Allí, en codirección, realizarían un importante documental en dos partes sobre la transición democrática en España, *Después de...* (1979-1981), muy al estilo de *La batalla de Chile*. Como sonidista, trabajaría con ellos el propio Bernardo Menz. Este último, exiliado igualmente en Madrid, colaboraría posteriormente con Saura, Miró, Cuerda y Almodóvar, siendo nominado varias veces para el premio Goya al mejor sonido. Obtendría ese galardón finalmente con *Werther* de Pilar Miró. Actualmente residente en Chile, es posible que Federico Elton se haya dedicado a la arquitectura y la pintura. Pedro Chaskel, impulsor determinante de lo que algunos autores llaman el Nuevo Cine Chileno de la década de los cincuenta, se uniría al equipo como editor en su exilio en Cuba, donde permanecería hasta 1983. Actualmente se dedica a la dirección y edición de cine y televisión documental en Chile. Su trabajo y trayectoria han sido ampliamente reconocidos en Chile y el extranjero. El caso de Jorge Müller lo trataremos más adelante por su trascendencia en *Chile, la memoria obstinada*.

abordar una realidad imprevisible y cambiante. La primera opción es “filmarlo todo”, como periodistas observadores. Así, producirían material audiovisual que más tarde sería discriminado frente a la mesa de edición. La intención era crear allí, frente a la moviola, la estructura que permitiese concluir con un discurso sobre el tema. Sin embargo, el equipo se plantea que aún contando con varios equipos de grabación distribuidos a lo largo de Chile, no se puede “filmar todo”, porque muchos de estos acontecimientos, si bien son importantes, constituyen sólo el colofón de un proceso más complejo, proceso que de ninguna manera se explica de modo satisfactorio únicamente a través de las imágenes del clímax. Así, el equipo asume que no se puede explicar el proceso chileno a partir exclusivamente de sus conclusiones. Filmar de ese modo habría constituido una pérdida de tiempo y material, pérdida fatal en aquellas excepcionales circunstancias.



Armido Cardoso, El equipo de filmación Tercer Año. De izquierda a derecha: Jorge Müller, Patricio Guzmán, Federico Elton, José Bartolomé y Bernardo Menz. Palacio de La Moneda, agosto de 1973.

En un segundo término, a raíz del fracaso teórico recién explicado, el equipo elabora “un cuadro esquema que sea la síntesis de la lucha de clases en Chile” (Guzmán: 1977, 30) Es a partir de ese objetivo que tratarán de encontrar nuevos métodos de acercamiento cinematográfico a la realidad chilena.

Recurren entonces al tradicional guión cronológico. Sin embargo, rápidamente se percatan de que eso les llevaría, ya en la mesa de edición, a una narración anárquica de problemas sociales, sin relación aparente entre unos y otros. Entonces se verían obligados a realizar una larga y compleja introducción, —así como una conclusión igual de compleja—, que les permitiera otorgarle coherencia a la exposición central de los acontecimientos. El problema, más allá del reto de llevar a cabo una introducción y una conclusión con esas características, es que ese discurso explicativo quedaría en manos de la narración en *off* y del material de archivo, lo que le restaría un importante protagonismo a las imágenes y audio recién producidos especialmente para el documental en marcha.

Ese esquema, habría funcionado en la crónica de un acontecimiento que ocurriese en un periodo de tiempo relativamente corto. Así sucedió precisamente con el primer documental del gémen equipo (denominado Equipo Primer Año)⁴⁵, *El primer año* (1971), documental que narra los logros del primer año de Salvador Allende al frente del gobierno de la Unidad Popular. El método narrativo y de filmación de dicho documental era, según el propio

⁴⁵ Conformado por muy jóvenes profesionales, a saber, Antonio Ríos como camarógrafo, Felipe Orrego como productor, y el propio Guzmán como director. Su equipo era simplemente una cámara de 16 mm, sonido, y un Citroën dos caballos. José Carlos Avellar, *Entrevista a Patricio Guzmán*, material extra en el DVD *La Batalla de Chile*, Cero Films, Lupe Films, 2009, 2:10'

Guzmán, “impresionista”, por lo que dejaba al espectador la posibilidad de realizar su propio análisis a partir de las imágenes escogidas por el equipo de edición. A diferencia de *El primer año*, *La batalla de Chile* debía abarcar muchos y más complejos temas que solamente el dar cuenta de los resultados de un año del plan de gobierno.

Tras descartar igualmente el método de trabajo cronológico, el equipo comienza a explorar la posibilidad de abordar la historia a narrar a partir de unidades capitulares. Siguiendo el esquema que buscaba retratar la lucha de clases en Chile, surge la idea de confrontar diez elementos que caractericen a cada uno de los dos grandes bloques sociales enfrentados social y políticamente en 1972, a saber, la clase trabajadora y la clase burguesa. Se asumía que la asunción de Allende a la Moneda era una verdadera revolución que había trastocado las tradicionales y siempre estables relaciones de clase en Chile. Se asumía igualmente que la consecuencia primera de esta revolución era el mejoramiento de la calidad de vida de la clase trabajadora en detrimento del exagerado confort de la burguesía chilena. Por ello, el nuevo método de trabajo a partir de capítulos documentales, trataría de resumir en diez puntos los procesos que debía pasar la clase trabajadora para conquistar y consolidar sus triunfos. De igual modo, se resumirían en los diez puntos más importantes las estrategias que llevarían a cabo el imperialismo estadounidense y la burguesía chilena.

Cada uno de los diez puntos, se desplegaría a través de un capítulo. El inconveniente de este esquema era que aparentemente cada capítulo parecería aislado del conjunto, perdiéndose así la perspectiva de la complejidad del “proceso” social, quedando la sensación de una narración

ordenada, pero caracterizada fundamentalmente por no ser sino mero cúmulo de acontecimientos. Si bien Guzmán afirma haber estado influido por la famosa película documental de Solanas y Getino *La hora de los hornos*,⁴⁶ a nuestro juicio ese es el principal problema que caracteriza a dicho documental, una capitulación cerrada en exceso, lo que convierte a la obra en un collage de temas sobre los graves problemas que aquejan a América Latina en los años sesenta del siglo XX. De cualquier manera, creemos que dicha influencia se hallaba más en la necesidad teórica de hacer cine comprometido socialmente, que en el modo de recurrir a la filmación de imágenes y en la manera de editar la versión final del documental. La relación dialéctica que los miembros del equipo de filmación descubrieron entre los diversos acontecimientos, según sus propias palabras, les obligaba a buscar un método más dinámico que les permitiese navegar sin problema entre los distintos problemas materializados en capítulos.

De cualquier manera, el intento de trabajar por capítulos dejó una herramienta importante al equipo. Si bien se descartó la posibilidad de editar de ese modo la película, se pensó que a modo estrictamente instrumental, la capitulación podía servir para abordar la realidad chilena a la hora de la grabación, pero no así de la edición. Quedaba así bien diferenciada desde el principio metodologías distintas para la filmación y para la edición. El cúmulo de circunstancias a partir del 11 de septiembre de 1973, acrecentarían esta brecha de manera radical.

⁴⁶ Fernando Solanas y Octavio Getino, (1968), *La hora de los hornos*, Argentina: Grupo Liberación, 264 min. Este documental no fue estrenado en la Argentina sino hasta noviembre de 1973.

El siguiente paso en la búsqueda de un método de trabajo, fue asumir que la capitulación podía producir pequeños documentales coherentes en sí mismos, pero con el peligro de no abordar nunca el tema central de la película, el proceso chileno en su conjunto. Deciden entonces trabajar lo que llamaron “casos específicos”, es decir, trabajar por ejemplo sobre los problemas que aquejan a una fábrica. Allí se puede dar cuenta de qué manera el proceso chileno en su conjunto está afectando a las relaciones de producción entre clase obrera y la clase burguesa, abastecimiento, relación entre la clase trabajadora y las diferentes organizaciones sociales, etc. Si el sujeto de estudio es bien elegido, entonces, a diferencia del método anterior planteado por capítulos anterior, esta vez podrán reflejar en la mesa de edición —por medio de la yuxtaposición de discursos de los protagonistas—, los problemas sociales y políticos del país a través precisamente de ese sujeto.

En cambio, si en lugar de un sujeto a modo de ejemplo se trabaja con lo que denominan “núcleos desde los cuales surge toda la problemática del periodo”, el aparente riesgo de narrar la historia de una fábrica y no del proceso del país en su conjunto desaparece. Se trata simplemente de invertir el objetivo. El estancamiento en la discusión sobre cómo se debe abordar la realidad para traducirla en un positivo final, los lleva a filmar sin mucha seguridad de lo que se debe hacer. Será la propia realidad en la filmación diaria la que permita consolidar el método del trabajo por núcleos de problemas comunes a todo el país.

La fábrica de muebles Galaz, ejemplo de “núcleo” metodológico

La importancia de la secuencia de la fábrica de muebles Galaz dentro de la edición definitiva de la película, es que esta constituye el ejemplo de la metodología de filmación que finalmente adoptará el Equipo Tercer Año. Además, una vez en el exilio en Cuba, servirá también como modelo a la hora del montaje, tanto para Patricio Guzmán como para el editor Pedro Chaskel. La razón de ambos métodos —el de producción y el de postproducción—, es que tanto en la filmación como en el montaje se construye al fin y al cabo un modelo de análisis de la realidad chilena, modelo abordado a través de unidades conceptuales ejemplares, y que el propio equipo de filmación denominará “núcleos”.



Patricio Guzmán, *La Batalla de Chile. El poder popular*, 1979. Fotograma, 40:15'

Hallamos aquí un valor añadido a la producción de la película, la necesidad constante de analizar y actualizar el discurso político y social a

través del lenguaje cinematográfico. A lo largo de todo el proceso encontramos una y otra vez la necesidad de redefinir el mensaje, eso sí, siempre a partir del esquema original, es decir el enfrentamiento a muerte de dos propuestas de sociedad y nación.

Ese análisis halla dos momentos diferenciados, a saber, el de la filmación (1973) y el de la edición en el exilio (de 1975 a 1979). De cualquier manera, ninguno de ellos se aleja del tratamiento del objeto de estudio derivado del marxismo leninismo. Como veremos más adelante, la teoría del materialismo histórico en la popular versión de Martha Harnecker, se introduce en la metodología del Equipo Tercer Año a través de las lecturas que entonces les son comunes a todo el grupo, así como en el trabajo cotidiano de la planificación de la filmación. Según narra Guzmán, cada mañana se telefoneaba a los periodistas —entre los cuales destacaba Harnecker—, se revisaba con ello cuáles serían las noticias más importantes del día, y sobre un pánel se decidía cuáles eran los acontecimientos prioritarios, a la luz del material del que ya se disponía así como del que hacía falta.⁴⁷

Además, y de manera definitiva, la influencia de Harnecker se dejará sentir fuertemente —de la mano de Pedro Chaskel y con la venia de Patricio Guzmán—, en la edición del material llevada a cabo en la ciudad de la Habana, y de modo explícito en la reelaboración del guión por Guzmán en la postproducción. Allí, en el exilio en la Habana, Martha Harnecker trabajará estrechamente con Patricio Guzmán en la elaboración de dicho guión. De este modo, es en la Habana donde la secuencia de la fábrica de muebles Galaz se

⁴⁷ José Carlos Avellar, *Entrevista a Patricio Guzmán*, material extra en el DVD *La Batalla de Chile*, Cero Films, Lupe Films, 2009, 7:12'

convierte en, por decirlo de algún modo, paradigmática de lo que será la edición definitiva de la *La batalla de Chile*.

En palabras del propio Guzmán:

“...este tipo de investigación nos revela una metodología por “núcleos”, esto es, tomando como referencia un problema específico y generalmente menor, casi invisible (que hemos denominado “núcleo”), iríamos develando poco a poco su desarrollo, sus interrelaciones, y finalmente, sus proyecciones más amplias, hasta ir abarcando gran parte de la problemática nacional a partir de un solo frente de conflicto.” (Guzmán: 1977, 35)

En definitiva, buscando resolver el entuerto en la práctica, el Equipo Tercer Año sale a filmar la fábrica de muebles Galaz, perteneciente al Cordón Industrial Vicuña Mackenna, con 86 trabajadores en huelga indefinida. La idea es poner a prueba las diversas metodologías que se han planteado en la teoría. Así, la estrategia aún no claramente definida, se ejemplifica sobre el terreno de la siguiente manera:⁴⁸

El sindicato de la fábrica se ha creado a sólo cuarenta días de la asunción de Allende al gobierno. Para 1971 ya forman parte de la Central Única de Trabajadores de Chile. De haberlo hecho antes, seguramente habrían sido despedidos. La llegada de Salvador Allende a la Moneda les garantiza el uso de la legalidad a su favor.

Debido al bloqueo económico, la inflación ha alcanzado de 1971 a 1972 un 250%. En octubre de 1972 el gobierno de la Unidad Popular emite una ley

⁴⁸ Para evitar una larga cita textual de al menos dos páginas sobre la fábrica Galaz como “núcleo” de problemas, llevaremos a cabo un resumen que en realidad no será otra cosa que una paráfrasis de las páginas 33, 34 y 35 de (Guzmán: 1977)

que permite el reajuste de los salarios. Los trabajadores de Galaz no saben o no pueden acogerse a dicha ley, y el patrón ya no está en condiciones de negociar. Es por eso que se han lanzado a la huelga indefinida y han ocupado toda la fábrica. Exigen al gobierno la nacionalización de la empresa y su incorporación al área social, ya que han descubierto que el patrón ha comenzado a dismantelar algunas instalaciones, por lo que la producción no es a plenitud. Así, de los 300 trabajadores que deberían estar laborando por la capacidad productiva original, en la actualidad sólo ocupa a 86. Claramente la estrategia del dueño es ir poco a poco, por la vía de los hechos consumados, desapareciendo así la fábrica.

La disyuntiva del gobierno es que por un lado posee los mecanismos jurídicos para nacionalizar la fábrica, ya que cuando se descubre boicot a la producción, está legalmente capacitado para llevar a cabo la nacionalización. Por el contrario, como la empresa sólo tiene una capacidad mínima de producción, no es mucho menos ni estratégica ni monopólica, por lo que en las condiciones en que se encuentra para inicios de 1973, al nacionalizarla resultaría un lastre para la economía del Estado. Esta situación se repetirá una y otra vez a lo largo de todo Chile, a saber, pequeñas fábricas plausibles legalmente de ser nacionalizadas, pero que de hacerlo sólo fortalecerían la incapacidad de maniobra económica del gobierno. O como se diría en *chileno criollo*, se convertirían en un “cacho” para el gobierno.⁴⁹

Al mismo tiempo, el patrón no quiere abrir negociaciones ni con los trabajadores ni con el gobierno. Prefiere continuar con el dismantelamiento hormiga, detener la inversión, dejar a Galaz al borde de la quiebra y finalmente

⁴⁹ El término “cacho” —lastre, engorroso, problema irresoluble que sólo estorba—, será ampliamente utilizado en el lenguaje obrero a lo largo de *La Batalla de Chile*.

recuperar lo salvable para esperar “tiempos mejores”, en los que pueda entonces volver a reinvertir su dinero. La actitud del patrón es ejemplificante para el discurso la burguesía chilena en los medios de comunicación; por un lado pone a salvo su capital ante el “desorden y caos” provocado por el comunismo⁵⁰ en el poder, y por el otro apoya la paralización de la economía, aportando a su manera leña al fuego del bloqueo a la producción industrial. Ante los medios de comunicación mayoritarios, el patrón es la víctima del totalitarismo inherente al comunismo, del caos, de los que no saben gobernar. Desde el punto de vista de la burguesía chilena, con su actitud el patrón se convierte en un verdadero patriota.

Conscientes de su situación y de las mínimas posibilidades de ser nacionalizados sin más, los trabajadores de Galaz plantean al gobierno una solución de largo alcance. Proponen la creación de un “Complejo del Mueble” dependiente el área social del Estado. Además de Galaz, existen al menos otras cuatro empresas similares en semejantes condiciones laborales. La alianza o fusión de estas cinco empresas, permitiría crear lo que puede ser el germen de una gran fábrica estatal de muebles.

Hasta aquí, el Equipo Tercer Año ha construido la historia de Galaz como ejemplo del proceso chileno a partir básicamente de la narración en *off* y de las imágenes de archivo, y en menor medida con imágenes recurso⁵¹ —

⁵⁰ Como veremos en seguida, la confusión de términos —comunista y socialista— no es ni inocente ni banal.

⁵¹ “Imagen recurso” es aquella imagen que no tiene narración ni acto dramático por sí misma. Por ejemplo, la imagen del ejército alemán levantando la pluma del paso fronterizo con Polonia en 1939, narra un acontecimiento por sí mismo dramático —en el sentido de personaje actoral—, porque se constituye en una pequeña historia (“el ejército nazi ha invadido Polonia”) Por el contrario, una imagen de tropas alemanas avanzando tranquilamente en un camino rural no identificado, es una “imagen recurso”, es decir, es una imagen que por sí sola no explica nada, sólo soldados alemanes. Ese tipo de imágenes son utilizadas donde la voz en *off* carece

grabadas por el propio equipo—, de la fábrica Galaz y sus trabajadores. Las entrevistas a los trabajadores sobre la historia inmediata de la fábrica, complementan esta manera de conformar una historia “núcleo”.

Por otro lado, en las cercanías de la empresa, alejados de la misma a una prudente distancia, han empezado a reunirse empleados, en la mayoría administrativos, que no se han adherido a la huelga y son francos opositores al gobierno de la Unidad Popular. Entre ellos, se distinguen miembros de dos importantes grupos paramilitares de corte neofascista, a saber, el “Comando Rolando Matus” y “Patria y Libertad”. Ambas organizaciones conforman los grupos de choque de la burguesía. Su trabajo consiste en producir altercados, desorden y destrucción de propiedad privada en las manifestaciones a favor de la Unidad Popular, para provocar así la intervención de la policía y de los medios de comunicación de la burguesía. Asimismo, deberán también enfrentarse a los grupos de choque de la izquierda en dichas manifestaciones,⁵² pero sobre todo, romper las huelgas con las características de la huelga de Galaz. Su método, probado una y otra vez, consiste en ingresar por la noche a la fábrica, reducir a los obreros que cuidan las instalaciones, y entregar la empresa al patrón, libre ya de huelguistas de la Unidad Popular.

de una imagen complementaria que fortalezca al discurso narrativo de la película. Esto significa que el equipo de edición no tiene en su poder una imagen más dramática, más significativa, que hable por sí sola. Es preciso “recurrir” a imágenes que se constituyen en un “recurso” de emergencia ante el vacío visual narrativo. Estas imágenes recurso se utilizan actualmente hasta la saciedad en producciones históricas comerciales como *The History Channel* o más recientemente *Discovery Channel* y *National Geographic Channel*.

⁵² Ante el nacimiento de estos dos grupos de ultraderecha, “Comando Rolando Matus” y “Patria y Libertad”, los partidos de izquierda y las organizaciones populares (frentes estudiantiles, sindicatos obreros y campesinos) crearán sus propios grupos especializados para reducir el impacto de los paramilitares neofascistas. Cabe advertir que el término “neofascista” es aquí empleado en su estricto sentido. Se trata de grupos inspirados abierta y ostentadamente en el nazismo alemán —muy arraigado en Chile—, y admiradores del falangismo español.

Ante esta amenaza, los trabajadores de Galaz piden ayuda al Cordón Industrial Vicuña Mackenna, una de las regiones industriales más importantes del país, situada en las afueras de la capital. En respuesta solidaria, al día siguiente, el mencionado cordón industrial, sin declarar formalmente la huelga, detienen su actividades laborales durante dos horas para salir a la calle y bloquear, a lo largo de varios kilómetros, la avenida Vicuña Mackenna, importante vía de acceso a Santiago. Al mismo tiempo, la coordinación del cordón industrial envía grupos de choque permanentes para defender las instalaciones de Galaz de las amenazas neofascistas.

De este modo, la secuencia completa de la fábrica de muebles Galaz permite abordar y analizar, paso a paso, la compleja situación política chilena. Resume así las relaciones laborales vigentes entonces, así como las reformas en ese área llevadas a cabo por el gobierno de la Unidad Popular. Al mismo tiempo, define claramente las relaciones de producción a través de lo que son en definitiva los medios de producción, la propia fábrica de muebles Galaz. Por otro lado, evidencia la contradicción y ambigüedad de la intervención puntual del gobierno a través del cuerpo policiaco de Carabineros.⁵³ Además de todo ello, deja claro cuál es la postura de los diversos medios de comunicación frente a las consecuencias políticas del bloqueo económico llevado a cabo por la burguesía chilena. En ese sentido, durante todo el periodo que dura el amplio bloqueo del que ya hemos hablado —político, legal, productivo y comunicacional—, y aprovechando el miedo secular de las clases medias, los medios de comunicación no distinguen entre comunismo y socialismo, mucho

⁵³ “Carabineros de Chile” es la policía chilena. Unificada bajo mando único del Ministerio del Interior, cubre las funciones de policía municipal, regional (o autonómica para el caso del Estado español) y policía nacional. Durante la dictadura, pasará a depender del Ministerio de Defensa, recuperando su anterior adscripción a la vuelta de la democracia.

menos sobre las particularidades del proceso chileno frente, por ejemplo, a Cuba y la Unión Soviética. En definitiva, el término favorito de los comunicadores para designar al gobierno de Salvador Allende y sus seguidores, será “comunista”.

Así, las consecuencias teóricas que el Equipo Tercer Año ha obtenido de la fábrica Galaz como “núcleo” de problemas o temas, las resumen de la siguiente manera:

- B. “Características de los obreros cuya toma de conciencia es más reciente que otros sectores de trabajadores. La combatividad de los obreros de “Galaz” y su politización empieza prácticamente hace dos años [1970], con la elección del presidente Allende.
- C. La conducta de estos trabajadores es distinta de la de aquellos donde las organizaciones sindicales tienen a su haber una lucha de años y a veces de varias décadas.
- D. Los problemas de la creación del Área Social de la Economía por parte del Gobierno. La utilización de los resquicios legales para expropiar una fábrica sin interferir la Constitución.
- E. La complejización política y económica que surge a partir de la creación de las “áreas” de la economía, por parte del Gobierno, en relación con la situación actual de la lucha de clases en el país.
- F. La cuestión de las fases o períodos que tiene un proceso revolucionario.
- G. La cuestión de la dirección política única, manteniendo el pluralismo de partidos y organizaciones de la izquierda.

- H. El desarrollo de las nuevas organizaciones de masas, surgidas al calor de la lucha de clases, como es el caso de los Cordones Industriales.
- I. Actuación y coordinación de los grupos fascistas de los partidos burgueses.
- J. Actitud del pequeño empresario frente a una situación de cambios sociales, etc.” (Guzmán: 1977, 35-36)

Para el Equipo Tercer Año el riesgo latente de esta manera de trabajar, es que los acontecimientos importantes y muchas veces determinantes para el desarrollo de la historia de la fábrica de muebles Galaz, aún en el contexto de lo que vive Chile entonces, puede hacer perder los temas centrales comunes a todo el país. Con esto queremos decir que si bien un acontecimiento resulta fundamental para entender qué sucede laboralmente en Galaz, quizás ese acontecimiento no sólo no resulte significativo para el discurso nacional que se pretende abarcar, sino que al ser excepcional, quizás hasta lo niegue. Desde esa perspectiva, para resolver entonces en el discurso cinematográfico las cuestiones de carácter nacional, el equipo deberá recurrir a entrevistas con preguntas y respuestas a los obreros de Galaz. Así, siguiendo exclusivamente el caso Galaz, se corre el riesgo que sean ellos, los trabajadores de la fábrica, los únicos interlocutores de un problema nacional.

Cómo hacer historia con el cine documental

Surge entonces el peligro de la reiteración a través de las entrevistas y encuestas ante la cámara.⁵⁴ Ante ello, el equipo debe plantearse

⁵⁴ Siguiendo la línea de Guzmán, diferenciamos entrevista y encuesta de la siguiente manera; la entrevista consiste en obtener gran cantidad y calidad de información con una sola persona que explica un proceso frente a la cámara. La encuesta consiste en que el entrevistador hace una pregunta directa, contestada de manera muy breve por el entrevistado (o encuestado) Esa

necesariamente lo obvio, qué significa hacer cine documental. Por ende, después de acudir a grabar el episodio de la fábrica de muebles Galaz, deben volver al aspecto teórico para de allí sacar conclusiones sobre la manera de proceder, esta vez, desde la teoría a la práctica.

En la letra de Patricio Guzmán esto significa que:

“A pesar de nuestras intenciones analíticas, la película no puede ni debe convertirse en un estudio de corte socio político solamente, que excluya la captación sensorial. Nuestra película no puede ni debe ser sólo un ensayo, sino que más que eso tiene que ser un testimonio (analítico, dialéctico, complejizado), pero un testimonio documental, puesto que la realidad que estamos viviendo es de por sí un período histórico y nada puede ser mejor, nada puede ser más útil, que ponernos a registrar directamente este momento de lucha, con criterio documentalista sobre todo.” (Guzmán: 1977, 37)

Con todo lo que hemos visto hasta aquí, podemos ahora tratar de definir con precisión qué es para el Equipo Tercer Año el cine documental. En primer lugar estamos ya en condiciones de afirmar que para ellos hacer cine documental es testimoniar el presente, presente que será sin duda historia. Por ello, lo que se filme ahora, en el presente, será información histórica para el futuro. Filmar el presente es construir los sillares del discurso histórico del futuro. Esto es consciencia histórica, asumir que lo que hoy se vive, sólo será historia en el futuro si damos cuenta de ello aquí y ahora. La consciencia de la

misma pregunta se le puede repetir a varios encuestados, obteniendo así, por medio de la suma de ellos, una visión general sobre la opinión de los chilenos sobre un tema concreto.

trascendencia de nuestras acciones a través del tiempo, constituyen la consciencia histórica.

Así lo explica el propio Patricio Guzmán:

A mí me parecía que lo que estaba pasando era mucho más interesante que escribir un guión. Era un pueblo entusiasta, movilizado, con manifestaciones, con peloteras con la policía, con asambleas, música, marchas, reuniones en el estadio, con el parque O'Higgins lleno de gente... Tú dices: "¡Pero esto es increíble, este país está explotando por todos lados!". Porque la acción es un elemento muy importante en un documental. Y cuando tú ves que todo el país está en acción, hay que salir a filmar (Pinto: 2013)

El proceso que vive Chile entre 1970 y 1973, para quienes desean cambiar el sistema de cosas por un lugar con más justicia social, incluye también el deseo de cambiar la historia. Eso sólo se puede hacer si se asume que cada individuo es un actor histórico, y que la sociedad en su conjunto lo es también, a través de las distintas clases sociales.

Teoría y praxis: burguesía y proletariado en la fábrica de muebles Galaz

Como hemos dicho, el periodo del gobierno de la Unidad Popular es un momento de acción y participación social, pero también de reflexión sobre la historia de Chile, sobre el papel de cada uno de sus actores, de qué lugar han ocupado en los últimos ciento cincuenta años y sobre qué lugar ocuparán en el futuro. Siguiendo a Dilthey, el presente ha de comprenderse desde el contexto

histórico. Es exactamente eso lo que la sociedad chilena en su conjunto hace cada día durante esos tres primeros años de la década del setenta.

Lo que hay detrás de ello no es sino la Filosofía de la historia del materialismo histórico. A diferencia de Hegel, (Hegel: 1997: 119 y ss., así como 673 y ss.) donde el actor de la historia es la nación, para Marx éste lo constituye la clase social. Desde esta perspectiva, la historia la construye la clase social que tiene consciencia de su condición y que por lo tanto es libre, se entienda esta libertad como un derecho que se ejerce objetivamente o como una fuerza latente a punto de materializarse a través de la puesta en marcha de la Revolución. En lo que respecta a la definición del concepto de libertad, las coincidencias entre Hegel y Marx, si bien no eran absolutas, se reencontraban en lo que por ahora nos interesa abordar. Es necesario advertir que la reflexión que desarrollaremos a continuación es meramente instrumental, y de ningún modo pretende constituirse en afirmaciones definitivas que contribuyan, valga la paradoja, a una teoría de la Filosofía de la historia. En nuestra opinión, estas reflexiones servirán sólo como herramienta para proceder a un acercamiento más preciso a nuestro objeto de estudio —el antagonismo de dos grupos sociales claramente diferenciados por la radicalización de la situación histórica—, y que nos permitirá igualmente comprender el punto de vista del Equipo Tercer Año.

Para ambos autores —Hegel y Marx—, la libertad es un concepto que implica básicamente la posibilidad de elección. Esta elección no necesariamente puede resultar favorable para quien elige, pero precisamente porque ha elegido ilustradamente (en el sentido kantiano del término, léase “informadamente”), debe responsabilizarse de dicha elección, y por lo tanto, de

las consecuencias de la misma. La responsabilidad se convierte así en otro concepto inherente al de libertad. No hay libertad sin responsabilidad. Si quien se da cuenta de la posibilidad de materializar su libertad no lo hace, entonces otros elegirán por él. Así, elegir es ejercer la libertad; si uno no ejerce su libertad otros ejercerán la suya por encima de nuestra más íntimas conveniencias.

Es desde esta perspectiva que se entiende que la historia se construye por medio de la acción, del ejercicio de la libertad. Son los actores de la historia, quienes han decidido serlo, quienes construyen la historia. Hasta aquí las coincidencias entre Hegel y Marx. Ahora bien, para Hegel quien elige es la nación, para Marx, la clase. También desde aquí es donde encontraremos entonces las divergencias a la hora de entender la historia entre los dos grupos antagónicos en el Chile de la década de los setenta. Es así como, a grandes rasgos y sólo de manera instrumental para abordar el periodo en cuestión, podemos asignarle a la burguesía chilena como característica identitaria el concepto hegeliano de libertad, mientras que para la izquierda chilena agrupada entonces alrededor del gobierno de la Unidad Popular, podemos por el contrario identificarla con el concepto marxista de clase.

De este modo, la burguesía justifica su modo de actuar frente a lo que denomina genéricamente “comunismo”, por salvaguardar un valor identitario más elevado que es la nación chilena. Recordemos que para Marcuse Hegel es el padre teórico del autoritarismo burgués (Marcuse: 1971, 391 y ss.) Esto significa que la burguesía, único estamento capacitado para ejercer su libertad según el propio Hegel, ha cedido parte de esa libertad al Estado, con el único fin de que éste administre lo que desde Kant se considera un impedimento

para el desarrollo del hombre; la sociabilidad del ser humano. Ahora bien, si el Estado no administra adecuadamente esta “sociabilidad” y socava las libertades individuales —como el derecho a la propiedad privada, prueba fehaciente del desarrollo individual en libertad, y fin en sí mismo—, entonces los individuos deben ejercer su soberanía y recuperar dicha administración para sí. El pueblo (según Michelet), la nación (según Marx) son soberanos por derecho natural. Entregan voluntariamente su soberanía al Estado, y la recuperan por medio del derecho de rebelión en caso de que el Estado rompa el pacto. Esa es la historia de la humanidad, y en particular, hacia donde apunta la posición de la burguesía chilena frente al gobierno de la Unidad Popular.

En cambio, desde el punto de vista marxista, el concepto “nación” es un concepto que sólo justifica los privilegios de la burguesía (de allí que Marx sea tan enemigo de la noción de Estado-nación, término burgués por antonomasia) Es preciso abandonar, por abstracta, la idea de que es la nación en su conjunto la que debe ejercer la libertad. Esto sólo favorece a la clase burguesa porque para ello ha sido construida. Así, Marx prefiere el concepto de clase social. Desde aquí se entiende entonces que quien hace la historia es la clase social consciente de su condición. Por ello, para Marx la historia la ha hecho tradicionalmente la burguesía —a costa de las clases proletarias—, porque es la única clase que tiene consciencia de serlo. Es por eso que para la clase trabajadora la sensación con respecto a la historia es que esta no ha cambiado ni cambiará en lo esencial, porque la clase trabajadora no tiene consciencia de que es una clase y que puede ella misma ser parte activa en la historia.

Esto es justamente lo que empieza a cambiar en Chile en los años sesenta y que permitirá que la izquierda arribe al palacio de gobierno. La alta politización de la clase trabajadora chilena permitirá que ésta se sienta actriz de su propio destino, de sentirse capaz de elegir y responsabilizarse de las consecuencias de su elección, en definitiva, de ejercer su libertad. Es desde aquí que podemos entender que sean los propios obreros de la pequeña fábrica de muebles Galaz, los que ofrezcan al Estado una posibilidad, a la vez económica y política, para salir de su particular crisis; crear un complejo estatal de fabricación de muebles. Eso sólo puede ocurrir si el sector que aquí llamamos “clase trabajadora” tiene consciencia de que constituye un grupo social con capacidad de tomar decisiones trascendentes. Así, cambiar las condiciones laborales, y por ende sociales, es cambiar la historia.

De igual modo, a su manera, el Equipo Tercer Año hace su trabajo desde esta perspectiva. Es por eso que al ejercer su profesión, documentando los acontecimientos que en definitiva “están haciendo historia”, ellos mismos se convierten en productores para la historia, en una fábrica de fuentes audiovisuales. Se avanza caminando, es decir se hace historia a medida que se documenta la historia.

Es por eso que la famosa frase del último discurso de Salvador Allende,⁵⁵ a saber, “La historia es nuestra y la hacen los pueblos”, no es ni una novedad ni se produce fuera de contexto. Salvador Allende no hacía sino parafrasear a Fidel Castro, en su discurso de La Habana en 1962. Siguiendo de este modo la argumentación explicada con anterioridad, Castro dice expresamente:

⁵⁵ Salvador Allende, discurso emitido a través de Radio Nuevo Mundo y Radio Magallanes, desde el Palacio de la Moneda —sitiado por el Ejército de Chile—, la mañana del 11 de septiembre de 1973.

“Ahora sí, la historia tendrá que contar con los pobres de América, con los explotados y vilipendiados de América Latina, que han decidido empezar a escribir ellos mismos para siempre su historia.”⁵⁶

Salvador Allende —inspirado a su vez en Fidel Castro, se convierte en vocero del sentimiento de un pueblo y del discurso de una intelectualidad de izquierda; el pueblo de Chile y su dirigencia intelectual y política. Ahora bien, como lo demuestra la propuesta de reconversión industrial de la pequeña fábrica de muebles Galaz, así como la propia experiencia del Equipo Tercer Año al filmar las secuencias de dicha fábrica, estos presupuestos políticos, teñidos apenas de una filosofía de la historia particular, no son sólo palabras, sino que se transforman en hechos con intención de trascendencia política. Eso es la voluntad política en manos de sus pequeños protagonistas, convertidos en animales políticos como consecuencia de compartir la consciencia de clase.

Desde esa posición ante los acontecimientos de lo que constituye su presente, —a saber, el primer lustro de la década de los setenta—, surge indefectiblemente la consciencia histórica. La clase trabajadora —el pueblo, en términos de Guzmán— construye su historia en virtud de su empoderamiento. Eso es lo que Patricio Guzmán denominará “el poder popular” (título de la tercera parte de la trilogía *La batalla de Chile*), la materialización cotidiana de la consciencia de clase, consciencia de posesión del poder y de hacer historia día a día.

⁵⁶ Fidel Castro, “Segunda declaración de La Habana” (4 de febrero de 1962) en Pedro Chaskel, (1981), *Che: una foto recorre el mundo*, Cuba: ICAIC, Cuba, 12 min.

Qué es un documental para Equipo Tercer Año

Definida la consciencia histórica del grupo Equipo Tercer Año, y a la luz de su propia experiencia tanto teórica como práctica, veamos ahora las características particulares de lo que ellos consideran debe ser un documental. En primer lugar, es preciso aclarar que lo que el propio equipo de filmación entiende por documental es algo confuso aún para ellos, y cambia con el transcurrir de los años. Como se evidencia en la carta que Patricio Guzmán escribe al cineasta francés Chris Marker en noviembre de 1972, el equipo de filmación, constituido básicamente por las mismas personas que conformaron el Equipo Primer Año (1972), ha ido madurando lo que define su idea de qué es un documental y qué debe ser en particular la realización de *La batalla de Chile*.

Implicados de lleno en el proceso chileno durante el periodo de gobiernos de la Unidad Popular, el equipo de filmación, denominado al principio como Equipo Primer Año, filma por encargo un documental producido por la Escuela de Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica de Chile y financiado por el gobierno de la Unidad Popular. Este documental pretende mostrar los avances del primer año de gobierno de Salvador Allende desde la perspectiva de la izquierda en el poder. Así, la película *El primer año*, se convierte al final de cuentas en un film de propaganda (*Qué pasa: 1972, 2*) Para el Equipo Primer Año, evidenciar los logros del gobierno de la Unidad Popular haciendo propaganda fílmica, no es contradictorio con la objetividad desde la cual se pretende construir el discurso narrativo.

Por el contrario, acorde con lo que hemos visto en con anterioridad, desde su punto de vista, el Equipo Primer Año sólo da cuenta de lo que los

medios masivos de comunicación nacionales omiten de manera consciente. Se hace propaganda, sí, es verdad, pero esta no tiene por qué ser manipulada y falaz como lo son los noticieros de la burguesía. La propaganda consiste simplemente en decir al público “esto es lo que he hecho, esto es lo que seguiré haciendo”; al fin y al cabo se trata manifestar la opinión de lo que el gobierno de Salvador Allende cree en verdad, que se conozca también su opinión y no sólo la de la burguesía. Saltarse así el cerco informativo añadido al económico, es al fin y al cabo la clara y expresa voluntad del equipo de filmación y de su realizador Patricio Guzmán.

Asumiendo claramente y sin reservas su papel en el conflicto social que vive Chile en ese primer año de gobierno de izquierda, el Equipo Primer Año, no tiene escrúpulos en utilizar las técnicas más comunes y populares de la propaganda fílmica.

Aún así, el documental *El primer año* será la obra donde Patricio Guzmán pueda consolidar su breve experiencia como documentalista, y de paso amalgamar el embrión de lo que será posteriormente el Equipo Tercer Año.⁵⁷ Además, según la prensa más moderada —la revista *Ercilla*—, las dotes artísticas y técnicas de Guzmán salen a relucir, es decir, se le reconoce ya como un documentalista profesional, bien formado y prometedor. A pesar de que el artículo en cuestión es sospechosamente exagerado en alabanzas a la producción, al contexto de la misma y al documental en cuestión, los adjetivos sobre Guzmán parecen acertados, sobre todo a la luz de lo que será su obra posterior a *El primer año*. (*Ercilla*: 1972, 45)

⁵⁷ Jorge Müller aparecerá ya como asistente de cámara.

A pesar de todo ello, el film resulta hoy poco atractivo por la simpleza de su técnica propagandística y lo parcial del mensaje. A ello es preciso añadir que *La batalla de Chile* superará con creces en material y en estructura narrativa a *El primer año*, reutilizando buena parte del material filmado entonces, pero dando un paso más en el significado de las imágenes a la hora del montaje. Es quizás por eso que en la actualidad Patricio Guzmán ha dejado en la cuneta este documental en lo que constituye su propia filmografía. Hoy en día, *El primer año*, es una película imposible de conseguir, tanto en el mercado legal como en el alterno, a pesar de que se conservan sendas copias tanto en la Universidad Católica como en la Cineteca de la Universidad de Chile.⁵⁸

Por el contrario, en *La batalla de Chile* Patricio Guzmán plantea una cosa bien distinta a Chris Marker:

“Nosotros creemos que la única manera de abordar esta realidad, este momento, es disponer de un equipo de filmación preparado constantemente y salir a filmar todo lo que está ocurriendo, igual como hicimos con *El primer año*, pero con la experiencia que nos significó, de buscar mayor análisis, mayor profundización en los hechos, menos carácter épico y más análisis político” (Guzmán: 1977, 22)

⁵⁸ La queja del propio Patricio Guzmán es que la distribución de su obra es muy deficiente. Son varias las películas “secuestradas”—por medio de un contrato con el autor— por distribuidoras que impiden la llegada de copias legales al mercado latinoamericano. Durante muchos años, *La Batalla de Chile* estuvo en manos de una distribuidora estadounidense, quien vendía la copia por encima de los \$80.00 dólares, ya que había clasificado dicho documental para el mercado educativo estadounidense, es decir, para instituciones. Similar es el caso de otras películas en manos de una distribuidora chilena —Mabuse—, la cual durante largo tiempo se hallaba en los hechos en quiebra, pero administrativamente tardó largo tiempo en desaparecer, inmovilizando el comercio legal de sus películas. No sólo *El primer año* no se encuentra en el mercado legal, es también el caso de *Chile, la memoria obstinada*, que circula profusamente en copias de pésima calidad. Patricio Guzmán, comunicación personal, 12 de septiembre de 2003. Añadir que esta situación se repite hasta el día de hoy con la mayoría de las películas ya clásicas del cine chileno, floreciendo de esa manera el mercado alterno a partir de copias no siempre de buena calidad.

Como vemos, Patricio Guzmán está consciente de la posible exageración con que se realizó el discurso político contenido en *El primer año*, lo que el llama “carácter épico”. Partiendo de la manera de Marker, pero trascendiéndola, Patricio Guzmán pretende hacer ensayo cinematográfico; es decir, dar su opinión —y al fin y al cabo la de todo el equipo de filmación—, de lo que está ocurriendo en Chile en ese caliente verano austral de 1974.

Sin embargo, Guzmán no es Marker y las diferencias se dejan sentir al menos en dos aspectos. En primer lugar, la manera lírica de la narrativa, casi poética de los documentales de Marker no se hace presente en ningún momento.⁵⁹ El narrador se convierte aquí, en *La batalla de Chile*, en un “ubicado” del espectador, como pretendiendo ser tan sólo un cronista de los acontecimientos que desembocarán en el golpe de Estado de septiembre de 1973, casi como si se tratara de una “línea del tiempo” contada oralmente. Esa es la forma de la narración en *off*, pero no el contenido. Aún así, Patricio Guzmán y su equipo bien saben que no existe la narración objetiva, pero sí su propia versión de los hechos, que es también la del gobierno de la Unidad Popular. En segundo lugar, para reforzar la opinión del equipo de producción, Patricio Guzmán añade conscientemente las entrevistas a modo de testimonio, como testigos de cargo ante un juicio a un proceso histórico, el proceso del primer gobierno socialista de Sudamérica elegido democráticamente. Si las entrevistas en Marker o bien ilustran la narración, o en el mejor de los casos la refuerzan o sirven para hacer estallar toda una nueva línea argumental en voz

⁵⁹ Paradójicamente, Patricio Guzmán se dejará llevar por esta manera de hacer cine una vez que asiente su residencia en París. Cuando los temas se alejan de la realidad latinoamericana, el lirismo europeo desdibuja su identidad de origen, logrando obras de gran calidad. La primera parte de la *Bajo la Cruz del sur* (1985-1992), es quizás un intento poco agraciado de combinar ambas perspectivas, a saber, su pragmatismo latinoamericano y su recién adquirida poética europea. Sin embargo, el largometraje *Mon Julio Verne* (2005), encaja exitosamente en esta tradición europea.

del narrador, en Guzmán las entrevistas-testimonio se convierten en el mismo hilo argumental, donde el narrado sólo debe coser esas historias contadas por los distintos protagonistas, para así conformar su propia historia. Al ensayo fílmico de Marker, Patricio Guzmán propondrá una vuelta de tuerca, el ensayo-testimonio.

Capítulo 4.

Materializando el discurso histórico: La edición en *La batalla de Chile*

La diferencia temporal entre la filmación y la edición de *La batalla de Chile* se convierte en el mejor ejemplo para comprender la historicidad en la manufactura de una película. En este caso, un suceso histórico tan trascendente como un cruento golpe de Estado, ubicado justo entre el periodo de filmación y la posterior edición de ese material filmado, constituye un parteaguas que definirá el carácter final de la película. Jugando con la esencia del cine, si decidiésemos hacer una película sobre la filmación de *La batalla de Chile*, sin lugar a dudas deberíamos realizar dos segmentos claramente diferenciados, nombrándolos tal vez como “La filmación de *La batalla de Chile*” y “La edición de *La batalla de Chile*”, primera y segunda parte respectivamente de la saga “*La batalla de Chile, cómo se hizo*”.

El golpe de Estado marca así dos historias bien diferentes. A pesar de conducir ambas hacia la realización final del documental en cuestión, las premisas que mueven y dibujan el proceso de filmación forman parte de la conciencia optimista en medio de la construcción de un proceso social, o como

lo definiera Malbrán, uno de los protagonistas del documental, “una nave llena de ilusiones”.⁶⁰

Por el contrario, el exilio que comenzará en Cuba, marcará un periodo de dolor y frustración, sólo atenuado por la necesidad de materializar la deuda pendiente con quienes han muerto, así como por el compromiso político con quienes se han quedado en Chile y sufren la represión de la dictadura. El objetivo final del equipo de filmación es bien distinto de la meta de quienes se sientan frente a la mesa de edición en Cuba. Para los primeros, quienes salen a la calle del Chile de la Unidad Popular, se trata de fortalecer el proyecto socialista del gobierno de Allende a través del análisis del mismo, utilizando como medio el cine documental. En cambio, el equipo que en Cuba armará y desarmará varias veces el material filmado, busca, ante todo, contar una triste historia que culminará en el golpe de Estado. A este proceso de edición en el exilio se le unirá otro objetivo íntimamente ligado y siempre presente en la mente de todo el equipo de edición, la necesidad de convertir el documental *La batalla de Chile* en una denuncia internacional sobre lo que en ese momento — segunda mitad de la década de los setenta—, sucede en el Chile de Pinochet.

Así, las premisas que marcan el periodo de edición son fundamentalmente dos, a saber, en primer lugar contar de qué modo se ha llegado al golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, y en segundo lugar utilizar esa historia como denuncia estrictamente contemporánea, de la conclusión violenta de un proceso democrático y la consecuente violación de los derechos humanos en Chile. La primera premisa, —la narración de la historia que conduce hacia el golpe de Estado—, surge del abandono del

⁶⁰ Ernesto Malbrán, Epílogo en Patricio Guzmán, *Chile, la memoria obstinada*, Francia, Les Films d'Ici, 1997, 58 min.

primer objetivo del equipo de filmación tras el golpe militar, sustituido por la urgente necesidad de canalizar la rabia y el dolor que de él se derivaba. Así, la primera intención del equipo de edición en Cuba será fundamentalmente la denuncia, antes que ninguna otra cosa. Es de ese modo como el guión primero apunta hacia la traición de los militares y la burguesía a la democracia chilena, y hacia la consecuente victimización del proletariado y en particular de Salvador Allende (Briseño: 1989, 16-19)

El editor

¿Quién es Pedro Chaskel como editor?, ¿cuál es en verdad su papel en la película *La batalla de Chile*? Su oficio como editor comienza ya en sus primeros años de formación y trazará un camino paralelo a su trabajo como productor, director y promotor cultural cinematográfico. Más allá de su curriculum reconocido en Chile hasta la llegada de Allende al poder y la consolidación del Nuevo Cine Chileno, hallamos a Chaskel como editor del primer largometraje chileno de aclamado éxito en taquilla, *El Chacal de Nahuelto* de Miguel Littin. Buscando un “estilo Chaskel” en la edición, y a la hora de comparar objetivamente ambas películas, es difícil encontrar coincidencias, mas que, como ya hemos dicho en su momento, el explícito compromiso social, a saber, de denuncia social (*El chacal de Nahuelto*) y en el segundo (*La batalla de Chile*) de registro del proyecto socialista de Salvador Allende y denuncia política tras el montaje en Cuba.

A pesar del hecho de que Pedro Chaskel sea el editor de ambas películas, esto no se deja ver a la hora de la postproducción. Los pocos detalles en *El chacal de Nahuelto* que nos dan indicios del estilo como editor

de Pedro Chaskel no aparecen en *La batalla de Chile*. Sin embargo, existe un documental de 15 minutos que nos permite vislumbrar lo que puede ser el “estilo Chaskel”. Se trata del cortometraje *Venceremos* (1970), dirigido por el propio Chaskel y producido por el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, institución donde Pedro Chaskel ha sido pieza fundamental hasta entonces.⁶¹

Se trata de un documental donde se presentan las contradicciones de clase del Chile previo al gobierno de la Unidad Popular. La técnica de montaje utilizada por Chaskel es posible encontrarla ya en *La hora de los hornos*, por lo que esta película, sin duda vista por Chaskel en el Segundo Festival Internacional de Viña del Mar, se convierte en un referente para su trabajo a partir de entonces. Sin embargo, en este caso se utilizan menos las imágenes que funcionan como metáforas y se recurre en cambio a secuencias explícitas y directas. Estas son, por ejemplo, escenas de miserables viviendas de las clases populares, de los marginados entre los pobres. Al mismo tiempo, y de manera inmediata, el corte directo se hace a casas de la clase alta, con grandes jardines, rejas y jardineros.

Lo interesante es que Chaskel acentúa el contraste entre secuencias por medio de la música, utilizando música popular de protesta —por ejemplo, Violeta Parra o Ángel Parra—, para referirse a los marginados, mientras que para las clases altas añade en el audio canciones de *bel canto* o música *pop* de moda. De este modo, la contraposición de secuencias sobre las distintas clases sociales que resultarían fáciles y repetitivas, se tornan interesantes y atractivas al espectador por medio de la ironía del audio, que es siempre, y

⁶¹ Pedro Chaskel, *Venceremos* (1970), Santiago de Chile, Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, 15 min.

solamente, música. En este sentido, resultan especialmente duras las secuencias contrapuestas de niños pequeños con evidente y grave desnutrición, frente a los excelentes —y bien alimentados— perros de un concurso canino. Dentro de este contraste, la secuencia mejor lograda es la filmación de niños pepenadores entre montañas de basura. Mientras buscan y recogen pequeñas cosas entre la basura, Chaskel coloca en el audio una canción de ronda infantil basada en un poema de Gabriela Mistral, como si de una guardería se tratara.

Tras los contrastes de clase editados por yuxtaposición, Chaskel presenta la protesta social, estudiantes, campesinos y pobladores siendo reprimidos por carabineros. Sólo al final, Chaskel retoma el optimismo común entre la izquierda durante primer año de gobierno de Allende. Utilizando una pieza popular chilena sobre un gallo libre que canta la nueva alborada, el documental termina con escenas de la alegría de los seguidores de Allende durante la noche en que se conocieron los resultados del cuatro de septiembre de 1970, momento en que Allende puede ya considerarse presidente electo.

Una vez más, ya en el exilio, podemos encontrar las particularidades que definen el cine de Chaskel en el cortometraje *Che: una foto recorre el mundo* (1981), que dirigirá en Cuba. Este “estilo Chaskel” halla un elemento más que no encontramos en *Venceremos*, pero que da el salto temporal entre dos películas, a saber, *El chacal de Nahueltoro* y *Che: una foto recorre el mundo*. Este elemento consiste en realizar un acercamiento visual sobre los personajes a partir de saltos violentos del zoom, llamando así la atención sobre la expresión del rostro del personaje en cuestión y permitiendo al espectador interiorizar las reflexiones que dicho personaje se hace. Así, podemos afirmar

que el posible “estilo Chaskel” en la edición se ve bastante limitado por la fuerte personalidad de ambos directores; Littin en un caso, y Guzmán en el otro.

Pero, cómo es el trabajo cotidiano de edición con Patricio Guzmán en *La batalla de Chile*. Chaskel refiere que según su experiencia, existen dos tipos de directores (Román: 2012, 71) Los primeros son los que terminan la producción y entregan el material al editor. Este realiza su trabajo en solitario, para posteriormente revisar el material editado con el director, quien opina y propone cambios. Otros directores son los que acompañan al editor en todo el proceso; se sientan con él a revisar secuencia por secuencia mientras el editor lleva a cabo todo su trabajo. Patricio Guzmán es para Chaskel este segundo tipo de director. Esto significa que Guzmán considera la edición parte del trabajo del realizador, donde el editor es el técnico que maneja la moviola pero también, como en el caso de Chaskel, un profesional que conoce los detalles y el arte del montaje como discurso narrativo. Así, Guzmán convierte el trabajo de edición en un proceso eminentemente creativo, donde los recursos teóricos y técnicos en manos de Pedro Chaskel le permiten construir a su vez su propio discurso cinematográfico. De este modo, refiere Chaskel, el montaje de la película es un continuo diálogo entre editor y director, un ir y venir de ideas que van materializando poco a poco lo que será el documental de *La batalla de Chile*.

Ahora bien, si la filmación del material en bruto se vio permanentemente definido y limitado por un proceso histórico de alta velocidad como fue el gobierno y derrocamiento del gobierno de Salvador Allende, el momento de la edición ocurre física y metafóricamente en una isla de tranquilidad. Chaskel cuenta que el trabajo de edición de las tres partes de la película en el ICAIC

duró tres años debido a los continuos viajes de Patricio Guzmán a diversos festivales —recordemos que Guzmán no permitía que Chaskel editara solo—, así como múltiples compromisos adquiridos por Chaskel en el ICAIC.⁶²

El trabajo operativo en cada una de las partes duró, según él, alrededor de seis meses. Sobre todo en la primera parte, *La insurrección de la burguesía*, la única premura para Guzmán y Chaskel era la necesidad de ofrecer al público un documental de urgente denuncia de la dictadura militar chilena. Chaskel cuenta de qué manera el ICAI les otorgó todas las facilidades de trabajo, desde una mesa de edición para ellos solos, como el tiempo y material que considerasen necesarios. A su llegada a Cuba, y con el material virgen bajo el brazo, Julio García Espinosa, quien por entonces fungía como productor del ICAIC, decidió que Guzmán y Chaskel se dedicaran de tiempo completo al montaje de *La batalla de Chile*. Según Chaskel, con una vieja mesa de edición soviética para ellos solos y con el tiempo de trabajo ilimitado —algo inmensamente caro en una producción privada— Patricio Guzmán y él mismo se sentaban alrededor de diez horas diarias a cortar y pegar escenas y secuencias. La experiencia de Chaskel logró sortear los problemas técnicos de trabajar en una antigua mesa de edición soviética de 35 mm de los años 50, al tiempo que lograba con éxito su adaptación al material en bruto de *La batalla de Chile*, casi todo filmado en 16 mm.

El montaje de la primera parte de *La batalla de Chile* constituyó el primer paso hacia la catarsis necesaria tras el Golpe de Estado. El revisar frente a una moviola todo el gobierno de la Unidad Popular, las causas del Golpe de Estado y el derrocamiento de Salvador Allende —todo ello durante apenas seis

⁶² Al llegar a Cuba, Pedro Chaskel comienza a trabajar en el departamento de documentales del ICAIC. Más tarde será nombrado director de dicho departamento. (Román: 2012, 68)

meses—, permitió al director y al editor hacer una pausa y reflexionar sobre lo que habían vivido durante esos tres intensos años de “socialismo a la chilena”. El trabajo de montaje se convirtió en una terapia personal, profundamente dolorosa e íntima, “una catarsis” según el propio Chaskel.

Este sería el primer paso para lo que Claudia Barril denominaría posteriormente la terapia personal (la producción cinematográfica) para la posterior socialización del dolor a través de la exhibición. A pesar de lo apuntado por Barril, aquí preferimos quedarnos sólo con la primera parte de su afirmación, a saber, la producción como catarsis del dolor íntimo y personal. Creemos, como apuntan diversos testimonios, que la urgente necesidad de exhibir el resultado de *La batalla de Chile* constituía una necesidad política inmediata antes que el compartir y socializar el dolor... no había tiempo para autolamentaciones.⁶³

Bajo esas condiciones ideales de postproducción, Guzmán y Chaskel podían darse el lujo de proceder a través del ensayo y error. El apoyo incondicional del ICAIC rayaba en la irracionalidad presupuestaria. Chaskel lo ilustra de la siguiente manera:

“Hubo un momento en que la película estaba terminada, aunque por suerte no se había cortado el negativo. Copión listo, sonido listo, texto mezclado... y le bajó la neura a Patricio, con razón. Decía que este material daba para mucho más, que esto no estaba bien. Y tuvimos una

⁶³ Todas las entrevistas realizadas a los protagonistas del proceso histórico de la Unidad Popular, tanto de quienes se quedaron en Chile tras el Golpe de Estado como de quienes salieron al exilio, refieren que tras la muerte de Allende la premura consistía en organizarse de múltiples maneras para combatir a la dictadura. Nadie pensaba en algo parecido a una “terapia de grupo”, y mucho menos en regodearse en el dolor de la pérdida material y simbólica de un ideal. Sólo a principios de la década de los ochenta, básicamente desde la Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado de Santiago, se comenzará a trabajar en ese sentido, primero con niños y después con adultos. Entrevista a Sonia Arnal, trabajadora social de la Vicaría de la Solidaridad, Santiago de Chile, julio de 2007.

reunión con Julio García Espinosa, que era un poco consultor y de alguna manera el productor del ICAIC. Con mucha preocupación Patricio le planteó todo esto y Julio dice: “bueno, empiecen de nuevo”. Eso no ocurre en ninguna parte del mundo en una producción, después de haber tenido todo listo, ordenado cronológicamente, grabado el sonido y todo listo, trabajando no sé cuántos meses...” (Román: 2012, 70)

Las secciones

La estructura general de la película en cuanto a la totalidad de las tres partes, es decir, el conjunto de la trilogía denominada *La batalla de Chile*, resulta similar y en correspondencia también con el análisis de la película por secciones, o lo que es lo mismo, en cada una de sus tres partes. Así, podemos dividir cada una de las partes de la siguiente manera:

1. Introducción general
2. Contexto particular de la primera, segunda o tercera parte en cuestión
3. Diálogo entre tres grupos sociales o “personajes tipo”

En un primer fragmento de introducción, sección que ocupa alrededor de los primeros quince minutos, en las que se ubica al espectador en el contexto histórico general. Después que se pasa a explicar las contradicciones sociales y políticas de lo que constituirá el tema particular de cada una de las partes de la película. En este punto, se realiza una nueva explicación contextual, pero esta vez sólo de la parte de la película correspondiente, a saber, *La insurrección de la burguesía*, *El golpe de Estado*, o *El poder popular*. Es a partir

de entonces cuando Patricio Guzmán echa a andar un diálogo dialéctico a tres bandas que se repite en cada una de las partes: el representante de la burguesía (aún en voz de los transportistas o mineros del cobre), el representante de los trabajadores allendistas (aún en voz del propio Allende), y el equipo de filmación Equipo Tercer Año. Esta última sección descrita constituye la original manera de tratar un tema sociopolítico, ya que surge de las duras sesiones de trabajo previas a la filmación. El producto de todo ello es lo que hemos descrito con anterioridad y que el Equipo Tercer Año denomina “temas núcleo”.

Resumiendo, cada una de las tres partes que conforman *La batalla de Chile* se subdivide a su vez en tres secciones que van de lo general a lo particular, a saber, contexto general que resume la película anterior y que a la vez explica el contexto histórico general que se tratará; explicación del problema social y político particular de toda esta parte de la película (*La insurrección de la burguesía*, *El golpe de Estado*, o *El poder popular*), para pasar finalmente a un diálogo constante entre burguesía y proletariado, siempre bajo la conducción del narrador. La duración aproximada de cada una de las partes suele ser de diez a quince minutos para el contexto general, otros quince minutos más para explicar el problema particular, y finalmente media hora en un ir y venir a través del diálogo antes descrito. Cabe mencionar que en los tres casos los últimos cinco minutos se utilizan a modo de conclusiones, es decir, nombrar brevemente cuáles son las consecuencias de los acontecimientos históricos que se han tratado. De igual modo, es preciso hacer notar que en la última parte, *El poder popular*, alejado en cierta medida de la estructura cronológica lineal de las dos primeras partes, la conclusión está llena

de poesía, y aún optimista dentro de la tragedia y el final fatal que significó el desenlace de los acontecimientos; final fatal que el equipo de edición en exilio en Cuba, por entonces conoce bien.

La película original; primera y segunda parte

En los primeros veinte minutos de cada una de las dos primeras partes, el editor nos presenta diversas posiciones de distintos actores del proceso chileno. Aparentemente, en esos primeros minutos pareciera que la película escogerá un camino de discursos paralelos que nunca convergen. Sólo a medida que avance la edición de la película tomarán forma procesos y acontecimientos que permitan hilar una narración coherente. Este proceso natural y común a cualquier edición documental, permitirá varias cosas, mucho más allá de la mera expresión técnica de una edición estrictamente profesional.

Para quienes conforman el equipo de edición en Cuba, el trabajo sobre la moviola dará en el plano personal la opción de dejar la rabia y el dolor y orientarlos hacia un compromiso, a la vez político y profesional más inteligente y menos panfletario (Briseño: 1989, 16-19) En un primer momento, esto se reflejará en la división del documental en dos partes. La primera parte dará lugar al capítulo que Guzmán denominará *La insurrección de la burguesía*, expresando en ello que el golpe de Estado no obedece —en principio— a los intereses de los militares, sino de un amplio sector social, dominante a lo largo de toda la historia de Chile. La segunda parte, *El golpe de Estado*, se ocupará de la responsabilidad del ejército al aceptar de buena gana participar en el acoso y derribo al gobierno de Salvador Allende. Como vemos, los dos

primeros capítulos apuntan hacia una manera inteligente de contar la génesis del golpe militar, materialización que bien sirve también para la denuncia internacional.

El objetivo primero del equipo de filmación —contar el proceso político y social del periodo de gobierno de la Unidad Popular—, no ha variado tras el golpe de Estado. Lo que cambia, determinado por el trágico final, es la manera de editar. Si bien se conserva una narración cronológica en cada una de estas dos partes —heredada sin duda del documental previo *El primer año*—, ambas en su conjunto no hacen sino contar la misma historia en tiempos paralelos, pero enfocados en un conjunto de personajes bien diferenciados, a saber, la burguesía chilena en la primera parte, y el ejército en la segunda. Además, hallamos que la intención original del Equipo Tercer Año sólo se ha transformado en producir un documental atractivo de denuncia de un acontecimiento fundamentalmente contemporáneo, que es capaz de conmover y por ende provocar reacciones políticas de solidaridad con Chile. Se trata al fin y al cabo no de hacer una película de historia documental, sino de denunciar acontecimientos ubicados estrictamente en el presente o pasado inmediato. En ese sentido, la trascendencia histórica, objetivo del Equipo Tercer Año como equipo de filmación, ha sido sustituido por la urgente necesidad de denunciar lo ocurrido recientemente. Es por ello que resulta imperioso enviar el resultado de todo ello a la exhibición al público, para denunciar así lo que ocurre por entonces en Chile.⁶⁴ No sucederá lo mismo con la tercera parte, *El poder popular*.

⁶⁴ Algo similar acontece con el Pabellón español en la Exposición Internacional de París en 1937, donde los dos pisos del edificio de Josep Lluís Sert se convierten en una exposición de denuncia republicana en medio de la Guerra civil española.

De este modo, lo que sí ha cambiado es justamente la intención exclusiva de trascendencia histórica y nada más. Además de esa primera intención —la trascendencia histórica, a partir de la consciencia histórica—, ahora se suma la necesidad de denuncia ante la comunidad internacional del proceso de represión social y política que vive Chile a partir del 11 de septiembre de 1974. Ahora bien, como hemos apuntado reiteradamente, la gran mayoría de la población chilena que apoyaba a Allende estaba consciente de vivir un momento histórico⁶⁵ que se caracterizaba por el resquebrajamiento de un modo centenario de hacer las cosas en la política chilena, o como diría Burckhardt (1996) el ocaso de un sistema de cosas y el nacimiento de uno nuevo. Allende forma parte activa de este sentimiento generalizado, y es en ese contexto que encarga a Patricio Guzmán la realización de un documental que dé cuenta de ese sentimiento comunitario de historicidad. El golpe de Estado no hace sino dar la razón a quienes por entonces sabían que se jugaba —en el sentido estratégico de la palabra—, la historia contemporánea de América Latina.

Si bien desde el punto de vista de la edición podríamos aseverar que la sincronización entre el sonidista, el camarógrafo y el propio director perfecciona el lenguaje cinematográfico a medida que avanza el periodo de grabación, esto ocurre ciertamente de manera parcial. Las secuencias que hacen referencia a los primeros años de grabación, a saber entre 1970 y 1972, resultan aparentemente más directas y sin ninguna pretensión vanguardista ni de montaje. Sin embargo, esto no es más que una ilusión creada por la manera de

⁶⁵ Todas las personas cuestionadas al respecto, militantes de base hoy residentes en Chile o en el exilio, coinciden en la sensación vital de formar parte de un momento histórico. Por el contexto de esta investigación, reiteramos la cita de la carta a Chris Marker del propio Patricio Guzmán.

seleccionar las secuencias en la mesa de edición. De este modo, el espectador puede tener la sensación que a medida que ve pasar ante sí las tres partes de la película, ésta tiende a utilizar secuencias donde el sonido y la imagen juegan y dialogan una con otra, logrado así discursos verdaderamente dramáticos. Sin embargo, es preciso recordar que la filmación de la gran mayoría del material se produce entre 1970 y 1973. De este modo, podemos sugerir que lo único que sucede a lo largo de esos tres años es el perfeccionamiento de la coordinación —y complicidad— entre el sonidista Bernardo Menz, el camarógrafo Jorge Müller y el director y entrevistador Patricio Guzmán, por no hablar de todo el equipo en su conjunto. Esta complicidad ganada con la puesta en práctica del oficio en equipo, efectivamente le permite a Guzmán darse a entender sin demasiadas explicaciones, y al mismo tiempo le da la oportunidad a Müller de buscar nuevas maneras de construir diálogo con el sonido, a saber, todo ello en la respuesta de los entrevistados (Guzmán: 2006)

Del descarte al tercer capítulo

Toda la bibliografía y hemerografía consultada coincide en que la tercera parte de *La batalla de Chile, El poder popular*, es la mejor estructurada, así como la que más elementos reflexivos aporta, más allá de una mera descripción de lo que constituyeron las diversas organizaciones populares que se formaron al calor del bloqueo económico y político. Ya en 1979, la tercera parte toca un tema que fue tabú durante muchos años entre la izquierda chilena, ya fuese en el exilio u organizada alrededor de la resistencia en territorio chileno. Se trata al fin y al cabo de la crítica que existía durante el gobierno de la Unidad Popular

desde los sectores populares; obreros, base sindical, amas de casa de barrios populares, campesinos, y en menor medida estudiantes. Esta crítica estaba dirigida tanto al propio sistema burocrático del gobierno de Allende, como a los dirigentes sindicales y partidos políticos que conformaban la coalición en el gobierno. Asimismo la queja general desde las bases sociales que conformaban el movimiento allendista, consistía en estar demasiado atados a la legalidad, al Congreso, al sistema judicial y a la economía internacional. Estas bases sociales consideraban que el enfrentamiento más allá de la legalidad era inevitable, y que el gobierno —y toda su estructura política: ministerios, sindicatos y partidos políticos— debía asumir este hecho. Consideraban igualmente que tras las elecciones parlamentarias de marzo de 1973, donde se había consolidado una mayoría simple en el Congreso, había llegado el momento de dar un paso más allá, rompiendo si era necesario la legalidad, tan cara al propio Salvador Allende. Este “paso adelante” era para unos declarar el impago de la deuda, para otros estatizar fábricas y predios rurales, y aún para una minoría nada despreciable y con mucho poder de movilización popular, armar al pueblo ante la eventualidad de un golpe de Estado. Esto es lo que se discute a nivel de bases sindicales y de movimientos de barriales, todo ello con un alto nivel de análisis político.

Tras los acontecimientos de represión sistemática que siguieron al golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, la izquierda se vio obligada a omitir dicha discusión, convirtiendo el tema en un verdadero tabú. El nuevo objetivo que unificaba a todos los sectores políticos era el mismo; la caída de la dictadura y de la Junta de gobierno liderada por Augusto Pinochet. Todo ello es

lo que refleja directamente la forma y el fondo de la tercera parte, *El poder popular*, y de allí la preeminencia que le dediquemos en esta investigación.

Para el año 1977, se ha terminado *La batalla de Chile* en dos capítulos, el primero sobre la génesis del golpe desde aún antes de la toma de posesión de Allende, y la segunda sobre la conspiración militar para concluir exitosamente en un golpe de Estado. Ambas partes se estrenaron con mucho éxito tanto en América Latina, como en Europa y los Estados Unidos.⁶⁶ A pesar de la manifiesta intervención del gobierno de Estados Unidos en el golpe de Estado, la película en sus dos partes fue bien recibida en los ambientes intelectuales estadounidenses, no así entre los sindicatos, quienes al fin y al cabo habían financiado las huelgas del cobre y de los transportistas.⁶⁷ En Europa, ambas partes del documental ganaron números premios en festivales internacionales de reconocido prestigio.⁶⁸ Para el público, *La batalla de Chile* estaba concluida y formaba un ciclo discursivo cerrado y completo. No era lo mismo para Patricio Guzmán.

Una vez terminado el trabajo sobre lo que parecía ser la edición definitiva de *La batalla de Chile* en dos partes, sobre la mesa de edición quedó mucho material históricamente valioso pero que no encajaba ya en lo que las

⁶⁶ Abundan los artículos en las revistas especializadas de la época que por un lado se elogia el trabajo de Patricio Guzmán y que a la vez se condena el golpe de Estado en Chile. En la sección de la bibliografía, se hace un resumen de dichas revistas.

⁶⁷ Emergency Committee to Defend Latin American Filmmakers, manifiesto a los congresistas estadounidenses "Chilean filmmakers repressed. Junta attacks increase", publicado en Jump Cut: A Review of Contemporary Media, N° 8, 1975, p. 25. Denuncia en particular las desapariciones de Jorge Müller y su pareja la actriz Carmen Bueno.

⁶⁸ Nominada entre los cinco mejores films del Tercer Mundo 1968-1978, Revista "Take one" (Estados Unidos) Nominada entre los diez mejores films de América Latina 1970-1980, "Los Angeles Films Critics". Nominada entre los 10 mejores films políticos 1967-1987, Revista "Cineaste" (Estados Unidos) Premio Novas Texeira, "Asociación de Críticos Cinematográficos" (Francia 1976), Gran Premio "Festival Internacional de Grenoble" (Francia 1975), Gran Premio del Jurado "Festival Internacional de Leipzig" (Alemania 1976), Gran Premio "Festival Internacional de Grenoble" (Francia 1976), Gran Premio "Festival Internacional de Bruselas" (Bélgica 1977), Gran Premio "Festival Internacional de Benalmádena" (España 1977), Gran Premio "Festival Internacional de La Habana" (Cuba 1979)

dos películas trataban de demostrar. En definitiva, se trataba de material que profundizaba sobre la opinión y acción de los trabajadores y colonos de los barrios populares, así como de la consecuente organización popular derivada de la toma de postura frente al gobierno de la Unidad Popular. Patricio Guzmán, Pedro Chaskel y Julio García Espinosa se dieron cuenta entonces que los descartes podían conformar una película independiente que mostrara precisamente, lo que se denominaría finalmente *El poder popular*.

En la postproducción de cualquier película, ya sea de ficción o documental, a la hora de contar una historia a partir de la manipulación del material filmado, resulta inevitable desechar secuencias que no tienen cabida dentro del nuevo discurso que ha nacido a la luz de la moviola. Sin embargo, la mayoría de las veces esas secuencias cuentan algo, pequeñas notas que complementan el discurso primario sin encontrar un lugar en la secuencia narrativa del mismo. Hasta el día de hoy, Patricio Guzmán es, como cualquier director, consciente de ello. Para él el proceso de descarte de escenas a partir de las copias de trabajo es siempre doloroso, pero se conforma en la esperanza de que algún día se podrá hacer “algo” con esos restos de sus copias de trabajo (Guzmán: ca. 2004) En el texto escrito, la historia que puede contarse con los descartes cinematográficos exclusivamente, resulta equivalente a los artículos o cuentos que surgen de modo paralelo, por ejemplo, a un libro. A partir de los años ochenta del siglo pasado, en las producciones estadounidenses comerciales, se puso de moda aprovechar este material, añadiéndolos al final bajo el rubro de “escenas descartadas”, no es otra cosa que precisamente los descartes del celuloide que no fue utilizado en el discurso final que salió de la mesa de edición. Posteriormente, estos sobrantes

resultaron tan exitosos entre el público que incluso las películas animadas comenzaron a añadir falsos descartes. Hoy en día es común que las ediciones en DVD incluyan una sección dedicada expresamente a ello. Para el caso de *La batalla de Chile*, la cantidad de descartes con tema propio era verdaderamente exuberante.

¿Qué contenían esos descartes que de haberse incluido hubiesen distraído al espectador del tema central?, El resumen, por llamarlo de alguna manera, ya se había incluido en la primera parte, *La rebelión de la burguesía*. Se trataba de la respuesta popular de los partidarios de Allende a la estrategia de la burguesía para derrocar al gobierno de la Unidad Popular. Esta respuesta se articulaba de varias maneras paralelas y a la vez complementarias entre sí, siempre alrededor de las clases populares. En primer lugar, se mostraba cómo se habían constituido las juntas de vecinos, y ligados a ellos las Juntas de Abastecimiento Popular (JAP). Paralelamente, surgen las organizaciones obreras, más allá de los sindicatos, es decir, los organismos operativos regionales llamados Cordones Industriales. Tangencialmente se muestran las organizaciones campesinas y los sindicatos estudiantiles. Estos dos últimos se tratan de manera superficial, ya que el reducido tamaño del Equipo Tercer Año, impide cubrir de modo constante los acontecimientos que aquejan tanto a estudiantes como campesinos.



Patricio Guzmán, *La Batalla de Chile. El poder popular*, 1979. Fotograma, 57:52'

La tercera parte, *El poder popular*

Si uno no hubiese visto las dos primeras partes de *La batalla de Chile* y desconociera la tendencia política de su autor, comenzaría a ver la tercera parte, *El poder popular*, creyendo que asiste a la narración y justificación de un documental sobre la participación activa del proletariado para derrocar al gobierno de Salvador Allende. Como hemos visto, el contraste continuo entre el discurso de la oligarquía y el discurso popular es el modo de avanzar paso a paso, minuto a minuto, en la narración de las tres partes de *La batalla de Chile*.

Desde esta perspectiva, veamos a modo de ejemplo, de qué manera funciona la tercera parte de la película —*El poder popular*—. Al ser esta parte un añadido no contemplado en el guión original revisado en Cuba, servirá para ilustrar lo antes descrito, por ser precisamente el guión más trabajado y, a nuestro juicio, el mejor estructurado. Además, como hemos visto, aporta importantes elementos de reflexión a la hora de llevar a cabo la necesaria autocrítica de la izquierda, o bien por el conjunto de quienes participaron en el

proceso chileno hacia el socialismo. En este sentido, como documento histórico que es hoy, *El poder popular* no ha sido aún superado por ningún otro en su medio, el cine documental.⁶⁹

Recordemos que la tercera parte, *El poder popular* se realiza varios años después de las dos primeras. Patricio Guzmán es consciente de ello y por eso dedica los primeros minutos a recordar —a modo de resumen— lo que han sido las dos primeras partes, a saber, la burguesía chilena atentando contra el gobierno de Salvador Allende, así como la planeación y concreción del golpe de Estado de 1973. Sólo después de hacer esto entrará de lleno en el desarrollo del tema central de la película.

Así, los primeros trece minutos de la tercera parte, *El poder popular*, sirven de contexto general, de resumen de las dos partes anteriores. En ellas se explica la huelga de transportistas de octubre de 1972 y que ha paralizado el país, todo ello con el apoyo explícito de las organizaciones empresariales tanto urbanas como rurales, así como con el financiamiento del gobierno y sindicatos estadounidenses, según apunta el New York Times.⁷⁰ Años después, el propio embajador de los Estados Unidos en Chile hasta la asunción de Allende —Edward Korry—, confirmaría personalmente y en detalle los mecanismos de financiamiento de la oposición por parte del gobierno estadounidense.⁷¹ Este financiamiento sería centralizado a través de la CIA y

⁶⁹ Por las razones que hemos comentado anteriormente, la necesidad de unificar posiciones políticas ante el objetivo común de derrocar a la dictadura de Augusto Pinochet, este tipo de reflexiones críticas desde y hacia la izquierda, empezarán a surgir en la academia recién hacia finales de la década de los ochenta del siglo pasado, concentrándose la inmensa mayoría de dicha producción alrededor de la Editorial Lom.

⁷⁰ Citado por Patricio Guzmán en la narración de la película. *La Batalla de Chile, El poder popular*, min. 10:31

⁷¹ Entrevista al exembajador de los Estados Unidos en Chile (1967-1970), Edward Korry, en Patricio Henríquez, (1998), *El último combate de Salvador Allende*, Francia, Macumba-Méditerranée-France 3, 60 min, minuto 22.

puesto en práctica por el coronel Paul Wimert, agregado militar de los Estados Unidos en 1970.⁷²

Recurriendo a imágenes que ya ha utilizado en ocasiones anteriores, tanto en *La insurrección de la burguesía* como *El golpe de Estado*, Patricio Guzmán plantea el resumen necesario que, tras tres años de estreno de la segunda parte, permite al espectador volver a recordar las dos primeras partes, y por ende, contextualizar el periodo en que se desarrollará la película *El poder popular*. Guzmán enfatiza aquí los logros del primer año de Allende, ello en medio de los graves problemas del primer embate de los empresarios. De este modo, se narra la huelga de transportistas y el cierre de fábricas como estrategia de los empresarios para echar a andar su objetivo de derribo del gobierno de Allende. Ante ello, los trabajadores responden organizándose, sustituyendo el transporte privado por un improvisado sistema de transporte público. Es el comienzo de lo que será un tenso tira y afloja a lo largo de todo un año, desde el invierno de 1972 hasta el golpe de Estado en la primavera de 1973.

El audio

El Equipo Tercer Año es, como la mayoría de los equipos de grabación del cine documental, un grupo bastante pequeño que no llega, en el mejor de los casos, a ocho personas. Esto conlleva que la responsabilidad para con su oficio de cada uno de sus miembros crece exponencialmente en relación al mismo oficio, por ejemplo, en una producción de ficción, donde los errores pueden ser

⁷² Entrevista al exagregado militar de los Estados Unidos en Chile (1970), Paul Wimer, en Patricio Henríquez, (1998), *El último combate de Salvador Allende*, Francia, Macumba-Méditerranée-France 3, 60 min, minuto 28.

reparados en su mayoría en la postproducción. No es así en el cine documental y desde luego no ocurre eso en la filmación de *La batalla de Chile*. De este modo, resulta que en el documental que nos ocupa el camarógrafo, que es también el cinefotógrafo, adquiere en la mayoría de las secuencias una función de “pre-editor”, ya que buena parte de lo que él filme no podrá ser modificado posteriormente en la mesa de edición. De aquí que una y otra vez se ha repetido en la bibliografía y la hemerografía la importancia de Jorge Müller Silva como camarógrafo en *La batalla de Chile*. Por todo ello, es aquí, en el capítulo dedicado a la edición, donde hablaremos ampliamente de los recursos visuales utilizados frente a la cámara por Jorge Müller, aún teniendo en cuenta que su trabajo no es propiamente edición en el sentido estrictamente técnico del término.

Ahora bien, el pequeño pero muy profesional equipo logra coordinarse en la urgencia de la filmación, en la toma de decisiones rápidas y definitivas, en resumen, saben escucharse y comprenderse en medio del silencio requerido por el equipo entero. Sirva de ejemplo la coordinación entre Jorge Müller y Bernardo Menz, camarógrafo y sonidista respectivamente. De manera tangencial, Guzmán lo ilustra del siguiente modo, en el contexto de una entrevista referida a la utilización en *La batalla de Chile* de la imagen de la muerte del camarógrafo argentino Leonardo Henricksen en junio de 1973.⁷³ Patricio Guzmán afirma que Henricksen se expone irresponsablemente al fusil que le da muerte, y prosigue:

⁷³ Leonardo Henricksen, periodista argentino, filmó su propia muerte el 29 de junio de 1973, durante el ensayo de golpe de Estado llamado *Tanquetazo*. En las calles del centro de la ciudad de Santiago, Henricksen filmaba el paso de un *jepp* militar. Del mismo descendió un oficial que hizo un primer disparo fallido al camarógrafo. Sin inmutarse, Henricksen no sólo continuó filmando, sino que aún se dio tiempo de enfocar y realizar un acercamiento. Desde el *jepp*, un soldado volvió a apuntar y a disparar, hiriendo de muerte al camarógrafo.

“A Herricksen le ocurre algo muy extraño. Parece que se siente protegido por la cámara. Algo que yo notaba también en Jorge Müller y 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.” (Sempere: 1980, 142-143)

Además del importante papel jugado por Müller con respecto a la imagen, veamos de qué manera el sonido interactúa con la imagen y construye, paso a paso, lo que desde el principio hemos denominado un discurso histórico audiovisual. Para ello analizaremos el sonido de *La batalla de Chile* en los siguientes elementos que lo conforman; las entrevistas y las encuestas, el sonido incidental, la música, así como la narración en *off*.

En primer lugar, vale la pena recordar cuál es para Patricio Guzmán la diferencia entre entrevista y encuesta. Siguiendo la tradición básica de la metodología sociológica, la encuesta consiste en elaborar una serie de preguntas simples que producen en principio también respuestas simples. Su valor radica en más en la cantidad que en la calidad. Así, el Equipo Tercer Año no hace sino trasladar a la cámara conclusiones estadísticas que previamente se han obtenido de la investigación. Recordemos que Patricio Guzmán cuenta muy bien de qué manera este proceso —el de la investigación—, se ha desarrollado en el estudio a través de interminables reuniones, reuniones que han impedido lo fundamental, salir a la calle a filmar. Aún así, este primer paso en la producción de la película, ha permitido elaborar una serie de preguntas

muy sencillas que serán expuestas, por ejemplo, a los votantes en las elecciones de marzo de 1973. Estas preguntas son del siguiente tipo: “¿Quién cree usted que va a ganar las elecciones?”, “¿Por qué porcentaje cree que va a ganar [el candidato por quien se ha respondido previamente]?”, “¿Apoyaría usted una salida distinta a la electoral?”. De este modo, a través de las respuestas de quienes han sido encuestados, Patricio Guzmán y el Equipo Tercer Año buscan poner en boca de los votantes lo que previamente han arrojado las encuestas académicas. Asimismo, a través de dichas preguntas, y sus consecuentes respuestas, es posible medir el grado de polarización en el electorado, y prever así el paso siguiente; la participación del ejército o no en el proceso chileno.

Por otro lado, el Equipo Tercer Año recurre también a las clásicas entrevistas. Ahora bien, se trata de entrevistas de campo, es decir, son pocas las que ocurren en un lugar cerrado donde el sonido y la iluminación han sido previamente controladas con toda tranquilidad, y el diálogo entre el entrevistado y Patricio Guzmán ocurre en la comodidad de un despacho de algún funcionario. La mayoría de las entrevistas tienen lugar en medio de la acción con los sujetos participantes; mientras el equipo filma y Patricio Guzmán micrófono en mano lleva a cabo las preguntas, los acontecimientos a los que se hace referencia en la entrevista simplemente “ocurren” a su alrededor. Eso impide el tranquilo control tanto del sonido como de la imagen, como bien podría ocurrir en otros documentales. Las preguntas son ahora, a diferencia de las encuestas antes descritas, más profundas y requieren mayor tiempo de explicación por parte del entrevistado.

La manera de pensar y llevar a cabo estas entrevistas permite al equipo enriquecer enormemente tanto el ritmo de la cinta como sobre todo, la cantidad y la calidad de información inherente a ella. Patricio Guzmán huye explícitamente del *talking head* que se derivaría de una entrevista en un lugar cerrado, pero con sonido e imagen controlados. Qué es lo que se obtiene al llevar a cabo una entrevista en estas circunstancias. Recordemos antes que los acontecimientos en Chile ocurren con mucha rapidez, por lo que el trabajo de filmación permite poca planeación y se asemeja, sin serlo, al reportaje, al trabajo periodístico generador de noticias. Por ello, ni el equipo de filmación ni los entrevistados tienen tiempo de sentarse a hacer y responder preguntas con tranquilidad; deben de hacerlo en el fragor de los hechos, mientras trabajan, mientras solucionan una huelga, mientras acuden a una manifestación, etc. Sin embargo, con ello se logran varias cosas. En primer lugar el contexto mismo de la filmación es por lo general el mismo hecho aludido en la entrevista, por lo que la información de contexto se explica por si misma, ahorrando tanto en la edición como en la narración, la necesidad de explicar al espectador dicho contexto. En segundo lugar la naturalidad con que se desarrolla este acontecimiento otorga dinamismo (esencia del cine al fin y al cabo) a la escena, convirtiendo a la misma en una fuente de información de dos pistas, a saber, el audio propio de la entrevista y la información visual general de contexto. Además, con la cámara en mano de un profesional como Müller, añadimos a la dinámica inherente a la imagen un diálogo permanente con el sonidista, lo que sin duda eleva el nivel expresivo del medio en cuestión, el cine.

El sonido incidental ocupa también un lugar importante. Como hemos visto y explicado en las entrevistas, éste se convierte en un actor más a la hora

de construir la escena. Permite contextualizar y ubicar al espectador en la misma, evitando redundancias a través de la narración. Igualmente, permite al espectador enriquecerse no sólo con la interpretación de los acontecimientos por parte del equipo de filmación o del entrevistado, sino que le da la oportunidad de obtener sus propias conclusiones.

Más allá de la utilización del sonido incidental como contexto general a la hora de la filmación, el equipo de edición en Cuba utiliza el mismo como gancho suspenso. Nos referimos con esto a que el sonido incidental, finamente escogido por el editor, sirve tanto para comenzar la película desde una pantalla totalmente en negro con créditos en letras blancas, para pasar de una secuencia a otra, marcando de esta manera el cambio de tema al interior del desarrollo de la película. Por ejemplo, la primera parte *La insurrección de la burguesía*, comienza con los créditos en letras blancas sobre fondo negro, pero con el sonido de los aviones volando sobre el palacio presidencial de La Moneda. Resulta difícil reconocer un avión de combate, y mucho menos el contexto de un bombardeo en el corazón mismo de una ciudad y de lo que simbólicamente es también la democracia —el palacio presidencial de La Moneda—, a partir de lo que sólo una vez que la imagen se abre logramos identificar como el sonido del vuelo rasante de un cazabombardero frente a nuestros ojos. Así como en algunos momentos el sonido incidental enriquece el contexto, aquí la maestría de la edición logra expresamente el efecto contrario; el suspenso por medio de la falta de información visual.

Esta técnica será utilizada, como hemos dicho, también en la transición entre escenas cuando se considere un tema cerrado. Así, mientras la imagen de la escena que finaliza permanece aún sobre pantalla, pero sin audio propio

y sin información complementaria a lo recién tratado, el editor —Pedro Chaskel— introduce el audio, generalmente ruido y nunca diálogos, correspondientes a la escena siguiente. Así, Chaskel logra dos cosas, volver a llamar nuestra atención sobre la película en caso de que la secuencia anterior haya resultado demasiado larga, y además nos avisa que procede un cambio de tema con la introducción de una secuencia nueva. Cabe añadir que tanto Patricio Guzmán como Pedro Chaskel utilizan también las voces de la multitud como un “ruido” incidental, efecto logrado con éxito en la primera parte, *La insurrección de la burguesía*.

Sobre la música cabe añadir que raramente es utilizada. Patricio Guzmán se aleja explícitamente de cualquier uso de música que no sea expresamente con un objetivo dramático concreto, es decir, no utiliza música si esta no aporta información concreta. Además, salvo que la escena lo requiera sin ninguna otra opción, sólo utiliza orquestaciones simples —un cuarteto, un sexteto—, nunca una orquestación elaborada y complicada (Guzmán: 2006) En este sentido, resalta la inclusión de la canción “Venceremos” de Claudio Iturra y Sergio Ortega, de manera muy discreta como *leitmotiv* a lo largo de la película, otorgándole todo el protagonismo al cierre de la tercera parte, *El poder popular*. Recordemos que esta tercera parte termina de editarse en 1979, cuando la represión social y política ha dejado ya miles de muertos, desaparecidos, detenidos políticos y exiliados. La situación política en Chile no es de ninguna manera benigna. Sin embargo, Patricio Guzmán propone retomar el optimismo desde el primer momento, aún con el cuadro en negro con créditos en letras blancas. Introduce el barullo de una manifestación donde se puede oír la

consigna “crear, crear, poder popular”, el eje conductor de toda la tercera parte; el poder popular puesto en práctica.

La canción “Venceremos”, himno oficial de la coalición política Unidad Popular, interpretado únicamente por un sintetizador electrónico tratando de imitar una quena andina, se convierte, como hemos dicho, en el tema que acompañará casi imperceptiblemente algunas secuencias. ¿Dé qué manera lo hace?, usando el sentido original de lo que *leitmotiv* significa, es decir, una melodía que identifica musicalmente a algún personaje. Aquí representa no sólo al proletariado, sino específicamente a los triunfos del mismo por sobre la burguesía. Así, cada vez que concluye una secuencia —y no a lo largo de la misma—, donde en términos del documental “se demuestra el poder popular”, el audio nos sugiere un muy breve pasaje de la canción “Venceremos”, tan breve que si no la conocemos pasará inadvertida. Patricio Guzmán lo coloca casi como si fuera un pequeño y callado grito de alegría, diciéndonos “¿Ven?, aquí hay otro pequeño triunfo del proletariado”.

No es casualidad que el himno de la Unidad Popular haya sido escrito en una tonalidad mayor, tonalidad que siempre recuerda optimismo y alegría. El uso discriminado tanto de las armaduras musicales mayores y menores es un recurso muy utilizado en el cine, tanto de ficción como documental. Es además un recurso fácil de identificar, como fácil de identificar es también la intención del editor sobre nuestra percepción como espectadores. Así, durante los años de la Segunda guerra mundial, como los que le siguieron en la posguerra, este recurso se hizo tan común en el cine documental y de ficción que terminó por desvalorizarse. Patricio Guzmán es consciente de ello, por lo que sólo en este caso —a lo largo y al final de la tercera parte— recurre a él.

Ahora bien, conociendo la historia y uso de la canción “Venceremos”, queda claro que su valor simbólico es mucho más rico que la simple armadura en tonalidad mayor. Por eso del recurso por parte de Patricio Guzmán, y no de la tradicional manipulación sentimental del mismo. De haber utilizado el “Venceremos” durante las secuencias donde se describe de qué manera los obreros o las amas de casa organizan su fábrica o el abastecimiento de alimentos en el barrio, el resultado habría sido justamente el contrario; habría sido evidente la manipulación sentimental del espectador frente a una pequeña historia —la secuencia— todavía por contar, predisponiendo de esa manera al público a un victimismo rayano en el panfleto.⁷⁴

Finalmente, nos queda comentar de qué manera Patricio Guzmán utiliza la narración. *La batalla de Chile* pertenece todavía a un periodo de la producción de Patricio Guzmán en el que considera al cine documental como un discurso audiovisual similar al periodismo en lo que a veracidad se refiere. Con esto queremos decir que el cine documental es portador de una información comprobable, y que para ello existen diversas metodologías que en el caso que nos ocupa son comunes al periodismo y además a la historia. Partiendo de esa premisa, el narrador que nos encontramos en *La batalla de Chile* es un narrador aparentemente neutro, muy lejano aún de la narración en primera persona del Patricio Guzmán exiliado en París. Hoy en día suele ser el propio Patricio Guzmán quien narre sus películas en primera persona, destacando expresamente con ello que una película documental puede perfectamente ser una reflexión íntima y personal. En cambio, en la primera versión de *La batalla de Chile*, el narrador es un locutor con marcado acento

⁷⁴ Ver al respecto los documentales de la OWI, Office of War Information del ejército de los Estados Unidos, así como los producidos por la productora francesa Pathé sobre la Segunda guerra mundial.

español —Abilio Fernández—, lo que lo distancia simbólicamente aún más de todo el proceso chileno, alejándose así de una supuesta “toma de partido” en la película. Al respecto, Ignacio Rodríguez define la narración de la siguiente manera:

“*La batalla de Chile* es un clásico film expositivo con una voz en *off* impersonal y anónima que relata los hechos de un modo distanciado. En sus tres partes, la película ofrece un relato histórico sostenido fundamentalmente a través de esa voz en *off*, que garantiza la progresión de la historia. El narrador anónimo introduce, desarrolla y concluye (cuando corresponde hacerlo) cada secuencia de esta trilogía. Los testimonios, al igual que las imágenes cumplen una función ilustrativa y probatoria: son el ejemplo audiovisual de los enunciados del narrador.” (Rodríguez: 2010)

Sin embargo, tal como explica el propio Patricio Guzmán en sus notas de trabajo, la narración se torna imprescindible como hilo que une las distintas secciones y secuencias. Es mucho más que un discurso por si mismo que necesita ser ilustrado. Las encuestas y entrevistas no son ilustración de la narración. Concediendo sin ceder, si acaso cumplen una “función ilustrativa y probatoria”, lo son de una compleja investigación previa en equipo. A su vez, dicha investigación producida por el Equipo Tercer Año, proviene de una sólida posición ideológica. Aún así, consideramos que sólo en pocos casos las imágenes son ilustración de la narración. Por el contrario, creemos que dicha narración es producto de la investigación, como ya hemos dicho, y de la constatación de dicha investigación en el terreno de filmación. Las imágenes no son “el ejemplo audiovisual de los enunciados del narrador”, sino todo lo

contrario. Lo que el narrador hace es tejer una historia armada con imágenes y audio directo. Durante todo el proceso de trabajo, lo último que se escribe es el texto de la narración, y no a la inversa. Otorgarle a *La batalla de Chile* la categoría de una narración ilustrada es compararla con las muy poco profesionales producciones, por ejemplo, de los primeros años de *The History Channel*, donde las imágenes son del todo prescindibles frente al texto de la narración o de las entrevistas. La metodología en el montaje es en nuestro caso, como veremos, en sentido inverso.

Dada la complejidad primero del objetivo de filmación y después del montaje, la única manera que el equipo de edición encuentra para poder otorgarle coherencia a la cinta en su primera versión definitiva, es solamente la narración. Así, Patricio Guzmán encuentra que a través de la narración se puede recuperar tanto el contexto de la filmación, como el contexto general de los acontecimientos. Es de este modo como a través de un narrador neutro se nos explica lo que sucede al principio de cada secuencia. Además, cuando el equipo de edición lo considera necesario, el narrador resume secuencias anteriores, explica el contexto nacional, o bien coloca la secuencia como un ejemplo de lo que es sino una muestra del proceso chileno inmerso en América Latina y su historia contemporánea.

Años después, so pretexto de la digitalización del audio de la película, Patricio Guzmán cambiará la narración por su propia voz. Este hecho, que aparentemente significa poco, es en realidad producto de una pausada pero constante reflexión sobre qué es el cine documental de autor por parte del director de *La batalla de Chile*. Aprovechando la digitalización, Patricio Guzmán pone en práctica dos cosas; la subjetividad consciente del realizador frente a la

producción cinematográfica, así como la certeza de que la historia es una interpretación del pasado que cambia a medida que pasa el tiempo. Si bien esta afirmación pasaría desapercibida a un público desconocedor de la obra — cinematográfica, pero también la escrita— de Patricio Guzmán, no es posible ignorar la producción del exilio, así como sus escasos escritos sobre el tema. A medida que pasan los años en el exilio en París y toma contacto vivencial con la manera de hacer cine documental en Francia, Guzmán asume poco a poco la subjetividad consciente de realizadores, por ejemplo, como para entonces su entrañable amigo Chris Marker. La primera persona no sólo asume la narración, sino que el documental mismo se convierte expresamente en la explicación de la relación entre el realizador y la realidad, usando el tema de importancia general (Augusto Pinochet detenido en Londres, la vida de Salvador Allende) como un pretexto personal e íntimo. Cuando se lleva a cabo la digitalización de la película en sus tres partes, Patricio Guzmán ya ha andado mucho camino en este sentido.

Volvamos sobre ello. La voz de Patricio Guzmán, aún con un texto narrativo casi idéntico al primero de Abilio Fernández, no hace sino colocar al director de *La batalla de Chile* como protagonista de la trilogía. Recordemos que Abilio Fernández aleja con su acento hispano al narrador, otorgándole la sensación de distanciamiento y objetividad. Por el contrario, el acento chileno de Guzmán nos introduce la duda de si el narrador es o no protagonista de la historia que se cuenta. Efectivamente, así es; esa es la intención explícita de Patricio Guzmán (Guzmán: 2006)

Por otro lado, hemos hablado de qué es la conciencia histórica y como se construye en el caso chileno y en particular en la producción de *La batalla*

de Chile. Bien dice Rodríguez que la intención original de transmitir la realidad en todos los documentales de Patricio Guzmán —desde *El primer año* hasta *Salvador Allende*—, no cambia en más de treinta años (Rodríguez: 2010) Lo que cambia es la forma de expresar esa relación con la realidad. Como hemos dicho con anterioridad, en general *La batalla de Chile* corresponde a una manera tradicional de hacer cine documental, y por lo tanto también el modo de narrar a lo largo de toda la cinta.

A medida que pasan los años y Patricio Guzmán adquiere un modo mucho más cercano a la tradición francesa de contar la historia, la narración personal e íntima en primera persona se hace mucho más común, hasta convertirse, como en el caso de *Salvador Allende*, en el eje y dispositivo de la película. Este cambio no es gratuito, sino que obedece a una reflexión profunda por parte de su autor sobre qué es la historia, cómo son las huellas que deja el pasado y de qué modo podemos dar cuenta de ello en el presente. Es así como Guzmán decide poco a poco a asumir sin tapujos lo que caracteriza al cine de autor, y concretamente al cine documental de autor. Es por eso que la inclusión de la voz del director como narrador es tan significativa, por lo que no se trata ni de un capricho —nada en el cine de Guzmán lo es—, ni de afán de protagonismo. Es, a la luz de la carrera de Guzmán, la puesta en práctica de un verdadero manifiesto de lo que debe ser a partir de entonces “el cine documental de Patricio Guzmán” y su relación con la realidad.

¿Qué significa esa consciencia histórica en Patricio Guzmán y que nos lo hace evidente al sustituir la voz de Abilio Fernández por la suya? Asumir que el tiempo pasa, que el pasado, si bien permanece allí, bajo capas de su propio futuro (nuestro presente), requiere necesariamente nuevas interpretaciones.

Según Guzmán, el pasado no cambia, lo que cambia es nuestra percepción y relación de él y con él.⁷⁵ Así, en la nueva digitalización Guzmán aprovecha para realizar pequeños cambios casi imperceptibles, tanto en el vocabulario como en la semántica del texto leído. A qué obedecen esos cambios; precisamente a una nueva percepción en el tiempo de lo que las palabras significan. Lo que Guzmán lleva a cabo es una actualización semántica de conceptos conforme al paso del tiempo, y añadimos nosotros, también de lugar. Así, hablar de “imperialismo norteamericano”, “burguesía”, “proletariado”, “campesinado”, “lucha de clases”, entre otros conceptos, a finales de los años setenta, es perfectamente aceptable en un medio altamente influido por la intelectualidad de izquierda y del que todo el Equipo Tercer Año forma parte. Tras la exhibición de la película en los Estados Unidos y Europa occidental, si bien la película es muy bien recibida, lo es con ciertas reservas.

Con el transcurrir de los años y la caída del Muro de Berlín, Guzmán juzga necesario actualizar dichos conceptos. Si bien los mismos no desaparecen, son matizados por ligeros adjetivos y quiebres semánticos, permitiendo una lectura más abierta y por ende más acorde con la percepción europea. Aún así, como hemos dicho, Patricio Guzmán no cambia el vocabulario, sólo lo matiza. ¿Por qué?, porque considera, al igual que se ha considerado en esta investigación, que es preciso respetar en la medida de lo posible, la historicidad de la edición original, en cuyo guión definitivo participa activamente Marta Harnecker. Ese es precisamente el vocabulario que ha de respetarse, el de la izquierda intelectual de los años setenta, pero eso sí, con los requeridos ajustes mínimos de traducción temporal, sin traicionar el espíritu

⁷⁵ Epílogo de *Salvador Allende*, México, Universidad de Guadalajara, 2004, 100 min.

original en donde la edición se entendía como la materialización de la denuncia de un hecho por entonces evidente, la lucha de clases en América Latina.

Cabe añadir que suponemos que algo de todo esto debe haber influido también en la traducción en el subtítulaje, tanto en la versión en francés como en inglés. Desde nuestra experiencia, resulta imposible vislumbrar si los contrastes evidentes entre la versión en español y las otras lenguas se deben a cambios semánticos conscientes, o simplemente a las consecuencias naturales e inevitables de cualquier traducción.

La imagen

Sabemos por las notas de trabajo que lo primero que se filma son los acontecimientos contingentemente urgentes, como las secuencias que corresponden a la fábrica de muebles Galaz. Sabemos igualmente que sólo después se filman la gran mayoría de reuniones sindicales, de entrevistas a los pobladores de las Juntas de Abastecimiento Popular, de campesinos, etc. Más todavía, después de ello se filman las escenas en el norte del país, en las salitreras de la pampa nortina. Estas secuencias, a veces muy largas, constituyen el cuerpo de la futura tercera parte, no pensada entonces todavía como tal.

Para entonces resulta evidente que el Equipo Tercer Año se ha ido formando como un pequeño grupo de trabajo eficiente y consolidado. No vemos en ningún momento errores comunes en la filmación, atribuibles a la descoordinación típica de un equipo que se acaba de conocer. Vemos improvisación pero sólo debido a la naturaleza propia del documental, nunca

como resultado de la falta de profesionalismo de sus miembros. Con ello nos referimos a que en cada momento el equipo ha de afrontar situaciones no previstas y debe, cada uno de sus miembros, responder de la mejor manera posible. Esa “mejor manera posible”, desde el punto de vista profesional, requiere necesariamente en el cine documental de la imbricación técnica, explícita, y a veces incluso emocional, entre todo el equipo. La comparación con lo que ocurre al interior de un equipo, por ejemplo de fútbol, no es de ningún modo banal. Como si de una orquesta se tratara el director debe coordinar las acciones de cada instrumento, sabiendo estos que es imprescindible prever lo que el conjunto de la orquesta hará y en qué momento.

Otra ilusión que crea el montaje es que las secuencias de la tercera parte, *El poder popular*, están mejor armadas ya desde el momento mismo de la filmación. Por lo general, aquí la coordinación entre Müller y Menz es mucho más efectiva. Además, Müller se permite buscar encuadres dramáticos por merito propio, es decir, como imagen en movimiento sin necesidad de recurrir al audio. Si revisamos las secuencias por separado y recatalogamos las mismas en función de los temas, encontramos las siguientes categorías, cada una con sus particulares características.

1. Entrevistas a obreros o campesinos
2. Entrevistas a pobladores (colonos de barrios populares), especialmente amas de casa
3. Entrevistas a miembros de la clase media alta o burguesía
4. Entrevistas a personajes destacados de la vida política chilena
5. Encuestas
6. Filmación de discusiones entre obreros, campesinos o pobladores

7. Filmación de acontecimientos contingentes

8. Material de archivo de Chile Films, Televisión Nacional de Chile u otras televisoras extranjeras destacadas en Chile.

Recordando que la cámara en una filmación trabaja exclusivamente con imágenes en movimiento, es decir, sin sonido, ésta ha de crear su propio lenguaje a partir de convenciones lingüísticas visuales previamente existentes. Para las tradiciones visuales occidentales, estas convenciones visuales se consolidan paulatinamente desde el Renacimiento hasta la segunda mitad del siglo XX (Panowsky: 1999) Recordemos que anteriormente hemos definido *La batalla de Chile* como la puesta en escena de un caso particular extremo de lo que puede ser la lucha de clases en América Latina, según sus propias palabras. Desde esta perspectiva, Patricio Guzmán utiliza los grupos sociales como verdaderos personajes. Es así como el origen visual del lenguaje utilizado para ello halla sus raíces en la tradición de los “tipos sociales” del grabado del siglo XIX primero, y del desarrollo de la fotografía del mismo tipo en el siglo XX (Arnal: 2010) Esto es sin duda lo que Jorge Müller aprovechará para sí, el lenguaje visual de las tipologías sociales, largamente construido a lo largo de casi dos siglos. Es a partir de ellos —los tipos sociales— que Müller buscará encuadrar y definir a sus personajes, para de ese modo presentarnos en *La batalla de Chile* al proletario, al poblador, al ama de casa, al burgués, al político, todos al fin y al cabo estructurados visualmente como “tipos sociales”.

Para el caso particular de la cámara de Müller encontramos además la manera de mirar de la tradición soviética, filtrada sin duda por la reciente y contemporánea fotografía y cine cubanos, tanto en la fotografía de Alberto Korda, como en los encuadres cinematográficos de Santiago Álvarez. Nos

referimos al estilo definido claramente en el cine por Sergei Eisenstein y Eduard Tisse —este último como cinefotógrafo—, especialmente en *La huelga* (1924), *El acorazado Potiemkin* (1925) y *Octubre* (1929). Recordemos que para la década de los años setenta, estas películas se han convertido en cintas de culto entre los artistas cinematográficos de izquierda en América Latina.

Visualmente hallamos una cámara filmando en contrapicado, otorgando así poder y dignidad al sujeto encuadrado. El recurso no es nuevo ni pertenece originalmente a la intelectualidad de izquierda, ya que lo encontramos por ejemplo en el cine de David W. Griffith, concretamente en *Intolerancia* (1915), aunque con un contrapicado mucho más mesurado. El resultado será en un principio tan exitoso a nivel semántico, que lo hallaremos nuevamente llevado hasta la exageración (tanto por su uso recurrente como por el ángulo de contrapicado), por ejemplo, en la cinta de propaganda nazi *El triunfo de la voluntad* (1935) de Leni Riefensthal, donde la juventud alemana alcanza la altura —simbólica, pero también real gracias al contrapicado— de su líderes. Durante la Segunda guerra mundial, será utilizado nuevamente por la OWI. La mejor expresión fija de ello, será la fotografía posada de Joe Rosenthal retratando el izamiento de la bandera estadounidense en la cima más alta de Iwo Jima, en febrero de 1945.

Las entrevistas a obreros, campesinos y pobladores están filmadas de modo que la cámara no hace sino reforzar las afirmaciones de sus protagonistas. ¿De qué manera lo hace?, veamos el ejemplo de la tercera parte, *El poder popular*. Tras explicar en resumen las dos primeras partes de *La batalla de Chile* y contextualizar los acontecimientos que siguieron al bloqueo de transportistas y acaparadores, a partir del minuto trece, el guión se

desplaza hacia la respuesta que dan los obreros y campesinos que apoyan al gobierno de la Unidad Popular, entrando así de lleno en lo que es el tema central de la tercera parte.

La técnica será casi siempre la misma, a saber, entrevistas directas de Patricio Guzmán con micrófono en mano, mientras Müller filma una muy breve introducción del rostro del entrevistado, para posteriormente desviar la cámara hacia el ambiente y los objetos que definen el oficio del trabajador en cuestión. Esta técnica ya había aparecido en las dos partes anteriores de lo que es el conjunto de *La batalla de Chile*, pero había sido utilizada mayoritariamente para explicar las contradicciones entre los hechos y el discurso de las clases acomodadas. Ahora Müller utiliza la misma técnica pero con intención y resultados distintos.

La relación directa que existe entre la voz en *off* y la imagen halla antecedentes directos en *La hora de los hornos* de Solanas y Getino. En este largo e icónico documental la voz en *off* es utilizada de dos maneras. En primer lugar por un narrador omnisciente que se impone sobre el espectador con información sobre la desigualdad social en América Latina; datos objetivos y denuncia directa contextualizan las imágenes de pobreza y riqueza extremas. En segundo lugar, la voz en *off* es utilizada por los protagonistas de las clases acomodadas latinoamericanas. En este sentido, el sonido no hace sino ironizar sobre las superficiales opiniones e intereses de dichas clases sociales. Mientras, la imagen nos presenta o bien escenas de diversión y fiestas de jóvenes burgueses y empresarios —lo que profundiza el mensaje de la voz en *off*— .

En *La hora de los hornos* esto último, la yuxtaposición de imágenes y audio, es utilizado de manera original y exitosa en el film de ficción del realizador cubano Tomás Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo* (1968) Previamente, y aún de manera muy tímida Santiago Álvarez —también cubano— utiliza esta misma técnica en el cortometraje documental *Now!* (1965) La cultura cinematográfica documental tanto de Solanas como de Getino abarcaba también el cine cubano del periodo revolucionario. Sobre todo *Now!*, era un cortometraje bastante conocido en América Latina. Como ya hemos indicado, su corta duración, seis minutos, permitía entonces una amplia difusión en 16 mm. Como ya hemos visto, según Rufinelli para 1971 —no durante su formación como cineasta—, Patricio Guzmán había visto ya tanto el documental de Santiago Álvarez, como *La hora de los hornos*.⁷⁶ Bajo el ambiente cultural cinematográfico de la izquierda latinoamericana es muy probable que todo el equipo de filmación conociera bien ambas películas... no necesariamente así Patricio Guzmán antes de 1971, que como hemos dicho, quien se había terminado de formar en España y por entonces le interesaba solamente el cine de ficción. Sin embargo, el trabajo previo de Guzmán con Müller, tanto en *El primer año* como en *La respuesta de octubre*, así como con el sonidista Bernardo Menz en esta última producción, le permite a los tres echar a andar una nueva técnica de yuxtaposición. La yuxtaposición no se obtiene ya en la postproducción sobre la mesa de edición, sino que se hace durante la grabación en directo tanto de la imagen como del sonido. Esto implica necesariamente una mayor pericia, oficio, coordinación y sensibilidad

⁷⁶ Hablamos de un muy corto periodo de tiempo, entre 1970 y 1971, en el que Patricio Guzmán se empapa del cine documental latinoamericano y de su trascendencia como denuncia social en aquel entonces. Aún así, *Now!* había sido vista por él mucho antes.

por parte del equipo entero de grabación, a saber, el director y entrevistador (Patricio Guzmán), el sonidista (Bernando Menz) y el camarógrafo (Jorge Müller)⁷⁷

Cuando los recursos son escasos, como es el caso de la producción de *La batalla de Chile*, se suele contar con poco material para la filmación, incluidas las cámaras. De este modo, la yuxtaposición entre sonido e imagen se suele hacer directamente en la filmación, y no en la mesa de edición —como fue el caso tanto de *La hora de los hornos* como de *Now!*—. El filmar pensando de esta manera se torna no sólo un manifiesto, sino una verdadera necesidad. Para la *La batalla de Chile*, quien lleva a cabo esta yuxtaposición con una sensibilidad excepcional es el cinefotógrafo y camarógrafo Jorge Müller. La ironía aparecerá de manera constante en la cámara de Müller a la hora de documentar a la burguesía, así como la complementariedad (ya no la yuxtaposición) cuando se trate de filmar a las clases populares.

En las escenas en que Patricio Guzmán entrevistaba micrófono en mano a individuos de la burguesía, el audio grabado por Bernardo Menz registraba la opinión del entrevistado, mientras la cámara de Müller grababa su entorno o detalles de su vestimenta. Estos elementos visuales no hacían sino ubicarlo de manera clara como alguien distinto a lo que se entendía entonces como un trabajador. Como hemos visto, en la lectura visual e iconográfica de la década de los setenta del siglo pasado, el resultado era una lectura contradictoria entre lo que el entrevistado decía y hacía. De esta forma —desde la cámara— Müller ponía en evidencia las contradicciones entre el discurso de la burguesía chilena, a saber, libertad, democracia, progreso económico, igualdad de

⁷⁷ En *El primer año* Jorge Müller es asistente de cámara.

oportunidades y el opulento modo de vida de quienes ostentaban ese discurso. Sin duda podemos denominar ese método como “ironía visual”.⁷⁸

El día del resultado de las elecciones parlamentarias de marzo de 1973, Patricio Guzmán y su equipo salen a la calle a filmar las expectativas de la gente ante tan importante acontecimiento. El Equipo Tercer Año se concentra tanto en las clases populares —una verbena del Partido Comunista, una reunión sindical de obreros metalúrgicos—, como en la clase media y clases acomodadas. Para estas últimas, Patricio Guzmán decide grabar las manifestaciones en la calle a favor de los candidatos de derecha, como la famosa secuencia en el departamento de una persona de clase alta. Es en esta secuencia donde la entrevista oral de Patricio Guzmán, el sonido de Bernardo Menz y la cámara de Jorge Müller funcionan con una coordinación sorprendente. El equipo ha entrado a la casa haciéndose pasar por periodistas del Canal 13, el canal de la Universidad Católica de Chile, uno de los medios de comunicación que a lo largo de los tres años del gobierno de Allende se han dedicado a atacarlo sistemáticamente. De este modo, el Equipo Tercer Año se gana la confianza de los entrevistados de la derecha social y económica, buscando así retratar su más íntima opinión sobre el proceso de la Unidad Popular.

La secuencia en cuestión comienza con una vista panorámica de Santiago desde el departamento donde se lleva a cabo la entrevista, un departamento ubicado en uno de los pocos rascacielos residenciales de aquella época, frente a la céntrica plaza Italia. Este simple hecho, es para el chileno medio de aquí

⁷⁸ Tal como ya se ha dicho, este método audiovisual ya aparece en el cine de ficción, concretamente en *Memorias del subdesarrollo* de Gutiérrez Alea, así como de un modo mucho más original y vanguardista en *Nowj* de Santiago Álvarez de 1964.

entonces, un signo claro de diferenciación económica y social. Müller lo sabe y aprovecha el símbolo visual del rascacielos enraizado en el imaginario colectivo del chileno de 1973. Así, mientras el diálogo entre Patricio Guzmán y la persona entrevistada es absolutamente superfluo e intrascendente, la imagen nos ubica y nos coloca a la expectativa de un mensaje desde la burguesía chilena.

En la edición, mientras la cámara nos ubica en el barrio en cuestión, el audio de Menz graba el rechinar de la puerta de entrada y la voz de Patricio Guzmán.

—Señora, buenas tardes, somos de Canal 13 y estamos haciendo una entrevista en el edificio. Queríamos saber cuáles son sus preferencias y quién cree usted que va a ganar.

Recién entonces entra la imagen que corresponde al audio, convirtiéndose a partir de entonces en un magnífico plano secuencia. La mujer, claramente sorprendida ante la cámara, se queda sin habla. Entonces Guzmán le dice, — Perdone que la moleste —a lo que ella responde—, No, no es ninguna molestia, a mí me gusta Baltra, yo voté por él.⁷⁹

Esa simple frase es suficiente para ubicarla dentro de la alta burguesía. Su acento corresponde clara y ostentosamente a la clase alta, a lo que popularmente se denomina en Chile “palta”, “pije” o “pituca”, que se puede traducir en el lenguaje popular hispano como “pija”.

⁷⁹ Alberto Baltra —destacado político de centro izquierda—, entonces candidato a senador por Santiago de Chile por la coalición electoral Confederación de la Democracia (CODE), coalición electoral que integraba a la Democracia Cristiana, al Partido Nacional, y los pequeños partidos como el Partido Democracia Nacional, la Democracia Radical y al Partido de la Izquierda Radical. A este último pertenecía Alberto Baltra, partido escindido del Partido Radical. Por el contrario, el Partido Radical formaba parte del gobierno de la Unidad Popular. Es importante no confundir a Alberto Baltra con Mireya Baltra, diputada por el Partido Comunista desde 1969 hasta su exilio. En las elecciones parlamentarias de 1973, Mireya Baltra fue reelegida diputada, mientras que Alberto Baltra no alcanzó el 2% de los votos. En 1996 Mireya Baltra volvió a la política como alcaldesa de Melipilla.

Tan sólo unos segundos antes, concretamente dos secuencias atrás que describen muy brevemente las elecciones parlamentarias del 21 de mayo de 1973, hemos visto a otros chilenos hacer un análisis complejo de la situación política y de lo que las elecciones parlamentarias significan. Se trata de los obreros sindicalistas que hablan en un lenguaje popular alejado de la ortodoxia normativa de la Real Academia de la Lengua. Su lenguaje popular corresponde a lo que en Chile se denomina “roto”, que es decir, un lenguaje popular con poco vocabulario y pronunciación muy alejada de la normatividad lingüística.



Patricio Guzmán, *La Batalla de Chile. El poder popular*, 1979. Fotograma, 41:27'

El contraste es casi violento, y la edición de Patricio Guzmán y Pedro Chaskel intensifica esa violencia, mostrando así no sólo el contraste social y de clase, sino que, a través del análisis sociopolítico del obrero, se convierte también en un abismo político expresado de forma magistral en lenguaje cinematográfico. La paradoja sobre lo que estamos acostumbrados es evidente. El lenguaje gramática y semánticamente correcto de la clase alta es,

paradójicamente, vacío de contenido y superficial. Por otro lado, el lenguaje popular, herejía lingüística, resulta ser el más coherente en su significado y profundo en contenido de análisis político. La radicalización de las posturas entre la izquierda y la derecha durante las elecciones parlamentarias de marzo de 1973 son de ese modo puestas en pantalla a través de la yuxtaposición en el montaje del audio, la imagen y la secuencia.

Lo que seguirá en esa famosa secuencia del departamento de Plaza Italia, es pura frivolidad y coquetería por parte de la mujer entrevistada. Retomemos la descripción de la misma. Tras la entrada del Equipo Tercer Año en el departamento y el diálogo introductorio antes descrito, mientras Guzmán y Menz se concentran en la entrevista, Müller aparentemente se distrae realizando un plano secuencia de la sala del departamento. Al llegar a la ventana, la imagen nos muestra la ubicación del edificio, un piso alto frente a Plaza Italia, identificando por aquel entonces al único conjunto de edificios con esa altura, los antiguos edificios conocidos como “del teatro de la Universidad de Chile”, por encontrarse en su planta baja el teatro de dicha universidad. Tras ubicarnos geográficamente en el plano de Santiago de Chile, la cámara de Müller regresa a la sala y se topa con otro personaje que ingresa a la misma desde el pasillo que con seguridad conduce a las habitaciones, un joven rubio y apuesto vestido a la moda de los años setenta. Patricio Guzmán de inmediato le hace la misma pregunta que antes hiciera a la mujer entrevistada, a lo que el joven responde, mientras saca un cigarrillo de una elegante cigarrera en una mesita de la sala,

—Ah, yo no tengo idea, no voto yo.

Acto seguido, Patricio Guzmán retoma la conversación con la señora entrevistada y le dice, —Usted votó por Baltra —como frase introductoria al diálogo—. Entonces se oye una voz desde el interior del departamento, —Votaste por Jarpa.⁸⁰

Patricio Guzmán corrige y le dice —ah, votó por Jarpa. Más adelante le pregunta: —¿Qué le pareció el acto [electoral] de hoy día, qué impresión tiene?

—Regio, lo encuentro estupendo y pienso que la democracia va a triunfar.

—Usted, ¿qué cree que va a pasar hacia el futuro, para adelante?

—Bueno, se va a arreglar todo, y vamos a reconstruir Chile.

—Usted, ¿cree que hay que destituir al presidente o seguir otro camino diferente al legal?

—No, eso no lo puedo decir. Pero encuentro que todo esto se tiene que arreglar porque así no podemos seguir.

—¿Qué le pareció a usted la concentración que hubo aquí de Jarpa hace dos días?

—Fantástica, yo estaba mirando acá.

—Y ¿qué le llamó en especial de la concentración?

—Claro, mucha gente, mucho entusiasmo, y mucho orden, y bueno, encuentro que estuvo estupendo, y vamos a ganar de todas maneras.

—Y dígame, ¿qué opina de la alianza con la Democracia Cristiana?

—Bueno, la encuentro regia, la encuentro muy bien. Me siento muy cómoda porque siento que con eso todo se va arreglar.

⁸⁰ Sergio Onofre Jarpa, destacado político de la derecha chilena, vinculado estrechamente al latifundismo agrario, era por entonces candidato a senador por Santiago. Fue el principal impulsor de la CODE, siendo elegido senador en las elecciones de 1973 por el Partido Nacional. Dirigió desde el Congreso Nacional a la oposición anti-Allendista. Colaboró activamente con el gobierno de Augusto Pinochet.



Patricio Guzmán, *La Batalla de Chile. La Insurrección de la burguesía*, 1977. Fotograma, 15:52'

Volvamos ahora la larga secuencia anterior donde el Equipo Tercer Año entrevista a trabajadores en un acto electoral, pocos días antes del 21 de mayo de 1973, el día de las elecciones parlamentarias.

Patricio Guzmán pregunta a un obrero, en medio de frases y consignas políticas gritadas a voz en cuello por el conjunto de los obreros, —Compañero, ¿qué opina usted..., cuál es su posición frente a las elecciones del domingo? —Pa mí que viene la Unió Popular. Y los momioh que se vayan a enterral, porque ganaremoh con la Unió Popular.⁸¹ Aquí y en cualquier parte ganaremoh, y loh momioh que se mueran.

De inmediato, sin romper el plano secuencia, Patricio Guzmán pregunta a otro obrero, —Compañero, ¿cuál es su posición frente a las elecciones del domingo?

—Luchar combativamente para sacar una gran mayoría.

⁸¹ Por “momios”. “Momio” o “momia” era el apelativo popular para la gente de ideología política de derecha, haciendo referencia a una ideología arcaica y fosilizada. Por extensión, se usaba también para las clases altas durante el periodo de la Unidad Popular.

Otro obrero, —Entonceh nosotroh, que tenemos la película clara, y que noh damoh cuenta de que la única manera de conseguir el poder, que ya lo tenemos el gobierno, ahora noh interesa ganar la Cámara de Diputao y la Cámara de Senaore.

Otro obrero más, —En el fondo significa obtener un poco mah de poder, eeh, para la clase, un poco mah de poder. Pero, en todo caso, eeh, no son la solución definitiva. Nosotroh creemoh que definitivamente, una u otra elección mah, no va a solucionar el problema para evitar el enfrentamiento. El enfrentamiento eh inevitable y fundamental. De toah manera se va dar, porque en este instante se están polarizando cada veh mah, cierto, lah claseh; por un lao la burguesía, cierto, y de otro lao el proletario. Y ese enfrentamiento se va a tener que dar.

Acto seguido, el corte en la edición pasa a un plano medio del conjunto de los obreros que gritan la conocida consigna de las izquierdas a la izquierda del Partido Socialista, a saber, “avanzar sin transar”. La elocuencia en el montaje es precisa, Guzmán y Chaskel resumen en esa última frase en boca de los obreros, lo que para ellos es la opinión generalizada del conjunto de la clase obrera chilena. Tras el montaje definitivo de la última parte, “El poder popular”, quedará claro para el espectador que se trata también de la opinión del Equipo Tercer Año.

Para esa izquierda a la izquierda del Partido Socialista, a saber, un sector numeroso del propio Partido Socialista, así como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria y la Izquierda Cristiana, se entiende que la burguesía no cederá el poder económico de manera democrática, es decir, parlamentaria. Por el contrario, este sector de la izquierda tiene claro que el camino hacia el

intento de golpe de Estado por parte de la burguesía es inevitable. Para ello, es preciso estar preparados, si es necesario armando al pueblo. Amplios sectores del mundo obrero y campesino estaban influidos por esta manera de pensar, tal como dará cuenta el Equipo Tercer Año en la última parte “El poder popular”.⁸²

Así, cuando se trata de grabar y filmar a la clase trabajadora, en sentido estricto se sigue exactamente el mismo procedimiento que se ha seguido previamente con los electores de derecha, a saber, encuadrar el rostro del entrevistado, mostrarlo de cuerpo entero, y continuar con un contexto general que defina tipológicamente al entrevistado. Pero a diferencia de cuando se trata a la burguesía, lo que la cámara filma no hace sino fortalecer lo que escuchamos en el audio de Menz; es como si Müller buscara conscientemente explicar con imágenes lo que el entrevistado describe. Sin embargo, justamente porque este método de grabación donde el audio y la imagen se fortalecen uno al otro sin contradicción dialéctica, el peligro consiste en caer en la mera ilustración del audio. Todo realizador es consciente de la necesidad de huir del *talking head*, que resulta vacío en lo que a información visual se refiere, y además se corre el riesgo de convertirla en una secuencia profundamente aburrida. Sólo cuando el entrevistado se transforma en un verdadero animal

⁸² Recordemos que a diferencia de lo que se suele pensar fuera de Chile, en aquel entonces el Partido Comunista defendía exclusivamente la vía democrática, es decir, electoral. Coincidió en ello con el Partido Radical, el Movimiento de Acción Popular Unitaria, el Partido Social Demócrata (escisión del Partido Radical), la dirigencia del Partido Socialista, así como con el propio Salvador Allende. El Movimiento de Izquierda Revolucionaria no formaba parte de la coalición de la Unidad Popular, porque nunca quiso renunciar a la lucha armada, pero apoyaba abierta y militantemente a dicho gobierno. La Izquierda Cristiana, pequeño grupo escindido del Partido Demócrata Cristiano, formalmente no defendía la lucha armada, pero con el transcurrir de los acontecimientos se fue radicalizando. El día del Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, ante la exigencia de los sectores más radicales del Partido Socialista y del Movimiento de Izquierda Revolucionaria de armar al pueblo, la dirigencia del Partido Comunista respondió que “había que esperar la respuesta del Congreso”. Jaime Bruce, entrevista personal, México, D.F., mayo de 2011. Jaime Bruce fue militante del MIR y miembro del primer equipo del Grupo de Amigos Personales (GAP), la guardia personal de Salvador Allende.

expresivo —por no decir actor de su propia historia— vale la pena incorporar la entrevista en bruto, ya que la secuencia se vuelve dramática a partir de lo que el entrevistado dice por un lado, y la reacción corporal ante su propia historia por otro.⁸³

En *La batalla de Chile*, esto ocurre muy pocas veces, a saber, cuando Salvador Allende lleva a cabo sus discursos, o como en la discusión en la televisión entre el diputado comunista Alejandro Rojas y el diputado Víctor García Garzena del conservador Partido Nacional. Esta última escena no corresponde a una secuencia filmada por el Equipo Tercer Año, sino que ha sido extraída de programas de la Televisión Nacional de Chile, la única televisora a favor del gobierno. En esta secuencia el diputado comunista se dedica —con mucha tranquilidad y siempre en un tono exageradamente irónico— a provocar al viejo diputado conservador, quien, como era de esperarse en el contexto de *La batalla de Chile*, cae en la provocación para deleite tanto de los televidentes allendistas de aquel tiempo, como de los futuros espectadores del documental de Guzmán.

⁸³ Ver al respecto las entrevistas realizadas por Álvaro Vázquez Mantecón, *Memorial del 68*, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2006.

Conclusiones.

La obstinación de la memoria o cómo historizar la historia 26 años después

Veintiséis años después de haber filmado la *La batalla de Chile*, Patricio Guzmán vuelve a Chile con un proyecto bajo el brazo, *Chile, la memoria obstinada*, su primer intento de filmar en Chile después del golpe de Estado de 1973,⁸⁴ El guión consiste en ubicar a quienes aparecieron en la cinta *La batalla de Chile*, entrevistarlos y contrastar el presente (1997) con el pasado colectivo e individual. Al mismo tiempo, Guzmán filma la proyección en video o en 16 mm de *La batalla de Chile*, a distintos colectivos. Por un lado proyecta la película a quienes por cuestiones generacionales o de principios no han tenido la oportunidad de verla.⁸⁵ En esta categoría, se incluye tanto a los jóvenes herederos de la izquierda, como a los hijos de quienes de una manera u otra, apoyaron activamente el golpe de Estado y el desarrollo del régimen neoliberal y autoritario de Augusto Pinochet.

Por otro lado, una vez que ha encontrado a ciertos personajes que aparecieron incidentalmente en *La Batalla de Chile*, tales como miembros del Grupo de Amigo Personales (GAP), sindicalistas ya jubilados, individuos que de alguna manera estuvieron involucrados en la producción de *La Batalla de Chile*, Patricio Guzmán les proyecta *La Batalla de Chile* en formato VHS o en 16 mm.

⁸⁴ Patricio Guzmán, *Chile, la memoria obstinada*, Francia, Les Films d'Ici - ONF - Arte, 1997, 58 min.

⁸⁵ Recordemos que *La batalla de Chile* no se exhibe en Chile públicamente sino hasta 1990. Dicha exhibición se produce al margen del cine comercial, es decir, sin ninguna publicidad, y dirigida especialmente a los sectores de izquierda. En el momento en que Guzmán realiza el proyecto de *Chile, la memoria obstinada*, muy pocos chilenos han tenido la posibilidad de ver el que es quizás el más importante documental sobre un periodo fundamental de su historia contemporánea. Patricio Guzmán, comunicación personal, septiembre de 2005.

Así, Patricio Guzmán utiliza su propia película como eje conductor de *Chile, la memoria obstinada* —o lo que es lo mismo, en términos de Guzmán, dispositivo cinematográfico—, y a la vez como detonador de la memoria. Para este tipo de secuencias, la metodología es siempre la misma, a saber, Guzmán reúne al grupo, proyecta la película, y la detiene cuando alguien del público ubica algún otro personaje del que aparentemente no se tiene noticia, o se reconoce él mismo... en un espejo que ha atrapado su imagen 26 años antes. A partir de allí la memoria, individual o colectiva, hace su trabajo, no siempre sin esfuerzos ni sin dolor.

El ejercicio que Patricio Guzmán lleva a cabo con *Chile, la memoria obstinada*, es similar al que hemos pretendido con esta investigación, preguntarnos qué es un acontecimiento histórico a la luz de la historiografía que prioriza por el proceso histórico antes que el acontecimiento. Al mismo tiempo, nos preguntamos, qué papel juega la consciencia histórica en la construcción del discurso cinematográfico documental.

El miedo al positivismo acontecimental que se desarrolló ampliamente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, y que a finales de ese siglo se encargó de menospreciar y denigrar la vieja tradición rankiana, se ve ahora resquebrajado. No se trata de volver a la crónica, acumuladora natural de datos, fechas y nombres, sino de recuperar la propuesta de Pierre Nora donde la narración del acontecimiento —repetimos, la narración del mismo—, se torna en una suerte de fetiche y catalizador de los procesos históricos. Si bien compartimos las bondades de la metodología que privilegia el “proceso histórico” como sujeto de la historia, creemos que la narración de este requiere

del acontecimiento como hilo conductor, o como diría Patricio Guzmán, dispositivo del guión cinematográfico.

Ahora bien, como bien apuntaba Nora, estos acontecimientos deben ser escogidos por su representatividad, por lo que tienen de simbólico en el devenir de la historia. Así, no cualquier acontecimiento es digno de ser historizado, sólo los que marcan huella en la memoria de ciertos grupos sociales, en la construcción del Estado, en la identidad de los derrotados.

La memoria es la materia prima de la obra de Guzmán, aún antes de que el acontecimiento que funciona como dispositivo ocurra. Eso es precisamente *La Batalla de Chile* en su momento de filmación, un continuo prever lo que en un momento no muy lejano constituirá memoria. En términos del Equipo Tercer Año, ese adelantarse a la construcción de memoria es poner el oficio y la experiencia al servicio de la memoria de un país, de un proceso revolucionario, de un pueblo, recurriendo así a la diversidad de memorabilias —diversidad llena de matices— planteada en términos similares por Henry Rousso.

En ese sentido, la memoria erudita y cultural surgen posteriormente en el exilio, en el momento de editar el material filmado, desordenado monumento al pasado que debe organizarse a través de un discurso interpretativo. Así, el proceso histórico se va construyendo poco a poco en la moviola de Pedro Chaskel. El cúmulo de acontecimientos que pasan frente a su mirada será cribado, sacrificando datos e imágenes, en pos de una narración del pasado, la construcción de “una historia”, una versión cerrada y completa de un pasado que está a la vuelta de la esquina en términos cronológicos, pero que se halla ahora muy lejano. Esa lejanía, mediada por el nuevo presente radicalmente

distinto —el exilio frente al gobierno de la Unidad Popular—, permitirá de alguna manera reconstruir la distancia histórica para entonces sí, empezar a ordenar los retazos acontecimentales y convertirlos así, por fin, en memoria.

Ahora bien, no se puede llevar a cabo esa criba de acontecimientos —tanto en la filmación como en la edición—, si no se comprende qué es la consciencia histórica. La consciencia histórica es en este caso el criterio jerarquizador de qué es importante, qué no lo es, qué habrá de convertirse en memoria y qué pasará definitivamente al olvido.

Cómo materializa Patricio Guzmán esa memoria erudita, casi exégesis, sobre el proceso chileno de la Unidad Popular. A lo largo de la película, *Chile, la memoria obstinada*, Guzmán intercala entrevistas a quienes en principio llevan a cabo un análisis profesional de lo que la memoria significa, a saber, un médico, un sociólogo, un pintor, un cineasta, un actor de teatro, un anciano. Es preciso destacar que para Patricio Guzmán las autoridades para hablar de la memoria no son académicos, sino gente que por su oficio o experiencia ha debido trabajar o lidiar de alguna manera con la memoria. De este modo, el médico habla sobre el dolor, como una herida que ha de cicatrizar. El sociólogo aborda la memoria marginada de los derrotados, y de cómo ello impide la consolidación de la sociedad chilena de fin de siglo. El pintor reinterpreta el olvido a través de imágenes borrosas, retazos de memoria, sólo eso. El cineasta habla de cómo recuerda a su hermano desaparecido a través del cine, homenaje monumento al fin y al cabo. El actor de teatro, antiguo ingeniero en *La Batalla de Chile*, lleva a cabo una profunda disquisición filosófica sobre lo que la memoria significa y sobre las trampas de la nostalgia. Finalmente el anciano, Ignacio, tío materno del propio Guzmán, explica con profunda

sencillez qué significa la memoria en el ser humano, y como la vejez es hermana de la historia, es decir, de qué manera la historia sólo reinterpreta y construye narraciones a partir de los enormes silencios, así como de retazos borrosos. Eso es la memoria del viejo, retazos borrosos que ni siquiera permiten afirmar la objetividad del acontecimiento del pasado releído en el presente.



Patricio Guzmán, *Chile, la memoria obstinada*, 1997. Fotograma, 48:32'

Chile, la memoria obstinada, comienza con unas breves y simples notas de la sonata *Für Elise*, de Ludwig van Beethoven, interpretadas sobre un piano ligeramente desafinado. En los primeros minutos de la película, uno se pregunta por qué Guzmán recurre a un piano desafinado, pudiendo cuidar tan sencillo recurso musical. Casi al final del documental, descubrimos que el pianista es justamente su tío Ignacio, frente a un piano efectivamente desafinado. La metáfora que el propio tío establece entre el viejo piano desafinado y la memoria histórica es más que acertada. Las notas musicales y

los acontecimientos históricos pierden claridad y certeza a medida que la memoria se aleja de unos y otros. Esa memoria no radica ni en las notas del piano ni en el acontecimiento mismo, sino en la interpretación tanto del pianista como del historiador.

El contraste entre el discurso histórico academicista y el la memoria histórica real, vivida y sentida, la expresa Patricio Guzmán en una conmovedora secuencia. La imagen parte acorde con el audio en el estudio de su tío Ignacio, donde este afirma:

Para mí la memoria histórica es recordar los hechos, especialmente relacionados con el país. Indudablemente que también con todo el mundo.⁸⁶

Sin embargo, a mitad de la frase, la imagen hace corte directo al Cementerio General de Santiago de Chile, donde hallamos al tío Ignacio mirando, profundamente conmovido, el memorial a los detenidos desaparecidos y asesinados políticos, una enorme piedra de mármol con alrededor de 6,000 nombres. “¡Cuántos nombres, por Dios!” —exclama. Entonces la cámara gira desde la mirada del tío Ignacio hacia el inmenso mar de nombres. Es entonces cuando hace un *zoom in* sobre el nombre “Müller Silva Jorge”.

Si la popularización de la teoría histórica se ve obligada a llevar a cabo definiciones frías y académicas (la memoria histórica, según el tío Ignacio), Guzmán confronta esa definición con la que cada individuo protagonista de *La Batalla de Chile*, lleva en lo más íntimo, de manera casi inefable. El silencio es la única explicación para la mirada atónita ante la tragedia del pasado. Sólo la

⁸⁶ Patricio Guzmán, *Chile, la memoria obstinada*, Francia, Les Films d'Ici - ONF - Arte, 1997, 58 min., minuto 39:45.

exclamación “¡Cuántos nombres, por Dios!”, logra apenas balbucear lo que en realidad piensa y siente el corazón, residencia en este caso de esa memoria histórica estrictamente personal.



Patricio Guzmán, *Chile, la memoria obstinada*, 1997. Fotograma, 9:45'

Por otro lado, el discurso en 1997 de quienes han sido protagonistas de *La Batalla de Chile* está lleno de referencias a la memoria y al papel que esta juega en la construcción de la historia contemporánea de Chile. Se trata de un ir y venir entre el recuerdo (“volver a pasar por el corazón”, como diría uno de esos protagonistas) de los acontecimientos históricos, las situaciones personales concretas de aquel entonces, y la reflexión que en el presente se hace de todo ello. Las consecuencias de la historia a las puertas del siglo XXI, como proponía Henry Rousso.

Cuando se trata de recordar ese pasado reflejado en *La Batalla de Chile*, la gran mayoría recuerda la consciencia de que se hacía historia, que la lucha por el socialismo, por mejorar las condiciones de vida de la gran mayoría de la

población, significaba un inevitable enfrentamiento con la burguesía de entonces. Una y otra vez se nombra la historia de aquellos años como un punto de quiebre en la historia de América Latina. Los protagonistas de *La Batalla de Chile* sabían en aquella lejana década de los setenta que cada día se hacía historia. Eso es precisamente consciencia histórica.

Por el contrario, Guzmán nos muestra cómo fue la experiencia (ahora sí, estrictamente histórica, no vivida) de la mayoría de los jóvenes chilenos entrevistados en 1997. Patricio Guzmán utiliza a estos jóvenes chilenos, hijos de la dictadura, para contrastar la vivencia y opinión de los mayores con el presente chileno, pero también con el pasado. El resultado es que la gran mayoría de los jóvenes reconocen que por razones generacionales carecían de esa consciencia histórica. El golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 fue un día especial porque no hubo clases, solamente eso. Al mismo tiempo, lo que Patricio Guzmán constata es que las diferencias ideológicas claramente delimitadas por clases sociales y que llevó al histórico enfrentamiento durante tres largos años de la Unidad Popular, han sido heredadas a los jóvenes. Nada ha cambiado en ese sentido. Lo que sí constituye un cambio significativo es que para estos jóvenes que han crecido en dictadura y han vivido la transición democrática, Allende y el golpe de Estado son historia, el pasado monumentalizado en los libros y también en el cine de Patricio Guzmán.

Muchos autores, así como el propio Patricio Guzmán, han referido que *Chile, la memoria obstinada* puede considerarse la cuarta y última parte de *La Batalla de Chile*.⁸⁷ Desde el punto de vista de la cinematografía documental, esta película viene a ser el epílogo necesario tras muchos años de dictadura y

⁸⁷ Foster suma a esa cuarta parte una quinta, *Salvador Allende* (2007) (Foster: 2013, 146)

vuelta a la democracia. Desde el punto de vista que nos ocupa, a saber, la memoria histórica y la consciencia histórica, este documental se convierte en una suerte de corte de caja de dónde se encuentra Chile, y el propio Guzmán, a veintiséis años de haber filmado *La Batalla de Chile*. O lo que es lo mismo, cómo ha afectado el tiempo a la memoria histórica sobre un periodo del que se tenía clara y expresa consciencia histórica en ese ya lejano presente de la Unidad Popular.

Chile, la memoria obstinada surge como parte un proyecto muy personal de Patricio Guzmán: su regreso a Chile como lugar definitivo de residencia.⁸⁸ Es así como *Chile, la memoria obstinada* se presenta originalmente como el cierre de un capítulo de su propio pasado. Para el que sería posteriormente el productor de la película, Yves Jeanneau, la experiencia del retorno a Chile y el final del exilio de Guzmán podría haber constituido un valioso documental por si mismo, en el tenor de la experiencia de Miguel Littin.⁸⁹ Sin embargo, tal como Guzmán lo indica, su pudor —y agreguemos, su sabiduría—, lo llevan a replantearle el proyecto a Jeanneau. Así, Guzmán convirtió lo que habría sido una aburrida historia sobre si mismo, en una reflexión comparativa entre el Chile que protagonizó el golpe de estado de septiembre de 1973 y el Chile del neoliberalismo triunfante de finales de la década de los noventa. La idea que Guzmán propone a Jeanneau es utilizar *La batalla de Chile* como un pretexto para buscar y entrevistar a los protagonistas de la cinta grabada durante el proceso de la Unidad Popular.

⁸⁸ Ruffinelli (2001, 358) Tras ser detenido y torturado por la Junta militar que lidera el golpe de Estado de 1973, Guzmán sale expulsado a Francia, donde reside desde entonces.

⁸⁹ Miguel Littin, (1986), *Acta general de Chile: crónica cinematográfica de Miguel Littin clandestino en Chile*, Cuba: ICAIC, 270 min.

Con ello, Guzmán lograría varios objetivos. En primer lugar, echaría a andar el mecanismo de la memoria —las memorias— entre quienes habrían aparecido de una forma u otra en *La batalla de Chile*. Por otro lado, los comentaristas a los que antes hemos aludido —la medicina, la pintura, el cine y el teatro principalmente—, le otorgaría un “marco teórico” *suigeneris* a su propia interpretación de los conceptos de memoria y de historia. Finalmente, con ese marco de fondo ya planteado en la cinta, pondría a prueba su particular y muy personal teoría sobre lo que es y cómo actúa la memoria en relación a la historia reciente, personalizada en este caso en *La batalla de Chile*. Así es, *La Batalla de Chile* se convierte en un actor, un personaje conductor, —un dispositivo cinematográfico—, un retruécano que se torna complejo a cada paso. Reflexión sobre reflexión, eso es la memoria erudita sobre el pasado historizable de la consciencia histórica de la izquierda allendista.⁹⁰

La proyección en el presente (1997) de *La batalla de Chile*, le permite a Patricio Guzmán construir su propia reflexión sobre la memoria y la historia, aplicada directamente al proceso chileno, desde el gobierno de la Unidad Popular conducido por Salvador Allende, hasta la definitiva instalación de la revolución neoliberal en los años noventa del siglo pasado, abanderada por Augusto Pinochet. De este modo singular, Patricio Guzmán no sólo historiza el pasado representado en *La Batalla de Chile*, sino que se historiza a sí mismo, su propio pasado como actor histórico. Pero para el caso que nos ocupa, lo más relevante es sin duda la historización que de la producción de *La Batalla*

⁹⁰ A pesar de importantes y definitivas diferencias, encontramos en la historia del cine latinoamericano un recurso cinematográfico similar al que ya nos hemos referido con anterioridad. Se trata del docudrama de Eduardo Coutinho, *Cabra marcado para morrer*, Brasil, Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas, 1985, 119 min.

de Chile y de un sinnúmero de elementos tangenciales inherentes a ella lleva a cabo.

Dada la biografía cinematográfica de Patricio Guzmán tras el exilio en París, podemos entender mejor qué es lo que pretende con esta película. No sólo es cuestionar el presente desde el pasado (en la misma cinta critica la imposibilidad de proyectar *La Batalla de Chile* en el nuevo país en democracia), además de establecer puntos de partida para comprender las diversas memorias sobre el pasado histórico reciente, sino que por encima de todo ello, Patricio Guzmán busca dar —darse— respuestas sobre infinidad de preguntas que le preocupan y que vive en carne propia. Es por eso que debe escarbar en las entrañas de la producción de *La Batalla de Chile*, porque sólo allí puede comprender —comprenderse— mejor, lograr asir lo que la vida tras el exilio le ha ido dejando, cómo es que ha llegado a ser lo que es. No en vano *La Batalla de Chile* es la película documental sobre el periodo de Allende y el subsecuente golpe de Estado más importante que se haya hecho hasta ahora. No sólo es referencia obligada para cualquier historiador visual de dicho periodo, sino que constituye al día de hoy un lugar de memoria, como dijera Nora, un fetiche y monumento de la identidad contemporánea de un importante sector de la sociedad chilena. El cine cada vez más personal que hace Patricio Guzmán desde las últimas dos décadas lo remite a su pasado, un pasado que en este caso ya no le pertenece en exclusiva, sino que como hemos dicho, forma parte de la construcción icónica de una identidad visual común.

En definitiva, rastrear en la historia reciente de Chile y en la propia historia personal de Patricio Guzmán, hace de *La Batalla de Chile* una herramienta de esa antigua consciencia histórica que constituye identidad

social en los albores del siglo XXI. La memoria del Chile de la posdictadura, de la Concertación de Partidos por la Democracia, de Piñera y Bachelet, halla su mito fundacional en la memoria en blanco y negro. Visita obligada de esa memoria es hoy *La Batalla de Chile*.

“Somos como un cementerio, como un camposanto donde duermen todos los que hemos sido. Pero esos que hemos sido no están muertos, porque despiertan al menor conjuro cotidiano.”⁹¹

⁹¹ Ernesto Malbrán, director de relaciones industriales durante la filmación de *La Batalla de Chile*, entrevistado en la tercera parte “El poder popular”. Profesor, actor, dramaturgo y director de teatro en 1997, en Patricio Guzmán, *Chile, la memoria obstinada*, Francia, Les Films d’ici - ONF – Arte, 1997, 58 min, minuto 45:58.

Bibliografía

Bibliografía y hemerografía

AGÜERO, Ignacio y Alicia Vega, *Re-visión del cine chileno*, Santiago de Chile, Aconcagua-Lautaro CENECA, 1979.

ARNAL, Ariel, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México. 1910-1915*, México, INAH, 2010.

BARNETT, Lincoln, *El universo y el doctor Einstein*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

BARRIL, Claudia, “ El Yo en el documental chileno: Una nueva forma de escritura política”, en Claudia Barril y José María Santa Cruz (ed.), *El cine que fue: 100 años de cine chileno*, Santiago de Chile, Arcis, 2011.

BARROS ARANA, Diego, *Historia general de Chile*, Santiago, Editorial Universitaria, 1999.

BARTRA, Eli, "Género y feminismo en la obra cinematográfica de Maricarmen de Lara", *Debate feminista*, Año 19, vol. 37, abril de 2008.

BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, México, Planeta, 1994.

BIRRI, Fernando, “Cine y subdesarrollo” (1962), en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano – CREA - Universidad Autónoma de Puebla, 1986.

BIRRI, Fernando, *El alquimista poético-político, por un nuevo, nuevo, nuevo cine latinoamericano*, Madrid, Cátedra, 1996.

BOLZONI, Francesco, “Todo el cine es político. Conversaciones con Aldo Francia”, en Francesco Bolzoni, *El cine de Allende*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974.

BORON, Atilio, “Imperio: dos tesis equivocadas” en *Observatorio Social de América Latina*, núm. 7, Buenos Aires, junio de 2002.

BRISEÑO, Víctor, “Pedro Chaskel. Entre el presente y el pasado”, en *Enfoque*, N°11, Santiago de Chile, abril 1989.

BURCKHARDT, Jacob, “Las crisis históricas”, en *Reflexiones sobre la historia universal*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, Orbis, 1985, 2 tomos.

CALVAGNO, Joaquín, "El primer cine industrial y las masas en Argentina: la sección "Cinematografía" del semanario CGT (1934-1943)", en *Acontracorriente*, Vol. 7, No.3, primavera 2010, 38-81.

CASSIGOLI, Armando, "Prólogo", en Jorge Lagos y Patricio Guzmán, *Cansancio en la tierra*, Santiago de Chile: Dialéctica, s/f.

CATALÀ, Josep Maria, "La forma de ensayo en Marker", en María Luisa Ortega y Antonio Weinrichter (ed.), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*, Las Palmas de Gran Canaria: Festival internacional de cine - T&A Editores, 2006.

CAVALLO, Ascanio y Carolina Díaz, *Explotados y benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*, Uqbar, Santiago de Chile, 2007.

Cinemateca Uruguay, *El cine uruguayo*, Montevideo: Cinemateca Uruguay. Documento informativo sin formato y sin autoría, 1996.

DI CHIARA, Roberto, *El cine mudo argentino. Homenaje a los 100 años de la primera exhibición cinematográfica argentina*, Buenos Aires: Gráfica Guadalupe, 1996.

DÍAZ GALLARDO, José Luis, *Militares y socialistas en los años veinte. Orígenes de una relación compleja*, Santiago, Universidad Arcis, 2002.

DILTHEY, Wilhelm, *Teoría de las concepciones del mundo*, Madrid, Revista de Occidente, 1979.

DUBY, George, *La historia continúa*, Madrid, Debate, 1992

DUBY, George, *Le temps de Cathedrales*, París, Gallimard, 1976.

Emergency Committee to Defend Latin American Filmmakers, manifiesto a los congresistas estadounidenses "Chilean filmmakers repressed. Junta attacks increase", publicado en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, N° 8, 1975

Ercilla, N°1934, Santiago de Chile, agosto de 1972.

ESPAÑA, Claudio (Coord.), *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933-1956*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.

FERRO, Marc, "Le film. Un contre-analyse de la société", en Jacques Le Goff y Pierre Nora (Coord.), *Faire de l'histoire*, París, Gallimard, 1974.

FILLIPI, Emilio, *La clase política chilena*, Santiago, Pehuén, 2006.

FOSTER, David W., "Patricio Guzmán's *La batalla de Chile* as Sociohistoric Bildungsroman", en *Latin American Documentary Filmmaking*, Tucson, University of Arizona Press, 2013.

FRÍAS, Isaac León, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad filmica*, Lima, Universidad de Lima, 2013.

FRÍAS, Isaac León, "Hacia una historia del cine peruano", en Balmes Lozano Morillo, *El cine peruano visto por críticos y realizadores*, Lima, Cinemateca de Lima, 1989.

GINZBURG, Carlo, "Detalles, primeros planos, microanálisis", en *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

GOBANTES, Catalina y María Paz Peirano, "Chile Films: Una aproximación al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)", en Claudia Barril y José M. Santa Cruz (ed.) *El cine que fue: 100 años de cine chileno*, Santiago de Chile, Arcis, 2011.

GUEVARA, Alfredo, "Viña del Mar: un hito decisivo", en *Cine cubano*, núm. 120, La Habana, 1987.

GUMUCIO DAGRON, Alfonso (1979), *Cine, censura y exilio en América Latina*, La Paz, Film/Historia, 1979.

GUZMÁN, Camila, "*La batalla de Chile*: un film olvidado", memoria inédita. University of the Art of London, London College of Printing and Distributive Trades, s/f.

GUZMÁN, Patricio y Pedro Sempere, *Chile contra el fascismo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1977.

GUZMÁN, Patricio, "Carta de Patricio Guzmán dirigida a Chris Marker", en Julio García Espinosa (ed.), *La batalla de Chile. La lucha de un pueblo sin armas*, Pamplona, Hiperión-Peralta-Ayuso, 1977.

GUZMÁN, Patricio, "El primer premio", en Armando Cassigoli, *Cuentistas de la Universidad*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1959.

GUZMÁN, Patricio, "1970-1973. Un breve análisis del cine chileno durante el gobierno popular", notas de trabajo, La Habana, ca. 1974.

GUZMÁN, Patricio, "Pedazos de vida. El valor de la "copia de trabajo" en el cine documental", notas de trabajo, París, ca. 2004.

GUZMÁN, Patricio, "Reflexiones previas a la filmación de *La batalla de Chile*", en Julio García Espinosa (ed.), *La batalla de Chile. La lucha de un pueblo sin armas*, Pamplona, Hiperión-Peralta-Ayuso, 1977.

GUZMÁN, Patricio, curso “Seminario documental”, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, D.F., 2006.

HARDT, Michel, y Antonio Negri, *Imperio*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

HARNECKER, Marta, *Los conceptos elementales del materialismo histórico*, México, Siglo XXI, 1999.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Alianza, Madrid, 1997.

HUSSERL, Edmund, *Investigaciones lógicas*, Madrid, Alianza, 1985.

JOCELYN-HOLT LETELIER, Alfredo, *La independencia de Chile: tradición, modernización y mito*, Madrid, Mapfre, 1992.

JOCELYN-HOLT LETELIER, Alfredo, *El peso de la noche. Nuestra frágil memoria histórica*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

KING, John, *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*, Londres, Verso, 1990.

KRACAUER, Siegfried, artículo en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, publicado en 1927.

KRACAUER, Siegfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1996.

KOSELLECK, Reinhart, *L'expérience de l'histoire*, París, Gallimard, 2000.

LARRAÍN, Jorge, *Identity and Modernity in Latin America*, Cambridge, Polity Press, 2000.

LOSSKY, Vladimir, *Teología mística de la Iglesia de Oriente*, Barcelona, Herder, 2009.

MARCUSE, Herbert, *Razón y revolución*, Madrid, Alianza, 1971.

MARIN, Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981.

MARÍN CASTRO, Pablo, *Texto y contexto: El Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular y la construcción de una cultura revolucionaria*, tesis de maestría en Historia de Chile, Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y humanidades de la Universidad de Chile, 2007.

MATEOS, Abdón, “Historia, memoria, tiempo presente” (1998), en *Historia y memoria democrática*, Eneida, Madrid, 2007.

MICHELET, Jules, *Histoire de la Révolution française*, París, Gallimard, 1952.

MOUESCA, Jacqueline y Carlos Orellana, *Cine y memoria del siglo XX*, Lom, Santiago de Chile, 1998.

MOUESCA, Jacqueline, *El documental chileno*, Santiago de Chile, Lom, 2005.

MOUESCA, Jacqueline, *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Santiago de Chile, Ediciones del litoral, 1988.

MRAZ, John, "Santiago Alvarez: From Dramatic form to Direct Cinema" [Sic], en Julianne Burton, *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1989.

MRAZ, John, "Más allá de la decoración: hacia una historia gráfica de las mujeres en México", *Política y Cultura* N°1, Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco, Otoño 1992.

MUÑOZ, Ernesto y Darío Burotto, *Filmografía del cine chileno, 1910-1997*, MAC, Santiago de Chile, 1998.

NORA, Pierre, "Le retour de l'événement", en Jacques Le Goff y Pierre Nora (Coord.), *Faire de l'histoire*, París, Gallimard, 1974.

NORA, Pierre, "Memoria colectiva", en Jacques Le Goff, Roger Chartier y Jacques Revel (Coord.) *La nueva historia*, Bilbao, Ediciones mensajero, 1988.

ORREGO VICUÑA, Claudio, *Siete ensayos sobre Arturo Alessandri Palma*, Santiago, Instituto Chileno de Estudios Umanísticos, 1979.

ORTEGA, María Luisa y Antonio Weinrichter, "Introducción: itinerarios y bifurcaciones", en María Luisa Ortega y Antonio Weinrichter (ed.), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*, Las Palmas de Gran Canaria, Festival internacional de cine - T&A Editores, 2006.

OSSA COO, Carlos, *Historia del cine chileno*, Quimantú, Santiago de Chile, 1971.

PANOWSKY, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 2006.

PANOWSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999.

PARANAGUA, Pablo Antonio, *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Madrid, 2005.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Cuadernos Americanos, 1950.

PÉREZ, Cristián, *Historia del MIR: "Si quieren guerra, guerra tendrán"*, Santiago de Chile, Universidad de Santiago de Chile, tesis de maestría en historia, 1991.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México: siglos XIX y XX, diez ensayos*, México, CIESAS, 2007.

PICK, Zuzana, *The New Latin American Cinema: A Continental project*, Austin, University of Texas Press, 1993.

PINOCHET UGARTE, Augusto, *Camino recorrido. Memorias de un soldado*, Instituto Geográfico Militar de Chile, Santiago de Chile, 1991.

PINOCHET UGARTE, Augusto, *El día decisivo: 11 de septiembre de 1973*, La Nación, Santiago de Chile, 1979.

PINTO, Iván, "Entrevista a Patricio Guzmán", en *El Ángel Exterminador*, N°22, Santiago de Chile, 2013.

Editorial, revista *Qué pasa*, N°68, Santiago de Chile, julio de 1972.

RICŒUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

RÍOS, Héctor, "Aldo Francia", en Héctor Ríos y José Román, *Hablando de cine*, Santiago de Chile, Ocholibros, 2012.

ROCHA, Glauber, "Estética del hambre", texto presentado en los seminarios de discusión sobre el *Cinema novo*, en la Reseña del Cine Latinoamericano, en Génova, Italia, 1965.

RODRÍGUEZ, Ignacio, "Giro subjetivo en el documental político latinoamericano: el caso de Patricio Guzmán", en *Revista Imagofagia*, Buenos Aires, N°2, 2010.

ROLLE, Claudio, "El documental como monumental: vehículo de memoria", en Alicia Vega, *Itinerario del cine documental chileno, 1900-1990*, Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2006.

ROMÁN, José, "Pedro Chaskel" en Héctor Ríos y José Román, *Hablando de cine*, Santiago de Chile, Ocholibros, 2012.

ROMAN, José, "La batalla de Patricio Guzmán", *APSI*, n° 179, 19 Mayo-1 Junio 1986, p. 49-51.

ROSENSTONE, Robert A. , "History in Images / History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History into Film", en *American Historical*

Review, N° 93, diciembre de 1988.

ROSENSTONE, Robert A. , *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

ROUSSO, Henry, *Le Syndrome de Vichy: De 1944 à nos jours*, París, Le Seuil, 1990.

ROWE, William y Vivian Schelling, *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin América*, Londres, Verso, 1991.

RUFFINELLI, Jorge, *Patricio Guzmán*, Cátedra–Filmoteca Español, Madrid, 2001.

SEMPERE, Pedro, “Fragmentos de una entrevista a Patricio Guzmán”, en *Araucaria de Chile*, N°11, Madrid, 1980.

SORLIN, Pierre, “El cine como protagonista de la historia”, en Julio Montero y Araceli Rodríguez (edits.), *El cine cambia la historia*, Madrid, Rialp, 2005.

SOTO, Helvio, “Para ser un cineasta revolucionario primero hay que ser un buen cineasta”, en *Revista Primer Plano*, N°1, Valparaíso, 1972.

STANGE, Hans y Claudio Salinas, “La “invención” del cine chileno documental universitario de los años 50”, en Claudia Barril y José M. Santa Cruz (ed.) *El cine que fue: 100 años de cine chileno*, Santiago de Chile, Arcis, 2011.

STANGE, Hans y Claudio Salinas, *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile, 1957-1973*, Santiago de Chile, Uqbar, 2008.

TAL, Tzvi, “Del cine-guerrilla a lo "grotético" - La representación cinematográfica del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: *La hora de los hornos* y *El viaje*”, Tel-Aviv, EIAL, Volumen 9 - N° 1, enero-junio 1998.

TOSH, John, *The Pursuit of History: Aims, Methods and New Directions in Study of Modern History*, Edinburgo, Longman, 2010.

TOUBIANA, Serge, “Raoul Ruiz”, en *Cahiers du Cinéma*, N° 345, marzo de 1983.

VARIGNY, Charles, *La guerra del Pacífico*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1974.

VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, *Memorial del 68*, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2006.

VÁZQUEZ, David, “Imágenes de la víspera: cine y cotidianidad en 1973”, en

Claudio Rolle (Coord.), 1973. *La vida cotidiana de un año crucial*, Santiago de Chile, Planeta, 2003.

VEGA, Alicia, *Itinerario del cine documental chileno, 1900-1990*, Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado, 2006

VIAL CORREA, Gonzalo, *Pinochet. La biografía*, Santiago de Chile, El Mercurio-Aguilar, 2002.

VIANY, Alex, *O processo do Cinema novo*, Sao Paulo, Aeroplano Editora, 1999.

VIDAL, Hernán, *Literatura hispanoamericana e ideología liberal. Surgimiento y crisis*, Buenos Aires, Hispamérica, 1976.

VIDAL ESTÉVEZ, Manuel, "Bajo los adoquines. La historia: Chris Marker, militante", en María Luisa Ortega y Antonio Weinrichter (ed.), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*, Las Palmas de Gran Canaria, Festival internacional de cine - T&A Editores, 2006.

YANKELEVICH, Pablo, *Exilios: destinos y experiencias bajo la dictadura militar*, Buenos Aires, El Zorzal, 2008.

Filmografía

ÁLVAREZ, Santiago, *Nowj*, Cuba, ICAIC, 1964, 5:36 min.

AVELLAR, José Carlos, *Entrevista a Patricio Guzmán*, material extra en el DVD *La Batalla de Chile*, Cero Films, Lupe Films, 2009.

CHASKEL, Pedro, *Venceremos*, Santiago de Chile, Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, 1970, 15 min.

CHASKEL, Pedro, *Una foto recorre el mundo*, Cuba, ICAIC, 1981, 15 min.

COUTINHO, Eduardo, *Cabra marcado para morrer*, Brasil, Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas, 1985, 119 min.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás, *Memorias del subdesarrollo*, Cuba, ICAIC, 1968, 95 min.

GUZMÁN, Patricio, *La rosa de los vientos*, Cuba y España, ICAIC - Televisión Española, 1982, 90 min.

GUZMÁN, Patricio, *Bajo la Cruz del sur*, España, Quasar Films - TVE, 1985-1992, 75 min. Titulada posteriormente *La cruz del sur*.

GUZMÁN, Patricio, *Chile, la memoria obstinada*, Francia, Les Films d'Ici - ONF - Arte, 1997, 58 min.

GUZMÁN, Patricio, *Mon Julio Verne*, Francia, Exnihilo – Arte, 2005, 58 min.

GUZMÁN, Patricio, *Salvador Allende*, México, Universidad de Guadalajara, 2004, 100 min.

HENRÍQUEZ, Patricio, *El último combate de Salvador Allende*, Francia, Macumba-Méditerranée-France 3, 1998, 60 min.

IVENS, Joris, *... À Valparaíso*, Santiago de Chile, Argos Films-Universidad de Chile, 1963, 26 min.

LITTIN, Miguel, *Acta general de Chile: crónica cinematográfica de Miguel Littin clandestino en Chile*, Cuba, ICAIC, 1986, 270 min.

MALLE, Louis y Chris Marker, *Loin du Vietnam*, 1967,

REICHENBACH, François, *L'Amérique insolite*, 1958,

RESNAIS, Alain, *Nuit et brouillard*, 1956,

RUIZ, Raúl, *Tres tristes tigres*, Santiago de Chile, Los Capitanes, 1968, 94 min.

SOLANAS, Fernando y Octavio Getino, *La hora de los hornos*, Argentina, Grupo Liberación, 1968, 264 min.

SOTO, Helvio, *Voto + fusil*, Santiago de Chile, Telecinema, 1971, 70 min.

Audio y entrevistas

ALLENDE, Salvador, discurso emitido a través de Radio Nuevo Mundo y Radio Magallanes, desde el Palacio de la Moneda —sitiado por el Ejército de Chile—, la mañana del 11 de septiembre de 1973.

ARNAL, Sonia, entrevista personal, Santiago de Chile, julio de 2010.

BRUCE, Jaime, entrevista personal, México, D.F., mayo de 2011.

CASSIGOLLI, Rossanna, entrevista personal, México, D.F., noviembre de 2013.

CASTILLO, Einar, entrevista personal, Lausanne, Suiza, 14 de junio de 2008.

CASTRO, Fidel, “Segunda declaración de La Habana” (4 de febrero de 1962) en Pedro Chaskel, (1981), *Che: una foto recorre el mundo*, Cuba: ICAIC, Cuba, 12 min.

GUZMÁN, Patricio, entrevista telefónica, 12 de septiembre de 2005

JAIME, David, entrevista personal, 9 de septiembre de 2008.

LORENZO, Lila, entrevista personal, México, D.F., 23 de marzo de 2008.

PLAZA, Sylvia, entrevista personal, París, 14 de junio de 2010.

OLAVE, Patricia, entrevista personal, México, D.F., cuatro de septiembre de 2013.

QUINTEROS, Haroldo, entrevista personal, México, D.F., 12 de febrero de 2010.

Páginas electrónicas

Instituto Nacional de Estadística, www.ine.cl, consultado el 3 de marzo de 2011.

www.cinechile.cl/cronologia.php, consultado el 15 de noviembre de 2012.

www.patricioguzman.com, consultado por última vez el 12 de enero de 2014.

Cronología filmográfica de Patricio Guzmán

Viva la libertad, 1965, 18 min.

Electroshow, 1966, 19 min.

La tortura y otras formas de diálogo, 1968, sin minutaje

El paraíso ortopédico, 1969, sin minutaje.

El primer año, 1972, 100 min.

La batalla de Chile, 1975-1979, 272 min.

La rosa de los vientos, 1983, 90 min.

México precolombino, 1985, cinco capítulos de 30 min. cada uno.

En nombre de Dios, 1985-1986, 95 min.

La cruz del sur, 1992, 75 min. Titulada originalmente *Bajo la cruz del sur*.

Pueblo en vilo, 1995, 52 min.

Chile, la memoria obstinada, 1997, 58 min.

Isla de Robinson Crusoe, 1999, 43 min.

El caso Pinochet, 2001, 110 min.

Madrid, 2002, 41 min.

Salvador Allende, 2004, 100 min.

Mon Julio Verne, 2005, 58 min.

Nostalgia de la luz, 2010, 90 min.

Chile, una galaxia de problemas, 2010, 32 min.

Astrónomos de mi barrio, 2010, 14 min.

María Teresa y la enana marrón, 2010, 12 min.

Oscar Saa, el técnico de las estrellas, 2010, 10 min.

José Maza, el viajero del cielo, 2010, 13 min.