

Boletín Americanista

Universidad de Barcelona Facultad de Geografía e Historia Sección de Historia de América

Año LXIII. 1, Barcelona 2013

66

ÍNDICE

DOSSIER

Formas y visiones de la historia de América: una mirada desde la cultura audiovisual / Forms and visions of American history: a look from the audiovisual media	
Coordinadores: Natalia Moragas y Ricardo Piqueras	7
Presentación / Presentation	
Natalia Moragas. Ecos del pasado, imágenes para el futuro. Lo prehispánico en los medios audiovisuales / Echoes from the past, images for the future. The Prehispanoc in the audiovisual media	11
Rafael de España. La conquista de México en el cine: el caso de la Virgen de Guadalupe / The conquest of Mexico in the cinema: the case of the Virgin of Guadalupe	29
Manuel Jesús González. Del bronce al celuloide. Hagiografía de los próceres independentistas mexicanos: el caso de Miguel Hidalgo en el cine de ficción / From Bronze to Celluloid. An Hagiography of mexican independence heroes: The Miguel Hidalgo case in fiction film	51
Ariel Arnal. El cine como fuente para la historia: «La Batalla de Chile» / Cinema as a Source for History: «The Battle of Chile»	61
María Dolores Pérez Murillo. El cine latinoamericano entre dos siglos, sus claves y temas / Cinema Latin American among two centuries, their keys and themes	81
Roger Canals. Representaciones filmicas del Caribe: del exotismo a la auto-representación / Filmic representations of the Caribbean: from exotism to self-representation	101

ARTÍCULOS / ARTICLES

Esteban Abalo. Las asignaciones para el culto en el presupuesto de la provincia de Tucumán, Argentina (1852-1897) / Catholic church State	
budget in the Province of Tucumán, Argentina (1852-1897)	121
Clementina Battcock y Rossend Rovira Morgado. Consideraciones en torno a la territorialidad del espacio vivido en las parcialidades de Cuepopan-Tlaquechiuhca y Teopan de México-Tenochtitlan / Considerations on lived-space territoriality within the districts of Cuepopan-Tlaquechiuhca and Teopan at ancient Mexico-Tenochtitlan	143
Johana Patricia Ramos Ospina. Catecismos y manuales de urbanidad como recurso de acción y práctica política en Venezuela, 1830-1855 / Catechisms and manuals of civility as a resource for action and political practice in Venezuela, 1830-1855	161
Claudia Salomón Tarquini. Indígenas e identidades políticas en Argentina (fines del siglo xix y siglo xx): problemas y perspectivas / Indigenous peoples and political identities (late 19th and 20th centuries): problems and perspectives	181
RESEÑAS / REVIEWS	
Collazo, Isabel; Palumbo, Leticia, y Sosa, Ana María. Hospital Pereira Rossell. Gestación y nacimiento de un hospital para niños y mujeres (1900-1930), Centro Hospitalario Pereira Rossell, 100 años trabajando por la vida. Montevideo: Zona Editorial, 2012, 423 págs	205
Dalla-Corte Caballero, Gabriela . <i>Empresas y tierras de Carlos Casado en el Chaco Paraguayo. Historias, negocios y guerras (1860-1940).</i> Asunción: Intercontinental Editora, 2012, 417 págs	207
Pérez Murillo, María Dolores . <i>Testimonios de un siglo de migraciones a Brasil</i> . Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 2012, 204 págs	210
Bernabeu, Salvador y Langue, Frédérique (coords.). Fronteras y sensibilidades en las Américas, Madrid: Doce Calles, 2011, 392 págs.	212

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

Ariel Arnal Universidad Autónoma de la Ciudad de México

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

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

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

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

1. Introducción

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

Nos acercaremos así al análisis de la construcción de conciencia histórica a partir de un ejemplo, hito en la historia del cine documental latinoamericano. Siguiendo *La batalla de Chile*—y más concretamente la tercera parte, *El poder popular*— y al equipo de producción, abordaremos diversos conceptos que forman al fin y al cabo el esqueleto de la argumentación de esta investigación, en particular la conciencia histórica en la producción de *La batalla de Chile*. Dichos conceptos responden a la materia misma de la historia, es decir, a qué es una fuente, a la memoria, y al particular objeto de la historia en cada proceso histórico. Varios son los puntos donde vale la pena detenerse para entender la importancia de *La batalla de Chile* frente a la historia del cine documental latinoamericano. La materialización de todo ello ocurre en dos momentos y lugares claramente diferenciados. El primero tiene lugar en el Chile de la Unidad Popular (1970-1973) y el segundo sucede en el exilio, después del golpe militar del 11 de septiembre de 1973—tanto en Cuba como en Francia.

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

Posteriormente, tras el golpe de Estado, surge la necesidad de librar el bloqueo informativo sobre lo sucedido en Chile durante y después del gobierno de Allende. Lo mismo ocurre con el equipo de producción y posteriormente con el de edición, e incluso con quienes llevan a cabo la distribución; desde el cine documental es preciso aportar el trabajo realizado para forjar la resistencia a la

^{1.} Nominada entre los cinco mejores films del Tercer Mundo 1968-1978, Revista *Take one* (Estados Unidos) Nominada entre los diez mejores films de América Latina 1970-1980, *Los Ángeles Films Critics*. Nominada entre los 10 mejores films políticos 1967-1987, Revista *Cineaste* (Estados Unidos) Premio Novas Texeira, Asociación de Críticos Cinematográficos (Francia 1976), Gran Premio Festival Internacional de Grenoble (Francia 1975), Gran Premio del Jurado Festival Internacional de Leipzig (Alemania 1976), Gran Premio Festival Internacional de Grenoble (Francia, 1976), Gran Premio Festival Internacional de Bruselas (Bélgica, 1977), Gran Premio Festival Internacional de Benalmádena (España, 1977), Gran Premio Festival Internacional de La Habana (Cuba, 1979).

dictadura, al mismo tiempo que se construyen las estructuras de solidaridad con dicha resistencia. Los dos puntos anteriores —eludir el bloqueo informativo de la dictadura, así como la construcción de resistencia y solidaridad— se inscriben en el ambiente general de la Guerra Fría. La posproducción en Cuba será definitiva para contextualizar la difusión de la película ya terminada.

La discusión —hoy histórica— sobre las responsabilidades en el interior del bloque del gobierno de la Unidad Popular, le otorga un aire de objetividad en favor del verismo. La batalla de Chile es hoy un verdadero documento histórico audiovisual, sin duda el más completo que existe hasta la fecha sobre el gobierno de la Unidad Popular y el golpe de Estado de 1973. De este modo, el proceso chileno —y su dramático desenlace— no deja de ser uno de los primeros procesos revolucionarios filmados y producidos a través de un discurso cerrado y coherente en su totalidad. Hasta hoy, este es el mayor aporte del ciclo La Batalla de Chile, el haberse convertido en el más completo documental explicativo de los tres años de gobierno de Salvador Allende y de su desenlace.

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

2. La película «La batalla de Chile»

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

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

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

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

2.1. La película original; primera y segunda parte

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

Para quienes conforman el equipo de edición en Cuba, el trabajo sobre la moviola dará, en el plano personal, la opción de dejar la rabia y el dolor consecuencia del golpe de Estado, para orientarlos hacia un compromiso a la vez político y profesional más inteligente y menos panfletario. En un primer momento, esto se reflejará en la división del documental en dos partes. La primera parte dará lugar al capítulo que Guzmán denominará *La insurrección de la burguesía*, expresando en ello que el golpe de Estado no obedece –en principio– a los intereses de los militares, sino a los de un amplio sector social, dominante a lo largo de toda la historia de Chile. La segunda parte, *El golpe de Estado*, se ocupará de la responsabilidad del ejército al aceptar de buena gana su participación en el acoso y derribo del gobierno de Salvador Allende. Como vemos, los dos primeros capítulos apuntan hacia una manera inteligente de contar la génesis del golpe militar, materialización que bien sirve también para la denuncia internacional.

El objetivo primero del equipo de filmación —contar el proceso político y social del período de gobierno de la Unidad Popular— no ha variado tras el golpe de Estado. Lo que cambia, determinado por el trágico final, es la manera de editar. Si bien se conserva una narración cronológica en cada una de estas dos partes —heredada sin duda del documental previo *El primer año*—, ambas en su

conjunto no hacen sino contar la misma historia en tiempos paralelos, pero enfocados en un conjunto de personajes bien diferenciados: la burguesía chilena en la primera parte, y el ejército en la segunda. Además, hallamos que la intención original del Equipo Tercer Año solo se ha transformado en producir un documental atractivo de denuncia de un acontecimiento fundamentalmente contemporáneo, que es capaz de conmover y por ende de provocar reacciones políticas de solidaridad con Chile. Se trata, al fin y al cabo, no de hacer una película de historia documental, sino de denunciar acontecimientos ubicados estrictamente en el presente o en el pasado inmediato. En ese sentido, la trascendencia histórica, objetivo del Equipo Tercer Año como equipo de filmación, ha sido sustituida por la urgente necesidad de denunciar lo ocurrido recientemente. Es por ello por lo que resulta imperioso ofrecer el resultado para su exhibición al público y poder denunciar así lo que ocurre por entonces en Chile. No sucederá lo mismo con la tercera parte, *El poder popular*.

De este modo, lo que sí ha cambiado es justamente la intención exclusiva de trascendencia histórica y nada más. Además de esa primera intención —la trascendencia histórica, a partir de la conciencia histórica—, ahora se suma la necesidad de denuncia ante la comunidad internacional del proceso de represión social y política que vive Chile a partir del 11 de septiembre de 1973. Ahora bien, como hemos apuntado, la gran mayoría de la población chilena que apoyaba a Allende era consciente de vivir un momento histórico que se caracterizaba por el resquebrajamiento de un modo centenario de hacer las cosas en la política chilena, iban a presenciar el ocaso de un sistema y el nacimiento de uno nuevo. Allende forma parte activa de este sentimiento generalizado, y es en ese contexto que encarga a Patricio Guzmán la realización de un documental que dé cuenta de ese sentimiento comunitario de historicidad. El golpe de Estado no hace sino dar la razón a quienes por entonces sabían que se jugaba —en el sentido estratégico de la palabra— la historia contemporánea de América Latina.

Si bien desde el punto de vista de la edición podríamos aseverar que la sincronización entre el sonidista, el camarógrafo y el propio director perfecciona el lenguaje cinematográfico a medida que avanza el período de grabación, esto ocurre ciertamente de manera parcial. Las secuencias que hacen referencia a los primeros años de grabación, entre 1970 y 1972, resultan aparentemente más directas y sin ninguna pretensión vanguardista ni de montaje. Sin embargo, esto no es más que una ilusión creada por la manera de seleccionar las secuencias en la mesa de edición. De este modo, el espectador puede tener la sensación de que a medida que ve pasar ante sí las tres partes de la película, esta tiende a utilizar secuencias donde el sonido y la imagen juegan y dialogan una con otra, logrando así discursos verdaderamente dramáticos. Sin embargo, es preciso recordar que la filmación de la gran mayoría del material se produce entre 1970 y 1973. Es así como podemos sugerir que lo único que sucede a lo largo de esos tres años es el perfeccionamiento de la coordinación —y complicidad — entre el sonidista Bernardo Menz, el camarógrafo Jorge Müller y el director y entrevistador Patricio Guzmán, por no hablar de todo el equipo en su conjunto. Esta complicidad ganada con la puesta en práctica del oficio en equipo le permite a Guzmán darse a entender sin demasiadas explicaciones, y al mismo tiempo le da la oportunidad a Müller de buscar nuevas maneras de construir un diálogo con el sonido, todo ello en la respuesta de los entrevistados (Guzmán, 2006).

2.2. Del descarte al tercer capítulo

Toda la bibliografía y hemerografía consultada coincide en que la tercera parte de La batalla de Chile, El poder popular, es la mejor estructurada, así como la que más elementos reflexivos aporta, más allá de una mera descripción de lo que constituyeron las diversas organizaciones populares que se formaron al calor del bloqueo económico y político. Ya en 1979, la tercera parte toca un tema que fue tabú durante muchos años entre la izquierda chilena, ya fuese en el exilio u organizada alrededor de la resistencia en territorio chileno. Se trata de la crítica que existía durante el gobierno de la Unidad Popular desde los sectores populares; obreros, base sindical, amas de casa de barrios populares, campesinos, y en menor medida estudiantes. Esta crítica estaba dirigida tanto al propio sistema burocrático del gobierno de Allende, como a los dirigentes sindicales y a los partidos políticos que conformaban la coalición en el gobierno. Asimismo, la queja general desde las bases sociales que conformaban el movimiento allendista denunciaba la fuerte atadura a la legalidad, al Congreso, al sistema judicial v a la economía internacional. Estas bases sociales consideraban que el enfrentamiento más allá de la legalidad era inevitable, y que el gobierno -y toda su estructura política: ministerios, sindicatos y partidos políticos - debía asumir este hecho. Consideraban igualmente que tras las elecciones parlamentarias de marzo de 1973, que permitieron consolidar una mayoría simple en el Congreso, había llegado el momento de dar un paso más allá, rompiendo si era necesario la legalidad, tan cara al propio Salvador Allende. Este «paso adelante» era para unos declarar el impago de la deuda, para otros estatizar fábricas y predios rurales, y aun para una minoría nada despreciable y con mucho poder de movilización popular, armar al pueblo ante la eventualidad de un golpe de Estado. Esto es lo que se discute a nivel de bases sindicales y de movimientos barriales, todo ello con un alto nivel de análisis político.

Tras los acontecimientos de represión sistemática que siguieron al golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, la izquierda se vio obligada a omitir dicha discusión, convirtiendo el tema en un verdadero tabú. El nuevo objetivo que unificaba a todos los sectores políticos era el mismo; la caída de la dictadura y de la Junta de gobierno liderada por Augusto Pinochet. Todo ello es lo que refleja directamente la forma y el fondo de esta tercera parte, *El poder popular*, y de allí la preeminencia que le dediquemos en esta ocasión.

Para el año 1977, se ha terminado *La batalla de Chile* en dos capítulos, el primero sobre la génesis del golpe desde aun antes de la toma de posesión de Allende, y el segundo sobre la conspiración militar que concluyó en un golpe de Estado. Ambas partes se estrenaron con mucho éxito tanto en América Latina como en Europa y los Estados Unidos. A pesar de la manifiesta intervención

del gobierno de Estados Unidos en el golpe de Estado, la película en sus dos partes fue bien recibida en los ambientes intelectuales estadounidenses, no así entre los sindicatos, quienes al fin y al cabo habían financiado las huelgas del cobre y de los transportistas (Emergency Committee to Defend Latin American Filmmakers, 1975: 25). En Europa, ambas partes del documental ganaron numerosos premios en festivales internacionales de reconocido prestigio. Para el público, *La batalla de Chile* estaba concluida y formaba un ciclo discursivo cerrado y completo. Pero no así para Patricio Guzmán.

Una vez terminado el trabajo sobre lo que parecía ser la edición definitiva de *La batalla de Chile* en dos partes, sobre la mesa de edición quedó mucho material históricamente valioso pero que no encajaba ya en lo que las dos películas trataban de demostrar. En definitiva, se trataba de material que profundizaba sobre la opinión y la acción de los trabajadores y colonos de los barrios populares, así como sobre la consecuente organización popular derivada de la toma de postura frente al gobierno de la Unidad Popular. Patricio Guzmán, Pedro Chaskel y Julio García Espinosa se dieron cuenta entonces de que los descartes podían conformar una película independiente que mostrara precisamente lo que al final se denominaría *El poder popular*.

En la posproducción de cualquier película, sea ficción o documental, a la hora de contar una historia a partir del material filmado resulta inevitable desechar secuencias que no tienen cabida dentro del discurso que ha nacido a la luz de la moviola. Sin embargo, la mayoría de las veces esas secuencias cuentan algo, pequeñas notas que complementan el discurso primario aunque no encuentren un lugar en la secuencia narrativa del mismo. Patricio Guzmán es, como cualquier director, consciente de ello. Para él el proceso de descarte de escenas a partir de las copias de trabajo es siempre doloroso, pero se conforma en la esperanza de que algún día se podrá hacer «algo» con esos restos de sus copias de trabajo (Guzmán, c. 2004).

2.3. La tercera parte, «El poder popular»

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

Desde esta perspectiva, veamos, a modo de ejemplo, de qué manera funciona la tercera parte de la película, *El poder popular*. Al ser esta parte un añadido no contemplado en el guión original revisado en Cuba, servirá para ilustrar lo antes descrito, por ser precisamente el guión más trabajado y, a nuestro juicio, el mejor estructurado. Además, como hemos visto, aporta importantes elementos de reflexión a la hora de llevar a cabo la necesaria autocrítica de la izquierda, o del conjunto de quienes participaron en el proceso chileno hacia el socialismo. En este sentido, como documento histórico que es hoy, *El poder popular* no ha sido aún superado por ningún otro en su medio, el cine documental.

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

Así, los primeros trece minutos de la tercera parte, *El poder popular*, sirven de contexto general, de resumen de las dos partes anteriores. En ellas se explica la huelga de transportistas de octubre de 1972 que paralizó a todo el país, con el apoyo explícito de las organizaciones empresariales tanto urbanas como rurales y con el financiamiento del gobierno y sindicatos estadounidenses, según apunta el *New York Times* (Guzmán, 1979: minuto 10'31"). Años después, el propio embajador de los Estados Unidos en Chile durante el período de la Unidad Popular confirmaría personalmente y en detalle los mecanismos de financiamiento de la oposición por parte del gobierno estadounidense.

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

2.4. El audio

El Equipo Tercer Año es, como la mayoría de los equipos de grabación del cine documental, un grupo bastante pequeño que no llega, en el mejor de los casos, a ocho personas. Esto conlleva que la responsabilidad para con el oficio de cada uno de sus miembros crezca exponencialmente en relación con el mismo oficio (por ejemplo, en una producción de ficción, los errores pueden ser reparados en su mayoría en la fase de posproducción). No es así en el cine documental y desde luego no ocurre eso en la filmación de *La batalla de Chile*. De este modo, resulta que en el documental que nos ocupa el camarógrafo, que es también el fotógrafo, adquiere en la mayoría de las secuencias una función de «pre-editor», ya que buena parte de lo que él filme no podrá ser modificado posteriormente en la mesa de edición. De aquí que una y otra vez se ha repetido en la bibliografía y la hemerografía la importancia de Jorge Müller Silva como

camarógrafo en *La batalla de Chile*. Por todo ello, hablaremos también ampliamente de los recursos visuales utilizados frente a la cámara por Jorge Müller.

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

En primer lugar, vale la pena recordar cuál es para Patricio Guzmán la diferencia entre entrevista y encuesta. Siguiendo la tradición básica de la metodología sociológica, la encuesta consiste en elaborar una serie de preguntas simples que producen en principio también respuestas simples. Su valor radica más en la cantidad que en la calidad. Así, el Equipo Tercer Año no hace sino trasladar a la cámara conclusiones estadísticas que previamente se han obtenido de la investigación. Recordemos que Patricio Guzmán cuenta muy bien de qué manera este proceso - el de la investigación - se ha desarrollado en el estudio a través de interminables reuniones, reuniones que han impedido lo fundamental, salir a la calle a filmar. Ejemplo de lo que es posible hacer será la larga secuencia de la fábrica de muebles Galaz, en huelga frente al patrón, cuyos obreros exigen su estatalización. Este primer paso en la producción de la película ha permitido elaborar una serie de preguntas muy sencillas que serán expuestas, por ejemplo, a los votantes en las elecciones de marzo de 1973. Estas preguntas son del siquiente tipo: «¿Quién cree usted que va a ganar las elecciones?», «¿Por qué porcentaje cree que va a ganar [el candidato por quien se ha respondido previamente]?», «¿Apoyaría usted una salida distinta a la electoral?». De este modo, a través de las respuestas de quienes han sido encuestados, Patricio Guzmán y el Equipo Tercer Año buscan poner en boca de los votantes lo que previamente han arrojado las encuestas académicas. Asimismo, a través de dichas preguntas v sus respuestas es posible medir el grado de polarización en el electorado, y prever así el paso siguiente; la participación del ejército o no en el proceso chileno.

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

La manera de pensar y llevar a cabo estas entrevistas permite al equipo enriquecer enormemente tanto el ritmo de la cinta como, sobre todo, la canti-

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

El sonido incidental ocupa también un lugar importante. Como hemos visto y explicado respecto a las entrevistas, este se convierte en un actor más a la hora de construir la escena. Permite contextualizar y ubicar al espectador en ella, evitando redundancias a través de la narración. Igualmente, permite al espectador enriquecerse no solo con la interpretación de los acontecimientos por parte del equipo de filmación o del entrevistado, sino que le da la oportunidad de extraer sus propias conclusiones.

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