

JACQUELINE MOUESCA

**PLANO
SECUENCIA
DE LA MEMORIA
DE CHILE**

**veinticinco años de cine chileno
(1960-1985)**



CAPÍTULO IV

Patricio Guzmán: El cine de Allende

En *La batalla de Chile* hay una escena difícil de olvidar. El Edecán naval del presidente ha sido asesinado. Lo entierran en Valparaíso con honores militares. La cámara realiza un movimiento panorámico mostrando a los asistentes a la ceremonia. Autoridades civiles y militares. Los rostros de estos últimos nos producen, viéndolos ahora, un inmediato sobresalto: sus ojos muestran de modo inequívoco el signo de la traición. El cineasta no tenía conciencia de que estaba en ese instante recogiendo en sus imágenes una prueba testimonial del golpe de Estado que ya estaba en marcha. Había cogido con su cámara a los oficiales, sin él saberlo, con los semblantes descubiertos, «sin máscaras»¹.

Este ejemplo sirve para ilustrar la afirmación de Patricio Guzmán citada en el capítulo precedente, pero es útil también para entender lo que seguramente es la característica principal de los tres documentales que conforman la parte más importante de su trabajo (*El primer año, La respuesta de Octubre y la Batalla de Chile*): la de un cineasta que registra ciertos hechos, viviéndolos desde su interior como sujeto activo, participando, aunque de un modo diferente a como se da en el documental-panfleto clásico, porque aquí se trata de mirar (o mostrar) viviendo paralelamente la reflexión sobre lo que se ve.

Explica también, quizás, por qué Guzmán, que había vuelto a Chile en 1971 con la determinación de hacer películas argumentales, decide de repente que «lo más importante es ponerse al servicio de la realidad contingente», filmando los acontecimientos que se estaban viviendo en ese instante². Cuenta:

¹ «Lo importante es mostrar a la gente sin máscaras, detectar con la cámara el momento preciso de la verdad, cuando no se actúa, cuando no se está en situación de juego, para poder descubrir lo que está pasando, lo que la gente está pensando». (Dziga Vertov. *Articles, Journaux, Projets*. Union Générale d'Éditions (Coll. 10/18), Les Cahiers du Cinéma, París, 1972).

² Patricio Guzmán - Pedro Sempere. *Chile. El cine contra el fascismo*. Fernando Torres Editor, Valencia (España), 1977, 254 págs.

«Trato de hacer varios guiones de ficción que traía preconcebidos desde España. También trato de escribir otros, pero me doy cuenta de que están completamente desbordados por lo que ocurre. Llego a mi casa —yo vivía en una calle muy céntrica de Santiago, a siete cuadras de La Moneda— y allí, cuando tú ves pasar una marcha de trabajadores de izquierda por la calle y tú estás escribiendo un guión, tú sales afuera a mirar... Eso me ocurría constantemente. Tú estabas en un café en el centro y de repente pasaba un piquete de trabajadores con banderas rojas... ¿Cómo entonces no ponerse a filmar todo aquello? ¿Por qué ausentarse de esa realidad?».

Patricio Guzmán (nacido en 1941) mostró inicialmente inclinaciones literarias. Escribió dos libros: uno de cuentos, *Cansancio en la tierra*, publicado a los veinte años, y una novela, *Juegos de verdad*, que apareció en 1964. En ésta se produce ya —declara— su «conversión» al cine, porque más que una novela parecía un guión, debido a que mostraba «una tendencia a describir las cosas por las formas externas. Es decir, de las imágenes se pasa a lo conceptual y no de lo conceptual a describir una situación». Vivió después la experiencia del cineasta aficionado, y hace con un grupo de amigos varias películas en 8 milímetros. Una de ellas llama la atención de los técnicos del Instituto Fílmico de la Universidad Católica, en cuyo laboratorio se había procesado. Instado por ellos se incorpora al Instituto, trabajando como asistente de dirección. El año 65 filma *Viva la libertad*, un corto de 20 minutos en 16 mm., hecho a partir de dibujos del propio Guzmán en que éste trataba de imitar el trazo infantil. La película tiene como tema el del «hombre oprimido por el medio, por lo económico, por las instituciones».

Viene luego *Electroshow*, que es un montaje de fotos fijas, tal como el *Now* de Santiago Álvarez, film con el cual coincide también en el tema: «Las contradicciones del mundo actual, el hombre bombardeado por la publicidad, la miseria extrema de algunos sectores gigantescos de la población, la opulencia absoluta de otros». Esta película tuvo mayor difusión porque fue mostrada en el Festival de Viña del Mar del año 67, donde obtuvo un premio, y hasta se exhibió en una sala santiaguina.

Poco tiempo después de hacer esta película parte a España. «La emi-

El libro es esencial para quien quiera que desee profundizar en la obra de Guzmán. Comprende: dos artículos introductorios de Sempere, una larga entrevista de éste con el cineasta —de la que hemos extraído, salvo indicación en contrario, las citas del presente capítulo—, textos sobre *El primer año* de Chris Marker, Hans Ehrmann y el propio Guzmán, y sobre *La batalla de Chile* de Marta Rojas, Azucena Isabel, Rolando Pérez Betancourt, Paul-Louis Thirard y Louis Marcorelles, más el guión-esquema de la película. Finalmente, hay un testimonio de Patricio Guzmán, «Catorce días en el camarín Seis del Estadio Nacional».

gración era una salida viable para viajar —dice—, estudiar fuera y volver cuando los tiempos fueran mejores», porque Chile, en ese tiempo, «era un país que no tenía ningún horizonte»; «el freísmo, el populismo, el centrismo, la socialdemocracia disfrazada de Frei nos parecía que iba a ser una fuerza durante mucho tiempo hegemónica, y que por lo tanto Chile no tenía muchas perspectivas como país revolucionario».

En Madrid estudia en la Escuela Oficial de Cine (E.O.C.), donde son compañeros suyos algunos de los que hoy se cuentan como nombres importantes en la cinematografía española: Fernando Méndez Leite, Ana Diosdado, José Luis García Sánchez, Manuel Gutiérrez Aragón, Manolo Marinero. Profesores suyos fueron, entre otros, José Luis Borau, Luis García Berlanga, Miguel Picazo. Trabaja también en cine publicitario, que considera muy útil en el aprendizaje del lenguaje cinematográfico en su sentido práctico. Dentro del marco de sus obligaciones como estudiante, realiza dos películas: *La tortura y otras formas de diálogo* y *El paraíso ortopédico*. Esta última tiene como punto de arranque la matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco, en la ciudad de México, que le sirve para mostrar a Latinoamérica «con los diferentes niveles de opresión y las diferentes opciones revolucionarias».

Vuelve a Chile a principios de 1971, cuando «el Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular ya está escrito». Procura conectarse con la realidad cinematográfica de ese instante, viendo las cosas que se han hecho, entre las cuales hay dos películas —cuenta— que admira mucho: *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin y *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz. El núcleo más activo había sido hasta poco tiempo antes el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, que por entonces dirigía ya Pedro Chaskel, pero el centro de gravedad estaba ahora en Chile-Films, cuyo primer período acababa de inaugurarse. Guzmán ingresará allí para hacerse cargo de la dirección de uno de sus talleres, pero antes pone en marcha un proyecto propio: junto con un camarógrafo, Antonio Ríos, de 19 años, y un jefe de producción, Felipe Ríos, de 20 años, que hace también de sonidista, propone a la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica «mostrar paso a paso los acontecimientos» que van puntuando el primer año de gobierno de la Unidad Popular. Pide lo mínimo: «una Arriflex, una Perfectone y dinero para gastos de producción», más «un sueldo de subsistencia y un dinero para viajes». El director de la Escuela acepta, y así parte el proyecto de *El primer año*, cuya filmación dura otro tanto. Arranca con la toma de posesión del presidente Allende y termina con el viaje de Fidel Castro a Chile, y en mayo de 1972 está lista para ser estrenada.

El primer año es exactamente lo que su título indica: el seguimiento en imágenes de los acontecimientos principales que marcaron el año ini-

cial del gobierno de Allende. Filma «los hechos visibles, externos, públicos». Recurre al material de archivo sólo cuando es estrictamente necesario, porque Guzmán está empeñado en hacer un cine en el cual él mismo participe en la acción. Él y su equipo. No es que desprecie el cine documental que se hace a base del montaje de material de archivos, pero él ha hecho su opción y se mantendrá fiel a ella en esa y en las otras cintas que rodará en el período.

El primer año es más que una manera de celebrar los primeros doce meses del gobierno de Allende. Tiene el mérito de proporcionar un resumen visual de algunos de los hechos capitales de 1971, desde el histórico «Día de la Dignidad Nacional» en que Allende firma la ley que nacionaliza los minerales de cobre, hasta la ya legendaria y fatídica «marcha de las cacerolas», punto de partida de la ofensiva reaccionaria que culminará dos años después con el golpe de Estado. La película es una síntesis que, en cien minutos, según definición de un cronista de la época, «proyecta la realidad de un año vital, cargado de euforias, tensiones y realizaciones».

Del film se hacen dos versiones, una en 16 mm. destinada a los circuitos paralelos, y otra en 35 mm. que se proyecta en salas comerciales. Tiene una buena acogida en el público, particularmente en provincias, «donde la gente se ve a sí misma».

Se exhibe también en el extranjero, en Francia, Bélgica, Suiza, Canadá, Argelia, es decir, el mundo francoparlante, en el que circula una versión preparada por el cineasta francés Chris Marker, quien incorpora un prólogo explicativo y agrega voces en *off* de intérpretes franceses como Delphine Seyrig, Françoise Arnoul, François Périer. Con ellos se inicia una línea de colaboración solidaria que, con posterioridad al golpe militar, se convertirá durante años en gesto sistemático y regular.

Intenta a continuación «hacer una película de ficción, que es el fantasma que llevaba dentro», y elige el tema: hará una película sobre Manuel Rodríguez, que siente como una oportunidad de «volver a contar la historia desde el punto de vista marxista». Se trata, además, conforme a la aspiración común de todos los cineastas de la Unidad Popular, de «hacer un cine renovado, distinto, nada celebrativo, épico, experimentador». Se plantea, en primer lugar, cómo hacer en Chile un cine histórico que no se parezca al anglosajón, cuya característica principal es la de emplear recursos técnicos y estéticos de los que no se dispone en los países más «pobres». No quería que le ocurriera, expresa, lo que a Leopoldo Torre- Nilsson en Argentina, que hizo cosas sobre San Martín que son exactamente la repetición fallida en América Latina de un cine histórico hecho ya con una gran perfección formal, sobre todo por los ingleses.

Guzmán quería hacer un cine de ficción pero que fuera a la vez documental. La película debía partir con una encuesta callejera en la que se le

preguntaría a la gente sobre Manuel Rodríguez: quién fue, qué saben de él, cómo se lo imaginan, cómo creen que murió, etc. De este modo se recogerían dos cosas: «Primero, la enajenación del pueblo que ha sido manipulado, y al que le han contado una historia falsa de Manuel Rodríguez. Y segundo, el instinto que siempre surge en el pueblo, a pesar de todo, de reencontrar el héroe patriótico, nacional, que deseaba realmente hacer la independencia y por las armas». «Entonces, de repente, la película “surge” ya con Manuel Rodríguez cabalgando. Hemos desmitificado ya su figura y a partir de esa desmitificación vamos a buscar al verdadero Manuel Rodríguez».

De esta película alcanza a escribirse el guión y a formarse un equipo que trabaja en la investigación de escenarios. «Fue una lucha bastante intensa —cuenta Guzmán— para conseguir que el guión pasara». Se vivía la segunda etapa de Chile-Films, que él define como «tecnocrática», y los proyectos debían aprobarse por los representantes de los diversos partidos de la Unidad Popular que estaban representados en la dirección de la empresa. Producido el acuerdo, se inicia la filmación y alcanza a hacerse la primera secuencia. Sobreviene en ese instante el llamado «paro de Octubre», que configuró en 1972 la tentativa más seria emprendida por la oposición para desestabilizar el régimen de Allende.

A lo largo del año, los opositores habían ido desplegando un plan minucioso que contemplaba el desencadenamiento de todo tipo de acciones destinadas a crearle dificultades al gobierno. En ese instante, según se ha sabido después en forma documentada, estaba ya tomada la decisión oficial del gobierno norteamericano de participar en la subversión. Los partidos de derecha y la Democracia Cristiana no desdeñaban medio alguno que pudiera coadyuvar en la tentativa desestabilizadora. Fue así como surgió el movimiento huelguístico del mes de Octubre. A partir de un falso conflicto creado por el gremio de camioneros se organizó una vasta parálisis laboral que comprometió a sectores sociales muy amplios: comerciantes, profesionales, estamentos estudiantiles. Se vivía, según frase de Guzmán, «un clima espectral». La huelga durará todo el mes, y el cineasta decide con su equipo que «era absolutamente imposible dejar de filmar *lo que estaba pasando*» en esos momentos. Solicitó entonces autorización a Chile-Films para disponer del equipo previsto para el film sobre Manuel Rodríguez —principalmente el camarógrafo Jorge Müller y el jefe de producción, Federico Elton— y para que se lo proveyera con material de 16 mm. Se trataba de salir fuera del estudio y ponerse a trabajar en la recolección de imágenes de lo que estaba ocurriendo en el país. Así fue como filmaron *La respuesta de Octubre*, un documental de 50 minutos que muestra algunos de los esfuerzos organizativos hechos por los

partidarios del gobierno de la Unidad Popular para contrarrestar la ofensiva reaccionaria.

La película, declara su propio autor, se resiente de una cierta monotonía, «porque no hubo tiempo de elaborar una estructura». La verdad es que ese defecto está íntimamente asociado al enfoque político que Guzmán tenía en ese instante de lo que ocurría en el país, y a lo que él consideraba su deber como cineasta. Vive, para decirlo de alguna manera, la apoteosis de sus posiciones ultraizquierdistas, expresadas en el culto de lo que por entonces empezó a denominarse el «poder popular». La película no muestra mayormente «lo que estaba pasando», sino que se concentra en el rodaje de una sucesión de entrevistas alrededor del papel jugado para enfrentar el paro por los llamados «cordones industriales». Es un film, dice su realizador, «completamente especializado», que no está pensado para todo tipo de público. Estaba destinado a un sector muy concreto formado «por los propios trabajadores industriales, convirtiéndose las proyecciones que para éstos se efectuaban en un motivo de reflexión y de discusión sobre el tema del film (...) Apenas se intentó mostrar a otros sectores, y en las pocas ocasiones en que se hizo, el resultado fue poco estimulante, ya que, al versar sobre una temática específicamente obrera y tratarse de un film bastante árido para todos los que no estuvieran directamente implicados o muy interesados por ella, el público se aburría y no llegaba a entender bien la compleja problemática del mismo»³. La verdad es que el planteamiento ideológico excluía a todos los que no participaran —incluidos importantes sectores de trabajadores industriales— de las tesis que asignaban a los mencionados «cordones» y a su prolongación, los llamados «comandos comunales», un cierto papel hegemónico en las luchas populares. En este sentido, *La respuesta de Octubre* bien puede mostrarse como ejemplo bastante representativo de un tipo de cine militante propugnado por ciertos sectores maximalistas de la Unidad Popular, o ajenos a ella, como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR.

Patricio Guzmán explica sus inquietudes de ese instante en esta forma:

«El desencadenamiento de las opciones creativas es muy bello, pero primero tienes que ver *quién tiene el poder*. Eso es lo que clarifica todo (...) No es importante hacer mil películas de mil temas. Hagamos sólo 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. Ahí es cuando tú te das cuenta de que el cineasta, en un período de lucha de clases intensa, es completamente secundario.»

³ Andrés Linares. *El cine militante*. Miguel Castellote Editor, Madrid, 1976, pág. 164.

Después del paro patronal de Octubre la situación económica se agrava. Los problemas financieros de Chile-Films, que habían ido empeorando a lo largo del año, se tornan todavía más angustiosos. Se disponen medidas de emergencia y entre ellas, la cancelación definitiva de los dos costosos proyectos para llevar al cine las vidas de Balmaceda y Manuel Rodríguez.

Guzmán decide que, de todas maneras, hacer cine de ficción carece de sentido en ese instante; hay que insistir, piensa, en la línea documental porque lo que está pasando es más importante que lo que pudiera urdir la imaginación. Forma entonces el colectivo «Equipo Tercer Año», integrado por Müller y Elton más José Pino, Bernardo Menz, Angelina Vázquez y otros, y decide que repetirá la experiencia de *El primer año* buscando financiamiento fuera de Chile-Films.

El cineasta le habla de todo esto a su amigo Chris Marker en una carta de mediados de noviembre de 1972. «Chile-Films está al borde del colapso», le cuenta, y agrega: «Nuestra situación política es confusa y el país completo está viviendo una situación de preguerra civil». Le informa que la película sobre Manuel Rodríguez, ya no se hará. «Tenemos otros guiones —le dice—. Sin embargo, cualquier guión, cualquier idea, cualquier tema, por actual que parezca, está completamente sobrepasado por la realidad». Le expone enseguida el plan que se ha propuesto: formar un equipo que esté preparado en todo instante para salir a filmar lo que ocurra. «Igual como hicimos con *El primer Año* —aclara— pero.... buscar mayor análisis, mayor profundización de los hechos, menos carácter épico y más análisis político». «Lo que habría que hacer es un film de largometraje en el campo, las ciudades, las minas, las fábricas, los hogares, los puertos (...) una especie de mural, de totalidad, de gran fresco dinámico (...) en que aparezca en su globalidad la situación chilena».

La carta a Chris Marker tenía un objetivo preciso: pedir su ayuda, solicitarle película virgen, cintas magnéticas y otros materiales, muy difíciles de conseguir en Chile en esos instantes.

La ayuda llega y la filmación comienza casi de inmediato, el día 20 de febrero del 73. Previamente se han puesto de acuerdo sobre la modalidad del trabajo, para lo cual han preparado un «manifiesto de métodos» en el que procuran establecer las opciones técnicas posibles en relación al tipo de hechos que se estaban viviendo.

Se dan una organización sometida a una disciplina rígida, y se establece un programa de trabajo extremadamente riguroso, en el que no cuentan ni domingos ni festivos. No hay tampoco horarios estables; el equipo puede ser requerido a cualquier hora del día o de la noche. Un aspecto importante de su labor: la vinculación con la redacción de la revista *Chile Hoy*, semanario de izquierda independiente que dirigía la periodista y

profesora de filosofía Marta Harnecker. Es en la discusión con los redactores de la publicación como se establecen muchas de las pautas de las jornadas de filmación.

Quince días después de haber iniciado las tareas de rodaje, resuelven interrumpir el trabajo, porque comprueban que el primer impulso, que los llevaba a filmar «todo lo que ocurre» es verdaderamente imposible, ya que «*todo lo que pasa* no es realmente todo lo que pasa»⁴ en el sentido de la amplitud del proceso que se quería registrar, y de su celeridad y complejidad. Es por eso que deciden suspender la labor, mientras intentan descubrir las líneas metodológicas que puedan permitirles fijar los caminos para recoger en imágenes las cuestiones claves de la realidad chilena, que se daban principalmente en torno a las luchas económica, política e ideológica.

Durante todos los meses siguientes, hasta el día mismo en que se da el golpe de Estado, el equipo trabaja en forma incesante y filma miles de metros de película donde se registra la mayor parte de los hechos públicos esenciales del período: reuniones políticas, asambleas sindicales, mítines, debates de todo orden; entrevistas colectivas e individuales a personas y personajes de todos los sectores políticos y sociales; concentraciones masivas, reuniones de los partidos, actos solemnes del gobierno, ceremonias del más diverso carácter. «Hemos empezado a elaborar —dice Guzmán— un gran cuadro esquema que sea la síntesis de la lucha de clases en Chile» (Ibid., pág. 30), lo que significa desechar lo puramente descriptivo o impresionista y rehuir, desde luego, cualquier cosa que pueda recordar el carácter celebrativo de *El primer Año*. Se trataba de salir al encuentro del «contrapunto permanente entre las acciones *visibles* de la izquierda y las acciones *visibles* de la derecha» (Ibid., pág. 40), y procurar en suma aprovechar todo lo que signifique almacenar en imágenes *la acción* de lo que se está viviendo allí donde se encuentre presente.

Así se hizo hasta que los acontecimientos ya no lo permitieron. Una buena parte del equipo fue detenido: al menos cuatro de ellos estuvieron en prisión. Guzmán estuvo quince días en el Estadio Nacional, y no fue inútil la protesta internacional para acelerar su salida en libertad. Partió luego hacia el exilio, como algunos de sus compañeros. Antes organiza-

⁴ Patricio Guzmán. *La batalla de Chile. La lucha de un pueblo sin armas*. Editorial Ayuso - Libros Hiperión, Madrid, 1977, 232 págs.

El libro contiene una abundante documentación teórica y técnica. La parte principal está compuesta por el guión de «La insurrección de la burguesía» y «El golpe de Estado», las dos primeras partes de *La batalla de Chile*. El resto comprende textos del propio Guzmán y dos prólogos preparados por Marta Harnecker y Julio García Espinoza.

ron una tarea que en el primer momento parecía prácticamente imposible: sacar del país todo el material filmado, que era enorme. Fue Federico Elton el principal encargado de hacerlo y el éxito fue total, porque se logró trasladar al extranjero hasta el último rollo de película.

De aquel equipo hubo alguien que no salió al exilio: Jorge Müller, el director de fotografía. Fue detenido al año siguiente, el día 29 de noviembre, y nunca más se supo de su paradero. Junto con él estaba su compañera, la actriz Carmen Bueno, cuyo nombre figuró meses después en una lista de un centenar de desaparecidos que, según el gobierno de Pinochet, habían muerto en el exilio. Todos ellos, según se ha probado después fehacientemente, nunca salieron del país; fueron simplemente asesinados.

Patricio Guzmán intentó primero procesar el material en Francia. En París buscó todo tipo de apoyo. Tenía principalmente una responsabilidad con Chris Marker por las ayudas decisivas que éste había prestado. En Francia, además, como en varios otros países, había un clima en principio muy propicio. El golpe de Estado produjo una sacudida emocional universal sólo comparable con experiencias como el conflicto del Viet Nam o la Guerra Civil española, y en todas partes se abrían las puertas de la solidaridad con los perseguidos. Pero el dinero que se necesitaba para completar la película era mucho; aunque sólo después Guzmán tomaría conciencia plena de la magnitud exacta de la tarea que tenía por delante, él sabía ya que el film sería bastante extenso y su procesamiento inevitablemente muy lento. Todo eso suponía el despliegue de unos recursos que, objetivamente, por la naturaleza de la empresa, era impensable que pudieran encontrarse en un país capitalista. De allí la resolución a partir a Cuba, donde el realizador se instaló con la casi totalidad del colectivo original.

Afredo Guevara, entonces presidente del ICAIC, Instituto de las Artes e Industria Cinematográficas de Cuba, estaba de paso en París a comienzos de 1974. Apenas se enteró de lo que Guzmán y su equipo se traían entre manos, ofreció la ayuda de su organismo. «Tendrán todo, absolutamente todo para terminar la película», les dijo. Intentaron primero, sin embargo, hallar una solución en Francia. Fracasada ésta decidieron, de común acuerdo con Marker, irse a La Habana, adonde se dirigieron en marzo de ese año. Y fue allí donde «gracias al apoyo generoso, solidario de la Cuba revolucionaria, esta película de tan larga elaboración pudo ser terminada». Son las palabras del realizador, quien agrega además las observaciones siguientes, que tienen una extremada importancia para entender lo que luego sería *La batalla de Chile*:

«Habría que decir también que la película hubiese sido completamente

distinta si la hubiéramos terminado en un país capitalista. Si la película la hubiésemos terminado en Amsterdam, en París o en Venezuela hubiera sido una película muy inferior a los resultados conseguidos. Porque la película se debe también a la influencia que la Revolución Cubana ha tenido en nosotros. Y fundamentalmente ha sido una influencia unitaria. Es decir, de cómo las distintas tendencias confluyen hacia un solo fin. Este espíritu unitario que la película tiene hubiera sido imposible de conseguirlo en otro lugar. Además, cuando uno está en Cuba comprende lo que es una revolución, y comprendiendo cómo es una revolución, se analiza mucho mejor un período prerrevolucionario como fue el chileno.»

En La Habana hubo un trabajo conjunto de todas las fuerzas políticas de la izquierda chilena, en el cual fue decisiva la labor previa hecha por Marta Harnecker y el cubano Julio García Espinoza. Una pieza clave en la tarea propiamente técnica fue la participación en el montaje de Pedro Chaskel, quien, fuera de sus cualidades como realizador, es con bastante certeza el más experimentado y talentoso de los montajistas chilenos. El no formaba parte del equipo original, y la idea de incorporarlo al colectivo sólo surgió después del golpe. A él le correspondió, junto con Guzmán, afrontar la dura tarea inicial de visionar la totalidad del material («estamos frente a un monstruo», dijo Chaskel, según cuenta Guzmán) y tratar de establecer qué film podría sacarse de aquella imponente masa de metros de película.

El resultado fue, como se sabe, no un film, sino tres, o mejor, una trilogía: *La insurrección de la burguesía*, *El golpe de Estado* y *El Poder Popular*, títulos que conforman el gran fresco llamado *La batalla de Chile*.

De *La batalla de Chile* puede decirse algo que es difícil que pueda aplicarse, hasta ahora, a otro film chileno: es una película ya clásica. No sólo se trata de que ella muestre, en el tercer año del gobierno de la Unidad Popular, todos los acontecimientos que iban configurando, día a día, el desarrollo implacable de la conjuración reaccionaria. Se trata, además, de sus cualidades propiamente cinematográficas. No bastan los grandes hechos de la historia para que se produzcan las grandes obras de arte. Es necesario, además, que haya un artista allí capaz de producirlas.

La crítica señaló, en su momento, el papel jugado en el film por el plano-secuencia, que no suele ser usual en el cine documental, y de cómo su empleo en la película de Guzmán, gracias a las ideas con que el equipo encaraba el rodaje de cada situación y a su visión comprometida con lo que se estaba filmando —más la calidad técnica de cada uno de sus integrantes, muy superior a la media de los equipos de noticiarios— da un cine directo que «no tiene descartes», que muestra al espectador «lo que

está pasando» trasladándolo al propio lugar de los hechos sin que lo perturbe «la convención del montaje».

Acercas del poder de sus imágenes se ha escrito también bastante. No sólo están aquellas que forman ya parte de la historia en su sentido más general o colectivo (el bombardeo de La Moneda; las grandes marchas, en particular la del último 4 de septiembre, etc.) sino muchas otras que recogen el testimonio individual —obreros, pobladores, dueñas de casa, empleados, dirigentes políticos, etc.— en el escenario mismo de los acontecimientos. Son memorables, por ejemplo, algunas entrevistas con personas opositoras al gobierno, mujeres sobre todo, cuyas palabras traducen el clima de odio que se vivía en Chile el año del derrocamiento de Allende. En una escena en que la cámara y el entrevistador se acercan a una manifestación de derecha, una señora declara lo siguiente (son los días inmediatamente anteriores a las elecciones parlamentarias del mes de marzo):

«¡Que se acuse constitucionalmente al presidente y lo saquen el veintiuno de mayo mismo!... ¡Porque tienen destruido, molido, y éste es un gobierno corrompido y degenerado, señor! ¡Degenerado y corrompido! ¡Inmundo! ¡Comunistas asquerosos, tienen que salir todos de Chile! El 21 de mayo tendremos, gracias a Dios, el Gobierno más limpio y lindo que hayamos tenido, ganando con la democracia y sacando a esos comunistas, marxistas podridos... ¡Malditos sean!».

(Guzmán, *La batalla...*, pág. 65).

Ya hemos hablado de otras secuencias, como la de los funerales del edecán naval Arturo Araya. Está también la de la muerte del camarógrafo Leonardo Henricksen, reportero argentino que fue a Chile los días del «tancazo» contratado por la televisión sueca. El equipo de Guzmán está ese día del intento de sublevación del mes de junio, filmando los movimientos de los militares. Henricksen está a una cuadra de distancia en las mismas funciones. Llega un jeep y de él desciende un grupo de soldados al mando de un oficial. La cámara de Guzmán los capta desde un cierto ángulo, mientras Henricksen enfoca directamente al oficial. Éste saca su pistola, lo encañona —está a unos quince o veinte metros de distancia— y le dispara: la cámara recoge todo eso con extrema fidelidad hasta el instante en que la imagen empieza a vacilar. El camarógrafo ha sido alcanzado y cae herido de muerte, después de haber filmado su propio asesinato⁵.

⁵ La imagen es una de las poquísimas de *La batalla de Chile* que no fue filmada por el equipo propio de la película. Su impacto mundial fue fulminante, y ha sido recogida después en muchos documentales sobre la situación chilena.

Guzmán completa el relato del hecho en su libro *El cine contra el fascismo* (pág. 89) en párrafos que vale la pena reproducir:

En las cuatro horas que duran las tres partes del film, Guzmán ha dejado un testimonio sobrecogedor, «un documento indesmentible» de algunos de los hechos esenciales del período seguramente más álgido de la historia de Chile. Tiene, según Marta Harnecker, «el mérito único en la historia del cine, de haber filmado paso a paso, con una extraña intuición premonitória, la agonía de una experiencia revolucionaria que conmovió al mundo». Una de sus cualidades, dice en seguida, es que «sin pretender dar una explicación intelectual de los hechos ocurridos», el impacto de éstos es tan fuerte «que necesariamente conduce al espectador a buscar una explicación, a sacar sus propias conclusiones». (Guzmán, *La batalla...*, pp. 11-12). Su estilo de aproximación a la realidad, según el crítico francés Louis Marcorelles (*Le Monde*, 20-V-76), es «irreemplazable» en el sentido de que sirve al análisis, y «deja entrever lo que será mañana la historia estudiada, revisada y corregida por el cine, lejos de la polvareda libresca». En esta perspectiva, agrega, «*La batalla de Chile* marca un hito en la historia del cine».

La batalla de Chile tuvo, a nivel mundial, un eco que no suele ser frecuente en el género documental. Desigual, como es explicable, para cada una de sus tres partes, pero en conjunto, bastante excepcional. Fuera de su proyección en circuitos comerciales normales, se mostró en innumerables festivales en Francia, Unión Soviética, Italia, Alemania Federal, Alemania Democrática, España, Cuba, México, Bélgica, Venezuela; y obtuvo, por otra parte, una gran cantidad de distinciones.

Guzmán sostiene que su película es «una memoria de lo vivido». Un crítico cubano resume sus impresiones diciendo lo siguiente:

«¿Se ha preguntado el lector alguna vez, al leer un material sobre la Revolución Francesa o la Comuna de París, la significación que tendría para nosotros hoy (...) contar con una imagen cinematográfica testimonial de aquellos tiempos?»⁶.

«A Henricksen le ocurre algo muy extraño. Parece que Henricksen se siente protegido por la cámara. Algo que yo notaba también en Jorge Müller y en Bernardo Menz en el sonido. Cuando Bernardo tenía el micrófono puesto y oía a través de los auriculares y cuando Jorge miraba a través de la cámara, yo estaba entre los dos y pensaba: ¿Cómo es posible que Jorge y Bernardo estén tan tranquilos en medio de una batalla callejera donde están cayendo piedras, piedras grandes a pocos metros? ¿Cómo es posible que Bernardo no tenga miedo en las situaciones callejeras? Bernardo grabó impactos de pedradas que caían a poco menos que a sus pies. Y Jorge seguía la caída de la piedra con la cámara, que pasaba por encima de nosotros a veces.

»Hay una situación extraordinaria que se produce cuando tú eres intermediario de los sonidos o de la imagen. Cuando tú ves el obturador pasando, el obturador nunca se deja de ver. Yo creo que a Henricksen le pasó un poco esta situación, porque ¡hace un *zoom* a quien le dispara!».

⁶ Rolando Pérez Betancourt en *Granma*, La Habana, 16-VIII-75.

Los chilenos cuentan con esa posibilidad en relación con uno de los períodos cruciales de su historia.

La batalla de Chile no sólo consagró a Patricio Guzmán como el documentalista más importante que haya tenido hasta ahora la cinematografía chilena, sino que hizo de él —teniendo en cuenta, además, sus películas anteriores, *El primer año* y *La respuesta de Octubre*— el cineasta «de la Unidad Popular» por antonomasia. Si hay que hablar, como algunos lo han hecho, de un «cine de Allende», el cineasta que más se ajusta a esta definición es, fuera de toda duda, Patricio Guzmán.

Guzmán pasó después largos años silencioso. De Cuba pasó a España y allí filmó, en 1983, su primer largometraje de ficción —*La rosa de los vientos*— en base a una historia del conocido dramaturgo Jorge Díaz. Cumplía así, más de diez años después de habérselo propuesto por vez primera, su vieja aspiración de incursionar en el cine de ficción. Pero la experiencia no agregó nada a su prestigio.

Posteriormente, en 1987, volvió al cine documental, ocupándose del rodaje por cuenta de la televisión española, de un largometraje sobre el papel jugado por la Iglesia chilena en los años de la dictadura de Pinochet. Volvió así al género que ha labrado su prestigio y al tema —el de Chile— que fue siempre el suyo. *En nombre de Dios*, proyectado por primera vez en marzo de 1987, resume en hora y media no sólo lo que es la presencia de la Iglesia católica en la vida de Chile de este tiempo, sino que entrega, a partir de ello, un cuadro bastante amplio (y sobrecogedor, por añadidura) del acontecer diario bajo la Dictadura. Muestra los tres sectores que actúan en el mundo eclesiástico, y el papel que los dos primeros —la iglesia popular y la de los moderados— juegan en la lucha por los Derechos Humanos y contra la represión.

El tema de la película se introduce a través de la Vicaría de la Solidaridad: su funcionamiento, los servicios que presta, las dificultades que afronta por el asedio de que es objeto. Hablan sus personeros y a partir de esto empiezan a verse, en etapas sucesivas, los diversos escenarios y las múltiples manifestaciones donde se expresa la lucha popular incesante. Se inicia después una larga serie de entrevistas: al cardenal Silva Henríquez y a numerosos obispos y sacerdotes. Cada uno va respondiendo brevemente las preguntas del realizador-encuestador y éstas se complementan inmediatamente con una ilustración en imágenes del tema abordado. Desfilan así escenas de singular dramatismo, a cuyo mayor relieve contribuyen en no poca medida la pericia técnica y la valentía de los operadores, que virtualmente introducen sus cámaras y aparatos de sonido en las bocas mismas de los fusiles de la fuerza represiva.

Conforme avanza el diálogo con los eclesiásticos, se va configurando

con claridad la realidad de una Iglesia cuyas diferencias con el régimen son muy profundas, por mucho que algunas respuestas muestren a veces una cautela probablemente inevitable. Aunque hay algunos que no se muerden la lengua para dar opiniones extremas, como Renato Hevia —sacerdote jesuita, director de la revista *Mensaje*— que afirma que en tanto cristiano debe amar a sus semejantes, incluso si se trata de Pinochet, pero que a éste preferiría amarlo viéndolo en la cárcel, «porque se la merece».

Aparece en la película el rostro sin ambigüedad de la Iglesia más radical y más cercana a la inquietud y la vida populares: los testimonios del teólogo Ronaldo Muñoz y del sacerdote Mariano Puga. A este último se lo filma en una secuencia de rara belleza: la ceremonia del matrimonio católico conforme a un nuevo rito en que la liturgia descansa en un diálogo sin solemnidad entre los contrayentes y entre éstos y el cura, con una participación activa del público y una «puesta en escena» donde predominan los elementos de una fiesta popular. La presencia de esta Iglesia se ve también en otra secuencia notable: la que muestra al sacerdote Pierre Dubois dirigiendo con singular valentía a los pobladores de La Victoria en un enfrentamiento con la fuerza pública.

La contrapartida la da la iglesia oficial, la que se mantiene al lado del régimen y avala sus actuaciones. La película la muestra en pleno ejercicio ceremonial —delante de Pinochet y su esposa, de los ministros y de altas autoridades civiles y militares— con el mismo ritual secular, la misma pompa marmórea y suntuosa que esta iglesia ha dedicado antes a otros dictadores.

En su *En nombre de Dios* Patricio Guzmán ha reincidido en el estilo del plano-secuencia, lo que le permite ganar en verosimilitud y en intensidad narrativa, metiendo literalmente al espectador en la historia. El cineasta trabajó en el film con un espléndido grupo de colaboradores —cinematografistas que en su mayoría tienen ya una experiencia probada en manifestaciones, marchas y enfrentamientos con la policía—; ello le ayudó a armar uno de los documentales más perfectos desde el punto de vista formal que se hayan hecho sobre el drama chileno. Las imágenes están tratadas con tal eficacia que las escenas de choques callejeros, por ejemplo, entre policía y pueblo, que han sido filmadas en centenares de ocasiones todos estos años, se nos aparecen aquí como un relato que viéramos por vez primera. Es el resultado también, en una buena medida, de la calidad del montaje, que puede calificarse sin exageración de impecable. Un papel esencial cumplen también la música, que fue especialmente compuesta para el film, y el adecuado tratamiento del color.

Cuando llega la intensa escena final —una multitud que avanza sobre el escenario, como si saliera a nuestro encuentro invitándonos a sumar-

nos a ella— el espectador termina literalmente con un nudo en la garganta, viviendo no sólo la emoción de lo que ha visto en la película, sino la que pudiera además sugerirle lo que aún no ha podido ver, la historia que sobrevendrá⁷.

En nombre de Dios es uno de los mejores documentales filmados en todos estos años sobre el drama chileno. El hecho de que el sesgo elegido —el del papel de la Iglesia— pueda mirarse como parcial o insuficiente, impide que la película adquiera ese carácter *total* que tiene, por ejemplo, *La batalla de Chile*. Pero todo eso no le resta ningún mérito. La cinta prueba que Guzmán sigue siendo el mayor documentalista chileno y probablemente uno de los mejores del cine contemporáneo; ella lo muestra con sus más salientes cualidades: la inteligencia para asomarse a los hechos incorporando en el acto una cuota constante de reflexión, y la capacidad para tomar la distancia necesaria sin dejar por ello de decir: ésta es mi elección, mi punto de vista.

⁷ *En nombre de Dios* tuvo una audiencia mayor de la que podía preverse originalmente. El tema no la ayudaba, porque los problemas de la religión en Latinoamérica y su eventual papel progresista provocan un rechazo igual entre católicos y no católicos españoles, aunque por razones diametralmente opuestas (unos por exceso de tradicionalismo y otros porque estiman que la Iglesia será siempre reaccionaria). En virtud de un cambio inopinado de programación, el film se exhibió casi sin aviso previo la noche del 19 de marzo, día de San José. La vieron, así, los espectadores que en toda la Península esperaban el fin de la jornada para ver la Nit del Foc, la célebre fiesta en que los valencianos queman en sus plazas las esculturas de madera y cartón-piedra conocidas con el célebre nombre de «fallas». Según datos oficiales, los televidentes fueron alrededor de ocho millones.