

De *La Batalla...* a *La cordillera...* Pactos interpretativos en el cine de Patricio Guzmán¹

La batalla de Chile es una titánica obra del documentalista Patricio Guzmán que plasmó los mil días del gobierno de Salvador Allende. Este documental –montado en Cuba durante el exilio– es una pieza fundamental del rol de testimonio histórico del audiovisual. En producciones posteriores Guzmán incluirá fragmentos de esta película como un trabajo constante de reflexión, memoria y performatividad del documental.

Claudio Salinas Muñoz, Ignacio del Valle-Dávila, Hans Stange Marcus

Introducción

Este artículo tiene como objetivo el estudio de los discursos históricos en el cine documental chileno, desde un enfoque que pretende distanciarse de la aproximación convencional, centrada más en los aspectos socio pragmáticos y significativos del contenido de la representación fílmica. En lugar de ello, nos hemos propuesto describir cómo los documentales históricos chilenos le dan forma sensible al pasado, lo que supone desplazarnos hacia el cruce o intersección del campo de la comunicación con el de la estética.

Nuestra propuesta forma parte de una línea de investigación en la que, por casi diez años, hemos interrogado las relaciones entre el cine chileno y los discursos históricos (Stange *et al.*, 2013, 2017, 2018, 2019a, 2019b, 2020, 2022). Los primeros proyectos construyeron el marco teórico de la línea y exploraron las representaciones históricas en el cine de ficción y en las series televisivas, estableciendo que

los filmes producen un *verosímil histórico*, es decir, una forma estética cuyo “efecto de realidad” depende de su articulación con los campos de conocimiento y experiencia de sus públicos. En el caso de la ficción, se desarrollan estrategias enmarcadas en el conocimiento de los “géneros históricos”; en el caso de las series televisivas, las estrategias de representación apelan a un “sentido común audiovisual”. Y en el caso de los documentales, la literatura (Sánchez, 2006; Ibáñez y Anania, 2010; Aprea, 2012; Rosenstone, 2014; Lusnich y Morettin, 2020), así como nuestra investigación previa (Salinas, Del Valle y Stange, 2022), identifica que las estrategias de representación apelarían a dos tipos de *pactos* o *contratos* de interpretación: la historia o la memoria. Con todo, las hibridaciones entre ambos tipos de interpretación también son posibles, como veremos a lo largo de este texto. Establecer las estrategias mediante las cuales estas formas sensibles del pasado pueden convocar ambos regímenes de

representación y sus hibridaciones es, por tanto, la propuesta aquí desarrollada.

Analizamos secuencias específicas de tres filmes de Patricio Guzmán en torno al golpe de Estado y la dictadura: *La batalla de Chile, parte 2: El golpe de Estado* (1977), *Chile, la memoria obstinada* (1997) y *La cordillera de los sueños* (2019). La elección de este documentalista de referencia en Chile y el extranjero se sustenta en dos criterios: permite analizar las relaciones entre historia y memoria en la obra de un mismo cineasta, a lo largo de un marco temporal de casi 50 años, y los tres filmes seleccionados abordan diferentes aspectos de un mismo tema, el golpe de Estado y la dictadura militar. A cincuenta años del 11 de septiembre de 1973 nos parece necesario volver a detenernos sobre estos temas, con el objetivo de estudiar las formas cinematográficas que adquiere el trabajo de la historia y de la memoria en Chile.

Materiales y métodos

El mundo “real”, compartido por el espectador y el filme documental, es la fuente de un sentido común audiovisual, compuesto por un repertorio o archivo mental de imágenes, personajes, frases y episodios históricos. También forman parte de ese repertorio todo tipo de textos, incluyendo obras literarias y artísticas. Es, en definitiva, un conocimiento socialmente compartido, cuyos contenidos e interpretaciones están fuertemente asociados a intereses de género, raza, grupo etario y clase y, por lo tanto, sobre el que caben disputas. Ese “real” que da forma al “sentido común audiovisual” no es independiente de los discursos sociales. Sin embargo, tampoco es únicamente discurso. Como explica Javier Campo: “lo real en el cine de lo real es ese constructo ligado a visiones situadas en contextos espacio temporales específicos. Pero, aún de esa manera y frente a otros tipos de cines, el documental guarda un vínculo diferencial con lo real” (2012, p. 20)

El sentido común audiovisual se asemeja parcialmente a los conceptos de “imaginario social” de Bronislaw Baczko (1999) y de “representación colectiva”, al menos como la entiende Roger Chartier (1991, p. 182, 183), un saber compartido que resulta esencial para la construcción y reconocimiento

de identidades sociales. Sin embargo, a diferencia de esos conceptos, en el caso del sentido común audiovisual, la representación no es el instrumento esencial del análisis; puesto que la dimensión figural también está presente con independencia de la representación. De esa manera, gestos, poses, ritmos y estructuras compositivas forman parte también del “sentido común” y pueden ser convocados a través de asociaciones más libres que las que permite la lógica doble de sustitución simbólica/presentación del concepto de representación (Chartier, 1991, p. 183).

El sentido común audiovisual activa la conciencia histórica del espectador, concepto relevante para la filosofía de la historia y que comprenderemos, aquí, siguiendo a Rüsen: “Se entiende por conciencia histórica a una suma de operaciones mentales con las cuales los hombres interpretan la experiencia de evolución temporal de su mundo y de sí mismos de forma tal que puedan orientar intencionalmente su vida práctica en el tiempo” (2001, p. 58). La conciencia histórica se vierte en las prácticas habituales, en la cotidianidad de la vida de hombres y mujeres, algo así como una conciencia práctica que conduce sus acciones y relaciones en la mundanidad de la vida y que opera como un marco interpretativo en el que se insertan sus acciones otorgándoles sentido más allá de su individualidad.

La conciencia histórica toma al pasado como experiencia y permite entender el sentido del cambio temporal y las perspectivas futuras hacia las que se orienta el cambio. En este sentido, se puede entender a la historia como un nexo entre el pasado, el presente y el futuro. ¿Cuál sería la función de la conciencia histórica? La más relevante sería la de conferir a la realidad “una dirección temporal, una orientación que puede guiar la acción intencionalmente, a través de la mediación de la memoria histórica” (Rüsen, 1992, p. 29). Dicha orientación se manifiesta en dos esferas, una concerniente a la vida práctica y, la otra, relacionada con la subjetividad interna de los actores.

Una cuestión importante relacionada con las formas cinematográficas de la conciencia histórica es la manera en la que la temporalidad histórica se presenta en el cine. Michele Lagny (1994) ha aplicado al cine el principio de las duraciones históricas propuesto por Fernand Braudel: una “larga duración”, propia de los procesos históricos lentos

y complejos; una “duración media” de los ciclos históricos más acotados y una “corta duración” de los acontecimientos efímeros marcados por la vorágine de la contingencia. Según Lagny, el cine consigue poner en imágenes historias relacionadas con esas diferentes duraciones e, incluso, puede superponerlas, presentando en una misma película múltiples temporalidades, así como procesos de coalescencia o fusión temporal.

Esas temporalidades son articuladas o yuxtapuestas con los elementos del sentido común audiovisual, de lo que resultan dos grandes formas de comprender nuestro modo de imaginar el pasado: la memoria y la historia. En ambos casos, estamos ante relatos que presentan semejanzas formales, pero cuyos objetivos y metodologías son distintos (Aprea, 2015). La historia puede ser evaluada en términos de verdad; pues podemos enjuiciar la veracidad de las fuentes históricas o de los hechos que sustentan y la plausibilidad y rigor de las explicaciones de los historiadores (Ricoeur, 2008). En cambio, la memoria no puede evaluarse a partir de esos principios; pero tiene interés para el historiador como una cristalización de relatos sobre el pasado que forjan subjetividades e identidades.

A pesar de ello, historia y memoria no son categorías mutuamente excluyentes, sino que permiten una amplia gama de hibridaciones. Así lo entendió Jacques Rancière (2008), al reflexionar sobre las relaciones entre cine e historia. Él concibió tres modelos complementarios a partir de los que el cine se aproxima al pasado: el cine puede ejercer la función de historia en el sentido tradicional del concepto (relato de hechos memorables); puede ejercer la función de un trabajo de memoria y, por lo tanto, de un memorial; y puede, por último, abordar el pasado como la potencia de un destino común en el que participan tanto el filme como los espectadores.

En el caso concreto de los documentales chilenos sobre las violaciones de los derechos humanos acontecidas durante la dictadura, hemos percibido, en la práctica, la existencia de, al menos, tres grandes modos narrativos. El primero de ellos está asociado al objetivo de establecer una verdad histórica relacionada con la detención, tortura y desaparición de miles de chilenos a manos del régimen. En segundo lugar, es posible distinguir documentales cuyo centro de atención es la memoria sub-

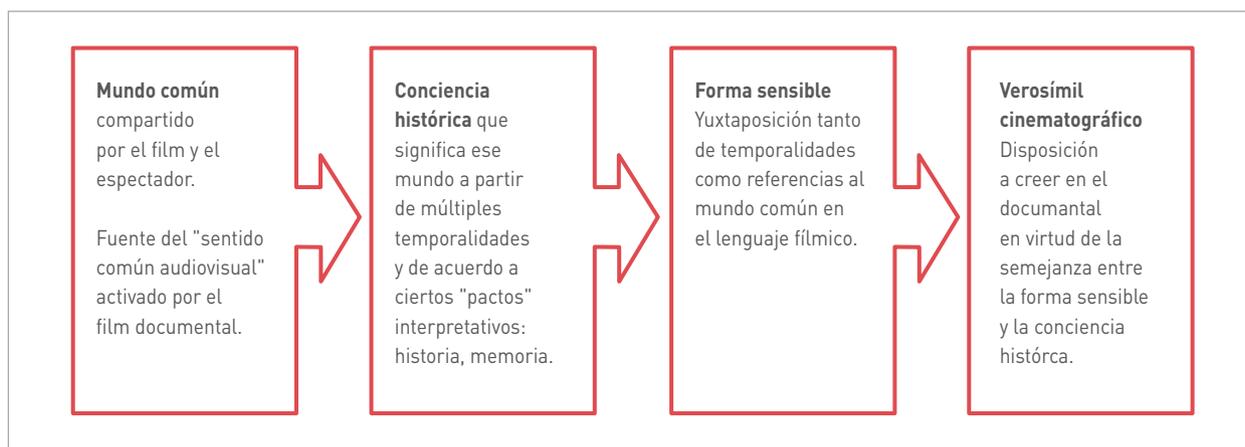
jetiva del cineasta sobre eventos traumáticos del pasado, que tuvieron consecuencias negativas en su vida privada y/o en la de su familia o núcleo cercano (Bossy y Vergara, 2010; Del Valle, 2019). Entre ambas vertientes, postulamos la existencia de una tercera en la que es perceptible una hibridación del modo histórico y de la función memorial, así como una preocupación por la enunciación de una memoria colectiva de las víctimas, a través de la que se establecería un destino común para la sociedad que se recupera del trauma.

Con independencia del modo en que se articule su aproximación al pasado, los filmes documentales conforman sus secuencias audiovisuales entretejiendo las características del lenguaje fílmico con la conciencia histórica del espectador: así, cuando se produce un acercamiento o coincidencia entre ambas, aparece la disposición a creer en el efecto de realidad que plantea el documental, es decir, en el verosímil histórico del documental.

Para analizar secuencias audiovisuales de documentales chilenos que trabajan con los pactos de la memoria, la historia y sus hibridaciones, hemos diseñado un instrumento que consiste en la descomposición de la secuencia audiovisual en tres ámbitos:

- a. El registro de los elementos formales del lenguaje fílmico —planos, montaje, música, decorados, encuadres, sonidos, entre otros— junto con una descripción de las estructuras narrativas. Estos procedimientos pueden ser tan diversos —desde el empleo de la música a efectos de sonido específicos; de la aparición en pantalla de segmentos televisivos al uso de fotografías, pasando por recreaciones, animaciones o movimientos de cámara, por ejemplo— que optamos por no categorizarlos previamente. En su lugar, los hemos inferido directamente del visionado de las películas y, luego, los hemos reducido según su similitud estilística, su función narrativa y su recurrencia.
- b. El registro de los elementos del mundo común conformado entre el espectador y el filme, organizado a través de dos dimensiones: El catálogo de referencias contextuales contenidas en la secuencia

Figura: Esquema analítico del verosímil histórico cinematográfico.



Fuente: Elaboración propia.

analizada, es decir, los hechos y datos referidos al mundo "real" presentes en la secuencia y que son conocidos o reconocibles por el espectador (noticias, frases, canciones, modas, tendencias) y las alusiones al bagaje fílmico del espectador, su conocimiento del lenguaje audiovisual y su capacidad, a través de la experiencia del consumo mediático o su habilidad en la interpretación audiovisual, de reconocer planteamientos audiovisuales del mismo modo que un buen lector reconoce tropos literarios o un aficionado a la pintura identifica estilos y temas. Estos elementos en común entre el espectador y el filme permiten al primero la capacidad de atribuir cierta intención comunicativa en la secuencia: explicar, denunciar, testimoniar, etcétera.

- c. Por último, reconocemos las apelaciones a la conciencia histórica, esto es, a la capacidad de interpretar y dar sentido a las experiencias a través del cambio temporal (Rüsen, 2001), que pueden apreciarse en la secuencia elegida por medio de dos vías: primero, la identificación de las temporalidades puestas en escena (por ejemplo, cuando el guion compara el pasado con el presente, o cuando el montaje presenta un hecho acotado en el contexto de un proceso histórico más largo) y, sobre todo, sus relaciones e interpolaciones (Lagny, 1994); luego, la presentación de ciertos significados colectivos preferentes expresados

como emblemas visuales, metáforas, alegorías o algún otro recurso poético a partir del cual se intenta significar y delimitar sintéticamente un periodo o experiencia histórica determinados (por ejemplo, un triunfo nacional por medio de la imagen de una bandera ondeando, un periodo de progreso económico por medio de una secuencia de actividades industriales).

El estudio de las formas cinematográficas de la historia precisa tener en cuenta tanto la utilización de procedimientos cinematográficos específicos, como la puesta en escena y la distribución y orden de los fragmentos de registros fílmicos por medio del montaje. Así, al buscar las formas sensibles, decidimos que las unidades de análisis sean pequeñas secuencias de las películas en las que se aprecie cierta coherencia formal y narrativa (una unidad con sentido completo), antes que los documentales completos.

Revisamos tres películas del documentalista chileno Patricio Guzmán. Éstas han sido escogidas con el objetivo de describir las tres grandes formas de imaginar el pasado: la memoria, la historia y sus hibridaciones. Se trata de *La batalla de Chile, parte 2: El golpe de Estado* (1977), *Chile, la memoria obstinada* (1997) y *La cordillera de los sueños* (2019). Como veremos a continuación, en las dos últimas, *La batalla de Chile* está presente de diversas maneras, ya sea como archivo o como evocación de una experiencia vital. Interrogar las maneras en que aparece nos ayudará a mostrar los cambios en los pactos narrativos.

Resultados y discusión

La batalla de Chile

En el caso de *La batalla de Chile: el golpe de Estado* hemos elegido la secuencia que trata de Arturo Araya, edecán de Salvador Allende asesinado, en julio de 1973, por miembros del grupo de extrema derecha Patria y Libertad². La secuencia dura seis minutos y está compuesta por cuatro segmentos³: el primero representa el crimen contra el capitán Arturo Araya Peeters; el segundo, los oficios fúnebres en La Moneda y el traslado del cuerpo a Valparaíso; por último, en el tercer segmento, se nos muestra el funeral en un cementerio porteño, con los respectivos honores militares. En toda la secuencia predomina la cámara al hombro y se advierte una clara preferencia estilística por los primeros planos y planos de detalle.

El primer segmento es el más breve de todos, con una duración de 17 segundos. La acción dramatiza el asesinato con sucesivas tomas de una calle por la que circulan algunos vehículos, entre el fuego producido por lo que podría ser una explosión o un coche incendiado. La cámara efectúa algunos *zooms*, pero el objetivo no consigue enfocar bien los objetos, ni tampoco encuadrarlos con precisión. En la banda sonora se escuchan ruidos de disparos añadidos en el montaje. Las imágenes transmiten una cierta confusión que evoca la violencia del atentado. A continuación, se muestra una fotografía fija del capitán Araya, en primer plano, con uniforme de gala y haciendo el saludo militar, acompañada de sonido de sirenas de ambulancias o patrullas de policía. Solo entonces la voz en *off* anuncia que fue asesinado el 27 de julio de 1973 a la 1:30 de la madrugada, a manos de la extrema derecha. El peligro de un atentado había sido anunciado por el narrador al final de la secuencia anterior, donde vemos una reunión de Allende y Aylwin en La Moneda: “La posibilidad de un cierto acuerdo entre Allende y la cúpula demócrata cristiana causa una profunda inquietud entre los adversarios más irreconciliables del gobierno”. Por lo tanto, el asesinato es discursivamente situado como la reacción directa de esas negociaciones por parte de los sectores golpistas.

El segundo segmento tiene una duración aproximada de 70 segundos. Al principio se muestra la

entrada de Allende al palacio de la Moneda. La cámara al hombro tiembla y pugna por aproximarse al presidente, abriéndose paso entre las espaldas y las cabezas de los uniformados. El sonido directo, con ruidos de coches, comentarios e interjecciones de los transeúntes y de la prensa, contribuye a crear la atmósfera de agitación del momento. Enseguida, vemos la carroza fúnebre y la salida de Allende y su comitiva. La banda de la guardia palaciega rinde honores al cortejo fúnebre con una trompeta. La siguiente toma es un *travelling* que muestra una avenida de Valparaíso donde una multitud espera el paso del cortejo. Ambas tomas están unidas por el sonido de la misma trompeta. El filme hace una elipsis del viaje entre Santiago y Valparaíso, pero establece una conexión entre los dos espacios a través de las notas del instrumento musical. La voz del narrador también crea una relación entre las imágenes. Primero explica que la violencia política había atacado a un oficial cercano a Allende, justo cuando el presidente negociaba con la Democracia Cristiana; después añade que Araya era el principal enlace entre el gobierno y los oficiales constitucionalistas de la Marina. Por último, indica que los restos mortales serían trasladados desde el Palacio de la Moneda a Valparaíso, donde serían sepultados.

Como suele ocurrir en *La batalla de Chile*, al mostrar al presidente Allende, las imágenes del camarógrafo Jorge Müller ponen énfasis en los dispositivos de seguridad que lo rodean, en el enjambre de reporteros y camarógrafos que lo siguen y en los curiosos que se agolpan. Siguiendo la estela abierta por *Primary* (Robert Drew, Richard Leacock, 1960), en *La batalla de Chile* la acción del presidente se pone de manifiesto a través de los movimientos corporales que él mismo ejecuta y a través del movimiento que genera entre quienes lo rodean.

El dinamismo de los dos primeros segmentos se quiebra en el tercero, que es mucho más pausado. Es también el más extenso, con casi tres minutos. La cámara se pasea lentamente entre los altos oficiales de las Fuerzas Armadas que participan de una recepción, con motivo del sepelio. Las tomas son mucho más largas que en los segmentos anteriores, el movimiento de la cámara al hombro es suave, sin grandes saltos ni temblores.

La primera toma muestra a los oficiales de cuerpo entero, conversando en corrillos. Todas las tomas

que vienen después son primeros y primerísimos planos de los altos oficiales captados con un *zoom* que tiende a aplastar las imágenes y difuminar el fondo. Muchos rostros son fácilmente reconocibles, como el almirante Raúl Moreno Cornejo, José Toribio Merino y un joven Rodolfo Stange. Todo el segmento está acompañado por la *Marcha Fúnebre* de Chopin, que contribuye a generar una atmósfera sonora lúgubre. El registro sugiere la idea de conjura: los compañeros de armas de Araya, que acompañan a Allende en el funeral de su edecán, son los mismos que están preparando el golpe que vendrá dos meses después. El acto público es también la cita de los traidores y golpistas, la preparación del fin. Asistimos al funeral de Araya y también al funeral anticipado de la democracia chilena, como dejan traslucir los rostros de los militares que ya se han decidido a intervenir contra Allende.

La última toma está acompañada por un relato periodístico realizado, probablemente, para alguna radio, por uno de los reporteros que cubre el funeral. Comienza un desfile militar y la banda toca una nueva marcha cuya melodía se entremezcla con el relato del periodista.

Es interesante constatar que el contenido de la narración en *off* de esta secuencia presenta una gran variación si comparamos la edición original del filme, cuya locución estuvo a cargo del español Abilio Fernández, y la revisión realizada en 1995, donde la lectura fue realizada por el propio Patricio Guzmán. En la edición original, tanto en el segmento tres como en el cuatro, el narrador realiza una reflexión sobre el complot de las Fuerzas Armadas:

Durante 40 años las fuerzas armadas chilenas no han necesitado intervenir para asegurar la continuidad del sistema. Sin embargo, a mediados de 1973 cuando el régimen corre el peligro de ser sobrepasado por el proceso revolucionario la mayoría de los oficiales parece dispuesta a intervenir.

Meses más tarde, en su exilio de Buenos Aires y antes de ser asesinado, el General Carlos Prats declara que una de las razones para eliminar al comandante Araya era impedir que Allende se informara de lo que estaba ocurriendo en los círculos militares de Valparaíso. Es aquí donde un sector de la oficialidad empieza a planificar el golpe de Estado con la asesoría del gobierno estadounidense.

En la edición leída por Guzmán (versión de 1995), correspondiente a las dos primeras frases del párrafo citado arriba, sólo se leyó la segunda parte, la referida específicamente a las declaraciones de Prats. De la misma manera, en el cuarto segmento, Guzmán tampoco lee la única frase pronunciada por la narración de Abilio Fernández:

Para Raúl Montero, jefe de la Armada, defensor de la Constitución, la muerte de Arturo Araya significa la pérdida de uno de sus mejores oficiales constitucionalistas. Para Allende, este es uno de los peores momentos que debe afrontar durante su mandato. Para José Toribio Merino, más tarde miembro del gobierno militar, la muerte del edecán no altera sus planes.

La omisión de ambos pasajes de la voz en *off*, que corresponden a alrededor de un tercio del comentario total de la secuencia, borra o diluye la importancia originalmente (cierto sentido común, en todo caso) otorgada a la tradición democrática de las Fuerzas Armadas chilenas, antes del golpe de 1973. También reduce considerablemente el papel atribuido a los militares constitucionalistas, como Raúl Montero. De esa forma, las tensiones al interior del mundo militar dejan de recibir atención y son, en consecuencia, atenuadas. Tradicionalmente se ha sostenido que la segunda edición buscó sustituir algunas expresiones de época que habían quedado desfasadas. Así, por ejemplo, Ruffinelli sostiene que se trató “ante todo de una operación de léxico y secundariamente de redacción y sintaxis” y, de ese modo, “el contenido fue el mismo o muy similar” (2001, p. 119). Sin embargo, en este caso particular, es perceptible también una adecuación del discurso y, por consiguiente, una reinterpretación de los acontecimientos que restringe o enmarca de otra manera el significado del segmento y su función en el conjunto de la película.

Chile, la memoria obstinada

En *Chile, la memoria obstinada*, la memoria es ya un tópico predominante del filme. Guzmán se reencuentra con protagonistas de *La batalla de Chile*, a la vez que muestra la película por separado en universidades y colegios, registrando los trasvases de la transmisión generacional de la memoria. Escogimos una secuencia de aproximadamente tres minutos y diez segundos⁴ que tiene dos momentos claramente diferenciados.

En el primero, durante medio minuto, vemos a antiguos miembros del Grupo de Amigos del Presidente (GAP) —guardaespaldas civiles de Allende— caminando alrededor de un auto rojo que avanza lentamente por una calle vacía. Las tomas corresponden al presente del filme y en ellas Guzmán filma a los antiguos guardaespaldas en diferentes ángulos. La cámara muestra sus rostros en un leve contrapicado, engrandeciéndolos sutilmente. También filma, en plano detalle, una mano de uno de los guardaespaldas sobre el vehículo rojo. En la banda sonora se escucha primero el ruido de las pisadas de los miembros del GAP sobre el asfalto, pero enseguida se superponen a ese sonido los compases iniciales de *Venceremos*, himno de la Unidad Popular. El volumen de la música aumenta, poco a poco, hasta dominar la atmósfera fílmica de la secuencia. Después de algunos segundos de haber comenzado la música, las imágenes de los guardaespaldas en el presente son alternadas con dos tomas de archivo, procedentes de *La batalla de Chile*, donde vemos a Salvador Allende, de pie en el Ford Galaxie 500 XL, vehículo oficial de la Presidencia de Chile. El mandatario saluda a la multitud, rodeado de su guardia personal del GAP.

En el segmento analizado, Guzmán juega a establecer, al mismo tiempo, elementos de unión y de distanciamiento entre las imágenes del presente, rodadas ex profeso para el filme, y el archivo. Por un lado, la cámara al hombro, la altura de la toma y la distancia que adopta respecto de los elementos filmados, son similares en ambas películas. El montaje promueve esa continuidad mediante ránkords de posición y de movimiento. Finalmente, en la banda sonora, la música *Venceremos* contribuye a “costurar” ambos tiempos, logrando una multitemporalidad (Lagny, 1994). Los elementos de distanciamiento son también evidentes, comenzando por la materialidad del soporte en el que se filma: 16 mm en blanco y negro, en el caso del archivo, y video en colores, en el caso del presente. El vehículo también es completamente diferente, así como el lugar en el que se filma. Pero, por encima de todo, hay dos grandes ausencias. Parafraseando a Deleuze y Guattari (2004, pp. 290-292), se diría que “el pueblo no está”, no parece posible convocarlo después de la destrucción del proyecto de la Unidad Popular y, sobre todo, ante la ausencia de un nuevo proyecto político común. El segundo elemento ausente es, evidentemente, el presidente Salvador Allende. Los guardaespaldas en el presente custodian un

vehículo vacío, en una calle desierta. La “puesta en situación” desarrollada por Guzmán sirve para dar una forma audiovisual al trauma del golpe de Estado, al desaparecimiento físico del líder y a la dispersión del pueblo.

El segundo fragmento de la secuencia analizada tiene una duración significativamente mayor, pues supera los dos minutos y medio. Comienza con los antiguos miembros del GAP sentados alrededor de una mesa de reuniones, en una habitación. Todos están observando, en una televisión, el mismo fragmento de *La batalla de Chile*, con Allende en el automóvil presidencial.

Guzmán está en cuclillas, junto a la televisión, apuntando a algunos de los guardaespaldas que aparecen en la filmación, mientras los hombres y mujeres reunidos los van identificando. Esas imágenes se alternan con fragmentos congelados de la secuencia del automóvil presidencial de *La batalla de Chile*. El comienzo del segmento tiene un carácter jovial, los entrevistados se ríen al reconocerse en las imágenes, el ambiente es de camaradería y bromean sobre la actual calvicie de uno de ellos.

Un plano general de los GAP custodiando el vehículo rojo, musicalizado con el *Venceremos*, interrumpe el fragmento y pone fin a esa jovialidad. A continuación, se da paso al testimonio de Helena, antigua colaboradora de Allende. Su testimonio, nuevamente, se ve intercalado por imágenes de Allende y de los antiguos GAP custodiando el auto rojo. Helena reconoce la valentía y sacrificio de sus colegas del GAP que permanecieron junto a Allende en las circunstancias más difíciles. La voz de la entrevistada se quiebra y escuchamos, en la banda sonora, algunas suaves notas de un oboe, que contribuyen a intensificar la nostalgia y la tristeza contenidas en su testimonio. La música cesa rápidamente y, cuando Helena termina de hablar, se inserta una fotografía fija de Allende en blanco y negro. Guzmán recoge la memoria de quienes se “mantuvieron fieles” y no se sumaron a la transición a la democracia, los que fueron dignos y tuvieron “estatura moral” a pesar del fracaso de la UP. Una sensación de nostalgia y melancolía, de “digna tragedia” recorre la secuencia, emparentándola con otros documentales de ánimo similar como *Salvador Allende* del mismo Guzmán (2004), *Estadio Nacional* de Carmen Parot (2002) o *Actores secundarios* de Pachi Bustos y Jorge Leiva (2004).

El dispositivo escénico desarrollado por Guzmán en esta segunda parte de la secuencia analizada, vuelve a utilizar *La batalla de Chile*. La primera trilogía del director no es empleada como una simple forma vicaria de la memoria, sino como un documento histórico sobre el Chile de la Unidad Popular, que puede ser interrogado y estudiado y que contribuye a gatillar las memorias del grupo de entrevistados. En ese sentido, podemos distinguir dos operaciones diferentes en el segmento. Por un lado, Guzmán indaga en el material que él mismo filmó en 1973 con actitud de arqueólogo (Didi-Huberman, 2011). Es decir, interroga la fuente audiovisual como vestigio del pasado. En segundo lugar, ese vestigio sirve para gatillar y liberar los recuerdos de los miembros del GAP. Sobre este último aspecto es necesario tener en cuenta que la secuencia seleccionada busca producir un relato de grupo, los testimonios no son recogidos por separado, sino que los entrevistados hablan rodeados de sus antiguos colegas, lo que refuerza la idea de una identidad y de una memoria compartida. Esa dimensión compartida incluye, por cierto, la propia memoria de Guzmán que aparece en escena, ante la cámara. De esa forma, el documento histórico y la memoria colectiva se encuentran y cruzan en el relato cinematográfico, alcanzando formas cinematográficas híbridas, haciendo patente que los pactos interpretativos pueden, perfectamente, escamotear las operaciones unívocas, complejizando, a su vez, las lecturas históricas y memorísticas.

La cordillera de los sueños

El segmento seleccionado de *La cordillera de los sueños* tiene una duración de un minuto y medio. Está compuesta por planos fijos, filmados en exteriores de Santiago y en interiores de un edificio y de un departamento. El primero corresponde a un plano general fijo que encuadra frontalmente una calle del centro de la capital. El lugar está vacío, no hay personas ni vehículos en movimiento y caen algunas hojas otoñales de los árboles. El segundo plano fue tomado desde la portería de un edificio. A través de la puerta abierta vemos una porción de una calle por la que pasan peatones y vehículos. El tercer plano fijo muestra la fachada de un edificio encuadrada en diagonal. Al igual que en la primera imagen, no hay presencia humana y sopla una brisa. A continuación, se incluyen tomas del interior de un departamento antiguo y vacío; vemos venta-

nas y puertas semiabiertas. Todas las tomas están acompañadas de sonido ambiente, con los ruidos de la calle, del viento e, incluso, aves.

Al cabo de algunos segundos irrumpe la voz en *off* de Patricio Guzmán, quien explica, con tono grave y dicción pausada, que vivió en ese departamento ya siendo adulto mientras filmaba *La batalla de Chile*:

Éramos un pequeño equipo de cinco personas. Filmamos todo, primero el entusiasmo que nos llevó muy lejos a todos nosotros y al pueblo entero y, después, las tensiones que nos empujaron al golpe de Estado. Cada mañana salíamos de aquí, el día del golpe volví, por última vez, con la última bobina en la mano.

Mientras Guzmán lee esas palabras, las imágenes del interior del departamento son sustituidas por una fotografía fija de los cinco integrantes del equipo que participó del rodaje de *La batalla...*: José Bartolomé, el asistente de realización; Bernardo Menz, el ingeniero de sonido; Patricio Guzmán, el director; Jorge Müller, el camarógrafo y Federico Elton, el jefe de producción.

La secuencia termina con un plano general frontal de otra calle otoñal y dos planos detalle de charcos en los que se reflejan el cielo y las ramas de los árboles, con sus hojas secas. El agua vibra y, mediante un fundido, da paso a la toma de una erupción volcánica con la que comienza el siguiente segmento. El comentario en *off* de Guzmán explica la importancia que ha tenido esa primera trilogía en su vida: "Nunca imaginé que *La batalla de Chile* seguiría con vida hasta hoy. Es como el espejo de un pasado que me persigue".

La forma de acercarse a *La batalla de Chile* es radicalmente diferente a la manera en que se utilizaba ese filme en la secuencia de *Chile*, la *memoria obstinada* que hemos analizado anteriormente. Casi no hay personas en las tomas de esta secuencia de *La cordillera de los sueños*. Los espacios que Guzmán filma están vacíos y el cineasta acude a ellos porque son testigos mudos de su propia vida, es decir, son para él *lugares de memoria* (Nora, 2008). Sin embargo, la memoria que Guzmán moviliza en esta secuencia en particular no es una memoria colectiva, sino un espacio biográfico individual y subjetivo (Arfuch, 2007). La voz en primera persona de Guzmán pareciera ocupar totalmente esos espacios vacíos, donde solo su memoria personal parece poder penetrar.

En ese sentido, en esta secuencia se hace presente una fuerte unicidad entre la voz en *off* y la cámara. Parecieran formar una sola entidad subjetiva, claramente asociada con la persona individual de Patricio Guzmán. Así, en esta secuencia, lo que Fernão Ramos (2013) ha llamado “el sujeto-de-la-cámara” del cine documental y Patricio Guzmán acaban por confundirse. Lo interesante es que, en las secuencias de los otros dos filmes analizados, no hay una identificación tan fuerte entre Guzmán y el sujeto-de-la-cámara, pues este aparece como una entidad más abstracta y más preocupada por la acción grupal, por la narración de los hechos o por la evocación de una memoria colectiva.

El uso de *La batalla de Chile* en esta secuencia de *La cordillera de los sueños* es, en tanto, radicalmente diferente al uso que hemos visto en *Chile, la memoria obstinada*. No hay ninguna imagen procedente del filme. La única fotografía de archivo pertenece al rodaje y no a la película en sí. No es *La batalla de Chile* como documento histórico lo que le interesa a Guzmán, sino la memoria que conserva de la experiencia de la realización del documental. De ahí la insistencia en la dimensión táctil de la cámara y de las latas, como objetos de

memoria personal. En segunda instancia, Guzmán se preocupa por indagar en las consecuencias que tuvo esa experiencia en su vida posterior. El momento presente es asociado con el otoño, lo que puede interpretarse fácilmente como una metáfora de la vejez, desde la que Guzmán se asoma a ese “espejo del pasado que lo persigue”. Así, la experiencia de *La batalla de Chile* acaba sintetizando en la vida de Guzmán el trauma del fracaso de la Unidad Popular y el despliegue violento de la dictadura, memorias traumáticas. Finalmente, el agua que tiembla en el espejo del pasado hace alusión al golpe de Estado, como quedará claro en la secuencia inmediatamente posterior que se muestra una explosión volcánica y compara explícitamente el golpe con un terremoto.

Conclusiones

Podemos sintetizar los análisis de las secuencias seleccionadas de la siguiente manera:

Tabla 1. Síntesis de resultados

	Mundo común	Conciencia histórica	Forma sensible	Verosímil cinematográfico
<i>La batalla de Chile, parte 2</i>	Asesinato del edecán Arturo Araya	Reelaboración del registro contingente de los hechos por medio de diferentes narraciones en <i>off</i>	La dramatización del asesinato; el reportaje del funeral	La traición y la conjura
<i>Chile, la memoria obstinada</i>	El recuerdo de los integrantes del GAP	Continuidad entre el pasado y el presente	La recreación del trabajo del GAP; la entrevista; autocita a <i>La batalla de Chile</i>	La lealtad y la dignidad ante el fracaso
<i>La cordillera de los sueños</i>	El antiguo apartamento como lugar de memoria	Evaluación de las acciones pasadas por sus consecuencias en el presente	Espacios interiores y exteriores vacíos, objetos del recuerdo, calles otoñales	La melancolía frente al trauma

El análisis de estas películas confirma e ilustra los resultados preliminares que ya hemos obtenido al revisar, hasta ahora, una treintena de documentales. En primer lugar, podemos apuntar a una progresiva elaboración poética de las secuencias audiovisuales, desde *La batalla de Chile* hasta *La cordillera de los sueños*, en la que la configuración de la crónica de eventos históricos tiende a desaparecer para dar espacio a valoraciones sobre el recuerdo del pasado donde se expresan visiones subjetivas. Podemos ver cómo la conciencia histórica adquiere forma de memoria en la medida en que crece la distancia temporal con los hechos relatados y el peso, por así decirlo, de los acontecimientos específicos se diluye, a la vez que aumentan los efectos de sus consecuencias y sus elaboraciones emocionales. Así, por lo menos, en Guzmán, la indagación histórica va de la mano del análisis de los hechos y del análisis detenido del documento visual, entendido como fuente de época. La memoria, en cambio, se construye desde los testimonios subjetivos, cuya expresión es fomentada sometiendo al entrevistado, o al propio cineasta, ante una amplia gama de recursos, como la utilización de imágenes de archivo, las “puesta en situación” performáticas y la ida a lugares de memoria. De manera similar, el motivo predominante para construir el verosímil en las secuencias seleccionadas de *La batalla de Chile* es uno narrativo, de intriga (la conjura), motivo apropiado para remitirse a la historia, mientras que en las otras películas los motivos son éticos y psicológicos, constituyen una identidad grupal o individual (la dignidad, la melancolía); es decir, apropiados para la valoración.

En las tres secuencias estudiadas hemos distinguido tres pactos diferentes que transitan de la

historia (*La batalla de Chile*) a la memoria (*La cordillera de los sueños*) e incluyen sus hibridaciones (*Chile, la memoria obstinada*). El modelo de análisis desarrollado está siendo aplicado a segmentos específicos de cada documental y no pretende tener validez para toda la película. Cada documental puede presentar más de una forma cinematográfica del pasado. En ese sentido, los tres pactos pueden convivir en la misma película, dando lugar a diversos tipos de articulaciones y de hibridaciones. Todos confluyen en lo que podemos llamar una *estética de la verdad documental*, es decir, el conjunto de procedimientos y tratamientos visuales y sonoros que le dan una forma sensible a lo real del documental. Esa *verdad documental* asume modalidades diferentes, una pretendidamente “objetiva”, probatoria, informativa, otra testimonial y colectiva, otra autobiográfica, metafórica, elíptica y episódica, predominante en la actualidad. ■

Notas

1. Artículo realizado en el marco de Anid Fondecyt Regular 1210153, etapa 2022.
2. El fragmento corresponde a la secuencia 27 de la transcripción del texto original (Guzmán, 2020, pp. 320-321).
3. Hemos optado por evitar el uso del término escena para referirnos a estas tres unidades, pues los dos primeros no corresponden, en estricto rigor, a una escena clásica, al no haber unidad de espacio ni de tiempo.
4. Debido a la menor duración de esta secuencia, en comparación con el fragmento seleccionado de *La batalla de Chile*, la descripción formal de los elementos del lenguaje audiovisual que la componen será necesariamente más breve, sin que ello signifique un análisis más superficial.

Referencias

- Apra, G., comp. (2012). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Los Polvorines: U. Nacional General Sarmiento.
- Apra, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias*. Miradas sobre el pasado militante. Buenos Aires: Manantial.
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Baczko, B. (1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva visión.

- Bossy, M.; Vergara, C. (2010). *Documentales autobiográficos chilenos*. Santiago: CNCA.
- Campo, J. (2012). *Cine documental argentino, entre el arte la cultura y la política*, Buenos Aires: Imago Mundi.
- Chartier, R. (1991). O mundo como representação. *Estudos Avançados*, 5 (11). <https://doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2004). *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Del Valle-Dávila, Ignacio (2019). La carta como elemento de la construcción de una memoria sobre la dictadura en el documental latinoamericano contemporáneo. *Área Abierta*, (19): 327-346.
- Didi-Huberman, G. (2011). Ante el tiempo. *Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Guzmán, P. (2020). *La batalla de Chile. Historia de una película*. Santiago: Catalonia.
- Ibáñez, J.C.; Anania, F., comps. (2010). *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Sevilla: Comunicación Social.
- Lagny, M. (1994). Le film et le temps braudélien. *CineMas*, 5 (1-2): 15-39.
- Lusnich, A.L.; Morettin, E. (2020). El cine y la memoria: formas de producción y dimensiones históricas. *Fotocinema*, (20): 3-13.
- Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Uruguay: Trilce.
- Ramos, F. (2013). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac.
- Ranciere, J. (2008). L'historicité du cinema. *De l'histoire au cinema*. A. de Baecque y Ch. Delage (orgs.) París: Complexe (pp. 45-60).
- Ricoeur, P. (2008). Histoire et memoire. *De l'histoire au cinema*. A. de Baecque y Ch. Delage (orgs.) París: Complexe (pp. 17-28).
- Rosenstone, R. (2014). *La historia en el cine. El cine sobre la historia*. Madrid: RIALP.
- Ruffinelli, J. (2001). *Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra.
- Rüsen, J. (2001). *Razón histórica*. Brasilia: Universidad de Brasilia.
- Rüsen, J. (1992). El desarrollo de la competencia narrativa en el aprendizaje histórico. Una hipótesis ontogenética relativa a la conciencia moral. *Propuesta educativa*, (7): 27-36.
- Sánchez, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.
- Stange, H.; Salinas, C.; Del Valle, I. (2022). Estrategias de verosimilitud histórica en los documentales chileno, 1970-2020. *História: questões & debates*, 70 (1): 92-117.
- Stange, H. y Salinas, C. (2020). La historia en tiempo presente. Fascinaciones televisivas con el pasado de Chile. *Leyendo el tejido social*. C. del Valle y P. Valdivia (eds). Groninga: U. de Groningen-U. de la Frontera (pp. 213-237).
- Stange, H.; Salinas, C.; Kuhlmann, C. (2019a). Discordias categoriales en la literatura sobre la relación entre cine, televisión e historia. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (37): 87-102.
- Stange, H.; Salinas, C.; Santa Cruz, E.; Kuhlmann, C. (2019b). La historia en el cine de ficción chileno: estrategias de producción de un sentido común audiovisual. *Comunicación y medios*, (39): 160-173.

Claudio Salinas Muñoz es Profesor Asociado de la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

Ignacio del Valle-Dávila es Profesor del posgrado en Multimedia de la Universidad Estadual de Campinas (Brasil).

Hans Stange es Profesor Asistente en la Universidad de Chile.