



Sentido de una contienda Sobre *La Batalla de Chile*, de Patricio Guzmán

Laura Arese

Un breve escrito de Patricio Guzmán, fechado a finales de los noventa, recoge un hilo de reflexión que, aunque permite recorrer toda su obra, tiene un reconocible origen en los debates latinoamericanos de los sesenta y primeros setenta, años de su temprana formación como documentalista:

Desde su aparición, las obras documentales han sido formas de representación y nunca “ventanas de la realidad”. Un documental no es una “fotocopia” de la realidad sino más bien una interpretación de la misma. [...] Superada esta falsa polémica (objetividad contra subjetividad) ahora existe un mayor espacio de libertad para que los autores sigan defendiendo algo mucho más importante: el nivel ético del documental, es decir, luchar para que siga siendo un “instrumento de la ciudadanía”, un instrumento de “utilidad pública” (un derecho del ciudadano)¹.

El fragmento alude a los términos de una polémica de gran vivacidad en los albores del Nuevo Cine Latinoamericano, que hoy parecen haber perdido su actualidad. Se trata de la discusión sobre el particular vínculo entre el documental y el cine político o, para decirlo de otra manera, la politicidad transformadora del cine documental. Distintos referentes de la época destacaban la potencialidad del documental frente a la ficción, en el horizonte de los desafíos que debe asumir un cine revolucionario. Fernando Birri, Carlos Álvarez, Pino Solanas, Julio García Espinosa, se expresan en ese sentido: en las coordenadas actuales trazadas por las urgencias de un cine que no puede sino ser político, el documental tiene cierta potencia especial —cierta prioridad incluso, en relación a la ficción—, no sólo por su relativa sencillez técnica que se adapta mejor a la escasez de los recursos disponibles, sino también por su mayor proximidad al re-

¹ Guzmán, Patricio, “Los autores y la subjetividad”, en Patricio Guzmán [página web], <https://www.patricioguzman.com/es/>, accedido el 20/12/2019.

gistro a la realidad². García Espinosa, refiriéndose no sólo a él mismo sino al NCL, afirma: “es una suerte, sin duda, haber nacido al mundo de la imagen con un carácter documental”³. Este nacimiento designa la novedad de una “actitud ante la vida y ante el cine”, una actitud que es una vocación de “autenticidad”, frente a la “falsedad” de una gran parte de la ficción del cine mainstream y de los países centrales.

Esta afirmación de la prioridad del documental, que parece depender de una epistemología ingenua según la cual existiría la posibilidad de un acceso inmediato a la realidad que el documental, a diferencia de la ficción, viabilizaría más inmediatamente, adquiere un sentido particular —y actual— si se la resitúa en la perspectiva que Guzmán sugiere en este fragmento. El cineasta afirma allí que todo documental es una interpretación de la realidad, no es una fotocopia, pero en cuanto interpretación tiene una dimensión ética que es también su dimensión más honda. Es decir, como interpretación, el cine documental le debe algo a aquello que retrata: ser justo con la imagen que produzca. De este modo, el documental concierne especialmente a la urgencia del cine político, no porque sea capaz de una imagen más real, más fidedigna que la ficción, sino porque confronta directamente con el hecho de esta interpretación y su íntima dimensión ético-política. Guzmán desplaza de este modo el foco de la impugnación posmoderna de la pretensión autoritaria de obtener un acceso a lo real, para poner de relieve algo que su filmografía siempre presupone y repone como problema: que en el documental se trata no de conocer un objeto, sino de relacionarse (como cineasta y como espectador*s) con un sujeto; que el documental nunca habla sobre algo, habla de y con alguien o alguno/as. En otras palabras, designa en el cine una relación de la que se deriva una responsabilidad.

2 Cfr. Birri, Fernando, “El manifiesto de Santa Fé [1962]” (p. 3), Getino, Octavio y Solanas, Fernando, “Prioridad del documental [1971]” (pp. 461-463), García Espinosa, Julio, “Una imagen recorre el mundo [1975]”, (pp. 464-465), Álvarez, Carlos, “Postulados del tercer cine [1976]” (pp. 466-467). En Paniagua, Pablo Antonio (comp.) *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Madrid, 2003; Getino, Octavio y Solanas Fernando, “Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo”, *Revista universitária do audiovisual*, 15/09/2010, <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>, accedido el 30/11/2019.

3 García Espinosa, Julio, “Una imagen recorre el mundo” [1975], ídem.

Así, retomando la idea espinoseana de lo documental como una actitud que expresa una vocación de autenticidad frente a la falsedad generalizada, Guzmán sitúa en el corazón de la tarea documentalista una pregunta ético-política: ¿cuáles son las condiciones, las responsabilidades y los límites que impone esa relación que cada imagen documental entabla?⁴

Esta forma de la pregunta por la politicidad del documental permite poner en duda el alcance de las fuertes críticas que, como extensiones de la crítica a la ilusión de una supuesta auto-transparencia de la sociedad liberada del ideario marxista tradicional, apuntaron a una presunta ilusión de transparencia cinematográfica en el Nuevo Cine Latinoamericano⁵. Desde esa perspectiva, la pregunta por la politicidad del documental en los sesenta, parece depender de la ilusión de la posibilidad de registrar al pueblo en sí, de alcanzar una captura sin mediaciones. Si todo es interpretación, entonces ¿por qué seguir preguntándonos por los límites y posibilidades del cine como mediación específica, entre un pueblo, el cineasta, l*s espectador*s? Sin embargo, esos límites y posibilidades son urgentes y el explorarlos en clave ético-política, evita la prevalencia de una recepción puramente estetizante de las películas. No se trata de aferrarse a una ingenuidad metafísica, sino de evitar la

4 Una inflexión particular de esta pregunta se expresa también en el fragmento citado. Despunta allí una sugerencia que puede parecer extemporánea al imaginario de los sesenta y setenta: la idea del cine como derecho. Sin embargo, Guzmán retoma en estas notas una idea del “Manifiesto de los cineastas de Unidad Popular”, donde se sostiene “11. Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que éste llegue a todos los chilenos. [...] en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de unos pocos, sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia”. Cineastas Chilenos Venceremos, “Manifiesto de los Cineastas de la Unidad popular”, en Mouesca, Jacqueline, *Plano Secuencia de la Memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno* (1960-1985), Ediciones del litoral, Santiago de Chile, 1988. De entre los más conocidos manifiestos del cine militante de la época, este es el único en el cual se habla de un “derecho al cine”, singularidad que merecería ser explorada con detenimiento. Esto quizás no sea extraño en el país que eligió el camino democrático hacia el socialismo.

5 En esta dirección se expresa por ejemplo Frías, Isaac León, *El Nuevo Cine Latinoamericano* de los '60-'70, Universidad de Lima – Fondo Editorial, Lima, 2013, p. 181.

disolución de una pregunta central —la pregunta por lo popular—, que es tanto más significativa si se asume la opacidad constitutiva de todo proyecto emancipatorio.

A partir de este marco es posible extraer algunas referencias para volver a pensar *La Batalla de Chile*. Guzmán indica que para que esa relación, ese encuentro entre sujetos que es todo documental dé lugar, no a una verdad, pero sí a una comprensión o un sentido atesorable, el cineasta debe asumir un conjunto de opciones orientadas por un compromiso ético-político. En *La Batalla de Chile* no se trata sólo de representar al pueblo, sino al pueblo dando su gran batalla, con la complejidad de que resultó ser una batalla perdida. ¿Qué tipo de opciones narrativas son capaces (todavía hoy) de hacer justicia a la vastedad de la contienda, a sus contradicciones, a sus triunfos a pesar del fracaso, a sus dilemas, a sus posibilidades latentes, no realizadas? ¿Qué clase de opciones formales permiten (aún) reconocer con justicia aquello que fue y lo hacen presente sin reseca su elemento vital? Orientarse por estas preguntas para volver a ver una de las piezas documentales más importantes del NCL, sugiere ensayar un esfuerzo por detectar en ella esas opciones narrativas y formales, rastreándolas no en las declaradas intenciones del cineasta o en sus fuentes, sino en la obra misma. Lo que sigue son notas orientadas por esta inquietud.

I. Análisis y contemporaneidad

A comienzos de 1971 Patricio Guzmán vuelve a Santiago luego de una estadía de formación y trabajo en España, donde había producido sus primeros cortometrajes. Designado por Miguel Littin en *Chile Films*⁶, decide avocarse a producir sobre el Chile contemporáneo. El material de La batalla de Chile fue recogido para tres largometrajes documentales de ese período que finaliza con su exilio en 1973: *El primer año* (de 1972, sobre el primer año del gobierno de Allende), *La respuesta de octubre* (aparecida el mismo año, retrata el conflicto creado en torno a la huelga de transportistas conocida como “Paro

6 Empresa estatal chilena de promoción del cine. Allí Guzmán asume a su cargo un “Taller de Cine Documental”, parte de un proyecto experimental de formación para realizadores.

de octubre”) y lo que iba a ser una película sobre el tercer año de la Unidad Popular en el poder, rodada a lo largo de 1973⁷. Este último registro acompaña a Allende hasta su caída a manos del golpe y se interrumpe con la huida del país de todo el equipo, excepto del camarógrafo Jorge Müller, hoy desaparecido⁸. En el exilio, la película sobre el tercer año es descartada y el material es montado con vistas a abordar todo el gobierno de Allende desde el punto de vista de la contienda entre el poder popular y sus enemigos. El resultado es la trilogía compuesta por: *La insurrección de la burguesía* estrenada en 1975, *El golpe de Estado*, de 1976 y *El poder popular*, de 1979. En Chile, las tres son proyectadas por primera vez a ocho años del fin de la dictadura pinochetista, en 1997.

En distintas entrevistas⁹, Guzmán narra con detalle las vicisitudes del rodaje durante 1973. Cuando los integrantes del equipo co-

7 Esto fue señalado por Arnal, Ariel, “El cine como fuente para la historia: «La Batalla de Chile»”, *Boletín americanista*, n° 66, 2013, p. 64. Durante esta época, Guzmán también se propone realizar una ficción de contenido político sobre Manuel Rodríguez, prócer de la independencia chilena. El proyecto fracasa, después de atravesar distintas dificultades. Cfr. Guzmán, Patricio, “Hacer la memoria de Chile” (entrevista por Pedro Sempere), *Araucaria de Chile*, n° 11, 1980.

8 Antes, Guzmán es internado por dos semanas en un campo de concentración en el Estadio Nacional. La primera estación del exilio es Francia, donde el cineasta no consigue financiamiento, por lo que decide buscar apoyo en Cuba. Allí realiza finalmente el montaje. Sobre esto afirmará más tarde: “Si hubiésemos terminado la película en Amsterdam, en París o en Venezuela, hubiera sido una película muy inferior a los resultados conseguidos. Porque [ella] se debe también a la influencia que la Revolución cubana ha tenido en nosotros”. Guzmán, Patricio, citado en Institut Valencià de Cultura, “La Batalla De Chile (I): La Insurrección de la Burguesía”, cuadernillo de la sesión 11 de Básicos de Filmoteca. *El Cine Documental*, 14/04/2016, <http://ivac.gva.es/banco/archivos/11-la-batalla-de-chile-1.pdf>, accedido el 30/11/2019.

9 Cfr. Guzmán, Patricio, “La Batalla de Chile: acción, movimiento, lucha de clases y ocaso de una revolución” (entrevista por Natacha Scherbovsky) *La Tinta*, 24/05/2017, <https://latinta.com.ar/2017/05/la-batalla-de-chile-accion-movimiento-lucha-de-clases-y-ocaso-de-una-revolucion-/>, accedido el 30/11/2019; Guzmán citado por Suárez López, Joaquín, “[Cine Crítico] La batalla de Chile”, 24/01/2012, <http://www.redroja.net/index.php/cultura-critica/689-cine-critico-la-batalla-de-chile>, accedido el 30/11/2019; Guzmán citado por Mouesca, Jacqueline, *Plano Secuencia de la Memoria de Chile*, op. cit., p. 79.

menzaron a salir a registrar los agitados días de aquel tercer año, ven sus capacidades de registro sobrepasadas por los propios acontecimientos. La ilusión del “simple registro” se rompe en la experiencia (y no por obra de pruritos pos-metafísicos). Al terminar cada día de filmación, se enteraban de que habían estado en el lugar equivocado, porque algo había ocurrido en otra parte que quizás era más o igualmente importante. Decidieron entonces diseñar un esquema analítico que les permitiera orientarse¹⁰. El esquema identificaba los nudos centrales que organizaban los conflictos —uno económico, otro político, otro ideológico— y modos narrativos posibles para cada dar cuenta de cada uno —por casos, por confrontación de contrarios, cronológicamente. Así, la película se elaboró conscientemente a partir de un esquema de análisis e interpretación. La forma con que el equipo decidió acompañar el año más difícil del gobierno popular, no fue la celebración, el panfleto o la provocación. La urgencia que se imponía, tanto mientras se filmaba, como durante el montaje en el exilio, no era celebrar ni movilizar a las masas (que ya estaban movilizadas durante el registro). La prioridad —insiste Guzmán en las entrevistas— era analizar, comprender, revisar, ordenar los acontecimientos y reconfigurar su sentido. Esta renuncia a la función de conscientización normalmente asociada al documental político en el NCL, se destaca en la comparación entre *La batalla de Chile con El primer año*. Por esa renuncia, a pesar de que expone una batalla, la película no está completamente ganada por la tonalidad épica ni la voluntad de afirmación.

Este espíritu analítico, que busca recoger, reconectar, comprender los hechos en complejidad, se expresa a través de diferentes opciones formales. La más obvia es el narrador extra-diegético, que habla en un presente-pasado o un presente histórico. La voz en *off* introduce como perspectiva orientadora del* espectador* la posición de quien observa lo que sucede sabiendo ya su final, y produce así un efecto de distanciamiento en relación a lo narrado¹¹. Además,

10 En la entrevista con Natacha Scherbovsky (op. cit.), Guzmán destaca la importancia de los contactos con la prensa y, en particular de la revista Chile hoy, dirigida por la intelectual marxista Marta Harnecker, en la elaboración de este marco de orientación para organizar el registro de los acontecimientos.

11 En la primera versión de la segunda parte, *El golpe de Estado*, la voz la hace una persona con acento español, que incluso profundiza más esa

la austeridad de recursos expresivos y su uso preciso cuando aparecen, contrasta con la estética del *shock* propia de algunos referentes del cine militante de la época. Llama la atención, por ejemplo, la casi completa ausencia de elementos sensibilizadores clásicos, como la música extra-diegética, centralmente en las dos primeras partes. Una sutil melodía aparece en *El poder popular*, la tercera parte, aunque discretamente. Es una versión en quena de la marcha de la Unión Popular, “Venceremos”. Ariel Arnal señala que el recurso se utiliza con moderación en ciertos pasajes donde se busca subrayar un pequeño triunfo del poder popular¹².

Por otro lado, cabría entender además que la introducción de elementos vinculados a la sensibilidad en el final de la trilogía, dedicado como indica su título al poder popular, tiene que ver con que es parte de su tarea dar cuenta de la afectividad popular activada durante el proceso de radicalización del conflicto. El momento central de este retrato afectivo es el recital de Quilapayún y su interpretación de la canción “La batea”. Las voces y danzas de una multitud que acompaña en concierto ponen en escena una experiencia de felicidad colectiva, una afectividad no medrosa pero tampoco sacrificial, gozosa y arrojada. Hay algo de esa afectividad política que precisa ser comprendido. En continuidad con “La batea”, puede ser escuchado el obrero que, hacia el final de *El poder popular*, explica a su entrevistador, que está dispuesto a morir por Allende: “miedo yo no tengo [...] si yo muero por algo quiero morir defendiendo la causa nuestra, como obrero que hemos sido explotado toda la vida nosotros”¹³. El atento trabajo con la sensibilidad revolucionaria en formación desplegado con austeridad a lo largo del film, permite que

distancia. Luego, durante la digitalización de la película, Guzmán le incorpora de nuevo su propia voz. Según señala Arnal (“El cine como fuente para la historia”, ídem.) esta traducción del relato implica también una reescritura del guión, aunque no sustancial, pero que busca adaptarse a un vocabulario más cercano al tiempo presente. El intérprete sugiere que estos cambios, que modifican y atenúan las marcas que establecen distancias entre la película y lo narrado, quizás se deban a una reflexión del cineasta sobre las implicancias del documental como lectura del tiempo y en el tiempo.

12 Cfr. Arnal, Ariel, “El cine como fuente para la historia: «La Batalla de Chile»”, *ídem*.

13 Cfr. *El poder popular*, 00:59.

esa disposición a la muerte gane inteligibilidad para un* espectador* actual acostumbrad* al rechazo por principio de todo lo que en política se parezca a una vocación auto-sacrificial. Así, los recursos sensibles contribuyen a captar una dimensión también sensible de la lucha, que permite comprenderla.

Por otro lado, da cuenta de este espíritu analítico el hecho de que, si bien el texto de la narración en *off* cuenta con pasajes explicativos, el film no sucumbe a la explicación y evita la linealidad de la cronología, cuya tendencia natural es sugerir derivaciones causales. La cronología, en efecto, no es el principio de estructuración de las tres partes; aunque con solapamientos parciales y no completos, las tres vuelven sobre los mismos hechos. Esta decisión desplaza el mero registro de los sucesos en favor de un abordaje desde tres puntos de vista distintos: la base social del golpe —la burguesía— en la primera parte, el poder militar y la arquitectura institucional del golpe en la segunda, y el poder popular en la tercera. Especialmente esta última evita la exposición cronológica para abocarse a la reconstrucción de la trama configurada por los hilos históricos que se entrecruzan en el 1973 chileno. Así, desde distintos ángulos se compone una imagen no causal ni lineal de un conjunto deliberadamente reconstruido con la intención de comprender.

La aproximación a los hechos que propone la película evita, por otra parte, una relación pedagógica con el/la espectador*. No hay en *La batalla de Chile* el exceso de didáctica que críticamente se ha señalado a parte del NCL. Desde la perspectiva de esa crítica, el llamado a empuñar la cámara como “arma de combate”¹⁴, recurrente en este movimiento, produce un paradójico acercamiento al cine opresor a través de la relación asimétrica entre una vanguardia, que sabe y explica, y un pueblo que no sabe y debe ilustrarse acerca de sí mismo y la verdad de su mundo¹⁵. Más allá del efectivo alcance de esta

14 Cfr. Álvarez, Santiago, “Arte y Compromiso [1968]”. En Paniagua, Pablo Antonio (comp.) *Cine documental en América Latina*, *idem*.

15 Esta crítica es en parte asumida, por ejemplo, por León Frías en relación a algunos referentes del NCL, Frías, Isaac León, *El Nuevo Cine Latinoamericano de los '60-70*, *idem*., pp. 94, 111, 180-181, 195; y en Silva Escobar, Juan Pablo, “El Nuevo Cine Argentino de los años sesenta. Ideología y utopía del cine como arma revolucionaria”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, n° 17, julio de 2011, pp. 1-21.

crítica y sus posibles matices, en efecto, un importante interrogante inaugural del NCL remite a esa dificultad: ¿cómo producir un cine popular que se sustraiga a la reposición de la pedagogía opresora?

La Batalla de Chile en cierto modo escapa a la dificultad por el hecho de que se filma en el propio proceso revolucionario. La película no aspira a lograr una “toma de consciencia” ni se construye como un llamado a la acción, en parte, justamente porque se rueda durante el proceso de radicalización acelerada de las posiciones políticas en el campo popular, y se monta, como dijimos, en el exilio, ante el paisaje del “después de la batalla” donde la necesidad central es comprender y comunicar lo sucedido. Así, no es Guzmán y su equipo quienes logran sortear el problema pedagógico, es la realidad la que, por un momento, disuelve el problema como tal.

En este marco, si bien hay premisas que son básicas y que el film transmite sin lugar al equívoco (por ejemplo, que la derrota de Allende fue la derrota del pueblo y se debió al poder de las fuerzas conservadoras), la trilogía, especialmente en su tercera parte, no deja prevalecer el tono aseverativo y la monumentalización de sus héroes populares. L*s protagonistas del poder popular no están estilizados sino expuestos en cuanto actores, en su fragilidad y potencia frente a la historia. Se recorren así tanto sus gestas como sus vacilaciones, sus triunfos a pesar de los fracasos y los dilemas irresueltos que se fueron configurando al interior del conflicto. El/la espectador* atent* recorre un complejo espectro problemático desplegado a medida que avanza la narración. El mejor ejemplo de esto es aquella pregunta central que el film explora sin resolver y que todavía resulta inquietante: la pregunta por la opción por las armas. ¿La batalla no se perdió, justamente, porque era la batalla de “un pueblo sin armas”, como afirma el propio título? ¿No debe buscarse allí una fragilidad fatal del proyecto allendista de transición democrática al socialismo?

Ahora bien, la prevalencia del espíritu exploratorio e interrogativo, no celebratorio ni pedagogizante que sitúa a la mirada del* espectador* a cierta distancia analítica en relación con los hechos, se compone de manera particular con ciertas opciones formales que provocan una experiencia de involucramiento o “estar en” la escena de los acontecimientos. Se trata de un efecto de cercanía que produce una mirada histórica capaz, paradójicamente, de preservar

cierta experiencia de “contemporaneidad”. Dos son los rasgos de la película que contribuyen a este singular contrapeso a la distancia: la renuncia al material de archivo y otras “imágenes mediadoras”, por una parte, y el privilegio del plano secuencia por sobre el montaje, por otra.

Prácticamente todo el material que compone *La Batalla de Chile* son imágenes filmadas por el equipo *Tercer Año* (nombre que adoptó el equipo de Guzmán por su último proyecto, no realizado). Incluso cuando recupera noticias televisivas, el equipo prefiere las imágenes tomadas por él mismo de los noticieros grabando la noticia en estudio y descarta las imágenes de la televisión. No sólo no hay aparición del archivo mediático, tampoco hay testimonios de activistas ya exiliad*s (con quienes Guzmán tuvo sin duda contacto en su propio exilio), ni entrevistas a historiador*s u otros especialistas que ofrezcan lecturas globales o comparativas (Marta Harnecker, por ejemplo, es una importante intelectual chilena que colaboró con Guzmán antes y después del exilio y que podría haber ofrecido algunas líneas de interpretación en este sentido). En suma, deliberadamente se evita la mediación de la memoria —tanto la mediática como la de l*s protagonistas— y del análisis especializado¹⁶.

La prescindencia de ciertas mediaciones usuales en el documental, permite reponer la condición del equipo de filmación de ser partícipes reales de los acontecimientos; subraya su posicionamiento

16 Hay algunas importantes excepciones a la regla de no introducción de material filmico de archivo: 1- las tomas del camarógrafo argentino Leonardo Henrichsen asesinado en el “Tancazo”, las cuales, como señalamos hacia el final, tienen un significado particular que justifica su introducción; 2- imágenes y audios relativos al día del bombardeo del Palacio de la Moneda que se han convertido en icónicas del golpe de Estado de Pinochet. Entendemos que su recuperación permite a Guzmán dialogar polémicamente con las representaciones por esa época ya mundialmente extendidas acerca del Golpe, a partir de la recomposición del sentido de estas imágenes que produce su introducción en el contexto de la película. 3- El debate televisado entre un joven del Partido Comunista y un señor mayor de la Democracia Cristiana. Quizás la justificación de esta introducción sea que permite exponer una oposición de contrarios que se presentaba con una vivacidad y una expresividad que el equipo no encontró en el material propio (pensemos no sólo en lo que dicen los dos interlocutores sino en la elocuencia de su expresividad corporal, en su tonalidad afectiva; irónica y desafiante de un lado, exasperada y rabiosa del otro).

físico y su compromiso real en el campo de la batalla. Se preserva así una experiencia de “estar en” y “ser parte de” los hechos que efectivamente atravesó el equipo. Sí, la voz en *off*, pero no los camarógrafos, ni reporteros y sonidistas, sabía más que l*s protagonistas de los hechos, y por eso las preguntas y la mirada con las que l*s interrogan son las decisivas del momento. Son intensamente contemporáneas.

Esta renuncia a las mediaciones tiene un correlato experiencial en el/la espectador*, que se ve reforzado por los largos planos secuencia que han sido celebrados como un rasgo sobresaliente de la película. Esos planos, largos a la vez porque se extienden en el tiempo y exploran con hondura el espacio, subrayan y provocan de otro modo el “estar en”. Aunque podrían haber sido cortados, dinamizados y pulidos por el montaje, los planos son conservados con poca edición y así legan algo de lo que parece destinado irremediablemente a desvanecerse con el fin de los acontecimientos: la experiencia de vertiginosa contemporaneidad. El efecto crudo de la cámara en mano no es el todo de este raro legado, ni su efecto indeseado (a veces los planos caen o van demasiado rápido porque el camarógrafo ha debido correr o se arrepiente repentinamente de detenerse en hacer foco en un rostro porque algo sucede en la asamblea o entrevista que produce un vuelco en la atención). Es posible entender esa preservación de la cercanía contemporánea como una elección más básica —de orden ético-político—, que La Batalla de Chile asume en relación al propio cine como testigo de la historia. Esta elección por los largos planos secuencia sugiere una exigencia para con el propio cine: para poder comprender una compleja trama histórica, la propia cámara tiene que volverse uno de los hilos que la componen. La cámara no sólo recoge múltiples miradas en asambleas, barricadas, reuniones callejeras; es, en cada escena, una de esas miradas¹⁷.

17 Pasolini ha destacado estos efectos del plano secuencia en oposición al montaje en el marco de un cine humanista y motivado por la comprensión de la realidad (que en este texto, está representado por el neorrealismo, en oposición al nuevo cine). En este marco, el plano secuencia expresa una perspectiva subjetiva y un tiempo presente que acercan al* espectador* a la realidad. Cfr. Pasolini, Pier Paolo, “Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad”. En AAVV, *Problemas del Nuevo Cine*, Alianza, Madrid, 1971, pp. 61-76.

Así, al tiempo que contrapesan cierta pretensión de omnisciencia que transmite la voz en *off*, los planos y la austeridad de mediaciones invitan al* espectador* a asumir una cercanía afectada en relación a los hechos; cercanía y afección que no anulan el análisis y la interrogación, sino que los posibilitan.

II. Testimonios y palabra política

Preservar cierta experiencia de contemporaneidad en relación a uno de los más grandes episodios de lucha social emancipatoria en Latinoamérica, es una rareza, si se tiene en cuenta aquel abismo histórico-político que, según Nicolás Casullo, separa el imaginario de las generaciones del fin de siglo de las de los sesenta y setenta. Lo que abrió tal abismo es el quebranto del marco de inteligibilidad que permitiría comprender los sentidos que movilizaban las subjetividades comprometidas con proyectos revolucionarios. Sugiere el filósofo que, por obra de la derrota de estos proyectos, y de los efectos profundamente despolitizantes de las dictaduras militares, el lenguaje con el que se expresaban aquellas luchas se ha vuelto opaco. En *Las cuestiones* el filósofo refiere al espacio que en la historia argentina media entre las décadas del sesenta y setenta y la actualidad, pero su reflexión podría aplicarse a hiatos históricos similares en otros países latinoamericanos. Sin duda, también a Chile, de lo cual presta testimonio lo que algunos han considerado una cuarta parte de *La Batalla: Chile, la memoria obstinada*, del propio Guzmán¹⁸. Dice Casullo:

El pasado negó su inteligibilidad crucial. Se distanciaron en abismo las dos épocas, se marginaron formas de un idioma político nacional que permitiese el diálogo crítico entre las décadas de 1960 y 1970 con las décadas de 1980 y 1990. Y eso no sólo por el terror dictatorial que lastimó psíquica y lingüísticamente el auto reconocimiento de un transcurso.

18 La película es de 1997. Ejercicio de memoria sobre la memoria, se trata de la crónica de una serie de reencuentros de Guzmán con quienes fueran protagonistas de *La batalla de Chile*, y un registro de reacciones de espectador*s contemporáneos que ven por primera vez la trilogía. Entre l*s jóvenes abundan el descreimiento, la conmoción, el extrañamiento y el asombro por algo que se descubre por primera vez.

Sino por lo que se precipita socialmente con el fracaso de un proyecto nacional de cambio histórico, a la manera de un Titanic que se hunde y arrastra política, ideológica y culturalmente un sentido de la contienda, de los actores, de lo popular y lo antipopular, de izquierdas y de derechas, de la nación, de lo que se disputa¹⁹.

Allí donde aparece, en *La Batalla de Chile* la palabra política se articula como acción y se detiene sobre las grandes encrucijadas de la coyuntura: ¿está bien la negociación con la democracia cristiana como estrategia?, ¿hay que profundizar el proceso de toma de fábricas, más allá del amparo legal?, ¿los “cordones industriales”²⁰ van más allá del gobierno, lo acompañan o deben considerarse parte de él? Estos problemas se entretienen con otros que se expresan en términos más generales: ¿cómo debe comprenderse el vínculo entre bases y dirigencia en un proceso de radicalización política?, ¿cómo pensar ese proceso cuando ese vínculo no se traduce en el de masas y vanguardia? Y, sobre todo, como decíamos, está la cuestión de la toma de las armas: ¿bajo qué circunstancias el camino constitucionalista debe ser puesto en suspenso?²¹ La Batalla de Chile no

19 Casullo, Nicolás, “Historia y memoria”. En *Las cuestiones*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2013, pp. 229-273. Bastardillas son nuestras.

20 Los cordones industriales eran organizaciones comunitarias obreras que se formaron para apoyar al gobierno de Allende. Coordinaban tareas de trabajadores de una misma zona.

21 Esta, en particular, parece ser la pregunta central de la película y la trama sugiere una respuesta. La tesis que despunta es que, llegado cierto punto, las bases excedieron en radicalización política al propio poder estatal que en un principio las conducía. La excedencia del poder popular respecto de los canales institucionalizados, se muestra incluso con el apoyo de los obreros identificados con la democracia cristiana. En esta línea, entendemos la importancia del testimonio final de la película, un obrero que predice el final que efectivamente tuvo el gobierno: si no se toman las armas, afirma el entrevistado, advendrá un golpe. Podría entenderse que de este modo Guzmán expone una crítica interna al gobierno popular, recientemente derrotado, de parte de su propio pueblo. La exposición de ese posicionamiento, independientemente de si se lo comparte o no, es parte del “compromiso ético” de la película con su relato del que hablábamos al comienzo. Con todo, esa toma de postura no renuncia a otra dimensión de ese compromiso, quizás la más relevante para l*s espectador*s actuales y que destacamos hacia el final: exponer la grandeza del movimiento sin ocultar sus contradicciones, sus reveses, sus posibilidades no realizadas.

propone en abstracto estas preguntas, sino que las encuentra recorriendo la escena de conflicto en la que nacen. Ocupan esa escena no sólo las voces populares, sino también —sobre todo en las dos primeras partes— las modulaciones de la rabiosa oposición y aquella parte del pueblo que se plegó a ella. En la medida en que junto a sus protagonistas *La Batalla de Chile* repone esas preguntas, para l*s espectador*s actuales, el resultado es una rara pieza de preservación prematura de un lenguaje político que se formula y hace audibles los tonos y términos de una arqueologizada contienda. Cuando decimos lenguaje, también aludimos a su dimensión literal: la palabra “imperialismo” y “explotación” no aparecen como elementos de un marco teórico que requiere ser estudiado, sino que se hacen presentes en el modo en que l*s agentes se refieren y explican circunstancias concretas de sus vidas: “no llegan repuestos a causa del bloqueo imperialista”, explica un obrero. En suma, *La Batalla de Chile* hace audible un viejo lenguaje político porque permite ver el modo en que este configura prácticas, formas de hablar y comprender, dibuja esperanzas, descifra peligros, alimenta el arrojo.

Por otra parte, es notable también que, en la tercera parte —*El poder popular*— el portavoz central de la palabra política no son l*s dirigentes, sino las bases: obrer*s, campesin*s, “poblador*s” agrupad*s y no agrupad*s, algunas amas de casa. En proporción, la cantidad de tiempo que hablan personajes ignotos como esos —para quienes no es necesaria una leyenda que aclare su identidad, porque su simple estar en una fábrica o en la calle, ya da cuenta del lugar desde el que hablan—, es significativamente mayor que el de las grandes figuras públicas, como la del propio Allende. Por cierto, es llamativo que la elección de esas voces populares denota algunas limitaciones del esquema interpretativo con que *El tercer Año* se orientaba. Hay una fuerte identificación entre el pueblo y los trabajadores. Los entrevistados, en su gran mayoría varones, son filmados con frecuencia en sus puestos de trabajo, y sus discusiones giran en gran parte en torno a problemas vinculados a la producción. Una respuesta recurrente a la pregunta de cómo apoyar el proceso hacia el socialismo es, significativamente, “no abandonar el trabajo”. Aunque había movimientos diversos, como los estudiantiles y de mujeres²², por ejem-

22 El movimiento estudiantil, ligado a la cultura y a la discusión sobre

plo, un sesgo androcéntrico y economicista parece dejarlos fuera de campo.

Con todo, aún con sus sesgos y exclusiones, el hecho de que la película hoy produzca un efecto de reposición de la palabra política que, parafraseando a Casullo, contribuye a recomponer “un sentido de la contienda”, descansa en que esos personajes ignotos del pueblo son retratados *como agentes*. Una decisión central en este sentido —destacada con agudeza por Ariel Arnal²³— es evitar en todo momento subordinar sus palabras a la función de ilustrar tesis previamente formuladas por el cineasta, es decir, no utilizar los testimonios como “ejemplo audiovisual de los enunciados del narrador”²⁴. A su vez, la gran variedad de testimonios y los largos minutos dedicados a sus discursos dan cuenta de que no prima una voluntad de síntesis de lo que se percibe como una multitud de voces cuya riqueza reside, precisamente, en exponer más matices e inflexiones de las que podría transmitir el narrador *en off*. El cuadro complejo que conforma esa pluralidad —aún con sus exclusiones— permite atisbar lo que, en palabras de una de las entrevistadas, podríamos llamar cierta inteligencia colectiva. Las palabras y gestos que caracterizan los encuentros en los que campesinos y trabajadores urbanos expresan su alianza y dirimen sus conflictos, por ejemplo, son un destello concreto de esa inteligencia puesta en marcha.

La exposición de l*s protagonistas como agentes se logra también con la puesta en escena de las voces en su materialidad. No

socialismo en clave de reproducción cultural, y el de mujeres, vinculado a esa parte fundamental pero no paga de la producción que es la reproducción doméstica. Durante el gobierno de Allende se produjeron acciones y disputas en ambos frentes. En el educativo se intentó promulgar una reforma educativa llamada ENU (Escuela Nacional Única) que despertó la oposición de gran parte del estudiantado secundario y que, por presión de la Iglesia y militares, finalmente no se concretó. Los movimientos de mujeres permanecen activos y el gobierno produjo distintas medidas tendientes a la equidad jurídica y salarial, al tiempo que aparece la importante figura de Mireya Baltra como Ministra de Trabajo.

23 Arnal, Ariel, “El cine como fuente para la historia: «La Batalla de Chile»”, *ídem*, p. 73.

24 Rodríguez, Ignacio “Giro subjetivo en el documental político latinoamericano: el caso de Patricio Guzmán”, *Imagofagia*, no 2, 2015, p. 4.

sólo escuchamos, también vemos a quienes hablan, y esa corporalidad no es un mero soporte de lo dicho, sino que tiene una potencia semántica propia. Así como no se limita a ilustrar la narración en *off*, especialmente en algunas escenas, la cámara además logra no repetir con la imagen la palabra de l*s entrevistados. Esto es en gran parte logro de la sutileza y avidez del camarógrafo Jorge Müller y su manera de yuxtaponer sonido e imagen. En las entrevistas la cámara abandona al entrevistado y busca otros encuadres; se demora en gestos fugaces, en objetos, personas que están en segundo plano, y ensaya así una especie de edición *in situ*, que produce distintos efectos expresivos. Por ejemplo, en una escena a un obrero se le pregunta su opinión sobre la coyuntura²⁵. La cámara no se detiene en él sino en un hombre que está detrás de él y que lo escucha y mira atento. El oyente está apoyado con un brazo contra una pared, su rostro es todo preocupación y atención por lo que dice el otro. No mira a la cámara. En su silencio se agolpan la consciencia de todo lo que estaba en juego, la dificultad del dilema político, la incerteza y por tanto también el arrojo. El gesto balancea y complejiza el énfasis y la seguridad con que habla el entrevistado; introduce un doblez que nos acerca más al nudo dramático²⁶. Otro momento en que el cuerpo toma un lugar central es cuando habla el presidente de la Sociedad de Fomento Fabril²⁷ y de la Confederación Única de Profesionales de Chile²⁸. El tiempo que se le dedica a este personaje incluye la manera en que pausadamente se presenta a sí mismo, aunque ese lapso podría haber sido ahorrado con una leyenda al pie en la edición. Interesa captar en esos segundos una gestualidad muy ordenada, cuidadosamente estetizada, que contrasta con las voces de obreros,

25 Cfr. *El poder popular*, 00:28 aprox.

26 Cuando se trata de representantes de la burguesía, en cambio, la cámara se mueve de otra manera. Por ejemplo, al comienzo de *El poder de la burguesía*, cuando se entrevista a una señora de buen pasar y opositora de la Unión Popular, la cámara se pasea indiscreta por los objetos de la casa, como buscando en esa materialidad un revés de las respuestas que la entrevistada ofrece. Arnal (op. cit.) ha destacado también este contraste.

27 Cfr. *El poder popular*, 00:11 aprox.

28 Cfr. *El poder popular*, 00:12:20 aprox.

campesinos y pobladores que intentan hacerse escuchar por encima de los sonidos del ambiente. De esta manera se retrata un contraste sensible muy expresivo. De un lado hay un “aparecer” que es desordenado, que se gana por arrebató y urgencia, sin vergüenza, pero también sin aplomo y demasiada preparación. Del otro están quienes saben aparecer con soltura y virtuosismo, para quienes el mundo de las apariencias es su natural dominio. De nuevo, el rescate de la corporalidad expuesta en la arena política, es parte de la preservación de la singularidad de l*s protagonistas como agentes de la historia. Esa singularidad es parte de lo que permite recomponer, insistimos con Casullo, “un sentido de una contienda”.

III. El cine en la historia

Uno de los motivos recurrentes que encontramos en el NCL, conectado con su pregunta por un cine popular, es un movimiento reflexivo que expone e interroga el propio dispositivo cinematográfico. El gesto reflexivo en muchos casos busca romper la ilusión de transparencia del cine del dominador (la ilusión de que existe una inmediatez entre espectador* y lo mostrado) e incita al* espectador* a tomar una posición crítica y activa en relación a lo que ve. En *El camino a la muerte del viejo Reales*, por mencionar una de las películas analizadas en los ensayos precedentes, en distintos momentos somos conscientes de la perspectiva y posición de quienes llevan la cámara, actitud que de algún modo interpela entonces nuestra propia toma de posición. O por poner un ejemplo clásico, *La hora de los hornos* de Pino Solanas (Argentina, 1968), otro gran documental del NCL, tematiza críticamente las imágenes filmicas, expone su carácter ideológico y genera una duda epistemológica en relación a los aparatos de cine.

En el caso de *La batalla de Chile*, no podemos decir que un movimiento reflexivo análogo sea central. Si bien se hace alusión a que los medios de comunicación en manos de la burguesía distorsionan la realidad, no hay un trabajo cinematográfico sobre esa distorsión, porque —como dijimos— esas imágenes no se utilizan. Tampoco se pone de manifiesto el propio artificio —el que utiliza *Tercer año*— como tal, aun cuando muchas veces veamos la cámara, al entrevis-

tador o el micrófono. Esas apariciones tienen más que ver con limitaciones técnicas (la cámara estaba enganchada al micrófono por un cable) que con una intención de exposición crítica. Además, cámara y micrófono no resultan discordantes con el estilo periodístico general que adopta el documental y por ello no son introducidos como medios de extrañamiento y autoreflexión, sino con naturalidad. Sin embargo, hay dos momentos en los que sí se expone y reflexiona tangencialmente sobre el quehacer cinematográfico. Aunque relativamente secundarios, vale la pena mencionarlos porque ambos sugieren una pregunta sobre el lugar del cine en la historia política de los pueblos. Esta es una pregunta que —de nuevo— fue central para el NCL y que no pierde actualidad.

El primero de estos momentos es el que relata la muerte del camarógrafo argentino Leonardo Henrichsen, durante el intento de golpe frustrado que se conoce como el Tancazo. Henrichsen había ido a Santiago como corresponsal de un canal sueco, *Severiges Television*. El 29 de junio de 1973 es asesinado a metros de la Casa de la Moneda por el cabo Héctor Bustamante, uno de los militares sublevados bajo el mando de mando del Teniente Coronel Roberto Souper. La última toma que filma antes de morir es el disparo de su asesino. Mientras la cámara hace zoom, podemos ver cómo el militar empuña el arma, apunta y dispara. Gracias a la colaboración del propio gobierno e integrantes de *Chile Films*, la cámara es recuperada y llevada a Buenos Aires para su revelado seguro.

Las imágenes recorren el mundo con dos mensajes. Uno, el más obvio, es la denuncia contra el poder militar chileno, que meses después daría comienzo a la terrible dictadura pinochetista de casi doce años. El segundo, que nos interesa destacar aquí, es importante en particular para Guzmán y *Tercer año*. Tenía por contenido a un camarógrafo siendo partícipe de esa batalla. Las imágenes de Henrichsen eran la evidencia de que contar la historia jamás nos deja fuera de escena y que hay batallas que no admiten un narrador no involucrado²⁹. No por acaso, también a la memoria de Henrichsen está dedicada *La Batalla de Chile*.

29 Con algo de ironía Guzmán alude al hecho de que la pretensión del dispositivo cinematográfico de no ser parte de lo que sucede, es una ilusión que se paga muy caro: “A Henrichsen le ocurre algo muy extraño. Parece que

El segundo momento se encuentra en el final de la trilogía. En la última escena, aparece Patricio Guzmán entrevistando a un obrero. Es el único momento en donde vemos al cineasta de cuerpo entero, reconocible, junto a quien interroga (antes veíamos del entrevistador sólo un brazo, una cabeza tomada de atrás o el micrófono). La entrevista insiste en la pregunta urgente: “Dime una cosa compañero: ¿qué hay que hacer?” y recibe como respuesta una premonición de lo que pasaría: “si el gobierno no se desprende de ciertos compromisos, será liquidado”³⁰. Luego, y en un tono de voz más bajo, despreocupado del micrófono, escuchamos el término de la conversación. Es un intercambio breve, un saludo:

Guzmán: Nos vamos caminando, compañero. Nos vemos compañero, nos vamos viendo....

Obrero: Ojalá.... Y que salgamos adelante. Es ahora o nunca.

Las palabras de Guzmán se repiten de nuevo, y se superponen con la melodía dulce de “Venceremos”. Mientras las escuchamos, ya no vemos a ninguno de los dos. Vemos una llanura, una especie de desierto que parece anacrónicamente remitir a *Nostalgia de la Luz*. ¿Se volverán a ver? No lo sabemos. Parecen despedirse ellos mismos sin saberlo. *La Batalla de Chile* finaliza así con una toma que sitúa al

Henrichsen se siente protegido por la cámara. Algo que yo notaba también en Jorge Müller y en Bernardo Menz en el sonido. Cuando Bernardo tenía el micrófono puesto y oía a través de los auriculares y cuando Jorge miraba a través de la cámara, yo estaba entre los dos y pensaba: ¿cómo es posible que Jorge y Bernardo estén tan tranquilos en medio de una batalla callejera donde están cayendo piedras, piedras grandes a pocos metros? ¿Cómo es posible que Bernardo no tenga miedo en las situaciones callejeras? Bernardo grabó impactos de pedradas que caían a poco menos que a sus pies. Y Jorge seguía la caída de la piedra con la cámara, que pasaba por encima de nosotros a veces. 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 de ver. Yo creo que a Henrichsen le pasó un poco esta situación, ¡porque hace un zoom a quien le dispara!” Guzmán, Patricio, “Hacer la memoria de Chile”, *idem*, pp. 142-143.

30 Nuevamente, la decisión de no apegarse a la cronología que ya señalamos, se expresa aquí como una rebeldía contra la derrota como última palabra. A pesar de lo que vaticinan los dichos del obrero, la imagen de Guzmán junto a él resulta un punto final de sentido muy distinto al que podría haber implicado la de la Casa de la Moneda destruida.

cineasta en el mismo cuadro que su protagonista, en la misma encrucijada con toda su incertidumbre. Esa despedida incierta sugiere el umbral histórico en el que no sólo l*s trabajador*s, también el cine político se encontraba: en el umbral de la pérdida de las condiciones de posibilidad de ese encuentro fugaz entre un pueblo y un cine.