

EL CINE COMO FUENTE PARA LA HISTORIA: «LA BATALLA DE CHILE»

Ariel Arnal
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Resumen: La película documental *La Batalla de Chile* (1975-1979), de Patricio Guzmán, constituye hasta el día de hoy el más completo documental sobre el golpe de Estado en Chile de 1973. Aquí se analiza especialmente la tercera parte, *El poder popular* (1979), como una fuente gráfica para el análisis de la historia contemporánea. A través del lenguaje cinematográfico se pretende aportar elementos metodológicos para la construcción de un discurso histórico desde las fuentes audiovisuales. En este caso, el tema elegido es el proceso chileno hacia el socialismo del gobierno de Salvador Allende y su dramático final en el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973.

Palabras clave: Batalla de Chile, Patricio Guzmán, Chile, Cine documental, Golpe de Estado, Salvador Allende.

Abstract: The Patricio Guzmán's documentary film *La Batalla de Chile* (*The Battle of Chile*, 1975-1979) is to this day the most comprehensive documentary about the Coup d'État in Chile in 1973. Here we analyze especially the third part, *El poder popular* (*The Popular Power*, 1979) as a graphical source of analysis of contemporary history. Through the language of cinema, our intention is to provide methodological elements for the construction of historical discourse from audiovisual sources. In this case, the theme is the Chilean process towards socialism of Salvador Allende and its dramatic end in the Coup d'État of September 11, 1973.

Key words: Batalla de Chile, Battle of Chile, Patricio Guzman, Chile, Documentary film, Coup d'État, Salvador Allende.

1. Introducción

Sin ser precisamente un modelo de vanguardia ni en el montaje ni en la narración, *La Batalla de Chile* es la película documental más premiada de aquellas cuyo tema central es el gobierno de Salvador Allende y el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973.¹ De sus tres partes, la última, *El poder popular*, es la que presenta una reflexión poco común en el cine documental chileno, a saber, las coincidencias y contradicciones en el seno de la Unidad Popular.

Nos acercaremos así al análisis de la construcción de conciencia histórica a partir de un ejemplo, hito en la historia del cine documental latinoamericano. Siguiendo *La batalla de Chile* —y más concretamente la tercera parte, *El poder popular*— y al equipo de producción, abordaremos diversos conceptos que forman al fin y al cabo el esqueleto de la argumentación de esta investigación, en particular la conciencia histórica en la producción de *La batalla de Chile*. Dichos conceptos responden 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. La materialización de todo ello ocurre en dos momentos y lugares claramente diferenciados. El primero tiene lugar en el Chile de la Unidad Popular (1970-1973) y el segundo sucede en el exilio, después del golpe militar del 11 de septiembre de 1973 —tanto en Cuba como en Francia.

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 período, convierte los tres años del gobierno de la Unidad Popular en una historia épica. Al mismo tiempo, el equipo de producción autodenominado 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 bloque informativo sobre lo sucedido en Chile durante y después del gobierno de Allende. Lo mismo ocurre con el equipo de producción y posteriormente con el de edición, e incluso con quienes llevan a cabo la distribución; desde el cine documental es preciso aportar el trabajo realizado para forjar la resistencia a la

1. 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 Ángeles 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).

dictadura, al mismo tiempo que se construyen 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 posproducción en Cuba será definitiva para contextualizar la difusión de la película ya terminada.

La discusión —hoy histórica— sobre las responsabilidades en el 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 de ser uno de los primeros procesos revolucionarios filmados y producidos a través de un discurso cerrado y coherente en su totalidad. Hasta 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.

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 ya sea 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 posee con respecto a lo que es su propia Historia del tiempo presente, y que bien podemos denominar conciencia histórica.

2. La película «La batalla de Chile»

Patricio Guzmán es hoy en día quizá el documentalista de cine chileno más afamado. Formado tanto en Chile como en Madrid, regresa a Chile para filmar lo que se ha denominado el particular «proceso chileno hacia el socialismo». En 1971 el gobierno allendista de la coalición de izquierda Unidad Popular le encarga la producción de una película documental que muestre los logros del gobierno de Salvador Allende. Es así como se forma el llamado Equipo Primer Año, pequeño equipo de producción que en 1973 tomará el nombre de Equipo Tercer Año. Este grupo estará formado por el propio Patricio Guzmán como director, productor ejecutivo y guionista; Federico Elton como jefe de producción; José Bartolomé como ayudante de dirección; Bernardo Menz como sonidista, y Jorge Müller como fotógrafo y camarógrafo.

Todos los miembros del Equipo Tercer Año saldrán al exilio tras el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, con la excepción de Jorge Müller, quien hasta hoy es detenido desaparecido. En un primer momento, Patricio Guzmán se exiliará en Cuba, donde llevará a cabo la edición del material filmado entre 1970 y 1973, junto con el director y editor cinematográfico también exiliado Pedro Chaskel, así como con Carlos Fernández en calidad de ingeniero de sonido. En La Habana, además de Guzmán, Chaskel, Elton y Bartolomé, participarán en la

reelaboración del guión la socióloga chilena exiliada en Cuba Marta Harnecker, el fundador del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), Julio García Espinosa, y el destacado director francés Chris Marker. Posteriormente Guzmán se trasladará a vivir a París, ciudad en la que reside actualmente.

El material que conforma *La batalla de Chile* fue filmado para tres películas distintas: *El primer año* (1971), *La respuesta de octubre* (1972) y *La Batalla de Chile* (filmada a lo largo de 1973). La primera es un documental por encargo del gobierno de Allende. La segunda muestra la respuesta a la huelga empresarial de transportistas por parte de los sindicatos obreros del cordón industrial de Santiago. Finalmente, la tercera, *La batalla de Chile*, comienza a filmarse en el contexto de las elecciones parlamentarias de marzo de 1973. La edición de esta última se lleva a cabo en Cuba, tras el golpe militar de septiembre de 1973, estrenándose en 1975 en el festival de cine de La Habana. El extenso documental que lleva el nombre de *La batalla de Chile* está dividido en tres partes con una duración total de 229 minutos. Son sus partes: *La insurrección de la burguesía* (1975, 63'), *El golpe de Estado* (1976, 66'), y *El poder popular* (1979, 100').

2.1. 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. Apparentemente, en esos primeros minutos podría parecer que la película escogerá un camino de discursos paralelos que nunca convergen. Solo a medida que avance la edición de la película tomarán forma procesos y acontecimientos que harán posible 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 consecuencia del golpe de Estado, para orientarlos hacia un compromiso a la vez político y profesional más inteligente y menos panfletario. 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 a los 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 su participación en el acoso y derribo del 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 período 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: la burguesía chilena en la primera parte, y el ejército en la segunda. Además, hallamos que la intención original del Equipo Tercer Año solo se ha transformado en producir un documental atractivo de denuncia de un acontecimiento fundamentalmente contemporáneo, que es capaz de conmover y por ende de 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 en el pasado inmediato. En ese sentido, la trascendencia histórica, objetivo del Equipo Tercer Año como equipo de filmación, ha sido sustituida por la urgente necesidad de denunciar lo ocurrido recientemente. Es por ello por lo que resulta imperioso ofrecer el resultado para su exhibición al público y poder denunciar así lo que ocurre por entonces en Chile. No sucederá lo mismo con la tercera parte, *El poder popular*.

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 conciencia 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 1973. Ahora bien, como hemos apuntado, la gran mayoría de la población chilena que apoyaba a Allende era consciente de vivir un momento histórico que se caracterizaba por el resquebrajamiento de un modo centenario de hacer las cosas en la política chilena, iban a presenciar el ocaso de un sistema 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 período de grabación, esto ocurre ciertamente de manera parcial. Las secuencias que hacen referencia a los primeros años de grabación, 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 seleccionar las secuencias en la mesa de edición. De este modo, el espectador puede tener la sensación de que a medida que ve pasar ante sí las tres partes de la película, esta tiende a utilizar secuencias donde el sonido y la imagen juegan y dialogan una con otra, logrando así discursos verdaderamente dramáticos. Sin embargo, es preciso recordar que la filmación de la gran mayoría del material se produce entre 1970 y 1973. Es así como 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 com-

plicidad ganada con la puesta en práctica del oficio en equipo 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 un diálogo con el sonido, todo ello en la respuesta de los entrevistados (Guzmán, 2006).

2.2. 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 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 a los partidos políticos que conformaban la coalición en el gobierno. Asimismo, la queja general desde las bases sociales que conformaban el movimiento allendista denunciaba la fuerte atadura 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, que permitieron consolidar 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 aun 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 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 esta tercera parte, *El poder popular*, y de allí la preeminencia que le dediquemos en esta ocasión.

Para el año 1977, se ha terminado *La batalla de Chile* en dos capítulos, el primero sobre la génesis del golpe desde aun antes de la toma de posesión de Allende, y el segundo sobre la conspiración militar que concluyó en un golpe de Estado. Ambas partes se estrenaron con mucho éxito tanto en América Latina como en Europa y los Estados Unidos. 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 (Emergency Committee to Defend Latin American Filmmakers, 1975: 25). En Europa, ambas partes del documental ganaron numerosos premios en festivales internacionales de reconocido prestigio. Para el público, *La batalla de Chile* estaba concluida y formaba un ciclo discursivo cerrado y completo. Pero no así 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 dos películas trataban de demostrar. En definitiva, se trataba de material que profundizaba sobre la opinión y la acción de los trabajadores y colonos de los barrios populares, así como sobre 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 de que los descartes podían conformar una película independiente que mostrara precisamente lo que al final se denominaría *El poder popular*.

En la posproducción de cualquier película, sea ficción o documental, a la hora de contar una historia a partir del material filmado resulta inevitable desear secuencias que no tienen cabida dentro del 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 aunque no encuentren un lugar en la secuencia narrativa del mismo. 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, c. 2004).

2.3. 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. El contraste continuó 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 del 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.

Recordemos que *El poder popular* se realiza varios años después de las dos primeras partes. Patricio Guzmán es consciente de ello y por eso dedica los primeros minutos a recordar —a modo de resumen— lo que han sido esas dos primeras partes, a saber, la burguesía chilena atentando contra el gobierno de Salvador Allende y la planificación y concreción del golpe de Estado de 1973. Solo entonces 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 que paralizó a todo el país, con el apoyo explícito de las organizaciones empresariales tanto urbanas como rurales y con el financiamiento del gobierno y sindicatos estadounidenses, según apunta el *New York Times* (Guzmán, 1979: minuto 10'31"). Años después, el propio embajador de los Estados Unidos en Chile durante el período de la Unidad Popular confirmaría personalmente y en detalle los mecanismos de financiamiento de la oposición por parte del gobierno estadounidense.

Recurriendo a imágenes que ya ha utilizado en ocasiones anteriores, tanto en *La insurrección de la burguesía* como en *El golpe de Estado*, Patricio Guzmán plantea el resumen necesario que, pasados tres años del estreno de la segunda parte, permite al espectador volver a recordar las dos primeras, y, por ende, contextualizar el período en que se desarrollará la película *El poder popular*. Guzmán enfatiza aquí los logros del primer año de Allende, a pesar 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 alcanzar 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.

2.4. 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 el oficio de cada uno de sus miembros crezca exponencialmente en relación con el mismo oficio (por ejemplo, en una producción de ficción, los errores pueden ser reparados en su mayoría en la fase de posproducción). 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 fotógrafo, 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, hablaremos también ampliamente de los recursos visuales utilizados frente a la cámara por Jorge Müller.

Además del importante papel desempeñado 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, y 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 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. Ejemplo de lo que es posible hacer será la larga secuencia de la fábrica de muebles Galaz, en huelga frente al patrón, cuyos obreros exigen su estatalización. 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 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 controlados con toda tranquilidad, y la conversación entre el entrevistado y Patricio Guzmán se mantiene en la comodidad del despacho de algún funcionario. La mayoría de las entrevistas tienen lugar durante la acción: mientras el equipo filma y Patricio Guzmán, micrófono en mano, realiza las preguntas, los acontecimientos a los que se hace referencia en la entrevista simplemente «ocurren» a su alrededor. Eso impide un efectivo control tanto del sonido como de la imagen, como ocurre 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 canti-

dad y la calidad de la información. 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 condiciones? 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 plantear y responder las preguntas con tranquilidad; deben 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 sí 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, convirtiéndola en una fuente de información de dos pistas: el audio propio de la entrevista y la información visual general de contexto. Además, la cámara de un profesional como Müller añade 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 respecto a las entrevistas, este se convierte en un actor más a la hora de construir la escena. Permite contextualizar y ubicar al espectador en ella, evitando redundancias a través de la narración. Igualmente, permite al espectador enriquecerse no solo con la interpretación de los acontecimientos por parte del equipo de filmación o del entrevistado, sino que le da la oportunidad de extraer 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 lo utiliza también como efecto de suspenso. Nos referimos con esto a que el sonido incidental, finalmente escogido por el editor, sirve tanto para comenzar la película desde una pantalla totalmente en negro con créditos en letras blancas, como 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 un bombardeo en el corazón mismo de una ciudad y la presencia de un edificio que simboliza la democracia: el palacio presidencial de La Moneda. Pero una vez aparece la imagen logramos identificar el sonido: el 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.

Como ya hemos dicho, esta técnica será utilizada también en la transición entre escenas cuando se considere un tema cerrado. Así, mientras la imagen de la escena que finaliza permanece aún en la 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, correspondiente a la escena siguiente. Con ello 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*.

Cabe añadir que la música es raramente utilizada. Patricio Guzmán se aleja explícitamente de cualquier empleo de música a no ser que tenga expresamente 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, solo utiliza orquestaciones simples —un cuarteto, un sexteto—, nunca una orquestación elaborada y complicada (Guzmán, 2006). En este sentido, y tras la manipulación en sintetizador por José Antonio Quintero, resalta la inclusión de manera muy discreta de la canción «Venceremos» de Claudio Iturra y Sergio Ortega, 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 y los 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. ¿De qué manera lo hace?, usando el sentido original de lo que el *leitmotiv* significa, es decir, una melodía que identifica musicalmente a algún personaje. Aquí representa no solo al proletariado, sino específicamente sus triunfos 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 evoca optimismo y alegría. El uso discriminado de las armaduras musicales mayores y menores es un recurso muy uti-

lizado 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 y los de 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 solo en este caso —a lo largo y al final de la tercera parte— recurre a él. Ahora bien, conociendo la historia y el uso de la canción «Venceremos», queda claro que su valor simbólico es mucho más rico que la simple armadura en tonalidad mayor. De ahí la particular utilización del recurso musical en dicha tonalidad que hace Patricio Guzmán. De haber incluido 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; resultaría 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.

Finalmente, nos queda comentar de qué manera Patricio Guzmán utiliza la narración. *La batalla de Chile* pertenece todavía a un período de la producción de Patricio Guzmán en el que considera el 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; para ello existen diversas metodologías, que en el caso que nos ocupa son comunes al periodismo y, además, a la historia. Partiendo de esta 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. Actualmente 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 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 en sí mismo que nece-

sita ser ilustrado. Las encuestas y entrevistas no son ilustración de la narración. Concediendo sin ceder, si acaso cumplen una «función ilustrativa y probatoria» de una compleja investigación previa en equipo. A su vez, esta investigación producida por el Equipo Tercer Año proviene de una sólida posición ideológica. Aún así, consideramos que solo 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 materialización 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, por ejemplo, con las muy poco profesionales producciones 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 este caso 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 otorgar coherencia a la cinta en su primera versión definitiva es solamente a través de la narración. De este modo, Patricio Guzmán puede recuperar tanto el contexto de la filmación como el contexto general de los acontecimientos. Así, mediante 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 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 voz narrativa por la suya propia. 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 como, por ejemplo, ya entonces su entrañable amigo Chris Marker. La primera persona no solo 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 español 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 cómo 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 se aproxima más a la tradición francesa de contar una 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.² 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 asumir sin tapujos lo que caracteriza al cine de autor, y concretamente al cine documental de autor. Por eso la inclusión de la voz del director como narrador es tan significativa, y 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 conciencia histórica en Patricio Guzmán que nos resulta 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 y con él (Guzmán, 2004). 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

2. El concepto «dispositivo» se maneja aquí como lo hace el propio Patricio Guzmán, es decir, como un concepto o tema básico que servirá de eje narrativo a lo largo de toda la película.

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 del público receptor del mensaje de la película. Así, hablar de «imperialismo norteamericano», «burguesía», «proletariado», «campesinado», «lucha de clases», entre otros conceptos, a finales de la década de 1970, es perfectamente aceptable en un medio altamente influido por la intelectualidad de izquierda de la que todo el Equipo Tercer Año forma parte. Tras la exhibición de la película en los Estados Unidos y Europa occidental, la película es muy bien recibida aunque 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. Aun así, como hemos dicho, Patricio Guzmán no cambia el vocabulario, solo lo matiza. ¿Por qué?, porque considera, al igual que se ha considerado en este caso, 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 la década de 1970, pero eso sí, con los requeridos ajustes mínimos de traducción temporal, sin traicionar el espíritu 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 subtítulo, 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 en el resto de lenguas se deben a cambios semánticos conscientes, o simplemente a las consecuencias naturales e inevitables de cualquier traducción.

2.5. 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 solo después se filman la gran mayoría de reuniones sindicales, entrevistas a los integrantes de las Juntas de Abastecimiento Popular, a los 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 solo 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 cada uno de sus miembros debe 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, de todo el equipo. La comparación con lo que ocurre en el 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 cada intérprete 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 mérito propio, es decir, como imagen en movimiento sin necesidad de recurrir al audio. Si revisamos las secuencias por separado y las recatalogamos en función de los temas, encontramos —a modo de propuesta— las siguientes categorías, cada una con sus particulares características:

1. Entrevistas a obreros o campesinos.
2. Entrevistas a pobladores (habitantes 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 grabaciones particulares, Chile Films, Televisión Nacional de Chile u otras televisoras extranjeras destacadas en Chile.

Si tenemos en cuenta que la cámara en este tipo de filmación trabaja exclusivamente con imágenes en movimiento, es decir, sin sonido, esta 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 y 2006). 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. 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 en el desarrollo de la fotografía del mismo tipo en el siglo xx (Arnal, 2010), después. 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. A partir de ellos —los tipos sociales— Müller buscará encuadrar y definir a sus personajes, para de ese modo presentarnos en *La batalla de Chile* al prole-

tario, al poblador, al ama de casa, al burgués, al político, todos al fin y al cabo estructurados visualmente como «tipos sociales».

En 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 Serguéi Eisenstein y Eduard Tisse —este último como fotógrafo de cine—, especialmente en *La huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1929). Recordemos que para la década de 1970, 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 Riefenstahl, 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 Oficina de Información de Guerra de Estados Unidos (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. ¿Y cómo lo consigue? Veamos el ejemplo de la tercera parte, *El poder popular*. Tras resumir 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, es decir, entrevistas directas de Patricio Guzmán 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.

Cuando los recursos son escasos, como ocurre con la producción de este filme, se suele contar con poco material para la filmación, incluido el número de 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 ocurrió con *La*

hora de los hornos (1968) y con *Now!* (1965)—. Filmar teniendo esto en cuenta se torna no solo un manifiesto, sino una verdadera necesidad. En *La batalla de Chile*, quien lleva a cabo esta yuxtaposición con una sensibilidad excepcional es el fotógrafo de cine 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 el 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 del discurso de la burguesía chilena, a saber, libertad, democracia, progreso económico, igualdad de oportunidades y el opulento modo de vida de quienes ostentaban ese discurso. Sin duda podemos denominar ese método como «ironía visual».

Pero cuando se trata de grabar y filmar a la clase trabajadora, también se sigue con exactitud el mismo procedimiento utilizado 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. Sin embargo, y a diferencia de lo que se hace 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. Pero justamente porque con este método de grabación el audio y la imagen se fortalecen el uno a la otra sin contradicción dialéctica, existe el peligro de 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. Solo cuando el entrevistado se transforma en un verdadero animal 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.

En *La batalla de Chile* esto ocurre muy pocas veces: sucede con los discursos de Salvador Allende, o, por ejemplo, con la discusión en televisión entre el diputado comunista Alejandro Rojas y el diputado del conservador Partido Nacional Víctor García Garzena. 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 televisión 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 conser-

vador, quien, como era de esperar 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.

¿Qué relación directa existe entre la voz en *off* y la imagen 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 la clase acomodada latinoamericana. En este sentido, el sonido no hace sino ironizar sobre las superficiales opiniones e intereses de dichas clases sociales. Mientras, la imagen nos presenta escenas de diversión y fiestas de jóvenes burgueses y empresarios —lo que profundiza el mensaje de la voz en *off*.

Esto último, la yuxtaposición de imágenes y audio, es utilizado de manera original y exitosa en el filme 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!* (1964). La cultura cinematográfica documental tanto de Solanas como de Getino —autores de *La hora de los hornos*— abarcaba también el cine cubano del período 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. Según Ruffinelli (2001: 47), en 1971 —no durante su formación como cineasta— Patricio Guzmán había visto ya tanto el documental de Santiago Álvarez como *La hora de los hornos*. En un ambiente cultural cinematográfico de izquierda en Latinoamérica es muy probable que todo el equipo de filmación conociera bien todas estas obras, pero no necesariamente así Patricio Guzmán antes de 1971, pues se había terminado de formar en España y por entonces le interesaba únicamente el cine de ficción. No podía imaginar entonces que el cambio radical en su especialización como realizador cinematográfico contribuiría de manera definitiva a la memoria audiovisual de la historia del Chile contemporáneo.

Bibliografía y filmografía citadas

Bibliografía

- ARNAL, Ariel (2010). *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México. 1910-1915*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- BURCKHARDT, Jacob (1996 [1905, 1ª edición en alemán]. «Sobre las crisis históricas». En BURCKHARDT, J. *Reflexiones sobre la historia universal*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, págs. 309-331
- EMERGENCY COMMITTEE TO DEFEND LATIN AMERICAN FILMMAKERS (1975). «Chilean filmmakers repressed. Junta attacks increase». *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, Los Ángeles, núm. 8, pág. 25.

- GUZMÁN, Patricio (c. 2004). «Pedazos de vida. El valor de la “copia de trabajo” en el cine documental». En notas de trabajo. París: s/i.
- ____ (2006). Curso «Seminario documental». México D.F.: Universidad del Claustro de Sor Juana.
- LOSSKY, Vladimir (2009). *Teología mística de la Iglesia de Oriente*. Barcelona: Herder.
- MARIN, Louis (1981). *Le Portrait du roi*. París: Minuit.
- MATEOS, Abdón (1998). «Historia, memoria, tiempo presente». En MATEOS, A. *Historia y memoria democrática*. Madrid: Eneida, Versión digital <http://hispanianova.rediris.es/general/articulo/004/art004.htm#01t>, actualizada al año 2008.
- PANOWSKY, Erwin (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- ____ (2006). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza.
- PINOCHET UGARTE, Augusto (1979). *El día decisivo: 11 de septiembre de 1973*. Santiago de Chile: La Nación.
- ____ (1991). *Camino recorrido. Memorias de un soldado*. Santiago de Chile: Instituto Geográfico Militar de Chile.
- RICOEUR, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ, Ignacio (2010). «Giro subjetivo en el documental político latinoamericano: el caso de Patricio Guzmán». *Revista Imagofagia*, Buenos Aires, núm. 2, Revista digital http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=96%3Agiro-subjetivo-en-el-documental-politico-latinoamericano-el-caso-de-patricio-guzman&catid=35&Itemid=71
- RUFINELLI, Jorge (2001). *El cine de Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro (2006). Entrevistas videográficas, *Memorial del 68*. México, D.F.: Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- VIAL CORREA, Gonzalo (2002). *Pinochet. La biografía*. Santiago de Chile: El Mercurio-Aguilar.

Filmografía

- ÁLVAREZ, Santiago (1964). *Now*. La Habana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, 6 minutos.
- GETINO, Octavio y SOLANAS, Fernando (1968). *La hora de los hornos*. Buenos Aires: Grupo de Cine Liberación, 260 minutos.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás (1968). *Memorias del subdesarrollo*. La Habana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, 104 minutos.
- GUZMÁN, Patricio (1975). *La Batalla de Chile, La insurrección de la burguesía*. La Habana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, 63 minutos.
- ____ (1976). *La Batalla de Chile, El golpe de Estado*. La Habana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, 66 minutos.
- ____ (1979). *La Batalla de Chile, El poder popular*. La Habana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, 100 minutos.
- ____ (2004). *Salvador Allende*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 56 minutos.