

# REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 28 - Santiago, 2020 -1/22 pp.- ISSN 2452-5189



## La construcción política de las imágenes. Representaciones de la “lucha de clases” y del “pueblo” en *La batalla de Chile*<sup>1</sup>

Natacha Scherbovsky<sup>2</sup>

**RESUMEN:** En este trabajo analizo las representaciones que el documental *La batalla de Chile* realiza sobre el gobierno de Salvador Allende (1970-1973), con énfasis en dos aspectos centrales y vinculados entre sí: la “lucha de clases” que, según el director del film, Patricio Guzmán, motorizaba el proceso revolucionario desarrollado en Chile y el “pueblo” en tanto sujeto colectivo que estaba llevando adelante dichas transformaciones sociales. Con una metodología que contempla el análisis fílmico de los relatos de los sujetos, intentaré dar cuenta de las estrategias fílmicas (uso de la cámara y montaje) utilizadas para lograr dichas representaciones y los discursos ideológicos que se entramaron con ellas.

**PALABRAS CLAVE:** política de las imágenes, *La batalla de Chile*, gobierno de la Unidad Popular, lucha de clases, pueblo.

The political construction of the images. Representations of the “class struggle” and the “people” in *The battle of Chile*.

**ABSTRACT:** This text analyzes the representations that the documentary *The Battle of Chile* makes about the Salvador Allende government (1970-1973) focusing on two central and interrelated aspects: the “class struggle” that according to the director of the film, Patricio Guzmán, motorized the revolutionary process developed in Chile and the “people” as a collective subject that was carrying out these social transformations. From a methodology that contemplates the filmic analysis with the testimony of the subjects, we will try to take into account the film strategies (use of the camera and montage) used to achieve these representations and the ideological discourses that were entangled with them.

**KEYWORDS:** Images policy, *The battle of Chile*, Popular Unity government, class struggle, people.

<sup>1</sup> Este artículo es parte de mi tesis de maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Ecuador) realizada durante el periodo 2013-2015, titulada: “Usos y estrategias de lo real en la construcción del cine revolucionario de Patricio Guzmán. el caso del documental *La batalla de Chile*.”

<sup>2</sup> Licenciada en Antropología (UNR). Magíster en Antropología Visual y Documental Antropológico (FLACSO- Ecuador). Becaria Conicet para el Doctorado en Ciencias Sociales (UBA). Docente de la cátedra Antropología Visual (Facultad de Humanidades y Artes, UNR). E-mail: natachasherbovsky@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6066-6128

## Mirada muralista y revolucionaria

Durante las décadas de los sesenta/setenta, en Latinoamérica, y en Chile en particular, se fue configurando un cine documental que buscaba mirar/registrar los procesos sociales/revolucionarios. En esa época la práctica política y artística estaban entrelazadas. Así, se fue generando en el continente un "cine revolucionario" que buscaba aportar a la construcción del socialismo. En Chile, concretamente, la práctica de los cineastas estuvo atravesada por el "compromiso", el sentimiento de urgencia y la necesidad ética de, con la cámara, aportar a "la vía chilena al socialismo" que llevó adelante el gobierno de Salvador Allende (1970-1973).

El director Patricio Guzmán regresó de España en 1971 y se encontró con un país en pleno cambio y movimiento. De acuerdo con ello, decidió que "lo más importante es ponerse al servicio de la realidad contingente. O sea, filmar los acontecimientos que estamos viviendo en ese instante" (Guzmán y Sempere, 1977, p. 24). El cineasta sintió/experimentó la responsabilidad de ser protagonista activo de los procesos sociales que estaban viviendo y 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 guion, 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 y Sempere, 1977, p. 24).

En la urgencia por dar cuenta de esta realidad, Guzmán se incorporó a la productora estatal Chile Films<sup>3</sup>, que durante el gobierno de Salvador Allende fue caracterizada como el "cine de la Unidad Popular" o el "cine de Allende". Según la perspectiva de Guzmán, los cineastas tenían muy claro el camino para sentar las bases de un cine al servicio de la revolución<sup>4</sup>. Siguiendo esta línea de pensamiento, plantea: "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, p. 78).

En este sentido, el cineasta buscaba "hacer una película muralista, amplia, de todo lo que estaba pasando"<sup>5</sup>. Según Bernardo Menz<sup>6</sup>, sonidista de *La batalla de Chile*, y Carlos Flores<sup>7</sup>, cineasta del Departamento de Cine Experimental, la mirada de Guzmán intentaba ir más allá de la contingencia, de lo inmediato, de la propaganda política; era una mirada estratégica que pretendía registrar todo el proceso político.

Guzmán comenzó filmando *El primer año* (1971), en donde puso el acento en los acontecimientos más relevantes vividos en el primer año de gobierno de Salvador Allende. Luego filmó *La respuesta de octubre* (1972), con la intención de mostrar algunos esfuerzos organizativos de militantes de la Unidad Popular frente al paro patronal que tenía como objetivo desestabilizar el régimen. El film estaba destinado a los trabajadores industriales y con cada proyección

<sup>3</sup> Chile 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.

<sup>4</sup> Para Chile Films, el cine debía dejar de ser un instrumento de alienación, reproductor de 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" (*Primer Plano*, 1972, p. 26).

<sup>5</sup> Entrevista a Patricio Guzmán, vía Skype, 6 de julio de 2015.

<sup>6</sup> Entrevista a Bernardo Menz, Santiago, 5 de marzo de 2015.

<sup>7</sup> Entrevista a Carlos Flores, Santiago, 2 de marzo de 2015.

pretendía generar discusión y reflexión sobre lo sucedido (Mouesca, 1988). En 1973 empezó el rodaje de lo que iba a ser el tercer año de gobierno, que luego se transformó en *La batalla de Chile*.

### Representación de la lucha de clases en *La batalla de Chile*

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 de ese mundo, de la selección y montaje de escenas, de la forma que encuentra para narrarlo (vinculada a su posición política-ideológica/teórica/estética), elabora una mirada y una construcción/reconstrucción de la realidad que ha abordado. En este sentido, 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, p. 89).

*La batalla de Chile* es un documental dividido en tres partes: “La insurrección de la burguesía” (1975), “El golpe de Estado” (1976) y “El poder popular” (1979). Siguiendo a Grau, 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” (Guzmán, 1973, citado en Mouesca, 1988, p. 80).

El cineasta, a través del film, pretendía representar la lucha de clases que, de acuerdo con su posición, motorizaba/caracterizaba/atrasaba el proceso revolucionario desarrollado en su país durante este periodo. Según sus palabras,

la lucha de clases impregnaba al país entero. El proceso de Allende se da a 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<sup>8</sup>.

Tomando en cuenta sus intenciones/concepciones/preocupaciones, me propongo analizar las imágenes, de qué manera se representó filmicamente la lucha de clases. En relación con la construcción de un cine revolucionario, me interesa indagar en lo que significa la lucha de clases según el autor, el contexto y dentro del film como representación.

El objeto de análisis es la secuencia inicial y final de la primera parte de la trilogía: “La batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía” (1975), ya que la bibliografía consultada y los relatos de su director destacan que es en este film donde la lucha de clases aparece en primer plano.

<sup>8</sup> Entrevista a Patricio Guzmán, vía Skype, 6 de julio de 2015.

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, p. 21). Por eso, tomando en cuenta la mirada del director y el contexto político-social-cinematográfico, intentaremos entonces analizar las imágenes.



Imágenes 1-4. Capturas de pantalla de "La batalla de Chile I. La insurrección de la burguesía", Guzmán, 1975. Representaciones del pueblo en los primeros minutos del film.

"La batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía" (1975) comienza con la imagen del bombardeo al Palacio de Gobierno el 11 de septiembre de 1973. Durante los primeros doce minutos, el documental va representando una sociedad movilizada que marcha, se manifiesta, se encuentra dividida y polarizada. Estos dos grupos sociales 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 vinculada a los partidos de izquierda/derecha que apoyan al gobierno/se oponen. Mientras el pueblo es representado de manera alegre, sonriente, relajado, entusiasmado (Imágenes 1 a 4), la burguesía se representa seria, preocupada, enojada, furiosa (Imágenes 5 a 8). Los objetos que identifican a los sujetos de las clases populares son el casco (herramienta de trabajo del obrero), la bandera de Chile, las pancartas con la imagen de Salvador Allende, mientras que a 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 identificar en las imágenes dos clases sociales es porque ambas se configuran de manera relacional. De acuerdo con E.P. Thompson, la clase no se entiende como una cosa que puede definirse matemáticamente, es decir, 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 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, esta es su única definición" (Thompson, 2002, p. 15).

Thompson sostiene que la clase es inseparable de la lucha de clases, ya que estas 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 sí mismos a lo largo de un periodo histórico (Thompson, 1984, 2002).



Imágenes 5-8. Capturas de pantalla de "La batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía", Guzmán, 1975. Representaciones de la burguesía en los primeros minutos del film.

En esta primera secuencia las imágenes buscan reconstruir la contienda a través de las voces de los sujetos que viven/experimentan esta lucha cotidianamente. Por medio de los discursos, los diferentes objetos (casco y vestimentas que identifican al trabajador y al pueblo en oposición a los lentes negros, sombreros, aros de perlas, trajes, autos relacionados con los hombres y mujeres "burgueses") y símbolos (banderas, puño en alto, pancartas, fotos, distintivos del Partido

Comunista en oposición a las insignias del Partido Nacional) que los caracterizan, así como 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 batalla.

En este sentido, considero un 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, se deben considerar 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, p. 18).

Me 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, en sus identificaciones, y porque, en definitiva, la lucha de clases se da en todos los campos, también en el discursivo. Como analicé en el fragmento seleccionado, en la construcción de los discursos está presente la lucha de clases.

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, vinculada a partidos de la derecha/izquierda. Desde el comienzo las palabras elegidas son enfrentamiento, división, bloques, las que nos introducen en una 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, Labbé, 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 y han podido acceder a derechos sociales/habitacionales mínimos. A través de los discursos, Allende es representado como "su compañero 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 entre discursos consiste en la confrontación del testimonio del personaje de una mujer de lentes oscuros a la que identifiqué como "burguesa", a la cual la cámara deforma mientras grita "¡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!". 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 el enfrentamiento/la lucha resulta inevitable. El montaje es fundamental en la construcción de esta lucha, ya que va creando esta tensión desde el comienzo a través del orden de las secuencias y los discursos.

Elegí esta secuencia inicial porque me parece significativa de la representación de la lucha de clases, aunque a lo largo de la película la disputa y el conflicto se construyen a través de acciones. Estas acciones, después de todo, se pueden entender 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 se filma el enfrentamiento entre sujetos opo- sitores 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 y sonidos de disparos. A medi- da 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 pasa por la puerta de la sede del Partido Demócrata Cristiano. La muerte y su corporeización en la imagen del ataúd me parece otro elemento fundamental de 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 *in crescendo*. 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, son cada vez más predomi- nantes y agregan otro elemento de conflicto/tensión.

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

Las imágenes, entonces, 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 ini- cial, el bombardeo del Palacio de La Moneda.

Por lo tanto, 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 simbólica- mente con la muerte del proyecto revolucionario (Imágenes 9 y 10).

La muerte del camarógrafo, a su vez, nos permite reflexionar sobre el modelo cinemato- gráfico elegido en cuanto a la intención y al uso de la cámara para representar la realidad y su motor, la lucha de clases en *La batalla de Chile*. Este modelo corresponde al *cinema vérité*<sup>9</sup>, ya que el equipo de filmación Tercer Año salía a la calle con una cámara en mano, entrevistaba a dife- rentes 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 también, se introducía en el Parlamento y en las reuniones de traba- jadores en los cordones industriales<sup>10</sup>. 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 podría afirmar, como pensaba Jean Rouch (referente del *cinema vérité*), que Guzmán provocaba esta realidad, ya que las marchas, las manifestaciones, las reuniones

<sup>9</sup> El *cinema vérité* surgió como movimiento cinematográfico en el género documental en la década del 60 en Francia de la mano de Jean Rouch y Edgar Morin. Se caracterizó, según 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, p. 11). Según Rouch “no filmamos la vida como es, sino como la provocamos”. Por lo tanto, este movimiento se centró en la interacción entre el realizador y el sujeto filmado, abriendo la participación de los sujetos al cine (Ardèvol, 1998).

<sup>10</sup> Organizaciones populares-territoriales que unían a todos los trabajadores de una zona.

en los cordones industriales, en el Parlamento, las discusiones entre pobladores de la JAP<sup>11</sup> se producían más allá de su intervención y de la del equipo. Entiendo que el objetivo del colectivo Tercer Año era "estar ahí", participar, intervenir activamente en el proceso político/revolucionario, registrando esa realidad, sus conflictos y movimientos.



Imágenes 9 y 10. Capturas de pantalla de "La batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía", Guzmán, 1975. Primera escena del film, que comienza con el bombardeo a La Moneda y escena final, en donde Leonardo Henricksen filma al militar que lo asesina.

El uso de la cámara que identifico con el *cinema verité* se combinaba con una concepción de realidad y representación ligada al *direct cinema*<sup>12</sup>, ya que, en última instancia, tanto Patricio Guzmán como el montajista Pedro Chaskel consideraban que había una identificación casi mística 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<sup>13</sup>.

(...) 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: "¿Usted 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 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<sup>14</sup>.

Es decir, en *La batalla de Chile* Guzmán 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, 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 una gran

<sup>11</sup> Junta de Abastecimiento y Control de Precios. La creación de las JAP fue una política de gobierno diseñada para frenar el desabastecimiento que incentivaba la participación y la organización popular.

<sup>12</sup> El *direct cinema* surgió en los años sesenta en EE.UU., motorizado por Richard Leacock. A diferencia del *cinema verité*, 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, p. 11).

<sup>13</sup> Entrevista a Patricio Guzmán, vía Skype, 6 de julio de 2015.

<sup>14</sup> Entrevista a Pedro Chaskel, Santiago, 18 de febrero de 2015.



cantidad de imágenes registran las discusiones entre trabajadores, los discursos de Allende, las sesiones del Parlamento, los actos militares, sin que irrumpa el director o el camarógrafo directamente en la escena filmada. La cámara observa, “muestra”, describe la situación, sin pretender alterarla.

Sin embargo, la muerte del camarógrafo permite pensar en 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”, pues los sujetos están siempre presentes en lo que están registrando, filmando, documentando, están inmersos y son parte de la lucha de clases.

### Representación del “pueblo”. Mirada y voces de los “invisibles”

*La batalla de Chile* lleva por subtítulo “la lucha del pueblo sin armas”. Entiendo que la representación de la lucha de clases se vincula a la representación del pueblo, ya que en el documental es este el que combate (sin armas) la “insurrección de la burguesía”.

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. En sus discursos, Allende signfica 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 el combate que 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 él. Pero ¿quién era ese pueblo? Y, en todo caso, ¿cómo se 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, 1995, p. 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, 1995, p. 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”. Este investigador 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 sus rostros no están definidos, no tienen historia establecida (Ossa, 2015, p. 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 se 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, 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 nuevas formas de representación, una de las cuales 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 solo se trata de dar cuenta de la realidad, sino que también es necesario pensarla y definir qué tipos de planos, de movimientos, pueden abarcar a estos "muchos". Se produce entonces una visualidad del acontecimiento en que se entrecruzan la vida cotidiana y la política. El material que se filma, dice Ossa, es en parte espontáneo y asimétrico (Ossa, 2015, p. 5).

La representación de los muchos vuelve a transformarse en las décadas de 1990-2000, cuando aparecen documentales con una fuerte carga de reflexividad, y se evidencia en la pantalla la subjetividad del discurso y el punto de vista del autor. Por eso, el documental adquiere sentido más como modo de representación que como discurso sobre el mundo histórico. Este nuevo documental exhibe pueblos sin proyecto colectivo, dado que se ha producido un quiebre del "nosotros". Se representa la deconstrucción de los individuos (Ossa, 2015). En consecuencia, Ossa plantea 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 si no se las borra o sustituye por un estereotipo.

Tomando en cuenta 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. Solo en una secuencia de "La batalla de Chile III: El poder popular" sus problemáticas/acciones quedan en primer plano y se desarrollan. Se trata de aquella que aborda los comandos comunales, en que se enfatiza que era una forma de organización popular que involucraba a todos los miembros de una misma comuna: estudiantes, trabajadores, amas de casa, campesinos. En esta secuencia el foco está en las tierras que toman los campesinos acompañados por los trabajadores organizados. Se aborda este proceso, junto a los sujetos que participan y los conflictos con los que se encuentran/enfrentan.

Como señala Vilas, el pueblo está vinculado a situaciones de pobreza, opresión y explotación, pero no se lo representa como un sujeto sufrido, abatido. Por el contrario, como afirmaba Ossa, se lo retrata como un sujeto activo, que trabaja, produce, toma fábricas y tierras, y se organiza para enfrentar las huelgas patronales, el desabastecimiento de alimentos, 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 "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 a sus propios dirigentes y a funcionarios del gobierno. Es un pueblo que está convencido de su organización y de su fuerza. Por eso, le exige al gobierno que profundice sus políticas, por ejemplo, de reforma agraria, o que reconozca los cordones industriales.

Se lo representa 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 tomar el 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.

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

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<sup>15</sup>.



Imágenes 11 y 12. Capturas de pantalla "La batalla de Chile II: El golpe de Estado". Guzmán, 1976. Primer plano de un trabajador en una asamblea del cordón Recoleta y de una pobladora preocupada por las intervenciones militares.

Reparando en la intención del director de recuperar las voces de los invisibles, realiza 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 (Imágenes 11 y 12). Estos planos se combinan con planos generales, planos aéreos, cuando se busca representar las marchas y manifestaciones en que participa el pueblo. El encuadre en reiteradas ocasiones se satura para construir esta idea de "masividad" y de sujeto colectivo (Imagen 13).

<sup>15</sup> Entrevista a Patricio Guzmán, vía Skype, 6 de julio de 2015.

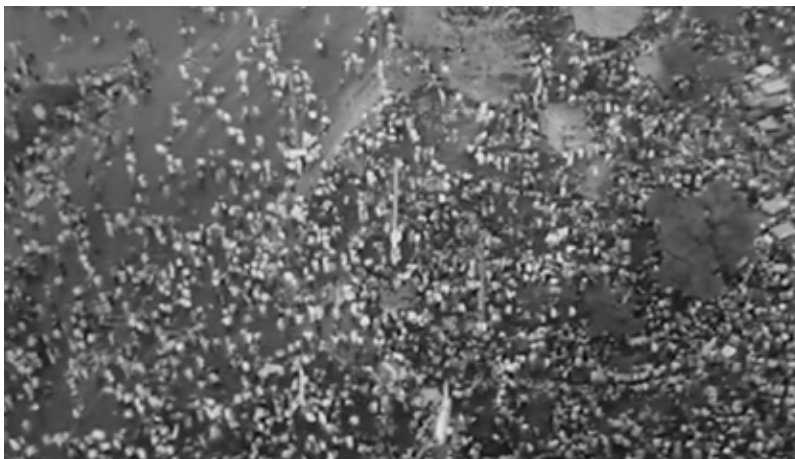


Imagen 13. Captura de pantalla de "La batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía". Guzmán, 1975. Plano aéreo de una manifestación.

La forma de representar al pueblo, al "otro", permite reflexionar desde la antropología visual sobre la autoridad etnográfica. Retomando el análisis que propone Clifford, en *La batalla de Chile* se intenta establecer una relación dialógica entre el director y los sujetos filmados. De acuerdo con las palabras del autor, luego de la autoridad experiencial donde primaba una relación desigual, asimétrica, es 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, p. 61). Además, 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, p. 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, p. 63). Es decir, si bien es posible reconocer a los diferentes sujetos, valorar sus reflexiones, relajando de este modo la autoridad etnográfica, 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, cabe retomar 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 citado en Grau, 2002b, p. 155).

Entonces, si bien se trata de un modo de representación dialógico, donde la autoridad se relaja, ya que, como plantea Bajtín, "la mitad de la palabra es del otro" (Bajtín, 1953, citado en Clifford, 1988, p. 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 afectiva del pueblo. El montajista del film sostiene: "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"<sup>16</sup>. El cineasta chileno Sergio Navarro<sup>17</sup> considera que, si bien en el documental hay una mirada que valora a este sujeto colectivo, se lo muestra sin contradicciones. Para él, el trabajador, como figura central 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<sup>18</sup>.

Tomando en cuenta el argumento de Navarro, considero 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 transportistas 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 muestra a personas subiendo a los camiones, corriendo para alcanzar los vehículos antes de que partan, imágenes tomadas desde arriba, donde se ve a diferentes personas tendiendo sus manos para ayudar a otros a subir. Los camiones están repletos, las personas sonríen, agitan los brazos, se oyen bocinas (Imágenes 14 a 17). 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 aparece 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 se ve 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 se muestra 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 secuencia seleccionada se refiere a las acciones que emprenden los trabajadores frente a la gran huelga de transportistas y camioneros iniciada el 11 de octubre de 1972. Según el relato del film, los transportistas recibieron apoyo de la Sociedad Nacional de Agricultura, de un sector de los profesionales, y de los pequeños y medianos comerciantes, gracias a lo cual lograron interrumpir la distribución de alimentos en todo el país.

<sup>16</sup> Entrevista a Pedro Chaskel, Santiago, 18 de febrero de 2015.

<sup>17</sup> Entrevista a Sergio Navarro, Santiago, 23 de febrero de 2015.

<sup>18</sup> Íd.



Imágenes 14-17. Capturas de pantalla de "La batalla de Chile III: El poder popular". Guzmán, 1979. Secuencia que corresponde a las acciones de trabajadores frente al paro patronal de octubre de 1972. Movilizados, sostienen el funcionamiento de las fábricas desde su identidad como obreros y su posición política de apoyo al gobierno.

La cámara se acerca y realiza un primerísimo primer plano del obrero mientras se escucha la voz de Guzmán, que interroga: "Cuando no había movilización, ¿en qué venían?". "Veníamos en micro y a veces como podíamos o a pie o en cualquier cosa, pero la cosa era llegar nomás", responde el obrero. En la siguiente escena la cámara realiza un plano contrapicado en donde se muestra a un obrero 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, un obrero con overol (ropa de trabajo) que trabaja en un torno industrial, 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 enfoca 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, por medio de un plano contrapicado se ve a un trabajador con una herramienta de trabajo en la mano (similar a un martillo), que afirma: "Claro, justamente, nunca hemos faltado en los paros, siempre hemos estado aquí derechos, como una tabla".

Mientras dice estas palabras su mano se mueve enfáticamente acompañando su discurso. A continuación, en primer plano se ve 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: "Incluso había personas, mamitas, que vinieron con sus guagüitas en brazos a trabajar y otras incluso esperando familia".

Entonces, se construye la imagen de un trabajador que enfrenta todos los obstáculos impuestos por sus "patrones", y que logra superarlos con el esfuerzo conjunto como clase, que consigue 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, pienso que con la última escena se salva de la representación del trabajador como un sujeto únicamente masculino. Esta escena final me parece relevante porque se escucha la voz de la mujer trabajadora que insiste sobre la experiencia de trabajo esforzado, comprometido, como elemento de identificación de clase.

Si bien es posible acordar con Navarro en 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, es necesario resaltar que esta mirada se relacionaba con la valoración política-ideológica de la época, con la posición política del propio director y su concepción sobre los sujetos que construyen la historia.

### **El montaje y su relación con el discurso ideológico**

Siguiendo el análisis realizado hasta ahora, en *La batalla de Chile* se representa al mundo histórico en permanente disputa, atravesado por el conflicto, movilizado por la lucha de clases, en donde el pueblo es el protagonista. Este entramado configuraría el discurso ideológico del film. Siguiendo a Terry Eagleton y a Stuart Hall, la ideología es 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, p. 29). Hall plantea que, en las sociedades modernas, los medios de comunicación son sitios de especial importancia donde se producen, reproducen 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, p. 333).

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?

En una entrevista concedida a Sempere, Patricio Guzmán cuenta que cuando se reunieron con Pedro Chaskel en La Habana en 1974 para realizar el montaje de la película se dieron cuenta de que se encontraron frente a un "monstruo". Por ese motivo el cineasta señala: "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 y Sempere, 1977, p. 46).

Luego del golpe de Estado en 1973, el equipo de filmación Tercer Año decide exiliarse en España y Francia. El único que no salió del país fue Jorge Müller, quien se encuentra desaparecido hasta la actualidad. Logran rescatar el material fílmico 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 llegan a un acuerdo para armar el film en SLON (productora donde trabajaba 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 hacer el montaje en Cuba, en el ICAIC

(Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica). Viajaron a La Habana Federico Elton y José Bartolomé, miembros del equipo Tercer Año; Marta Harnecker, colaboradora, y se incorpora Pedro Chaskel. El montaje estuvo 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<sup>19</sup>.

Su condición de exiliados y de "revancha" contra la dictadura fueron cruciales en el montaje. Guzmán plantea que "la comprensión ideológica, política de esas imágenes es lo que nos devolvió nuestro oficio de cineastas" (Guzmán y Sempere, 1977, p. 46). Esta comprensión se logró ordenando las cintas y definiendo cómo contar esa realidad conflictiva que acababan de vivir. Así, el director y el montajista definieron que había tres tipos de material: uno que narraba "la escalada fascista, financiada por el imperialismo y la burguesía local. Se ve ese plan insurreccional de masas" (Guzmán y Sempere, 1977, p. 46). Otro que se refería a los conflictos que enfrentaba el presidente Salvador Allende con el Parlamento y el Poder Judicial dentro del "aparato del Estado". Y el 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 y Sempere, 1977, pp. 46-47).

Así 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 la historia en orden cronológico. 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"<sup>20</sup>. 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 señalé anteriormente, en la experiencia del pueblo.

Chaskel plantea que el montaje se fue armando de acuerdo con 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<sup>21</sup>.

De sus palabras se desprende que fue la propia "realidad" la que determinó la forma de montar la película. Subyace en Chaskel una concepción mimética de la realidad que se expresaría "tal cual" en el film. Sin embargo, es posible 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 y Sempere, 1977, pp. 46-47).

<sup>19</sup> Entrevista a Pedro Chaskel, Santiago, 18 de julio de 2015.

<sup>20</sup> Entrevista a Patricio Guzmán, vía Skype, 6 de julio de 2015.

<sup>21</sup> Entrevista a Pedro Chaskel, Santiago, 18 de febrero de 2015.



Si bien el material podía haber registrado situaciones de conflicto, Guzmán buscaba representar la “realidad” desde una concepción política-teórica, “reconstruir” la lucha de clases. Entonces, la “realidad” no determinaba el montaje, sino que fue la mirada político-ideológica sobre la realidad la que operó en la sala de edición. Como señala Palacios, el montaje es dialéctico del mismo modo como lo concibieron los cineastas rusos de los años 20 en el sentido más básico de esta noción: tesis y 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/f, pp. 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 hacer chocar en *La batalla de Chile* por lo general son parte de una misma situación problemática.

Así, como se aprecia en la secuencia inicial de la película, se confrontan discursos de clase en una manifestación en la calle. 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”<sup>22</sup>, concretamente en el paro de transportes en mayo de 1973.

La secuencia comienza con la reunión de los gremios del transporte, a quienes se muestra aplaudiendo, escuchando a sus dirigentes que pronuncian discursos sobre su posición frente a la contingencia política. Mientras tanto, se escucha: “¡Chile es y será un país en libertad!”. Cuando uno de los dirigentes plantea su rechazo al gobierno y sus políticas, los transportistas gritan: “¡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 les pregunta a los trabajadores qué opinan sobre el paro. Uno a uno van tomando la palabra para resaltar la necesidad de estar unidos y confiar en su capacidad de lucha para enfrentar la “campaña de los momios”. Luego se muestran camiones parados, pero la cámara está en movimiento. Es decir, esta filma los camiones quietos mientras avanza. En su marcha, la cámara gira hacia la izquierda, hace un paneo y muestra a una multitud reunida frente a estos camiones, flameando banderas. Se escucha en ese momento la consigna: “¡UP tira para arriba!”, “¡UP tira para arriba!”.

Con este ejemplo me interesa resaltar que el montaje dialéctico se realiza a través de imágenes sucesivas que confrontan (no necesariamente de planos). De esta manera, 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”. Esta, a su vez, se opone a la siguiente, donde se ven los camiones en fila parados, de modo que su inmovilidad choca 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.

El modo de montar la realidad conflictiva, dialéctica, se combina, como señala Palacios (2013), con el “montaje de lo invisible” 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/

<sup>22</sup> La primera parte, “La batalla de Chile: La insurrección de la burguesía”, está dividida en los siguientes núcleos temáticos: 1) Acaparamiento y mercado negro, 2) Boicot parlamentario, 3) Asonada estudiantil, 4) Ofensiva de los gremios patronales, y 5) Huelga del cobre.

analizar. Una de las formas que Chaskel encontró de hacer visible lo invisible fue no cortar los planos secuencia, sino dejar que las situaciones se desplegaran. En palabras de Guzmán:

O sea, un guion 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 y Sempere, 1977, p. 48).



Imágenes 18-21. Capturas de pantalla de "La batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía", Guzmán, 1975. A través del plano secuencia la cámara revela el acaparamiento de bebidas y cigarrillos.

Tanto la "traición" de los militares que se estaba orquestando como la "insurrección de la burguesía" se ponen de manifiesto gracias al uso ininterrumpido del plano secuencia. La estrategia insurreccional de la burguesía se visualiza en la escena donde se filma (a través de un plano secuencia) a una mujer que corresponde a esta clase opinando sobre las elecciones legislativas en marzo de 1973. El equipo de filmación 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. 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 (Imágenes 18 a 21). El acaparamiento formaba parte de este plan de la "burguesía" para derrocar al gobierno. Palacios (2013) 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".

En “La batalla de Chile III: El Poder Popular”, la voz en off narra: “A mediados de 1973 la impaciencia de algunos sectores populares aumenta y en los centros de trabajo más combativos se discuten los problemas básicos de la transición al socialismo”. La secuencia comienza en una asamblea del cordón industrial Recoleta. En primer plano se ve 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 se ve 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. Ese es el modo como se refuerza la tensión.

Por lo tanto, es posible concluir que el montaje dialéctico y de lo “invisible” fueron herramientas fundamentales en la construcción de un discurso ideológico que buscaba no solo representar lo que aparentemente era más visible: la lucha y los 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 visibilizar las contradicciones al interior del pueblo y en su relación con el Estado.

## Conclusiones

A lo largo del trabajo he ido desentrañando los modos/formas/estrategias narrativas, discursivas y estéticas que utilizaron el director Patricio Guzmán, el montajista Pedro Chaskel y el equipo de producción Tercer Año para representar el proceso de gobierno de la Unidad Popular en el film. Modos elegidos de acuerdo con el contexto sociohistórico regional/local, con el contexto de producción del cine chileno/latinoamericano y con la mirada política (marxista) del director y del montajista. La realidad era entendida como totalidad, en permanente movimiento, marcada por la lucha de clases y motorizada por el pueblo. Por ese motivo, me enfoqué en la dialéctica entre forma y contenido.

Teniendo en cuenta que para Guzmán *La batalla de Chile* “era una película de masas” (Guzmán, citado en Ricciarelli, 2011, p. 125), ya que las marchas durante la experiencia de la vía chilena al socialismo eran multitudinarias, y en las asambleas y en las fábricas participaban miles de trabajadores, “todo era grande y se movía” (Guzmán, citado en Ricciarelli, 2011, p. 125), la estética elegida fue seguir este movimiento. En esa vorágine, filmaron “la lucha de clases como un paisaje” (Guzmán, citado en Ricciarelli, 2011, p. 124).

Para dar cuenta de ese paisaje, adoptaron un modo de filmar que podría denominarse “relacional”, el cual permitió recuperar la mirada, los discursos, las acciones, los cuerpos, las prácticas de ambos sujetos sociales (la burguesía y el pueblo) en disputa y al mismo tiempo develar/revelar los planes secretos de la burguesía y los militares, lo que de otro modo no hubiera sido posible lograr. En este entramado de relaciones, se construyó, a mi entender, la politización de las imágenes.

El film comenzó a circular cuando la dictadura militar en Chile ya había impuesto un discurso hegemónico que buscaba legitimarse, legitimar su poder, sus acciones y su dominio. Había configurado una imagen/imaginario de la sociedad que, antes de su intervención, estaba 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 había sido necesario volver a “ordenar” y “controlar”.

Sin embargo, a partir de las imágenes y de los relatos de los sujetos entrevistados a lo largo del documental pueden resquebrajarse/tensionarse estos imaginarios. En este sentido, retomo la secuencia en la cual Guzmán entrevista a la mujer "burguesa" que se encuentra en su departamento. Allí, la cámara "descubre" la repisa llena de botellas de bebidas alcohólicas y la mano de su hijo sacando cigarrillos. Más adelante, las imágenes de archivos de televisión revelan un depósito donde se guarda mercadería: jabón, azúcar, papel higiénico, detergente, leche condensada, café, arroz<sup>23</sup>. Los enfrentamientos en la calle con manifestantes de Patria y Libertad, a quienes se ve marchando con símbolos y acciones vinculadas al nazismo<sup>24</sup>; las escenas desde adentro del Parlamento donde se escuchan los gritos de los parlamentarios de los partidos Demócrata Cristiano y Partido Nacional impidiendo que sesionara la Cámara Legislativa<sup>25</sup>, y las imágenes de militares ocupando las calles, levantándose e interviniendo en el proceso político<sup>26</sup>, permiten cuestionar el discurso de los militares.

Mediante el 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 Salvador Allende para gobernar en el Parlamento no fueron producto del "cáncer marxista"<sup>27</sup>, sino justamente de las acciones emprendidas por los sectores dominantes para desestabilizar al gobierno y destruir el proceso revolucionario.

De acuerdo con ello, considero que este film es político porque construye un discurso que se encuentra entramado en determinadas relaciones de poder, y que ha sido capaz en diferentes momentos históricos y hasta la actualidad de disputar/tensionar los discursos hegemónicos construidos por los sectores dominantes.

Si en el contexto de dictadura el documental adquirió un sentido de denuncia, de contrainformación, en el proceso de transición a la democracia y en la democracia contemporánea el uso político más importante estaría relacionado con la disputa por la memoria, ya que el film permite volver a recordar, retornar del silencio, recuperar imágenes de lucha, de movilización, de participación popular que permanecían borradas/obliteradas.

Me parece importante destacar que la representación del proceso revolucionario chileno todavía se encuentra en 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 es muy difícil desarmar ese entramado porque socialmente no hay consenso en juzgar y condenar a todos los responsables cívico-militares que ejercieron poder/control sobre la vida de los sujetos durante la dictadura. Entiendo 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 "tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando este venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer" (Benjamin, 1982, p. 2).

<sup>23</sup> Escena que forma parte del capítulo "Acaparamiento y mercado negro". En: "La Batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía" (1975).

<sup>24</sup> Estas escenas aparecen 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).

<sup>25</sup> Escenas presentes en el capítulo "Boicot parlamentario". En: "La Batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía" (1975).

<sup>26</sup> 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).

<sup>27</sup> General Gustavo Leigh, primer discurso luego del golpe de Estado, 11 de septiembre de 1973, registrado en "La Batalla de Chile II: El golpe de Estado" (1976).

## Referencias bibliográficas

- Ardèvol, E. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de Dialectología i Tradiciones Populares*, 53(2), 217-240.
- Ardèvol, E., y Muntañola, N. (2004). Visualidad y mirada. El análisis cultural de la imagen. *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (pp. 17-46). Barcelona: UOC.
- Benjamin, W. (1982). *Para una crítica de la violencia*. México: Premiá.
- Clifford, J. (1988). Sobre la autoridad etnográfica. *Dilemas de la cultura* (pp. 39-77). Barcelona: Gedisa.
- Comolli, J. (2010). *Cine contra espectáculo seguido de técnica e ideología, 1971-1972*. Buenos Aires: Manantial.
- Eagleton, T. (1997). *Ideología, una introducción*. Buenos Aires: Paidós.
- Grau, J. (2002a). Supuestos ontológicos y premisas epistemológicas. *Antropología audiovisual: fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social* (pp. 79-121). Barcelona: Bellaterra.
- (2002b). Documentos: "películas" y "documentales". *Antropología audiovisual: fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social* (pp.149-174). Barcelona: Bellaterra, D. L.
- (2008). El audiovisual como cuaderno de campo. En: A. Vila. (coord.). *El medio audiovisual como herramienta de investigación social* (pp. 13-30). Barcelona: CIDOB.
- Guzmán, P., y Sempere, P. (1977). *Chile: El cine contra el fascismo*. Valencia: Fernando Torres.
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿Quién necesita identidad? En S. Hall y P. Du Gay (eds.). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.
- (2014). Los blancos de sus ojos: ideologías racistas y medios de comunicación. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en los estudios culturales*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Instituto de Estudios Peruanos / Pontificia Universidad Javeriana / Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar.
- Morales, L. (s/f). Serguei Eisenstein: montaje de atracciones o atracciones para el montaje. Recuperado de [https://elcinesigno.files.wordpress.com/2011/01/montaje\\_de\\_atracciones\\_o\\_atracciones\\_para\\_el\\_montaje.pdf](https://elcinesigno.files.wordpress.com/2011/01/montaje_de_atracciones_o_atracciones_para_el_montaje.pdf)
- Mouesca, J. (1988). Patricio Guzmán: El cine de Allende. *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno [1960-1985]* (pp. 73-87). Santiago: Ediciones del Litoral.
- (2011). Breve historia de Chile Films. *Enciclopedia del Cine Chileno*. Recuperado de <http://www.cinechile.cl/crit&estud-336>
- Ossa, C. (2015). Pueblos iconográficos. *V Encuentro de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano*. Santiago de Chile.
- Palacios, J. (2013). Montar lo invisible: Pedro Chaskel y *La batalla de Chile*. En C. Donoso y A. Chignoli (comps.). *(Des)montando fábulas: El documental político de Pedro Chaskel* (pp. 151-159). Santiago: Uqbar.
- Primer Plano* (1972). *Talleres de Chile Films: Una experiencia de interés. Publicación del Comité de Extensión Cinematográfica [de la] Universidad Católica de Valparaíso*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, año 1, N° 2. Recuperado de [www.memoriachilena.cl/602/w3-article-78080.html](http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-78080.html)
- Ricciarelli, C. (2011). *El cine documental según Patricio Guzmán*. Bogotá: Impresol.
- Thompson, E. (1984). La sociedad inglesa del siglo XVIII: ¿Lucha de clases sin clases? *Tradición, revuelta y conciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial* (pp. 13-61). Barcelona: Crítica.
- (2002). *Obra esencial*. Barcelona: Crítica.
- Vilas, C. (1995). Actores, sujetos, movimientos: ¿Dónde quedaron las clases? *Revista Sociológica* 10(28).

## Filmografía

- Guzmán, Patricio (dir.) (1975). *La batalla de Chile I: La insurrección de la burguesía*. Chile-Francia-Cuba.  
——— (dir.) (1976). *La batalla de Chile II: El golpe de Estado*. Chile-Francia-Cuba.  
——— (dir.) (1979). *La batalla de Chile III: El poder popular*. Chile-Francia-Cuba.