

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2013-2015**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**USOS Y ESTRATEGIAS DE LO REAL EN LA CONSTRUCCIÓN DEL
CINE REVOLUCIONARIO DE PATRICIO GUZMÁN. EL CASO DEL
DOCUMENTAL “LA BATALLA DE CHILE”**

NATACHA DANIELA SCHERBOVSKY

ENERO 2016

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2013-2015**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**USOS Y ESTRATEGIAS DE LO REAL EN LA CONSTRUCCIÓN DEL
CINE REVOLUCIONARIO DE PATRICIO GUZMÁN. EL CASO DEL
DOCUMENTAL “LA BATALLA DE CHILE”**

NATACHA DANIELA SCHERBOVSKY

ASESOR DE TESIS: HUGO BURGOS

**LECTORES: GASTÓN CARREÑO
JULIO CÉSAR GUANCHE**

ENERO 2016

DEDICATORIA

Esta tesis está dedicada a todxs aquellxs que soñaron, filmaron y lucharon por hacer de Chile un país más solidario, más justo, más hermoso. Especialmente a mi padre, Fernando Scherbovsky y al querido profesor Edgardo Garbulsky (*in memoriam*), grandes hombres y militantes comunistas, que me enseñaron a querer el proceso revolucionario emprendido por el pueblo chileno, a creer que las transformaciones sociales son posibles, necesarias y las realizan hombres y mujeres sencillas.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer especialmente a los cineastas y militantes de organizaciones políticas-sociales que cálida y amablemente me recibieron en sus casas y cafés, me contaron sus historias y experiencias de vida durante la años de gobierno de la Unidad Popular. Se animaron, a través de sus relatos, a recuperar sueños, deseos, proyectos, concepciones sobre cine, sociedad y política propias de una época. Así como también a compartir con mucha humildad sus frustraciones.

Agradezco con mucho cariño a mi tutor de tesis Hugo Burgos, las horas de dedicación y empeño. Por ayudarme, acompañarme y estar siempre presente en este proceso de investigación.

A mi padre y mi madre que son fundamentales en cada paso de vida realizado. Gracias por el acompañamiento indispensable. A mi madre, Miriam Di Gerónimo, un enorme agradecimiento por corregir con mucho amor y dedicación esta tesis.

A mis hermanxs, Nadya y Vladimir, por todo el apoyo y la fraternidad construida día a día, indispensable para caminar.

A mi tía Frida, por el cuidado, el cariño y el amor brindado siempre. Sobre todo en esta etapa difícil y final.

A mis padres en Chile, Bruja y León y mi querida hermana Susana, que fueron maravillosos en la entrega y hospitalidad mientras realizaba el trabajo de campo. Gracias por las “onces”, las tardes de domingo en el patio, las palabras, los miles de gestos de amor.

A Rafael Huerta Guajardo que con toda amabilidad y solidaridad me abrió las puertas al mundo del cine chileno.

A mis amigxs queridxs de Quito, Rosario y Mendoza, que son sostén y familia. En especial quisiera agradecer a Marina Espoturno, Juan Bautista Lucca, Emilia Roitman por su incansable apoyo, lectura y sugerencias en la elaboración y escritura de esta tesis.

A mis vecinos Franco Passarelli, Nicolás Sazo y Delfina Magnoni que me ayudaron a transitar este proceso conversando, riendo, jugando, comiendo juntos, viviendo en la 6.

A Jorge Acanda, Silvia Simonassi y Gabriela Águila grandes docentes que leyeron con detenimiento y cuyos aportes fueron invaluable.

A todxs y cada unx muchas gracias.

ÍNDICE

Contenido	Páginas
RESUMEN.....	8
CAPÍTULO I.....	9
INVESTIGAR EN ANTROPOLOGÍA VISUAL: DEFINICIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS, POLÍTICO-ACADÉMICAS, ACERCAMIENTO AL CAMPO Y ELABORACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO.....	9
Introducción.....	9
Acercamiento/construcción del campo. Sobre la definición del problema de investigación.....	12
Justificación del problema de estudio desde la Antropología Visual.....	14
Objetivos generales y específicos.....	17
Objetivos generales.....	17
Objetivos específicos.....	17
Perspectiva metodológica.....	17
Estado del arte.....	23
El cine que mira/construye Patricio Guzmán.....	24
“La Batalla de Chile” documento/fuente/ representación del proceso social.....	26
Marco teórico.....	29
Los debates sobre hegemonía.....	29
Perspectivas sobre realidad en el cine documental.....	37
Lo político en el cine y sus formas de representación.....	43
La construcción de un nuevo cine.....	44
Cine revolucionario o imperfecto.....	44
Cine militante.....	45
CAPÍTULO II.....	48
LATINOAMÉRICA Y CHILE EN TRANSFORMACIÓN. CONTEXTO REGIONAL Y CINEMATOGRAFICO DE PRODUCCIÓN.....	48
Introducción.....	48

Latinoamérica en acción. La construcción de una nueva cultura política.....	49
La formación del Nuevo Cine Latinoamericano y la necesidad de un cine revolucionario.....	54
La Batalla de Chile como parte del Nuevo Cine Latinoamericano. Diferencias y similitudes con películas características del movimiento cinematográfico.....	63
Chile en los años 60-70. Del desarrollismo a La experiencia de la “vía chilena al socialismo”.....	66
El cine durante el gobierno de la Unidad Popular. Los Cineastas-militantes.....	80
CAPÍTULO III.....	89
LA CONSTRUCCIÓN POLÍTICA DE LAS IMÁGENES. FORMAS DE REPRESENTACIÓN DEL PROCESO REVOLUCIONARIO. EL CASO DE “LA BATALLA DE CHILE”.....	89
Introducción.....	89
La mirada política/estratégica/dialéctica de Patricio Guzmán sobre el proceso revolucionario.....	90
La “realidad” en “La Batalla de Chile”.....	94
La representación de la lucha de clases.....	100
La representación del “pueblo” y las voces de los “invisibles”.....	107
Estrategias fílmicas de representación y su relación con el discurso ideológico.....	115
La cámara que mira el proceso revolucionario y al pueblo.....	116
La narración y sus voces.....	119
El uso del montaje “dialéctico “e invisible en la configuración de una realidad en disputa.....	123
CAPÍTULO IV.....	130
SIGNIFICACIONES SOBRE “LA BATALLA DE CHILE”. USOS Y VALORACIONES.....	130
Introducción.....	130
La construcción política del discurso dominante y las tensiones desde el documental.....	130
Prácticas de exhibición y circulación como prácticas contrahegemónicas.....	136
Prácticas de circulación y exhibición durante la transición democrática.....	139

Invisibilización en la Televisión Pública chilena. “La Batalla de Chile” en los entramados de las relaciones de poder y su disputa por la memoria.....	141
“La Batalla de Chile”: mirada desde lo sujetos históricos.....	150
Sentidos de “La Batalla de Chile” como registro/documento/testimonio/memoria..	151
CONCLUSIONES.....	160
“El instante de peligro”.....	164
BIBLIOGRAFÍA.....	169
Documentos.....	176
Fuentes audiovisuales.....	176
Fuentes periodísticas.....	177
Sitios web revisados.....	178
Entrevistas.....	178

RESUMEN

El triunfo de la Revolución Cubana inaugura en Latinoamérica una época donde empieza a sentirse/vivirse que la revolución social era “posible”, necesaria y urgente. Siguiendo esta tradición pero sin recurrir a las armas, “la vía chilena al socialismo” impulsada por el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973) intentó llevar adelante un gobierno popular y democrático.

En este sentido, el bloque de los años 60/70 se caracterizó por la práctica política y artística entrelazada. Así, se fue generando en el continente un “cine revolucionario” que buscaba con la realización cinematográfica aportar a la construcción del socialismo.

En Chile la práctica de los cineastas militantes estuvo atravesada por este “compromiso”, este sentimiento de urgencia y necesidad ética de lograr con la cámara aportar al proceso revolucionario.

En el documental “La Batalla de Chile” (Patricio Guzmán, 1975-1976-1979), la representación de la realidad se encuentra condicionada por los discursos cinematográficos de la época, los discursos políticos, el contexto histórico regional y local, así como también por la mirada de su director Patricio Guzmán y del Equipo de producción “Tercer Año”. La búsqueda se juega en la representación de una realidad en permanente movimiento, marcada por la lucha de clases, cuyo sujeto de transformación era el “pueblo” y los trabajadores organizados. También se intenta desde el lenguaje fílmico revelar en las imágenes aspectos ocultos: concretamente, la planificación de Golpe de Estado, que desde los sectores dominantes estaban diseñando.

La circulación, exhibición y difusión del film permite analizar los diferentes usos políticos que los sujetos (cineastas militantes y militantes de organizaciones políticas y sociales) le han encontrado al documental desde la dictadura, el proceso de transición democrática hasta la democracia actual. De este modo, “La Batalla de Chile” puede pensarse como discurso contrahegemónico, discurso de denuncia, catalizador de la memoria o generador de aprendizaje para los procesos de luchas actuales.

CAPÍTULO I

INVESTIGAR EN ANTROPOLOGÍA VISUAL: DEFINICIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS, POLÍTICO-ACADÉMICAS, ACERCAMIENTO AL CAMPO Y ELABORACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Introducción

América Latina inaugura la época de los sesenta/setenta con el triunfo de la Revolución Cubana (1959). Durante ese periodo se producen procesos revolucionarios y de fuerte movilización social en Latinoamérica (y en el mundo) que generan grandes transformaciones no sólo en términos políticos, sociales, sino en términos culturales, ideológicos y estéticos.

En este contexto regional, se inscribe la experiencia singular que vivió Chile con la llegada al gobierno de Salvador Allende en 1970 a través de la Unidad Popular¹. El proyecto político de la UP (de ahora en adelante) se caracterizó como la “vía chilena al socialismo”, pretendía llevar a cabo grandes transformaciones socio-económicas a través del cambio democrático respetando la legalidad burguesa. De esta manera, se sostenía que esta vía se realizaría sin violencia ni dictadura del proletariado. En esa coyuntura, como analiza Moulián (1997) la UP desencadenó prácticas y retóricas revolucionarias sin movilizar los medios indispensables para que se produjera esa creación. Es decir, quiso escapar a la relación revolución – violencia que se había aplicado a todos los ejemplos revolucionarios mundiales anteriores. Sin embargo, las tensiones vividas durante estos años, producto del constante ataque de los grupos de derecha, los conflictos al interior de la UP en relación con el punto límite para mantener la legalidad, la confianza en el profesionalismo y en la no intervención de las fuerzas armadas, el sostenimiento del

¹En 1969 se crea la Unidad Popular con participación del Partido Socialista, el Partido Comunista, el Partido Social-Demócrata, los Movimientos de Acción Popular unificado (MAPU), la Acción Popular Independiente (API) y el Partido Radical. En 1971, una vez que Allende se encuentra en el gobierno se incorporará la Izquierda Cristiana, que era una escisión del Partido Demócrata Cristiano. Algunos sectores de la izquierda más radicalizada no participan de la alianza electoral, pero suman su apoyo crítico a la elección de Salvador Allende. Entre ellos, el más importante fue el Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR)

proceso revolucionario sin armas, marcaron todo el proceso que terminó de manera trágica con el golpe de Estado en 1973 al mando de Augusto Pinochet².

Teniendo en cuenta que el cine es una herramienta para entender/reflexionar/pensar la sociedad, un “agente de la historia” en palabras de Marc Ferro (2009) durante el gobierno de la Unidad Popular, el cine vivía, como afirma Mouesca, un proceso de cambio importante ya que intentaba encontrar una salida al estancamiento y decadencia de la “industria nacional” que resultaba inexistente. En este proceso, el documental experimentaba cierto auge, buscaba nuevas formas y contenidos, procurando generar una producción cinematográfica que se enfocara en temas vinculados con su historia e “identidad nacional” (Mouesca, 2005: 68).

En este contexto, el cineasta Patricio Guzmán vuelve a Chile, país de donde había emigrado en 1966 hacia España con el objetivo de estudiar cine. Según sus palabras regresa en 1971 cuando el Manifiesto de cineastas de la Unidad Popular ya se había escrito (Guzmán, 1977 en Guzmán y Sempere 1977: 24). El manifiesto proclamaba que los cineastas estaban comprometidos con el proceso político y social de su pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo. Planteaban que el cine era un arte que debía ser revolucionario. Es decir, debía nacer de la realización conjunta del realizador con el pueblo que compartían la misma tarea: la liberación. Reivindicaban un cine nacional, popular, crítico, que permitiera generar una acción revolucionaria y un sentido de clase. Consideraban que el cine era un derecho del pueblo y debía llegar hacia todos los chilenos. Así como todos los trabajadores del cine debían tener acceso a los medios de producción ya que “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” (Manifiesto de Cineastas de la UP citado en Mouesca, 1988: 72).

Guzmán decide que “lo más importante es ponerse al servicio de la realidad contingente. O sea, “filmar los acontecimientos que estamos viviendo en ese instante” (Guzmán, 1977:24 citado en Guzmán y Sempere 1977: 24). El cineasta siente/vive/ esa “obligación ética” de formar parte de ese proceso. Experimenta la urgencia por convertirse en un protagonista activo de los procesos sociales que se estaban viviendo, en un cineasta

² En el capítulo 2 analizaremos concretamente esta experiencia, los objetivos propuestos, las tensiones y contradicciones que fueron sucediendo durante los tres años, tanto al interior de la Unidad Popular como en las distintas esferas sociales.

comprometido que pudiera dar testimonio de esa “realidad”. En este sentido recuperamos sus palabras:

Llego a mi casa, yo vivía en una calle muy céntrica de Santiago, a siete cuadras de La Moneda, y allí, cuando tú ves pasar una marcha de trabajadores de izquierda por la calle y tú estás escribiendo un guión, tú sales afuera a mirar... Eso me ocurría constantemente. Tú estabas en un café en el centro y de repente pasaba un piquete de trabajadores con banderas rojas... ¿Cómo entonces no ponerse a filmar todo aquello? ¿Por qué ausentarse de esa realidad? (Guzmán, 1977: 24 citado en Guzmán y Sempere 1977: 24).

En la urgencia por dar cuenta de esta realidad, Guzmán se incorpora a la productora estatal “Chile Films”³ que durante el gobierno de Salvador Allende fue caracterizada como el “cine de la Unidad Popular” o el “cine de Allende” en donde los cineastas, según su perspectiva, tenían muy claro el camino para sentar las bases de un cine al servicio de la revolución⁴. Para Guzmán querían hacer “un cine renovado, distinto, nada celebrativo, épico, experimentador” que contribuyera a la transformación social. De acuerdo con sus palabras: “No es importante hacer mil películas de mil temas. Hagamos solo las que ayudan a la toma del poder. Y después de que la toma del poder se realice, entonces sí, programemos: películas históricas, pedagógicas, de análisis, etc.” (Guzmán, 1977 citado en Mouesca, 1988: 78).

Guzmán afirma que las producciones cinematográficas muchas veces se llevaron a cabo a costa de los funcionarios ineficaces que fueron apropiándose de la productora, aunque reconoce que una revolución es todo menos la confortabilidad. Por eso el cineasta planteaba que para que desapareciera la lucha de clases y en consecuencia se produjera una libertad integral en el hombre, era preciso luchar durante años y años hasta conseguirlo, desde adentro de un proceso revolucionario (Guzmán y Sempere, 1977).

De acuerdo con ello, entonces, en esta tesis nos propondremos analizar la relación entre cine y procesos sociales; indagar acerca del entrecruzamiento de la política, el cine, la cultura y las formas de construcción de un cine “al calor” de los acontecimientos políticos-

³Chile Films es una empresa productora estatal que se formó en 1942 como “empresa filial de la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) la poderosa palanca que el Estado se ha dado para impulsar el desarrollo económico e industrial del país” (Mouesca, 2011). Su objetivo era apoyar el desarrollo de la producción cinematográfica chilena.

⁴Para Chile Films, el cine debía dejar de ser un instrumento de alienación, reproductor de los valores ajenos como había sido hasta el momento su producción nacional y convertirse en el “cine que se nutre de la vida misma y emerge de allí como un testimonio, una reflexión o un canto a la liberación” (Chile Films, 1972: 26).

históricos. Un cine que vincule la ideología con la política, la “realidad” y el “pueblo” con la cotidianeidad social.

Acercamiento/construcción del campo. Sobre la definición del problema de investigación

Durante el trabajo que realicé⁵ como ayudante de cátedra (y posteriormente como adscripta) en la asignatura “Historia Social Latinoamericana” correspondiente a la Licenciatura en Antropología (Universidad Nacional de Rosario, Argentina) empecé a pensar acerca de la relación entre cine y procesos político- sociales ya que en diferentes oportunidades recurrimos a textos visuales para estudiar/analizar/discutir, sobre todo, procesos revolucionarios y de fuerte movilización social⁶.

En ese marco, abordamos el estudio de la “vía chilena al socialismo” proyectando el documental “La Batalla de Chile”. Fue la primera vez que vi la película, me cautivó la forma de narrar, los modos de acercarse/construir ese proceso vivido/experimentado durante los años de gobierno de la Unidad Popular mediante la participación del cineasta (y del equipo de producción) en la misma historia que se iba contando. Es decir, su intervención en las marchas, en las movilizaciones, en el Congreso Nacional, en reuniones de partidos políticos. Reparé en la construcción del relato que se realizaba tomando en cuenta las diferentes voces de los sujetos sociales que formaban parte de ese momento histórico.

Sin embargo, en aquel entonces, mi foco de interés radicaba en entender al cine como fuente de conocimiento de los procesos históricos. De acuerdo con Marc Ferro, historiador francés perteneciente a la Escuela de los Annales, uno de los pioneros en defender la

⁵ Considero que el proceso de investigación es personal y a la vez colectivo. Es decir, hay experiencias propias que se entretajan en discusiones/enfoques sostenidos por otros investigadores, en intercambio de ideas con docentes, compañeros, etc. En este sentido tanto en la introducción, en el apartado donde abordo aspectos metodológicos, y en la conclusión voy a combinar el uso de la primera persona del singular para hablar de la experiencia vivida/la transparencia como autora con el uso de la primera persona del plural para referirme a los abordajes más generales a los que adscribo, los contactos con investigaciones o lecturas de material teórico vinculados al análisis que intento generar. De acuerdo con esto último, en el cuerpo del trabajo utilicé la primera persona del plural.

⁶En el transcurso de los cursos proyectamos la película “La Revolución Congelada” (1973) dirigida por el cineasta argentino Raymundo Gleyzer, para estudiar/analizar la Revolución Mexicana. También con la intención de generar conocimiento sobre procesos de movilización colectiva y transformación social en Brasil durante los años ’60, analizamos la película “Dios y el diablo en la tierra del sol” (1964) dirigida por el cineasta brasileño Glauber Rocha.

relación entre cine e historia desde la década del '70, era posible pensar al cine como fuente, como documento para el estudio de una época frente aquellos historiadores que planteaban que no era adecuado no sólo por el grado de subjetividad, sino también “por su carácter de ilusión gracias al montaje, que permite la manipulación espacio-temporal de la realidad” (Erlj, 2009).

Frente a estos argumentos, Ferro e historiadores como Peter Burke afirman que al igual que los historiadores, los cineastas “montan su ‘texto’ seleccionando determinadas imágenes y desechando otras” (Burke, 2005: 48) por lo que el resultado final termina siendo una interpretación, una visión, de la historia o de los acontecimientos.

En este sentido, entonces, y ya en el marco de la Maestría en Antropología Visual, comencé a preocuparme por la representación de los procesos histórico-políticos en el cine. En la forma en que se “presentan nuevamente” vinculados a la mirada subjetiva/política/ideológica del que representa, al contexto socio- histórico en el que se insertan estas representaciones, así como también al contexto de producción (cinematográfica) nacional y regional que condiciona los modos y discursos de representación.

De acuerdo con este recorrido, mi interés general radica en estudiar la representación de los procesos revolucionarios que surgen en el cine documental durante los años '60 y '70 en América Latina. Analizar la vinculación entre cineastas/militantes y el modo de construir/hacer un cine revolucionario. Por eso en esta tesis planteo como problema de estudio cómo se construye un cine revolucionario a partir de la representación de procesos sociales, teniendo en cuenta el lenguaje fílmico, los elementos narrativos, las posiciones político-ideológicas de los artistas, los discursos sociales de la época. Concretamente me pregunto ¿qué elementos de la representación de “lo real”, del proceso revolucionario llevado a cabo durante el gobierno de la Unidad Popular en Chile son utilizados en el documental “La Batalla de Chile” para construir un cine revolucionario?

Entiendo por cine revolucionario aquel que se caracteriza por su vinculación y compromiso con los procesos políticos-sociales que buscan la transformación social. En el caso estudiado, siguiendo el Manifiesto de la Unidad Popular, nos referimos al cine que consideraba urgente y necesario ponerse al servicio de la construcción del socialismo que estaba llevando a cabo el pueblo chileno (Manifiesto de Cineastas de la UP En: Mouesca, 1988). Un cine que ayudara a la toma del poder, que motivara la acción, que generara

movimiento, que fuera capaz, en palabras del cineasta cubano Julio García Espinosa, de mostrar el proceso de los problemas antes que celebrar los resultados (García Espinosa, 1969). Es decir, que pudiera dar testimonio de los conflictos producto de la “lucha de clases”. Un cine que entendía como aspecto fundamental la relación del cineasta con el pueblo, en tanto el pueblo era el generador de la acción y el cineasta su instrumento de comunicación. De acuerdo con el realizador boliviano Jorge Sanjinés el pueblo estaba luchando. Por eso el arte que expresaba al pueblo expresaba esa lucha y se convertía en una herramienta, un arma revolucionaria contra el opresor (Sanjinés y Grupo Ukamau, 1979).

Justificación del problema de estudio desde la Antropología Visual

En tanto el problema de investigación está construido alrededor del vínculo entre procesos político- sociales y su representación en el cine documental, se inserta en los debates al interior de la Antropología Visual, ya que el problema de “lo real”, la realidad y su representación forman parte de las preocupaciones de este campo de estudio. Ardévol afirma que la antropología no estudia el mundo físico sino sus representaciones. Por eso para la autora la antropología visual debería “entender las representación visual en función de la relación interpersonal a través de la mediación – la cámara, la fotografía, el film- (...) aprender a mirar a través de la imagen, rastrear el contexto en el que se produce” (Ardévol, 1998:2).

En este sentido, el cine, en tanto herramienta de representación, se convierte en un medio que permite acceder a procesos sociales, políticos, a la vida cotidiana de los sujetos, al mundo social pero no de manera directa sino a las visiones de ese mundo propias de una época: a las visiones que tiene el campesinado de la clase media, a la visión masculina de la mujer. (Burke, 2005).

De acuerdo con Comolli, el cine envuelve el mundo, lo define, lo hace perceptible e inteligible (Comolli, 2010) por eso el cineasta a través del ordenamiento que realiza de ese mundo, de la selección y montaje de escenas, de la forma que encuentra para narrarlo (vinculado a su posición política- ideológica/teórica/estética) elabora una mirada y una construcción/reconstrucción de la realidad que ha abordado. De acuerdo con ello Grau afirma que:

[...] en el proceso de creación del film de trasfondo etnográfico, la mirada del antropólogo se fija en una **porción de la realidad**, el resto queda «fuera de campo». Al seleccionar ese segmento, y no otro, ya se ha puesto en marcha el proceso de montaje (...) La cámara filma lo que tiene delante de ella, la selección se ha efectuado *a priori* en función de una determinada conjunción de intereses y condicionantes. La cámara es un ojo, pero un ojo que mira. La realidad siempre es la realidad que se filma, por eso es reconstrucción (Grau, 2008: 89).

En el caso de “La Batalla de Chile” la cámara es un ojo que mira un proceso social y decide tomar testimonio de la mayor parte de los hechos públicos esenciales del periodo: reuniones políticas, asambleas sindicales, debates; entrevistas colectivas e individuales a personas de todos los sectores políticos y sociales; concentraciones masivas, reuniones de partidos políticos, actos del gobierno. El interés de Guzmán con esta película era empezar “a elaborar un gran cuadro esquema que sea la síntesis de la lucha de clases en Chile”. (Guzman, 1973citado en Mouesca, 1988: 80). Es decir, mediante la filmación de esta “porción de realidad” el director comienza a construir una realidad fílmica conflictiva, en permanente movimiento y disputa. A su vez, según Sempere, el método dialéctico de montaje que utiliza “convierte a la película en una pieza didáctica, en un film-arma, que ilustra una serie de contradicciones, hace autocrítica y plantea cómo superarlas” (Sempere, 1977:6 citado en Guzmán y Sempere 1977: 6). Al respecto señala:

La lucha de contrarios, la sucesión de imágenes o secuencias que alternativamente se contradicen, que presentan opiniones, personas, datos, hechos opuestos, como opuestos son los planteamientos, objetivos y métodos políticos de la izquierda y de la derecha, en Chile y en todas partes, dan una doble dimensión creadora: por una parte, la descripción de los procesos internos; por otra, una dimensión de activa participación al espectador, que en la suprema objetividad de la imagen adquiere elementos de juicio para adoptar los propios juicios de valor y la toma de partido. (Sempere, 1977:6 en Guzmán y Sempere 1977: 6).

En este sentido no sólo resulta necesario tener en cuenta y analizar qué porción de realidad mira la cámara sino de qué forma construye esta realidad “La Batalla de Chile”. Es decir cómo el lenguaje fílmico (uso de planos, montaje, voz narrativa) puede convertirse en un elemento importante para generar un cine transformador, comprometido, revolucionario.

Por lo tanto, para esta investigación propongo que la construcción de "lo real" del mundo fílmico es un entramado de: el contexto histórico-social-político, el lenguaje fílmico, y la mirada del cineasta comprometido.

Consideramos que es importante el estudio de este problema atendiendo a las tres dimensiones nombradas ya que en la bibliografía consultada aparece generalmente la construcción de un cine revolucionario vinculado al contexto histórico-político-social y a la posición comprometida del cineasta pero se analiza con menor fuerza los usos y estrategias fílmicas, narrativa, discursivas, fundamentales en la emergencia de este cine. Al conjugar los tres elementos señalados pretendemos realizar un estudio más completo.

A su vez intentaremos reconstruir lo que está fuera del film, por medio de los relatos de los sujetos que formaron parte de ese contexto: cineastas militantes, integrantes del equipo “Tercer Año” (equipo de producción de “La Batalla de Chile”) y militantes de partidos/organizaciones populares. Es decir, nos proponemos abordar a través de una etnografía que apele a la memoria de los sujetos, los modos de producción fílmica y los discursos ideológicos que atravesaban/operaban en esta producción durante el proceso revolucionario en Chile así como también las prácticas de exhibición y circulación posterior del documental. Analizar los usos políticos del film, y su construcción como discurso contrahegemónico a través del tiempo. Investigar de qué manera se fue significando/resignificando construyendo nuevos textos fílmicos.

Considero que este trabajo es un aporte para la Antropología Visual ya que pretendemos realizar un estudio que tenga en cuenta diferentes capas de análisis. Nos proponemos ir entretejiendo la mirada del realizador con los discursos político-ideológicos de la época, su concepción de realidad y su representación. Hilando además las voces de otros sujetos que formaron parte del proceso y cuyas miradas son fundamentales para hilar un entramado que no ubique al director como la máxima figura sino también y por sobre todo como una voz más de los que crearon/construyeron/el documental y su historia posterior.

Entiendo que para la Antropología Visual este entretejido donde se entrelazan los sujetos con sus memorias, los contextos históricos políticos y el film con su lenguaje/estrategia narrativa/discursiva/ puede contribuir a generar una mirada más abarcativa y completa. O sencillamente ser más coherente con la complejidad de la vida cotidiana.

Objetivos generales y específicos

Objetivos generales

- Analizar cómo el entrecruzamiento entre el contexto histórico-político y de producción (regional y nacional), los discursos ideológicos de la época, las estrategias fílmicas y narrativas operan en la representación del proceso revolucionario en “La Batalla de Chile” y de qué manera esta representación contribuye a la construcción de un cine revolucionario.

Objetivos específicos

- Analizar la construcción de “realidad” conflictiva/dialéctica que se re-presenta en “La Batalla de Chile”

- Examinar el uso de la cámara (y selección de planos), el montaje y las voces narrativas como elementos claves en la representación de “lo real” y cómo estos elementos están operando en la construcción de un cine revolucionario.

-Analizar el documental “La Batalla de Chile” en relación al contexto de producción cinematográfico nacional y regional y de qué modo este contexto, las prácticas y los discursos que se generaban en la época, inciden en la producción de un cine revolucionario.

-Explicar la politización de las imágenes y cómo en las prácticas de exhibición y circulación, los sujetos usaban/usan el film como discurso contrahegemónico/de denuncia/contrainformación/de disputa por la memoria.

-Establecer relaciones entre los usos políticos que los sujetos han ido construyendo alrededor del documental “La Batalla de Chile” en diferentes momentos y las significaciones que han ido elaborando del film como “registro”, “documento”, testimonio” “memoria” de lo real/de un proceso/de una época.

Perspectiva metodológica

Para abordar la problemática señalada en relación a las tensiones surgidas entre el proceso revolucionario de la Unidad Popular y su representación fílmica en el documental “La Batalla de Chile” llevaremos a cabo una metodología que combine el análisis del film con

lo que está fuera, con lo que desborda al documental. Es decir, nos centraremos en el análisis de las tres partes que conforman “La Batalla de Chile”⁷ (“La insurrección de la burguesía” [1975] “El golpe de estado” [1976] “El poder popular” [1979]) el cual iremos entretejiendo con las significaciones y sentidos de los sujetos protagonistas del proceso revolucionario, ya sea como cineastas militantes o militantes de partidos/organizaciones populares.

Escogimos esta estrategia metodológica ya que como afirma Ardévol “el método etnográfico nos propone estudiar la imagen a partir de sus usos, como proceso y producto cultural. Debemos aproximarnos al contexto en que se producen y consumen las imágenes y describirlo, ver su complejidad sobre el terreno, a partir de lo que la gente hace y dice que hace con las diferentes formas de representación” (Ardévol, 2006:25).

De acuerdo con nuestra problemática, consideramos que el enfoque antropológico relacional resulta pertinente. Según Achilli los núcleos más importantes de esta opción teórica-metodológica están vinculados a la tradición crítica de las ciencias sociales. Destaca, en primer lugar, el *carácter relacional dialéctico* (la cursiva es de la autora) que supone entender el proceso de investigación como un esfuerzo por *relacionar* diferentes dimensiones de una *problemática* teniendo en cuenta los *procesos*, que se “generan en sus interdependencias y relaciones históricas contextuales” (Achilli, 2005: 3) En segundo lugar, el carácter de *movimiento* que tienen las prácticas y las relaciones sociales a pesar de estabilidad o equilibrio aparente. Un movimiento que conduce a buscar y construir *procesos* del pasado, “huellas de otros tiempo” en el presente, tanto uno como el otro, debe pensarse de manera dinámica. En tercer término, el carácter *contradictorio/de conflictividades* de los procesos sociales con contenidos concretos que no pueden ser otorgados apriorísticamente. En este sentido, resulta necesario recuperar tanto las estructuraciones hegemónicas como los diferentes niveles de conflictividades que se van generando, reconocer en los sujetos las prácticas, experiencias, las modalidades de conflictividades, las diferentes relaciones, los distintos espacios (Achilli, 2005).

De acuerdo con estos fundamentos teóricos-epistemológicos acerca del mundo social y de consideraciones metodológicas vinculadas a un modo *relacional* de construir

⁷ “La Batalla de Chile” es una trilogía pero en el cuerpo del trabajo haremos referencia al documental como una totalidad. En los momentos en que nos referiremos a una de las partes será aclarado.

conocimiento, Achilli reconoce tres *núcleos problemáticos*: a) el interés por conocer la *cotidianidad social*; b) la recuperación de los *sujetos sociales*, sus representaciones y construcciones de sentido; c) en el plano metodológico la *dialéctica* entre *trabajo de campo* y el *trabajo conceptual*.

En esta dirección, el antropólogo Eduardo Menéndez, presenta y agrega dos núcleos teóricos-metodológicos que resultan fundamentales para la construcción relacional de conocimiento. En primer lugar, plantea que si entendemos que los procesos sociales se desarrollan siempre en relación social, esto implica la presencia de dos o más actores sociales. Por eso sería necesario estudiar los “actores significativos” que forman parte de estos procesos, tomar en cuenta los dos actores, aunque reconoce que en la mayoría de los estudios sólo se investiga a uno y que muchas veces las razones son de tipo ideológico; ya que a partir de la profundización en un solo actor es posible dar cuenta de las relaciones de subordinación/opresión/exclusión que sufre el sujeto buscando modificar su situación. En segundo lugar, sostiene que los sujetos sociales tienen supuestos ideológicos, culturales, sobre los problemas que investigamos. De acuerdo con ello, la información que nos brindan está teñida de estos presupuestos, por eso no debemos aceptarla como verdad inmediatamente sino que sería necesario reunir otra cantidad de datos para tensionar esta información (Menéndez, 2010).

Siguiendo esta perspectiva relacional y un modo de entender la realidad como *totalidad concreta*, es decir, “como un todo estructurado y dialéctico en el cual puede ser comprendido cualquier hecho” (Kosik, 1967: 55), seleccionamos ciertas “estrategias metodológicas intensivas que posibiliten entamar los procesos socioestructurales con los procesos y relaciones vividos y significados por los sujetos” (Achilli, 2009: 76). En este sentido, y siguiendo a Rockwell (1987) privilegiamos el trabajo de campo como forma de acceder al “conocimiento de lo desconocido”, de la realidad que queríamos analizar.

Para ello privilegiamos sobre todo una *técnica etnográfica*: la “*entrevista etnográfica*”. La entrevista etnográfica, en tanto es una relación dialógica entre el investigador y los sujetos cognoscentes, (Rockwell, 1987) me permitió conocer de manera profunda lo que los sujetos pensaban, sentían, percibían acerca del proceso revolucionario emprendido por la Unidad Popular (1970-1973), sus experiencias de vida como cineastas militantes/militantes de organizaciones y partidos populares tanto en ese periodo como

posteriormente con la irrupción de la dictadura militar. Sus historias personales/sociales ligadas, sobre todo, al exilio. A su vez pude ahondar en sus percepciones acerca de “La Batalla de Chile”, el contexto de producción cinematográfico regional/nacional, sus modos de entender/pensar el film, los usos políticos que encontraban, el discurso ideológico que, según sus perspectivas, subyacía.

Concretamente, realicé ocho entrevistas en profundidad a cineastas militantes del periodo estudiado. Escogí aquellos que habían estado vinculados al proceso de producción y post producción de “La Batalla de Chile” o que habían formado parte de centros de producción cinematográfica durante el gobierno de Salvador Allende. Entonces, entrevisté a Pedro Chaskel y Bernardo Menz, respectivamente montajista y sonidista de “La Batalla de Chile”. A Mario Díaz, cineasta-sonidista que había participado en la remasterización del film en el año 2005. A Orlando Lübbert, asistente de dirección del primer film de Patricio Guzmán “El primer año”. A Carlos Flores, cineastas militante del MIR y perteneciente al Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, a José Román, cineasta que había participado del centro de producción cinematográfica de la CUT (Central Única de Trabajadores) y a Sergio Navarro, cineasta militante del MAPU. Luego de varios meses en campo, pude entrevistar a Patricio Guzmán, realizador y director de “La Batalla de Chile”.

A su vez, realicé dos entrevistas en profundidad a Jorge Montealegre, militante de la Izquierda Cristiana y a Virginia Quevedo que había formado parte de las JAP (Junta de Abastecimiento y Precios) durante el periodo de la Unidad Popular. Ambas entrevistas me permitieron entender y comprender mejor el clima de época y recuperar las experiencias de vidas militantes en organizaciones políticas y populares características del proceso revolucionario chileno.

Además de entrevistas en profundidad realicé *observaciones*⁸ ya que visualicé en reiteradas ocasiones las tres partes del documental “La Batalla de Chile”. De acuerdo con Ardévol tuve en cuenta tres niveles de análisis: el relato como narración, el discurso como ideología y la teoría como conocimiento (Ardévol en Grau 2008:34). A estos niveles de análisis sumé otro más, el de la estética como elección de un lenguaje visual/fílmico para construir y representar la realidad.

⁸ Dentro de las técnicas etnográficas también se encuentran la observación participante y sin participación. En este caso entonces sólo realicé observación sin participación.

Concretamente en el nivel de relato, analizamos de qué modo se organiza “La Batalla de Chile”, cuáles son sus modos de acercarse a “lo real” y a los sujetos representados; el uso de la cámara como partícipe de esta realidad y la estrategia de la entrevista que permite elaborar una representación “compartida” entre el realizador y los sujetos representados. También nos detuvimos en la estructura de diálogo de contrarios como parte de una concepción de realidad motorizada por la lucha de clases que se expresa en la representación de las dos partes en disputa (del “amigo y del enemigo” según las palabras de Guzmán).

En cuanto al discurso como ideología abordamos la forma que encuentra tanto el realizador como el montajista para describir/ hablar/interpretar/ sobre el proceso revolucionario. De qué modo recuperan los diferentes discursos de las clases sociales que están en disputa y cómo elaboran una mirada y posición política.

Respecto a la teoría, indagamos sobre la concepción de “realidad” que está operando y las nociones de “lucha de clases”, de “pueblo” vinculadas a ésta. Finalmente, en cuanto a la estética, nos detuvimos en la elección de un lenguaje fílmico, analizamos los usos de la cámara, la selección de planos (sobre todo plano secuencia), el montaje, la narración y sus voces que en su conjunto aportaban a la construcción de una “realidad” conflictiva, dialéctica, en permanente movimiento.

Tomando en cuenta el enfoque antropológico relacional, en el que pretendimos establecer un cruce de miradas entre investigador y sujetos de la investigación nos resulta importante recuperar las ideas de Menéndez quien plantea que en la práctica antropológica es necesario aceptar que los sujetos con los que trabaja tienen presupuestos y que el mismo antropólogo también cuenta con presupuestos teóricos- metodológicos sobre cómo abordar un problema, presupuestos ideológicos- afectivos respecto de los sujetos que va a estudiar. Siguiendo a Bourdieu, Menéndez subraya que el investigador debe asumirlos y objetivarlos, es decir, realizar ciertos “controles metodológicos” a lo largo del trabajo de campo para que estos presupuestos no lo controlen o impidan entender la realidad que está analizando, la cual no se corresponde a mundos homogéneos sino a situaciones caracterizadas por la diferencia y la desigualdad, por relaciones de reciprocidad pero también por relaciones de conflicto y antagonismo (Menéndez, 2002).

Por eso considero fundamental transparentar mis supuestos sobre el tema a estudiar ya que es una forma de reconocerse como sujeto de la investigación inmersa, atravesada y desde ahí ejercer ciertos “controles epistemológicos”. Es decir, me interesa estudiar cómo se piensa/construye un cine revolucionario a partir de la representación de procesos sociales, porque me siento comprometida tanto afectiva, política, como ideológicamente con los procesos revolucionarios y de movilización social que se han producido en nuestra América Latina y concretamente con la experiencia de la “vía chilena al socialismo”. En virtud de este compromiso me motiva investigar cómo es posible construir un lenguaje fílmico que se entreme en/con estos procesos de transformación social y política de manera que se pueda construir un cine emancipador, transformador y revolucionario.

En este proceso de investigación, entonces, establecí cierto diálogo entre la **reflexividad** de los sujetos de la investigación y mi propia reflexividad (sentido común, posiciones políticas, marco teórico) (Guber, R. 1991) intentando mantener cierto “control epistemológico”, como diría Menéndez (2010). Mientras ejercí cierto control y generé un diálogo entre la reflexividad de los cineastas militantes y militantes políticos-sociales y la mía, recuperé distintos elementos que emergían del campo: la importancia de la participación, del compromiso político-social en/con el proceso revolucionario, su identificación como cineastas y militantes, sus percepciones políticas-estéticas respecto a la producción cinematográfica durante el gobierno de la UP, la importancia de la mirada completa y de totalidad que tenía Patricio Guzmán sobre la “realidad” chilena, los usos contrahegemónicos del documental tanto en el momento de estreno en el exterior como en las décadas venideras. Este material intenté analizarlo desde un marco teórico y me acerqué a la perspectiva teórica que emergió de los estudios sobre documentalismo político latinoamericano y del enfoque de hegemonía.

De este modo, fue produciéndose entonces, una **relación dialógica- dialéctica entre teoría y campo**, ya que como afirma Elena Achilli (2006) el investigador en una primera instancia va al campo con su bagaje teórico en donde se contrasta y de acuerdo con la información que el investigador extrae vuelve a pensar en la teoría, en abarcar lo “nuevo” que aparece.

A medida que el trabajo de campo avanzaba, e iba realizando entrevistas y observaciones, los elementos “nuevos” que aparecieron fui analizándolos ya desde una nueva perspectiva, desde ambos enfoques.

Con el material de campo, intentamos realizar un *análisis etnográfico* que según Rockwell (1987), consiste en la construcción de nuevas relaciones que anteriormente no se preveían. Se realiza “análisis” para la autora, cuando se produce una modificación de las concepciones sobre el objeto de estudio, cuando la descripción es más “densa” como afirma Geertz. Este autor considera que por medio de la descripción densa el etnógrafo trata de interpretar, de desentrañar las estructuras de significación a partir de las cuales los sujetos producen, perciben, interpretan su contexto. El antropólogo interpreta desde una lógica que ordene, es decir, desde un marco teórico (Geertz, 1987).

A partir del enfoque relacional y el enfoque sobre hegemonía⁹ pretendimos abordar la complejidad de lo social, es decir, atender a la dialéctica de lo social, describir tanto los aspectos materiales como las representaciones, los aspectos estructurales como las producciones de significados. Por eso enfatizamos en la importancia del marco histórico-social-político de “la vía chilena al socialismo” y cómo este proceso generó modificaciones en la subjetividad y en los modos de vida de los cineastas. Ya que se configuró una “estructura del sentir” donde el “compromiso”, la “obligación” ética/política, la militancia, la participación y la realización cinematográfica (principalmente de documentales) se entretrejan.

Teniendo en cuenta estas consideraciones metodológicas, podemos concluir que en este proceso de análisis buscamos construir un *texto* donde se pusiera en juego y en acción tanto las imágenes como los sujetos, la teoría como el campo, la descripción como el análisis, las dimensiones estructurales como subjetivas, las imágenes con los sujetos, para abarcar de manera dialéctica y compleja la problemática seleccionada en el proceso de investigación y lograr así un conocimiento más profundo y completo.

⁹ Nos referiremos a este enfoque más adelante, en el apartado “Marco Teórico”

Estado del arte

El cine que mira/construye Patricio Guzmán

De acuerdo con la bibliografía revisada, encontramos los siguientes trabajos de investigación (Mouesca, 1988; Russo, 2007) y dos entrevistas extensas (Ricciarelli, 2011; Ruffinelli, 2001) que se centran en diferentes aspectos de la mirada que Patricio Guzmán ha construido sobre el cine (documental) a lo largo de cuatro décadas. Así, el trabajo de Mouesca recupera la perspectiva que el realizador sostenía en los años '70 sobre el cine documental y lo caracteriza como el “cine de Allende”. Como hemos citado anteriormente, Mouesca describe la llegada de Guzmán a Chile luego de estar en España estudiando varios años en 1971, su incorporación en la productora “Chile Films”, la urgencia del cineasta por “ponerse al servicio de la realidad contingente”, su deseo por construir un cine comprometido, por filmar aquellas películas que permitieran tomar el poder.

Según la autora el realizador pretendía hacer un cine documental sobre “lo que estaba pasando” en el cual estuviera inserto, en el que participara de la acción (Mouesca, 1988). De acuerdo con a ello llevó a cabo en primer lugar el film documental “El Primer año” (1971) sobre los acontecimientos más importantes durante el primer año de gobierno de Salvador Allende. Luego filmó “La respuesta de Octubre” (1972) con la intención de mostrar algunos esfuerzos organizativos llevados adelante por partidarios de la Unidad Popular frente al paro patronal que tenía como objetivo desestabilizar el régimen. El film estaba destinado a los trabajadores industriales y pretendía con cada proyección generar la discusión y reflexión sobre el tema. Fue según Mouesca un ejemplo representativo de un “cine militante” (Mouesca, 1988).

Siguiendo su convicción de continuar en la línea documental Guzmán formó el colectivo “Tercer año”, un equipo que estuviera preparado en todo instante para salir a filmar lo que aconteciera. Pretendía generar un film similar al “Primer año” pero con mayor análisis, más profundo, menos épico y con más análisis político. Según palabras de Guzmán “lo que habría que hacer es un film de largometraje en el campo, las ciudades, las minas, las fábricas, los hogares, los puertos (...) una especie de mural, de totalidad, de gran fresco dinámico (...) en que aparezca en su globalidad la situación chilena” (Guzmán, 1972 citado en Mouesca, 1988: 79). El resultado, como señala la autora, fue “La Batalla de Chile”.

Por su parte, Russo enfatiza en el giro que hizo Guzmán luego del Golpe de Estado en Chile, en 1973, y su posterior exilio. Teniendo en cuenta que el cineasta desde ese momento hasta ahora realiza films que se proponen disputar la memoria histórica y política sobre el proceso que vivió el pueblo chileno durante el gobierno de Allende, y posteriormente con la dictadura militar, la caracterización que recupera Russo sobre la práctica cinematográfica que Guzmán sostiene es la de “documental de creación”. Russo advierte que es una autodefinición que Guzmán postula. El documental de creación, afirma el investigador argentino, “surge a mediados de los años ochenta en Francia, luego de una discusión entre cineastas que buscaban delimitar las fronteras, siempre móviles, entre el documental y el periodismo de entrevista”. Según esta definición, el documental de creación trabaja con la realidad, la transforma gracias a la mirada original de su autor, y de prueba de un espíritu de innovación en su concepción, su realización y su escritura” (Russo, 2007: 4). Se diferencia del reportaje, porque aborda los temas de manera más profunda y reflexiva además se destaca por el sello fuerte de la personalidad de su autor.

En este sentido Russo se pregunta “¿Cómo se presenta esta “mirada original de su autor”?” (Russo, 2007: 4) y elabora una respuesta que está vinculada con la preponderancia que le da Guzmán a lo subjetivo en la construcción del relato. En este sentido el comunicador afirma “desde el primer fotograma, el director chileno deja en claro que Salvador Allende es su Allende, es decir su visión particular del personaje histórico, su recorrido e indagación personal y el recuerdo vivido por él de esos años” (Russo, 2007: 4). Por eso sostiene que si bien la subjetividad se encuentra en todo film, desde hace más de veinte años, toma mayor relevancia en la construcción de los discursos.

De acuerdo con ello, se pregunta si estas intromisiones del yo y de la subjetividad pueden corresponder con búsquedas de nuevas formas de representación tomando “en cuenta que una estética y un estilo, pertenecen a un momento histórico determinado, y que la subjetividad, entendida bajtinianamente, es también una creación social, colectiva, relacionada indisolublemente a las coordenadas de una época” (Russo, 2007: 1).

Es interesante la perspectiva que introduce Russo, acerca de la importancia de la subjetividad en el discurso fílmico que va creando Guzmán en los documentales de los últimos años ya que en la entrevista con Ricciarelli, Guzmán vuelve a enfatizar en la

importancia de la mirada y la subjetividad en la construcción del cine documental. Así, recuperamos las palabras del cineasta chileno:

Creo que la subjetividad tiene un valor expresivo enorme. Se puede decir que la 'mirada da forma a lo que mira' como dice, entre otros, Jean-Pierre Rehm (...) Nunca el documental ha sido una fotocopia de la realidad sino que es una mirada sobre ella. Una de las grandes conquistas de nuestro trabajo es que la subjetividad por fin ha sido reconocida como algo natural: hoy se la considera normal (...) Cuando yo era joven no podías hablar de subjetividad, así, abiertamente (...) El hecho de reivindicar la subjetividad comenzó hace 20 años (...) cada película empezó a ser la opinión de un autor, la interpretación de una sensibilidad, el discurso que una persona hace sobre un tema. El autor no era ya más un observador que se queda al margen del relato sino que participa, y mientras más participa, es decir, mientras más entra, más fuerza transmite al espectador (Guzmán, 2011:29 citado en Ricciarelli, 2011:29).

En relación al involucramiento del autor en la producción, Guzmán en las conversaciones que mantiene con Ruffinelli plantea que el cine documental es una “práctica de conocimiento” que transforma al sujeto realizador. Ya que considera que “después de cada película, por modesta que sea, tu personalidad asume, vive, testifica una realidad que te cambia un poco a ti mismo” (Guzmán, 2001 citado en Ruffinelli, 2001: s/r.).

De acuerdo con estas ideas acerca de la subjetividad, la mirada y al documental como práctica de conocimiento Guzmán afirma que el documental es una fuente de creación artística. No es una “ventana abierta al mundo” (como pensaba André Bazin) sino que “representa la conciencia crítica de una sociedad. Representa el análisis histórico, ecológico, científico, artístico y político de una sociedad. Un país que no tiene cine documental es como una familia sin álbum de fotografías” (Guzmán, 2001 citado en Ruffinelli, 2001: s/r) Es decir, vincula el cine documental con una sociedad determinada, con la historia, con el pasado, con la memoria y con la política.

“La Batalla de Chile” documento/fuente/ representación del proceso social

Los antecedentes revisados que toman como referente empírico al film documental “La Batalla de Chile” para su análisis (Sempere, 1977; Arnal, 2013; Ibáñez 2012; Mouesca, 1988, Ricciarelli, 2011; Jurado, 2015) lo ubican dentro de lo que se llamó el “cine de la Unidad Popular” entendiendo a éste último en sentido cronológico, es decir, el cine que se desarrolló desde fines de 1970 hasta el 11 de septiembre de 1973 (día del golpe de estado)

e identificándolo con aquellas producciones que en ese contexto adherían al proyecto socialista (Castro, 2007) aunque no estuvieran relacionados directamente o de forma militante a la UP (Jurado, 2015).

La “Batalla de Chile” es un documental político dividido en tres partes: “La insurrección de la burguesía” (1975) “El golpe de estado” (1976) “El poder popular” (1979). Ricciarelli plantea que se trata de un documental “con un tono épico y trágico, articulado en tres partes y tres ejes temáticos: la lucha de clases, la opresión institucionalizada y la evocación emotiva de la organización popular” (Ricciarelli, 2010:106 citado en Jurado, 2015:1). Ibañez señala que en la primera parte, Guzmán muestra de qué manera la oposición al gobierno de la Unidad Popular se enfrenta contra el poder popular. En 1973, estos sectores producen el boicot financiero y económico al gobierno. Guzmán registra este hecho recuperando por medio de entrevistas las voces de los trabajadores, la clase media y rescatando los discursos de Allende y de diputados de la oposición. A su vez filma las huelgas que la derecha organiza, y la resistencia que sectores de la población organizan frente al desabastecimiento y el bloqueo económico (Ibañez, 2012).

Según la investigadora argentina “Guzmán pone en juego la dialéctica entre el pueblo que lucha desde abajo por sostener un gobierno que le pertenece, cuya identidad le es propia, y la lucha de la derecha por romper esa identidad” (Ibañez, 2012: 4). De este modo, de acuerdo con la pretensión de Guzmán, Ibañez sostiene que el realizador muestra en vivo y en directo la lucha de clases, sin recurrir a la ficción porque según su punto de vista no es necesario darle este carácter a un proceso presente que estaba siendo. La autora afirma que esta situación de estar filmando un proceso presente, en directo, que estaba aconteciendo será lo que lo convertirá en documento, por su valioso aporte a la historia chilena (Ibañez, 2012).

En la segunda parte, “El golpe de Estado”, se muestra la agudización de la lucha de clases desde mediados de marzo y septiembre de 1973 debido al boicot económico provocado por la derecha. Esta situación recrudece los problemas sociales que el presidente Allende intenta enfrentar cambiando el gabinete completamente, nombrando en algunos ministerios a militares “constitucionalistas” e insistiendo en la no utilización de la lucha armada para evitar el derramamiento de sangre “entre hermanos”. Nuevamente

Guzmán recurre a las voces de trabajadores de fábricas, de grupos de clase media para narrar los que iba aconteciendo (Ibañez, 2012).

En la tercera parte “El poder popular” según las palabras de Ibañez, Guzmán “recorre con intenso realismo la acción colectiva de los militantes de la Unidad Popular y de los sectores de la población que apoyan la llegada de Allende a la presidencia” (Ibañez, 2012: 7). El cineasta narra cómo en 1972 el programa propuesto por la Unidad Popular ya había sido casi cumplido en su totalidad (por ejemplo con la estatización de la minería, los bancos, el proceso de reforma agraria). Guzmán, según la autora, refleja nuevamente a través de los discursos de los empresarios y de algunos sindicatos cooptados por ellos, la práctica de boicot económico y de paros que organizan los sectores de derecha para derrocar al gobierno (Ibañez, 2012). Al mismo tiempo en esta parte se dejan traslucir los conflictos al interior de la Unidad Popular respecto al creciente “poder popular”.

Entendemos que es importante recuperar la perspectiva que Ibañez tiene sobre “La Batalla de Chile”, ya que de acuerdo con su forma de enunciar, de hablar sobre él, recurre a términos como “muestra”, “refleja”, “registra” el proceso presente y de esta manera aboga por un realismo que opaca la mirada del realizador y por tanto la construcción que hace de “lo real”. En relación a ello, consideramos que la autora entiende a “La Batalla de Chile” como un documento que de manera directa y me atrevería decir “transparente” refleja el proceso social vivido.

Si bien Arnal también considera al film como un “documento histórico audiovisual” sobre el gobierno de la Unidad Popular y su desenlace con el Golpe de Estado en 1973 no lo piensa vinculado al realismo, a la posibilidad de captar el proceso presente vivido, sino a la conciencia histórica que tenía el equipo de realización tanto en el momento de producción del film como en el montaje. En el proceso de producción, el autor afirma, que el equipo de realización era consciente del momento histórico que estaban viviendo. Por eso consideraban la posibilidad de analizar este proceso inédito en América Latina a partir del cine documental, y en este sentido, filmar los acontecimientos que lo definían.

Luego del Golpe de Estado, surgió la necesidad de contrainformar, sobre lo que había sucedido en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular y posteriormente. Al mismo tiempo, el equipo de producción, el de edición y de distribución pensaban que era necesario aportar con su trabajo para construir la resistencia a la dictadura. Es esta conciencia

histórica, la importancia de estos dos momentos, lo que convierte, según Arnal, a la trilogía documental en fuente de la historia.

Si bien es posible que acordemos con Arnal en que el documental “La Batalla de Chile” puede convertirse en fuente de la historia y la memoria, nos parece importante resaltar que esta fuente no es transparente, no fue escrita de manera desinteresada, como el autor reconoce, sin conciencia histórica/política/ideológica. Por eso podremos aceptar que es una fuente o que se ha vuelto una fuente para entender la historia de los procesos históricos revolucionarios en Latinoamérica pero sin dejar de tener en cuenta que también es una representación de ese proceso histórico. Y como toda representación, hay situaciones que opaca, que se pierden y en todo caso debemos ser conscientes de esta falta.

Marco teórico

Consideramos que el enfoque antropológico relacional como opción teórica-metodológica para entender y analizar el mundo social puede combinarse con un enfoque de hegemonía elaborado a partir de las premisas teóricas que formula Antonio Gramsci y los aportes que provienen del campo de la antropología política. Ambos permiten complejizar el estudio sobre los procesos sociales y culturales.

Por eso en nuestro marco teórico desarrollaremos en primer lugar el enfoque de hegemonía ya que entendemos es lo que recubre y atraviesa el análisis en términos más generales, para luego en un segundo momento centrarnos en los aspectos puntuales de nuestra problemática. De acuerdo con ello, recuperaremos los debates y discusiones sobre realidad en cine documental, la dimensión política del cine, y los nuevos modos de entender el cine que surgen en el bloque sesenta/setenta en Latinoamérica.

Los debates sobre hegemonía

En líneas generales, vamos a hacer un breve repaso sobre los usos que ha adoptado la categoría de hegemonía en Antropología según los contextos histórico- académicos concretos. De acuerdo con ello, enfatizaremos en los aportes que retomamos para construir nuestra mirada. Principalmente nos detendremos en los planteos de Raymond Williams (2000), Jean y John Comaroff (1991), James Scott (1985, 1990), William Roseberry (2002) Javier Balsa (2006) y Mabel Grimberg (2005).

Williams (2000) considera que Gramsci en sus escritos, realiza una distinción entre “dominio” y “hegemonía” que resulta necesaria para tener en cuenta como punto de partida. Para Gramsci, el “dominio” se expresaría en formas directamente políticas y durante periodos de crisis, por medio de una coerción directa y efectiva. Sin embargo, Williams reconoce que la situación más corriente está dada por un entrecruzamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales al que entiende como hegemonía. En la medida que esta categoría supone las relaciones de poder y desigualdad implicadas en el proceso social total contiene al concepto de cultura y al mismo tiempo lo trasciende.

El autor considera que la hegemonía siempre es un proceso; un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límite y presiones específicas y cambiantes. Comprende las relaciones de dominación y subordinación, según sus configuraciones asumidas como conciencia práctica, como una saturación efectiva del proceso de la vida en su totalidad (no solo lo económico y político) de modo tal que da la impresión de que surgieran de la simple experiencia y del sentido común (Williams, 2000).

Es decir, no se trata del sistema articulado ni de sus formas de control- manipulación, sino de todo el cuerpo de prácticas y expectativas en relación a la totalidad de la vida: es un sentido de la realidad para la mayoría de la gente (Williams, 2000). Como señala Wallace, “un proceso activo e inacabado, cuya condición es el consenso de las clases subordinadas a través de la incorporación de estas formas de ver, de percibir, que están internalizadas en las prácticas y expectativas” (Wallace, 1998:35).

Williams afirma que la hegemonía, en tanto proceso, debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias. Por esto, considera necesario agregar al concepto de hegemonía las categorías de contrahegemonía y de hegemonía alternativa ya que por definición una hegemonía es siempre dominante, pero nunca lo es de un modo total o exclusivo (Williams, 2000).

Según Jean y John Comaroff, (1991) el concepto de hegemonía permite dar cuenta de las conexiones que existen entre poder y cultura y entre ideología y conciencia, pero estas relaciones son entendidas de modo diferente al planteo de Williams. Para los antropólogos norteamericanos, la noción de hegemonía no es superior a la de cultura y a la de ideología, es decir, la hegemonía “no subsume ni reemplaza a ninguna de ellas”. Por el contrario,

reconocen que es posible que algunos símbolos y significados no sean hegemónicos, y en este sentido la cultura no podría quedar reducida a la hegemonía (Comaroff, y Comaroff, 1991).

Sin embargo, estos autores plantean, siguiendo su interpretación de Gramsci, que es en el ámbito de la cultura donde se moldean los procesos hegemónicos, en tanto la consideran como el “campo históricamente situado de significantes (...) material y simbólico, en el cual acontece la dialéctica de dominación y resistencia, la construcción y ruptura de consenso” (Comaroff, y Comaroff, 1991: 6).

Desde su perspectiva, la hegemonía y la ideología, son las dos formas dominantes en las que el poder ingresa y se vincula con la cultura, pero establecen una distinción entre ellas. La hegemonía refiere al “conjunto de signos y prácticas, relaciones y distinciones (...) modeladas desde un campo cultural históricamente situado que es considerado como algo dado y que no se cuestiona” (Comaroff, y Comaroff, 1991:8). Sería en términos de Bourdieu, “hechos sin palabras”, hechos que si bien son compartidos no pueden ser explicados ni argumentados. Su poder se encuentra entonces en lo que silencia, en lo que previene a los sujetos de pensar y decir.

Si la hegemonía es “formadora de hábitos”, sostienen los autores, rara vez es directamente enfrentada pero cuando se revelan sus contradicciones internas, cuando lo que resulta natural se pone en cuestión, la hegemonía se convierte en ideología (Comaroff, y Comaroff, 1991).

De este modo el planteo de los Comaroff se distancia del análisis de Williams, ya que para este autor, hegemonía e ideología no responden a distintos niveles de dominación, es decir, no son caras de un mismo proceso.

Si bien para Williams (2000) la función hegemónica decisiva estaría dada por controlar, transformar o incorporar las formas en que se expresan los procesos de resistencia u oposición contra-hegemónica sería equivocado pensar al concepto de hegemonía en términos totalizantes, como una forma de dominación que no tiene fisuras ni contradicciones. Entendemos que ésta es la imagen que se hace Scott (2000) del concepto cuando discute con Gramsci y con algunos de sus seguidores. Se trata, según nuestro parecer, de una lectura equivocada del concepto en cuestión.

Para Scott (2000), la categoría gramsciana de hegemonía no deja lugar al conflicto social y a la protesta, ya que la clase dominante controla tanto la producción material como la producción simbólica, que le asegura la legitimación de su poder (Scott, 2000: 104, 105).

De acuerdo a su lectura de Gramsci, el concepto de hegemonía no sería capaz de dar cuenta de las acciones de resistencia e insubordinación de los grupos dominados, en la medida que su sumisión a la ideología dominante sería ‘total’. Por este motivo, le parece sencillamente inaplicable en casi cualquier situación social concreta, en tanto observa una vasta evidencia histórica de procesos de resistencia y “cambio social desde abajo” en el marco de diversas estructuras de dominación (Scott, 2000).

Lo que se escapa a los teóricos de la hegemonía, desde su punto de vista, es el hecho de que los dominados sólo se comportan sumisos y respetuosos cuando están frente a la amenaza del poder.

En este sentido, acordamos con la crítica formulada por Gledhill (2000), quien considera que, en la teoría de Scott existe una especie de “conciencia subalterna pura y auténtica”, que no sería afectada por los discursos dominantes. Para Gledhill, siguiendo a Keesing, estos sujetos enteramente “autónomos” no existen y el planteo de espacios de vida social subalterna fuera de las relaciones de poder constituye un “punto débil” en la teoría de Scott (Gledhill, 2000: 115).

A pesar de las diferencias, tanto los enfoques de Jean y John Comaroff (1991) como el de Scott (2000) se inscriben en una forma de recepción que tuvieron los escritos de Antonio Gramsci en la antropología norteamericana durante la década del ’80 mediada por las preocupaciones de Raymond Williams. Este crítico literario y de arte de origen inglés en aquel momento estaba tratando de construir una visión materialista de la cultura, su apuesta era tomar el marxismo para materializar la cultura, pero esto activó la preocupación en la academia norteamericana con el tema del culturalismo. De acuerdo con Manzano (2007) y Menéndez (2010), los enfoques antes nombrados resignificaron la obra de Gramsci y la “culturalizaron”. Es decir, interpretaron la hegemonía de manera “idealista” y “culturalista”, enfatizando fundamentalmente en el consenso de los subordinados frente a la situación de dominación.

Desde otra perspectiva, como la que sostiene William Roseberry (2002) se plantea que la categoría de hegemonía debe emplearse para analizar la lucha más que el

consentimiento. Este autor entiende a la hegemonía no como una formación ideológica terminada, monolítica, sino como un proceso de dominación y lucha problemático, disputado, político. Su mirada está centrada en analizar de qué modo las palabras, los símbolos y lenguajes de la dominación son usados por la población subordinada para hablar sobre, comprender, confrontar, resistir su dominación. Los cuales, a su vez, están modelados por el proceso de dominación mismo. De acuerdo con esta premisa Roseberry a diferencia de Scott (2000) plantea que si bien los grupos subalternos no están atados al Estado, no generan acciones y organizaciones como expresiones autónomas de una política y cultura subalterna sino que crean dentro de un marco social y político preexistente. El autor recupera una noción de hegemonía material y política, no ya en términos culturales.

Esta forma de entender a la hegemonía en términos políticos ha sido subrayada por otros autores (Kurtz, 1996; Balsa, 2006) que vinculan esta categoría a contextos de disputa política. Según esta perspectiva, sus sentidos refieren a las distintas posibilidades para dirigir, para articular diferentes intereses en alianzas y para explicar los equilibrios inestables que combinan coerción y consenso (Manzano, 2007). En esta línea Balsa (2006) distingue tres ‘lógicas’ que actúan en la construcción de hegemonía: en primer lugar, la hegemonía construida en términos de alianza de clases, “como mero acuerdo político entre sujetos sociales inmodificados por dicha alianza” (Balsa, 2006: 16). En segundo lugar, una hegemonía construida como dirección intelectual y moral de una clase o sector social sobre el conjunto de la sociedad. Y en tercer lugar, la construcción de hegemonía a partir de la difusión de un modo de vida determinado, que favorece la aceptación de la situación de dominación.

Si bien Balsa (2006) no lo explicita, consideramos que no se tratan de ‘lógicas’ excluyentes entre sí, que actúan de manera separada una de otra en los diferentes contextos históricos, ya que la construcción de hegemonía opera en todos estos niveles simultáneamente. En todo caso puede pensarse que alguna de estas lógicas sea dominante en una coyuntura concreta, por lo que su identificación permite una mejor caracterización de la lucha de clases en cada momento.

A los fines de nuestro trabajo, desarrollaremos algunos planteos del autor en relación a la construcción hegemónica como “dirección intelectual y moral” y como “modo de vida”, ya que consideramos son más pertinentes para el análisis del material de campo.

Según Balsa (2006), la construcción de una hegemonía intelectual se entabla, en principio, como ‘batalla por las ideas’, en la cual los intelectuales (como estrato especializado en la elaboración filosófica y conceptual) son los principales contendientes. Esta batalla no se libra sólo en el terreno de las ideas sino que está determinada, a su vez, por el control de los aparatos de producción ideológica.

Ahora bien, tal como plantea el autor (siempre en su lectura de Gramsci), la lucha dentro del “campo intelectual” no resuelve la lucha hegemónica. Se trata de una disputa por la construcción del sentido común y, por lo tanto, una disputa que trasciende a los ámbitos de producción ideológica y tiene lugar en la ‘vida práctica’ (en términos de Gramsci), siendo determinante en este punto el control de los aparatos difusores de ideología. La construcción de ‘hegemonía moral’ supone entonces, la penetración y reconfiguración del sentido común, el cual se torna un terreno fundamental de la disputa ideológica (Balsa, 2006).

El autor identifica operaciones concretas en este proceso de construcción hegemónica: “universalización” por la cual se intentan presentar los intereses particulares de la clase dominante como intereses generales del colectivo. En relación a esta operación se produce una “despolitización” en la medida que la sociedad en su conjunto presenta intereses comunes (los de la clase dominante) tiene a desactivar el conflicto de intereses. Balsa considera que esta “universalización” supone la construcción de un colectivo en concreto (“la nación”, “la sociedad”, “el mundo occidental”) que siempre deja afuera a algún “otro” (Balsa, 2006).

En segundo lugar identifica otra operación propia de la acción hegemónica a la que define como “redefinición de los sujetos”. Siguiendo a Gramsci, considera que la propia definición de los sujetos dominados así como de los sujetos dominantes se presenta como una disputa y forma parte de la (re)elaboración hegemónica de la visión de la realidad social (Balsa, 2006).

Finalmente, una tercera operación considerada por Balsa es la que define como “internalización de las demandas”. La hegemonía se construye también en base a una absorción diferencial de las demandas, la cuales, sin embargo, son redefinidas antes de ser “internalizadas” por la clase dominante. Resalta el hecho de que este proceso no se reduce a concesiones materiales, sino que supone una transformación subjetiva de las clases

subalternas, en la medida que se pone en cuestión la capacidad para autodefinir las demandas y evaluar la posibilidad de llevarlas adelante (Balsa, 2006).

La construcción de una hegemonía intelectual y moral está en estrecha relación con la difusión de determinados “modos de vida” en cada contexto socio – histórico, ya que, tal como señala Balsa, “resulta casi imposible pensar en una hegemonía intelectual y moral que se construya a contramano de las influencias de las formas de vida predominantes.” (Balsa, 2006: 33).

La constitución y difusión de nuevos “modos de vida” es un proceso que resulta de la dinámica social en su conjunto y de acuerdo con el investigador, sólo parcialmente es controlado por los sectores dominantes. En este sentido considera que la transformación en las formas de vida puede ser favorable tanto a la construcción y consolidación hegemónica de la clase dominante como al desarrollo de prácticas alternativas y contra-hegemónicas. El propio Marx identificaba en las condiciones de producción del capitalismo del siglo XIX, ciertos elementos favorables al crecimiento del socialismo revolucionario. Gramsci, por su parte, observó con especial cuidado el ‘fenómeno norteamericano’, en tanto:

Combinando hábilmente la fuerza (destrucción del sindicalismo obrero de base territorial) con la persuasión (altos salarios, diversos beneficios sociales, propaganda ideológica y política muy hábil); se logró así hacer girar toda la vida del país alrededor de la producción. La hegemonía nace de la fábrica y para ejercerse sólo tiene necesidad de una mínima cantidad de intermediarios de la política y de la ideología (Gramsci, 1984:291citadoen Balsa, 2006: 33).

Balsa (2006) subraya que las transformaciones en los “modos de vida” inciden en el proceso de construcción de hegemonía (o de contra-hegemonía) de un modo relativamente independiente de la disputa ideológica, ya que, por un lado, se trata de transformaciones en parte ajenas a intencionalidades ideológicas pero, por otro, la significación de tales cambios y el modo en que son experimentados por los sujetos están fuertemente influenciados por la ideología (Balsa, 2006: 34).

Finalmente nos interesa recuperar la perspectiva de Grimberg (2005) en tanto permite pensar en el modo en que los procesos de hegemonía y resistencia se encarnan en las prácticas cotidianas de los sujetos y al mismo tiempo ponerlo en relación con la dinámica social más general.

En primer lugar, la autora considera que los procesos sociales y “la tensión entre lo social y lo político” que estos suponen, deben ser entendidos al mismo tiempo como proceso estructural y como experiencia subjetiva. Desde su visión, la hegemonía debe ser comprendida en la experiencia, porque de otro modo, se puede volver una concepción trascendental. Wallace afirma que por medio de la experiencia se puede reproducir parcial o globalmente el control económico, político, y social de las clases dominantes y que el medio para hacerlo es la construcción de consenso (Wallace 1998). El autor toma en cuenta este concepto basándose en una cita de Thompson que expresa que: “las clases acaecen al vivir los hombres y las mujeres sus relaciones de producción y al experimentar sus situaciones determinantes, dentro del conjunto de relaciones sociales, con una cultura y unas expectativas heredadas y al moldear estas experiencias en formas culturales” (Thompson, 1984 citado en Wallace, 1998).

Es decir, cuando se habla de experiencia se refiere a la forma en que los sujetos viven, los procesos hegemónicos, los cuales se traducen en una multiplicidad de padecimientos y modos de sufrimiento social, como también en las distintas formas de interpretar y actuar frente a ellos. Entonces, la significación de los procesos, no puede ser analizada en forma aislada sino desde el contexto de relaciones de poder y desde sus expresiones sociales políticas, culturales y teniendo en cuenta los sentidos que en cada momento histórico experimentan los sujetos. Es este contexto el que permite indagar los alcances y límites de las demandas y las iniciativas de los conjuntos subalternos como también es el que permite recuperar los procesos de politización o despolitización de la vida cotidiana; ya que centrándose en las relaciones de poder, es posible integrar la política como dimensión básica de los modos de vida de los grupos sociales (Grimberg, 2005).

En líneas generales y tal como hemos mencionado a lo largo de esta discusión teórica, esta categoría debe ser pensada en relación a los conceptos de resistencia y contrahegemonía. Se trata de procesos que se encuentran mutuamente implicados. Por eso, cuando nos referimos al análisis de “procesos de hegemonía”, entendemos que también está presente su par contrario. La siguiente afirmación de Grimberg condensa esta idea.

Los procesos de hegemonía se articulan en un campo de fuerza societal de múltiples disputas en el que los conjuntos subalternos pueden desarrollar prácticas que simultánea y contradictoriamente implican cuestionar/impugnar algunos aspectos de las relaciones de dominación- subordinación, mientras adhieren o

reproducen otros; aceptar, resignar, negociar y resistir, etc. Es un proceso contradictorio, fragmentario, que da lugar tanto a la demanda y disputa como a la negociación o dependencia (Grimberg, 2005:13).

A partir de estos aportes teóricos y desde un enfoque de hegemonía que contemple los aspectos políticos, materiales y culturales, nos proponemos abordar tanto la experiencia de la vía chilena al socialismo como posteriormente la dictadura militar. Combinando la perspectiva de Antonio Gramsci con los aportes de Raymond Williams, William Roseberry y Mabel Grimberg que intentan operativizar el concepto tomando en cuenta aspectos como la construcción de contrahegemonía y la experiencia de los sujetos, analizaremos cómo los discursos hegemónicos que se construyeron con el Golpe de Estado buscaban lograr legitimidad en la población y de qué manera “La Batalla de Chile” se convierte en un discurso contrahegemónico, que lo disputa y enfrenta a través de las imágenes. Siguiendo este enfoque nos detendremos además en las prácticas de exhibición y circulación del documental, en los sentidos que tenían/construyeron los diferentes sujetos sociales en torno a estas prácticas.

Perspectivas sobre realidad en el cine documental

Teniendo en cuenta que nuestra pregunta de investigación se enfoca en la construcción de un cine revolucionario a partir de la representación de un proceso social, es decir, si es posible construir un cine revolucionario en el documental “La Batalla de Chile” a través de la representación del proceso político llevado adelante durante el gobierno de Salvador Allende, nos parece pertinente ahondar sobre las reflexiones teóricas que se han suscitado entre documental/ realidad/representación y la vinculación entre realidad/verdad. Es importante destacar que las reflexiones son compartidas por varios campos de estudio: cine, Antropología Visual y documentalismo lo cual hace al tema de estudio multidisciplinario. Estas discusiones las ordenaremos tomando en cuenta los cambios y transformaciones que se han producido cronológicamente.

Desde los comienzos del cine se realizó una división de “tendencias”, tomando a los hermanos Lumière como punto de partida del documental y a Georges Méliès como creador del cine de ficción. De acuerdo con esta oposición inicial documental/ficción, cada género fílmico quedó ligado a una función determinada. El documental se lo vinculó con la

exposición de lo “real”, es decir, su función radicaba en “registrar miméticamente el mundo extrafílmico” (Verardi, 2010: 483) mientras que la ficción ocupó el rol ligado a la construcción de una realidad determinada que podía tener mayor o menor relación con la “realidad” extrafílmica (Verardi, 2010).

En los años '30 el realizador británico John Grierson desde la Sociedad Cinematográfica de Londres define por primera vez al documental como “tratamiento creativo de la realidad”. Desde ese momento en adelante Grau afirma que “el cine comenzó a ser valorado especialmente a partir de su carga de realidad, de su fidelidad al mundo real” (Grau, 2008:152). A partir de lo filmado, señala el autor, este género recogería documentos que aparentemente serían huellas reales de procesos pasados. A su vez, en el devenir histórico la verdad y el hecho empezaron a ser elementos que caracterizarían al documental (Grau, 2008). De este modo la tríada documental-verdad-realidad empezó a oponerse a aquella marcada por el filme comercial-ficción-no verdad.

Sin embargo, como resalta Grau, existe una diferencia entre realismo y realidad. Para Min- ha (cineasta postestructuralista feminista) el concepto de realidad no es estático, está en pleno movimiento y se encuentra condicionado por dominios culturales. Por eso el realismo (entendido como la capacidad de reproducir la realidad tal y como es) es una noción histórica, cambia en la medida en que cambian las convenciones sociales (Grau, 2008). Como señala Grau, “se reconocía que la máxima aproximación iconográfica a la realidad residía en la fidelidad de la copia representada frente al modelo original” (Grau, 2008: 82). De este modo comienza hablarse en las artes plásticas de realismo o tendencia realista. La fotografía pasó a ser considerada como aquella herramienta técnica que podía aprehender la realidad misma.

Siguiendo a Grau “una fotografía, a diferencia de un lienzo, no mostraba una interpretación del árbol o el paisaje sino *ese* árbol o *ese* paisaje” (Grau, 2008:82). La cámara permitía, entonces, aportar la “objetividad” que la pintura no era capaz de lograr; captar la realidad “tal cual era”. Esta inclinación realista, como señala Morris, caló profundamente en las producciones cinematográficas documentales. De esta manera se llegó a pensar que el cine podía reproducir la realidad, aprehenderla, captar su esencia. Para Grau estas ideas forman parte de lo que denomina “realismo ontológico” (Grau, 2008:83). Según la perspectiva de Casetti se produciría una combinación entre un “realismo

existencial” (el cine reproduce y participa de la realidad) y un realismo funcional” (el cine reproduce la realidad para documentar la existencia) (Casetti, 1993: 49 citado en Grau, 2002:83).

La tendencia realista del cine se apoyaba en dos supuestos: 1) “el audiovisual como un ente que participa de la acción”, concepción sostenida por André Bazin y 2) el presupuesto documental propuesto por Sigfried Kracauer. El reflejo de la realidad le confería verosimilitud al producto y “su articulación simbólica (la construcción de la realidad mediante signos) le confería veracidad. Por todo ello, se asumía que el realismo *documentaba* la realidad porque la contenía” (Grau, 2002:85).

Los presupuestos del realismo, sostiene Grau, exigían que el discurso documental fuera objetivo, tuviera rigor analítico, una exposición de datos y enumeración de conclusiones. De este modo, entonces, no dejaba espacio para la duda (Grau, 2002: 85).

Frente a esta concepción de “realismo objetivo” que fue desarrollándose hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX, se produjeron en la década del ’60 ciertas rupturas epistemológicas dentro de las ciencias sociales (que tuvieron fuerte repercusiones en la Antropología Visual) y dentro del campo del cine. Comenzó a tensionarse la supuesta “neutralidad” de la cámara, ya que como señala Morris, ésta

Selecciona siempre, dirige y planifica constantemente. Miramos a través del objetivo siempre desde una perspectiva particular, desde el bagaje cultural que nos proporciona nuestra incardinación en un segmento cultural determinado. Nunca somos inocentes en nuestra mirada. Ni a través de la cámara ni con el cuaderno de campo” (Morris, 1994 citado en Grau, 2002: 85).

En este sentido, entonces, tanto Grau como Casetti resaltan los aspectos subjetivos, la subjetividad que estaba en juego en el realismo. Según Grau, al calificar de “realista” un movimiento o tendencia, lo que se estaba poniendo de manifiesto era la concepción que ese grupo tenía del concepto de “realidad” y de su aproximación. Para Casetti, “la evidencia de la imagen depende de la mirada de quien la recorre” (Casetti, 1993: 64 en Grau, 2002:86).

A partir de estas críticas, tensiones y cuestionamientos se fue generando una noción de construcción/reconstrucción de la realidad. Tanto los científicos sociales, entre ellos los antropólogos visuales, como los teóricos del cine, empezaron a considerar que la realidad

estaba condicionada, dependía de los intereses de los sujetos, se construía y finalmente se representaba.

A su vez la dicotomía realidad/ficción también entró a resquebrajarse y empezaron a difuminarse las fronteras. Concretamente en la producción cinematográfica se produjo en los años '60 con la “revolución del cine directo”. El cine directo intentaba filmar los hechos cuando se producían, en el momento en que se producían. En aquella década Cristian Metz comenzó a plantear que todo film era un una película de ficción y un documental era, a su vez, un documental sobre su propia realización (Metz 1970 en Verardi, 2010) mientras que otros cineastas como Jean Luc Godard, Jacques Rivette pertenecientes a la revista *Cahiers du Cinema* consideraban que todo film de ficción constituía un documental de su rodaje, de la forma en que los actores enfrentan una situación determinada (Lanza, 2010).

Siguiendo esta idea para Rancière el cine en tanto forma artística y sus géneros son siempre una construcción ficcional. Ya que según el pensador francés:

[...] no hay tal cosa como un mundo real que vendría a ser el afuera del arte (...) No existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones. Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible. (Rancière, 2010: 77 citado en Martínez Olguín, 2013:3).

Por eso, si para Rancière lo real es siempre un objeto de ficción, esa construcción ficcional puede insertarse en la lógica policial del reparto sensible, es decir, en la lógica consensual o bien puede generar nuevas formas de lo visible, lo decible y lo factible. En este sentido, puede forjar nuevas formas de disenso. Así, el documental, a diferencia de la ficción, al usar diferentes tipos de imágenes (imágenes de realidad, documentos de archivos,) tiende casi “estructuralmente” a realizar una construcción ficcional que coincide con las formas consensuales sobre lo común (Martínez Olguín, 2013: 6).

Sin embargo Martínez Olguín refuta en parte esta idea ya que considera que el documental no necesariamente tiene que quedar vinculado a una lógica represiva, policial de lo sensible. Para el autor, por el contrario, puede ser capaz de generar disenso, conflicto, etc.

También existen otras posturas como las que sostienen Francesco Casetti y Federico di Chio quienes piensan que una película puede ser considerada tanto documental como

ficción, ya que la distinción se relaciona con la postura del realizador, en primer lugar, y del espectador en segundo lugar (Lanza, 2010).

Para Lanza el documental debe pensarse no como una forma de registro de la realidad sino como una práctica discursiva, una “representación de veracidad expresa”. Siguiendo esta perspectiva, el autor señala que desde el momento en que una película es considerada como documental se establece un contrato entre el film y el espectador de que lo que va a ver es más o menos verídico. De esta manera si bien hay una estructura narrativa, existe una historia que se narra, se cuenta, no es lo mismo que decir que todo debe ser ficción (Lanza, 2010).

Es decir para Lanza, el documental siempre es narrativo y debe pensarse como relato. El efecto de ficcionalización en el documental radica en la elaboración de estructuras y ordenación de signos, en la búsqueda de sentidos. Por eso, según palabras de Jacques Rancière, “lo real debe ser ficcionado para ser pensado” ya que los dos tienen un mismo nivel de verdad (Lanza, 2010).

A partir de estas nuevas conceptualizaciones, el documental deja de ser concebido como registro de la realidad y empieza a entenderse como representación. En tanto puede pensarse a la imagen no ya como “espejo” sino como representación de lo real, el especialista en cine Bill Nichols plantea distintas opciones utilizadas para la representación de cualquier situación o acontecimiento en los documentales. Estas opciones implican comentarios, yuxtaposiciones de escenas, entrevistas, observación y montaje. Según como se combinen pueden diferenciarse cuatro tipos de modalidades de representación: expositiva, de observación, interactiva o reflexiva (Nichols, 2011).

Este cambio epistemológico tanto en las ciencias sociales como en el cine, trajo aparejado nuevas preocupaciones. El abordaje del cine como representación fue retomado por Michéle Lagny, Pierre Sorlin y Nöe Burch exponentes del enfoque sociocultural.

Los primeros autores seguían la línea de pensamiento de Marc Ferro, quien entiende al cine como documento, como una fuente para el estudio de su época. Para el autor el film no debe apreciarse como obra artística sino como producto. Por eso piensa que se trata de comprender la obra y la realidad que representa. Para Ferro el cine es concebido como un agente de la historia (Ferro, 2009 en Erlij, 2009).

De acuerdo con este enfoque Sorlin plantea que el cine es una “puesta en escena” de la sociedad por parte de la propia sociedad y trata de comprender las articulaciones entre ésta y la historia. Considera al cine como producto cultural e intenta ponerlo en relación con el sistema social que lo produce. Es decir, el sistema capitalista de base industrial y financiera que lo ha ido transformando a lo largo del tiempo, de acuerdo con sus diversos intereses (Sel, 2007).

Siguiendo la perspectiva sociocultural pero desde una concepción más clasista de la historia, Nöe Bursch intenta pensar al cine no como lenguaje (como planteaban los analistas estructuralistas) sino como modo de representación. Un modo de representación que no es neutro sino que el sentido que produce tiene relación con el lugar y la época en que se desarrolla (Sel, 2007).

Finalmente Susana Sel plantea que la producción documental puede “describir la interpretación del mundo conflictivo e historizado de la experiencia colectiva” (Sel, 2007:29) El documental en tanto práctica, directa o indirecta, incide en la sociedad. Por eso para la antropóloga argentina analizar su producción como parte del conjunto de las representaciones dominantes, permite pensar de qué manera se configuran comportamientos como normativas y los recortes que se producen en la sociedad a partir de ellos (Sel, 2007).

El enfoque de Sel, no sólo pone en cuestión un abordaje teórico sobre el concepto de documental como representación sino que introduce una dimensión y una posición política.

Hemos realizado este recorrido porque entendemos que es importante recuperar las discusiones en torno a lo real/la realidad, su aproximación hacia ella y cómo fue cambiando en el tiempo. Tomando en cuenta este camino, nos posicionamos dentro de la perspectiva sociocultural ya que entendemos al cine no como registro/copia fiel sino como representación de la realidad social-política- histórica. Esta representación se encuentra condicionada por los entrecruzamientos sociales y por la mirada del cineasta, su posicionamiento estético- político-teórico-ideológico. En este sentido, consideramos al documental atravesado por una dimensión política, ya que como producto cultural, se encuentra inmerso en determinadas relaciones de poder que lo condicionan, lo marcan, lo delimitan. De este modo puede construir un discurso dominante, pero en este entramado, también puede resistir, enfrentarse y generar discursos contrahegemónicos.

Lo político en el cine y sus formas de representación.

La politización del documental fue una tendencia mundial que comenzó en la década del 1920, desde la URSS. Alexander Medvekin había comenzado a buscar nuevas formas revolucionarias que le permitieran utilizar al cine para la causa de la Revolución. En relación a ello puso en marcha una serie de filmaciones que pretendían descubrir en los trabajos cotidianos en las fábricas, minas (entre otros) las causas que afectaban el cumplimiento del plan quinquenal soviético. Se trataba de un cine que filmaba y denunciaba, un cine que fiscalizaba (Sel, 2007).

En el ámbito del documental Paul Rotha planteaba un abordaje propagandístico sobre la temática elegida. Proponía el film documental de tesis ya que la propaganda permitía incidir en el ámbito de la experiencia. Para Rotha, sostiene Loizos, el cine documental era un medio para interpretar creativamente y en términos sociales la vida de las personas como existe en realidad (Loizos, 1997).

Sel afirma que los pioneros del cine directo tales como Vertov, Eisenstein y Vigo planteaban una práctica documental social y política de acuerdo con su propio compromiso con las transformaciones sociales. Para los realizadores soviéticos Sergei Eisenstein (1955) y Dziga Vertov (1974) el montaje resultaba ideológico y se fundaba en la teoría de la contradicción para explicar los fenómenos sociales.

Dziga Vertov explotó esta idea del montaje para construir el documental de carácter político y científico. A partir del montaje intentó demostrar que el mundo no estaba dado, no se explicaba por sí mismo, sino que requería ser cuestionado y organizado para su comprensión. En este sentido, propuso la teoría de los intervalos, a partir de la cual el film se arma sobre el movimiento entre las imágenes y en ese movimiento se convierte en una reflexión sobre los modos de explicación cinematográfica de la realidad. Con esta metodología, Vertov develaba el proceso de producción de sus películas sobre la pantalla (1974). Según Sel, este realizador logra dar la primera concepción materialista del trabajo cinematográfico como productor de sentido en el documental (Sel, 2007).

Siguiendo esta perspectiva, lo que se documenta, lo que vemos como “real”, como realidad fílmica, no sería el mero fluir de la cámara que estaría registrando “lo que pasa”, sino que estaría vinculada con la intencionalidad del autor o director. De acuerdo con ello, entonces, ¿cuál es la realidad de la obra? ¿La perspectiva política-ideológica del autor? ¿Cómo juegan en esta construcción los discursos políticos y cinematográficos del

momento? Y en todo caso ¿cómo se entrelaza, estos discursos con ese “real” que los documentalistas intentan ordenar/hacer aparecer a través de la cámara?

La construcción de un nuevo cine

En relación a esta tradición cinematográfica, a fines de los años '50 en Latinoamérica, surgen diferentes propuestas tales como la que llevó adelante Fernando Birri y la Escuela Documentalista de Santa Fe en Argentina con el documental social o el cineasta Santiago Álvarez en Cuba.

Durante la década del '60 y '70 al calor de los movimientos sociales y los procesos revolucionarios que se iban manifestando en Latinoamérica, comienzan a generarse nuevas formas de entender el cine. Realizadores como Jorge Sanjinés en Bolivia, Julio García Espinosa en Cuba, Glauber Rocha en Brasil, Fernando Solanas, Raymundo Gleyzer en Argentina, Aldo Francia, Miguel Littin y Patricio Guzmán en Chile entre otros, comienzan a pensar y reflexionar sobre la construcción de un cine “militante” y/o “revolucionario”.

Cine revolucionario o imperfecto

Tanto el documentalista Jorge Sanjinés como el cubano García Espinosa y posteriormente los cineastas que firman el Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular coinciden en que la obra cinematográfica es inseparable de los procesos políticos liberadores, transformadores. García Espinosa sostiene que no es posible hacer un arte “desinteresado” en términos kantianos, como plena actividad estética, ya que la nueva poética para el cine será, “ante todo y sobre todo, una poética “interesada”, un cine consciente y resueltamente “interesado”, es decir, un cine imperfecto” (García Espinosa, 1969: 7).

En este sentido Sanjinés plantea que forma y contenido son inseparables, por eso toda práctica artística es política, entonces o es un vehículo de los mecanismos de dominación o se constituye como herramienta transformadora, como arma contrahegemónica. Debe buscar permanentemente los recursos, técnicas y formas estéticas de acuerdo con los procesos sociopolíticos y las realidades culturales diversas (Lobeto, 2009).

Para García Espinosa como para Sanjinés un cine revolucionario o “imperfecto” es el que encuentra su temática y su destinatario en los pueblos que luchan, no en los individuos.

Para este cine los sujetos lúcidos, son aquéllos que piensan y sienten que viven en un mundo que pueden transformar que, pese los problemas y las dificultades, están convencidos de que lo pueden cambiar de modo revolucionario (García Espinosa, 1969). En este contexto son las masas las que protagonizan la historia por eso es fundamental la relación que establece el artista con el pueblo. Según Sanjinés el cine popular revolucionario se hace junto al pueblo, sirviéndole de instrumento expresivo. Es un cine colectivo y de acción que debe superar la mera contemplación de la película como obra de arte. En su lugar debe denunciar y poner en escena los mecanismos de dominación. El cine revolucionario, señala Sanjinés, busca como objetivo la verdad a través de la belleza. Lo “bello” sería la comprensión de un pueblo sobre quién es el enemigo y cómo vencerlo (Sanjinés, 1979 en Lobeto, 2009).

Cine militante

Según Sempere el teórico más importante sobre cine militante fue Guy Hennebelle. Para este pensador el cine militante es aquel que se desarrolla al margen del sistema de producción-distribución. Es un cine hecho con pocos medios: 16 mm., 8 mm., video, que ha creado una estética de la pobreza. Se lo identifica como cine de combate, al servicio del proletariado, con una múltiple función didáctica, de movilización, de contrainformación o de intervención (Guzmán y Sempere, 1977).

Los documentalistas argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino fundadores del “Cine liberación” (1968-1972) en Argentina también elaboraron una concepción sobre cine militante que según Mariano Mestmann cristaliza en 1971 luego de generar una postura política-cultural en relación a los procesos político-sociales que estaban aconteciendo en el país durante el gobierno de Juan Domingo Perón y el surgimiento de una “izquierda peronista”. Según el investigador argentino, la nueva concepción de cine militante se elaboró a partir de las siguientes hipótesis:

Cine militante es aquel cine que se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política y de las organizaciones que la lleven a cabo al margen de la diversidad de objetivos que procure: contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etc. Lo que define a un filme como militante y revolucionario son no solamente la ideología ni los propósitos de su productor o su realizador, ni aún siquiera la

correspondencia existente entre las ideas que se expresan en el filme y una teoría revolucionaria válida en determinados contextos, sino la propia práctica del filme con su destinatario concreto: aquello que el filme desencadena como cosa recuperable en determinado ámbito histórico para el proceso de liberación (Getino y Solanas, 1973 citado en Mestman, 2001: 5).

Mestman señala que en ese documento se ubicaba al “cine militante” como una categoría interna del Tercer Cine, caracterizado este último, como un cine de "liberación", de "descolonización cultural" que era capaz de expresarse por medio de diferentes concepciones estéticas, narrativas, o de lenguaje. Mantenía cierta distancia con la idea de instrumento de intervención inmediata asociada al cine militante. La propuesta del Tercer Cine estaba vinculada al escenario que generó la eclosión del tercermundismo en la década del '60. Pero según el historiador argentino, la noción de Tercer Cine del grupo “Cine Liberación” en el plano político-cinematográfico refería a la búsqueda de un cine de descolonización cultural para el Tercer Mundo, definido por oposición al cine de Hollywood (Primer Cine) y que pretendía superar las limitaciones del denominado "cine de autor" (Segundo Cine) (Mestman, 2001).

Siguiendo a Mestman, si la búsqueda de un Tercer Cine remitía al problema de la creación de un nuevo lenguaje, el cine militante reconocía como lugar central la discusión sobre el desarrollo de un circuito de exhibición popular, clandestino o semiclandestino según el período (Mestman, 2001).

De acuerdo con estas ideas, el cine militante se caracterizaba entonces por la vinculación orgánica del cineasta en una fuerza política revolucionaria así como en la instrumentalización del film en la lucha política por la liberación (Mestman 2001).

Teniendo en cuenta las caracterizaciones que hemos comenzado a delinear sobre cine imperfecto/revolucionario y cine militante intentaremos definir cómo a partir del uso de diferentes elementos ideológicos, estéticos, fílmicos, Patricio Guzmán y el equipo “Tercer Año” se insertan en un contexto y construyen, a partir de esta relación un determinado cine en “La Batalla de Chile”.

Nos preguntamos de qué manera estos elementos lo alejan/lo acercan tanto de una noción de cine revolucionario como del cine militante. En principio nos interesa dejar planteado que a través de “La Batalla de Chile” Guzmán busca representar el proceso social revolucionario tomando en cuenta la acción colectiva del pueblo chileno, filmando escenas

de masas: asambleas, huelgas, marchas. No se enfoca en la figura de Salvador Allende sino que reconoce al pueblo como el verdadero protagonista del proceso revolucionario. Filma diferentes acciones, movilizaciones y lo hace a través de tomas secuencias. Se propone desenmascarar el plan secreto de insurrección de la burguesía. Es decir, mostrar, denunciar, difundir para generar conciencia en otros pueblos y evitar que suceda en otras latitudes. Por medio del montaje intenta dar cuenta de una realidad conflictiva, contradictoria, que está en permanente disputa. Es decir, se trata de poder generar a través del cine una herramienta de denuncia, de lucha, de combate.

Es necesario, entonces, desde la Antropología Visual, analizar el entramado que se va tejiendo en el proceso de representación de “La Batalla de Chile” entre los modos de representación, la mirada del director, el contexto social-político-ideológico (regional y nacional), los discursos de representación de la época que circulaban, así como también, las prácticas políticas-militantes de los cineastas.

CAPÍTULO II

*“El presente es de lucha, el futuro es nuestro’
Si el presente es de lucha, echémosle para adelante”.*
Carlos Flores

LATINOAMÉRICA Y CHILE EN TRANSFORMACIÓN. CONTEXTO REGIONAL Y CINEMATOGRAFICO DE PRODUCCIÓN.

Introducción

De acuerdo con Gramsci, entendemos a la sociedad como un sistema de relaciones sociales, como una totalidad. Por eso resulta necesario “destacar la interrelación orgánica entre lo político, lo cultural y lo económico” (Acanda, 2007: 11) que configuran la totalidad.

En este sentido, consideramos fundamental describir los procesos sociales/políticos/culturales que caracterizaron tanto a Chile como América Latina.

Siguiendo estas ideas iniciales, en este capítulo, abordaremos en primer lugar los cambios que atraviesa América Latina durante los años '60 y '70 y cómo se construye como época. Nos enfocaremos en los nuevos horizontes políticos-culturales, que, como señala Claudia Gilman, permiten ampliar los marcos nacionales. De acuerdo con la investigadora, Latinoamérica se convierte en un espacio de pertenencia y de referencia de los intelectuales que vivían en la región. A su vez el “latinoamericanismo” se insertaba dentro de una solidaridad tercermundista (Gilman, 2003:27).

En segundo lugar nos detendremos concretamente en el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Describiremos brevemente los diferentes espacios de encuentros de los cineastas en los festivales (1967- 1969) y los debates generados en aquellas reuniones. Las concepciones compartidas sobre el cine y la responsabilidad política-social de los cineastas en/con los procesos de movilización y transformación en el continente. En relación a ello, analizaremos brevemente “La Batalla de Chile” como parte de este NCL, sus diferencias y similitudes con otras producciones cinematográficas que caracterizaron a este movimiento.

En tercer lugar enfocaremos la mirada hacia Chile. Realizaremos un breve recorrido por los procesos sociales que atraviesa el país durante el periodo desarrollista para centrarnos en la puesta en marcha de la “vía chilena al socialismo”. Describiremos esta experiencia ateniéndonos a las transformaciones políticas/económicas/culturales que fue

desarrollando el gobierno de Salvador Allende, y cómo estos cambios fueron modificando el espacio político, generando procesos de movilización social, conflicto y polarización.

Finalmente nos centraremos en el cine que emerge/se vincula al proyecto político-social que llevó adelante el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973). Desarrollaremos los principales elementos que caracterizan al cine chileno y a los cineastas vinculados a la práctica política. Los centros de producción cinematográfica ligados a la práctica política-militante y al desarrollo de un lenguaje relacionado con ese contexto. Nos detendremos en sus formas de hacer/entender/significar el cine y la militancia. Finalmente nos enfocaremos en el “realismo” que caracteriza al cine documental chileno, sus características, y alcance.

Hemos decidido contar esta historia regional y chilena recurriendo tanto a la bibliografía consultada como a las voces de los sujetos entrevistados: cineastas, en su mayoría, ya que entendemos que los procesos históricos/políticos/sociales son experiencias vividas/sentidas/percibidas por sujetos reales y concretos.

Latinoamérica en acción. La construcción de una nueva cultura política

Como afirma la investigadora argentina Claudia Gilman “entre la entrada en La Habana de los guerrilleros vencedores de la Sierra Maestra y el derrocamiento de Salvador Allende y la cascada de regímenes dictatoriales en América Latina hay catorce años prodigiosos. Un periodo en el que todo pareció a punto de cambiar” (Gilman, 2003: 35). Esos años, para Gilman constituyen una “época” ya que según su punto de vista ésta se define como un “campo de lo que es públicamente decible y aceptable” en un determinado momento de la historia más que un lapso temporal fechado por acontecimientos que se establece posteriormente (Gilman, 2003: 36).

Entonces, el bloque de los sesenta/setenta conformó una época con una densidad histórica y límites propios que la diferenció de la anterior y posterior. Fue un lapso relativamente breve (que abarcó desde 1959 hasta 1973 o 1976) de un enfoque en la “cortísima duración”. Se caracterizó por una concepción ineluctable de la historia, una percepción temporal de “tiempos rápidos”, que arrastraba aquellos que encontraba en su camino y dudaban en subirse a este “carro furioso de la historia”. A su vez todo el periodo estuvo atravesado por la valorización de la política y la expectativa revolucionaria (Gilman, 2003).

En este sentido, Carlos Flores, cineasta chileno y militante del MIR durante el gobierno de la Unidad Popular, expresa en su relato esta percepción desenfundada del acontecer, la inminencia de la revolución y la necesidad de hacer y de actuar.

[...] todos pensábamos que la revolución venía en veinticinco días más. Yo me acuerdo que me iba a comprar un departamento y ‘estai loco cómo me iba a comprar’ todo iba a ocurrir ya. (...) Y de hecho, yo me acuerdo, yo mismo que era bastante estudioso, decía ya no es tiempo de estudiar. **Es tiempo de acción** y muchos intelectuales de muy alto nivel sostenían lo mismo (Carlos Flores, 2015, entrevista).

Esta vivencia del tiempo, como un momento de acción, se vinculaba a los procesos políticos-sociales que iban aconteciendo intensamente no sólo en Latinoamérica sino en el mundo. El triunfo de la Revolución Cubana, los procesos de descolonización africana, la guerra de Vietnam, el movimiento antirracista en Estados Unidos, las rebeliones estudiantiles en Francia y en diferentes países latinoamericanos como Argentina y México¹⁰ permitían pensar/sentir que el mundo estaba por cambiar y que los intelectuales jugaban un papel fundamental en esa transformación “ya fuera como voceros o como parte inseparable de la propia energía revolucionaria” (Gilman, 2003: 37).

La política, según Oscar Terán, se constituyó en la marca del periodo dotando de sentido a las diversas prácticas. De acuerdo con ello, Gilman sostiene que todos los estudiosos de la época coinciden en caracterizar los sesenta/setenta por la “percepción generalizada de una transformación inevitable de las instituciones, de la subjetividad, del arte y la cultura” (Gilman, 2003:40).

La pertenencia a la izquierda se convirtió en un elemento fundamental de legitimidad de la práctica intelectual. Según CohnBendit al interior de la izquierda se discutían todos los temas importantes: la familia, la creatividad, el sexo, la política. La derecha, por el contrario, no tenía ninguna idea. “Sólo mascullaba unos cuantos tópicos sobre Dios, la Madre, la Patria y el Militarismo” (CohnBendit: 47 citado en Gilman, 2003: 42).

¹⁰Nos referimos en Argentina a las protestas sociales denominadas “Cordobazo” (1969) “Rosariazo” (1969) llevadas adelante por el movimiento obrero- estudiantil contra la dictadura militar presidida por el Gral. Juan Carlos Onganía. En México a las manifestaciones estudiantiles y su desenlace trágico en “la masacre de Tlatelolco” (1968).

De esta manera se fue creando en términos de Raymond Williams una “estructura del sentir”, que refiere a los “significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente” por los sujetos. Es decir, es “la organización de la movilización de afectos, percepciones, lealtades, intereses, que en principio parecen formar parte del campo de lo individual/ de lo natural pero que remiten a lo social/lo histórico” (Sarlo, 1979 citado en Manzano, 2002: 23). Se trata de contemplar elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, pensamientos tal como son sentidos y sentimientos tal como son pensados. Es decir, una conciencia práctica, de tipo presente.

Éramos gente de izquierda que pensábamos con el corazón, la voluntad. Nos emocionábamos mucho con el tema de la injusticia y la desigualdad. Teníamos un grado de ingenuidad maravilloso, pero también tuvo aspectos maravillosos. El tipo de relaciones. A todos nos dio por casarnos, el barco se hundía, esa manera hippie de morir abrazados. Tirar, tirar, que el mundo se iba acabar. Esa era la forma de vivir (Orlando Lübert, 2015, entrevista).

Según el testimonio de Lübert, realizador cinematográfico durante el gobierno de la Unidad Popular, podemos dar cuenta de la construcción de una “estructura del sentir” en donde los afectos, las emociones, el sexo y la política se entramaban en un mismo tejido. De este modo lo que aparentemente pertenecía al campo de lo individual/personal/subjetivo en realidad era social, histórico y configuró un modo de vivir/pensar/sentir la época.

Dentro de esta forma de vivir lo social se forjó la creencia de que la llegada ineluctable del socialismo por medio de la revolución iba a cambiar el rostro del hombre y del mundo. Sin embargo, en el programa político de la izquierda revolucionaria resultaba necesario incorporar nuevos antagonismos, como los conflictos sociales surgidos entre colonizador versus colonizado, que excedía la lucha de clases e identificaba otros actores como nación proletaria y Tercer Mundo. Esta necesidad de modificar la mirada eurocéntrica, occidentalista y transformarla en una perspectiva policéntrica (Gilman, 2003) u orientalista que valorara la alteridad, como expresa Susana Velleggia (2009), iba de la mano de los procesos de descolonización surgidos a fines de los '50 en donde el Tercer Mundo se había descubierto y había expresado su voz (Sartre en Velleggia, 2009).

El re-descubrimiento de las identidades del “otro” que era diferente, ajeno a la tradición occidental, la negritud, la latinoamericanidad, el mundo árabe, el Tercer Mundo, según Velleggia, cuestionaba el concepto de universalismo que se había erigido como

constructo hegemónico de valores, ideas, cultura e intereses occidentales. En su lugar, comenzaba a emerger la noción de diversidad cultural sin centros de ningún tipo, que favorecía el diálogo e intercambio de múltiples identidades (Velleggia, 2009: 139).

En esta transformación de la mirada política, la izquierda incorporó la noción explicativa de “imperialismo” formulada por Lenin en “El imperialismo, fase superior del capitalismo” (1916) para dar cuenta por qué no se habían iniciado en los países capitalistas avanzados los procesos revolucionarios sino en los países “esclavizados” “subdesarrollados” de América Latina, Asia y África (Gilman, 2003).

De este modo “La agenda política e intelectual resultante proponía el repudio de toda potencia colonial y postuló un antiimperialismo, que sin renunciar a la idea de soberanía y liberación nacional convivió con la expectativa de que la revolución se había puesto en marcha” (Gilman, 2003: 46). Sin embargo, la Historia había cambiado de escenario, y ahora transcurría en el Tercer Mundo (Gilman, 2003).

Gilman plantea que los militantes de las nuevas causas revolucionarias en América Latina, África y Asia, rechazaban los sistemas políticos democráticos-burgueses así como a los Partidos Comunistas tradicionales por su posición “servil” al Partido Comunistas de la Unión Soviética. Este rechazo desembocó en que sólo una revolución violenta podía llevar al socialismo. Así, la autora sostiene que la violencia se convirtió en un elemento central de los militantes e intelectuales de izquierda. La “revolución iba a ser sinónimo de lucha armada y violencia revolucionaria” (Gilman, 2003: 51).

Si bien acordamos con la investigadora en la noción de revolución construida en la época vinculada a la lucha armada y a la violencia, consideramos que esta tríada se va a disputar en el proceso concreto llevado a cabo en Chile por la Unidad Popular, como veremos más adelante. La Unidad Popular, propone otra concepción de revolución relacionada con el proceso electoral y con la posibilidad de lograrla sin recurrir a la violencia, por medios “pacíficos”. Esta otra concepción de revolución es posible, porque en la propuesta de la “vía chilena al socialismo” el Partido Comunista participa formando parte de este frente de partidos.

Sin embargo, la tensión entre estas dos concepciones de revolución se mantuvo en todo el proceso político-social que abarcaron los tres años de la experiencia chilena al socialismo.

Gilman sostiene que si bien es relativamente sencillo ubicar el comienzo de la época no sucede lo mismo cuando se intenta pensar en su momento de clausura. En términos gramscianos, si el periodo puede pensarse como una crisis de hegemonía, es decir, como una crisis de los modos habituales de la relación entre clases dominantes y subalternas, su cierre “coincidiría con la recomposición del viejo modo de dominación hegemónica” (Gilman, 2003:56) que destruyó las expectativas revolucionarias que marcaron su inicio.

En este sentido y retomando sus planteos iniciales, si una época se constituye por el campo de los objetos que pueden ser dichos en un momento dado, la clausura del periodo entonces se encontraría ligado a los procesos de coerción/represión que instalaron las dictaduras cívico-militares en América Latina. Estos regímenes impusieron nuevos objetos de discurso silenciando y clausurando la política, la revolución, el cambio; transformando el futuro en una “utopía”, en algo ya no realizable.

De esta manera los sujetos vivieron/experimentaron un sentimiento de fracaso y frustración que los atravesó. Pedro Chaskel, cineasta y montajista de “La Batalla de Chile”, Bernardo Menz, sonidista del documental estudiado y Carlos Flores, cineasta y militante del MIR durante el gobierno de la UP, reflexionan sobre esta época planteando:

[...] Yo siempre digo que mi generación es la generación de las grandes ilusiones y la generación de las grandes desilusiones. Pero como dicen acá lo bailado no nos los quita nadie (Pedro Chaskel, 2015, entrevista).

Entonces (cuando) me acuerdo de eso me produce una gran emoción: pena, tristeza. No sé cómo definirlo. Todo un sueño que se derrumbó. Unas utopías. Entonces es como si no quedara nada. Solamente el ejemplo de Allende, de algunas personas que se quedaron acá viviendo su vida. Creo que fracasamos. Es una sensación de fracaso (Bernardo Menz, 2015, entrevista).

Por ahí hay una frase de Jorge Semprún, el español, en un libro muy lindo que se llama “Autobiografía de Federico Sánchez” que en su clandestinidad española, él cuenta todas estas miserias y al final dice todo fue equivocado pero nada fue inútil. Muy bonito. Yo pienso lo mismo (Carlos Flores, 2015, entrevista).

Así, si bien la desilusión marcó a los sujetos, “lo bailado”, lo vivido, la experiencia de época se valora, se reivindica y forma parte de su historia personal/social/colectiva.

La formación del Nuevo Cine Latinoamericano y la necesidad de un cine revolucionario

Si América Latina durante la época sesenta/setenta se siente/vive/percibe como un territorio en acción, en movimiento, marcado por la noción de cambio radical (costumbres, mentalidades, sexualidad, experiencias, regímenes políticos) el arte formaba parte de esa transformación. En este periodo se produjo “un esfuerzo por borrar de una vez por todas las fronteras entre el arte y la vida y por fusionar el arte y la política” (Bell: 122 citado en Gilman, 2003: 41). Sergio Navarro, cineasta chileno, sostiene de manera contundente que:

Nadie estaba al margen de los procesos revolucionarios. Era prácticamente imposible que tú fueras artista y no estuvieras en contacto con lo que estaba pasando” (Sergio Navarro, 2015, entrevista).

El artista estaba inmerso en los procesos políticos/revolucionarios porque era su modo de afrontar responsablemente su experiencia vivida. Era su deber político, histórico y social. De acuerdo con ello, los intelectuales y artistas crearon, intentando lograr, una síntesis entre la temática de la obra, el lenguaje en que ésta se expresaba y su responsabilidad política. Surgieron así en el campo de la música y el cine, importantes movimientos donde lo “nuevo” se anunciaba en el nombre que elegían: la “Nueva Canción Latinoamericana”, el “Nuevo Cine Latinoamericano” (Mouesca, 1988). Mientras que en el campo de la literatura el movimiento se nombró como el “boom” de la literatura latinoamericana. Esta necesidad por señalar lo novedoso, implicaba a nuestro entender, hacer énfasis en la ruptura, la discontinuidad respecto a la forma de crear/concebir/ hacer cine y música/arte en aquel momento en relación con tendencias anteriores.

Pero, ¿cómo se expresaba lo nuevo en el cine? ¿Cuáles eran las discontinuidades que querían resaltar los cineastas? ¿Respecto a qué tipo de cine buscaban diferenciarse?

El Nuevo Cine Latinoamericano, de alguna manera, en buena medida, pienso que surge de las necesidades de cada país, de las características de cada país dentro de este marco general. Por eso es que se habla del Nuevo Cine. De cine comprometido con la realidad, parte de un proceso muchas veces (Pedro Chaskel, 2015, entrevista).

Lo nuevo fundamental era, pienso yo, que la voluntad de encontrarse a sí mismos, de abandonar los mimetismos, de no dejarse neocolonizar, creo que ése fue el papel inicial (Guevara, 1997:124 citado en Guevara, 1998: 124).

Tanto Pedro Chaskel como Alfredo Guevara, coinciden en que lo “nuevo” del cine, estuvo vinculado a esta necesidad de dar cuenta de la propia realidad, la propia historia, dirigir la mirada hacia nosotros mismos. Documentar el rostro de cada sociedad que nos hermanaba en un rostro latinoamericano.

Fernando Birri, realizador argentino y fundador de la Escuela Documental de Santa Fe fue uno de los precursores. Luego de su paso por el “Centro Sperimentale” de Roma, espacio donde se formaron importantes cineastas latinoamericanos y ya en la provincia de Santa Fe (Argentina), se propuso “descubrir el rostro de la Argentina invisible, un rostro invisible no porque no se le viera, sino porque no se le quería ver” (Birri en Mouesca, 2005: 34). De esta manera Birri rechaza el cine industrial-mercantil que se estaba haciendo a fines de los años '50 y principios de los '60 en Buenos Aires, y en su lugar pretende formar cineastas que tuvieran conciencia de lo que debía ser un cine nacional (Mouesca, 2005).

Birri se pregunta qué cine necesita Argentina y los pueblos subdesarrollados de América Latina y se responde un cine que les dé conciencia, que ayude a tomar conciencia. Que debilite, inquiete y preocupe a los que tienen “mala conciencia”; que entusiasme, fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen. Un cine nacional, latinoamericano, antioligárquico y antiburgués en el plano nacional y anticolonial, antiimperialista en el orden internacional, “que sea propueblo y contra antipueblo; que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida” (Birri, 1964: 623 citado en Trabucco, 2014: 623).

El cineasta argentino, siguiendo la influencia de la Revolución Cubana y las ideas del “Che” Guevara, sostiene que “interesa hacer un hombre nuevo, una sociedad nueva, una historia nueva, por lo tanto, un cine nuevo. Urgentemente” (Birri, 1964: 623 citado en Trabucco, 2014: 623). La materia prima de este nuevo cine es, para Birri, la realidad de los pueblos subdesarrollados de América Latina (Birri, 1964 citado en Trabucco, 2014).

Entonces, el cine que va a surgir en Latinoamérica durante esta época, estará fuertemente influenciado por las ideas y la práctica cultural-política llevadas a cabo por la Revolución Cubana. Será un nuevo cine comprometido con su presente, con los procesos sociales/políticos vividos. En el caso de Cuba, comprometido con la revolución, que contribuya a expresar las verdades de ese proceso. En el resto de Latinoamérica, un cine

que exprese/muestre/devele los rostros de los “pueblos subdesarrollados” con la intención de comprenderlos, generar conciencia, y así lograr su transformación. Un cine “urgente”, “comprometido”, “conciente”, “lúcido” (en palabras de Alfredo Guevara) “antiimperialista”, “desenajenante” y de “liberación”.

El nuevo cine es un fenómeno común a muchos países latinoamericanos: Argentina, Cuba, Brasil, Bolivia. Es un cine que trata de liberar al espectador. El cine, en general, es un opio, porque el espectador a través de él se libera, y no hace nada para liberarse en forma real. El espectador siempre es un ente pasivo. Justamente, entonces, este nuevo cine trata de liberar, de activar, desenajenar, provocar al espectador (Francia, 73: 7).

Se trata de desenajenar al espectador, de hacerlo consciente de la situación política, social, cultural que atraviesa Latinoamérica, “dominada y castigada por las oligarquías y militarismos dependientes del Imperio” (Sanjines, 2002: 2).

Luego de la crisis socioeconómica producida por el quiebre del proyecto de industrialización por sustitución de importaciones, los sectores dominantes locales impulsados por Estados Unidos y su política de la Alianza para el Progreso, llevaron adelante un nuevo modelo de acumulación basado en el desarrollo de la industria pesada, que se denominó “desarrollismo” y se puso en marcha durante los años ’60. La intromisión ininterrumpida de Estados Unidos en el rumbo de los países latinoamericanos, los ciclos de expansión y recesión en cada país, los negligentes modos de redistribución de la riqueza de manera equitativa en todos los sectores de la población, así como los sucesivos golpes militares en el continente¹¹, son los puntos hacia donde van a dirigir la mirada los cineastas. ¿De qué manera? documentando, denunciando e intentando generar conciencia para movilizar a los pueblos con la intención de cambiar este contexto.

Glauber Rocha, cineasta brasileño, referente del “Cinema Novo”, sostiene que hacia finales de los ’60 se ha producido una conciencia latinoamericana, que empieza a popularizarse. Se ha ido descubriendo que Brasil, Argentina, Bolivia, Perú forman parte de un mismo bloque de explotación norteamericana y que la explotación es una de las causas más profundas del “subdesarrollo”. “Existe un problema común: la miseria. Existe un

¹¹ Nos referimos a los golpes de estado desarrollados en: Bolivia (1964) donde el Gral. René Barrientos derroca el gobierno de Víctor Paz Estensoro. En Brasil (1964) la dictadura militar termina con el gobierno de JaoGoulart. En Argentina (1966) el golpe militar del Gral. Onganía clausura el gobierno de Arturo Illia.

objetivo común la liberación política, económica y cultural que implica hacer un cine latino. Un cine comprometido, didáctico, épico, revolucionario. Un cine sin fronteras, con un idioma y un problema común” (Rocha, 2011:53).

Esta conciencia latinoamericana entre cineastas se va logrando a través de los encuentros que van suscitándose a lo largo del periodo¹². Allí los cineastas se relacionan, comienzan a discutir los problemas comunes vinculados al desarrollo del cine en cada país, la necesidad de generar una libre circulación de las películas, facilitar los espacios de encuentros, de reunión, fomentar la participación en festivales internacionales.

De este modo, en 1967, durante el Festival de cine de Viña del Mar, en el *Encuentro de Realizadores Latinoamericanos*, comienza a gestarse el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. En él participan cineastas como Glauber Rocha que se presenta como realizador- teórico del “Cinema Novo” y desarrolla una “Revisión crítica del cine brasileño” desde una posición que él denomina “la estética del hambre y de la violencia”. Julio García Espinosa, cineasta cubano, expone su tesis “Por un cine imperfecto”. Jorge Sanjinés, cineasta boliviano y referente del grupo Ukamau, plantea las principales ideas del “cine combatiente”. Fernando Solanas y Octavio Getino desarrollan su tesis “Hacia un tercer cine” al mismo tiempo que presentan su película “La hora de los hornos” que según Mouesca, muchos sentirán como un “chispazo que encenderá en América Latina, la llama de una conciencia liberadora” (Mouesca, 1988: 32).

Luego de este festival vendría el encuentro que se realiza en Mérida (Venezuela) en 1968, y de nuevo en Viña del Mar en 1969. Pedro Chaskel recuerda aquellos festivales como un encuentro que no surgió de un grupo de cineastas profesionales sino más bien de cineastas aficionados, cineclubistas, unos “locos”. Del impulso de estos “locos” que seguían el tren de los encuentros anteriores se forjó con mayor fuerza el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano¹³.

¹² Festival de Sestri Levante, Italia, (1962), Congreso de Cine Latinoamericano Seminario del Tercer Mundo, Génova (1965).

¹³ Los principales exponentes del NCL fueron (entre otros) por Cuba los realizadores Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez, Julio García Espinosa. Por Chile los cineastas Miguel Littin, Raul Ruiz, Aldo Francia. Por Brasil los cineastas del movimiento “Cinema Novo” Glauber Rocha, León Hirszman, Geraldo Sarno, Cacá Diegues. Por Argentina los realizadores Fernando “Pino” Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo, referentes del grupo “Cine de Liberación”, Raymundo Gleyzer referente del grupo “Cine de la base” y los productores Edgardo Pallero y Dolly Pussy. Por Uruguay el realizador Walter Achugar, Mario Handler, Ugo Ulive. Por Bolivia el documentalista Jorge Sanjinés, referente del grupo Ukamau.

[...] los que organizaron el Festival de Viña, era un cine club de Viña del Mar, que se dedicaban a filmar pelculitas en 8mm, o sea, eran para nosotros aficionados pero ya... bueno, teníamos relaciones, simpatías, pero cuando me cuentan que van hacer un festival latinoamericano yo digo están locos. Bueno y los locos lo consiguieron. Hicieron el primer festival y si no me equivoco todo este concepto del Nuevo Cine, ya una mayor reunión entre todos, fue en el segundo festival, ya en el año 1969 que hubo muchas discusiones. Pero tampoco estuve. Estábamos terminando “El Chacal de Nahueltoro” en el laboratorio Alex en Buenos Aires. Llegamos el último día al festival, justo para proyectar la película. Pero ahí surgió la idea ésta, la comunión del Nuevo Cine Latinoamericano (Pedro Chaskel, 2015, entrevista).

Ambrosio Fonet resume los principales objetivos políticos y culturales de este movimiento:

1) Contribuir al desarrollo y fortalecimiento de la cultura nacional y, a la vez, enfrentar la penetración ideológica imperialista y cualquier otra manifestación de colonialismo cultural. 2) Asumir una perspectiva continental en el enfoque de los problemas y objetivos comunes, luchando por la futura integración de la Gran Patria Latinoamericana. 3) Abordar críticamente los conflictos individuales y sociales de nuestros pueblos como un medio de concientización de las masas populares (Fonet, 1985 citado en Velleggia, 2009: 181).

De acuerdo con estos puntos fundamentales y en pos de desarrollarlos, recuperamos la mirada de Sanjinés, cineasta boliviano y miembro del Nuevo Cine Latinoamericano, quien plantea que una de las características más sobresalientes de este movimiento fue justamente la importancia que le dio al problema de la “**identidad**”. El realizador afirma que se buscaba construir un cine vinculado a la diversidad cultural de las diferentes sociedades latinoamericanas. Crear otras miradas, otras formas de narración, otro lenguaje que se diferenciara tanto del cine comercial europeo como del cine comercial de Hollywood. Un nuevo lenguaje que tuviera que ver con nuestra propia historia, con nuestra cultura y nuestros modos de ser (Sanjinés, 2002).

José Román, cineasta y crítico chileno, coincide con Sanjinés en que los cineastas latinoamericanos estaban preocupados por el problema de la identidad y según su perspectiva esta preocupación estaba vinculada al análisis político que hacían los realizadores sobre América Latina, como una región que vivía/sufría las consecuencias de la dependencia norteamericana.

Porque la tesis era que éramos sociedades culturalmente dependientes, que tomábamos modelos foráneos en todo. En cine, por ejemplo, qué modelos tomábamos, principalmente los de Hollywood. Y había que romper con eso y buscar la identidad como se había buscado en la literatura, buscarlo también en el cine. El que enfatizaba mucho eso en Argentina eran Getino y Solanas en “La hora de los hornos”. Que incluso culpaban de penetración foránea la cultura grecolatina (risas) (José Román, 2015, entrevista).

Glauber Rocha, uno de los realizadores más críticos y lúcidos frente a la penetración cultural hollywoodense, proponía una “estética del hambre” entendiendo que el hambre es lo que nos caracteriza como sociedad latinoamericana y por lo tanto las películas que se hicieran debían resaltar, narrar, describir, los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes robando para comer, etc. (Rocha, 1965 en Rocha, 2011: 31). La “estética del hambre” se vinculaba a la “estética de la violencia” ya que la forma de superar la impotencia, la frustración que causaba el hambre, según Rocha, era por medio de la violencia. Esta estética era considerada revolucionaria, ya que buscaba romper con la complacencia y la contemplación del hambre por parte del colonizador y el colonizado, y en esta destrucción apuntaba a la transformación de los dos (Velleggia, 2009). Glauber Rocha a su vez destacaba los valores del “Cinema Novo” que rompía los códigos y cánones narrativos tradicionales recurriendo a elementos como la ironía y el humor (Sanjinés, 2002).

Por su parte Sanjinés planteaba que el colectivo del cual formó parte, Grupo Ukamau, tenía un reto inverso porque la mayoría de la población boliviana no estaba acostumbrada a los códigos comerciales, no los conocían porque muchos vivían en espacios rurales. Pero tampoco los cineastas conocían los códigos comunicacionales andinos. Por eso su preocupación fue construir un cine con una mirada volcada “al embrujo y las claves de las culturas indígenas” (Sanjines, 2002: 4). Para ello era necesario crear un lenguaje cinematográfico nuevo, propio, que tuviera que ver con su mentalidad, que se construyera entonces no sobre un personaje individual sino sobre el colectivo, el pueblo, cuya narración no fuera de manera lineal sino circular. En esta intención por relacionar los códigos estéticos a los códigos culturales, Sanjinés sostenía que era fundamental usar planos generales y luego primeros planos sin cortes, porque era la forma en que el espectador podía reconocer la parte en el todo, lo individual a través de lo social.

De esta manera el plano secuencia adquiere un sentido estético-ideológico, ya que permite incorporar una mirada colectiva (Sanjines, 2002).

Si bien la renovación del lenguaje estético, el interés por encontrar nuevas formas de narración y nuevos códigos, fueron problemas fundamentales que estaban vinculados a preocupaciones éticas, los cineastas del NCL (de ahora en más) no marcaron una sólo forma de contar sus historias, sino más bien una diversidad de estilos.

Sanjinés afirma que el otro elemento que caracterizó al Nuevo Cine Latinoamericano fue el de la **militancia**. Ya que se propuso como una cinematografía contestataria, que se hacía para subvertir una realidad social intolerable, que muchas veces se enfrentaba contra el Estado, que denunciaba las crueldades de las dictaduras, que registraba procesos que se querían olvidar, que muchas veces se jugaba la vida (Sanjinés, 2002).

Julio García Espinosa referente del cine cubano planteaba en su texto “Cine y Revolución” que un cineasta moderno se descubre al mismo tiempo como artista y como militante en todos los niveles de la vida. No le basta con liberar su arte, sino que tiene necesidad de liberar su vida. “La impaciencia revolucionaria, en él, será total o no será siquiera cinematográfica” (García Espinosa en Sanjinés, 2002:6).

Según Alfredo Guevara, cineasta encargado de llevar a cabo las políticas culturales luego de la Revolución Cubana, afirmaba que el artista revolucionario era aquel que con su “arte penetra más aguda y profundamente en la realidad, el que abre brecha en ella y la enriquece, el que nos la entrega *“más real, más compleja, más verdadera”* [la cursiva es del autor] (Guevara, 1963 en Guevara, 1998: 113).

El cine, entonces, se convierte en una herramienta capaz de penetrar la realidad, de hacerla más real en el sentido de poder entender su complejidad, sus tramas, sus contradicciones. Y en la medida en que produjera esta realidad más “real”, podía ser capaz de convertirse en una herramienta de liberación, que concientizara. De este modo, el cine ya había sido parte del proceso revolucionario en Cuba y ahora debía ahora ayudar a liberar al resto de los países latinoamericanos. Una película, como expresaba Sanjinés, no podía hacer la revolución pero podía provocar un cambio revolucionario (Sanjinés, 2002).

Este cine revolucionario o como García Espinosa lo llamaba, “cine imperfecto”, “cine interesado”, debía dar cuenta de los procesos, de los problemas, pero sin analizar, porque el análisis implicaba la emisión de un juicio que cerraba la obra. Y el realizador cubano así

como los cineastas argentinos Fernando Solas y Octavio Getino, exponentes del grupo “cine de liberación” planteaban la necesidad de que la obra cinematográfica fuera una obra abierta¹⁴. La película debía completarse en las salas de proyección, con la participación, discusión, debate de los espectadores. Los cineastas esperaban que de esta manera, los espectadores se convirtieran en sujetos activos, responsables de su propio destino, capaces de liberarse de las situaciones de opresión que envolvían sus vidas.

Como señala Sanjinés, la mayoría de las películas militantes del NCL no tuvieron acceso a los circuitos comerciales, siendo muchas veces censuradas por los gobiernos. Este fue un punto de debate y preocupación de los realizadores que participaban en los festivales. De hecho, según relata Mariano Mestman, en la plenaria de cineastas en el I Festival de Viña del Mar, la delegación chilena se retiró señalando que se irían a discutir problemas más urgentes como los de la producción, distribución y exhibición (Mestman, 1999 en Velleggia, 2009: 176). Esta situación vivida por el cine militante implicaba una gran dificultad para llegar a un público masivo. Sin embargo, también es importante destacar, que muchas de las películas no fueron pensadas para estrenarse en las pantallas grandes, sino para ser exhibidas en sindicatos, centros barriales, universidades, fábricas, etc.

Las críticas que recibió el NCL estuvieron ligadas a considerarlo un “panfleto”, pura propaganda o según Fonet, a calificarlo como “cine político” término que se utilizaba para designar “cualquier manifestación artística que quisiera dar al espectador una visión compleja y problemática del mundo” (Fonet, 1985 en Velleggia, 2009: 181). Sin embargo, el autor afirma que era un cine político no en este sentido, sino en tanto era un “cine interesado en el destino de los seres reales que habitan un mundo dramáticamente real, donde se vive y se muere sin escenografías ni decorados. No hay dramas apocalípticos. Lo apocalíptico es inhumano” (Fonet, 1985 en Velleggia, 2009: 182).

Si bien el término “cine político” podía definir y caracterizar al NCL, lo político estaba vinculado a lo “real”, a dar cuenta de los procesos sociales vividos/experimentados por los sujetos. En esta dirección Aldo Francia, planteaba que no era posible pensar en un

¹⁴ Entendemos que esta noción se relaciona con la obra reconocida de Umberto Eco. *Obra abierta; forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Seix, Barral, 1965.

cine que no fuera político sino que la diferencia radicaba en qué sistema político “defiende y qué busca generar en el espectador: conformismo o acción” (Francia, 1973: 72).

En última instancia, todo cine es político. Si busco, con mis películas, hacer del espectador un ente pasivo, estoy defendiendo un sistema político, estoy vendiendo el conformismo. Esta es una forma de cine político. La otra, la que hago, la que me interesa, es aquella que trata de hacer conciencia en el espectador de los problemas sociales que vive. Trato de que no se escape de su realidad, sino que, por el contrario, reaccione frente a ella. (Francia, 1973: 72).

Pedro Chaskel, cineasta-montajista que participó del NCL, critica al movimiento en tanto su intención de hacer un cine vinculado a los procesos políticos-sociales anuló la parte expresiva, el placer que podía generar ver una película.

Me acuerdo que después hubo una discusión en La Habana, cuando fueron los festivales y apareció Cacá Diegues, un importante brasileño del Nuevo Cine brasileño y escandalizó a todos porque dijo que nuestro cine político, había perdido el sentido del orgasmo. Y claro, se trataba del placer, del placer. No basta el placer de hacer cine, sino que también el placer de ver, de que el espectador, no sean puras consignas que se le tiren encima (Pedro Chaskel, 2015, entrevista).

Si bien nos parece importante y fundamental recuperar la crítica que hace Pedro Chaskel al cine político del NCL, entendemos que de alguna manera iba en contra de lo que buscaba llevar a cabo el movimiento. Ya que en ese momento la capacidad expresiva del cine estaba vinculada a los propósitos políticos-ideológicos de convertirlo en una herramienta/arma de revolución/liberación. Es decir en un elemento útil y combativo. Se intentaba, como hemos desarrollado a lo largo de estas páginas, construir un cine crítico, lúcido, que motivara, que concientizara, un cine que acompañara/ estuviera “en función” de los procesos políticos-sociales, que denunciara y en esa denuncia generara acción y no placer en el espectador. De algún modo Sanjinés cuando escribe en su texto “nuestra película debe representar la concepción de la belleza de nuestro pueblo” (Sanjinés, 1979 citado en Lobeto, 2009: 99) está poniendo el énfasis en que la belleza, el carácter expresivo del cine está relacionada con poder hacer cine con/para el pueblo. En ese modo de producir/crear un cine popular quizás se encontraría el placer.

“La Batalla de Chile” como parte del Nuevo Cine Latinoamericano. Diferencias y similitudes con películas características del movimiento cinematográfico

¿De qué manera “La Batalla de Chile” forma parte de este nuevo cine? ¿En qué se asemeja o diferencia de otras realizaciones del NCL? Si podemos reconocer al documental “La Batalla de Chile” como parte del movimiento del NCL es porque la película fue pensada y realizada en esta época con los principios políticos-ideológicos-estéticos que distinguían al cine latinoamericano.

Recuperando las dos características más sobresaliente del NCL que señala Sanjinés, la importancia de la “identidad” y de la “militancia”, entendemos que LBCH (de ahora en adelante) pone atención específicamente sobre el proceso político que atravesaba este país durante el gobierno de Salvador Allende, atiende a las formas de organizaciones particulares que se estaban desarrollando en el último año de gobierno de la Unidad Popular (los Cordones Industriales, las JAP) llevadas a cabo por los sectores populares, quienes de esta forma buscaban defender al gobierno revolucionario, “su” gobierno. Así como “La hora de los hornos” (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968) enfoca su mirada sobre el proceso de colonización y neocolonización que había sufrido Latinoamérica y el Tercer Mundo buscando resaltar y reivindicar formas particulares y originales de lucha de estas regiones que permitieron y posibilitaban la liberación, la descolonización y la construcción de Latinoamérica y del Tercer Mundo para los latinoamericanos y tercermundistas.

En esta búsqueda por poner en primer plano la cultura nacional desenajada y desalienada, LBCH al igual que las realizaciones chilenas como “Valparaíso mi amor” (Aldo Francia, 1969) “Tres tristes tigres”(Raúl Ruiz, 1968) “El Chacal de Nahueltoro”(Miguel Littin, 1969) intenta visibilizar las voces, los rostros, los modos de hablar y ser de sujetos subalternos. En el caso de LBCH se recuperan las voces de los trabajadores (y trabajadoras), pero también de las amas de casa “burguesas”, los funcionarios de gobierno y de la oposición. De esta manera la cámara se enfoca y se centra en representar a “los chilenos” de manera completa, resaltando sus formas particulares de expresión, organización, de construcción política y social. En esta misma dirección Jorge Sanjinés, representante del Grupo Ukamau, en “El coraje del Pueblo” (Jorge Sanjinés, 1971) intenta visibilizar a los sujetos “campesinos”, sujetos que hasta el momento no eran

figurados/ni representados en Bolivia por el cine, rescatando sus formas de organización así como también su tradición de lucha.

El interés de LBCH por documentar el proceso político singular radicaba, como hemos señalado anteriormente, en el compromiso ético-político que sentían los realizadores cinematográficos. Tanto Guzmán como los demás representantes del Equipo Tercer Año, pretendían poner la “cámara al servicio de la realidad” y de acuerdo con Alfredo Guevara, intentar hacer “más real la realidad”. Es decir, complejizarla, desentramar el tejido político que había configurado el proceso revolucionario, los conflictos internos que existían dentro de la UP así como también las disputas con la Democracia Cristiana, las estrategias políticas dentro de las Fuerzas Armadas, mostrar las formas de resistencia que el “pueblo” había creado para enfrentar las acciones de las clases dominantes, visibilizar que el acaparamiento de productos de primera necesidad y el cierre de fábricas formaban parte de estrategias políticas de sectores dominantes que tenían como objetivo terminar con “la vía chilena al socialismo”.

Esta búsqueda por “hacer más real la realidad”, por visibilizar los conflictos y problemáticas que atravesaba cada país latinoamericano caracterizó al cine político de la época. Algunos realizadores apostaron por el cine documental como arma de expresión, otros recurrieron a las películas argumentales pero en definitiva los cineastas eran “artistas comprometidos con los grandes problemas de sus tiempos” (Rocha citado en Trabucco, 2014: 190). Entonces mientras “La Batalla de Chile” y “La hora de los hornos” develaban y denunciaban los conflictos sociales por medio del cine documental, “Memorias del Subdesarrollo” (Tomás Gutierrez Alea, 1968), “El coraje del Pueblo”, “Dios y el diablo en la tierra del sol” (Glauber Rocha, 1964), “Valparaíso mi amor”, “El Chacal de Nahueltoro” recurrían al cine argumental para hacerlo. Lo importante era que los guiones eran contruidos tomando en cuenta la propia “realidad”: las situaciones sociales de opresión y la vivencia de los sujetos inmersos en ellas; rescatar sus historias, sus luchas, sus miserias, sus derrotas.

Siguiendo las palabras de Aldo Francia, entendemos que “La Batalla de Chile”, era un film político, porque su objetivo era generar conciencia en los trabajadores y el pueblo, de los problemas socio-políticos que vivían y experimentaban, pretendía que estos sectores conocieran las maniobras políticas de las clases dominantes y de este modo se pusieran en

acción movilizándose. En este sentido es posible compararlo con el documental “La hora de los hornos” y las intenciones del Grupo de Cine Liberación ya que como señala Mariano Mestman, desde la primera declaración pública que realizan en mayo de 1968 este grupo expresaba el objetivo de utilización del cine como arma político-cultural: “La hora de los hornos, antes que un film, es un acto. Un acto para la liberación. Una obra inconclusa, abierta para incorporar el diálogo y para el encuentro de voluntades revolucionarias” (Grupo Cine Liberación citado en Mestman, 2001: 123).

De acuerdo con las ideas de Mestman (2013) podemos señalar que las producciones de cine político del NCL además de la importancia por la “identidad” y la “militancia” se caracterizaron por el uso del testimonio y la figuración/representación de las masas. En el caso de “La Batalla de Chile” los testimonios provienen, por un lado, de los trabajadores y del “pueblo” y, por el otro, de los representantes de la burguesía y funcionarios de gobierno. Así como en “El coraje del Pueblo” y en “Dios y el diablo en la tierra del sol” los testimonios que se recuperan son los de campesinos indígenas/campesinos y en “Memorias del Subdesarrollo” de los cubanos que no eran considerados ni revolucionarios ni “gusanos”. Es decir, de aquellos sujetos que estaban en el borde, en el límite. Mientras que en “Valparaíso mi amor” y en “El chacal de Nahueltoro” los testimonios provienen de sujetos de sectores marginales. Sus palabras adquieren un valor de “verdad”, una fuerza probatoria que permitía denunciar las condiciones de vida y existencia que experimentaban los sujetos subalternos y en el caso de “La Batalla de Chile” también los sujetos “dominantes”.

En relación a la figuración de las masas, tanto en “La Batalla de Chile” como en “El coraje del pueblo” las masas (o según nuestra apreciación “el pueblo”) son las protagonistas. En LBCH este colectivo se representa en las calles, en las marchas, en las asambleas, su imagen satura en varias oportunidades la pantalla. Así como también sus sonidos se hacen presentes durante todo el transcurso de la película¹⁵. También en “El coraje del pueblo” como afirma el investigador argentino, su figuración se logra a través de reconstrucciones de movilización, asambleas y masacres. Según el autor, en este film la dialéctica testimonio-masas es interesante ya que el Grupo Ukamau apuesta por la construcción de un protagonista colectivo en el plano ficcional (Mestman, 2013). Por eso

¹⁵ Esta idea se desarrollará mejor en el capítulo 3.

existe una predominancia de planos generales, ya que de este modo era posible lograr una mejor representación de las masas campesinas.

A partir de estos elementos: la importancia de la “identidad” cultural nacional y regional, el compromiso ético- político con la “realidad” histórica-social, las estrategias narrativas vinculadas a la recuperación de testimonios de sujetos subalternos y los estilos representacionales que se enfocaban en lo colectivo, La Batalla de Chile se inserta en el NCL. Y de este modo forma parte del movimiento cinematográfico que durante los sesenta/setenta fue construyendo un cine nuevo y diferente. Un cine propio, auténtico, comprometido y latinoamericano.

Chile en los años 60-70. Del desarrollismo a la experiencia de la “vía chilena al socialismo”

Fidel Castro se preguntaba en la Segunda Declaración de La Habana, ¿qué enseña la Revolución cubana? y se respondía “que la revolución es posible, que los pueblos pueden hacerla, que en el mundo contemporáneo no hay fuerzas capaces de impedir el movimiento de liberación de los pueblos” (Castro, 1962 citado en Pinto, 2005: 9).

En Chile, el tiempo de la acción, el movimiento y la posibilidad de una revolución se puso en discusión, se vivió/experimentó también durante los años sesenta. Según Iván Pinto, si bien desde comienzos del siglo XX se hablaba de revolución en Chile, la discusión era más bien retórica o programática. De hecho, los Partidos Comunista y Socialista que se autodefinían como populares y revolucionarios, se habían integrado desde los años ‘30 al orden político que se caracterizaba por la estabilidad y el respeto a las reglas del juego. Sin embargo, el triunfo de la Revolución Cubana y el aumento electoral de la izquierda, que en 1958 estuvo a punto de lograr que Salvador Allende (candidato en ese momento del FRAP, Frente de Acción Popular) fuera presidente, cambiaron la perspectiva. A partir de este momento, la posibilidad de hacer la revolución se hizo concreta (Pinto, 2005).

Pero Estados Unidos ante este aparente peligro inminente apoyó, durante la década, a los gobiernos de la Democracia Cristiana (partido de centro) y en 1964 financió más de la mitad de la campaña del candidato demócrata cristiano Eduardo Frei Montalva, con tal de impedir el camino democrático al socialismo (Winn, 2013). Así, Eduardo Frei Montalva,

asumió la presidencia con la promesa de generar una “revolución en libertad”. Por eso Pinto sostiene que de alguna manera la “seducción revolucionaria” se deslizó hasta en los programas políticos de los que se ubicaron a medio camino (Pinto, 2005).

Sin embargo, durante los gobiernos demócratacristianos que sucedieron en los años sesenta, no se generó una revolución socialista sino más bien un afianzamiento del modelo capitalista, a través del proyecto “desarrollista”. Este proyecto, continuaba con el modelo de desarrollo hacia adentro, de industrialización, que había comenzado en los años ’30 pero ahora tomaba otro cariz, ya que fomentaba el desarrollo de industrias de bienes intermedios: petroquímica, electrónica, telecomunicaciones. Además siguiendo los lineamientos de la Alianza para el Progreso acerca de la necesidad de “modernizar el agro” junto a la urgencia de llevar a cabo reformas para calmar las demandas de los campesinos, primero el gobierno de Jorge Alessandri (1958-1964) y luego el de Frei (1964-1970) impulsaron leyes de reforma agraria. De esta manera se intentaba buscar mejoras en la estructura productiva agraria y organizar por primera vez a los trabajadores rurales sin tierra. Durante el gobierno de Frei se impulsó además la nacionalización del cobre y se llevaron a cabo planes de vivienda. La reforma agraria fue lenta, limitada, y los planes de vivienda no resolvieron el problema de déficit habitacional ni la masiva migración rural a las ciudades. La “chilenización” del cobre multiplicó la deuda externa y no generó mayores ganancias ni un mayor control para Chile sobre su principal recurso natural (Winn, 2013).

Las promesas demócratacristianas fracasaron y sus políticas no fueron capaces de resolver los problemas sociales y económicos crónicos que atravesaba el país: la “estanflación” (estancamiento económico con inflación alta), la “dependencia” del capital, la tecnología y empresas extranjeras y la “marginalidad”. A su vez, como señala Winn la mayoría de los ciudadanos se sentían excluidos de toda participación política que no fuera el mero hecho de ir a votar (Winn, 2013: 39).

Este contexto de fracaso de los gobiernos demócratacristianos sumado a los cambios socio-políticos que se habían producido en los últimos años: surgimiento de una poderosa clase obrera ligada a los sindicatos de izquierda, masiva migración rural a la ciudad, sindicalización de los trabajadores agrícolas en sindicatos de izquierda, sería para Winn el telón de fondo que permitía disputar a Salvador Allende la presidencia en 1970 (Winn, 2013).

Salvador Allende, era el candidato de la Unidad Popular, un frente que reunía a los principales partidos de izquierda (Partido Socialista, Partido Comunista, MAPU, API, Partido Radical) ¹⁶el cual buscaba “terminar con el dominio de los imperialistas, de los monopolios, de la oligarquía terrateniente e iniciar la construcción del socialismo en Chile” (Programa básico de gobierno de la Unidad Popular, 1969:10). La Unidad Popular proponía llevar a cabo transformaciones revolucionarias pero para realizarlas consideraba imprescindible que el pueblo chileno tomara en sus manos, el poder y lo ejerciera. Según su programa, el Gobierno Popular implicaría el traspaso del poder de las clases dominantes a la clase obrera organizada, los campesinos y los “sectores progresistas” de las clases medias de la ciudad y el campo (Programa básico de gobierno de la Unidad Popular, 1969).

Los principales cambios estructurales que contemplaba la UP y que le darían el control sobre los puntos claves de la economía eran los siguientes: 1) la nacionalización de las minas de cobre, salitre, yodo, hierro y carbón mineral. 2) la nacionalización de los bancos 3) una profunda reforma agraria 4) la socialización de las mayores empresas productoras y de distribución (Winn, 2013: 53).

Pero ¿cómo se intentarían llevar a cabo estas transformaciones revolucionarias? ¿De qué manera se construiría el socialismo? La UP proponía la vía democrática, electoral. Es decir, buscaba transformar la sociedad capitalista en socialista desde adentro. Sin apelar a la lucha armada ni a la violencia política. La revolución que se proyectaba al sur del continente no sería la misma que se había producido en Cuba sino una “revolución con empanadas y vino tinto” la cual se lograría por una vía pacífica. Una revolución propiamente chilena.

En las elecciones que se llevaron a cabo el 4 de septiembre de 1970, se presentaron tres candidatos: Jorge Alessandri (candidato del Partido Nacional), Radomiro Tomic (candidato de la Democracia Cristiana) y Salvador Allende (candidato de la Unidad Popular). Finalmente ganó Allende con un 36, 6% de los votos. Ese día es recordado por Bernardo Menz, sonidista chileno, como un día de fiesta, de alegría popular.

Cuando salió Allende todavía tengo la imagen grabada desde la Plaza Italia marchando hacia la Moneda para celebrar el triunfo de Allende. La gente alegre,

¹⁶Luego, en el año 1971, se incorpora a la UP, el partido Izquierda Cristiana, que surgió de una escisión de la Democracia Cristiana.

contenta, nos abrazábamos, íbamos tomados de la mano, gente desconocida. Miles y miles de personas con alegría. Una alegría muy difícil de transmitir (Bernardo Menz, 2015, entrevista).

La alegría popular, que según Bernardo Menz caracterizó ese momento, pronto se transformaría en preocupación porque inmediatamente después del resultado de las elecciones, cuando el congreso chileno todavía no ratificaba el triunfo de la Unidad Popular, asesinan al Gral. René Schneider, comandante en Jefe del Ejército Chileno. Con el fin de buscar la intervención de las fuerzas armadas y evitar que Allende llegara a la presidencia el grupo de extrema derecha “Patria y libertad” realiza el asesinato.

Jorge Montealegre, escritor, poeta, periodista y militante de la Izquierda Cristiana durante los años de gobierno de la Unidad Popular, interpreta este hecho como el momento en que se pone en marcha el Golpe de Estado. Resalta el carácter programado, planeado, y dirigido desde el Departamento de Estado de los Estados Unidos dirigido por Henry Kissinger, bajo la presidencia de Richard Nixon.

[...] en un escenario de experimentación desde Estados Unidos, desde el Departamento de Estado, que comenzó una conjura para derrocar al gobierno de la Unidad Popular desde el primer día que fue elegido. Cuando Allende todavía no asume pero ya está elegido se asesina al comandante del jefe del ejército René Schneider. Y ese pudo haber sido un golpe de Estado. Yo siempre he pensado que el golpe de Estado se inició ahí” (Jorge Montealegre, 2015, entrevista).

Si bien este intento de golpe de Estado fracasó y Allende asumió la presidencia un mes más tarde, consideramos que este plan tejido/organizado/planeado entre la CIA, el Departamento de Estado de los Estados Unidos, como señalaba Jorge Montealegre, y los sectores dominantes locales, iría tomando distintas formas y modos a lo largo del periodo (como desarrollaremos más adelante), pero el fin último sería derrocar el gobierno de Salvador Allende. Consideramos necesario citar el documento desclasificado por la Agencia Central de Inteligencia norteamericana que avala estas afirmaciones:

In the 1960s and the early 1970s, as part of the US Government policy to try to influence events in Chile, the CIA undertook specific covert action projects in Chile. Those hereby acknowledged are described below. The overwhelming objective—firmly rooted in the policy of the period—was to discredit Marxist-leaning political leaders, especially Dr. Salvador Allende, and to strengthen and

encourage their civilian and military opponents to prevent them from assuming power (CIA activities in Chile, 2000).¹⁷

La vía chilena al socialismo se desarrolló entonces desde noviembre de 1970 hasta el 11 de septiembre de 1973 cuando finalmente las Fuerzas Armadas, dirigidas por Augusto Pinochet, realizaron el golpe de Estado echando por tierra el proyecto de la Unidad Popular.

Durante estos tres años, se produjeron importantes cambios que buscaron lograr transformaciones económicas, sociales, políticas, culturales y subjetivas radicales. Se intentó generar una nueva sociedad, una nueva cultura, un nuevo hombre, según las palabras del “Che” Guevara.

En el primer año de gobierno se llevaron a cabo la mayoría de las medidas que había prometido la Unidad Popular en su programa de gobierno. Sergio Navarro, cineasta chileno y militante del Partido Socialista durante el gobierno de la UP, y Patricio Guzmán, director de “La Batalla de Chile” recuerdan este primer año como un momento de grandes logros, de “fiesta popular”.

A partir de ahí Allende se hizo fuerte, asumió el mando y durante un año puso en práctica su programa sin oposición. Fue una avalancha humana, popular, la que le apoyó (...) era una fiesta popular, porque era, yo te diría, un 60%, 70% de la gente que apoyó Allende de una manera total, porque era lo más claro que había (Patricio Guzmán, 2015, entrevista).

El Primer año fue fantástico. Nacionalización del cobre en junio del año 71. La Unidad popular fue exitosa en término de cumplir el programa. La reforma agraria lo pudo resolver en un año y medio. La derecha quedó atónita. Aumentó el empleo, la producción, la gente empezó a tener casa. Se nacionalizaron los bancos, al final del primer año el 90% estaban nacionalizados, eran del Estado. La revolución parte tan bien que al primer año ya tenían listo todo (Sergio Navarro, 2015, entrevista).

Si bien entendemos que estos recuerdos pueden estar sobredimensionando la experiencia del primer año de gobierno, ya que Allende nunca tuvo el apoyo de un 60 o 70% de la población, sus relatos y la literatura revisada, sostienen que durante este primer año se

¹⁷ La Agencia Central de Inteligencia (CIA) desclasificó archivos secretos en el año 2000, donde pone de manifiesto la injerencia de Estados Unidos en la política chilena durante los años '60 y '70. Sus acciones implicaban evitar el ascenso al poder de Salvador Allende, pero una vez en el gobierno, desestabilizarlo, hasta lograr su derrocamiento. Para mayor información, se recomienda el sitio web de la CIA <https://www.cia.gov/library/reports/general-reports-1/chile/>

nacionalizaron las minas de cobre, carbón y hierro. De esta manera los recursos estratégicos dejaban de estar en manos extranjeras y pasaban a formar parte del Área de Propiedad Social (área estatal dominante). En segundo lugar se nacionalizó la banca privada. Como el gobierno no tenía apoyo para legislar a favor de la nacionalización de los bancos utilizó la Corporación de Fomento (CORFO) creada para fomentar la industrialización, (que podía comprar y vender empresas) para comprar acciones contra el capitalismo chileno (Winn, 2013).

El tercer gran cambio fue la puesta en marcha de la Reforma Agraria. La Unidad Popular pretendía terminar con el sistema de latifundio que imperaba desde la colonia, con el objetivo de incrementar la producción agraria y el nivel de vida de los campesinos. El ministro de agricultura, Jacques Chonchol fue el encargado de llevarla adelante. Consideraba que los latifundios de una provincia o comuna debían expropiarse todos juntos para acelerar el proceso. El gobierno se quedaría con los complejos agroindustriales modernos y tecnificados pero la mayoría de tierras expropiadas serían entregadas a los campesinos para que las trabajaran en forma de cooperativas, no como propiedad privada. De acuerdo con estos lineamientos, en dieciocho meses se produjo la reforma de la propiedad más importante que se había hecho en la historia de Chile (Winn, 2013).

A mediados del '71, el gobierno había avanzado en la nacionalización de las empresas productoras y distribuidoras o “monopolios” más importantes de Chile. La solución socialista de la Unidad Popular era crear un Área de Propiedad Social y Mixta (APS) bajo el control de la CORFO, con las empresas más estratégicas. Algunas serían propiedad del Estado, otras, propiedad compartida pública y privada. La administración de estas empresas contaría con la participación de los trabajadores y funcionarios del gobierno. Éste, además, podría intervenir las empresas privadas si no cumplían con la producción de artículos de primera necesidad. El APS estaba pensado para que fuera integrado por 91 empresas. Después de un año, había setenta empresas en manos del Estado pero muy pocas habían sido totalmente compradas e incorporadas al APS (Winn, 2013).

En este primer año, entonces, las políticas económicas habían aumentado las tasas de crecimiento, el desempleo había bajado, aumentaron los salarios, permitiendo que los trabajadores tuvieran mayor acceso al consumo. Según Winn, los cambios económicos

beneficiaban a los trabajadores, campesinos y sectores medios mientras que perjudicaba sólo a las élites económicas (Winn, 2013).

A su vez se habían puesto en marcha planes de salud y vivienda que buscaban garantizar los derechos sociales y mejorar las condiciones de vida de los sectores populares. Una de las medidas más recordadas fue el Programa Nacional de Leche (PNL) que aseguraba a todos los niños y mujeres embarazadas el acceso a la leche con el fin de lograr la justicia e igualdad de oportunidades que comenzaba desde el útero, por la salud del cuerpo y disminuir la desnutrición infantil y materna. El PNL generó una importante participación popular. Los Consejos Locales de Salud ayudaron en la distribución de leche en el país (Illanes, 2005:139).

Respecto al derecho a la vivienda, el Ministerio de Vivienda y Urbanismo construyó 73.000 viviendas en el primer año de gobierno, que si bien no logró resolver totalmente el déficit habitacional ni frenar el movimiento de pobladores que continuaba “tomando” (ocupando) los predios, disminuía las tensiones e invitaba a dialogar/no reprimir a los pobladores (Garcés, 2005).

La necesidad de construir una nueva cultura era fundamental para consolidar el socialismo. Una cultura que superara los valores burgueses y generara nuevos sentidos. El Programa de la Unidad Popular, sostenía que “la cultura nueva surgirá de la lucha contra el individualismo, la valoración del trabajo humano contra el desprecio, por los valores nacionales, contra la colonización cultural, por el acceso de las masas populares al arte” (Programa básico de gobierno de la Unidad Popular, 1969: 28). Albornoz señala que la creación artística-musical-intelectual y según nuestro parecer, cinematográfica (como veremos más adelante) sería un medio fundamental para generar nuevos valores que resaltarán el poder y el protagonismo del pueblo. Un pueblo socialmente consciente y solidario (Albornoz, 2005).

Dentro de estos cambios importantes se encuentra el surgimiento del movimiento de la Nueva Canción Chilena que surgió en los años '60 pero acompañó la campaña y el gobierno de la Unidad Popular. Sus principales referentes fueron Quilapayún, Inti Illimani, Víctor Jara, Violeta Parra, entre otros. Este movimiento reivindicaba los géneros musicales latinoamericanos y en sus temas hablaba de la superación de la pobreza. De esta manera

apelaba a una misma identidad latinoamericana que incluyera tanto en su forma y contenido la realidad regional (Albornoz, 2005).

A su vez, desde el gobierno se llevó a cabo una nueva política cultural, encabezada por la nacionalización de la Editorial Quimantú que se proponía publicar libros, revistas, colecciones, que pudieran llegar un público popular a precios accesibles (Winn, 2013; Albornoz, 2005). El Departamento de Cultura de la Presidencia, puso en marcha en 1971 el “Tren de la Cultura”, una caravana compuesta por artistas, poetas, folkloristas que recorrió más de mil quinientos kilómetros del país, presentándose en poblados que no tenían acceso a estas formas de expresión y promoviendo, de este modo, la incorporación del pueblo al proceso revolucionario incipiente (Albornoz, 2005).

También se promovió la creación de centros culturales en los lugares de trabajo, en las fábricas, en los sindicatos. El arte plástico se desarrolló públicamente, a través del muralismo, que se presentaba como una manifestación colectiva y militante. Fue, según Albornoz, el paradigma del arte social. Las brigadistas muralistas, tenían una finalidad práctica, hacer propaganda política. De esta manera los símbolos de la paloma, la estrella, la espiga, la hoz, el martillo, el obrero, se transformaron en la imagen visual del arte comprometido (Albornoz, 2005: 167).

Gracias a estos cambios políticos, sociales, económicos y culturales, el primer año de gobierno, como plantea Moulián, y como expresaba anteriormente Patricio Guzmán fue vivido como una “fiesta” (Moulián, 2005).

Sin embargo, la fiesta de a poco se iría terminando y el proceso comenzaría a polarizarse generándose fuertes disputas dentro de las estructuras de gobierno entre la derecha y la izquierda, así como al interior de la Unidad Popular y en las diferentes esferas de la vida cotidiana.

Vivimos la polarización, la fuimos viendo desde la Democracia Cristiana, desde donde veíamos un sectarismo evidente en la Unidad Popular y lo vivimos después dentro también ya de la izquierda y desde la Unidad Popular donde estos sectarismos... bueno había dos sectarismos grandes: el de la derecha y el de la izquierda, que en la medida que la polarización crecía había menos diálogo, menos conversación, menos trabajo conjunto. Cada uno tenía su diario y leía su diario, no tenía por qué creerle al otro, o leer el otro diario. Eso es tremendo, esa falta de diálogo y esa polarización. Pero al interior del sistema, si bien se daba esta polarización como nacional y como en todos los niveles, en los estudiantes se dio, en los trabajadores también, al interior de la Unidad Popular (Jorge Montealegre, 2015, entrevista).

La “polarización” del proceso, entre los opositores y defensores del gobierno, iba in crescendo en un escenario donde el papel de los Estados Unidos era crucial. Desde el Departamento de Estado había una decisión tomada de derrocar al gobierno de Allende (CIA activities in Chile, 2000). De acuerdo con este plan, se utilizaron, entonces, diferentes mecanismos: “bloqueo invisible” de la economía, guerra mediática, presión a los demócratacristianos y a la derecha más nacionalista buscando generar un clima de violencia, de intolerancia, que ayudara a terminar con la propuesta de la vía chilena al socialismo.

According to the Church Committee report, in their meeting with CIA Director Richard Helms and Attorney General John Mitchell on 15 September 1970 President Nixon and his National Security Advisor, Henry Kissinger, directed the CIA to prevent Allende from taking power. They were “not concerned [about the] risks involved,” according to Helms’ notes. In addition to political action, Nixon and Kissinger, according to Helms’s notes, ordered steps to “make the economy scream” (CIA activities in Chile, 2000).

En este sentido, Jorge Montealegre afirma:

Mira yo puedo ser majadero en esto porque no se recuerda mucho pero la intención del gobierno norteamericano era derrocar a Allende. Y era una decisión absolutamente tomada, financiada. O sea Nixon era “gasten lo que quieran”, “hagan chillar la economía”, si hay que matar a alguien háganlo. Eso fue así. “El Mercurio” cuando publicaba una noticia de gobierno: el ministro Vuskovich inauguró tal cosa, al lado ponían una foto que no tenía nada que ver con la noticia de un perro ladrando, o un cadáver, o carne. O sea hubo un trabajo de inteligencia con los medios de comunicación impresionante. Absolutamente digitado desde Estados Unidos con asesoría (Jorge Montealegre, 2015, entrevista).

“Hacer chillar la economía”, significaba negarle a Chile el acceso a préstamos multilaterales, a créditos bancarios, ayuda alimentaria, repuestos y materias primas. Se materializó durante todo el proceso, sobre todo con la escasez de alimentos.

Este proceso comenzó cuando las mejoras en las condiciones de vida de los sectores populares, implicó un aumento de la demanda que no pudo ser satisfecha totalmente por la producción nacional. Frente a ello el gobierno trató de importar lo que faltaba pero las divisas comenzaron a escasear provocando que Chile tuviera menos dinero para gastar en

importaciones. Esta situación se exacerbó por el bloqueo crediticio que el gobierno de Estados Unidos promovía, obligando a pagar con efectivo las importaciones (Winn, 2013).

Si bien la escasez de productos se produjo ligada a estas condiciones política-económicas, el desabastecimiento, podemos entenderlo como una acción política de los sectores económicos dominantes llevada a cabo en este proceso de polarización. Estos sectores, con la ayuda de los medios masivos de comunicación, sobre todo de la prensa, promovieron el acaparamiento de productos y el surgimiento del mercado negro. Así, se fue generando un clima de violencia, de intolerancia que fue vivido/percibido por los sujetos sociales.

Entonces en la creación de clima de violencia, de atmosfera de intolerancia aporta mucho la prensa y también los empresarios. En el sentido de que por ejemplo para provocar la escasez de alimentos ellos estaban subvencionados. O sea ellos no estaban perdiendo pero sí estaban produciendo menos o acaparando o promoviendo un mercado negro. Y eso por supuesto que provocaba un desasosiego, una incertidumbre y una molestia en las personas comunes y corrientes que tenían que hacer cola, que tenían que hacer fila para comprar elementos necesarios. Entre ellos muchas cosas que tenían que ver con la alimentación (Jorge Montealegre, 2015, entrevista).

Pero mientras tanto se vivía esa ebullición de movimientos sociales, la extrema derecha con “Patria y Libertad”, los periódicos que salían, había muchos periódicos de izquierda “El Clarín”, “Puro Chile”, la derecha saca un pasquín “La Tribuna” y todo esto fue aumentando esa violencia latente. Tú la veías (Bernardo Menz, 2015, entrevista).

Este clima de violencia o “psicosis del consumidor”, como le llama Winn, se expresó de manera contundente en la “marcha de las cacerolas vacías” en diciembre de 1971 y en las sucesivas protestas durante el año 1972 cuando mujeres de clase media acompañadas por militantes del partido nacionalista de derecha “Patria y Libertad” se manifestaron en la calle. De este modo, un importante sector de las clases medias, iba a ir quitándole apoyo al gobierno de la Unidad Popular y poco a poco se iban a ir convirtiendo en fuerzas de oposición.

El gobierno intentó frenar el proceso de desabastecimiento puesto en marcha creando las Juntas de Abastecimiento Popular o (JAP). Virginia Quevedo, comunicadora radial y militante de la JAP en ese entonces relata de qué trataba esa política de gobierno.

Mira, lo de la JAP era una cosa muy práctica, muy de entusiasmar a la vecindad que se metiera en la JAP. La gente alguna no quería porque era algo de gobierno y eran opositores al gobierno. Pero había un problema real que los alimentos no llegaban a los almacenes del barrio. No llegaban nomás. Entonces había que organizarse de manera tal de poder obtener azúcar, harina, papel confort que le llamamos en Chile al papel higiénico. Alimentos básicos. No era organizarse para que el whisky fuera de mejor calidad. Era organizarse para cosas básicas (Virginia Quevedo, 2015, entrevista).

La creación de las JAP fue una política de gobierno que empezó en la capital pero que se extendió por todo el país, incentivando la participación y organización popular. Durante toda la experiencia de la Unidad Popular la “participación” y el “poder popular” fueron temas/problemas que atravesaron los diferentes espacios sociales de base: fábricas, poblaciones, barrios. Ya que si bien el gobierno estimulaba la participación, el pueblo iba más allá, avanzaba, radicalizaba demandas y procesos. Un ejemplo paradigmático fue la creación de los “Cordones Industriales” (organizaciones territoriales que unía a todos los trabajadores de una zona) como respuesta surgida desde las bases, desde la clase obrera frente a la gran huelga patronal de octubre de 1972 cuando los patrones deciden cerrar las fábricas, dejar de producir, los trabajadores se oponen, toman las fábricas y mantienen la producción.¹⁸

El proceso de polarización y el avance del “poder popular” generaban tensiones/conflictos al interior de la izquierda y de los partidos que lo conformaban.

[...] al interior de la izquierda, ya no sólo el gobierno, sino al interior de la izquierda, también se polarizó entre los que se llamaban los reformistas y los ultra. Dos como caricaturas, digamos, pero de alguna manera, simbolizaban, ilustraban dos vías y dos opciones, más o menos evidentes. Por una parte una posición que estaba por ampliar lo conseguido, por ampliar bases de apoyo, por subrayar el elemento democrático electoral de la vía chilena al socialismo. Una experiencia que llega por elecciones al poder. Opción que se le llama más reformista con la cual estaba claramente el Partido Comunista. Y había otra línea que estaba por agudizar las contradicciones, y más bien, consolidar como una toma del poder más clara y que si era necesario tomar las armas, tomar las armas. La vía pacífica y la vía violenta, caricaturizando” (Jorge Montealegre, 2015, entrevista).

Las imágenes que caricaturiza Montealegre refiere a dos posiciones políticas dentro de la izquierda el “polo gradualista” y el “polo rupturista” según Iván Pinto (2005), Tomás

¹⁸En el capítulo 3 al momento de analizar “La Batalla de Chile III”: El poder Popular, nos detendremos en el conflicto del paro patronal, la experiencia de los Cordones Industriales, su relación con el gobierno y las organizaciones sindicales al momento de analizar “La Batalla de Chile III”: El poder Popular.

Moulián (2005), Peter Winn (2013). Según Pinto estas divisiones habían surgido en los años '60 y se fueron profundizando a lo largo de la experiencia de la UP, alrededor de tres elementos: 1) la forma que debía hacerse la revolución: de manera pacífica, por etapas, (polo gradualista) o por la vía armada (polo rupturista), 2) el carácter que tendría la revolución: ámbito nacional o continental, 3) la localización del principal eje conductor de los cambios revolucionarios: el Estado burgués o la movilización de las masas. El “polo gradualista” estaba representado por el Partido Comunista, un sector del Partido Socialista (el ala allendista), el Partido Radical y con la polarización del proceso la fracción del MAPU Obrero Campesino (MAPU OC). En el “polo rupturista” se encontraba la mayoría del Partido Socialista, la Izquierda Cristiana, el MAPU y el MIR que no formó parte de la Unidad Popular sino que brindó apoyo crítico (Pinto, 2005).

La visión que hegemonizó la Unidad Popular fue la “gradualista” o reformista, en términos de Montealegre. Buscó, durante esos años, la transformación del capitalismo en socialismo desde el aparato estatal y desde ahí realizó los cambios políticos-sociales y económicos (nacionalización de los principales recursos naturales, de la banca, las empresas productoras y distribuidoras, la reforma agraria). Esta estrategia se apoyó en la institucionalidad, apostó a las contiendas electorales y persistió en realizar alianzas con el partido de centro la Democracia Cristiana (DC) para ir ampliando su base de apoyo. Alianzas que fracasaron una y otra vez.

Mientras tanto los partidos ligados a la posición “rupturista” aunque fueran parte de la Unidad Popular buscaron canalizar su acción y militancia en las bases sociales. De esta manera aportaron en la construcción del “poder popular”, concretamente en las diferentes experiencias que fueron surgiendo al calor de la lucha de clases: la creación de los “Cordones Industriales”, la profundización de medidas tomadas por el “Movimiento de Pobladores” y el movimiento campesino.

Con un proceso marcado por la polarización, las disputas, las tensiones, vividas/percibidas en todos los ámbitos de la sociedad civil se llega al final de la experiencia de la Unidad Popular. Durante el último año, el gobierno tuvo que enfrentar el boicot económico que agudizaban las clases dominantes locales, el clima de terror que propiciaba la prensa y los medios gráficos, los paros patronales, las manifestaciones callejeras de la derecha y un levantamiento armado en junio de 1973 al que se denominó

“tancazo” o “tanquetazo”. Si bien este levantamiento lo pudo frenar el Comandante del ejército Carlos Prats, puso alerta sobre la posibilidad de intervención que tenían los sectores golpistas de las Fuerzas Armadas. Sin embargo, Allende y los partidos que los acompañaron decidieron apoyarse en el constitucionalismo de las Fuerzas armadas, continuar con el pacto cívico-militar que había surgido luego del paro patronal de octubre de 1972 confiando una vez más en los órganos burocráticos- legales y no en las masas que lo acompañaban y querían defenderlo.

De acuerdo con Winn entendemos que esta decisión de Allende de abandonar la fuerza, el movimiento de los de abajo y mantener su vía democrática hasta el final, condenó a la experiencia chilena a la derrota (Winn, 2013).

¿Cómo podemos interpretar este periodo? ¿Fue una revolución la “vía chilena al socialismo”? En la literatura revisada no hay consenso sobre la caracterización de este proceso. Tomás Moulian, sociólogo chileno, plantea que la Unidad Popular buscaba realizar transformaciones profundas en la esfera de la producción modificando la propiedad “sin tomar el poder”, sin una revolución política. Por eso afirma que fue un proceso pre-revolucionario no una revolución estrictamente. A pesar de este análisis, el autor sostiene que la mayoría de los sujetos sociales (partidos, organizaciones, comités, ciudadanos) vivieron esta experiencia como si fuera una revolución socialista aunque fuera ejecutada desde arriba, desde el Estado (Moulián, 2005: 35).

Por el contrario, Peter Winn interpreta al proceso como una revolución que implicó dos revoluciones: una llevada a cabo desde arriba, por el Estado, y una revolución desde abajo, impulsada por los trabajadores, campesinos, pobladores. Para la revolución desde arriba todo tenía que ser hecho por medios legales y debía ser diseñado, programado por funcionarios del gobierno. Mientras que la revolución desde abajo era más espontánea, e interactiva con las bases; se caracterizaba por la toma, es decir, la apropiación ilegal pero socialmente justa. Tomas de terrenos en donde las personas vivían o trabajaban o terrenos desocupados donde querían vivir; fábricas que pasaban a ser controladas por los trabajadores o “corridas de cerco” por las comunidades mapuches que desplazaban los límites de sus propiedades hasta donde habían sido antes de que les fueran expropiados. Según el autor la revolución desde abajo expresaba la forma en que el pueblo entendía el “triumfo de Allende” y la única oportunidad de realizar sus sueños: una casa digna (para los

pobladores), tierra propia (para los campesinos), control y nacionalización de las fábricas (para los campesinos) (Winn, 2013).

Para Alan Knight, investigador inglés de historia latinoamericana, una revolución social se caracteriza por una amplia movilización de masas (rasgo descriptivo), el uso de la violencia y por profundos cambios sociopolíticos (rasgo funcional). Este último rasgo es para el historiador lo que la distingue de una insurrección o rebelión. Es decir, podemos identificar una revolución social por los resultados, por los fuertes cambios estructurales que produce. De acuerdo con este criterio, las revoluciones burguesas¹⁹ lo que han realizado históricamente ha sido la “aceleración de tendencias que conducen al desarrollo capitalista, la disolución de la propiedad y sistemas de trabajo precapitalista, la formación de un mercado nacional” (Knight, 1990:153). Mientras que las revoluciones socialistas (en Latinoamérica el único caso que señala es la Revolución Cubana) “produjo una sociedad socialista caracterizada por la propiedad estatal de la mayoría de los medios de producción, un sector privado muy reducido, una economía planificada, y un compromiso con ciertos valores igualitarios” (Knight, 1990:154).

Siguiendo este enfoque, coincidimos con Moulián en que la experiencia de la “vía chilena al socialismo” no llegó a ser una revolución, pero no porque no se haya “tomado el poder” sino porque los cambios sociales- políticos-económicos (o los resultados en términos de Knight), no llegaron a transformar radicalmente la estructura capitalista aunque iban en esa dirección. La experiencia fue interrumpida con el Golpe de Estado y su proyecto político-social-económico-cultural, desarticulado. Por eso hemos decidido caracterizarlo como *proceso* revolucionario, en tanto, la experiencia estaba siendo, se encontraba en pleno movimiento, cuando fue anulada. Sin embargo, entendemos al igual que el sociólogo chileno que los sujetos percibieron/vivieron/significaron estos años como una revolución.

N: ¿Y era sentido y vivido como una revolución?

J: Sí, sí. Si yo creo que el proceso era un proceso revolucionario, que se estaban haciendo cambios, que existía la voluntad de profundizar los cambios, era evidente. Pero yo creo que existía la sensación de que esto no tenía vuelta atrás. De que

¹⁹ En su análisis, el historiador estudia las revoluciones sociales latinoamericanas y distingue a la Revolución Mexicana y a la Revolución Boliviana, como revoluciones burguesas.

también iba a ser trágico si había vuelta atrás (Jorge Montealegre, 2015, entrevista).

El cine durante el gobierno de la Unidad Popular. Los Cineastas-militantes.

La experiencia de la Unidad Popular era vivida/sentida como una revolución que entusiasma, emocionaba, motivaba a diferentes sujetos sociales: estudiantes, campesinos, trabajadores, artistas, a participar y aportar con su práctica al proceso.

Se vivía tan intensamente ese momento después de tantos años. Eso te empujaba a poner tu granito de arena en el proyecto de la Unidad Popular (Bernardo Menz, 2015, entrevista).

[...] había una necesidad de ayudar a ese proceso a cómo hiciera lugar. Entonces si yo hacía cine, bueno yo quería ayudar desde el cine (Carlos Flores, 2015, entrevista).

Los cineastas, entonces, se sentían “comprometidos” con la revolución y buscaban aportar desde la práctica cinematográfica su “granito de arena”. Según Menz, esta fuerza que transmitían las manifestaciones masivas y los grandes discursos de oradores como Salvador Allende, generaban un sentimiento de “obligación” a estar/ser parte del proceso. Estos sentimientos de compromiso, obligación, participación, se entrelazaron formando una “estructura del sentir”. Con la puesta en marcha de la “vía chilena al socialismo”, el cine, entonces, quedaría entramado a la revolución.

Hay que entender que todas las películas que se hicieron en Chile, en ese momento, tenían una orientación política (...) Helvio Soto con una óptica revolucionaria, castrista. Littin hace un cine que está en la línea de antiimperialismo vinculado al ideario de Fanon, un socialismo no estrictamente marxista (Sergio Navarro, 2015, entrevista).

Toda película finalmente es ideológica pero estaba esta necesidad de hacer algo para contribuir con este socialismo que nosotros pensábamos que estaba allá al lado (Carlos Flores, 2015, entrevista).

Durante esta época, domina entonces, la ética y la política en el cine chileno. El documental, se convierte en la única opción ética y política en el contexto de la revolución (Corro, Larraín, Alberdi, Van Diest, 2007: 67). Se enmarca en los principios que sostenía el Nuevo Cine Latinoamericano, en tanto pretendía vincular la práctica cinematográfica con la práctica política, los contenidos con la ideología. José Román, cineasta y crítico chileno

encuentra que bajo la influencia de este movimiento de cine latinoamericano, se produciría un nuevo cine en Chile.

Mira la influencia la sufrimos todos: Guzmán, Chaskel, todos, de los Festivales de Cine Latinoamericano que se hicieron acá. Este había sido un país muy aislado en ese sentido (...) Y de repente vino el Primer Festival Latinoamericano de 1967 donde conocimos al cine de la Escuela de Santa Fe, Argentina, conocimos también películas de Bs. As, conocimos el cine brasileño, cubano. Y vimos que estaba más centrado en lo social, en los deseos de cambio, en lo revolucionario. Estaba la figura emblemática del Che Guevara que lo llenaba todo. Entonces esa fue una experiencia muy fuerte porque a partir del año '67, en dos años, se hicieron películas acá, que cambiaron totalmente el panorama (...) Porque en el '69 se hizo otro festival latinoamericano acá en que ya muchos llegan con películas terminadas (...) cada unidad que producía había cambiado hacia la urgencia política. Era una urgencia, había que cambiar las cosas. Estábamos todo en eso (José Román, 2015, entrevista).

La “urgencia” se entramaría en esta “estructura del sentir”, sería otro elemento afectivo que se encontraría vinculado al sentimiento de compromiso y obligación ética como expresaba Román “por cambiar las cosas”. Esta urgencia/compromiso/obligación por transformar la sociedad, se materializa concretamente en la realización de películas documentales vinculadas a diferentes centros de producción audiovisual que emergen o se consolidan durante la experiencia de la UP, con la “efervescencia”, según Román, del proceso.

Los centros de producción audiovisual estuvieron ligados a partidos políticos: al MIR, al Partido Socialista, al Partido Comunista (con su centro de producción en la CUT); a universidades: el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile, el Instituto Fílmico de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile, el Departamento de Cine de la Universidad Técnica y al Estado: Chile Film. Según Carlos Flores lo característico del momento fue que estos centros, donde se formaron colectivos de trabajo importante, estaban motorizados por su posición ideológica. Y por tanto, el cine que surgió durante la época tenía la intención, de acuerdo con sus palabras, de expresar/comunicar discursos político-ideológicos concretos.

Lo que te quiero decir es que toda la producción de cine que había en Chile, que no era mucha, pero en documental era bastante, era una producción desencadenada por la ideología. O sea era la ideología la que desencadenaba los centros de producción. El hacer documentales era un intento de comunicar, de poner en materia audiovisual ciertos discursos (Carlos Flores, 2015, entrevista).

El cine era sentido/significado como una herramienta de comunicación/de visualización de discursos político-ideológicos. En relación a ello, según Carlos Flores y Pedro Chaskel, los cortometrajes documentales que producían estos centros, se caracterizaban por ser “panfletos”, que buscaban la agitación política, preocupados por el presente inmediato.

Nosotros en el Departamento de Cine estábamos justo a punto de iniciar unas jornadas de reflexión, como para pensar un poco la posibilidad de un cine en profundidad. No quedarnos tan en el panfleto, en el buen sentido. Cortometrajes muy inmediatos, si se quiere (Pedro Chaskel, 2015, entrevista).

[...] todos filmábamos en función de nuestros proyectos políticos. No veíamos el futuro. Era más bien una cuestión de presente. O sea las películas eran agitación y propaganda. Eran máquinas de construir procesos (Carlos Flores, 2015, entrevista).

De acuerdo con los relatos y siguiendo a Corro, Larraín, Alberdi y van Diest, el cine se convierte entonces en una herramienta del presente. La novedad de los acontecimientos impulsa a los cineastas a acercarse a ellos, ya que no necesitan inventarse historias porque las historias están ocurriendo (Corro, Larraín, Alberdi, Van Diest, 2007: 118). Lo que buscan los cineastas es ponerlas de manifiesto, mostrarlas, visibilizarlas. Pero como venimos describiendo las historias serán contadas desde una mirada política-ideológica consciente, con una intencionalidad de agitación, propaganda, movilización. Y, por eso, como resalta Carlos Flores y José Román serán historias enfocadas en determinados sujetos sociales (campesinos, trabajadores, estudiantes) que buscan destacar ciertos elementos (banderas, consignas) y a invisibilizar otros.

Era divertido porque en la [Universidad de] Chile, por ejemplo, nosotros evitábamos las banderas, o tratábamos de filmar banderas de todos los partidos. Yo era mirista, entonces filmaba banderas miristas, los otros filmaban banderas comunistas. Los titulares, te fijas, nosotros hablábamos de Poder Popular, los otros hablaban de apoyar al gobierno de la Unidad Popular. Pero todos estábamos muy cerca, pero todos estábamos en una línea que corresponde a un mundo moderno de contenidos (Carlos Flores, 2015, entrevista).

Nosotros, el equipo que yo tenía en la Central Única de Trabajadores, era muy politizado, pero no teníamos ninguna admisión política. Teníamos libertad. Nosotros lo que hacíamos era registrar lo que estaba ocurriendo. Pero especialmente lo que ocurría a nivel de los sindicatos, del trabajador organizado. (...) De ahí que se hizo la película sobre los mineros de Lota del carbón. Se hizo un

reportaje sobre los campesinos, sobre el movimiento campesino. Muy focalizados (José Román, 2015, entrevista).

Los documentales se enfocaban entonces en problemas sociales- políticos contingentes que atravesaban a los sectores populares. Los cineastas buscaban comunicar/registrar/contar diferentes experiencias de trabajadores, campesinos, estudiantes. Contar sus historias, para que los mismos sujetos pudieran discutir las, reflexionarlas, tensionarlas. Por eso, siguiendo la práctica del Nuevo Cine Latinoamericano, las películas se proyectaban en espacios diferentes a las salas comerciales. Circulaban en sindicatos, universidades, en los centros de Reforma Agraria.

N: ¿Y qué se buscaba con ese cine? ¿Cuál era el interés?

J: Era crear un sistema de comunicación más horizontal que vertical. En el sentido de que estas películas circularan entre los sindicatos. No nos importaba mucho que se fueran a dar en pantalla. No, porque además eran 16 mm, no se podían dar en pantalla, en los cines. Entonces era que circularan a nivel de los sindicatos, que fueran objeto de discusión y que se conocieron unos con otros. Que se conociera por ejemplo el trabajador del carbón con el campesino, el trabajador industrial, los problemas. Ese era el objetivo más que nada (José Román, 2015, entrevista).

A partir de los elementos subjetivos/sociales/políticos/históricos que hemos ido describiendo y que se fueron enlazando: el compromiso ético con la revolución, la urgencia por el cambio, la participación política, la necesidad de comunicar, de registrar las experiencias de los sujetos subalternos, encontramos que se va configurando una identidad del cineasta como “cineasta militante” y del cine como cine político/militante.

Es importante señalar que esta categoría no surge de los relatos de los entrevistados, sino de las lecturas realizadas sobre el NCL. Es decir, si bien la mayoría de los sujetos entrevistados militaba en una organización partidaria, no se nombran a sí mismos como cineastas militantes. Pero, según nuestra perspectiva, estos dos elementos: el cine y la militancia los define, los caracteriza y por eso nos atrevemos a usar esta nominación para el análisis. En sus relatos y frente a la pregunta si participaban políticamente, respondían “todos militábamos”. Es decir, se enfatizaba en que esta práctica (partidaria o no) los atravesaba, formaba parte de sus vidas cotidianas. Algunos cineastas durante este periodo se incorporaron a partidos políticos que formaban parte de la UP otros permanecieron

cercanos a ellas²⁰. Uno solo de los entrevistados pertenecía al MIR²¹ que si bien, como desarrollamos anteriormente no se encontraba dentro de la UP, apoyaba críticamente su gobierno.

Aunque para la mayoría de los cineastas la militancia significaba defender la experiencia de gobierno de la Unidad Popular, se defendía desde el cine, desde la práctica cinematográfica/política y con actividades específicas, “tareas”, que el partido político designaba. En el caso de los cineastas militantes no partidarios, con la presencia en las marchas o manifestaciones.

[...] nunca tuve una gran formación política pero siempre estuve simpatizando y muy cercano al Partido Socialista (...) pero era fundamental el compromiso más allá de una militancia había todo un compromiso con el gobierno de la Unidad Popular, de Salvador Allende, por querer transformar esa sociedad de aquellos momentos (Bernardo Menz, 2015, entrevista).

Si bien la militancia formaba parte de la cotidianeidad de los cineastas, para Sergio Navarro no teñía todos los espacios de su vida, sino que se reducía más que nada a tareas del partido.

Durante esos años había un espacio de vida interno donde no estábamos tocados todos los días por la política. Uno podía abstraerse del proceso. Leer, ir al cine. Teníamos tareas, pero la militancia no era absorbente (Sergio Navarro, 2015, entrevista).

Esta doble identificación como cineasta y militante no siempre se vivía/percibía de manera armónica sino más bien, como afirma Carlos Flores, de manera tensionada, con contradicciones.

N: ¿Cómo era para vos ser cineasta y militante?

C: Yo al rato me sentía cineasta y al rato me sentía militante que era un militante del MIR. Y esa era la discusión. Era muy extraña. Tenía un amigo que era muy divertido, era violinista y en el MIR teníamos que hacer ejercicios y cuestiones. Y uno de los ejercicios era hacer estas flexiones con las manos cerradas. Y este cabro

²⁰Sergio Navarro militó en el MAPU, Orlando Lübbert en el Partido Socialista, José Román si bien no contestó claramente, sospechamos que por su militancia en la CUT, simpatizaba con el Partido Comunista. Bernardo Menz, era cercano al Partido Socialista.

²¹ Nos referimos a Carlos Flores. Pedro Chaskel planteó en la entrevista que si bien no militó fue cercano a este partido político.

decía “chuta yo soy violinista, se me están agarrotando las...” tenía una tremenda contradicción en eso (...) Y la discusión política era ¿qué es más importante tocar el violín o la lucha por el socialismo? Tu cachai que esa era una disyuntiva rara. Pero que se daba efectivamente (Carlos Flores, 2015, entrevista).

Estas disputas, contradicciones vividas/sentidas entre su identidad como militante y como cineasta para Carlos Flores estaban relacionadas con el “Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular” que definía como primer punto que “antes que nada somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo” (Manifiesto político: Los cineastas chilenos y el Gobierno Popular, 1971 en Velleggia, 2009: 330). El realizador, plantea, que esta situación se agudizó cuando tuvo que enfrentar el hecho de que el MIR pretendía enviarlo a un entrenamiento militar a Cuba. Frente a esa situación su identidad como cineasta militante se tensiona hasta el punto de quebrarse y reconocerse sólo como cineasta, no como combatiente.

Y uno estaba permanentemente diciendo yo dejo el cine cuando me digan. Yo me acuerdo que tuve la primera reacción en el '78, yo estaba en Chile, yo no me fui. En el partido me dijeron compañeros tienen que irse a Cuba a hacer el entrenamiento militar. Yo era militante del MIR pero mi entrenamiento militar era haber estado en dos charlas, me mostraron una pistola. Nunca tuve habilidades armadas ni cosas por ese estilo. Yo sabía lo que era la instrucción militar en Cuba, una cosa de luto. Yo no, “no, compañeros aquí los militantes del MIR todos somos combatientes...” y ahí por primera vez yo me di cuenta que no era un cineasta comprometido. No, yo soy cineasta, humildemente, no tengo ganas de ser combatiente (Carlos Flores, 2015, entrevista).

Entendemos que es interesante recuperar esta experiencia de Carlos Flores justamente para desentrañar los significados que implicaba ser cineastas y militantes, una doble identificación que los realizadores vivían/sentían/percibían de manera compleja, contradictoria y no de forma sencilla ni armoniosa.

Según José Román durante el periodo se desarrolló una noción de “cineasta combatiente” que estuvo vinculado al MIR y la categoría de “cineasta militante” ligado al Partido Comunista. La diferencia, para el realizador y crítico, radicaría sobre todo en la implicancia directa como testigo o partícipe de los acontecimientos.

El cineasta militante era siempre, conservaba su rol de testigo, y alguien que registraba. En cambio el otro era el que se metía en la lucha con la cámara. También eso tenía que ver bastante con las divisiones que había en el movimiento revolucionario. La diferencia que había entre el PC y el MIR, era muy fuerte. Y eso se manifestaba en las películas y en los cineastas mismos que adherían a uno u otro (José Román, 2015, entrevista).

Si bien entendemos que el grado de involucramiento en/con los acontecimientos sería lo que para Román distinguiría al “cineasta combatiente” del “cineasta militante”, no estamos seguros que éste sea un rasgo parteaguas, ya que el “cineasta militante” no deja de estar involucrado en el proceso cuando registra, es testigo y partícipe al mismo tiempo. De este modo perdería sentido la diferencia.

De todas maneras acordamos con el cineasta y crítico que en este periodo el cine político/militante que se desarrolló estuvo ligado a la necesidad de registrar la “realidad”. Pero ¿qué realidad? y ¿de qué manera? Los investigadores Corro, Larraín, Alberdi y van Diest señalan que durante los años ’57-73 el documental chileno se relacionó con el mundo histórico y lo representó. Las temáticas de los documentales refirieron a problemas políticos, culturales, sociales, habitacionales, territoriales y sobre salud. La forma de trabajarlas fue de un modo dinámico. Es decir, los documentales intentaban transfigurar lo que era conocido como “real” desde discursos objetivantes: lo oficial, lo visible, los sujetos sanos, los límites conocidos del territorio, los íconos patrios, resaltando su disolución (Corro, Larraín, Alberdi, Van Diest, 2007: 86). Es decir se preocupaban por comunicar/expresar que lo conocido, lo instituido como real, estaba dejando de existir²². Se registraba y elaboraba lo cambiante, el movimiento.

De esta manera, según los autores, en estos films hay una interpretación dinámica de lo real. En relación a ello, plantean que el realismo fue el sentido del cine documental en e periodo. Si bien los investigadores analizan sólo las películas documentales producidas por el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile y el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, entendemos que es posible ampliar su análisis hacia los demás centros de producción. Ya que, como desarrollábamos anteriormente, los diferentes centros

²²Los autores refieren a documentales como “Banderas del pueblo” (1962) dirigida por Sergio Bravo; “Chile, paralelo 56” (1964) dirigida por Rafael Sánchez; “Si todos los vecinos” (1972) y “Electrificación rural, electrificación popular” (1967) dirigidas por René Kocher.

de producción audiovisual estaban interesados en dar cuenta de los problemas, los sujetos, los acontecimientos políticos del mundo histórico presente.

Para los investigadores chilenos, “la realidad” como sentido de los documentales implicaba la cercanía que establecían los realizadores con los procesos y fenómenos registrados, la identificación con los protagonistas, la opción por las acciones colectivas y el movimiento de masas. Lo “real”, de esta manera, se identificó con lo social (Corro, Larraín, Alberdi, Van Diest, 2007: 87) y lo caracterizan como un “realismo en trance”, en movimiento, del centro a la periferia, de los objetos particulares a los objetos generales, de la exposición a la observación/interacción, de la distancia al compromiso, de la fijeza al dinamismo, de la tradición a la revolución (Corro, Larraín, Alberdi, Van Diest, 2007: 165).

Entonces ¿cuál fue el lenguaje utilizado para comunicar/registrar esta realidad que utilizaron los cineastas militantes? ¿De qué manera se hablaba de revolución? Carlos Flores plantea que el lenguaje que se usó fue aquel que permitía llegar con mayor claridad al pueblo. Mientras que para José Román se pusieron en juego una gran cantidad de elementos narrativos cinematográficos que posibilita pensar no en un lenguaje simple, llano, sino en una propuesta diferente, elaborada. Además Román señala que el desarrollo del lenguaje del cine documental chileno estuvo influenciado por el Neorrealismo italiano, el movimiento de la Nouvelle Vague francesa, el cine cubano y argentino.

Desde el punto de vista del lenguaje, se le confería una gran importancia al montaje como detonante de idea, de emociones. Tomado esto del cine de Santiago Álvarez, que era un cine de montaje, creando emociones e ideas a golpe de cortes y cambios. Eso se usaba mucho. Un estilo muy moderno de cámara en mano, una agilidad en el desarrollo de la acción. También la expresión de slogans políticos, que de repente aparecían escritos en inter títulos o filmados en las paredes en las calles. Siempre había un correlato gráfico de lo que se mostraba. Poca tendencia al texto, a la voz del narrador. Se trataba de expresar estas ideas de la revolución especialmente con imágenes y eventualmente con estos inter títulos escritos. Entonces era un cambio fuerte después del documental tradicional que era más expositivo, más narrativo, incluso. Este otro era como un golpe. En eso influían también las técnicas publicitarias tal como las usaron Getino y Solanas en “La hora de los hornos” (José Román, 2015, entrevista).

De hecho las películas de largometrajes que no eran documentales estaban muy influidas por el neorrealismo. Pienso en “Valparaíso mi amor”, “El chacal de Nahueltoro” y de alguna otra manera “Los tres tristes tigres” de Raúl Ruiz es como un neorrealismo renovado, mezclado con la Nouvelle Vague francesa, con una carga de realidad muy fuerte. (José Román, 2015, entrevista).

Entonces al final la producción de lenguaje era producción de lenguaje pero en función de llegar con más claridad, llegar con más precisión. Detrás había más un criterio de comunicación. Y como tú sabes bien, la comunicación no comunica un carajo. O si comunica, comunica cierta información que ya está datada, en la cual estamos apresados todos (Carlos Flores, 2015, entrevista).

De esta manera y para concluir entendemos que el cine documental que se llevó a cabo durante el periodo de la UP se realizó como práctica política militante²³. Los cineastas militantes buscaban comunicar/mostrar/ registrar/ una sociedad en movimiento, con sujetos políticos (clase obrera, campesinos, estudiantes, pobladores) activos, organizados que formaban parte del proceso revolucionario. La forma se vinculaba dialécticamente con el contenido. Se trataba de poner en imágenes la revolución, como decía Román. Y que las películas fueran, según las palabras de Carlos Flores “máquinas de construir procesos”. El cine chileno entonces, se enmarcaba en el NCL, se desarrollaba al calor del movimiento y de un época que buscaba vincular cine/revolución, arte/vida.

Reparando en esta identidad del cineasta militante que no sólo se encontraba comprometido con su “realidad social/política” sino también con las acciones-prácticas que proponía/exigía su partido, nos seguimos preguntado cómo este doble compromiso influía en “lo real” que se filtraba en el documental complejizando una vez la “realidad” representada.

²³ Nos referimos a los siguientes films: “Entre ponerle y no ponerle” (1970) dirigida por Héctor Ríos; “Venceremos” (1970) dirigida por Pedro Chaskel y Héctor Ríos; “Reportaje a Lota” (1970) dirigida por José Román, “Compañero presidente” (1971) , “La tierra prometida (1973/1991) dirigidas por Miguel Littin; “El suelo de Chile” (1971) dirigida por Fernando Balmaceda, “El primer año” (1972) dirigida por Patricio Guzmán, “La respuesta de octubre” (1972); “Campamento sol naciente” (1972) dirigida por Ignacio Aliaga, “Descomedidos y chascones” (1973) dirigida por Carlos Flores.

CAPÍTULO III

Todo film conlleva siempre otro film secreto, y para descubrirlo, basta desarrollar el don de la doble visión que ... consiste en ver en una cinta no ya la secuencia narrativa que se da a ver efectivamente, sino el potencial simbólico y narrativo de las imágenes...

Raúl Ruiz

LA CONSTRUCCIÓN POLÍTICA DE LAS IMÁGENES. FORMAS DE REPRESENTACIÓN DEL PROCESO REVOLUCIONARIO. EL CASO DE “LA BATALLA DE CHILE”

Introducción

Como hemos venido desarrollando en el capítulo anterior durante la época de los sesenta/setenta en Latinoamérica y en Chile se fue configurando un cine documental que buscaba mirar/registrar los procesos sociales/revolucionarios. En este capítulo nos detendremos en la *representación* del proceso revolucionario chileno en “La Batalla de Chile” (1975-1976-1979). Entendemos a la representación desde el enfoque discursivo que propone Stuart Hall según el cual todo significa en el discurso y el conocimiento que produce este discurso particular, se encuentra dentro de relaciones de poder, regula la conducta, construye identidades y subjetividades (Hall, 2003).

Desde la Antropología Visual entendemos que todo proceso de representación implica una construcción del mundo histórico, de los sujetos, espacios, y conflictos que lo constituyen. Este constructo es histórico, particular, no es neutral ni universal. De acuerdo con ello hemos elaborado un método analítico anteriormente expuesto que implica el análisis de los tres puntos: la mirada del cineasta/autor constituye un elemento clave en esta forma de representar, ya que éste mira un proceso desde un contexto concreto, desde una posición política-ideológica, de acuerdo con sus intereses y objetivos. Así, el cineasta detrás de la cámara selecciona, ordena, da forma y reelabora esta “realidad”. Siguiendo estas ideas en un primer momento analizaremos la mirada política/militante del director Patricio Guzmán sobre “La Batalla de Chile”. Describiremos sus objetivos, intereses y búsquedas con la realización del film. A su vez desarrollaremos la metodología de trabajo vinculado a la propuesta de “registrar el proceso” según lo que “mandaba la realidad”. Nos interesa poder indagar qué significaba para los sujetos esta “realidad” y de qué modo podía ser “captada” a través del film.

En segundo lugar, teniendo en cuenta la percepción de Guzmán sobre el proceso revolucionario como un proceso en disputa, caracterizado por la “lucha de clases”, donde el “pueblo” luchaba contra la “burguesía”/ “la derecha”, analizaremos cómo se representa esta lucha, de qué manera es percibida tanto por el director como por el montajista del film y cómo estas miradas influyen en el proceso de filmación y montaje. A su vez nos detendremos en el modo en que se representa al “pueblo” recuperando sus voces, sus prácticas sociales/ políticas.

En tercer lugar, nos detendremos en las estrategias fílmicas de representación (elección de planos, narración, montaje) y cómo estas estrategias se vinculan al discurso ideológico que se construye sobre el proceso político en el film. Nos enfocaremos en tres aspectos que a nuestro entender son relevantes: 1) el uso de la cámara y los planos elegidos para representar la “realidad” en conflicto 2) la narración y los cambios de locución 3) el montaje “dialéctico” y de “lo invisible” como herramientas fílmica que generan sentidos y visualizan tanto la lucha de clases como los aspectos ocultos y contradictorios de la realidad. Realizaremos este análisis desde la definición política sobre ideología que presenta Terry Eagleton. Para este pensador la ideología se encuentra vinculada con el discurso, ya que importa quién está diciendo algo con qué fines. Depende de un contexto social, ya que una expresión puede ser ideológica en un contexto y dejarlo de ser en otro momento. Y, además, “denota las formas en que se aprehenden los procesos de poder en el ámbito de la significación” (Eagleton, 1997:31).

La mirada política/estratégica/dialéctica de Patricio Guzmán sobre el proceso revolucionario

Berger afirma que cuando miramos una fotografía o una pintura nunca vemos el objeto por sí mismo sino que “miramos cómo ha mirado el artista y, al mismo tiempo, ponemos en juego cómo debemos mirar una obra de arte”. Es decir al “mirar una imagen, miramos una forma de mirar y nuestra relación con la mirada” (Berger en Ardèvol y Muntañola, 2004: 18). En esta dirección Ardèvol y Muntañola plantean que una foto o una pintura son una selección y abstracción del contexto. Por eso la forma de mirar una imagen implica la recontextualización del objeto representado (Ardèvol y Muntañola, 2004: 19).

Pero ¿qué pasa entonces cuando una película representa un contexto histórico? ¿Qué sucede cuando una forma de mirar no implica una descontextualización sino justamente hablar/narrar sobre el contexto? ¿Cómo se construye nuestra relación con esa mirada? ¿Cómo volvemos a recontextualizar ese contexto?

En el capítulo anterior intentamos dar cuenta de la época histórica/política en Latinoamérica y en Chile durante el bloque de los sesenta/setenta así como también abordamos la producción cinematográfica regional y chilena que se desarrolló durante el periodo. Ya que entendemos al documental “La Batalla de Chile” como un producto cultural que surgió vinculado e inmerso en ese contexto histórico político- social regional y nacional relacionado a una forma de hacer y mirar el cine.

En este sentido, entonces, y siguiendo a los autores citados resulta necesario analizar no sólo el contexto histórico y de producción, sino también y en relación a éste, la mirada del realizador/autor.

Patricio Guzmán volvió de España a principios del año 1971, un año después del triunfo del gobierno de la Unidad Popular, ya habiendo egresado de la Escuela Oficial de Cinematografía con el título de Director. Regresó, según sus palabras, queriendo hacer “algo cinematográfico”. De acuerdo con este objetivo, se puso en contacto con los centros fílmicos de producción que estaban en marcha en aquel momento: el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile y la Escuela de Arte de la Comunicación de la Universidad Católica. Con el director de esta última escuela llegaron a un acuerdo y recibió un pequeño presupuesto para hacer un largometraje documental de 16 mm sobre “lo que estaba ocurriendo”. Según sus palabras “por primera vez Chile estaba moviéndose como un gran barco, cambiando de dirección” (Patricio Guzmán, 2015, entrevista).

A diferencia de los demás cineastas documentalistas de la época que se enfocaban en una parte del proceso social/político, Guzmán buscaba “hacer una película muralista, amplia, de todo lo que estaba pasando” (Patricio Guzmán, 2015, entrevista). Según Bernardo Menz, sonidista de “La Batalla de Chile” y Carlos Flores, cineasta del Departamento de cine experimental, Guzmán tenía una mirada que intentaba ir más allá de la contingencia, de lo inmediato, de la propaganda política; una mirada estratégica que pretendía registrar todo el proceso político.

[...] Y nos juntamos con él en Chile Films y él nos dice yo quiero registrar el proceso”. Cuestión que nos pareció raro porque nosotros no estábamos en la lógica de registrar el proceso o sí estábamos pero estábamos en la lógica de proponer, de llamar a hacer cosas, de agitar. Nosotros estábamos haciendo un cine de agitación y propaganda, en el fondo. Y Patricio nos da otra perspectiva, una perspectiva mucho estratégica, mucho más de largo plazo (Carlos Flores, 2015, entrevista).

Patricio tenía la idea al principio, por algo empezó a grabar el primer año, y la idea era grabar el primer año, segundo año, tercer año, cuarto año, ir viendo las transformaciones que estaban en el programa de Salvador Allende. Pero todo eso fue cambiando. Pero él ya tenía en su mente un esquema” (Bernardo Menz, 2015, entrevista).

De acuerdo con su mirada estratégica, que proyectaba registrar todo el proceso político-social que se estaba viviendo en Chile, Guzmán empezó filmando “El primer año” (1971). En ese momento, para el director era urgente registrar/documentar esa “realidad”.

N: ¿Cuál sería esa realidad que era necesaria de documentar?

P: Bueno, la realidad que había que filmar era el nacimiento de una revolución. El despertar de una clase popular, de un sector de la clase media también ayudando a un gobierno que deseaba transformar el país en un país de cambio social (Patricio Guzmán, 2015, entrevista).

Según su relato, el cineasta vivía/experimentaba el proceso de gobierno de la Unidad Popular como una revolución. Esta significación, como desarrollamos en el capítulo anterior, formaba parte de la “estructura del sentir” que caracterizaba la subjetividad de la época. Para el cineasta la incipiente revolución se vivía como una “fiesta popular” y en relación a esta experiencia, el documental “El primer año” “narra más que nada el entusiasmo popular que había en esa época” (Guzmán, 2015, entrevista). Guzmán entendía que este proceso revolucionario involucraba a todos los partidos políticos de izquierda. Por eso, según sus palabras, no era importante militar en una estructura partidaria.

La verdad es que ser militante daba igual, por lo menos para mí, porque yo pensaba que lo que se estaba produciendo involucraba a todas las fuerzas políticas y no solamente a un partido. Y que había que estar con todos. Incluso ya haciendo “La Batalla de Chile” Jorge Müller era del MIR y el montador que después tuve, Pedro Chaskel, también era del MIR. De tal manera que a mí no me importaba donde estuviese cada cual sino que lo que yo quería era hacer era un proyecto amplio que reflejara la mayor cantidad posible de puntos de vistas (Patricio Guzmán, 2015, entrevista).

Si bien Guzmán no militó en ningún partido político, desde su regreso a Chile, estuvo “comprometido” con el proceso político/revolucionario y su intención era registrarlo/documentarlo. De este modo, si bien pareciera que tensiona la construcción identitaria del cineasta militante, a nuestro juicio, su percepción está vinculada a la falta de valoración que le imprime a la militancia partidaria, no a la significación que le hemos dado a aquella categoría. Es decir, a la identificación relacionada con el “compromiso” que sentían los cineastas respecto al proceso revolucionario y a la urgencia/necesidad/obligación ética de filmarlo.

En este sentido, para Carlos Flores, Guzmán tenía una posición ideológica clara, ya que lo identifica como un “hombre de izquierda” que filmaba desde esta posición. Sin embargo, para Flores, el director de “La Batalla de Chile”, tenía una mirada diferente al resto de los cineastas del momento, una “mirada de frontera”.

Creo que él tenía otra mirada, que era muy interesante, de una cosa de la que se habla ahora, la mirada de frontera. Los poetas están parados desde la frontera, en la frontera de ellos mismos. Uno tiene que estar parado en la frontera, que es nada, para poder ver. Porque si se mete adentro empieza a tener poca distancia. Y Patricio creo que tenía esa posición de frontera (Carlos Flores, 2015, entrevista).

Esta “mirada de frontera” referiría a nuestro entender a *estar fuera* de una estructura partidaria, pero *estar adentro* del proceso político como sujeto activo, participante. Según Flores esta cornisa de estar fuera/adentro le permitía a Guzmán pensar/proyectar y realizar largometrajes documentales que registraran *el proceso*.

Si bien es posible acordar con Carlos Flores que Guzmán tenía una mirada estratégica, que proyectaba ir más allá de la propaganda o los cortos de agitación política que en Chile se estaban realizando en aquella época, y que esta mirada para los realizadores resultaba novedosa, entendemos que su mirada estaba en relación al contexto de producción regional. Por lo tanto no era totalmente nueva ni original.

De acuerdo con la posición política-ideológica y el contexto de producción regional que consideramos son elementos fundamentales en la configuración de la mirada de Guzmán, otro componente a tener en cuenta era su posición teórica-política. Ya que además de su perspectiva como “hombre de izquierda”, comprometido con el gobierno de Salvador Allende, Guzmán mira la realidad desde una posición marxista como él mismo

sostiene. Por eso pensamos que para el realizador era importante dar cuenta de la realidad como *totalidad*.

De acuerdo con Karel Kosik la filosofía materialista, considera en primer lugar, que la categoría de *totalidad concreta* es la respuesta a la pregunta sobre qué es la realidad. Para el filósofo checo la categoría *totalidad* no significa “todos los hechos” y por lo tanto lo concreto no refiere al conjunto de todos estos hechos sino que refiere a la “realidad como un todo estructurado y dialéctico en el cual puede ser comprendido cualquier hecho” (Kosik, 1967: 55).

En este sentido el autor afirma que reunir todos los hechos no implica conocer la realidad y por eso todos los hechos juntos no conforman la totalidad. Por el contrario, los hechos forman parte del conocimiento de la realidad si son comprendidos como hechos de un “todo dialéctico”, si no los pensamos como “átomos inmutables” e indivisibles sino concebidos como partes estructurales del todo (Kosik, 1967).

Esta noción de realidad como un todo estructurado y dialéctico, según nuestra posición, forma parte de la mirada de Guzmán y operó de manera relevante tanto en la forma de registrar como en la selección de qué filmar en “La Batalla de Chile” como veremos a continuación. En este sentido fue importante la elaboración de una metodología y un guión para establecer cómo dar cuenta de la realidad como totalidad.

Si, como narramos anteriormente, en el documental “El primer año” (1972) la realidad que resultaba necesaria registrar era el nacimiento de la revolución, en 1973 ésta se había transformado y según la socióloga chilena Marta Harnecker, “La Batalla de Chile” filma entonces “la agonía de una experiencia revolucionaria que conmovió al mundo” (Harnecker, 1977: 11 en Mouesca, 1988: 84).

La “realidad” en “La Batalla de Chile”

La mirada de Guzmán se configura entonces vinculada al contexto histórico-social, al contexto de producción regional, a su posición política y teórica. El cineasta entendía/vivía/experimentaba el proceso de gobierno de la Unidad Popular como una “revolución” que debía ser captada/registrada en su *totalidad*. La revolución, como realidad, no la percibía de manera estática, sino en pleno movimiento, motorizada por la lucha de clases.

[...] la lucha de clases impregnaba al país entero. El proceso de Allende se da partir de la lucha de clases. Es una masa popular, una gran cantidad de gente que emprende la lucha de clases como algo casi de vida o muerte. Es decir la tiene que hacer para arrebatar a la otra clase un poco de poder. Entonces la lucha de clases se da en estos procesos, día a día, arriba y abajo, quiera uno o no, siempre está presente. Siempre está presente. Es lo que impregna todo. La lucha de clases es más bien la lucha global que hay en la realidad íntegra. Es la fuerza principal (Patricio Guzmán, 2015, entrevista).

De acuerdo con su mirada política, a Guzmán le interesa entonces, poder documentar/registrar esta lucha de clases, entendida como fuerza principal que atravesaba todo el proceso revolucionario. Tomando en cuenta sus intereses, empieza el rodaje de lo que iba a ser el tercer año de gobierno, que luego se transformó en “La Batalla de Chile”. Según su relato, luego de la filmación del corto documental “La respuesta de octubre” en 1972 conformó el colectivo “Tercer año”. Este equipo de trabajo estuvo integrado por cinco personas: el camarógrafo Jorge Müller, el sonidista Bernardo Menz, el jefe de producción Federico Elton, el asistente de dirección José Bartolomé y el director Patricio Guzmán. También colaboraron la directora de la revista “Chile Hoy” Marta Harnecker, los cineastas Guillermo Cahn, Orlando Lübbert, Gastón Ancelovici y Angelina Vázquez.

El equipo se reunía en un departamento del Barrio Lastarrias en el centro de Santiago de Chile donde empezaron a organizar y elaborar una metodología de filmación ya que de acuerdo con las palabras de Guzmán “toda la realidad no era posible filmar”. Resultaba necesario ordenarla, articularla. De esta manera desarrollaron diferentes posibilidades de rodaje: cronológico, por capítulos (abordando un tema durante un tiempo: por ejemplo en el mes de febrero el problema del cobre y el carbón) por casos específicos (seguir a un personaje o situación que resaltaba del resto), por núcleos (registrar lo que sucedía en un espacio particular porque ahí se producía todo un proceso de confrontación), testimonial (filmar la reflexión que se producía en los sujetos implicados en el proceso revolucionario), análisis de contrarios (las acciones que realizaba el gobierno y las respuestas/reacciones de los grupos opositores). Según el director, definieron articular y combinar estas formas de trabajo siguiendo las ideas marxistas sobre la lucha de clases.

Entonces esos cinco o seis métodos que te he dicho los pusimos en práctica. Sin dejar de tomar en cuenta los tres factores claves de la lucha que se daba: la lucha económica, la lucha ideológica y la lucha política. Eso era para nosotros una obligación, estar detrás de esos tres puntos. Y definir qué es la lucha económica,

ideológica y política según naturalmente las ideas marxistas. Esa era nuestra guía fundamental. Y nos ayudaba mucho a estar más o menos orientados (Patricio Guzmán, 2015, entrevista).

Si esta organización de las diferentes posibilidades de rodaje estaban en relación con su concepción de la realidad articulada/dialéctica/ motorizada por la lucha de clases, resulta interesante preguntarse de qué manera el director buscaba representar esta realidad y la lucha de clases. Pensar entonces en la relación entre forma y contenido.

Lo más importante era definir los campos de batalla. Lo que te dije al principio habían distintas posibilidades: la posibilidad cronológica, la posibilidad por capítulos, por núcleos, por casos específicos, la posibilidad testimonial, la posibilidad por diálogos de contrarios, considerando siempre la lucha ideológica, económica y política. Esa era la biblia. Ahora evidentemente todo lo que pasa se da como un combate. Y cuando un combate se está produciendo el cine directo es lo único que existe. El *cinema verité*. Salir con una cámara al hombro y un micrófono en la otra mano (Patricio Guzmán, 2015, entrevista).

Siguiendo a Ardèvol, el *cinema verité* surgió como movimiento cinematográfico en el género documental en la década del '60 en Francia de la mano de Jean Rouch y Edgar Morin. Estuvo inspirado en el término utilizado por el realizador cinematográfico ruso Dziga Vertov *kino-pravda* (cine- verdad) y en su *kinoki* (cine-ojo). Para Vertov las imágenes tenían que hablar por sí mismas por eso da forma a la película a través de montaje de imágenes, prescindiendo de la narración textual. El trabajo del cineasta era captar la realidad social en su espontaneidad, con un compromiso político. Es decir, Vertov entendía al cine como imagen, no como representación fiel de la realidad (Ardèvol, 1998).

Si bien el *cinema verité* retoma estas ideas, desarrolla otra forma de representación y se define, afirma Ardèvol, por la aceptación de la presencia de la cámara como catalizadora de la acción y de la inclusión de la subjetividad del director en el film. La cámara debe ser viviente o participativa (Ardèvol, 1998:11).

El *cinema verité* es una forma de provocación ya que según Rouch “no filmamos la vida como es, sino como la provocamos”. Este movimiento se centró en la interacción entre el realizador y el sujeto filmado abriendo la participación de los sujetos al cine. La participación e intervención eran elementos que lo diferenciaban del *direct cinema* el cual abogaba por la no intervención del cineasta sobre los acontecimientos que filmaba y la eliminación de la mayoría de los recursos de edición del documental “clásico” para evitar

todo aquello que fuera ajeno o externo a la escena filmada (comentario en voice over, música extradiegética, reconstrucciones, entrevistas dirigidas) (Ardèvol, 1998:11).

Rouch consideraba, siguiendo a Vertov, que el cine era diferente de la realidad en vivo. Por eso construía su verdad: una verdad cinematográfica. El realismo en un filme era una construcción temática y estructural creada a partir de pequeñas unidades de observación de gente real haciendo cosas reales. Pero estas unidades eran organizadas por el realizador en la película para expresar su visión o posición sobre algo.

Por el contrario, para el cine directo, la realidad social debía ser presentada de manera inalterable, de manera que la cámara estuviera ausente de la acción. Limitarse a registrarla como una “mosca en la pared” (Ardèvol, 1998:12).

De acuerdo con estas precisiones entendemos que Guzmán siguió el modelo cinematográfico del *cinema vérité*, en cuanto a la intención y al uso de la cámara para representar la realidad y su motor en “La Batalla de Chile”. El equipo de filmación salía a la calle con una cámara en mano, realizaba entrevistas a diferentes sujetos (pobladores, trabajadores industriales, amas de casa, manifestantes de izquierda y de derecha, automovilistas, pequeños comerciantes) e intervenía en esa realidad. La cámara participaba de las manifestaciones activamente, se sumergía en ellas y desde ahí filmaba a los diferentes sujetos. Así como también se introducía en el parlamento y en las reuniones de trabajadores en los Cordones Industriales. Era una cámara activa, que seguía el movimiento, que corría, marchaba, se acercaba y se alejaba de los sujetos filmados usando primerísimos planos y planos generales.

De todas maneras no podríamos afirmar como pensaba Rouch que Guzmán provocaba esta realidad, ya que las marchas, las manifestaciones, las reuniones en los Cordones Industriales, en el parlamento, las discusiones entre pobladores de la JAP, se producían más allá de su intervención y de la del equipo. Entendemos que lo que buscaba hacer el colectivo “Tercer año” era “estar ahí”, participar, intervenir, activamente en el proceso político/revolucionario, registrando esa realidad, sus conflictos y movimientos. Por eso consideramos que esta intención y el uso de la cámara que Guzmán identifica con el *cinema vérité* (y que podríamos coincidir) se combinaban con una concepción de realidad y representación ligada al *direct cinema*. Ya que en última instancia tanto Patricio Guzmán

como el montajista Pedro Chaskel consideran que hay una identificación casi mimética entre realidad y su representación.

Y yo creo en la acción como un elemento básico en el cine documental Si no hay acción el espectador te abandona. Y yo quería que hubiese movimiento, que las cosas cambiaran delante del espectador **tal como ocurrían en la realidad** (Patricio Guzmán, 2015, entrevista).

[...] esto de **la lucha de clases para nosotros era obvio**. Yo me acuerdo que después del golpe hicieron en la universidad, por suerte no nos allanaron, pero sí nos hicieron sumarios a todos y nos echaron. Entonces el tipo era algún delegado de los militares, de la escuela de derecho. Entonces una pregunta que me hace es ¿ud. cree en la lucha de clases? Yo me acuerdo que le dije “no es cuestión que yo crea, la lucha de clases es un hecho concreto de esta sociedad”. Te lo cuento porque en realidad para nosotros era obvio de que **la lucha de clases existía y que se manifestaba y de hecho se manifiesta en la realidad**. No había necesidad de insistir especialmente dentro de la película (Pedro Chaskel, 2015, entrevista).

Es decir, Guzmán en “La Batalla de Chile” pretendía dar cuenta de la realidad en movimiento, en conflicto, de manera dialéctica, porque para él *así era como se manifestaba*. Recuperando sus palabras y las del montajista Pedro Chaskel, podemos remarcar entonces que se produce una conexión entre imagen y realidad, entre cine e historia que operó tanto en el rodaje del film como posteriormente en el montaje. Por eso además de las escenas de lucha, de batalla, donde en repetidas ocasiones el director entrevista a manifestantes y se hace presente en la escena filmada, en la película hay una gran cantidad de imágenes donde se registran las discusiones entre trabajadores, los discursos de Allende, las sesiones del parlamento, los actos militares, sin que irrumpa la presencia del director o del camarógrafo directamente en la escena filmada. La cámara observa, “muestra”, describe la situación, pretendiendo no alterarla.

Lo que se estaría poniendo de manifiesto es el realismo que según Bill Nichols caracteriza el estilo del documental. De acuerdo con el autor, el realismo o literalidad del documental se centra “en torno al aspecto de las cosas en el mundo como un índice de significado” (Nichols, 1997: 59). Las situación y los acontecimientos conservan su disposición cronológica de su real acontecer. Los individuos mantienen su aspecto cotidiano y se los representa de acuerdo con la presentación cotidiana de sí mismos (Nichols, 1997).

El realismo en Chile durante el bloque de los sesenta/setenta, como describimos en el capítulo anterior, se caracterizó por un “realismo en trance” (Corro, Larraín, Alberdi, Van Diest, 2007) que tendía justamente a dar cuenta del dinamismo de la realidad y se movía de la exposición a la observación/interacción del realizador en la escena. Este realismo en trance o “coeficiente de realidad” según las palabras de Pedro Chaskel se expresa mejor en las dos primeras partes del documental, en “La Batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía” y en “La Batalla de Chile II: El Golpe de Estado”. En “La Batalla de Chile III: El Poder Popular” predomina, para el montajista, el coeficiente emocional. El coeficiente de realidad, para Chaskel, opacaría la mirada del autor.

Claro que hay una clave emocional en el punto de vista o en la forma en que se aborda la realidad en esta tercera parte. Yo diría que hay una mirada muy cariñosa. En cambio en las otras es la realidad de una fuerza increíble que no cabe mucho... o sea el autor desaparece bastante” (Pedro Chaskel, 2015, entrevista).

[...] en las otras dos la realidad es tan fuerte, la acción de la realidad es tan fuerte... yo creo que conversamos eso con Patricio, pero no hacía falta la música. Yo creo que era mucho más eficaz, dramáticamente, sin la música. Porque ¿qué es lo que hace finalmente la música? Impregna la imagen de un coeficiente emocional, por llamarlo de alguna manera, y tal vez también influye en el ritmo, pero eso es parte de lo emocional. Y ahí con el sonido directo, había mucho sonido directo, no hacía falta por un lado, el agregarle un elemento, o sea esta especie clave emocional para que el espectador sepa por dónde irse, yo creo que debilita todo esto, le quita el coeficiente de realidad que tiene. Porque obviamente que si tú estás con los sonidos naturales, reales, es decir, lo que ves en la pantalla toma, sobre todo en el caso del documental, una presencia mucho más grande, que cuando lo manejas con música (Pedro Chaskel, 2015, entrevista).

Sin embargo, Guzmán tensiona esta idea ya que no considera que el realismo o el coeficiente de realidad elimine o invisibilice su mirada. Para el director, el realismo en el documental “La Batalla de Chile” se conjuga con su mirada subjetiva/autoral.

Yo creo que las tres películas son completamente de autor. Dónde están las otras Batallas de Chile. No hay. Y tampoco hay lo mismo en los otros países de América Latina. “La hora de los hornos” completamente distinta porque es una película de archivo en gran parte. Es una película construida a partir de la voz. Y aquí no, aquí son los hechos los que van narrando (Patricio Guzmán, 2015, entrevista).

Por lo tanto, de acuerdo con su forma de entender la realidad como totalidad, en pleno movimiento, motorizada por la lucha de clases, buscó representarla. El modo que encontró fue el *cinema verité* y el *direct cinema*. En este sentido, entonces, la forma se tejió con el contenido, la cámara se entrelazó con el proceso revolucionario.

La representación de la lucha de clases

“La Batalla de Chile” lleva como subtítulo “la lucha de un pueblo sin armas”. Como venimos describiendo, Guzmán pretendía representar la lucha de clases que, de acuerdo con su posición, motorizaba/caracterizaba/atravesaba el proceso revolucionario desarrollado en su país durante el periodo 1970-1973.

Tomando en cuenta sus intenciones/concepciones/preocupaciones, en este apartado nos proponemos analizar las imágenes; de qué manera se representó fílmicamente la lucha de clases. En relación a la construcción de un cine revolucionario, nos interesa indagar qué significa la lucha de clases desde el autor, el contexto y dentro del film como representación. Seleccionamos como objeto de análisis la secuencia inicial y final de la primera parte de la trilogía: “La Batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía”. Ya que la bibliografía consultada como los relatos de los entrevistados, destacan que es en este film donde la lucha de clases aparece en primer plano.

Ardèvol y Muntañola sostienen que “es necesario aprender a preguntar a las imágenes”, porque la fotografía (en este caso el film) no es un registro plano, una evidencia o un dato objetivo pero tampoco es la mirada subjetiva o intencional del artista. El conocimiento antropológico, plantean las autoras, “no es autoevidente en las fotografías, pero es implícito en la forma de mirar del etnógrafo y en su contextualización de la imagen” (Ardèvol y Muntañola, 2004:21). Por eso tomando en cuenta la mirada del director y el contexto político-social-cinematográfico, intentaremos entonces analizar las imágenes.

“La Batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía” (1975) comienza con la imagen del bombardeo al Palacio de gobierno de La Moneda el 11 de septiembre de 1973²⁴. Luego de esta primera escena la cámara se introduce en una manifestación, recorre a los manifestantes: hombres, mujeres, jóvenes con **puño en alto**, llevando banderas, fotos,

²⁴“Imagen filmada por Peter Hellmich por encargo de Walter Heynowski y Gerhaard Scheuman” (Ricciarelli, 2011:101).

pancartas, mientras se escuchan consignas “**Allende, Allende**”, “**la izquierda unida jamás será vencida**”. La voz en off relata: “Seis meses antes del bombardeo al Palacio de La Moneda el **pueblo chileno enfrenta** elecciones para renovar el parlamento. Las fuerzas políticas se presentan **divididas en dos bloques**. Por un lado la oposición formada por los partidos Demócrata cristiano y el Partido Nacional. Por el otro los partidos de izquierda agrupados en la Unidad Popular que apoyan un parlamento para Salvador Allende”. En la escena filmada, la voz del director se hace presente y dice: “corte”, “sincrónico”. Posteriormente lo escuchamos diciendo “claqueta”, le pega al micrófono (como si fuera la claqueta) y se sube a un colectivo. Le pregunta al colectivero “Señor buenas tardes, ¿qué opina Ud. de las elecciones del domingo? ¿Quién va a ganar?” El colectivero contesta: “yo soy apolítico, no opino”. El director se aleja y le pregunta a una mujer “Señora, buenas tardes, ¿quién cree que va a ganar?” La señora responde: “la oposición tiene que ganar”. Se produce el corte y la cámara de nuevo está entre manifestantes, se posiciona frente a ellos y registra su marcha. Se escucha “**Frei, Jarpa, Labbe, lo mismo para los tres**”. Nuevamente hay un corte y se lo ve a Guzmán recorriendo una concentración, donde va preguntando quién cree que va a ganar las elecciones. Contestan diferentes personas: un hombre mayor (se muestran sus arrugas, se lo ve sin dientes), mujeres jóvenes alegres, entusiasmadas, que afirman que ganará “nuestro gobierno, la Unidad Popular”. Guzmán se acerca a dos hombres que tienen casco y están recostados en un parque tomando helado, ambos afirman que ganará el gobierno. Luego se acerca a una mujer (de mediana edad, que podríamos identificar como representante de los sectores populares) y le pregunta por quién va a votar. La mujer contesta: “por Volodia Teitelboim y Eliana Arrabal”. Guzmán vuelve a preguntar “¿Qué piensa usted que va a pasar para el futuro?” La mujer contesta: “Que vamos a seguir progresando y **tenemos que seguir así luchando** mucho, po’ compañero” (en este momento la cámara se acerca y hace un primerísimo primer plano de sus ojos) “qué le puedo decir yo de Frei, en la gobernación tenía un ranchito que se caía, corría el agua por dentro, vivía con mis cuatro hijos, como podía, pedía ayuda por ahí, no fui nunca escuchada. Ahora y gracias a mi presidente tengo una linda casa, no tengo grandes comodidades pero no me ha faltado el pan” (la cámara se aleja, cambia de angulación, realiza un plano contrapicado que permite ver el pin del Partido Comunista que lleva en su remera). La secuencia continúa con Guzmán preguntando y todos los que están en ese

parque contestan que votarán al gobierno de la UP. Luego se produce un nuevo corte y ahora el director pregunta a los automovilistas. Se acerca y a través de la ventanilla de un auto pregunta: “Señor, ¿cuál es su posición frente a las elecciones del domingo? El automovilista serio responde: “Triunfo de la oposición, del Partido Nacional sobre todo” El director repregunta: ¿Qué piensa usted para el futuro? El hombre continúa: **“Que Chile tiene que seguir con patria y libertad, con democracia”**. Se produce otro corte y la cámara está de nuevo en la calle, Guzmán pregunta a los transeúntes. “Señor, buenas tardes, ¿cuál es su posición frente a las elecciones del domingo? El hombre a quién entrevista Guzmán tiene anteojos negros, la cámara se acerca y lo toma en primer plano pero luego lo recorre hasta el torso para mostrar su pin que dice “Labbe” y vuelve a ubicarse a la altura de sus ojos. El hombre de anteojos contesta: **“Yo creo que el domingo Chile va a decidir si quiere marxismo o quiere libertad”**. La cámara se aleja y muestra los autos que pasan con carteles que dicen “Labbe”. Luego se acerca a otro transeúnte y lo muestra sosteniendo un cartel que dice Jarpa. Posteriormente, Guzmán se acerca a una mujer que primero aparece de espaldas marchando con traje entallado, sombrero, aros de perlas. Ante la pregunta de quién ganará las elecciones responde: “Jarpa, Alessandri. El Partido Nacional de todas maneras”. La cámara realiza un plano contrapicado, así resalta su rostro, y detrás vemos banderines. Guzmán le pregunta: “¿Usted piensa en la vía electoral o en otra vía?” La mujer contesta: “yo pienso que debe ser una línea fuerte, que no estemos nunca más jugando con el... (se traba mientras habla)... el pueblo, con nada”. El director vuelve a preguntar: “¿Qué posibilidades ve para más adelante más allá de la elecciones?” La mujer con sombrero contesta: “trabajar todo lo posible para reconstruir Chile”. Luego de esta secuencia Guzmán continúa preguntando a los transeúntes, todos contestan que votarán por la oposición. Cuando ya se está yendo y la cámara ha dejado de filmar a este grupo social, se escucha la voz de una mujer que dice “que se acuse constitucionalmente al presidente”. La cámara regresa y se encuentra con una mujer con lentes negros, enojada, enfurecida. La mujer continúa “que lo saquen el 21 de mayo mismo, porque tiene destruido, molido, y **este es un gobierno corrompido y degenerado señor. Degenerado y corrompido, ¡inmundo! ¡Comunistas asquerosos!** (la cámara se acerca hasta deformar su imagen) tienen que salir todos de Chile. El 21 de mayo tendremos gracias a Dios el gobierno más limpio y lindo que hayamos tenido ganando con la democracia y sacando a estos comunistas, marxistas

podridos ¡malditos sean!”. Después de este testimonio se produce un corte y la cámara está dentro de una asamblea donde se observan hombres con cascos y se escuchan las consignas “**¡Trabajadores al poder!**”. Guzmán se acerca y comienza a preguntarles a los obreros reunidos “¿Compañeros, ¿cuál es su posición frente a las elecciones del domingo?” El primero contesta: “Para mí que gana la UP y **los momios que se vayan a enterrar** porque ganamos con la UP aquí y en todas partes. Y **los momios ¡que se mueran!**”. Guzmán sigue preguntando y se acerca finalmente a un trabajador que afirma: “En todo caso **significa un poco más de poder para la clase**. Un poco más de poder. Pero en todo caso no son la solución definitiva. Nosotros creemos que efectivamente una u otra elección más no va a solucionar el **enfrentamiento**, no van a evitar el enfrentamiento. El enfrentamiento es **inevitable y fundamental**. De todas maneras se va a dar porque en este instante se están **polarizando cada vez más las clases**. **De un lado la burguesía, cierto, y de otro lado el proletariado y este enfrentamiento se va a tener que dar**” (“La Batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía”, 1975).

De acuerdo con las imágenes, durante los primeros doce minutos, el documental representa una sociedad movilizada que marcha, se manifiesta, se encuentra dividida y polarizada. Estos dos grupos se identifican/ se relacionan/ se oponen a través de discursos, objetos, actitudes. Así en las primeras escenas podemos ir construyendo la identificación de los sujetos en dos clases sociales: la burguesía y el proletariado/pueblo. A su vez estas dos clases sociales quedan divididas de acuerdo con su posición ideológica vinculado a los partidos de izquierda/ derecha que apoyan al gobierno/se oponen. Mientras el pueblo es representado de manera alegre, sonriente, relajado, entusiasmado, la burguesía se representa seria, preocupada, enojada, furiosa. Los objetos que identifican a los sujetos de las clases populares son el casco (objeto de trabajo del obrero), la bandera de Chile, las pancartas con la imagen de Salvador Allende mientras que la burguesía se la identifica con anteojos negros, collares y aros de perla, sombreros, trajes, automóviles. Los lugares donde se filman son espacios públicos: calles, parques pero también la cámara ingresa a una asamblea de trabajadores y más tarde a una asamblea de dirigentes transportistas. Es decir, también filma en espacios privados.

Si es posible que identifiquemos en las imágenes dos clases sociales es porque ambas se configuran de manera relacional. De acuerdo con E.P. Thompson, entendemos a la clase

no como una cosa que puede definirse matemáticamente, es decir, tantos hombres que se encuentran en determinadas relaciones de producción o como aquello que existe y se define exactamente como componente de la estructura social. Sino que pensamos a la clase como una relación que surge de un proceso histórico, una relación que se encuentra encarnada en gente real y en un contexto real. Según las palabras del historiador: “la clase la definen los hombres mientras viven su propia historia, y al fin y al cabo, ésta es su única definición” (Thompson, 2002: 15).

Thompson sostiene que la clase es inseparable de la lucha de clases, ya que éstas no existen como entidades separadas que luego luchan, sino que, por el contrario, la gente se encuentra en una sociedad estructurada en determinados modos (sobre todo en relaciones de producción), experimentan la explotación, reconocen intereses antagónicos, comienzan a luchar por ellos y en el proceso de lucha se descubren como clase. Este descubrimiento lo conocen como conciencia de clase. Por eso, siguiendo su análisis, la clase y la conciencia de clase son las últimas fases del proceso histórico. En este sentido el historiador inglés afirma que es necesario comprender la clase como una formación social y cultural que surge de procesos que solamente pueden estudiarse mientras se resuelven por ellos mismos a lo largo de un periodo histórico (Thompson, 2002; 1984).

Las imágenes en esta primera secuencia buscan re-construir la contienda a través de las voces de los sujetos que viven/experimentan esta lucha cotidianamente. Por medio de los discursos y los diferentes objetos que los caracterizan, así como también a través de la representación de los espacios sociales/públicos, sobre todo la calle, como espacio compartido/disputado por ambas clases, se intenta representar esta disputa.

En este sentido consideramos de gran aporte recuperar el enfoque discursivo sobre la representación que sostiene Stuart Hall para quien todo significa en el discurso y el conocimiento que produce este discurso particular, se encuentra dentro de relaciones de poder, regula la conducta, construye identidades y subjetividades (Hall, 2003). Para Hall las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él, debemos considerarlas producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas. Por otra parte, emergen en el juego de modalidades concretas de poder y, por ello, son más un

producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida (Hall, 2003: 18).

Nos interesa combinar la mirada de Thompson y la de Hall ya que ambas se enfocan en el aspecto relacional de la conformación de las clases/los sujetos, sus identificaciones y porque en definitiva la lucha de clases se da en todos los campos, también en el discursivo. En la construcción de los discursos, como hemos analizado en el fragmento seleccionado, está presente la lucha de clases.

Siguiendo nuestro análisis, la voz en off abre la secuencia informando que el pueblo chileno enfrenta elecciones y que las fuerzas políticas están divididas en dos bloques: la oposición/oficialismo, vinculado a partidos de la derecha/ izquierda. Desde el comienzo las palabras elegidas: enfrentamiento, división, bloques, nos introduce en un realidad conflictiva. Posteriormente con las consignas que se van escuchando se sigue construyendo esta confrontación ¡La izquierda unida jamás será vencida! ¡Allende! Allende! se opone a ¡Frei, Jarpa, Labbe la misma para los tres! A través de las entrevistas, de las voces de los sujetos, se construye una identificación/subjetividad en relación/oposición. Los sujetos de la clase popular se construyen como sujetos en lucha, desposeídos, que con el gobierno de la Unidad Popular han logrado ser escuchados/atendidos/reconocidos, han podido acceder a derechos sociales/habitacionales mínimos. A través de los discursos, Allende es representado como “su” presidente, es decir, lo sienten propio. En relación y oposición se construyen los sujetos de la burguesía como sujetos que también están luchando pero por la libertad, la democracia, en contra del gobierno al que identifican como marxista, corrompido, degenerado, sucio. Estos sujetos se construyen vinculados a los Partidos Nacional y Demócratacristiano. El momento de mayor tensión lograda entre discursos se produce a través de la confrontación del testimonio de la mujer de lentes a la cual la cámara deforma: “¡comunistas asquerosos!” y las palabras del trabajador dos escenas posteriores que expresa enojado “¡y los momios que se vayan a enterrar! ¡Y los momios que se mueran!²⁵”. La disputa, la confrontación de clases, queda así, discursivamente representada. Finalmente esta contienda se condensa en el último discurso del trabajador que plantea clara y abiertamente que la sociedad está dividida en clases (proletariado/burguesía) y que

²⁵ La expresión “momios” se utilizó durante esta época para referirse a los sujetos políticos vinculados a la “derecha”. El “momio”, resalta Montealegre es “símbolo de lo más retrógrado y conservador, como salido de un sarcófago milenario” (Montealegre Iturra, 2014:147).

el enfrentamiento/la lucha resulta inevitable. El montaje (como veremos más adelante) es fundamental en la construcción de esta lucha. Ya que va armando esta tensión desde el comienzo, a través del orden de las secuencias y discursos.

Hemos elegido esta secuencia inicial porque nos parece significativa en la representación de la lucha de clases pero a lo largo de la película la disputa y el conflicto se construyen a través de acciones. Estas acciones, después de todo, podemos entenderlas como otra forma de discurso porque han sido escogidas por el director y el montajista, para “enunciar” el enfrentamiento, sobre todo en las calles. A través de sucesivas manifestaciones donde se filma el enfrentamiento entre sujetos opositores al gobierno (grupos de estudiantes, jóvenes militantes del Partido nacionalista Patria y Libertad) y aquellos que lo apoyan. La contienda se representa a través de cantos, gritos, pero también de manera más violenta con imágenes de piedras, palos, sonidos de disparos. A medida que avanza la película, las manifestaciones y contramanifestaciones, se produce el asesinato de un obrero. Los disparos, según el relato, suceden cuando la columna de manifestantes pasaba por la puerta de la sede del partido Demócratacristiano. La muerte y su corporización en la imagen del ataúd nos parece otro elemento fundamental en la representación de la lucha de clases.

En las fábricas, en las poblaciones, en el parlamento, en las minas, se filman situaciones de tensión y conflicto que van incrementando. Bajo la tesis de que la “insurrección de la burguesía” transforma su estrategia de derrocamiento del gobierno de modo democrático en estrategia de Golpe de Estado, también las imágenes de aviones, actos militares, toman cada vez mayor predominancia y agregan otro elemento de conflicto/tensión.

Esta primera parte de la trilogía termina con la representación del levantamiento militar el 29 de junio de 1973 llamado “El tancazo”. Mientras el equipo “Tercer año” está filmando los tanques en las calles y a la gente corriendo, vemos a un militar con un arma que dispara a la cámara. La voz en off narra lo siguiente: “Leonardo Henricksen, camarógrafo argentino, filma su último plano. No sólo registra su propia muerte también registra dos meses antes del golpe final, la verdadera cara de un sector del ejército chileno”. Las imágenes que vemos, entonces, son las que provienen de la cámara de Henricksen,

convertido en testigo de su asesinato. La película cierra con el asesinato del camarógrafo y se relaciona con la imagen inicial, el bombardeo del Palacio de La Moneda.

La lucha de clases es representada en el comienzo y hacia el final de “La Batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía” a través de la muerte del camarógrafo y simbólicamente con la muerte del proyecto revolucionario.

La muerte del camarógrafo, a su vez, nos permite volver sobre el carácter humano del registro, ya que detrás de la cámara hay/había un sujeto que estaba filmando. Se tensiona entonces la supuesta “ausencia” que para el cinema directo tiene la cámara. No es posible limitarse a registrar como una “mosca en la pared” porque los sujetos están siempre presentes e inmersos en lo que están registrando, filmando, documentando.

La representación del “pueblo” y las voces de los “invisibles”

La representación de la lucha de clases está ligada a la representación del pueblo, ya que en el documental es éste el que combate sin armas la “insurrección de la burguesía”.

En “La Batalla de Chile” no están los grandes políticos de la época. De hecho hay una sola entrevista si no me equivoco a Corvalán del Partido Comunista. Hay una. O sea cada uno de los grandes aparece con suerte una vez. Lo que ahí está es el ¡pueblo! (Virginia Quevedo, 2015, entrevista).

La referencia al pueblo atraviesa las tres partes del documental: “La Batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía”, “La Batalla de Chile II: El golpe de Estado” y “La Batalla de Chile III: El Poder Popular”. La consigna: “¡Crear, crear, poder popular!” se escucha incesantemente. Allende en sus discursos, significa su gobierno como el “gobierno del pueblo”, el “gobierno popular”. Los sujetos entrevistados hablan/se identifican como parte del “pueblo”. La voz en off, desde las primeras escenas, narra sobre el combate que éste está llevando a cabo y a medida que la película avanza, explica/informa sobre el surgimiento de las organizaciones “populares”.

Durante la época de los sesenta/setenta, la noción de “pueblo” formaba parte del lenguaje político- militante. El “pueblo” era el sujeto que debía emprender o había emprendido los procesos revolucionarios y de transformación social. Por eso el cine debía

realizarse junto a/dirigirse a él. Pero ¿quién era ese pueblo? Y en todo caso ¿cómo se lo representaba?

Siguiendo la caracterización que realiza el investigador argentino Carlos Vilas, el pueblo y “lo popular” es “el resultado de esta conjunción o intersección entre vida ruin y opresión política impuesta injustamente; implica en consecuencia una dimensión cultural o ideológica” (Vilas, 1994: 13). Lo popular, plantea el autor, engloba a la pobreza pero va más allá porque al incluir una dimensión política-ideológica se integra con clases medias bajas y de la pequeña burguesía movilizadas por la democratización, las libertades públicas y los derechos ciudadanos. “Lo político- ideológico implica una autoidentificación de subordinación y opresión (social o de clase, étnica, de género) frente a una dominación que se articula con explotación (negación de una vida digna o perspectivas de futuro” (Vilas, 1994: 13).

Carlos Ossa, especialista chileno en cultura visual, se pregunta si es posible construir visualmente a los pueblos y cuáles son las operaciones estéticas y las concepciones analíticas que habilitan la aparición de los “muchos”. Sostiene que en el documental político chileno a lo largo del Siglo XX esta construcción ha variado de acuerdo con el momento histórico. En el surgimiento del Estado- Nación la multitud se convierte en el signo del Estado. Aparecen, entonces, pueblos disciplinados que ocupan la pantalla con técnicas, desfiles. La cámara los vigila-registra y son representados, según el autor, por el modelo del tiempo lineal, ya que circulan, marchan, trabajan. El pueblo es el aura de la nación a costa de exponerlos a la docilidad y el compromiso. Son figurantes ya que no están sus rostros definidos, no tienen historia establecida (Ossa, 2015:3).

Según Ossa, esta representación cambia en los años ‘60 y ‘70 cuando se trata de sacar a los pueblos de las etnografías oficiales y de lograr una política de la mirada que enfoque en los márgenes que están fuera del espectáculo y la fragmentación social. Se busca hacer aparecer a quienes no tenían sitio en la representación, introducir en el aparato estético dominante una imagen anamórfica o reversible. El documental político, plantea el autor, se concentra en el acontecimiento de la emancipación. Se inventa un retrato colectivo, y los convierte en algo más que indigentes, en fuerza: los pobres se transforman en historia. El cine y el documental político chileno exploran en este periodo nuevas formas de representación. Una es la irrupción de la multitud. En este sentido, la cámara debe seguir,

registrar, contener a los cuerpos múltiples que demandan igualdad en las calles (Ossa, 2015).

Para el autor, se modifica el sistema visual porque no sólo se trata de dar cuenta de la realidad sino que es necesario pensarla y definir qué tipos de planos, de movimientos pueden abarcar a estos “muchos”. Se produce, así, una visualidad del acontecimiento donde se entrecruzan la vida cotidiana y la política. El material que se filma, afirma Ossa, es en parte espontáneo y asimétrico (Ossa, 2015:5).

La representación de los muchos vuelve a transformarse en la década del '90-2000 cuando aparecen documentales con fuerte carga de reflexividad, se evidencia en la pantalla la subjetividad del discurso y el punto de vista del autor. Por eso el documental adquiere sentido mayormente como modo de representación que como discurso sobre el mundo histórico. Este nuevo documental exhibe pueblos sin proyecto colectivo, donde se ha producido un quiebre del “nosotros”. Se representa la deconstrucción de los individuos (Ossa, 2015).

Ossa plantea entonces, que el documental político chileno no es capaz de construir un pueblo sino que ha propuesto varios. Los pueblos que tratan de hacer llegar a la imagen nunca están completamente presentes. Son figuras que están ahí por alguna razón, son utilizados para justificar los objetivos de la modernización o la tesis de la revolución. Según el autor, son figuras que no pueden ser colonizadas sino se las borra o sustituye por un estereotipo (Ossa, 2015).

De acuerdo con las imágenes, la voz de los sujetos y la narración en off, el pueblo en “La Batalla de Chile” es representado como un sujeto colectivo, conformado por los trabajadores y pobladores. También los campesinos forman parte, pero este sujeto social tiene un papel secundario en la historia. Sólo en una secuencia de “La Batalla de Chile III: El Poder popular” sus problemáticas/acciones son puestas en primer plano y desarrolladas²⁶.

²⁶ Nos referimos a la secuencia que aborda los comandos comunales, enfatizando en que era una forma de organización popular que involucraba a todos los miembros de una misma comuna: estudiantes, trabajadores, amas de casas, campesinos. En esta secuencia el foco de atención está puesto en las tomas de tierras que emprenden los campesinos acompañados por los trabajadores organizados. Se desarrolla este proceso, los sujetos que participan y los conflictos con los que se encuentran/enfrentan.

El pueblo, como señala Vilas, está vinculado a las situaciones de pobreza, opresión y explotación. Pero no se lo representa como un sujeto sufrido, abatido, sino por el contrario como afirmaba Ossa, su imagen es la de un sujeto activo, que trabaja, produce, toma fábricas, tierras, y se organiza para enfrentar las huelgas patronales, la falta de abastecimiento de alimentos necesarios, la escasez de herramientas en la industria. Es un pueblo político, comprometido con el gobierno de Salvador Allende al que nombran como “mi presidente”, el “compañero presidente” dispuesto a apoyarlo y a poner el “cuerpo” en su defensa. Por eso marcha, se moviliza, se enfrenta en la calle con los opositores al gobierno. Tanto en la segunda parte del documental “La Batalla de Chile II: El golpe de Estado” como en la tercera parte “La Batalla de Chile III: El poder popular”, el pueblo, representado sobre todo por los trabajadores organizados, combate en la calle contra un grupo de estudiantes que se opone a las reformas estudiantiles que buscan democratizar la educación y contra los manifestantes de “Patria y Libertad”.

De acuerdo con la representación de un pueblo político, consciente de los problemas que atraviesa el país, se lo muestra discutiendo en asambleas, reunido, enfrentando y confrontando en varias situaciones con sus propios dirigentes y funcionarios del gobierno. Es un pueblo que está convencido de su organización y de su fuerza. Por eso exige al gobierno la profundización de sus políticas, por ejemplo, de reforma agraria o el reconocimiento de los Cordones Industriales.

Se lo representa como un pueblo unido, solidario, esforzado, capaz de trabajar de manera mancomunada en los almacenes populares. Así se construyen imágenes de mujeres y hombres pobladores, trabajadores industriales y niños, entregando alimentos, ordenándolos, y distribuyéndolos.

Como diría Ossa, el pueblo es representado como el sujeto de la historia capaz de hacerse cargo del control de sus vidas. En su condición de sujeto, entonces, actúa y toma la palabra, opina, expresa sus ideas, sus posiciones políticas. Su voz ya no está oculta sino que se escucha, se hace presente, y se valoriza.

Son las voces del pueblo las que ingresaron ahí en calidad de memoria oral. Yo ahora me encuentro con gente en la calle. Y le digo: ¿yo a ti te he entrevistado alguna vez? Si, pos' Vicky hace ocho años. ¿Tú tienes nietos? Si, están grandes. Bueno díles que tu voz forma parte de la memoria de Chile. El día que Ud. se muera su voz ya está en los registros de oralidad del país. Yo siento que eso es

“La Batalla de Chile” esa delicadeza, ese ojo, de mirar las bases, los que iban construyendo el país” (Virginia Quevedo, 2015, entrevista).

Para dar cuenta de las voces de los invisibles, Guzmán recurre como estrategia fílmica al testimonio a través de la entrevista.

Había otra posibilidad que yo llamé testimonial. Es decir, había gente que lo que más quería era hablar, hablar de lo que estaba pasando, conversar de si la revolución iba a ir por aquí o por allá, qué es lo que había detrás de esa gente que reflexionaba. Eso a mí me parecía interesante de tomarlo en cuenta porque en el fondo era el núcleo, el corazón de la revolución, la reflexión que se producía en la gente (Patricio Guzmán, 2015, entrevista).

De acuerdo con esta intención del director, de recuperar las voces de los invisibles, se realizan primeros planos y primerísimos primeros planos donde se enfocan sus rostros y muchas veces sus ojos mientras hablan/opinan/discuten. La cámara intenta captar las expresiones de preocupación, seriedad, trata de descubrir su mirada. Estos planos se combinan con planos generales, planos aéreos, cuando se busca representar las marchas y manifestaciones donde participa el pueblo. El encuadre en reiteradas ocasiones se satura construyendo esta idea de “masividad” y de sujeto colectivo.

La forma de representación del pueblo, del “otro”, nos permite reflexionar desde la antropología visual sobre la autoridad etnográfica. Retomando el análisis que lleva a cabo Clifford, en “La Batalla de Chile” se intenta llevar adelante una relación dialógica entre el director y los sujetos filmados.

De acuerdo con las palabras de Clifford, luego de la autoridad experiencial donde primaba una relación desigual, asimétrica, resulta necesario que la etnografía sea concebida “no como la experiencia y la interpretación de "otra" realidad circunscrita, sino más bien como una negociación constructiva que involucra por lo menos a dos, y habitualmente a más sujetos conscientes y políticamente significantes” (Clifford, 1988: 61). Siguiendo esta idea sostiene que “un modelo discursivo de la práctica etnográfica sitúa en primer plano la intersubjetividad de toda alocución, junto con su contexto performativo inmediato” (Clifford, 1988: 61).

En tanto la subjetividad de este “otro” es reconocida, se valora su visión del mundo. En el proceso, la autoridad del etnógrafo como narrador o intérprete, diría Clifford, se

altera. Pero es necesario destacar que si bien puede darse esta relación intersubjetiva “e introducir un contrapunto de voces autorales, ellas siguen siendo *representaciones* del diálogo” (Clifford, 1988: 63). Es decir, se puede reconocer los diferentes sujetos, valorar sus reflexiones, relajando de este modo la autoridad etnográfica. Pero el etnógrafo o el realizador audiovisual, en este caso, sigue teniendo autoridad en tanto es él quien permite estas irrupciones del sujeto colectivo, escucha su palabra, genera el diálogo, reconoce su reflexividad y luego monta la película eligiendo qué fragmentos dejar, cuáles no y de qué manera construir finalmente a este “otro”.

En este sentido retomamos, las palabras de Philip Rosen:

El vídeo o el cine comportan una dicotomía inmediata entre «nosotros» los que filmamos y «ellos», los que son filmados. Dualidad que se intuye más profunda: «nosotros»: aquellos que tenemos el poder de generar imágenes y gestionarlas, y «ellos»: aquellos a quien, ocasionalmente, pueden delegarse los procedimientos técnicos y, hasta cierto punto, de gestión, pero que siempre quedan bien diferenciados del «nosotros» del cual dependen (Rosen en Grau, 2002: 155).

Entonces si bien se produce un modo de representación dialógico, donde la autoridad se relaja, ya que como plantea Bajtin “la mitad de la palabra es del otro” (Bajtin 1953: 293 en Clifford, 1988: 62), el realizador y el montajista eligen, deciden, montan y construyen esta imagen del pueblo. Según Pedro Chaskel, en la tercera parte del documental: “La Batalla de Chile III: El poder popular” se configuró una mirada cariñosa del pueblo, “claro que hay una clave emocional en el punto de vista o en la forma en que se aborda la realidad en esta tercera parte. Yo diría que hay una mirada muy cariñosa” (Pedro Chaskel, 2015, entrevista).

Sergio Navarro, considera que si bien en el documental hay una mirada que valora a este sujeto colectivo, se lo muestra sin contradicciones. Para el cineasta chileno el trabajador, como figura central dentro de este pueblo, es representado como un sujeto plano, idealizado.

La figura del trabajador es idealista, leal, no tienen muchas manchas. Las contradicciones que se ven son personales no las del proceso. Todos los trabajadores tenían problemas por dentro, que tenía que ver con una revolución cultural. Por ejemplo, los campesinos que tuvieran tierras, empezaron a ganar más plata, eso los volvió más machistas, porque no querían que la mujer trabajara, cuando la mujer avanzaba con la conquista de sus derechos (Sergio Navarro, 2015, entrevista).

Tomando en cuenta el planteo que realiza Navarro consideramos interesante recuperar un fragmento de “La Batalla de Chile III: El poder popular” en donde al trabajador se lo representa como un sujeto activo, comprometido con el gobierno, que lo defiende del paro patronal de los gremios transportistas²⁷ con aquello que lo distingue y lo identifica, con su trabajo.

La secuencia comienza con la voz en off informando de la situación: “En Santiago el 70% de los autobuses particulares deja de trabajar, las comunicaciones urbanas del país entran en crisis. Los trabajadores sacan a la calle los camiones de las fábricas e improvisan una forma de transporte mínimo. Ante la emergencia combaten la huelga desde el inicio”. Mientras la voz en off avanza con el texto se muestran imágenes de personas subiendo a los camiones, corriendo para llegar alcanzar los vehículos antes de que partan, imágenes tomadas desde arriba de estos, donde se muestra a diferentes personas tendiendo sus manos para ayudar a otros a subir. Los camiones están repletos, las personas se las ve sonriendo, agitando sus brazos, se oyen bocinas. La voz en off continúa “respondiendo al llamado del gobierno, la gran mayoría de los obreros llegan a sus centros de trabajo. Se produce un corte y vemos a un trabajador en la explanada de una fábrica. A través de la entrevista plantea “nosotros inmediatamente cuando supimos que estos señores transportistas habían votado en huelga, pensamos que inmediatamente era una maniobra en contra del gobierno. Entonces de inmediato nos reunimos y tomamos las precauciones necesarias del caso. Debido a que nosotros somos del Área Social **tenemos que cuidar la empresa**. Se produce un nuevo corte y vemos a otro obrero operario. Guzmán le pregunta: “¿siguieron trabajando?” Y el obrero responde: “**Seguimos trabajando todos los días como de costumbre**. Llegábamos atrasados a la empresa pero llegábamos. Guzmán vuelve a preguntar: “¿en qué se venían? El trabajador contesta: “en lo que venía, camiones. La fábrica ponía camiones, consiguió micros particulares y nos vinimos en ellos, hasta que llegamos a la industria”. Nuevamente se produce un corte y en la siguiente escena vemos a un trabajador que se encuentra en una fila con otros obreros. Mediante la entrevista relata: “**bueno nosotros trabajamos nomás, con todo el apoyo del trabajo nomás**”. La cámara

²⁷ La secuencia que hemos elegido refiere a las acciones que emprenden los trabajadores frente a la gran huelga de transportistas y camioneros iniciada el 11/10/1972. Según el relato del film, los transportistas recibieron apoyo de la sociedad de agricultura, de un sector de los profesionales y de los pequeños y medianos comerciantes logrando interrumpir la distribución de alimentos en todo el país.

se acerca y realiza un primerísimo primer plano del obrero mientras se escucha la voz de Guzmán que pregunta: “cuando no había movilización, ¿en qué venían?” El obrero responde “**Veníamos en micro y a veces como podíamos o a pie o en cualquier cosa, pero la cosa era llegar nomás**”. En la siguiente escena la cámara realiza un plano contrapicado, en donde se muestra a un obrero cuyas manos están agarrando las manijas de una máquina industrial. El foco se ubica en sus manos mientras él plantea: “unos compañeros que trabajan aquí prestaron los camiones para venir al trabajo. Así que en eso nos vinimos. Nos vinimos y nos fuimos”. Guzmán pregunta desde fuera de cámara: “¿se paró la fábrica?” El trabajador contesta: “**No, nunca, no se ha parado**”. Posteriormente vemos a un obrero con overol (ropa de trabajo) trabajando en un torno industrial que plantea “**la actitud de nosotros es siempre seguir trabajando para cooperar con el gobierno**”. La cámara realiza un plano secuencia moviéndose entre las máquinas y visualizando a los obreros trabajando mientras el entrevistado continúa “nosotros hemos hecho lo que está de nuestra parte para así poder estar al lado del gobierno”. Nuevamente se produce un corte. En la escena que continúa vemos por medio de un plano contrapicado a un trabajador que con una herramienta de trabajo en su mano (similar a un martillo) afirma “claro, justamente **nunca hemos faltado en los paros, siempre hemos estado aquí derechos, como una tabla**”. Mientras dice estas palabras vemos cómo su mano se mueve enfáticamente acompañando su discurso. A continuación vemos en primer plano a un trabajador que plantea: “es un paro sedicioso”, Guzmán pregunta: “¿y cómo respondieron los trabajadores?” el obrero responde: “Trabajando normalmente, como todos los días”. Finalmente la secuencia termina con el testimonio de una mujer que relata “**incluso habían personas, mamitas, que vinieron con sus guagüitas en brazos a trabajar y otras incluso esperando familia**”.

De este modo, entonces, podemos remarcar la construcción del trabajador como aquel que frente a todos los obstáculos impuestos por sus “patrones” logra superarlo activamente, con el esfuerzo conjunto como clase, consiguiendo los medios para seguir trabajando, para seguir siendo los sujetos que son. Se representa como un sujeto esforzado, capaz de caminar si es necesario para realizar su labor y apoyar de este modo al gobierno. A pesar de que la mayoría de los testimonios escogidos son de hombres, pensamos que con la última escena se salva de la representación del trabajador como un sujeto sólo masculino. Esta

escena final a nuestro entender es relevante porque se escucha la voz de la mujer trabajadora que insiste sobre la experiencia de trabajo esforzado, comprometido, como elementos de identificación de clase.

Podemos acordar con Navarro que en “La Batalla de Chile III: El poder popular” y en el documental en su conjunto se configura una imagen idealizada, “romántica” del trabajador como exponente representativo del pueblo pero a nuestro entender esta mirada se encontraba relacionada con la valoración política-ideológica de la época, con la posición política del propio director y su concepción sobre los sujetos que hacen/construyen la historia.

Estrategias fílmicas de representación y su relación con el discurso ideológico.

De acuerdo con el análisis que hemos realizado hasta ahora, en “La Batalla de Chile” se representa el mundo histórico como una totalidad, como una realidad conflictiva, movilizadora por la lucha de clases, en donde el pueblo es el protagonista de la historia. Este entramado configuraría el discurso ideológico del film.

Siguiendo a Terry Eagleton y a Stuart Hall entendemos a la ideología como un asunto de discurso más que de lenguaje. “La ideología es menos cuestión de propiedades lingüísticas inherentes de una declaración que de quién está diciendo algo a quién y con qué fines” (Eagleton, 1997:29).

Hall plantea que en las sociedades modernas, los medios de comunicación son sitios de especial importancia donde se produce, reproduce y transforman las ideologías. Ya que lo que ellos “producen” “es, precisamente, representaciones del mundo social, imágenes, descripciones, explicaciones y marcos para entender cómo es el mundo y cómo funciona de la manera como se dice y se muestra que funciona” (Hall, 2014:333).

Teniendo en cuenta el discurso ideológico nos interesa enfocarnos en el modo elegido para enunciarlo, analizar las estrategias fílmicas que se utilizan para expresarlo. En este sentido entonces nos centraremos en la cámara y la elección de planos, la narración, y el montaje.

La cámara que mira el proceso revolucionario y al pueblo

La cámara en “La Batalla de Chile” es una cámara ágil, que sigue el movimiento del pueblo y de los opositores en las marchas. Acompaña a los trabajadores en sus actividades en la industria y los retrata. Se acerca a los parlamentarios, registra asambleas tanto de los obreros como de la “burguesía”. Filma discursos de diferentes dirigentes políticos, “muestra” las acciones y el levantamiento de los militares. Es decir, es una cámara que se mueve al compás del proceso político/revolucionario. Este movimiento es constante, sobre todo en “La Batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía”, donde por ejemplo, en situaciones de manifestación registra a los manifestantes, filma sus rostros, sus cuerpos, banderas, hace un paneo rápido para mostrar los diarios de un puesto, vuelve a enfocar a una persona mientras está hablando, hace zoom en sus ojos, luego hace zoom para alejarse y mostrar el contexto. Este modo de filmar genera la sensación de vorágine permanente. Así, la cámara se convierte en un personaje activo de la historia. Está presente, forma parte del proceso que representa.

Utiliza planos generales y planos aéreos, como expresábamos anteriormente, para mostrar al “pueblo” en la calle y su masividad. También usa planos generales cuando sesionan los parlamentarios, en las reuniones de los trabajadores, en las actividades de los almacenes populares. De este modo, los sujetos representados siempre están enmarcados en un contexto (la fábrica, la calle, el parlamento, la población), opinan, reflexionan, discuten, actúan desde/inmersos en un espacio social.

A su vez, la cámara se acerca a estos sujetos, utiliza primeros planos y primerísimos primeros planos para mostrar sus rostros. En ocasiones de entrevista, la cámara registra no sólo a la persona que está con el micrófono en la mano, sino al que está atrás, o a su lado, develando expresiones de preocupación, molestia, enojo, dependiendo de la situación filmada. También en sesiones del parlamento, dónde sólo se muestra a los parlamentarios, pero sin que sus voces tomen lugar en la historia, sus rostros y expresiones aparecen en primer plano. Así, nos acercamos entonces a la mirada subjetiva/social de los personajes. La cámara con sus planos, nos expresa/transmite los sentimientos que viven/experimentan los diferentes sujetos en la historia.

La utilización de planos generales y primeros planos se combinan a su vez con planos secuencias, que a nuestro entender son los más relevantes. A lo largo del documental la cámara intenta mostrar las situaciones sin cortes. Mostrar *toda* la realidad que se representa.

Yo quería hacer planos donde apareciera todo junto o ligado al menos para que el espectador se diera cuenta del origen de esa acción. Y el plano secuencia es una historia que viene de Europa, de Godard, de Truffaut, de la primera época de Godard en que se hacía películas con los planos muy largos. Pero no es que fueran largos solamente sino que atendían a las dos partes a la vez. Es decir, al amigo y al enemigo junto. Y de ahí viene la idea de hacer plano entero. Plano íntegro (Patricio Guzmán, 2015, entrevista).

De acuerdo con las palabras de Guzmán la intención de utilizar estos planos estaría vinculada a la forma de representar de manera completa el proceso. Sin embargo, el cineasta reconoce que en las situaciones callejeras donde el enfrentamiento era permanente fue muy difícil lograr buenos planos secuencias. Mientras que en situaciones de mayor tranquilidad y calma se pudieron realizar de mejor modo. Tanto Guzmán como el sonidista Bernardo Menz y la investigadora Mouesca (1988) destacan la importancia política del plano secuencia en el funeral del Edecán naval del presidente, Arturo Araya. Esta escena se encuentra en la segunda parte del film: “La Batalla de Chile II: El golpe de Estado”. La cámara ya está inmersa en el sepelio, muy cerca de los militares. La secuencia empieza mostrando el rostro de un militar, luego baja y sutilmente filma las manos de otro oficial, que están cruzadas, “relajadas” y asentadas sobre un bastón. Desde sus manos sube por su cuerpo hasta llegar a enfocarlo en un primer plano que muestra su rostro y su gorra. Continúa el recorrido, filma a militares hablando y se detiene un instante en el rostro de un militar al que filma de perfil con expresión de seriedad. Luego reanuda su movimiento y va mostrando rostros hasta enfocarse en los ojos de un oficial. Desde su mirada, va bajando de a poco hasta su pecho, enfocando en la charretera. Sigue bajando, filma el traje y de allí pasa a las manos de otro oficial, que tiene unos guantes de cuero negros. Sube desde las manos, recorre el codo, el brazo, la espalda y termina filmando su nuca. De allí pasa por delante de su hombro y filma el rostro de un militar, cuya mirada expresa desconfianza. Sigue su movimiento y muestra a militares sonriendo. La secuencia termina con un militar mirando hacia abajo. Sólo vemos su gorra de plato y sus bigotes.

Mouesca analiza la significación política de este plano. Plantea que a través de los rostros y los ojos de los militares se muestra “el signo de la traición” (Mouesca, 1988:73). Bernardo Menz también sostiene que la descripción que hizo Jorge Müller (camarógrafo) con la cámara resaltando los rostros, la gorra, la charretera, las medallas y su combinación con el sonido de la banda militar de fondo, sin que existiera diálogo:

[...] ya te reflejaba esa actitud prusiana del ejército chileno, esa arrogancia, esa prepotencia, tú la veías ahí, era como una advertencia, una premonición, acá estamos nosotros, impecables” (Bernardo Menz, 2015, entrevista).

Siguiendo estas ideas, entonces, a través de la mirada y de la descripción que realiza la cámara con el plano secuencia, se puede “develar” algo oculto, que está y no está en la imagen pero que forma parte de la lucha de clases y de la totalidad de la realidad. En este sentido el plano secuencia no sólo muestra lo visible, por ejemplo, un conflicto desarrollado en “La Batalla de Chile III: El poder popular” cuando dirigentes campesinos que han tomado un predio se encuentran reunidos y discutiendo con funcionarios de gobierno que quieren que éstas sean restituidas, sino que muestra lo invisible, lo que se está tramando, el Golpe de Estado.

El uso del plano secuencia como elemento fílmico para develar lo visible y lo invisible, el amigo y el enemigo en un mismo escenario, se encuentra en relación con la construcción del discurso ideológico, como planteamos anteriormente. En este sentido nos parece apropiado retomar la perspectiva de Slavoj Žižek ya que considera que la ideología es una matriz generativa que regula la relación entre lo visible y lo invisible, lo imaginable y lo inimaginable (Žižek, 2003: 7). Según su mirada no tiene nada que ver con la “ilusión”, con una representación errónea, distorsionada de su contenido social. Una ideología, entonces, no es necesariamente “falsa”: en cuanto a su contenido positivo, puede ser “cierta”. Lo que realmente importa no es el contenido afirmado como tal, sino el modo, la forma como este contenido se relaciona con la posición subjetiva supuesta por su propio proceso de enunciación (Žižek, 2003: 15). Según Žižek estamos dentro del espacio ideológico en sentido estricto desde el momento en que este contenido “verdadero” o “falso” es funcional respecto de alguna relación de dominación social de un modo no transparente. Es decir, la lógica misma de la legitimación de la relación de dominación debe

permanecer oculta para ser efectiva (Žižek, 2003: 15). Lo que intenta hacer entonces el plano secuencia es mostrar a las dos clases luchando, al “enemigo y al amigo”, a lo que está oculto y lo que está visible, para de este modo romper con esta lógica de legitimación de las relaciones de dominación que opacan, por lo general, el conflicto, los sujetos opositores, la lucha. Se pone en escena lo que la ideología en términos de Žižek intenta ocultar.

La narración y sus voces

La narración de “La Batalla de Chile” se logra a través de la combinación de la voz en off y las voces de los sujetos entrevistados. Entendemos que éstas se entrelazan y que tanto la mirada del narrador omnisciente (mirada del director) como los testimonios en primera persona de los sujetos fílmicos construyen la historia. En todo caso la narración es una negociación entre ambas voces y miradas.

Sin embargo, nos gustaría detenernos en la narración en off, y los cambios que surgieron desde el estreno del documental hasta la actualidad ya que nos parece un elemento clave en el análisis del discurso ideológico.

En “La Batalla de Chile”, plantea Arnal, el narrador es aparentemente neutro, narra en tercera persona (Arnal, 2013). Tanto en la primera versión como en la segunda los narradores tienen acento cubano y español²⁸ lo cual los alejaría de la realidad chilena. Pensamos que ésta es una de las razones por las que investigadores como Julianne Burton (2009) e Ignacio Rodríguez sostienen que puede ser considerado un film expositivo.

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 esa 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 en Arnal, 2013: 72).

²⁸ Guzmán en la entrevista realizada aclara que hubo tres locutores diferentes. Hasta el momento de la entrevista no era una información clara, ya que en la bibliografía y en las entrevistas a los diferentes cineastas algunos reconocían la versión cubana y la del propio director. Otros identificaban la versión española y la de Guzmán. Según el realizador “La Batalla de Chile” tiene tres locutores: la que realiza en 1975, 1976, 1979 González Vila (locutor cubano), la de Abilio Fernández en 1996, (locutor español) y finalmente la suya (el director no recordaba con exactitud pero consideraba que podía haber sido en 2005. Tampoco Mario Díaz, encargado de llevar a cabo esta última versión, recordaba la fecha con exactitud).

Sin embargo, rechazamos esta caracterización, ya que como venimos desarrollando la intervención/acción del realizador en la escena, la valoración de los sujetos entrevistados y sus voces aleja a “La Batalla de Chile” de este modo de representación. Tal como señala Arnal, consideramos que la narración es imprescindible para poder unir secuencias y secciones. En este sentido, afirma el autor, fue un modo de otorgarle coherencia al material.

A diferencia de la perspectiva de Rodríguez, Arnal plantea que no se configura como un discurso que debe ser ilustrado con imágenes. La narración permite resumir secuencias anteriores, explicar el contexto nacional, ubicar una situación del proceso revolucionario inmerso en el desarrollo histórico de América Latina (Arnal, 2013: 73). A su vez la narración muchas veces nos coloca en la escena, la explica y analiza. No es una narración que sólo da información sobre lo que está aconteciendo sino que presenta un punto de vista, una posición y una reflexión sobre los acontecimientos. Por ejemplo en la escena anteriormente descrita del funeral del Edecán Araya, el narrador, antes de que termine la secuencia sostiene:

Meses más tarde en su exilio de Buenos Aires y antes de ser asesinado el General Carlos Prats declara que una de las razones para eliminar al Comandante Araya era impedir que Allende se informara de lo que estaba ocurriendo en los círculos militares de Valparaíso. Es aquí donde un sector de la oficialidad empieza a planificar el Golpe de Estado con la asesoría del gobierno norteamericano (“La Batalla de Chile II: El Golpe de Estado”, 1976).

La narración, entonces, no puede ser entendida como neutral e imparcial. Por el contrario, el narrador asume una mirada sobre el proceso político que está relatando. Si bien el acento cubano y español pueden haber generado cierta distancia con la realidad fílmica, consideramos que ésta se salda si se presta atención al contenido del discurso. Además la introducción de la voz de Guzmán en la tercera versión termina echando por tierra esta supuesta “neutralidad e imparcialidad”.

Para Mario Díaz, documentalista y sonidista chileno encargado de remasterizar la última versión de “La Batalla de Chile” y para Carlos Flores, cineasta y actual director de la carrera de cine en la Universidad de Chile, la introducción de la voz de Guzmán como narrador, genera cambios importantes en la recepción del film.

Yo tenía una idea de la película sobre política contingente, había una mirada desde un punto de vista militante. Y luego cuando se rehace la banda, la voz de Guzmán es más reflexiva, toma cierta distancia, ve la problemática con otros ojos, han pasado ciertos años, y es lo que hace que hoy en día la película sea tan universal (Mario Díaz, 2015, entrevista).

“La Batalla” todavía es un narrador épico pero él lo cambia porque el primer narrador de “La Batalla” es un narrador cubano, no narrador sino locutor y que tiene esa voz tremenda. Y después cambia la banda sonora y graba él. Entonces la película toma otra dinámica, más contenida, más reflexiva, en fin (Carlos Flores, 2015, entrevista).

Ambos reconocen entonces que la voz de Guzmán le imprime al documental un carácter más analítico y reflexivo. Díaz insiste y va más allá porque considera que este cambio genera que la película pierda su sesgo militante, partidista, “pro- Unidad Popular”, según sus palabras y de esta manera pueda ser valorada por un público más amplio.

Pero antes si tú no eres militante, tú dices sí está bien, pero hoy en día no es necesario que seas militante, tienes que ser chileno o latinoamericano. Tú sientes la alegría de la gente, el dolor de la gente, entiendes el proceso. Entonces eso hace que mucha gente que quizás fue opositora a Allende le encuentre un valor (Mario Díaz, 2015, entrevista).

Sin embargo, para Guzmán la elección de su voz en la narración no genera transformaciones relevantes. Por el contrario, según sus palabras, el realizador eligió incorporarla porque “funcionaba” en el relato.

N: Incorporando tu narración ¿te parece que genera cambios en el espectador en esto de poder ir a ver una película que la narra el propio director?.

P: No, creo que si está bien narrada por otro pasa igual. Es cuestión de calidad, de expresión. No, simplemente yo lo hago hace tiempo con mis películas porque mi voz funciona. Solo por eso (Patricio Guzmán, 2015, entrevista).

A nuestro entender, Díaz sobrevalora este cambio en la voz de la narración pero Guzmán la subestima. Por eso nos acercamos más a la perspectiva de Flores. Si bien la voz del director genera mayor reflexión, no pensamos que este cambio le otorga el carácter de obra universal ni que sólo se haya realizado por un interés funcional. Consideramos que acerca la mirada del director al espectador, ya que ésta no sólo se expresa a través de las imágenes sino que ahora lo hace a través de las palabras, en tanto es él mismo quien narra la historia.

Se condensa el narrador con el director. A través de su voz, también se enuncia el discurso ideológico.

Guzmán plantea que el texto narrativo en las tres versiones de “La Batalla de Chile” se mantuvo prácticamente igual. Según su perspectiva sólo se modificaron algunas palabras. Lo que nos permite reflexionar acerca del valor que le atribuye al guión, sobre todo, porque en su escritura colaboraron cineastas relevantes como Julio García Espinosa, Chris Marker, la socióloga chilena Marta Harnecker, miembros del equipo Tercer Año: el jefe de producción Federico Elton y el asistente de dirección José Bartolomé, y el propio montajista Pedro Chaskel.

N: O sea que hay tres narraciones. La narración cubana, la española y la tuya.

P: Exactamente y las tres son iguales. Si tú la tuvieras en un papel verías que donde dice imperialismo dice gobierno de Estados Unidos, donde dice imperialismo dice gobierno de Washington, donde dice imperialismo dice gobierno de la Casa Blanca. Y donde dice revolución hay cambio, los obreros piden... Hay otros sinónimos para hablar de revolución y de contrarrevolución. Y lo mantuve donde realmente yo veo que hay fascismo. Ahí lo mantuve.

N: Y este cambio ¿de qué depende? ¿Del contexto histórico?

P: No, no, es más correcto haberlo hecho así desde el comienzo (Patricio Guzmán, 2015, entrevista).

Nos parece fundamental este cambio en el texto, porque justamente las palabras que se modifican “revolución”, “imperialismo”, “contrarrevolución” formaban parte de un discurso ideológico que fue elaborado en la época de los sesenta/setenta. Como afirma Hall, “las ideologías no consisten en conceptos aislados y separados, sino en la articulación de diferentes elementos en un conjunto o cadena de significados peculiar” (Hall, 2014:331). Por lo tanto, si en su lugar se articulan conceptos como “cambio”, “gobierno de la Casa Blanca”, podría adquirir un sentido diferente. Pensamos que esta articulación no termina de modificar el discurso ideológico pero sí crea cadenas de significados diferentes.

Cuestionando las palabras de Guzmán, entendemos que el abandono de los conceptos por otros nuevos, respondieron a la configuración de una época diferente que ya no estaba caracterizada por el desarrollo de procesos revolucionarios en América Latina sino por las consecuencias sociales/políticas/económicas que generaron las sucesivas y traumáticas dictaduras militares en el continente y por la implementación de un modelo societal neoliberal.

Estos cambios de voces, de palabras y modos de articulación de sentidos diferentes, en última instancia, también crean un texto diferente, ya que el tiempo que ha transcurrido, los discursos generados desde la primera versión hasta la actualidad, la intertextualidad producida, permiten revisar qué es lo que expresa/comunica/sostiene “La Batalla de Chile”.

El uso del montaje “dialéctico” e invisible en la configuración de una realidad en disputa

De acuerdo con lo que hemos venido planteando, “La Batalla de Chile” se filma bajo una percepción marxista de la realidad entendida como totalidad, que se encuentra en pleno movimiento por la disputa de clases. Retomando las palabras de Guzmán la película se filma teniendo en cuenta:

[...] los tres factores claves de la lucha que se daba: la lucha económica, la lucha ideológica y la lucha política. Eso era para nosotros una obligación, estar detrás de esos tres puntos. Y definir qué es la lucha económica, ideológica y política según naturalmente las ideas marxistas. Esa era nuestra guía fundamental. Y nos ayudaba mucho a estar más o menos orientados” (Patricio Guzmán, 2015, entrevista).

En este sentido la cámara se introduce en la “realidad” chilena del último año de gobierno de la Unidad Popular e intenta ir describiendo/descubriendo los mecanismos de esta lucha social/política/ideológica. Pero ¿cómo se monta la lucha de clases? ¿Cuáles son los mecanismos utilizados para dar cuenta de esta realidad en disputa?

Patricio Guzmán plantea en una entrevista realizada por Pedro Sempere que cuando se reunieron con Pedro Chaskel en La Habana en 1974 para realizar el montaje de la película²⁹ se dieron cuenta de que se encontraron frente a un “monstruo”. Por eso al principio “no estábamos montando nada, sino lo que verdaderamente nos pasaba era estar viendo por una ventana la historia de la que nosotros mismos habíamos sido modestos participantes y ahora éramos unas modestas víctimas” (Guzmán, 1977 en Guzmán y

²⁹ Luego del Golpe de Estado en 1973, el equipo “Tercer Año” decide exiliarse en España y Francia. El único que no sale del país fue Jorge Müller quién se encuentra desaparecido hasta la actualidad. Al material filmico logran rescatarlo por medio de la embajada de Suecia. Guzmán lo recibe allí y emprende la búsqueda de fondos para montar la película. Se reúne en Francia con Chris Marker pero no logran llegar a un acuerdo para armar el film en SLON (productora donde trabajaba Chris Marker) por el tiempo que implicaba y la falta de recursos de esta productora para proveerle todas las condiciones necesarias. Entonces después del ofrecimiento de los cineastas cubanos Alfredo Guevara y Saul Yelín decide emprender el montaje en Cuba, en el ICAIC (Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica). Viajan a La Habana Federico Elton, José Bartolomé miembros del equipo “Tercer Año”, Marta Harnecker colaboradora, y se incorpora Pedro Chaskel.

Sempere, 1977: 46). El montaje estuvo entonces marcado por su experiencia/vivencia de exiliados.

[...] el golpe dejó un shock nervioso más o menos grande. Por mucho que lo reprimas, y lo manejas. Llegamos cargados en ese sentido a La Habana. Entonces la verdad es que la película misma se convirtió en, no sé si llamarlo catarsis, pero era un poco nuestra revancha contra la dictadura también. Entonces realmente, trabajamos entre 8 y 12 horas diarias, sin parar pero eso nos hizo bien. Y bueno, la primera etapa de ver todo el material, yo no me acuerdo mucho de eso, fíjate. El gran problema era cómo editar este asunto, obviamente (Pedro Chaskel, 2015, entrevista).

Su condición de exiliados y de “revancha” contra la dictadura, jugaron un papel importante en el montaje. Guzmán plantea en la misma entrevista que “la comprensión ideológica, política de esas imágenes es lo que nos devolvió nuestro oficio de cineastas” (Guzmán, 1977 en Guzmán y Sempere, 1977: 46).

Esta comprensión se logró entonces ordenando las cintas y definiendo cómo contar esta realidad conflictiva que acababan de vivir. Así, el director y el montajista definieron que habían tres tipos de material: uno que narra “la escalada fascista, financiada por el imperialismo y la burguesía local. Se ve ese plan insurreccional de masas” (Guzmán, 1977 en Guzmán y Sempere, 1977: 46). Otro que refería a los conflictos que enfrentaba el presidente Salvador Allende con el parlamento y el poder judicial dentro del “aparato del Estado”. Y por último un tercero que se enfocaba en el pueblo, en sus acciones colectivas para enfrentar los problemas de abastecimiento, producción, “luchando, al mismo tiempo, coyunturalmente en favor del proceso revolucionario” (Guzmán, 1977 en Guzmán y Sempere, 1977: 46-47). De este modo surgen las dos primeras partes “La Batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía” y “La Batalla de Chile II: “El Golpe de Estado” que narran de manera cronológica la historia. Ya que según Chaskel: “[...] ese proceso tenía su estructura dramática, sobre todo en esa etapa, que estaba hecha. Con un final espectacular, aunque muy triste en cierto modo” (Pedro Chaskel, cineasta, montajista de “La Batalla de Chile, 18/02/15, entrevista).

La última parte “La Batalla de Chile III: El poder Popular” se realiza unos años más tarde con el material filmado e imágenes de “La respuesta de Octubre” (1972). Este film

abandona la narración cronológica, porque se enfoca, como expresábamos anteriormente, en la experiencia del pueblo.

Chaskel plantea que el montaje se fue armando vinculado a la “realidad” que se mostraba, que se caracterizaba por el choque, el enfrentamiento de clases.

En la práctica me acuerdo que todas las mañanas llegaba Patricio con otra ordenación de secuencia. Y había que desarmar... yo no sé cuándo dormía. Y bueno yo creo que se fue conformando de acuerdo a la realidad que se estaba mostrando y esa realidad era de contraste violento y pasaba de un lado a otro (Pedro Chaskel, 2015, entrevista).

De acuerdo con sus palabras pareciera que fue la propia “realidad” la que determinó la forma de montar la película. Subyace en Chaskel, como anteriormente indicamos, una concepción de realidad mimética que se expresaría “tal cual” en el film. Sin embargo, podemos tensionar estas ideas con la afirmación de Guzmán quien plantea que “lo que sí fue difícil fue ya el ensamble directo de una secuencia con otra, para reconstruir la dialéctica, la lucha de contrarios. O sea una acción de la derecha, una respuesta de la izquierda, etc. (...) Esto fue muy difícil de conseguir” (Guzmán, 1977 en Guzmán y Sempere, 1977: 46-47).

De esta manera, el material podía haber registrado situaciones de conflicto pero Guzmán buscaba representar la “realidad” desde una concepción política-teórica, “reconstruir” la lucha de clases. En este sentido, entonces, la “realidad” no determinaba el montaje, sino que la mirada política-ideológica sobre la realidad fue la que operó también en la sala de edición.

De acuerdo con Palacios, el montaje es dialéctico del mismo modo que lo concibieron los cineastas rusos de los años '20, en el sentido más básico de esta noción: tesis, antítesis, de la cual emerge una síntesis (Palacios, 2013).

El montaje dialéctico surgió de la mano de Sergei Eisenstein en los años '20. Para el realizador ruso “el montaje era un mecanismo vital en la producción de significados correlacionales surgidos por el efecto de encuentro u oposición de los elementos, las formas y proporciones, contenidas entre dos imágenes expuestas de manera contigua” (Morales, s/r: 3-4).

Si bien Eisenstein montaba una imagen de una situación A, diferente de una situación B, que permitía expresar un sentido C, las imágenes que se intentan a hacer chocar en “La

Batalla de Chile” pertenecen por lo general a una misma situación problemática. Así, confrontan discursos de clase en una manifestación en la calle, como vimos anteriormente en la secuencia inicial de la película. Además de los discursos confrontan sus acciones, sus gritos, por ejemplo, en “La Batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía”, cuando se aborda el problema de la “Ofensiva de los gremios patronales”³⁰, concretamente en el paro de transportes en mayo de 1973. La secuencia comienza con la reunión de los gremios del transporte, a quienes se los muestra aplaudiendo, escuchando a sus dirigentes que pronuncian discursos sobre su posición frente a la contingencia política. Mientras vemos estas imágenes se escucha “¡Chile es y será un país en libertad!” Cuando uno de los dirigentes plantea en su discurso el rechazo del gobierno y sus políticas, los gritos de los transportistas se oyen: “¡Ojo por ojo, diente por diente!”. Inmediatamente después de describir y visibilizar esta asamblea patronal, se muestran imágenes de trabajadores arriba de un camión, que se dirigen a las fábricas. Allí Guzmán se sube y pregunta a los trabajadores qué opinan sobre el paro. Uno a uno va tomando la palabra resaltando la necesidad de estar unidos y confiar en su capacidad de lucha para enfrentar la “campaña de los momios”. Luego se muestran imágenes de camiones parados, pero la cámara está en movimiento. Es decir, filma los camiones quietos mientras ella avanza. La cámara en su marcha gira hacia la izquierda, hace un paneo y muestra a una multitud reunida frente a estos camiones, flameando banderas. Se escucha en este momento las consignas: “¡UP tira para arriba!” “¡UP tira para arriba!”.

Con este ejemplo nos interesa resaltar que el montaje dialéctico se realiza a través de imágenes sucesivas que confrontan (no necesariamente de planos). Así la reunión de dirigentes sentados (inmóviles) y su discurso sobre la necesidad de realizar un paro, se contraponen a la imagen en movimiento del camión que traslada a los trabajadores a la fábrica y sus discursos sobre la necesidad de enfrentar a los “momios”. Ésta a su vez se opone a la siguiente donde se ven los camiones en fila parados donde chocan su inmovilidad con la movilidad de la cámara, las banderas flameando y los saludos del “pueblo” a medida que la cámara los va filmando. La yuxtaposición de imágenes produce el sentido de contienda, de enfrentamiento de clases.

³⁰ La primera parte de “La Batalla de Chile”: “La insurrección de la burguesía”, está dividida por núcleos temáticos: 1) Acaparamiento y mercado negro. 2) Boicot Parlamentario. 3) Asonada estudiantil. 4) Ofensiva de los gremios patronales. 5) Huelga del cobre.

El modo de montar la realidad conflictiva, dialéctica, se combina como señala Palacios con el “montaje de lo invisible” (Palacios, 2013) que se caracteriza justamente por develar lo que permanece oculto, lo que está y no está en las imágenes pero que resulta necesario expresar/denunciar/analizar. Una de las formas que Chaskel encontró para hacer visible lo invisible fue no cortando los planos secuencias, dejando que las situaciones se desplegaran. Según las palabras de Guzmán:

O sea un guión muy cerrado de la totalidad del material iba a conducir necesariamente a la ruptura del plano secuencia, que la película llevaba en sí ya en germen. Pedro Chaskel tenía la opinión de respetar al máximo esta situación. Es decir, que el montaje no se note, como si fuese una filmación directa. Es decir, un mensaje de baja frecuencia, en el estilo macluhanista, un mensaje que no esté presente, es decir, un mensaje ausente, que es el más difícil de hacer (Guzmán, 1977 en Guzmán y Sempere, 1977: 48).

Tal como analizamos anteriormente la “traición” de los militares que se estaba preparando, se pone de manifiesto gracias al uso ininterrumpido del plano secuencia. También la “insurrección de la burguesía” podemos visibilizarla en la escena donde se filma (a través de un plano secuencia) a una mujer “burguesa” opinando sobre las elecciones legislativas en marzo de 1973³¹. El equipo entra al departamento con la excusa de hacerle una entrevista para canal 13. Mientras se escucha a la mujer opinando sobre quién ha votado esa mañana de domingo y quién piensa que resultará ganador, la cámara recorre el departamento. Muestra los muebles, una repisa con jarrones de cerámica y adornos, que en el último estante contiene botellas de bebidas alcohólicas. En este recorrido, la cámara se encuentra con el hijo de la mujer quien mira a la cámara de frente y de manera sigilosa saca un cigarrillo de un recipiente, buscando pasar inadvertido.

De este modo, y sin cortar el plano secuencia es posible develar/denunciar que los cigarrillos, las bebidas, (y podríamos suponer que los alimentos en general) no escaseaban para toda la sociedad, sino que una clase los tenía acaparados. El acaparamiento formaba parte de este plan de la “burguesía” para derrocar al gobierno.

Palacios también destaca que a través del montaje de “lo invisible” se develan las contradicciones al interior de la Unidad Popular y las tensiones entre las exigencias del “pueblo” y los “aparatos de Estado” (Palacios, 2013). En una de las últimas secuencias de

³¹ Esta escena corresponde a “La Batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía” (1975).

“La Batalla de Chile III: El Poder Popular” la voz en off narra que “a mediados de 1973 la impaciencia de algunos sectores populares aumenta y en los centros de trabajos más combativos se discuten los problemas básicos de la transición al socialismo”. La secuencia comienza en una asamblea del Cordón Industrial Recoleta en la que vemos en primer plano a un dirigente obrero planteando que “si los trabajadores están cuestionando la legalidad y la constitución, esto significaría que estarían entrando en una fase de toma del poder”. Cuando termina de decir estas palabras se produce un corte y se observan los rostros de trabajadores que están escuchando mientras el dirigente continúa hablando. Nuevamente se produce un corte y lo vemos al dirigente que sigue pronunciando su discurso. Se van alternando primeros planos del dirigente y de sus compañeros. Finalmente la secuencia termina con un plano general.

Estas tensiones y contradicciones entre el pueblo y el Estado, no se develan, a través del desarrollo del plano secuencia sino cortando y alternando entre primeros planos que muestran los rostros de los obreros y de su dirigente. Así se refuerza esta tensión.

Por lo tanto, podemos concluir que el montaje dialéctico y de lo “invisible”, fueron herramientas fundamentales en la construcción de un discurso ideológico que buscaba no sólo representar lo que aparentemente era más visible: la lucha y conflictos de clases sino también denunciar lo que estaba oculto: la estrategia de Golpe de Estado, el plan secreto de la burguesía para desestabilizar al gobierno así como también visibilizar las contradicciones al interior del pueblo y en su relación con el Estado.

A modo de cierre del capítulo, nos interesa destacar entonces que en el film la representación del proceso revolucionario de la Unidad Popular intenta ser una representación *total* de la realidad, que tiene en cuenta el carácter conflictivo y de movimiento constante, que permite construir sentidos y significaciones sobre los diferentes sujetos que la constituían. Atender a las relaciones entre ellos, a la contienda de los “unos y los otros”. Para esto resulta fundamental la forma fílmica elegida: los planos, el montaje y la forma de narrar.

Recuperando las palabras de Flores podemos pensar que la “mirada de frontera” de Patricio Guzmán le permitía captar, como señalaba el cineasta, todo el proceso de un modo menos sesgado. Es decir, no sólo al pueblo (y en especial a los trabajadores) que de

acuerdo con su posición política-ideológica serían el “motor de la historia”, sino incluir al “enemigo”, a la burguesía.

Este modo de filmar, que podríamos denominar “relacional”, le permitió no sólo recuperar la mirada/discursos/acciones/prácticas de ambos sujetos sociales durante la experiencia de la vía chilena al socialismo sino también develar y revelar los planes secretos, ocultos de la burguesía y los militares que de otro modo no hubiera sido posible lograr. En este entramado de relaciones, se construye entonces, la politización de las imágenes.

CAPÍTULO IV

Yo creo que es una película documental que va a durar muchísimo tiempo mientras dure la situación de injusticia que hay en casi todo el planeta. Es una forma de gritar, de decir ¡basta ya! Nosotros también existimos.
Patricio Guzmán

SIGNIFICACIONES SOBRE “LA BATALLA DE CHILE”. USOS Y VALORACIONES

Introducción

En los capítulos anteriores hemos ido desentrañando cómo se construyó “La Batalla de Chile” atendiendo al contexto histórico-político regional/nacional y al contexto de producción. Describimos cómo este “armazón” condicionó la mirada política de Patricio Guzmán sobre la “realidad” que buscaba/necesitaba ser filmada. Analizamos la construcción de esta realidad, el discurso ideológico y los mecanismos fílmicos utilizados para abordarla.

De acuerdo con ello, en este capítulo nos enfocaremos, en un primer momento, en los usos políticos de “La Batalla de Chile”. Sus modos de circulación y exhibición. Describiremos cómo pudo/puede convertirse en un objeto que interpele a los discursos hegemónicos sobre la Unidad Popular construidos en dictadura y post-dictadura. Su uso como discurso de denuncia/contra-información en países de Latinoamérica que vivían dictaduras militares durante aquel periodo pero también fuera de esta región, en campañas de solidaridad con Chile. Analizaremos el modo de exhibición y circulación clandestina dentro y fuera del país en aquel momento y las diferencias que existen en la actualidad. Su distribución en video y circulación por YouTube. En relación a esto, abordaremos la problemática que existe alrededor de la ausencia de exhibición del documental en la televisión chilena y las posibles razones políticas de esta decisión sostenida por más de cuarenta años.

En segundo momento, nos enfocaremos en los sentidos y significaciones que los sujetos entrevistados encontraron a la película como registro, testimonio, documento de un proceso histórico o como memoria relacionado a la cotidianeidad de una época. Las

tensiones y diferencias que implican estas formas de entenderlo y sus implicancias políticas.

La construcción política del discurso dominante y las tensiones desde el documental

En relación a nuestro interés por estudiar la relación entre los procesos políticos y su representación fílmica nos proponemos analizar los usos políticos que tuvo el documental “La Batalla de Chile” desde su estreno hasta la actualidad. Si bien consideramos, pueden haber existido otros usos diferentes, nuestro foco de investigación está puesto en la vinculación entre imagen-política-representación. Por lo tanto, nuestra preocupación se asienta en estos usos.

De acuerdo con ello, entonces, resulta necesario comenzar planteando nuestra perspectiva sobre política y cómo las significaciones de los sujetos están atravesadas por la política. Seguimos la perspectiva propuesta por Antonio Gramsci, en la elaboración de su teoría sobre hegemonía, para analizar la relación entre política y cultura. Para el pensador italiano “el principio teórico-práctico de la hegemonía tiene también un significado gnoseológico” (Gramsci, 1999: 40 citado en Acanda, 2007: 208). Esta idea expresa la ruptura con la episteme liberal, y el establecimiento de una perspectiva dialéctica para la interpretación de la política, porque con esta expresión afirma el carácter orgánico de la relación entre política y cultura, entre poder y saber. Según Acanda, a la luz de esta tesis, se interpreta que no es desde la filosofía desde donde se debe entender al conocimiento, sino desde la política. De acuerdo con ello las relaciones de poder funcionan como elementos que condicionan el proceso de producción y difusión de las formas de saber, de los códigos de representación, de los procesos de apropiación espiritual de la realidad (Acanda, 2007).

La tesis del significado gnoseológico del principio de la hegemonía abrió una nueva dimensión para la interpretación de la política y de los procesos de dominación, en consonancia con la comprensión de la importancia y significación de la sociedad civil en la estructuración de las relaciones de poder. Gramsci apuntó a la necesidad de pensar los soportes culturales del poder y la dominación. Lo que, a su vez, implica la consideración de la subversión de esa dominación como proceso que atañe no sólo a lo económico y a lo estatal, sino también a lo cultural. “La valorización del hecho cultural es necesario junto a lo meramente económico y político” (Acanda, 2007: 209).

En relación a esta perspectiva, pero desde un enfoque antropológico relacional, Mabel Grimberg (2005) plantea que es necesario abarcar los procesos de la vida cotidiana y los sentidos que los sujetos le confieren a sus prácticas. La antropóloga sostiene que la significación no puede ser analizada en forma aislada sino desde el contexto de **relaciones de poder** y desde sus expresiones sociales, políticas y culturales. Es este contexto el que permite indagar los alcances y límites de las demandas y las iniciativas de los conjuntos subalternos. Como también es el que permite recuperar los procesos de politización o despolitización de la vida cotidiana, ya que centrándose en estas relaciones, es posible integrar la política como dimensión básica de los modos de vida de los grupos sociales. Por tanto se trata no sólo de registrar los modos en que los sujetos padecen sino las formas cómo describen, interpretan, explican y actúan de acuerdo con sus situaciones de vida y sus padecimientos; así como también las relaciones que ellos realizan entre lo que viven individualmente y lo que está en juego a nivel colectivo (Grimberg, 2005).

Retomando esta perspectiva teórica, podemos empezar a pensar en los usos políticos del film. Para ello consideramos importante recuperar las palabras de Pedro Chaskel (señaladas en el capítulo anterior) quién relacionaba el montaje de “La Batalla de Chile” con su revancha contra la dictadura. De acuerdo con su testimonio y el de Patricio Guzmán, el armado de la película fue el “sentido” que encontraron de seguir vivos, fue lo que los mantuvo con fuerza y energía en sus primeros años de exilio. Este sentido implicaba poder contar la historia que habían vivido/experimentado durante los tres años de gobierno de la Unidad Popular; una historia que había sido interrumpida, quebrada, violentada y estaba siendo borrada en ese momento.

Cuando salí de Chile lo hice con el propósito de terminar la película y de dar a conocer al mundo lo que habíamos vivido. También pensaba, en realidad, que nuestra revolución frustrada, no iba interesar a nadie” (Guzmán, 2011 en Ricciarelli, 2011: 152).

Resultaba necesario contar la historia de la revolución chilena, difundirla, pero también denunciar su derrota, resaltando la traición de los militares al gobierno, revelando el plan secreto de los altos jefes militares vinculados a sectores de la burguesía empresariales, el papel de los medios de comunicación, así como también la actuación de la CIA y del Departamento de Estado norteamericano en el armado del Golpe de Estado.

Como señalamos en los capítulos anteriores, el Golpe de Estado, se produjo el día 11 de septiembre de 1973. Comenzó en la costa, en Valparaíso, al amanecer. En Santiago, cuando le comunican la noticia del levantamiento al presidente Salvador Allende, rápidamente se traslada al Palacio de la Moneda. Pero a las diez de la mañana “era claro que se enfrentaba a una rebelión coordinada de las Fuerzas Armadas, aunque los siete Carabineros de mayor antigüedad se retiraron antes de traicionar su juramento de lealtad (Winn, 2013:123). Sólo quedaron custodiando la casa de Gobierno aquellos que formaban parte de la guardia personal del presidente. El enfrentamiento fue desigual ya que una docena de guardaespaldas con armas pequeñas combatieron contra el Ejército y la Fuerza Aérea que contaban con tanques, aviones y miles de soldados (Winn, 2013). Según Winn, Allende sabía que era imposible ganar pero en el discurso político que dio por radio esa mañana expresó: “Ante estos hechos solo me cabe decir a los trabajadores: ¡no voy a renunciar!” (Allende, 1973 citado en Winn, 2013:123).

A pesar que los militares trataron de convencer al presidente que se rindiera, ofreciéndole un avión para que saliera del país, Allende planteó con firmeza “colocado en el tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad del pueblo” (Allende, 1973 citado en Winn, 2013:124). Luego del mediodía, cuando la Fuerza Aérea chilena bombardeó el Palacio de la Moneda, Allende se despidió de sus compañeros “giró el arma hacia su persona y privó a Pinochet de su más preciado prisionero político, negándole, de paso cualquier legitimidad constitucional a su régimen” (Winn, 2013:124).

En el centro de la ciudad muy pocas fábricas pudieron resistir al Golpe. Como señala Winn la mayoría no tenía medios ni preparación para enfrentarse a los militares (Winn, 2013).

La dictadura militar, comenzó esa mañana y fue encabezada por el general Augusto Pinochet. Su gobierno autoritario y el terror estatal se instalaron y se prolongó durante diecisiete años (1973-1990). Implementó una política decidida a terminar física y psicológicamente con los opositores al gobierno, incluyendo a las personas que pudieron sobrevivir pero que fueron liberadas para “propagar” el miedo. Según Winn, la mayoría de las víctimas fueron hombres jóvenes anónimos, trabajadores, campesinos y pobladores que intentaron resistir a la dictadura o que eran juzgados por ser capaces de organizar una resistencia al régimen (Winn, 2013). A través del sistema de terror, el régimen militar

implementó las primeras políticas-económicas neoliberales en Latinoamérica, transformando la sociedad chilena radicalmente.

Según Guzmán, luego de un año de analizar lo que había ocurrido, en la mesa de montaje fue donde descubrió la estrategia de Golpe de Estado (Guzmán, 2011 en Ricciarelli, 2011). Con la elaboración de la primera y la segunda parte de “La Batalla de Chile” (1975-1976) comenzó a disputarse la visión hegemónica que desde la Junta Militar se había configurado.

Las fuerzas armadas y del orden han actuado en el día de hoy sólo bajo la inspiración patriótica de sacar al país del caos que en forma aguda lo estaba precipitando el gobierno marxista de Salvador Allende. La Junta mantendrá el poder judicial y la asesoría de la contraloría. Las cámaras quedarán en receso hasta nueva orden. Eso es todo” (Gral. Augusto Pinochet, primer discurso luego del Golpe de Estado 11/09/73 En: “La Batalla de Chile II: El golpe de Estado”, 1976).

No se trata de aplastar tendencias o corrientes ideológicas ni de ejercer venganzas personales sino como dije de restablecer el orden público, y volver al país por la senda del cumplimiento de la constitución y las leyes de la República (Gral. César Mendoza, primer discurso luego del Golpe de Estado 11/09/73 En: “La Batalla de Chile II: El golpe de Estado”, 1976).

Después de tres años, de soportar el cáncer marxista que nos llevó a un descalabro económico, moral y social que no se podía seguir tolerando por los sagrados intereses de la patria, nos hemos visto obligados a asumir la triste y dolorosa misión que hemos acometido. No tenemos miedo. Sabemos la enorme responsabilidad que carga sobre nuestros hombros pero tenemos la certeza, la seguridad, de que la enorme mayoría del pueblo chileno está con nosotros. Está dispuesto a luchar contra el marxismo, está dispuesto a extirparlo hasta las últimas consecuencias” (Gral. Gustavo Leigh, primer discurso luego del Golpe de Estado, 11/09/73 En: “La Batalla de Chile II: El golpe de Estado”, 1976).

La construcción de este discurso que en sí mismo se contradice, ya que mientras el Gral. Mendoza plantea que con la intervención militar no se trata de destruir ninguna tendencia política o ideológica, los otros dos expresan claramente la intención de eliminar, de “extirpar” al “marxismo” y al gobierno de Salvador Allende, consideramos que podría tensionarse/resquebrajarse a partir de las imágenes y de los relatos de los sujetos entrevistados a lo largo del documental.

En este sentido, las imágenes que corresponden a la secuencia de la mujer “burguesa” en su departamento, donde la cámara “descubre” la repisa llena de botellas de

bebidas alcohólicas y la mano de su hijo sacando cigarrillos³². Más adelante las imágenes de archivos de televisión que revelan un depósito donde se guarda mercadería: jabón, azúcar, papel higiénico, detergente, leche condensada, café, arroz³³. Los enfrentamientos en la calle con manifestantes de “Patria y Libertad” a quienes se los ve marchando con símbolos y acciones vinculadas al nazismo³⁴, las escenas desde adentro del parlamento donde se escuchaban los gritos de los parlamentarios de los partidos Demócratacristiano y Partido Nacional, impidiendo que sesionara la cámara legislativa en calma³⁵, y las imágenes de militares ocupando las calles, levantándose e interviniendo en el proceso político³⁶, a nuestro entender permiten cuestionar el discurso de los militares.

A través del análisis de estas imágenes, es posible disputar que el acaparamiento de mercaderías, la falta de abastecimiento de productos alimenticios, el paro de la producción industrial, “el desorden” callejero, las dificultades a las que se enfrentaba el presidente para gobernar en el parlamento, que podrían formar parte de lo que el Gral. Leigh denomina como “descalabro económico, moral y social”, no fueron producto del “cáncer marxista” sino justamente de las acciones emprendidas por los sectores dominantes para desestabilizar al gobierno y destruir el proceso revolucionario.

De acuerdo con ello, entonces, planteamos que el film es político porque construye un discurso que se encuentra entramado en determinadas relaciones de poder, permite disputar/tensionar el discurso hegemónico construido por los sectores dominantes.

Entendemos que el discurso de estos sectores se construyó como hegemónico del modo en que Antonio Gramsci entiende a la hegemonía. Para el filósofo marxista esta categoría no está vinculada al engaño o la manipulación, sino que resalta la capacidad de la clase dominante de obtener y mantener su poder sobre la sociedad no sólo por su control de los medios de producción económicos y de los instrumentos represivos, sino sobre todo porque es capaz de producir y organizar el consenso y la dirección política, intelectual y moral (Gramsci, 1981b).

³² Escena analizada en el capítulo anterior En: “La Batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía” (1975).

³³ Escena presente en el capítulo “Acaparamiento y Mercado negro En: “La Batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía” (1975).

³⁴ Estas escenas se presentan tanto en “La Batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía” (1975) como en la “La Batalla de Chile II: El golpe de Estado” (1976).

³⁵ Escenas presente en el capítulo “Boicot parlamentario” En: “La Batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía” (1975).

³⁶ Estas escenas se reiteran tanto en “La Batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía” (1975) como en “La Batalla de Chile II: El golpe de Estado” (1976)

Esta combinación de coerción y consenso que la caracteriza es fundamental ya que como afirma Acanda, “una clase o grupo puede ejercer su dominio sobre el conjunto social porque es capaz no sólo de imponer, sino de hacer aceptar como legítimo ese dominio por los demás grupos sociales. Su poder se basa en su capacidad de englobar toda la producción espiritual en el cauce de sus intereses” (Acanda, 2007: 183).

La Junta Militar combinó la fuerza (a través de la represión),³⁷ y el consenso, por ejemplo, a través de la elaboración de este discurso, buscando legitimarse, legitimar su poder, sus acciones y su dominio. Fue imprescindible, entonces, configurar una imagen/imaginario de la sociedad inmersa en el “caos”, que no podía acceder a los alimentos básicos, que sufría las consecuencias de la inflación, la falta de transporte, que vivía/experimentaba la violencia en las calles y que por lo tanto era necesario volver a “ordenar” y “controlar”. Planteando además que actuaron convencidos ya que su intervención era lo que la “mayoría” esperaba. De este modo, el gobierno Militar buscó legitimar su dominio frente al pueblo.

Prácticas de exhibición y circulación como prácticas contrahegemónicas

“La Batalla de Chile” circuló por espacios oficiales reconocidos a nivel mundial: el Festival de Cannes (1975)³⁸, el Festival de Leipzig³⁹ (1976), Festival de Bruselas (1977)⁴⁰, Festival de Benalmádena (1977)⁴¹, Festival de Grenoble (1975-1976)⁴², donde fue recibiendo importantes premios. Además recibió nominaciones en revistas norteamericanas

³⁷ Según Moulián la dictadura militar encabezada por el Gral. Augusto Pinochet se caracterizó por una “fase terrorista en la cual el derecho, que define lo prohibido y lo permitido y el saber que define el proyecto se imponen privilegiando los castigos. El orden se afirma sobre el terror” (Moulián, 1997:171). El Estado ejerció el poder de actuación sobre los cuerpos de modo cruel, ejerció el poder para reprimir e inmovilizar. El terror como dispositivo, se puso en marcha provocando la detención, tortura y desaparición de trabajadores, campesinos y pobladores. Pero también de funcionarios de gobierno de la Unidad Popular, colaboradores del Presidente Salvador Allende que resistieron el día del Golpe, artistas (el más reconocido fue Víctor Jara), dirigentes estudiantiles, militantes de organizaciones y partidos de izquierda. (Moulián, 1997). En el informe oficial de la Comisión Asesora para la Calificación de Presos, Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura (más conocida como Comisión Valech), presentado en el año 2011 al presidente Sebastián Piñera, el número oficial de víctimas de la dictadura militar chilena (1973-1990), reconocía a 40.280 personas que habían sido asesinadas, desaparecidas y torturadas (Diario El Morro Cotudo, 2011).

³⁸ Patricio Guzmán luego de terminar de editar en 1975 “La Batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía” la presenta en “La quinzaine des réalisateurs”, una de las secciones del Festival de Cannes. Un año más tarde en 1976, vuelve a Cannes para presentar “La Batalla de Chile II: El golpe de Estado”.

³⁹ En este Festival Internacional realizado en Alemania, recibe el Gran Premio del jurado (1976)

⁴⁰ En este Festival Internacional realizado en Bélgica recibe el Gran Premio (1977)

⁴¹ En este Festival Internacional realizado en España recibe el Gran Premio (1977).

⁴² En este Festival Internacional realizado en Francia recibe el Gran Premio dos veces (1975- 1976)

(1968- 1978; 1970-1980; 1967-1987)⁴³ y el premio que le otorgó la Asociación de Críticos Cinematográficos francesas (1976)⁴⁴.

Según Mariano Mestman y Alberto Elena el documental en España circuló por circuitos oficiales: en el ciclo de “Cine de intervención latinoamericana” organizada en la VII Semana internacional de cine de Autor como parte del Festival de Benalmádena (1976), en el Festival de cine Iberoamericano de Huelva (1979) y en la Filmoteca Nacional (1977). Pero también fue exhibido en espacios culturales paralelos a los de exhibición comercial como la Confederación Española de Cine- clubs, y en la Semana de Solidaridad celebrada en Madrid (1978). En este proceso de recepción los autores señalan como un punto álgido la exhibición del film el día 11 de septiembre de 1983, cuando coincidiendo con el décimo aniversario del Golpe de Estado en Chile, la Televisión Española “se suma a la condena del régimen pinochetista y la petición para el restablecimiento de las libertades democráticas, emitiendo la película “La Batalla de Chile” (Diario 16, 1983 citado en Mestman y Elena, 2003:15).

En este sentido, los autores sostienen que la presentación del documental tenía una importancia cinematográfica pero también y por sobre todo extra-cinematográfica. Era un *acontecimiento* político tanto en el momento en que estaba terminando la dictadura de Francisco Franco (1936-1975) como una vez muerto el dictador, en el periodo de transición a la democracia (Mestman y Elena, 2003). De acuerdo con ello, Patricio Guzmán afirma, en 1977, luego de la exhibición de “La Batalla de Chile” en la Semana de Cine de autor en Benalmádena:

Lo que la película le muestra al público lo están viviendo ellos mismos, porque tienen el fascismo que se lo quieren sacar de encima. Hay una similitud con la situación chilena enorme. Además hay una toma de conciencia, hay un instinto revolucionario en la España actual, por eso la película cala profundamente (Guzmán, 1977:113 citado en Mestman y Elena, 2003:14).

Siguiendo la perspectiva de William Roseberry (2002) quién plantea que la hegemonía no debe entenderse como una formación ideológica monolítica, sino como un proceso de

⁴³ Nominación entre los 5 mejores films del 3º Mundo 1968-1978 “Revista Take One” (USA), Nominación entre los 10 mejores films de América Latina 1970-1980. Los Angeles Film Critics. Nominación entre los 10 mejores films 1967-1987 en la Revista “Cineaste” (USA).

⁴⁴Premio “Novas Texeira” Asociación de Críticos Cinematográficos (Francia, 1976).

dominación y lucha problemático, disputado, político, donde los grupos subalternos no están atados al Estado, no generan acciones y organizaciones como expresiones autónomas de una política y cultura subalterna sino que crean dentro de un marco social y político preexistente; nos atrevemos a plantear que a través de la exhibición, difusión y circulación del film en estos espacios legitimados por el campo cinematográfico, se pudo filtrar otro discurso sobre el proceso revolucionario chileno. De este modo, siguiendo a Roseberry y a Gramsci, la hegemonía no es una formación terminada, sino que siempre hay intersticios por donde la lucha, las contradicciones, y en nuestro caso, un discurso que narra “otra” versión de la historia, pueden escurrirse.

En este contexto, entonces, Bernardo Menz, sonidista de “La Batalla de Chile” y miembro del equipo “Tercer Año” relata que la exhibición que organizó en España la primera vez que vio el documental tuvo como objetivo juntar dinero para ayudar a compañeros que estaban todavía en Chile y debían salir al exilio.

Y me acuerdo que hicimos... la primera vez que la vi fue en Madrid. Hicimos una copia en una cosa de solidaridad que organicé con amigos españoles para juntar dinero para pasajes de unos compañeros que había que sacar de Chile. Además que estábamos en los últimos años de Franco. Franco murió en noviembre del '75 y esto debe haber sido como en el '75, a mediados del '75 cuando se proyectó “La Batalla de Chile”. Me conseguí un estudio con la ayuda de Elías Querejeta, que era el productor español, era el productor de Carlos Saura, Víctor Érice, de todos ellos, que yo trabajaba con ellos, entonces me consiguió el estudio. Y se llenó de gente (Bernardo Menz, 2015, entrevista).

A nuestro entender, la exhibición y circulación del documental se configuraron como prácticas de resistencia del discurso hegemónico construido durante el Golpe de Estado y de las lógicas de coerción y represión que la dictadura militar imponía en Chile. En definitiva a través de estas prácticas, como explican Mestman y Elena y siguiendo el relato de Menz y de Guzmán, se buscaba enfrentar/oponerse a la dictadura militar en su totalidad, denunciarla y realizar acciones de resistencia, como las campañas de solidaridad con sus compatriotas.

Entre 1975 y 1985 el documental recorrió el mundo llegando a ser distribuido en 35 países, recogiendo elogios, premios del público y de la crítica⁴⁵ (Ricciarelli, 2011: 106).

⁴⁵ Según Ricciarelli durante este periodo “La Batalla de Chile” se presentó en salas en países como: Argelia, Australia, Alemania, Bélgica, Benin, Bulgaria, Canadá, Dinamarca, Ecuador, Estados Unidos, Inglaterra,

Como señalábamos al comienzo del apartado, primero circuló por festivales internacionales europeos, luego ingresó en Chile, en plena dictadura. Pedro Chaskel, plantea que en aquel momento el documental se exhibió y circuló en espacios no comerciales: universidades, centros culturales, pero no se estrenó en salas de cine. Tanto Jorge Montealegre como Carlos Flores recuerdan haberla visto en grupos reducidos de personas, según las palabras de Montealegre, de modo “clandestino”.

N: ¿Y en los cines se pasó? ¿En algún momento pudo proyectarse?

P: Bueno, se dio en Chile en universidades, en centros culturales, etc. se sacó una edición en video. Ha habido mucho pirateo, y por ahí ha andado. Pero no ha habido un estreno, en una sala, con una proyección en cine (Pedro Chaskel, 2015, entrevista).

N: ¿Y vos te acordás cuando entró la película a Chile en tiempos de dictadura? Porque hablábamos con Pedro que se había pasado en universidades... ¿vos la viste en tiempos de dictadura?

C: Sí, si llegaron unos VHS, que circulaban, se veía pésimo porque eran copias de copias. Pero eran grupos de 5 ó 6 personas. Yo creo que la vi solo. No era que uno fuera a un sindicato a ver la película. A lo mejor sí se hizo, yo por lo menos no recuerdo eso (Carlos Flores, 2015, entrevista).

N: ¿Vos te acordás cuándo la viste a la película?

J: Es que yo la he visto en distintos momentos y nunca he tenido en claro si la vi entera o no. La vi en un ciclo en España en los años '70, que estaba Patricio Guzmán ahí. La vimos en un video medio malo en la sociedad de escritores, en los '80, medio clandestino (Jorge Montealegre, 2015, entrevista).

Ricciarelli señala que en Chile el documental fue objeto de una dura censura (Ricciarelli, 2011). Por eso siguiendo los relatos de los entrevistados y la perspectiva de la investigadora, es posible dejar planteado que durante los años '70 y '80, la exhibición y circulación del documental se convirtieron en prácticas de resistencia contra la dictadura militar tanto fuera como dentro del país.

Prácticas de circulación y exhibición durante la transición democrática

Con el término de la dictadura y el comienzo del proceso de transición democrática en Chile, los sentidos de estas prácticas se modificaron. Si bien era posible acceder a los

Finlandia Francia, Irán, Irlanda, Italia, Jamaica, México, Mozambique, Nueva Zelanda, Nicaragua, Noruega, España, Suecia, Suiza, Holanda, Venezuela y ex Yugoslavia” (Ricciarelli, 2011:106).

materiales, permitiendo que los sujetos ya no tuvieran que juntarse de manera clandestina para visualizarlos, de alguna manera todavía el film se encontraba vinculado a la censura de una época. Carlos Flores recuerda la experiencia vivida, durante los años '90, en la exhibición de “La Batalla de Chile II: El golpe de Estado” a cargo de Patricio Guzmán (quien acababa de volver de su exilio), en una clase con estudiantes de cine.

(...) en el '96, '97 vino Patricio, yo tenía una escuela de cine y fue a la escuela e hicimos una clase. Él hizo una clase para los alumnos y habló de muchas cuestiones y al final dice ¿Ustedes vieron “La Batalla de Chile”? No, dijeron los cabros. Les voy a mostrar un capítulo. Mete el VHS, todavía, y empieza “La Batalla de Chile”. No me acuerdo qué capítulo. Él pensaba pasar 5 minutos, ya había terminado la clase y los cabros estaban tan alucinados viendo esto, que Patricio como que se acercó y me dijo ¿La dejo? Sí, le dije yo, y la vieron entera. Yo creo que el capítulo del medio...

N: El Golpe de Estado.

C: El Golpe de Estado, que es como... terminó, Patricio se paró, fue al VHS a sacar la película, se da vuelta para atrás y habían cabros lagrimeando. Patricio quedó así, me miraba a mí, yo lo miraba a él. **Se provocó un silencio.** Nadie dijo ninguna cuestión. Se pararon. Todos nos paramos. Pero claro, estos cabros habían escuchado versiones, versiones de sus papás, de sus tíos, de sus amigos. De repente se encuentran con esta cuestión en vivo y en directo. Esa fue la experiencia más notoria (Carlos Flores, 2015, entrevista).

Moulián plantea que el proceso de transición democrática estuvo marcado por “la compulsión al olvido” y el bloqueo de la memoria. Esta negación respecto al pasado generó “la pérdida del discurso, la dificultad del habla. Existe una carencia de palabras comunes para nombrar lo vivido” (Moulián: 1997: 31). Se trata para el sociólogo chileno de una negación socialmente determinada, sobre todo, por la “razón de Estado”. “La llamada transición ha operado como un sistema de trueques: la estabilidad, se dijo, debe ser comprada, por el silencio” (Moulián, 1997: 32-33). A estos mecanismos se sumaron el “blanqueo de Chile”. Según Moulián para que Chile se convirtiera en un modelo, en la demostración de que un “neocapitalismo maduro podía transitar hacia la democracia” fue necesario el blanqueo del país. Esto implicaba que Pinochet, símbolo del régimen militar, no sólo dejara de ser considerado el responsable de la suciedad y la sangre sino que los otros reconocieran su papel fundamental en la construcción de un Chile Actual. “El déspota debía convertirse en hombre providencial” (Moulián, 1997:34).

De acuerdo con Moulián y el relato de Carlos Flores, la imposibilidad de hablar, de dialogar sobre lo que había ocurrido durante el gobierno de la Unidad popular, no era

posible todavía en los años de la transición democrática (y persiste en diferentes espacios hasta el día de hoy). La censura seguía tejiéndose socialmente, el silencio, continuaba dominando. Orlando Lübbert plantea que a diferencia de Argentina donde se llevó a cabo el Juicio a las Juntas Militares⁴⁶, en Chile los mecanismos de la dictadura siguieron operando aún en “democracia” ya que al no haber habido enjuiciamiento a los militares no se produjo un quiebre/una ruptura simbólica con la dictadura.

Existe una diferencia con Argentina. Después de terminada la dictadura, el shock del horror, donde **se habló**, nadie más quería saber nada. Pero en Chile nunca se cerró el capítulo, todo quedó en el aire, los estúpidos de la derecha, de haber manejado rápidamente la situación, hubieron hecho un corte simbólico (Orlando Lübbert, 2015, entrevista).

Entonces, la exhibición del documental en el periodo de transición democrática podría vincularse a la necesidad de quebrar los mecanismos hegemónicos (el silencio) configurados durante la dictadura y sostenidos durante la transición democrática, restituir la memoria de un proceso revolucionario que había estado oculto por más de diecisiete años. Pero como señala Roseberry los sujetos generan prácticas contrahegemónicas o de resistencia dentro de los marcos sociales y políticos preexistentes (Roseberry, 2002). Por eso estos mecanismos siguieron operando aunque con la proyección de “La Batalla de Chile, se haya intentado hablar, discutir y visualizar otro discurso, exhibir “otra” versión de la historia.

Invisibilización en la Televisión Pública chilena. “La Batalla de Chile” en los entramados de las relaciones de poder y su disputa por la memoria

Estas tensiones y disputas continúan hasta la actualidad. Según la mayoría de los entrevistados “La Batalla de Chile” ha circulado, es conocida, y ha sido vista por una gran cantidad de personas dentro (y fuera) del país. Se ha exhibido en diferentes espacios sociales, ha circulado mediante distribución en DVDs, pero también por el sitio web Youtube.

⁴⁶ El proceso judicial conocido como “Juicio a las Juntas” fue llevado a cabo por la justicia civil (por oposición a la justicia militar) en Argentina durante el año 1985 en el gobierno del presidente Raúl Ricardo Alfonsín (1983-1989). Se enjuició a las tres juntas militares de la dictadura (1976-1983) por las graves y masivas violaciones de Derechos Humanos cometidas en aquella época.

N: Lo otro que te quería preguntar es si en la Escuela⁴⁷ se pasa la película sobre todo porque pienso mucho en la recepción de “La Batalla de Chile” en relación a que muchas veces Patricio Guzmán insiste en que no se pasa en la televisión y que mucha gente no la ve, si la sociedad chilena la ve de otras formas.

C: Bueno aquí se pasa. No todos los días.

N: No, claro pero en las clases...

C: Sí, sí. De hecho tenemos un cine club donde se ha pasado muchas veces, tenemos copias de la película que nos dio Patricio. En clases se trabaja sobre esa película también porque se trabaja sobre muchas otras cosas. Nunca se dio en televisión, ese es el dolor de Patricio pero la película se ha visto muchísimo. Se ha visto muchísimo porque ha circulado.... Entiendo que está en Youtube (Carlos Flores, 2015, entrevista).

Yo creo que la película se vio mucho. Imagínate que en tiempos de dictadura se vio mucho, bueno mucho cuánto sería. Pero lo que no se hizo fue verse en televisión (...) no en salas pero ha circulado (...) porque en algún minuto salieron unas versiones muy bien caratuladas en DVD. Un pack, y eso se debe haber distribuido. Esa yo creo que es la distribución más importante, distribución home (Carlos Flores, 2015, entrevista).

Sí yo creo que la exhibición que hubo en Chile, en circuito normal y sobre todo en copias que circularon, hay una conciencia de que esa película existe y que **narra una época que nadie quiere olvidar**. Y la película justamente la menciona muy bien. Sí es el máximo recuerdo de ese periodo tan extraordinario que fue la Unidad Popular. Eso está muy bien, porque **ayuda a la gente a reconciliarse con el pasado**. Y está muy bien que circule, que esté por ahí (Patricio Guzmán, 2015, entrevista).

Sin embargo, Bernardo Menz sostiene otra perspectiva. Para el sonidista, la película no es exhibida ni reconocida ya que existe una falta de interés por recordar y una búsqueda social por “olvidar”.

[...] pero tú sabes que aquí la gente joven ni la conoce. Te hablo de universitarios. Están en otra, no les interesa. Es decir, pasaba como en España, cuando decían “¿Por qué Carlos Saura vuelve hablar de La Guerra Civil Española? Todas las películas, la guerra civil, la dictadura de Franco, todo eso nos tiene cansados”. Y **aquí hoy en día “olvidémonos de Pinochet, olvidémonos de esto, ya han pasado más de cuarenta años”**. Y yo a veces los pongo a prueba a los jóvenes y les digo “¿han visto ‘La Batalla de Chile’? “¿Qué es eso? ¿Película de guerra?”. No tienen ni idea. Hay elites que sí se interesan pero incluso la gente de cine en Chile no la conoce o hacen una simple referencia (Bernardo Menz, 2015, entrevista).

⁴⁷ Nos referimos a la Escuela de Cine de la Universidad de Chile, institución donde Carlos Flores es el actual Director.

La disputa entre el “olvido” y la “memoria” a nuestro entender forman parte de un mismo proceso, donde las tensiones entre mecanismos hegemónicos y contrahegemónicos operan constantemente, atraviesa a los sujetos, sus vivencias y experiencias. En esta lucha, Virginia Quevedo, comunicadora radial y ex militante de las JAP (Junta de Abastecimiento Popular), rescata la importancia que tiene la exhibición de la película porque permite disputar no sólo el discurso hegemónico construido por la Junta Militar (que anteriormente analizamos) sobre el supuesto “caos” que se vivía durante el último año de gobierno de la Unidad Popular en Chile, sino porque permite recuperar las experiencias de organización, participación y responsabilidad popular.

De esta manera tensiona los discursos hegemónicos configurados durante la dictadura y sostenidos posteriormente en los años de la transición, que construían a los pobladores que formaban parte de las organizaciones del “poder popular”, como ladrones y saqueadores. Las imágenes del documental, permitirían entonces, cuestionar estas significaciones y resignificar estas prácticas.

Eso me pasó con “La Batalla de Chile”, conecté con lo que es la **responsabilidad social, colectiva, la responsabilidad de la clase obrera**. Yo encuentro que eso lo muestra magistralmente. Y **la historia lo que nos ha mostrado es un gobierno irresponsable. Digamos es lo que nos han querido decir, que era un gobierno irresponsable, que no estaban las condiciones, que era un caos, que era un desastre**. Esta es la primera vez que yo veo un trabajo tan fino de hacernos partícipes de la ética popular (...) **a partir de “La Batalla de Chile” recordé que en todo ese proceso de la JAP, por supuesto que no había entre nosotros ladrones, sinvergüenzas**, gente que quisiera aprovecharse, gente que se iba a hacer millonaria (Virginia Quevedo, 2015, entrevista).

Según el sociólogo argentino Mariano Salomone el proceso de recordar como los contenidos específicos siempre están en relación con otros, con el momento histórico y con el conjunto de significados compartidos. Al estar la memoria necesariamente relacionada con el lenguaje y el mundo de los significados, lo social debe ser comprendido desde el principio como constitutivo de los recuerdos y olvidos, no como mero condicionante de ciertas facultades individuales. En definitiva, se trata de abordar a la memoria como una *práctica social y cultural* que está inseparablemente unida a sus condiciones de producción: éstas son las que la hacen inteligible. Por ello, la memoria no pertenece al pasado, es una

producción del presente: del contexto social, histórico y político y del medio social en el que se inscribe (Salomone, 2009).

De acuerdo con ello, Salomone afirma que se trata de estudiar cómo los protagonistas de los acontecimientos elaboran su memoria en un momento determinado, de entender las narraciones sujetas a las relaciones de poder (Salomone, 2009).

Así entendida, la memoria no es un granero, un receptáculo en el cual se almacenan los acontecimientos del pasado. Es una práctica social, de la que todos participamos: la memoria la construimos en nuestras reflexiones, nuestros diálogos cotidianos, nuestras fantasías y narraciones del pasado (Salomone, 2009).

Como toda práctica social, la memoria tiene el poder de construir realidades sociales, como ser en este caso, las experiencias del pasado que se producen al hacer memoria. Interpretar el pasado es construirlo. Al pasado lo construimos permanentemente mediante nuestros discursos y relaciones según nuestros intereses en el presente: existe una selección de qué es oportuno recordar y olvidar, es decir, los recuerdos son maleables y flexibles. El pasado no es fijo, sino que lo reinterpretemos en función de las experiencias posteriores. El pasado surge con la memoria pero ésta se hace desde el presente, por lo que el pasado permanece siempre abierto, ya que lo que sucede en el futuro modifica las visiones que se tienen de éste. Entonces, no existe la auténtica memoria, sólo posibles versiones, explicaciones plausibles en relación con las circunstancias actuales y el repertorio de relatos admisibles socialmente (Salomone, 2009).

En este sentido, entonces, la posibilidad de recordar la participación popular y la responsabilidad de la clase obrera, estuvo vedado durante los años de la dictadura militar y el proceso de transición democrática. No era “oportuno” recordarlo sino que era necesario olvidarlo. Pero como el pasado no es algo inmóvil ni fijo, es posible volver a recordar estos valores y prácticas, construir otras significaciones sobre el periodo de la Unidad Popular. Y de este modo disputar la memoria.

Este modo de significar a la exhibición del documental como disputa por la memoria, revestiría fuertes implicancias en la actualidad. De acuerdo con ello, tanto para Patricio Guzmán como para José Román su visualización hoy en día tendría un valor político en los países donde enfrentan situaciones similares a las que vivió Chile durante el periodo 1970-1973. Por eso, según sus miradas, el film adquiriría un carácter político-pedagógico.

[La Batalla de Chile] tiene una validez hoy día. Por ejemplo debiera pasarse en Venezuela hoy porque al gobierno venezolano le están haciendo lo mismo que al gobierno de Allende. Absolutamente igual. Debiera darse en todas partes, pero no deben ni saber que existe (risas) (José Román, 2015, entrevista).⁴⁸

La película tiene muchas facetas y son válidas y es muy útil para muchas situaciones. No sólo para los que estudian los procesos sociales sino para los que lo hacen. La película se ha dado en Cambodia. Se dio, se subtituló al cambodiano, en el mundo árabe. Antes de la batalla de Siria, a mí me invitaron a un festival y en Siria se armó una tremenda... no te puedes imaginar el tamaño del cine donde se dio "La Batalla de Chile". (...) sirve a todas las luchas populares que se dan en el mundo (Patricio Guzmán, 2015, entrevista).

A pesar de la enorme circulación y exhibición del documental en festivales internacionales, en países latinoamericanos, árabes, europeos, y de su circulación en Chile como señalábamos anteriormente a través/sobre todo de la distribución Home, Cecilia Ricciarelli plantea que el documental ha sido objeto por muchos años de una fuerte censura, todavía no ha sido distribuida en los cines ni emitida por la televisión pública (Ricciarelli, 2011: 106). Patricio Guzmán, hasta el día de hoy, cuando es entrevistado en diferentes medios de comunicación masivo (diarios y televisión), aprovecha la oportunidad para denunciar esta situación⁴⁹.

Guzmán, Bernardo Menz, Jorge Montealegre y Virginia Quevedo consideran que las razones por las que no se exhibe "La Batalla de Chile" en los canales de televisión de aire local están vinculadas al papel opositor que tuvo el partido de la Democracia Cristiana

⁴⁸ Es interesante la relación que establece Román entre el proceso revolucionario desarrollado durante el gobierno de Salvador Allende Chile y el proceso vivido/experimentado en la actualidad en Venezuela. Las similitudes que encuentra y el uso político que podría tener la exhibición de "La Batalla de Chile" en ese contexto se pusieron de manifiesto durante nuestra investigación ya que nos encontramos, por ejemplo, con un video (publicado el 5/02/15 en youtube) sobre el TV Foro organizado por Venezolana Televisión. En el foro, moderado por William Castillo, analizan "La Batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía" junto a Daniel Rematal, miembro del Partido Comunista de Chile. "El paralelismo entre la guerra económica de la derecha chilena para el derrocamiento de Salvador Allende, y el intento de la derecha venezolana para hacer lo mismo contra el Presidente Nicolás Maduro en 2015. Venezuela, 31 de enero, 2015" <https://www.youtube.com/watch?v=H8HoKdjuwYA>

⁴⁹ En la última entrevistada concedida al Diario "La Tercera" de Santiago de Chile (debido al Oso de Plata que había obtenido en el Festival de cine de Berlín por su reciente film "El botón de Nácar") Guzmán insiste y continúa denunciando la falta de exhibición de "La Batalla de Chile" en los canales de aire locales. De hecho en el titular ya se expresa la denuncia: "Patricio Guzmán, documentalista: "La Batalla de Chile nunca será transmitirá por televisión abierta" (Diario La tercera, Suplemento Cultura, 21/02/2015). <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2015/02/1453-617755-9-patricio-guzman-documentalista-la-Batalla-de-chile-nunca-se-transmitira-por.shtml>

durante el gobierno de la Unidad Popular y su participación en el Golpe de Estado. Situaciones que el documental revela.

S: La Batalla de Chile, que está en todas las listas de los mejores documentales de la historia del cine, jamás se ha presentado en la televisión chilena....

P: ¡Ni lo hará! Recién cuando esté muerto y cuando lo estén todos los que participaron en el Golpe, se dará. Están todos los demócrata cristianos vivos, desde Hamilton pasando por Aylwin, en fin, todos los de la plana mayor de la Democracia Cristiana, ellos son responsables del Golpe también y si se muestra con el detalle que lo muestra La Batalla de Chile, no da muchos dividendos políticos (Patricio Guzmán, Diario La Tercera, 21/02/15).

El problema de la memoria desde la política con Allende, con la Unidad Popular, con “La Batalla de Chile” es la Democracia Cristiana. Es que la Democracia Cristiana fue oposición a Allende (...) No es un partido que naturalmente le vaya a nacer hacerle un homenaje a Allende. Entonces para no pelearnos con la Democracia Cristiana no movamos todo esto de Allende. Y yo creo que pasa eso con “La Batalla de Chile” (Jorge Montealegre, 2015, entrevista).

Yo creo que es imposible que lo muestre Televisión Nacional porque deja muy mal parada a la Democracia Cristiana. Y el peso político que tiene hoy día la Democracia Cristiana jamás va a permitir que eso se muestre (Virginia Quevedo, 2015, entrevista).

Creo que hasta el día de hoy no se ha exhibido en ningún canal de televisión. Deben haber sido los grandes acuerdos que se llegó en la transición (Bernardo Menz, 2015, entrevista).

Entendemos que los acuerdos de transición a los que refiere Menz están vinculados a los diálogos que se llevaron a cabo entre el Partido Socialista y el Partido Demócrata Cristiano, en la conformación de la “Concertación de Partidos por la Democracia”. La “Concertación” reunía a diferentes sectores y partidos políticos⁵⁰ que se oponían a la dictadura militar de Augusto Pinochet. Lograron gobernar el país en 1990 (y hasta el año 2010) luego de la derrota de la dictadura en el Plebiscito Nacional de 5 de octubre de 1988 donde se impuso el famoso “NO” a Pinochet.

Si bien el papel que tuvo la Democracia Cristiana durante el gobierno de Salvador Allende y su apoyo al Golpe de Estado son fundamentales para entender la presión que ejerce la falta de exhibición del documental hasta el día de hoy en la pantalla chica, para

⁵⁰ La Concertación de Partidos por la Democracia surgió en el año 1988 y fue una coalición política integrada por el Partido Socialista, el Partido Demócrata Cristiano, el Partido Por la Democracia, el Partido Radical Social Demócrata. Se sumaron el MAPU Obrero-Campesino y el Partido Liberal.

José Román también es clave la conversión política de varios funcionarios que aparecen en la película ligados al Partido Socialista, al MAPU y que en la actualidad son grandes empresarios o han abandonado sus posiciones políticas de izquierda/ revolucionarias.

(...) hay algunas personas que aparecen ahí entrevistadas que deben ser los que menos desean que la película se muestre hoy, que son políticos que se han dado vuelta, que se han invertido hacia la derecha o que han dejado totalmente sus ideales revolucionarios como... aparece una entrevista, por ejemplo, a Carlos Altamirano que era un líder socialista que empujaba el proceso y decía que había que hacer la revolución. Y resulta que él ahora es un señor que vive en una mansión llena de prados, con unos perros finos (...) cuando Patricio quiso dar la película por televisión acá hace unos años resulta que uno de los ejecutivos del canal nacional era el hijo de Carlos Altamirano, que se llama igual (risas). A mí me dijo Pato Guzmán “mira mi película nunca se va a dar mientras el Sr. Altamirano esté ahí”. Y lo malo que ese Sr. Altamirano salió hace tiempo y no se ha dado igual. Es una cuestión política (José Román, 2015, entrevista).

De acuerdo con las palabras de Román, si bien en la falta de exhibición y difusión del documental a un gran público podrían estar operando los intereses de determinados funcionarios y personajes políticos relevantes del proceso revolucionario chileno, pensamos que trasciende los intereses particulares y se convierte en un problema político mayor. En este sentido entonces, consideramos fundamental recuperar las miradas de Pedro Chaskel, y de Marío Díaz, ya que ambos entienden que el miedo y la censura de los sectores dominantes están atravesando y ejerciendo poder.

Cuando se acaba la dictadura, y vuelve la democracia, entre comillas, porque vuelve una democracia en la medida de lo posible, se creía que se podía hacer cosas y no tanto. De hecho “La Batalla de Chile” todavía no se ha estrenado en Chile. Se ha dado de muchas formas, se ha publicado de varias formas, pero oficialmente no ha habido un estreno, no se ha estrenado en los cines. TVN⁵¹ no la ha pasado nunca porque hay cierto temor con esa película (Mario Díaz, 2015, entrevista).

Yo creo que hay una mezcla de muchas cosas, incluso miedo. Y bastante miedo porque la programación de la película depende de los programadores, o sea, de las autoridades de la televisión. Y con las correlaciones de fuerza, la presencia del poder o de las posibilidades de que los echen. Es decir, si algún programador, a estas alturas todavía, programa “La Batalla de Chile” se está jugando el puesto. A lo mejor no en forma inmediata, pero a la primera oportunidad, al tipo lo van a echar (...) Entonces no es que no haya a nivel de autoridades de televisión, necesariamente un problema de no estar de acuerdo políticamente, de censura, sino

⁵¹ Televisión Nacional de Chile

más bien, esta censura, esta agresividad contra la película, está fuera del ámbito mismo de la televisión (...) Yo creo fundamentalmente que es por eso. A parte los que le tienen miedo al pasado. Hay una censura implícita de los que todavía tienen poder sobre la televisión (Pedro Chaskel, 2015, entrevista).

Retomando la teoría gramsciana de la hegemonía, podemos analizar los relatos teniendo en cuenta que lo que se está poniendo en juego entonces en la censura/invisibilidad del documental y la realidad que representa, son determinadas relaciones de poder. Siguiendo a Acanda, para Gramsci el poder no es visto como un epifenómeno, como una cosa que se adquiere o se pierde, sino como algo inherente a cada acontecimiento, presente en todo fenómeno o proceso social. **El estatuto del poder no es el de “ente objeto” sino el de *relación***. Esta perspectiva le permite superar el reduccionismo de la concepción tradicional, que limita el poder a los aparatos de coerción del Estado. Por ende, no es posible identificarlo sólo con la acción represiva, de barrera, negadora de posibilidad de otra acción. Sino que al interpretarlo como hegemonía, Gramsci está destacando la positividad de aquel, su modo operativo también (y sobre todo) productivo, posibilitador. El poder implica relación de fuerzas, actividad, conflictos y contraposición constante. (Acanda, 2007).

En este sentido entonces se configuran determinadas relaciones de poder donde el miedo que “sienten” los programadores, el temor al pasado, los intereses de las autoridades de la televisión, de ciertos personajes políticos que fueron claves durante el proceso revolucionario y las presiones de la Democracia Cristiana, podrían estar operando e impidiendo la exhibición de “La Batalla de Chile” en televisión abierta. Su censura implica seguir borrando las imágenes/sujetos/proyectos/prácticas que representan aquel proceso revolucionario.

Este entramado de poder, donde la invisibilización y la censura operan como mecanismos sigue tejiéndose ya que no sólo atraviesa a “La Batalla de Chile” sino que continuó con la penúltima película de Patricio Guzmán “Nostalgia de la luz” (2010). La Televisión Nacional la transmitió una sola vez cerca de la una de la madrugada y fue recortada 25 minutos. Frente a esta situación Guzmán continúa denunciado y responsabilizando a los directores del canal.

No me explico por qué los técnicos que están en TVN se comportaron de esa manera con una película chilena premiada en el exterior. Nunca pensé que hicieran una cosa de este tipo", dijo apuntando directamente al Director Ejecutivo de la estación Mauro Valdés. "**Me parece más bien una actitud que corresponde a los tiempos de la dictadura**", agregó desde París el autor de "La Batalla de Chile". "No me explico como el señor Valdés dirige una TV que hace esto", dijo (las negritas corresponden al texto original) (Patricio Guzmán, Diario La Nación, 1/08/13).

Es importante señalar que el único entrevistado que no consideró como un problema la falta de exhibición de la película fue Sergio Navarro quién a su vez piensa que alrededor de esta problemática se ha construido un "mito", restándole importancia y desvalorizándola.

N: A mí me llama la atención q no se haya pasado a "La Batalla de Chile" en la televisión.

S: ¿No se la pasaron?

N: No, nunca se pasó en la televisión chilena.

S: Pensé que sí la habían pasado (...) No, pero ¿quién la va a censurar? ¿Tú has visto "La Batalla de Chile"? ¿Por qué va a ser subversiva? Mucho más subversiva es una película que se hizo sobre el Sr. que se llama Agustín Edwards, el dueño del diario chileno más importante⁵². De él hay datos claro, confirmados, que estuvo metido en el Golpe. Lo compró el canal Nacional, lo compró para no transmitirlo. Lo tienen ahí secuestrado. Y creo que la única vez que la dieron, el año pasado, fue como a las dos de la mañana. No sé, son cosas que yo no las entiendo ¿a quién le pude asustar? Si ya es sabido que hubo intervención norteamericana (...). Pero "La Batalla de Chile" es bien conocida, está en internet. A lo mejor no se ha visto en televisión y tampoco en salas. Eso lo podría hacer, no hay prohibición. Yo creo que eso es parte del mito. Yo creo que Guzmán se ha mitificado mucho, se ha construido un personaje (Sergio Navarro, 2015, entrevista).

Entendemos que la mirada de Navarro es ingenua y poco crítica ya que no considera las relaciones de poder que se entretajan y operan en la exhibición/censura tanto de "La Batalla de Chile" como de la película "El diario de Agustín" que él recupera. Si el cineasta realmente no comprende por qué la Televisión Nacional no sólo no exhibe sino que compró este documental para no transmitirlo⁵³, es porque no reconoce que hay discursos

⁵²Navarro se refiere al film "El diario de Agustín" documental dirigida por Ignacio Agüero, estrenado en el año 2008. Narra "la investigación de seis estudiantes de Periodismo de la Universidad de Chile sobre las acciones del Diario *El Mercurio* durante los años de la Unidad Popular y luego en la dictadura militar" (Diario The Clinic, 2014).

⁵³ El canal de televisión público, Televisión Nacional, adquirió los derechos de exhibición en el año 2010 y hasta el año 2014 no emitió "El diario de Agustín". El día sábado 5 de julio de 2014 fue recién estrenado a las 00:30 de la madrugada (The Clinic, 2012; 2014; Lagos Liras, Harries, Vilches, 2011). Villagra, uno de los realizadores del documental planteó que: "pese a que fue adquirido hace casi tres años, el polémico y premiado documental "El diario de Agustín" sigue guardado en las bodegas de TVN. Así lo contó a The

que buscan resquebrajar la hegemonía, la dirección ideológico-política de la sociedad civil y por lo tanto la hegemonía continuamente debe ser recreada y defendida. Es decir, el cineasta se “olvida” que la intervención de Estados Unidos para evitar el triunfo de Allende (en 1968 y 1970) y posteriormente para lograr la desestabilización del gobierno de la Unidad Popular a través de diferentes estrategias, una de ellas mediante las campañas de terror en la prensa del país⁵⁴, a pesar que continuamente se devela/revela, sigue permaneciendo en disputa. Los sectores hegemónicos pretenden mantenerlo oculto, silenciarlo (como analizamos anteriormente) anulando, rechazando, impidiendo que los discursos contrahegemónicos circulen y sean visibilizados. Desde nuestra posición, ambos documentales, los discursos que configuran, sus prácticas de exhibición y de circulación, son contrahegemónicas.

“La Batalla de Chile”: mirada desde lo sujetos históricos

Los usos políticos que los sujetos entrevistados le han dado a “La Batalla de Chile” en diferentes contextos socio-históricos y que hemos analizado a través de sus relatos en el apartado anterior: como discurso contrahegemónico de denuncia, como discurso de contra información o como discurso de disputa por la memoria, de implicancias pedagógicas para otras luchas populares que se desarrollan en el mundo, entendemos se relacionan con la forma de mirar/significar el documental en su totalidad. Es decir, se vincula con los sentidos y significaciones que los sujetos le atribuyen al film como “documento”, “registro”, “testimonio” de una época, de un proceso histórico-político o como “memoria” relacionado a la cotidianeidad del periodo. Entendemos que estos modos de ver y significar el film son diferentes. Por eso en este apartado nos interesa analizar las peculiaridades/tensiones de cada una.

Clinic uno de sus realizadores, Fernando Villagrán, quien asegura que el canal de todos los chilenos le tiene miedo a don Agustín Edwards” (The Clinic, 2012)

⁵⁴“El Informe Church, “Acción encubierta en Chile 1963-1973”, fue el documento de la comisión designada para estudiar las operaciones gubernamentales en actividades de inteligencia por el Senado de los Estados Unidos, Washington, 18 de diciembre de 1975. Se le llamó Comisión Church porque fue presidida por el senador Frank Church” (Montealegre, 2014:130). En él se destaca la inversión en propaganda que incluía el financiamiento del Diario *El Mercurio* (principalmente), además de nuevas revistas (por ejemplo SEPA, Servicios Especiales Periodísticos Asociados), diarios como *La Tribuna*, artículos, dibujos, fotos y caricaturas (Montealegre, 2014).

Sentidos de “La Batalla de Chile” como registro/documento/testimonio/memoria

Para la mayoría de los cineastas, “La Batalla de Chile” es un **registro** diario de los acontecimientos y encuentran su valor justamente en esta decisión del equipo “Tercer año” de salir a filmar todos los días.

[...] yo creo que lo más fascinante que hizo Patricio fue lanzarse al registro e inventar una metodología que le diera un cierto ritmo, un cierto relato de eso que estaban haciendo. Uno cualquier cosa que haga tiene que darle algún sentido, tiene que encontrarle un tono. Eso fue lo que fueron haciendo (Carlos Flores, 2015, entrevista).

Era una interesante experiencia la de Patricio Guzmán, la de seguir un registro día a día de los acontecimientos, algo que nunca se había hecho acá (José Román, 2015, entrevista).

Lo importante era registrar aquellas personas que estaban en ese momento comprometidas con el proceso. O sea registrar rostros, expresiones, discursos. (Bernardo Menz, 2015, entrevista).

Este registro diario de los acontecimientos, sujetos, expresiones, discursos, conflictos, sonidos, que configuraban parte de la “realidad” chilena durante el último año de gobierno de Salvador Allende, según Sergio Navarro y José Román, convirtió a “La Batalla de Chile” en un film con una mirada diferente, una “obra de largo aliento”, mucho más profunda y reflexiva que la producción cinematográfica de Chile en aquel momento.

Yo lo sentía por ser una obra de gran aliento, de plantearse un registro testimonial extenso de los acontecimientos a medida que se iban sucediendo y desde una perspectiva ideológica sin duda alguna. Entonces **iba más allá de un documental de registro porque había una posición**, también. Había un punto de vista, que lo registraba todo, hasta la cámara, hasta el punto de cámara. Para qué hablar la selección de entrevistas que hacía él a determinadas personas (...) (José Román, 2015, entrevista).

El documental fundamentalmente muestra cosas. Es una divulgación, es un testimonio de lo que está pasado. La gracia es que salieron todos los días a filmar, fueron capaces de registrar todos los días lo que estaba pasando. Asistiendo a asambleas, marchas, registro histórico de lo que realmente pasó (Sergio Navarro, 2015, entrevista).

De acuerdo con los relatos, el documental además de ser entendido como registro es significado por los sujetos como testimonio de una época, en la medida que fue capaz de abarcar el proceso revolucionario en su *totalidad*, abandonando la contingencia, lo

inmediato, las particularidades y según Román realizándolo desde una posición política-ideológica, desde un punto de vista, una mirada. Consideramos que la relación que establece el crítico chileno entre el testimonio y la mirada es fundamental porque recupera la subjetividad del autor. Así, “La Batalla de Chile” podría ser significada como testimonio subjetivo-social-ideológico de una época tensionando la noción de registro, que opaca la intervención del realizador en esa realidad porque pone el acento en el “reflejo” o en su “reproducción”.

Sin embargo, entendemos que esta tensión no está presente en el discurso de Chaskel, ya que el montajista significa “La Batalla de Chile” como un testimonio de lo que “fue” la Unidad Popular, un testimonio que “acerca” al clima de época. De este modo, como ya hemos analizado en el capítulo anterior, el montajista vuelve a resaltar su concepción del documental como mimesis de la realidad.

A cuantos años, más de 40 años, y sigue siendo una película que incluso puedes volver a ver. Creo que fue el testimonio más grande de lo que fue la Unidad Popular. A través de la película te puedes acercar bastante al clima que había en la época (Pedro Chaskel, 2015, entrevista).

“La Batalla de Chile” percibida por los sujetos como testimonio se vincula con la designación del film como **documento** de época. De acuerdo con este sentido subyace una noción de fiabilidad, de veracidad y de irreprochabilidad. Es decir, si el film es un documento, es confiable, verídico e imposible de cuestionar. Nuevamente, como hemos abordado a lo largo de nuestra investigación, esta perspectiva, se vincula con la noción de realismo. Ya que como señala Grau, a partir de lo filmado, podrían recogerse documentos que aparentemente serían “huellas reales” del proceso revolucionario chileno. La cámara, como instrumento mecánico, permitiría aportar cierta “objetividad”, captar la realidad “tal cual era”. Lo que subyace a esta significación de “La Batalla de Chile” como documento es un “realismo ontológico” en término de Grau (Grau, 2008:83) o según la perspectiva de Casetti una combinación entre un “realismo existencial” (el cine reproduce y participa de la realidad) y un “realismo funcional” (el cine reproduce la realidad para documentar la existencia) (Casetti, 1994 en Grau, 2008). En relación a esta significación, se construye entonces, su significación política.

Es tan documento de época que hay algunas personas que aparecen ahí entrevistadas que deben ser los que menos desean que la película se muestre hoy (José Román, 2015, entrevista).

Hubiera sido terrible que se perdiera toda esa documentación, ese documento visual y sonoro que es fundamental para la historia de Chile, para que no se vuelva a repetir. Que lamentablemente no ha tenido la difusión aquí en Chile. Creo que hasta el día de hoy no se ha exhibido en ningún canal de televisión. Deben haber sido los grandes acuerdos que se llegaron en la transición. Pero la gente, ha tenido su difusión a nivel de boca, a boca, para poder verla (Bernardo Menz, 2015, entrevista).

Lo relevante de este nuevo sentido es que tanto para Román como para Menz, el hecho de que el film sea un documento, “irreprochable”, “objetivo”, “fiable”, es lo que genera su censura en televisión. Esta nueva significación tiene entonces una dimensión política. Es decir, si “La Batalla de Chile”, es percibida como documento y no sólo como registro, su visibilización/invisibilización depende/está inmersa en determinadas relaciones de poder.

Si bien Carlos Flores ubica la película en este entramado no considera que el film sea un documento de “**lo que pasó**”, porque desde su perspectiva el film sólo pone en evidencia una pequeña porción de la totalidad de la realidad. En este caso Flores estaría entendiendo la noción de documento como algo objetivo, completo, con ciertos límites, y para el cineasta justamente la película está vinculada con la **memoria**, que es percibida como algo incompleto y subjetivo.

La Batalla de Chile” lo que hace es reponer esa memoria, reconstituirla. Porque la memoria siempre es una zona de desplazamiento permanente. Entonces las películas lo que hacen es pegarles como toquecitos a esos palitroques que se están moviendo. De repente dan un toque por aquí y los palitroques arman una figura, de repente dan un toque por allá... porque la memoria nunca... uno recuerda desde hoy, uno recuerda desde el presente y por lo tanto desde el estado de ánimo y recuerda lo que quiere recordar. Por lo tanto la película te pega ciertas aterrizadas, sin ser la película, el documento de lo que pasó porque es un pedacito mínimo de lo que pasó. Pero ayuda a reordenar o a desencadenar fantasías que también son memoria (Carlos Flores, 2015, entrevista).

Si bien coincidimos con Flores que la memoria es incompleta, se construye y reconstruye desde el presente, consideramos que no depende exclusivamente de la experiencia personal, individual del sujeto, sino del grupo o comunidad desde donde se recuerda. Siguiendo a Salomone, como adelantamos anteriormente, comprendemos a la memoria, como un proceso socialmente producido (Salomone, 2009). Por eso es interesante

recuperar la noción de memoria colectiva que elabora Halbwachs quién la define como el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo o comunidad (Halbwachs, 2005). Entonces, toda memoria, incluso la individual, surge y se apoya en el pensamiento y la comunicación del grupo: el individuo recuerda cuando está inmerso en el punto de vista del grupo y la memoria del grupo se realiza y manifiesta en las memorias individuales. En este sentido, cada miembro individual es un punto de vista de la memoria colectiva (Salomone, 2009).

Salomone entiende a la memoria colectiva, como parte de los procesos culturales de un grupo o una sociedad, como una práctica cultural más y nos advierte que incluir la cuestión de la memoria dentro de la problemática cultural, obliga a tener en cuenta que la memoria de un grupo, conlleva las marcas de las relaciones de dominación y subordinación en las que inevitablemente se encuentra sumergida. Es a partir de estas relaciones antagónicas del presente que se establecen los “marcos sociales” de la memoria. Los marcos sociales constituyen límites y presiones a partir de las cuales es posible recordar determinadas experiencias pasadas: límites que dicen hasta dónde recordar, presiones que marcan aspectos de visibilidad, puntos de interés y determinan las relaciones específicas que ligan el presente con el pasado recordado (Salomone, 2009).

De esta manera, la problemática de la memoria se ubica en el seno de la lucha de clases, como terreno de disputa y lucha política-ideológica por la reconstrucción de un pasado que reafirme y reproduzca las relaciones sociales vigentes o por el contrario, un pasado que contribuya a cuestionarla y a producir prácticas políticas alternativas y transformadoras.

En este sentido, Salomone plantea que es posible dilucidar los mecanismos específicos a partir de los cuales se construye la memoria. Nos referimos, al hecho de que si bien la cuestión de la memoria atañe al pasado (al recuerdo u olvido de experiencias ocurridas en el pasado), la memoria se hace en el presente y desde el presente. Es decir, los motivos por los cuales ciertos hechos del pasado son recordados y otros son olvidados y además, la significación que se les atribuya, pertenecen al presente: se originan en los antagonismos sociales del presente, en sus conflictos de intereses, sus formaciones culturales, sus valores y creencias (Salomone, 2009).

Siguiendo esta perspectiva, la memoria, entonces, y la posibilidad de reconstruir el pasado, la experiencia de la Unidad Popular a través del documental “La Batalla de Chile” se encuentra atravesada, como señalaba Salomone, por las relaciones de dominación y subordinación, por disputas hegemónicas, que tensionan la posibilidad de recordar lo vivido/sentido/experimentado por los sujetos. Por eso la posibilidad de exhibirla, se convierte, como señalábamos anteriormente, en una práctica contrahegemónica. Es necesario resaltar que a su vez la hegemonía no es algo estático ni inmóvil, sino como planteaba Gramsci es producto de una negociación que se recrea permanentemente que debe enfrentarse a los cambios políticos, sociales, económicos.

Lo que se intenta recordar y visualizar refiere no sólo al proceso revolucionario como experiencia política-histórica, sino también a la cotidianeidad de una época. De acuerdo con ello, Montealegre y Lübbert valoran “La Batalla de Chile” en relación a la memoria de una cierta cotidianeidad del periodo que el film podría reponer.

“La Batalla de Chile” hasta donde yo recuerdo son como engramas, más que fotogramas, son engramas, que tú ves una imagen y si viviste la época, ves lo que está alrededor. Revive una cierta cotidianeidad y lo que pasaba: una tensión o una alegría o una rabia (Jorge Montealegre, 2015, entrevista).

Considero que es una película notable del cine latinoamericano desde el punto de vista de la memoria y del efecto político. No hay ninguna película sobre la contingencia, ninguna daba cuenta de lo que pasaba en el país, en la calle. O cosas muy pequeñas. “La Batalla de Chile” tiene ese mérito, de mostrar algo de la vida cotidiana. Pero muy poco existe de la vida cotidiana de la gente, cómo vivía la gente, cómo se enamoraba, qué comían, qué pasaba en el campo y la ciudad. El único que tenía una mirada así fue Ruiz⁵⁵, una de las pocas que tenemos, y “Descomedidos y chascones”⁵⁶ (Orlando Lübbert, 2015, entrevista).

Entendemos que ambos refieren a la cotidianeidad de la época, como a las experiencias/prácticas/sentimientos vividos por los sujetos en espacios públicos/privados. En este sentido nos parece importante retomar la noción de *cotidianeidad* desde la

⁵⁵ Raúl Ruiz (1941-2011) fue un director y guionista chileno, reconocido en la época sesenta/setenta por el desarrollo de un cine transgresor, experimental y crítico. Sus obras más importantes filmadas durante el gobierno de la Unidad Popular fueron “Tres tristes tigres” (1968), “Ahora te vamos a llamar hermano” (1971), “Nadie dijo nada” (1971), “Palomita blanca” (1973).

⁵⁶ Documental dirigido por Carlos Flores, que se focaliza en las experiencias de los jóvenes durante los setenta. “Descomedidos y Chascones” tenía fecha de estreno para el día 11 de septiembre de 1973. El Golpe de Estado impidió que se estrenara. De todos modos, según la página de cine chileno, ha sido exhibida en algunas oportunidades en el país, en Caracas, La Habana y Madrid (Cine Chile, <http://cinechile.cl/pelicula-235>).

perspectiva de totalidad concreta que elabora Kosik. El filósofo marxista plantea que la cotidianeidad social es sólo un aspecto de la realidad social pero no la realidad misma. Refiere a la “organización, día tras día, de la vida individual de los hombres (...) es la división del tiempo y del ritmo en que se desenvuelve la historia individual de cada cual” (Kosik, 1967: 92). Para Kosik cotidianeidad e Historia se compenetran y de este modo son parte del mismo fenómeno: la historia altera la cotidianidad pero lo cotidiano sujeta a la Historia (Kosik, 1967).

En este sentido, a nuestro entender, la cotidianeidad se convierte en un elemento clave para comprender el cine revolucionario. De acuerdo con nuestra perspectiva, la lucha de clases entrelazada a la cotidianeidad serían dos elementos fundamentales a tener en cuenta para seguir analizando e interpretando este cine.

Esta complementariedad entre historia y vida cotidiana también es analizada por Ágnes Heller, ya que la autora afirma que la vida cotidiana tiene una historia, en el sentido de que no sólo las revoluciones sociales cambian la cotidianidad sino que muchas veces los cambios en el modo de producción se expresan en ella antes de que se lleve a cabo la revolución social. A su vez, Heller enfatiza que en toda sociedad existe una vida cotidiana y todo hombre, más allá del lugar que ocupa en la división social del trabajo, posee una. Para la autora, lo que se modifica en cada sociedad y en los distintos sujetos es el contenido y la estructura de la vida cotidiana (Heller, 1977).

En este sentido, entonces, durante el proceso revolucionario se construyó cierta cotidianeidad que configuraba la vida diaria de los sujetos. Como señala Jorge Montealegre, la actividad política, formaban parte de esa cotidianeidad social.

Un día durante la Unidad Popular era como vivir una semana de un momento de cierta normalidad. Porque había manifestación, porque había marcha, porque había mucha actividad militante, política (Jorge Montealegre, 2015, entrevista).

Como parte de esta cotidianeidad el trabajo y la actividad militante debían ser organizados. Si bien, como ya hemos desarrollado, en “La Batalla de Chile”, las escenas sobre marchas, discusiones, asambleas, son continuas y reiteradas y de este modo representan cierta cotidianeidad política, nos parece interesante recuperar un fragmento de “La Batalla de Chile III: El poder popular”, en el que después de mostrar cuáles son las prácticas que

sucedan en un almacén popular, Guzmán entrevista a un militante de esta organización que es trabajador de una mina. El trabajador/militante narra cómo organiza sus días, entre su trabajo y su participación en esta organización.

PG: ¿Cómo se las arregla para atender el almacén popular y venir al mismo tiempo al trabajo?

T: Bueno, por ejemplo, la cuestión de la mercadería a nosotros nos las entrega el día viernes, el día sábado. Entonces nosotros atendemos el almacén el día sábado. Como yo no trabajo ese día. Y cuando no puedo ir yo, va la compañera mía con otras compañeras más (“La Batalla de Chile III: El poder Popular”, 1979).

Con relación a esta memoria de la cotidianeidad, Flores plantea que “La Batalla de Chile” no sólo repone estas escenas de marchas y manifestaciones, (podríamos agregar las prácticas y experiencias de/en las organizaciones populares), sino también los modos de hablar y los cuerpos de los sujetos. Entonces, en esta representación no sólo están las actividades y prácticas políticas diarias sino también cómo los sujetos las expresan y las viven a través de sus cuerpos y palabras.

Entonces uno cuando la ve ahora, que la película se ha enriquecido mucho más de lo que fue, uno se encuentra con demasiadas cosas, con este modo de hablar, con estos cuerpos, con esta locura de las marchas de 300.000 personas. Y eso yo creo que es la acumulación de memoria pero una acumulación de memoria con relato. Ahí aparece una versión, ¿es la versión?, no sé, pero es la que está. Yo creo que ese es el gran aporte de Patricio, esa película (Carlos Flores, 2015, entrevista).

Si recuperamos el discurso del trabajador entrevistado en la escena señalada, podemos atender a las palabras, que formaban parte de su cotidianeidad y que usaba para expresar cómo vivía esta experiencia. Por ejemplo, utiliza el “nosotros” y se refiere a su “compañera” para hablar de “su” mujer o esposa, lo cual nos permite reflexionar sobre el modo de construcción de relaciones/lazos afectivos en aquel periodo dentro de los sectores populares, de manera más igualitaria, de compromiso de vida/político conjunto. Entendemos que este análisis requeriría de mayor profundidad, pero al menos, nos acerca a elementos discursivos que pueden ser significativos a la hora de focalizar en los aspectos cotidianos de la memoria que representaría el documental.

A pesar del valor/significación que los diferentes cineastas han desarrollado en relación a la restitución de una memoria colectiva en “La Batalla de Chile”, Sergio

Navarro disiente, y plantea que justamente lo que le falta al documental es dar cuenta de la vida de los sujetos en espacios no estrictamente políticos. Por eso para este realizador, el film no es capaz de reponer cierta “cotidianeidad”.

“La Batalla de Chile” muestra un pueblo que participa en el proceso, que es incapaz de hacer otra cosa. Esto es una posición política. No se muestra la cotidianeidad fuera: yendo a un bar, divirtiéndose. En la imagen que da “La Batalla de Chile” parece que todos están tan tocados, que no hay posibilidad de hacer otra cosa que estar en el proceso. Diferente a Raúl Ruiz, donde a la gente se la ve yendo a bares, se divierte. Esta es una posición política. Es como la otra cara de lo que estaba pasando (Sergio Navarro, 2015, entrevista).

La crítica que realiza Navarro está en sintonía con la perspectiva de Carlos Ossa que desarrollamos en el capítulo anterior, respecto a los pueblos visuales, ya que tomando en cuenta lo dicho por el investigador, para Navarro “La Batalla de Chile” representa a un pueblo político, que participa, milita, discute, no se lo representa completamente, sino que hay elementos de la vida social que se pierden.

Recuperamos su crítica pero de acuerdo con nuestra posición, los procesos de representación justamente están ligados a una intención concreta, a un modo de mirar, de entender la realidad. Por eso lo que se escapa, lo que queda fuera de todo proceso de representación es justamente “lo real”. Y lo que sucede en toda representación es la producción/creación de una forma de significar, de contar, de narrar, de entender el mundo, seleccionando/desechando/modificando/interviniendo activamente sobre él.

A su vez, si consideramos que “La Batalla de Chile” colabora en la restitución de la memoria cotidiana del periodo, una memoria que es incompleta, fragmentaria, es porque el sentido común se construye sobre la idea de la continuidad de la historia y de la cultura que sólo las clases dominantes pueden exhibir (Gramsci 1961, 2000). Ellas son las que pueden dar cuenta de una historia continua, las que pueden reconstruir su pasado dotándolo de unidad y sentido (Gramsci, 1961). La memoria de los sectores subalternos es, por el contrario, como afirma Salomone siempre parcial y fragmentaria, marcada por las derrotas, los olvidos, los fracasos en los intentos de asalto al poder (Salomone, 2009).

De acuerdo con esta perspectiva, para los sectores subalternos en Chile, el campo cultural, como espacio estratégico en donde se desarrolló la lucha por la articulación de los conflictos, se vio sometido a fuertes presiones no sólo vinculadas con los límites

establecidos por las condiciones dejadas por casi tres décadas de políticas económicas neoliberales sino por la violencia con la que terminó la experiencia de la vía chilena al socialismo.

Para concluir nos parece importante destacar que la representación del proceso revolucionario chileno todavía se encuentra en permanente disputa. Existen discursos fílmicos (y de otra índole) que intentan reponer otra memoria, quebrar con los mecanismos hegemónicos construidos durante la dictadura que operan hasta hoy en el país andino: el silencio, el olvido, la censura, el miedo. Pero resulta muy difícil desarmar ese entramado porque socialmente no hay un fuerte consenso en juzgar y condenar a todos los responsables cívicos-militares que ejercieron poder/control sobre la vida de los sujetos durante la dictadura. Entendemos que hasta que no se produzca una condena judicial, política y social la memoria de la experiencia chilena al socialismo se encontrará fragmentada, interrumpida, inconclusa y como diría Benjamin “tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer” (Benjamin, 1982:2).

CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis hemos intentado, siguiendo una perspectiva antropológica relacional y un enfoque de hegemonía, tejer un entramado tomando en cuenta las imágenes, los contextos políticos-histórico-sociales, las dimensiones políticas y subjetivas. De este modo, entonces, entendimos el proceso de investigación como un esfuerzo por *relacionar* diferentes dimensiones de una *problemática* reparando en los *procesos* que se “generan en sus interdependencias y relaciones históricas contextuales” (Achilli, 2005:3).

Al mismo tiempo consideramos los procesos sociales y culturales, “la tensión entre lo social y lo político”, como procesos estructurales y como experiencia subjetiva. Por ello, en el trabajo de campo pretendimos dar cuenta de esta tensión resaltando la experiencia subjetiva, las voces de los realizadores cinematográficos de aquel momento histórico. Procuré recuperar, entre ellos, los sentidos, perspectivas y experiencias de los integrantes del Equipo “Tercer Año” que habían trabajado en la elaboración de “La Batalla de Chile”. De este modo, durante el proceso de investigación pude ir corriéndome desde la centralidad inicial que encontraba en la voz de Patricio Guzmán, hacia las voces y miradas de los demás miembros del equipo. Comprendí, entonces, que sus miradas y voces eran valiosas; habían sido fundamentales e indispensables en la construcción y montaje del film.

En este camino, reparé también en la necesidad de reconstruir los procesos estructurales rescatando experiencias de militantes que habían pertenecido a organizaciones políticas y sociales relevantes durante el gobierno de la Unidad Popular.

En la tensión permanente que se establece entre los procesos estructurales y las experiencias subjetivas, decidimos entonces reconstruir el bloque de los sesenta/setenta en Latinoamérica y Chile. Abordando las características del periodo, las valoraciones y significaciones que se construyeron como “estructura del sentir” de una época y que caracterizaron al Nuevo Cine Latinoamericano, nos detuvimos en elementos como: el “compromiso”, la “obligación ética” con la revolución, la “militancia”, la “urgencia por el cambio”, la participación política, la necesidad de comunicar, de registrar las experiencias de los sujetos subalternos, que configuraron esta estructura. Atendimos a las relaciones que se establecían entre ellas y al modo en que atravesaba a los cineastas. A partir de estos elementos subjetivos/sociales/políticos/históricos que fueron enlazándose planteamos que

se fue configurando una identidad del cineasta como “cineasta militante” y del cine como cine político/militante.

Una vez establecido el contexto, el marco en el que se configuraba el cine (de ficción y documental), nos encaminamos hacia el análisis concreto del proceso de representación de la experiencia de la “vía chilena al socialismo” en “La Batalla de Chile”. Analizamos, en primer lugar, la mirada política/social/militante desde la cual Patricio Guzmán entendía el proceso político, lo reelaboraba y reconstruía en el film. Desentrañamos la noción de “realidad” que, a nuestro entender, estaba operando en su discurso y que se representaba en el documental. Una concepción de realidad como *totalidad* (en términos de Karel Kosik, 1967) que lo llevó a realizar una práctica cinematográfica que intentaba alejarse de la contingencia y del partidismo. Guzmán buscaba representar en las imágenes la lucha de clases, los trabajadores, pobladores y campesinos, pero también a los “enemigos”, a la burguesía. De acuerdo con ello, se representaban sus prácticas, sus organizaciones, sus valores, sus modos de hablar y de discutir, de posicionarse en la contienda política.

En relación con este *contenido*, entonces, abordamos *la forma*: las estrategias fílmicas de representación que puso en marcha tanto Patricio Guzmán como el equipo “Tercer Año” y posteriormente el montajista Pedro Chaskel, para expresar este discurso político-ideológico. En razón de ello, estudiamos la cámara y la elección de planos, la narración y sus voces, el montaje dialéctico y de lo “invisible”; nos preocupamos por analizar cómo estas herramientas fílmicas representaban una “realidad” conflictiva, contradictoria, en permanente movimiento, que no sólo “develaba” los aspectos visibles sino también las dimensiones ocultas. Concretamente, la estrategia llevada a cabo por las clases dominantes para desestabilizar el gobierno, derrocarlo y producir el Golpe de Estado.

Tomando en cuenta la dialéctica entre forma y contenido, caracterizamos a este modo de filmar como “relacional”, el cual le permitió a Guzmán no sólo recuperar la mirada/discursos/acciones/prácticas de los sujetos sociales protagonistas de la contienda política que se desarrollaba en los años de gobierno de la UP sino también develar y revelar los planes secretos, ocultos de la burguesía y de los militares que de otra forma no hubiera sido posible alcanzar. Por eso planteamos que en este entramado de relaciones, se construyó, entonces, la politización de las imágenes.

Finalmente nos detuvimos en las significaciones y sentidos que construyeron los entrevistados, cineastas militantes y militantes de organizaciones políticas/sociales una vez estrenado el film. Examinamos la construcción del discurso configurado por los militares, de qué modo se convirtió en hegemónico y de qué manera las imágenes del film permitieron tensionar/cuestionarlo. A su vez nos enfocamos en las prácticas de exhibición, circulación y recepción del documental en el periodo de la dictadura, posteriormente en el proceso de transición democrática y durante la democracia contemporánea actual. Recuperamos los diferentes usos políticos del film que encontraron los sujetos en cada momento histórico: como un discurso de denuncia y contra información, como un discurso de disputa por la memoria y como un discurso pedagógico para las luchas sociales actuales.

De acuerdo con ello, consideramos los sentidos que los sujetos construyeron alrededor del film. Es decir, las significaciones de LBCH como registro, testimonio, documento y memoria de una época. En virtud de esto, estudiamos las implicancias políticas que tenía aquella significación de “La Batalla de Chile” como documento de época (su invisibilización en la Televisión Nacional) y como disputa por la memoria.

Tomando en cuenta estos sentidos, concluimos que el documental podría ser significado como testimonio subjetivo-social-ideológico de una época poniendo en tensión la noción de registro, el cual oculta la mirada/intervención del realizador en esa “realidad”, ya que pone el foco en el “reflejo” o en su “reproducción”.

Siguiendo la perspectiva de hegemonía de Gramsci, planteamos entonces que “La Batalla de Chile” puede ser considerado un film político porque construye un discurso que se encuentra entramado en determinadas relaciones de poder, ha sido capaz en diferentes momentos históricos y hasta la actualidad de disputar/tensionar los discursos hegemónicos contruidos por los sectores dominantes.

En relación a estos diferentes aspectos que fuimos tejiendo y abordando, nos resulta necesario regresar a nuestro problema de investigación, a nuestra preocupación por la representación del proceso revolucionario durante la Unidad Popular y plantear que la posibilidad de construcción de un cine revolucionario no estaría en la posición ideológica del autor, en el contexto que requería una práctica cinematográfica política- militante, ni en los discursos estéticos de la época.

Si afirmamos que es posible la construcción de un cine revolucionario es porque tenemos en cuenta el entramado que se configuró entre las imágenes, los sujetos, el contexto histórico-político, los discursos ideológicos y estéticos. En este sentido, entendemos que se construye un cine revolucionario si nos enfocamos no sólo en la representación fílmica sino en todo lo que desborda al film: en las prácticas de exhibición, circulación y difusión, en los usos políticos que le han dado los sujetos a “La Batalla de Chile”. Si nos detenemos en las significaciones, sentidos y valoraciones. Recuperando estas significaciones, podemos afirmar que la cotidianidad social que configuraba la vida diaria de los sujetos durante el proceso revolucionario sería otro elemento clave para comprender el cine revolucionario. A nuestro entender, la lucha de clases enlazada a la cotidianidad serían dos aspectos fundamentales para continuar analizando este cine.

Una vez resaltados nuestros hallazgos, nos interesa dejar señaladas posibles líneas de investigación que según nuestra mirada dejan abiertas esta tesis. Si bien ha sido importante enfocarse en la trilogía documental “La Batalla de Chile” para reflexionar acerca de la construcción del cine revolucionario y la representación de la experiencia de la vía chilena al socialismo, consideramos sería interesante realizar estudios comparativos con otros procesos políticos que atravesaba Latinoamérica durante aquella época. En este sentido se podría comparar con mayor profundidad los movimientos de resistencia en los sesenta/setenta en Argentina y sus representaciones fílmicas. Así como también analizar con mayor densidad los modos de figuración que existían en el cine brasilero, boliviano y uruguayo. Pensar de qué manera los modos de exhibición, circulación y difusión de esta filmografía, y los sentidos que los sujetos le daban a estas prácticas podrían haber generado condiciones diferentes o similares en la configuración del cine revolucionario. Ya que de este modo sería posible empezar a elaborar una teoría más acabada de lo que entendemos por cine revolucionario.

Luego de plantear los horizontes de investigación posible, nos resulta fundamental volver a nuestra disciplina, a la Antropología Visual, y dejar planteado siguiendo a Ardèvol (1998), que para comprender la representación visual, es necesario reconstruir las relaciones interpersonales que se construyen a través de la mediación (la cámara, la fotografía, el film), aprender a mirar las imágenes pero también a través de ellas, rastrear lo que está fuera del film. Recuperando los contextos y los discursos políticos-ideológicos,

entendemos desde dónde miran, hablan, piensan, significan y elaboran películas los sujetos, pero también desde dónde lo reciben los que miran esta representación.

“El instante de peligro”

A dos semanas de haber comenzado el trabajo de campo en Santiago me encontré envuelta en una situación difícil, paradigmática, que a modo de cierre me gustaría reconstruir, ya que entiendo será el puntapié para seguir pensando sobre el cine político, el cine revolucionario, la construcción política de las imágenes y la importancia de continuar reflexionando sobre las significaciones y usos políticos de las imágenes pasadas en el presente.

El día miércoles 2 de marzo por la tarde realicé una entrevista a Carlos Flores en la Escuela de Cine de la Universidad de Chile. Allí, además de conversar con él por más de una hora, visité la facultad, recorrí los murales que habían pintados los estudiantes sobre películas reconocidas de diferentes tiempos históricos. Entre ellas se encontraba el mural de “La Batalla de Chile”. Al lado de estos, los estudiantes habían pintado imágenes de cineastas desaparecidos generando una especie de memorial, donde la figura de Jorge Müller (camarógrafo de “La Batalla de Chile”, aún desaparecido) estaba presente. Tomé fotografías de este espacio de memoria y me fui de la Universidad emocionada.

Por la noche mi primo, quien vive en Santiago desde hace un año, me invitó a su cumpleaños número 30. Cuando me pasó la dirección del lugar donde iba a ser su celebración me sorprendí, porque era en una de las comunas más caras y conservadoras de Santiago (Comuna Vitacura). Decidí ir igual puesto que estaba contenta por el día que había vivido. Cuando llegué al cumpleaños, en la terraza de un edificio muy caro y ostentoso, me encontré con amigos de mi primo de origen chileno que provenían del ámbito del skate y de los negocios.

Cuando mi primo me presentó, uno de ellos se acercó y comenzamos a conversar. Me preguntó qué hacía en Santiago. Dándome cuenta que estaba en un ambiente muy diferente al que frecuentaba y que no sabía cómo iba a ser bienvenida mi respuesta, fui muy cautelosa y sólo respondí que estaba haciendo una investigación sobre el cine chileno en los años '70. Al instante, el chico empezó a hablar muy bien de Pinochet, de su actuación en esa época, de los logros económicos que había tenido su gobierno frente al caos en que se

encontraba cuando ingresó. En ese momento me sentí muy mal pero intenté guardar la calma, conversar tranquila y marcar las diferencias que encontraba. El pasaje de la conversación más fuerte que recuerdo fue cuando con alegría afirmó ‘durante el gobierno de Pinochet se realizó este barrio que permitió separar Santiago. Los pobres quedaron del otro lado y de éste quedó la gente con más dinero’. Luego de cinco minutos me retiré de la charla y sólo me dediqué a mirar desde la terraza la magnífica vista de Santiago de noche.

A los diez minutos aproximadamente comenzaron a llegar más invitados y en esta oportunidad llegó una pareja (un chico y una chica) que mi primo quiso presentarme. Nos saludamos y nuevamente mi primo me introdujo como “la prima que venía a investigar sobre el cine en Chile”. El chico me preguntó qué cine estudiaba, y ya advertida por la conversación anterior, sólo dije que el cine de los años ’70.

Inmediatamente el chico me dijo: ‘Ustedes en Argentina no quieren mucho a Pinochet ¿no?’. A lo que contesté ya muy enojada: ‘No, no es en Argentina; en ningún lugar del mundo quieren a un dictador’. Mi primo molesto agregó: ‘Bueno Nati, no empecemos’. Ignacio⁵⁷ insistió y volvió a provocarme diciendo: ‘Bueno, excesos se cometen siempre’. Con mucho esfuerzo por no perder la calma le contesté: ‘No fue un exceso. Fue terrorismo de Estado. Es decir hubo un plan sistemático, organizado, para derrocar un gobierno democrático e instalar una dictadura’. Ignacio agregó, ‘Bueno igual la Clara te puede ayudar’. Clara, su pareja, se impacientó, le dijo: ‘No, por favor, Nacho’. Entonces pregunté por qué, a qué se refería y él contestó: ‘Clara es Pinochet’.

Clara, me miró con cara de pena e incomodidad y en voz baja me dijo: ‘Sí, era mi tío. Pero nosotros no hablamos de esto. En mi casa no se habla porque sabemos que mucha gente en Chile lo quiere y mucha gente lo odia’. Quedé en silencio, en shock, y recordé las palabras del personaje Costa Makantasis (personaje de la película “*Cenizas del Paraíso*”): “los hijos no deben pagar por los errores de sus padres”.

Así que con esa enseñanza del cine, respirando hondo y con mucha templanza le dije a Clara: ‘Te entiendo, imagino que debe ser muy difícil para ustedes’. Ella me contestó que sí, y al instante me preguntó si había visto la película “*Machuca*”⁵⁸. Contesté que sí la había

⁵⁷Los nombres son de fantasía.

⁵⁸ “Machuca” (2004) es una película chilena dirigida por Andrés Wood. La película se centra en la historia de dos niños, uno de familia de tradición burguesa que busca la desestabilización del régimen de Salvador Allende y otro niño cuya familia viene de tradición obrera y apoya el gobierno de la Unidad Popular. El film

visto, que me había gustado mucho. Ella siguió hablándome muy bien, reconociendo que era interesante el trabajo que estaba haciendo, porque valoraba la idea de relacionar los procesos históricos con el cine. Mientras conversábamos tranquilas (aunque internamente me costaba mucho lo que estaba viviendo) su novio me molestaba, interrumpía y provocaba constantemente. Clara, incesantemente intentaba pararlo. En reiteradas ocasiones repetía ‘Basta Nacho, basta’. Pero Ignacio se había ensañado conmigo.

Continué conversando con Clara, él se paró por varios minutos y luego regresó. Al rato, ya muy cansada de esa situación y del ambiente del cumpleaños, comenté que me iba. Clara afirmó que ella también. Ignacio no tuvo más remedio que dejar el whisky y acompañarla. Bajamos los tres por el ascensor los 30 pisos y mientras me latía el corazón bien fuerte ella me preguntó para dónde tenía que ir porque tenía auto. Contesté que estaba viviendo muy lejos, en la comuna de La Reina, que no se preocupara, que me tomaba un taxi.

Llegamos a la planta baja, salimos del ascensor, caminamos hasta la puerta. Ignacio me saludó distante. Clara, en cambio, me saludó muy cálidamente y se despidió deseándome muy buena suerte en mi trabajo.

Inmediatamente comencé a caminar muy rápido y tomé un taxi queriendo huir de esa escena que había vivido. A los veinte minutos ya estaba en mi casa, acelerada, impresionada y corrí a contárselo a la hija de la pareja donde vivía en la casa. Necesitaba ordenar lo que había vivido desde la tarde: la conversación con Carlos Flores, los murales, el memorial de los cineastas desaparecidos, el cumpleaños, los encuentros con ese “otro Chile” que no había visto ni vivido hasta ese momento.

Descubrí que ese lado B, que esa parte de la historia, esos otros sujetos, estaban, seguían presentes y podían reivindicar sus ideologías, sus prácticas, sus pensamientos golpistas. Los hijos de los que defendieron el Golpe de Estado (la mayoría de los chicos allí presentes eran jóvenes entre 25 y 30 años, rubios, flacos, “bellos”, de clase alta), los sujetos que de alguna manera apoyaron y reivindicaron la dictadura militar, se imponían. En “ese instante de peligro” (según la expresión de Benjamin) el pasado reaparecía con sus rostros más crueles.

está enfocado en las vivencias y experiencias de ambos, su relación de amistad, atravesada por esas diferencias presentes y marcadas.

Días más tarde, y una vez que pude ordenar todo lo que había pasado, darle sentido, me alegré de haber vivido esa situación, porque me ayudó a comprender que estaba sólo conociendo historias/experiencias y vivencias con las que acordaba, me emocionaban y quería recuperar. Pero no era consciente que no había podido “ver” que había toda una gran cantidad de experiencias y vivencias de sujetos que apoyaron el Golpe de Estado y que debido a la falta de condena social, judicial, política, pueden seguir defendiendo, diciendo en voz alta que Pinochet fue un gran gobernante, que salvó al país del caos económico y que en todo caso más allá de los “excesos” hizo grandes obras como la construcción de barrios para “ricos”.

Esta experiencia me ayudó, como investigadora inmersa en el campo, a entender mejor las ideas que sostiene Menéndez sobre la construcción relacional de conocimiento. Ya que repensando el enfoque del antropólogo argentino, los procesos sociales se desarrollan siempre en relación social, esto implica la presencia de dos o más actores sociales. Por eso, como piensa Menéndez resulta necesario (aunque resulte dificultoso) estudiar los “actores significativos” que forman parte de esos procesos, tomar en cuenta los dos sujetos, descifrar estos “otros”. En este caso, implicaría recuperar también la voz y la mirada de Clara. Pero Menéndez es muy consciente cuando plantea que la mayoría de los estudios sólo investigan a uno de los actores y que muchas veces las razones son de tipo ideológico; ya que a partir de la profundización en un solo actor es posible dar cuenta de las relaciones de subordinación/opresión/exclusión que sufre el sujeto buscando modificar su situación.

Entonces la otra voz, la otra mirada, el lado B, se deja de lado. La necesidad de reconstruir estos otros mundos es fundamental, no porque tengamos que tener en cuenta las dos miradas de manera “neutral”. No se trata de abandonar nuestras posiciones políticas-ideológicas, sino que se trata de poder complejizar los estudios para conocer de manera más completa y crítica los problemas estudiados.

Además de estas reflexiones metodológicas, la vivencia me ayudó a reflexionar sobre la importancia de la disputa por la memoria y el papel significativo que pueden tener las imágenes en esa contienda. De qué manera se pone de manifiesto la lucha que existe a la hora de recordar, qué se recuerda, cómo se recuerda, desde qué posicionamiento político-ideológico. A su vez me permitió reafirmar la necesidad y la valoración del trabajo

realizado porque entiendo que nos habilita a repensar el uso político de las imágenes, ya que concretamente en “La Batalla de Chile” lo que se intenta “develar” puede ayudar a confrontar/disputar/tensionar las ideas, la perspectiva ideológica y dominante de la “derecha”. En definitiva, pienso que es un gran aporte para continuar disputando las significaciones de la memoria de la Unidad Popular y de la dictadura.

Para concluir, considero que el cine político y en este caso el “cine revolucionario” analizado desde una mirada marxista gramsciana, puede resultar valioso para la Antropología Visual porque enfocarse en la construcción política/ideológica de las imágenes no sólo permite reflexionar, analizar, un momento histórico y su relación con lo que se representa o indagar sobre la mirada de un autor, sino atender a lo que desborda el film, las intenciones del autor o del equipo. Permite dar cuenta de los entrecruzamientos entre procesos histórico-sociales, políticos, los discursos ideológicos, los sentidos y experiencias de los sujetos. Destacar, finalmente, que si bien en “la representación deseada” está operando una intención concreta, un modo de mirar específico, una forma de entender la realidad; lo que se escapa, lo que queda fuera de todo proceso de representación es justamente “lo real”.

Por el contrario, cuando representamos, lo que sucede es la producción/creación de una forma de significar, de contar, de narrar, de entender el mundo, de “ordenarlo” seleccionando/desechando/modificando/interviniendo activamente sobre él. Y en ese juego estamos envueltos.

BIBLIOGRAFÍA

- Acanda, Jorge (2007) *Traducir a Gramsci*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Achilli, Elena (2005) “Un enfoque antropológico relacional. Algunos núcleos identificatorios”. Documento de trabajo, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad de Rosario, Rosario, Argentina.
- Albornóz, César (2005) “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente”. En: *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, Julio Pinto Vallejos (coordinador-editor): 147-175. Santiago:LOM Ediciones.
- Ardévol, Elisenda (1998). “Hacia una Antropología de la Mirada”. *Revista de Dialectología i Tradiciones Populares*, CSIC, Madrid, vol. LIII nº 2, pp. 217-240.
- Ardévol, Elisenda & Muntañola, Nora (2004). “Visualidad y Mirada. El análisis cultural de la imagen”. En: *Representación y Cultura Audiovisual en la Sociedad Contemporánea*, Elisenda Ardévol & Nora Muntañola (coord.): pp. 17-46. Barcelona:Editorial UOC.
- Ardévol, Elisenda (2006) *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC.
- Arnal, Ariel (2013). “El cine como fuente para la historia: ‘La Batalla de Chile’”. En: *Boletín Americanista*. Barcelona, año LXIII 1, Nº 66: pp. 61-80.
- Balsa, Javier (2006). “Las tres lógicas de la construcción de la hegemonía”. En: *Revista Theomai*, Nº 14, segundo semestre. Universidad Nacional de Quilmes. Disponible en: www.revista-theomai.unq.edu.ar (visitada 25 de mayo de 2011).
- Benjamin, Walter (1982). “Tesis de filosofía de la historia”. En: *Para una crítica de la violencia*, Walter Benjamin. México: Premiá editora.
- Burke, Peter. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Burton, Julianne (2009). *The Social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, Digital Research Library.
- Castro, Pablo (2007). *Texto y Contexto. El Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular y la construcción de una cultura revolucionaria*. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia con mención en Historia de Chile. Departamento de Ciencias

- Histórica, Escuela de Postgrado, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- Clifford, James (1988). "Sobre la autoridad etnográfica". En *Dilemas de la Cultura*, pp. 39-77. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Comaroff, Jean y John (1991). *Of Revelation and Revolution*, vol. 1: Christianity, colonialism, and consciousness in South Africa tomo I, The Univ. of Chicago Press. Traducción de Paola Escobar y Miranda Gonzáles Martínez.
- Comolli, Jean Louis. (2010). *Cine contra espectáculo seguido de técnica e ideología: 1971-1972*. Buenos Aires: Manantial.
- Corro, Pablo; Larraín, Carolina; Alberdi, Maite y Van Diest, Camila (2007). *Teorías del cine documental chileno 1957-1973*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Filosofía. Instituto de Estética. Colección Aisthesis.
- Eisenstein, Sergei. (1955). "El sentido del cine", Capítulo I, pp. 13-58, Buenos aires: Ediciones La Rija.
- Eagleton, Terry (1997). *Ideología, una introducción*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Erlj, Evelyn. (2009). "Marc Ferro: El cine es una contrahistoria de la historia oficial". Entrevista publicada en el Diario El Mercurio de Chile, 20 de diciembre.
- Ferro, Marc (2005). "¿A quién le pertenecen las imágenes?" En: *Revista Istor*, Revista de Historia Internacional, N°20, año V, pp. 49-60
- Garcés, Mario. (2005). "Construyendo las poblaciones: El movimiento de pobladores durante la Unidad Popular". En: *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, Iván Pinto Vallejos (coordinador-editor): 57-77. Santiago: LOM Ediciones.
- García Espinosa, Julio (1969). "Por un Cine Imperfecto" *Revista Universitária do Audiovisual* www.rua.ufscar.br (visitado el 14 de febrero de 2015).
- Geertz, Clifford (1987). "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura". En: *La interpretación de las culturas*, Clifford Geertz. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Gledhill, John (2000). *El poder y sus disfraces. Perspectivas antropológicas de la política*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

- Gramsci, Antonio (1981). *Cuadernos de la Cárcel* (seis tomos). México: Editorial Era.
- Grau, Jordi (2002). "Supuestos ontológicos y premisas epistemológicas". En *Antropología audiovisual: fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social*, Jordi Grau: 79-121 Barcelona: Editorial Bellaterra, D. L.
- Grau, Jordi (2002). "Documentos: "películas" y "documentales". En *Antropología audiovisual: fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social*, 149-174 Barcelona: Editorial Bellaterra, D. L.
- Grau, Jordi (2008). "El audiovisual como cuaderno de campo". En: *El medio audiovisual como herramienta de investigación social*, A. Vila (coord.):13-30 Barcelona: CIDOB Ediciones.
- Grimberg, Mabel (2005). "Protesta social y resistencia o el problema de los límites de la hegemonía. Ponencia presentada en Simposio "Procesos de resistencia y movimientos sociales", I Congreso Latinoamericano de Antropología. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 11-15 de julio Rosario, Argentina.
- Guber, Roxana (1991). "El trabajo de campo como instancia reflexiva de conocimiento" En: *El salvaje metropolitano. Reconstrucción en el trabajo de campo del conocimiento social en el campo*, 83-92 España: Editorial Legasa.
- Guevara, Alfredo (1998). *Revolución es lucidez*. La Habana: Ediciones ICAI.
- Guzmán, Patricio y Sampere, Pedro (1977). *Chile: El cine contra el fascismo*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- Hall, Stuart (2003). "Introducción: Quién necesita identidad?" En: *Cuestiones de Identidad Cultural*, Stuart Hall y Paul du Gay (Eds.):pp. 13-39. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Hall, Stuart (2014). "Los blancos de sus ojos: ideologías racistas y medios de comunicación. En: *Sin Garantías. Trayectorias y problemáticas en los estudios culturales*. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Victor Vich (editores). Popayán: Universidad del Cauca, Editorial Envion.
- Heller, Agnes (1977). "Sobre el concepto abstracto de 'vida cotidiana' "En: *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona, Ediciones Península.

- Ibañez, María Noelia (2012). “La memoria obstinada. El cine documental de Patricio Guzmán y la revolución chilena de Salvador Allende”. Ponencia presentada en ASAECA 2012. III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, mayo, 10-12, Córdoba, Argentina.
- Jurado, David (2015). “El grito y La Batalla de Chile: catástrofes sociales, impactos cinematográficos”. Ponencia presentada en el 5to Encuentro de investigación sobre cine chileno y latinoamericano, abril, 27- 30, Santiago, Chile.
- King, John (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Colombia: Tercer Mundo Editores.
- Knight, Alan (1993). “Revolución social: una perspectiva latinoamericana”. En *Revista Secuencia*, N° 27, pp.141-184
- Kosik, Karel (1967). “La totalidad concreta”. En: *Dialéctica de lo concreto (estudio sobre los problemas del hombre y el mundo)*. México, D.F:Editorial Grijalbo.
- Lanza, Pablo (2010). “Reflexiones sobre el problema del documental como género cinematográfico”. En *Teorías y prácticas del Audiovisual*, Andrea Molfetta, Marina Moguillanski y Miguel A. Santagada (Coords.): 461-468 Buenos Aires: Teseo y ASAECA.
- Kurtz, Donald (1996). “Hegemonía y Antropología. Gramsci, exégesis y reinterpretaciones.” En: *Critique of Anthropology*, Vol. 16, N° 2.
- Lobeto, Claudio (2009). “Acerca de una Teoría y práctica de un cine junto al pueblo”. En: *Revista Virtual Tierra en Trance. Reflexiones sobre cine latinoamericano*, <http://tierraentrance.miradas.net/2009/10/reviews/acerca-de-una-%E2%80%9Cteoria-y-practica-de-un-cine-junto-al-pueblo%E2%80%9D.html>(visitada el 19 de marzo de 2010).
- Loizos, Peter (1997). “First exits from observational realism: narrative experiments in recent ethnographic films”. En *Rethinking Visual Anthropology*, Marcus Banks y Howard Morphy, (comp.): pp. 81- 104. New Haven CT: Yale University Press.
- Manzano, Virginia (2002). “Del ascenso social a la precarización. Un análisis sobre la producción de significados en torno al trabajo en el sector metalúrgico a fines de la década de 1990.” En: *Cuadernos de Antropología Social*. N° 15 núm. 15 pp. 71-90

- Instituto de Antropología Social. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Manzano, Virginia (2007). “De La Matanza Obrera a Capital Nacional del Piquete”. Etnografía de procesos políticos y cotidianos en contextos de transformación social. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Menéndez, Eduardo (2010). Curso/Seminario Curricular de Doctorado: “Enfoque relacional en Antropología Social: teoría y práctica” (60 hs. reloj), Primer semestre. Apuntes de clases. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina.
- Mestman, Mariano (2001). “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación” Ponencia presentada en el *VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Mestman, Mariano y Elena, Alberto (2003). “Para un observador lejano: el documental latinoamericano en España”. En: *Cine Documental en América Latina*, Paulo Antonio Paranaguá (editor): pp. 79-92. Madrid: Cátedra Signo e imagen.
- Mestman, Mariano (2013): “Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina”. En: *Masas, pueblo multitud en cine y televisión*, Mariano Mestman y Mirta Varela. Buenos Aires: Eudeba.
- Montealegre Iturra, Jorge (2014). *Carne de estatua: Allende, caricatura y monumento*. Santiago: Mandrágora Ediciones.
- Morales, L. (s/f). “Serguei Eisenstein: montaje de atracciones o atracciones para el montaje”. http://ddd.uab.cat/pub/artpub/2009/106227/trafon_a2009.pdf (visitado el 3 de junio de 2015).
- Moulián, Tomás (1997). *Chile Actual. Anatomía de un mito*. Serie Punto de Fuga, Colección sin norte, Universidad ARCIS, Santiago: LOM Ediciones.
- Moulián, Tomás (2005): “La vía chilena al socialismo: Itinerario de la crisis de los discursos estratégicos de la Unidad Popular”. En: *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, Iván Pinto Vallejos (coordinador-editor): 35-50. Santiago: LOM Ediciones.

- Mouesca, Jaqueline (1988). "Patricio Guzmán: El cine de Allende" en: *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno. [1960-1985]:73-87* Santiago: Ediciones del Litoral.
- Mouesca, Jaqueline (2005). *El documental Chileno*. Santiago: LOM Ediciones.
- Mouesca, Jaqueline (2011). "Breve historia de Chile Films" <http://www.cinechile.cl/crit&estud-336>(visitado el 16 de julio de 2015)
- Nichols, Bills. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el cine documental*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Olguín Martínez, Juan José (2013). "El régimen representativo del arte en el cine. Una aproximación a la eficacia política del cine" En: *IMAGOFAGIA. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*Nº7.www.asaeca/imagofagia
- Ossa, Carlos (2015). "Pueblos iconográficos". Ponencia presentada en el 5to Encuentro de investigación sobre cine chileno y latinoamericano, realizado en la Cineteca Nacional de Chile, 27 al 30 de abril, Santiago, Chile.
- Palacios, José Miguel (2013). "Montar lo invisible: Pedro Chaskel y La batalla de Chile" En:(Des)montando fábulas: *El documental político de Pedro Chaskel* Catalina Donoso y Andrea Chignol (comp.)pp: 151-159.Santiago: Uqbar.
- Pinto Vallejos, Iván (2005). "Hacer la revolución en Chile" En: *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, Iván Pinto Vallejos (coordinador-editor): 9-33 Santiago: LOM Ediciones.
- Rocha, Glauber (2011). *La revolución es una eztytyka*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.
- Rockwell, Elsie (1987). "Reflexiones sobre el proceso etnográfico" Depto. de Investigaciones Educativas, México.
- Roseberry, William (2002). "Hegemonía y lenguaje de la contienda". IEP- Instituto de Estudios Peruanos. Taller interactivo: Prácticas y Representaciones de la Nación, Estado, y Ciudadanía en el Perú. Módulo: Aproximaciones teóricas: Estado, Sesión 7, lectura Nº 1. Lima, Agosto.
- Ruffinelli, Jorge (2001). *Patricio Guzmán*. Madrid Ediciones Cátedra, Filmoteca Española.
- Russo, Pablo (2007). "La subjetividad y lo (auto) biográfico en relación a la producción del cine documental político. Aproximación a dos casos contemporáneos". En: *Questión. Revista especializada en Periodismo y Comunicación*. Vol 1, Nº 14.

- <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/372/0>(visitado el 10 de marzo de 2015).
- Salomone, Mariano (2009). “Sobre las significaciones de la memoria en la experiencia política de los sectores subalternos”. *Intersticios: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*. Vol. 3 (1): 111-121.
- Sanjinés, Jorge (2002). “Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano”. http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/07_neorrealismo.html (visitado el 25 de julio de 2009).
- Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, México: Siglo XXI.
- Scott, James (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México: Era Ediciones.
- Sel, Susana (2007) (comp.). *Cine y Fotografía como intervención política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Thompson, Edward (1984). “La sociedad inglesa del siglo XVIII: ¿Lucha de clases sin clases?” En: *Tradición, revuelta y conciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. pp. 13-61. Barcelona: Editorial Crítica.
- Thompson, Edward. (1994). “Folclor, Antropología social e Historia Social.” En: *Historia y Antropología*. Edward Thompson (comp.) México: Instituto Mora.
- Thompson, Edward (2002). *Obra esencial*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Trabucco, Sergio (2014). *Con los ojos abiertos. El Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano*. Santiago: LOM Ediciones.
- Verardi, M. (2010). “Documental y ficción en el cine de los comienzos” en *Teorías y prácticas del Audiovisual*, Andrea Molfetta, Marina Moguillanski y Miguel A. Santagada (Coords.): 481-493. Buenos Aires: Teseo y ASAECA.
- Velleggia, S. (2009). *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y cine latinoamericano*. Buenos Aires: Ediciones Altamira.
- Vertov, Dziga. (1974). *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. pp. 14-72. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

- Vilas, Carlos (1995). "Actores, sujetos, movimientos: ¿Dónde quedaron las clases?". En: *Revista Sociológica*, Año 10, Número 28, Mayo-Agosto. Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco. Distrito Federal, México.
- Wallace, Santiago (1998). "Hacia un abordaje antropológico de los movimientos sociales". En: *Antropología social y política*. Santiago Wallace, María Rosa Neufeld, Grimberg, Mabel y Sofía Tiscornia (comp). Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Editorial Península.
- Winn, Peter (2013). *La revolución chilena*. Santiago: LOM Ediciones.
- Žižek, Slavoj (2003). *Ideología: un mapa de la cuestión*. México: Fondo de Cultura Económica.

Documentos

- CIA Activities in Chile (2000) Archivos desclasificados por la Agencia Central de Inteligencia (CIA). Disponible en: <https://www.cia.gov/library/reports/general-reports-1/chile/#4>

Fuentes audiovisuales

- La Batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía (1975). Dirigida por Patricio Guzmán. Co-producida por Chris Marker y el Instituto de Cine Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC). B/N. Chile-Francia-Cuba. 100 minutos.
- La Batalla de Chile II: El golpe de Estado (1976). Dirigida por Patricio Guzmán. Co-producida por Chris Marker y el Instituto de Cine Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC). B/N. Chile-Francia-Cuba. 90 minutos.
- La Batalla de Chile III: El poder popular (1979) Dirigida por Patricio Guzmán. Co-producida por Chris Marker y el Instituto de Cine Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC). B/N. Chile-Francia-Cuba. 83 minutos.
- TV Foro y "La Batalla de Chile", ahora contra Venezuela. William Castillo, Daniel Rematal. Publicado En la plataforma virtual Youtube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=H8HoKdjuwYA>

Fuentes periodísticas

Diario digital El Morro Cotudo (2011): “Informe revela que número oficial de víctimas de la dictadura militar sube a 40.280”. Política, agosto 20. Disponible en: <http://www.elmorrocotudo.cl/noticia/politica/informe-revela-que-numero-oficial-de-victimas-de-la-dictadura-militar-sube-40280>

Diario online The Clinic (2012): “TVN se niega a emitir polémico documental El Diario de Agustín”. Cultura, diciembre 20. Disponible en: <http://www.theclinic.cl/2012/12/20/tvn-se-niega-a-emitir-polemico-documental-el-diario-de-agustin/>

Diario online The Clinic (2014): “A seis años de su estreno, “El Diario de Agustín” será emitido en televisión abierta” Cultura, julio 5. Disponible en: <http://www.theclinic.cl/2014/07/05/a-seis-anos-de-su-estreno-el-diario-de-agustin-sera-emitido-en-television-abierta/>

Diario La Nación (2013): “Patricio Guzmán sobre mutilación de su película en TVN: “Lo mínimo que debe hacer el canal es exhibirla de nuevo”. Cultura y Entretenimiento agosto 11. Disponible en: <http://www.lanacion.cl/noticias/cultura-y-entretenicion/tv/patricio-guzman-sobre-mutilacion-de-su-pelicula-en-tvn-lo-minimo-que-debe-hacer-el-canal-es-exhibirla-de-nuevo/2013-08-01/111645.html>

Diario La Tercera (2015): “Patricio Guzmán, documentalista: “La Batalla de Chile nunca se transmitirá por televisión abierta”. Cultura, febrero 21. Disponible en: <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2015/02/1453-617755-9-patricio-guzman-documentalista-la-batalla-de-chile-nunca-se-transmitira-por.shtml>

Revista Primer Plano (1972): “Talleres de Chile Films: Una experiencia de interés”. Revista de cine / publicación del Comité de Extensión Cinematográfica [de la] Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972-1973 (Santiago: Imp. Univ. Católica de Chile) 2 v, año 1, n° 2. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-78080.html>

Revista Primer Plano (1973): “El cine es un engaño” Entrevista a Aldo Francia. Revista de cine / publicación del Comité de Extensión Cinematográfica [de la] Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972-

1973 (Santiago: Imp. Univ. Católica de Chile) 2 v., año 1, n° 3. Disponible en:
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-78085.html>

Sitios Web revisados

Cine Chile: “Descomedidos y chascones” Disponible en: <http://cinechile.cl/pelicula-235>

Memoria chilena: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-channel.html>

Entrevistas

Bernardo Menz, sonidista de “La Batalla de Chile”, 5/03/15

Carlos Flores, cineasta, militante del MIR durante la UP, 2/03/15

Jorge Montealegre, escritor, militante de la Izquierda Cristiana durante la UP, 18/02/15

José Román, cineasta y crítico, vinculado a la CUT durante la UP, 15/04/15

Mario Díaz, sonidista-realizador audiovisual, 8/04/15

Orlando Lübbert, cineasta, militante del Partido Socialista durante la UP, 9/03/15

Patricio Guzmán, cineasta, director de “La Batalla de Chile”, 6/07/15

Pedro Chaskel, cineasta, montajista de “La Batalla de Chile”, 18/02/15

Sergio Navarro, cineasta, militante del MAPU durante la UP, 23/02/15

Victoria Quevedo, comunicadora radial, militante de las JAP durante la UP, 26/02/15