

BÁSICOS FILMOTECA EL CINE DOCUMENTAL

LA BATALLA DE CHILE (I): LA INSURRECCIÓN DE LA BURGUESÍA

Patricio Guzmán. 1972 - 1975

Sesión 11 / Jueves 14 de abril de 2016

Presentación y coloquio a cargo de Santiago Barrachina,
investigador y divulgador cinematográfico.



EL MANIFIESTO DE SANTA FE

Fernando Birri, 1962

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. Palabra no inventada por la izquierda, organizaciones “oficiales” internacionales (ONU) y de América Latina (OEA, CEPAL, ALALC) la usan habitualmente en sus planes e informes. No han podido a menos de usarla.

Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro.

El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y la expresa, con todas sus deformaciones.

Da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: *no da* una imagen de ese pueblo.

Da ahí que darla sea un primer paso positivo: función del documental.

¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad es y no puede darla de otra manera.

(Ésta es la función revolucionaria del documental social en Latinoamérica).

Y al testimoniar como es esta realidad –esta subrealidad, esta infelicidad– *la niega*. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran. (O como nos quieren hacer creer –de buena o mala fe– que son).

Como equilibrio a esta función de “negación”, el documental

cumple otra de afirmación de los valores positivos de esa sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños. Consecuencia –y motivación– del documental social: conocimiento, conciencia, toma de conciencia de la realidad. Problematización. Cambio: de la subvida a la vida.

Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo.

El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine.

ARTE Y COMPROMISO

Santiago Álvarez, 1968

En una realidad convulsa como la nuestra, como la que vive el Tercer Mundo, el artista debe autoviolentarse, ser llevado conscientemente a una tensión creadora en su profesión. Sin preconceptos, ni prejuicios a que se produzca una obra artística menor o inferior, el cineasta debe abordar la realidad con premura, con ansiedad. Sin plantearse “rebajar” el arte ni hacer pedagogía, el artista tiene que comunicarse y contribuir al desarrollo cultural de su pueblo; y sin dejar de asimilar las técnicas modernas de expresión de los países altamente desarrollados, no debe dejarse llevar tampoco por las estructuras mentales de los creadores de las sociedades de consumo.

[...]

Arma y combate son palabras que asustan, pero, el problema es compenetrarse con la realidad, con su pulso... y actuar (como cineasta). Así se les pierde el miedo a las palabras cargadas de contenido peyorativo, en las que muchas veces el creador se enajena. Hay que rescatar conceptos de posiciones ante la

realidad y el arte que han salido mal paradas por deformaciones burocráticas. El temor a caer en lo apoloético, el ver el compromiso del creador, de su obra, como arma de combate en oposición al espíritu crítico consustancial con la naturaleza del artista, es sólo un temor irreal y en ocasiones pernicioso. Porque armas de combate para nosotros lo son tanto la crítica dentro de la Revolución como la crítica al enemigo, ya que ellas en definitiva representan ser tan sólo variedades de armas de combate. No se puede por tanto unilaterizar el arma de combate. Dejar de luchar contra el burocratismo dentro del proceso revolucionario es tan negativo como el dejar de luchar contra el enemigo por fobias filosóficas paralizadoras.

[Textos extraídos de: *Cine documental en América Latina*. Paulo Antonio Paranaguá (ed.). Madrid: Cátedra, 2003]



LA BATALLA DE CHILE

Si en mi mano estuviera, yo declararí *La batalla de Chile* película de "interés democrático" y obligaría a que se utilizara como material escolar. En cambio, la Junta de Calificación Cinematográfica [en España] la ha declarado no apta para menores... De la película sólo derivan enseñanzas constructivas y se puede llegar a sabias conclusiones, que son la raíz misma del debate de la izquierda moderna. ¿Se debía haber afrontado el desafío fascista con las armas en la mano, o se debía haber dejado el poder en manos de la Democracia Cristiana para detener el golpe? Casi todos los niños mayores de diez años están hoy en condiciones de enfrentar este dilema... "*La batalla de Chile* es demasiado maniquea para un niño", me objetó un pedagogo "objetivista", buena persona pero un obseso del "fair play". Luego añadió: "Un niño saldrá de la película pensando que los de la Unidad Popular eran unos angelitos y los otros unos hijos de puta..." De eso se trata. De que los niños se enteren de que además de angelitos también hay otros.

Manuel Vázquez Montalbán, 1977

Guzmán buscó financiamiento fuera de las vías habituales que hasta entonces habían sido Chile Films o las universidades. La situación política y la catástrofe económica del país, que sus propias películas estaban documentando, más el boicot de Estados Unidos que provocó, entre otros tipos de escasez, la de negativo, impedían continuar la tarea autoimpuesta de registrar el momento. Guzmán reagrupó al equipo de cineastas que habían filmado *El primer año* y *La respuesta de Octubre* (Muller, Elton, Menz, Pino) y con la ayuda de otros jóvenes cineastas como Angelina Vázquez, constituyó el Equipo Tercer Año.

El nombre de *Tercer Año* combinaba el objetivo de hacer la crónica del tercer año del gobierno de Allende con el título provisorio de la película que lo registraría. Posteriormente el título *El tercer año* pasaría a ser *La batalla de Chile*. *La batalla de Chile* fue filmada con un guión de trabajo, pero cuando después se montó en Cuba, alimentada del material inmediato, sólo pudo ser entendida en el contexto del fenómeno que se iniciaría a partir de septiembre de 1973: el "cine del exilio".

Todavía en 1972, la gestación de *El tercer año* implicaba aspectos muy importantes para el desarrollo de una concepción de cine de parte de Guzmán, para quien sus años de estudios y prácticas en la Escuela Oficial de Cine de Madrid debían parecerle lejanos y ajenos a la experiencia vivida entonces. Era claro que la formación académica no podía presuponer los años que le esperaban. Ningún curso incluía lecciones sobre cómo filmar un período pre-revolucionario, la violencia de la rebelión reaccionaria, o el golpe de estado militar. La teoría y la práctica de cine empezaba cada día.

Por ello, no resulta extraño saber que, con respecto al género documental, cuando filmaba *El tercer año* el autor se sentía tan desprovisto de antecedentes y tradición como lo había estado cuando filmó *El primer año* y *La respuesta de Octubre*. No con orgullo por la ignorancia (el partir de fojas cero como ambiguo mérito), sino más bien con la sorpresa de estar aprendiendo y realizando a la misma vez sobre la marcha, Guzmán recordó:

"... Ninguno de los cinco habíamos leído nunca nada de Dziga Vertov ni tampoco teníamos conocimiento de los experimentos de cine directo que se hacían en Europa; lo único que teníamos en nuestras manos era el artículo 'Por un cine imperfecto' de Julio García Espinosa. Habíamos visto *Calcutta*, de Louis Malle, y habíamos leído otros artículos de documentalistas, como Pastor Vega, por ejemplo, en la revista *Cine Cubano*. Con sólo esas herramientas teóricas empezamos el trabajo que daría lugar a *La batalla de Chile*. Un trabajo hecho sobre bases absolutamente pragmáticas. Era lo único que sabíamos y lo único que podíamos hacer."

Por un lado, la solidaridad les sonrió. Chris Marker respondió a su pedido de ayuda. Por otro, la necesidad de estructurar un trabajo de filmación que corría el riesgo de caer en el caos, los llevó a esbozar un estricto plan de trabajo, que Guzmán perfiló en algunas páginas¹. Una carta del 14 de noviembre de 1972 a Chris Marker tuvo primero una respuesta muy sintética en un cable que apenas prometía: "Haré lo que pueda. Saludos", pero muy pronto se materializó en 15.000 pies de película virgen Plus-X, 10.000 pies de 4-X, 10.000 pies de doble X, más una reserva de 4.000 pies de Plus-X y 4.000 pies de 4-X, y 134 cintas magnéticas de ¼. *La batalla de Chile* podía al fin comenzar a nacer.

El apoyo político-ideológico llegó desde una revista semanal de política, *Chile Hoy*, que dirigía Marta Harnecker (quien posteriormente, en el exilio cubano, sería asesora ideológica y política durante el montaje de la película). Esa vinculación le daría al grupo Tercer Año la orientación y coherencia necesarias para filmar día a día, una vez que llegaron a la conclusión de que era imposible filmarlo todo. La opción de usar una revista de ese calibre para articular la selección de la realidad inmediata a registrar, salvó al equipo del simple dispendio de material como también de una filmación azarosa.

El otro elemento de auxilio consistió en la capacidad de analizar lo realizado y tomar algunas decisiones. Por ejemplo, resolvieron no realizar el mismo tipo de cine celebratorio y épico que habían intentado en *El primer año*. La situación era diferente, y en consecuencia se orientaban en una dirección más analítica que descriptiva, más coherente con la necesidad de entender y explicar la historia inmediata que con el propósito de movilizar a las masas. La opción resultaba importante porque los obligaría a tomar otros pasos más.

La voluntad de “recoger y describir lo que está pasando” era más compleja de lo que suponía la frase. No se trataba de salir a la calle con su cámara Eclair de dieciséis milímetros y su correspondiente grabadora Nagra-4 y filmar todo o cualquier cosa. De ahí que esos otros pasos consistieran en adquirir conciencia sobre la necesidad de elegir sólo algunos núcleos de “casos específicos”, que debían a su vez, idealmente, representar otros casos.

Esto les conduciría a profundizar en algunos problemas venciendo la acuciosa necesidad de estar siempre en todas partes. Una segunda toma de conciencia consistió en advertir que el proceso era tanto o más importante que los resultados, y que si de algo iba a servir y valer el material en el futuro, era porque había logrado captar la complejidad de un momento *pre-revolucionario*. De ahí, entonces, la importancia de registrar el “diálogo de contrarios”, que no sólo le daría al relato una carga dramática, sino que pondría en evidencia las fuerzas en tensión.

Según Guzmán, la filmación debía “aprovechar el contrapunto permanente entre las acciones visibles de la izquierda y las acciones visibles de la derecha”². En ese momento nadie podía predecir cuál iba a ser la evolución de la lucha política, pero todo suponía dos alternativas: guerra civil o golpe de estado. En cualquiera de los dos casos, el Equipo Tercer Año debería continuar registrando...

Al comienzo, Guzmán y José Bartolomé elaboraron un “guión esquema” en una gran cartulina que pegaron en la pared de su oficina en Santiago. Dividieron los problemas inmediatos de Chile en secciones –Economía, Ideología y Político / Jurídico–, dentro de cada cual subdividieron una serie de temas y áreas que debían atender y cubrir (abastecimiento, sueldos y salarios, el problema campesino, etc.). Este esquema funcionó como una guía para todo el rodaje. Era marzo de 1973 y resultaba imperativo comenzar a filmar –de una manera en lo posible organizada y disciplinada– dado que se acercaban las elecciones municipales, y como les escaseaba el material virgen su uso debía ser inteligente, con la añadida consecuencia de “evitar la dispersión”. Después de filmar durante algún tiempo elaboraron un segundo guión-esquema al que fueron añadiendo la referencia a los copiones correspondientes. El 20 de abril de 1973 redactaron un documento de nueve páginas con la función de reflexionar sobre la metodología fílmica, que ya apuntaba al futuro montaje. De ahí que esas páginas distinguieran la articulación de los materiales por diversas posibilidades –“cronológica”, “por capítulos”, “por casos específicos”, “por núcleos”, la “posibilidad testimonial”, “por guión cerrado”, “por diálogo de los contrarios”– y discutieran ventajas de cada una de ellas en los apartados.

[...]

El golpe de estado interrumpió la filmación, pero eso era un mal menor. El mal mayor consistía en interrumpir el proceso político del gobierno alcanzado por elección popular. Causó la muerte a muchos, entre ellos la del propio presidente. Inició un período de represión violenta, durante el cual, entre otros lugares de reclusión, se convirtió al Estadio Nacional en un campo de concentración. Patricio Guzmán estuvo allí detenido durante dos semanas.

La película, sin embargo, quedó escondida y a salvo. Mediante el concurso de varias personas, las latas de la “futura” *Batalla*



de Chile salieron del país. Una vez libre, Guzmán viajó a París, sintiéndose “obligado” por la ayuda que le había prestado Marker, pero pronto supo que no conseguiría en Francia el dinero necesario para procesar y editar la película. De paso por París en 1974, Alfredo Guevara, que dirigía el ICAIC en Cuba, le ofreció la ayuda del Instituto cinematográfico, y Guzmán decidió aceptarla.

En Cuba reencontró a otro exiliado: Pedro Chaskel, quien haría un admirable trabajo como montajista. Con el asesoramiento de Marta Harnecker y Julio García Espinosa, y ante todo el larguísimo y paciente trabajo de Guzmán y Chaskel en el cuarto de montaje, la película comenzó a formarse a partir de un conjunto extraordinario de material filmado que debían no sólo poner *en orden*, sino *crearle un orden*, convertirlo en relato.

En este sentido, importa considerar lo que el propio Guzmán señaló sobre las condiciones en que *La batalla de Chile* comenzó a gestarse, ya no en las calles de Chile o en un estudio de París, sino en el cuarto de edición del ICAIC, en Cuba y dentro del contexto de la Revolución cubana. La que hoy conocemos como *La batalla de Chile* habría sido diferente de haberse montado en otro país: “Si hubiésemos terminado la película en Amsterdam, en París o en Venezuela hubiera sido una película muy inferior a los resultados conseguidos. Porque [ella] se debe también a la influencia que la Revolución cubana ha tenido en nosotros”.

Aún más concretamente, Guzmán después anotó la incidencia de una suerte de peinado ideológico que acabó dándole unidad a *La batalla de Chile*: “El resultado de *La batalla de Chile* es el trabajo conjunto de todas las fuerzas políticas de resistencia chilena que han visto la película y lo aprueban. Pero antes de llegar a esa aprobación, Marta Harnecker, [José Pino] y Julio García Espinosa hicieron un trabajo previo. Porque no se trata de someter la película a un tribunal y decir esto me gusta y esto no me gusta, sino al revés, tomar conciencia de qué es lo políticamente correcto y qué es lo que es políticamente inoportuno. Y ese trabajo se debe fundamentalmente a las tres personas [nombradas], más Pedro Chaskel”³.

[Textos extraídos de: **Patricio Guzmán. Jorge Ruffinelli. Madrid: Cátedra/ Filmoteca Española, 2001, págs. 127-134**]

¹ Dadas las características de la filmación, cuando el equipo salía a la calle no sabía dónde iban a suceder los hechos más importantes. Que hayan podido filmar secuencias fundamentales, centrales al proceso, fue prueba de que el azar les sonreía, aparte de su disposición a trasladarse rápidamente de un lugar a otro.

² Patricio Guzmán y Pedro Sempere, *Chile: El cine contra el fascismo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1977, pág. 80.

³ Op. cit., pág. 96.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionadas, complementarias a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea.

www.documentacionfilmoteca.com

ivac_documentacion@gva.es

EN LA BIBLIOTECA

CINE DOCUMENTAL

- BARNOUW, Erik. *El documental: Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- BARSAM, Richard M. *Nonfiction Film: A Critical History*. Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- BRESCHAND, Jean. *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós / Los pequeños cuadernos de *Cahiers du Cinéma*, 2004.
- CAPARRÓS, J.M. *100 Documentales para explicar la historia: De Flaherty a Michael Moore*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- GUYNN, William. *Un cinéma de non-fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*. Aix-En-Provence: Université de Provence, 2001.
- LEDO, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós, 2004.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real: El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004.

PATRICIO GUZMÁN Y DOCUMENTAL LATINOAMERICANO

- AVELLAR, José Carlos. *Historias en común: 40 años-50 películas del cine iberoamericano*. Madrid: ICAA; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008.
- AZALBERT, Nicolas. Entrevista a Patricio Guzmán. "La memoria es una fuerza de gravedad". *Cahiers du cinéma-España*, nº 49, 2011.
- GOLDSMITH, David A. *El documental: Entrevistas en exclusiva a quince maestros del documental*. Barcelona: Océano, 2003.
- GUZMÁN, Patricio. Chile: *El cine contra el fascismo*. Valencia: Fernando Torres, 1977.
- GUZMÁN, Patricio. *La batalla de Chile. La lucha de un pueblo sin armas*. Pamplona. Madrid: Peralta. Ayuso, 1977.
- GUZMÁN, Patricio. "El guión en el cine documental". *Viridiana*, nº 17, 1997.

- MILLÁN, Francisco Javier. *La memoria agitada: Cine y represión en Chile y Argentina*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001.
- PÉREZ, Mª Dolores. *La memoria filmada. América Latina a través de su cine*. Madrid: Red Almar, 2002.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.
- RUFFINELLI, Jorge. *Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra; Filmoteca Española, 2001.
- RUFFINELLI, Jorge. *América Latina en 130 películas*. Uqbar, 2010.

EN LA VIDEOTECA

PATRICIO GUZMÁN

- La batalla de Chile* (partes 1ª y 2ª, 1972 - 1976)
- Chile, la memoria obstinada* (1997)
- El caso Pinochet* (2001)
- Salvador Allende* (2004)
- Nostalgia de la luz* (2010)

MÁS CINE MILITANTE

- Loin du Vietnam* (Claude Lelouch, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais, Joris Ivens, William Klein, 1967)
- Le Fond de l'air est rouge* (Chris Marker, 1977)
- Pack Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov (1968 - 1974)

ORGANIZA



CULTURAARTS
IVAC

COLABORA

visita ivac.gva.es para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades de La Filmoteca de CulturArts

caimán
cuadernosdecine