



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Licenciatura en Historia

Seminario de grado:
Conocimiento y Sociedad

Cine documental en la construcción de memoria histórica, el caso de documental “La Batalla de Chile”

Informe para optar al Grado de Licenciado en Historia presentado por:

Gabriel Herrera Pilquimán

Profesor guía: Carlos Sanhueza Cerda

Santiago de Chile
2020

Índice

Índice	1
Agradecimientos	2
Introducción:	3
Cine y memoria:	6
Capítulo 1 Documental La Batalla de Chile	12
1.1 Desarrollo, Producción y montaje	12
1.2 Breve resumen del documental	14
Capítulo 2 La batalla de Chile ¿cine etnográfico?	16
2.1 La incertidumbre	16
2.2 Adaptación	17
2.3 Ausencia de contexto	17
2.4 Proceso versus producto	18
2.5 Modalidades de representación	18
Construcción de memoria	20
Conclusión	22
Bibliografía	24
Textos literarios	24
Artículos	24
Filmografía	25
Recursos web	25

Agradecimientos

Este trabajo de seminario de grado se lo dedico a **Andrea** y **Mauricio**, mis padres, por entregarme su apoyo incondicional a lo largo de mi vida y de todo mi período de educación. Todos mis logros son dedicados a ellos, porque su vida nunca ha sido fácil, pero se han esforzado para entregar siempre lo mejor de ellos a sus hijos.

Gracias a mi hermano **Ricardo** ya que durante esta pandemia pudimos compartir y generar un gran lazo que me permitió sobrellevar este último periodo universitario de la mejor manera.

Mi hermanito Benjamín vino a revolver mi mundo, muchas veces el estudio fue difícil por sus jugueteos y llanto, pero su amor es algo maravilloso, soy un hermano mayor muy orgulloso de sus dos hermanos, pero Benjamín recién tiene dos años, todo esto te lo dedico a ti. Espero que mis pequeños logros en la vida me sirvan más adelante para apoyarte en todo, te daremos todas las herramientas para que seas un niño muy feliz. Quiero que sepas que no todo en la vida serán los estudios, lo más importante es ser una buena persona, gracias a eso también estarás rodeado de buenas personas, haz las cosas que ames, siempre tendrás todo mi apoyo y amor.

Gracias a los equipos de **balonmano JGM** por ser una segunda familia en este periodo universitario, me demostraron que la universidad no es solo estudio, sino que también un lugar para conocer a grandes personas y amigos.

Gracias a mi profesor guía **Carlos Sanhueza** por tenernos la paciencia y dedicación. Por guíame a mí y a mis compañeros en este último paso en la carrera.

Finalmente quiero agradecerle a mi amiga, compañera y pareja, **Coni** sin ti este periodo universitario hubiera sido mucho más complejo, eres una compañera espectacular y sumamente inteligente, tener tu apoyo no solo implicó un apoyo en lo emocional, sino que gracias a ti fue que creí en mis capacidades como estudiante, antes de conocerte siempre me mire en menos en lo académico, hasta que me hiciste ver mis capacidades, cuando alguien tan inteligente como tú me dijo que soy capaz de lograr lo que me proponga, mi mentalidad cambio. Me ayudaste mucho en este camino como pareja y amiga, mi camino como estudiante de pregrado termina aquí, pero aun sigue para ti y espero ser tan buen compañero como tú, para ayudarte en los complicados momentos universitarios, esos momentos cuando uno cree que no puede más, estaré ahí para apoyarte como amigo y compañero,.

Introducción:

El presente trabajo es el resultado de la investigación acerca de los documentales como una forma de generación de memoria histórica. Para ello he utilizado y analizado a diferentes autores que han desarrollado ideas acerca de los documentales, pero no me he limitado solo a ese tema, sino que he llevado esta investigación a otras áreas además del cine. En las siguientes páginas además del cine se encuentra un análisis de autores que hablan de historia, antropología y etnografía. La idea fue utilizar diferentes teorías de autores y autoras que provienen tanto de Latinoamérica como de Europa. La diversidad de áreas de especialización de estos autores y autoras permiten tener diferentes puntos de vista para así entender cómo un documental podría generar memoria.

Históricamente el cine documental ha tenido diferentes definiciones. Tradicionalmente se le conoce como la oposición al cine de ficción; en el cine documental se cuentan hechos que han sucedido o están sucediendo, estos hechos ocurrirán independientemente si el documental se graba o no. En este caso sus personajes existen tanto en el filme como en la realidad, a diferencia del cine de ficción en donde existirían materialidades que solo estarán presentes en ese filme y no fuera de él. En el cine de ficción se pueden encontrar elementos y hechos que fueron inventados para la realización de este mismo, a diferencia del documental el cual debe narrar hechos reales tal como el mismo nombre original en inglés Non Fiction Film¹ lo caracteriza.

La autora Constanza Moncada en su texto “*El Cine Documental como forma de producción de conocimiento. Una experiencia pedagógica en la formación metodológica universitaria*” entrega el puntapié inicial para esta investigación, que permite generar un nexo entre el documental y las ciencias sociales. Si bien su enfoque es sobre la generación de conocimiento, nos entrega un punto de partida. Moncada plantea que algunos autores como Nichols afirman que el cine documental comparte elementos de tipo narrativo con el cine de ficción, por tanto es un tipo de ficción en tanto también tiene una trama, personajes, sucesos, conflictos y resolución. Algunos directores de cine apoyan la idea de que en la realización de lo documentales el director tiene menos control sobre su obra que los directores del cine de ficción, pero esta idea no siempre se concreta, puesto que si bien el director documental no tiene autoridad sobre los hechos que filman *in situ*, -como es en el caso de los filmes que se centran en la historia- la autoridad del director es ejercida al momento de realizar el montaje final.

A pesar de la existencia de muchas definiciones sobre el cine documental, esta investigación entiende el documental en su sentido clásico, como un filme en donde la ficción

¹ Nichols, 1997, p. 331

se encuentra limitada y que se enfoca en representar la realidad con la mayor fidelidad y exactitud posible.

El proceso de realización de un documental conlleva la utilización de diferentes técnicas y elementos de investigación, tales como la delimitación de un tema, formulación de los problemas, investigación de antecedentes, selección de lugares, personajes o sujetos informantes. La utilización de una estructura es fundamental para resguardar la realidad histórica del filme, inclusive para la recolección de información se utilizan técnicas de observación, la más común de estas técnicas es la observación pasiva o participante con apoyo en registros en video y en papel (diario de campo).

El desarrollo del cine documental implica entonces un sistema de organización, muy similar al que emplean los investigadores en ciencias sociales. Esto nos indica que este proceso es propio de los acercamientos de corte etnográfico. “Fue John Grierson (1898-1972) quien acuñó el término documental, precisamente relacionado con su perspectiva sociológica, que fundaría la escuela inglesa del documental y cuyo principal aporte fue el reconocimiento de la influencia del cine en la sociedad. Las primeras películas documentales son entonces etnográficas en el sentido original del término”.²

Esta investigación busca probar cómo el cine documental puede ser utilizado como un medio de construcción de memoria, específicamente para el caso del documental “La Batalla de Chile” dirigido por Patricio Guzmán. Este documental referido a la situación socio política chilena previa al golpe militar de 1973 sería una herramienta que permitiría la construcción de memoria histórica en la sociedad chilena luego de un periodo de casi dieciocho años de dictadura, en el cual muchos medios comunicacionales fueron censurados en favor de la dictadura, lo que provocó un gran vacío dentro de la historia nacional en cuanto a memoria social.

La importancia del estudio se centra en demostrar la relevancia que tendrían los medios audiovisuales, en este caso los documentales, en la construcción y reconstrucción de memoria histórico-social chilena perdida con el golpe militar. Como antes mencioné, Chile se encontró por casi dieciocho años en un periodo de dictadura, la sociedad se encontraba profundamente afectada y con un miedo latente por las detenciones y desapariciones sistemáticas ocurridas durante ese tiempo. Este miedo colectivo generó que pocos medios escribieran o grabaran la realidad social y la represión, ya que esta situación se veía en contra del “gobierno de Pinochet”. Ante la constante amenaza de un allanamiento sorpresa o que llegaran los militares por alguna denuncia de la comunidad, era muy difícil que las personas respaldasen material para el futuro acerca de cómo se produjo el golpe militar. La importancia

² Moncada, 2016, pp.1-2

de este estudio se centra entonces en que el documental de Guzmán es un filme que se grabó antes del golpe, por ende aún no había censura, por lo demás este material logró salir intacto de Chile y tan solo dos años después del comienzo de la dictadura la primera parte del documental ya estaba montada y exhibida en diferentes partes del mundo. Ante esta situación, este corresponde a un documental que permitiría recuperar la memoria social arrebatada en dictadura.

Los límites de este estudio se encontrarán en la realización de un análisis bibliográfico que sustente las bases teóricas sobre memoria, cine etnográfico y cine documental para contrastar esta teoría con el documental “La Batalla de Chile”. En cuanto al análisis del documental a nivel filmográfico estará limitado sólo al análisis del tipo histórico³, esto quiere decir que la utilización del documental será con el fin de realizar una interpretación de su tradición estética y de sus características distintivas, con este análisis se busca demostrar cómo este documental puede generar memoria histórica.

La investigación presentada posee un carácter cualitativo, ya que este método entrega las herramientas necesarias que permiten la recolección de datos e información de una manera descriptiva, donde la información recabada son las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable de estas⁴.

Según Taylor y Bogdán en la metodología cualitativa las personas, los escenarios o los grupos no son reducidos a variables, sino considerados como un todo. El investigador cualitativo estudia a las personas en el contexto de su pasado y de las situaciones en las que se hallan. Estos elementos permiten el desarrollo de la investigación con el enfoque en las personas y desde la visión de ellas mismas. Para la realización del objetivo principal de esta investigación es fundamental entender y llevar un método descriptivo, puesto se trabajará con análisis de diferentes textos y teorías. La metodología cualitativa en este trabajo es fundamental para ver y describir las diferentes teorías y elementos de este trabajo.

Dentro del método cualitativo, utilizaré la perspectiva teórica de la antropología de la mirada, dentro de esta perspectiva se entienden las imágenes audiovisuales como un territorio de investigación sobre aspectos sociales y culturales de la imagen, en este caso las imágenes audiovisuales del tipo documental.

³ El análisis cinematográfico de tipo histórico es un estudio de análisis previos, es decir, de las aproximaciones interpretativas existentes, y la relectura de análisis anteriores, señalando así la tradición estética a la que pertenece la película, y ofreciendo un examen de sus características distintivas tradicionales. Los otros tipos de análisis son el valorativo, estructural, simultáneo, de componentes y comparativo. Para más información visitar:

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num30_65_69.pdf

⁴ Taylor y Bogdán, 1984, pp. 5-12

Cine y memoria:

A continuación se realiza una revisión de ensayos, escritos y pensamientos de autores y autoras. En relación con la problemática de esta investigación, esta revisión tiene como fin generar una base teórica que sustente la investigación. Además, la indagación permitirá saber qué elementos ya se han investigado y también por el contrario, cuáles son los que ameritan un mayor análisis. Con este propósito se revisarán textos relacionados con el cine, el cine etnográfico, la memoria social y las bases teóricas del documental.

La existencia de los medios audiovisuales que conocemos hoy en día es gracias a la invención del cinematógrafo por los hermanos Lumiere en 1895. Este aparato para proyectar imágenes fue el antecesor del cine y su creación no tuvo fines de entretenimiento como sería el cine actual, sino que fue un giro visual de la ciencia. Se podría considerar la invención del cinematógrafo como un desarrollo más de la óptica, la fotografía, la química o la instrumentación científica.⁵ Ante esta idea de ver el cine en sus inicios como un conjunto de técnicas e instrumentación, también está la noción de que el cine ha sido utilizado como elemento de propaganda, instrumento de investigación, de documentación y de divulgación científica, pero también un experimento narrativo en continua evolución. Agustí Nieto señala en el texto “Los públicos de la ciencia, Capítulo 2”, que el conocimiento científico del público en general, o del ciudadano medio, deriva probablemente más de esa cultura visual del cine que de la educación de la escuela o de la lectura sistemática de la ciencia impresa. La idea de este autor se refleja en cómo el cine nos marca dependiendo de las diferentes concepciones que tenemos acerca de diversas cosas que no hemos presenciado en persona, pero que el cine nos ha permitido entender o mejor dicho, nos ha hecho creer cómo son. Esta visión se puede encontrar muy distorsionada de la realidad gracias al cine de ficción, por ejemplo el cine ha construido imágenes estereotipadas del papel científico en la sociedad, que penetran en el subconsciente del espectador, como el caso de los químicos como científicos locos.⁶

La visión de Nieto sobre el cine y la ciencia puede asociarse a la visión de la antropóloga Elisenda Ardèvol (1998), la cual plantea la utilización de tecnologías audiovisuales en la producción de conocimiento sobre la cultura, su utilización como técnica para la representación de la vida social o para la investigación sobre la diversidad cultural. Ardèvol en el texto *“Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales (1998)”* entrega una propuesta complementaria al análisis formal de conocimiento y contenido, donde supone aprender a mirar a través de la imagen, rastrear el contexto en que se produce; la autora plantea que la potencia de la cámara no está en la objetividad del medio, sino en el reconocimiento de nuestra mirada en la imagen. En su artículo centra la investigación en las imágenes cinematográficas que el etnógrafo crea durante y como parte de su investigación, y que finalmente construye y edita como modo de

⁵ Nieto, 2011, pp.114-116

⁶ Ibid., p. 116

representar y comunicar los resultados de esta a una audiencia especializada o aun público abierto.⁷

En los años sesenta y setenta debido al interés por la construcción de datos audiovisuales en etnografía, se dio paso al desarrollo de distintas estrategias de recolección de datos, ligadas a nuevas metodologías de análisis que sólo fueron posibles gracias a las técnicas fotográficas, el cine, video o magnetofón. El nacimiento del cine etnográfico supuso la combinación de dos técnicas: la producción cinematográfica y la descripción etnográfica. La **etnografía** es una técnica antropológica de construcción de datos para la descripción de la forma de vida de un grupo humano. La producción de cine o video etnográfico se ciñe inicialmente a los objetivos de la etnografía, entendida como un producto de la investigación antropológica.

Ardèvol destaca en su trabajo de investigación el cine etnográfico del tipo exploratorio y lo describe como un cine donde la cámara forma parte del proceso de investigación, en donde la filmación es simultánea con el trabajo de campo y no posterior a él. El investigador no tiene comprensión plena de lo que se está filmando y no sabe aún para donde le conducirá su observación. Las cuatro características de este tipo de cine son:

En primer lugar se encuentra la **incertidumbre**, la filmación no parte de un guion previo, sino que de la adaptación y la improvisación sobre el terreno, el relato vivido forma el guion. El investigador no puede saber de antemano la estructura que tomará el producto.

La segunda característica es la **adaptación** al contexto de investigación, aquí supone adaptarse al contexto, en donde la cámara no tiene el control sobre este, no puede modificar su organización o interrumpir una secuencia de comportamiento.

En tercer lugar se encuentra la **ausencia de contexto** o audiencia, en donde al contrario del cine documental, el cine etnográfico de exploración no tiene un mercado abierto, las filmaciones suelen estar sujetas a restricciones de exhibición y en segundo lugar, el modo de representación no está sujeta a una intención comunicativa, los efectos de representación son una consecuencia.

En cuarto y último lugar se encuentra el **proceso versus producto**, en donde la interacción que se produce en el campo entre las cámaras y los participantes del estudio moldea el modo de representación en el producto final.

Los cuatro elementos del cine del tipo exploratorio serán analizados a lo largo de este trabajo para comprobar si se adaptan al documental La Batalla de Chile, de ser así, estarían presentadas las bases teóricas para utilizar este documental como una fuente de información y memoria social.

⁷ Ardèvol, 1998, p.217

En los documentales existen diferentes modalidades de representación y organización, Bill Nichols entrega una teoría de seis modalidades diferentes que establecen una relación flexible con las cuales los documentalistas pueden trabajar. Para Nichols esta modalidad conforma la espina dorsal de la producción documental. Las seis modalidades que desglosaré a continuación son la expositiva, poética, reflexiva, de observación, participativa y performativa. Las modalidades no son excluyentes, los autores documentales pueden utilizar una modalidad y además incluir características y elementos de las otras modalidades.

La modalidad **expositiva** se asocia con el documental clásico basado en la ilustración de un argumento a través de las imágenes. Se trata de una modalidad más bien retórica, dirigida directamente al espectador, a través de los usos de los títulos de texto o las locuciones que guían la imagen y enfatizan la idea de objetividad y de lógica argumentativa. Surgió del desencanto generado por la baja calidad del divertimento del cine de ficción. Destacan en esta modalidad la época de las expediciones socio-etnográficas (la finalidad antropológica en el cine documental, sobre todo a partir de la obra de Robert Flaherty) y el movimiento documental británico (la finalidad social en el cine documental, liderada por John Grierson y los documentalistas de la escuela británica)⁸.

Modalidad **poética**, se vincula su origen con la aparición de las vanguardias artísticas en el cine, y por eso incluye muchos de los artefactos representativos de otras artes (fragmentación, impresiones subjetivas, surrealismo, etc.). Se trata de una modalidad que ha reaparecido en diferentes épocas y que en muchos documentales contemporáneos vuelve a coger fuerza y presencia. Tiene la voluntad de crear un tono y estado de ánimo determinado más que proporcionar información al espectador, como sería el caso de las modalidades expositiva y observacional⁹.

La modalidad **reflexiva** tiene como objetivo la toma de conciencia por parte del espectador del propio medio de representación y de los dispositivos que le han dado autoridad. El documental no se considera una ventana abierta al mundo, se considera una construcción o representación suya, procurando que el espectador adopte una posición crítica ante cualquier forma de representación. Nichols la considera la tipología más autocrítica y autoconsciente. Surgió del deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y para poner a prueba la impresión de la realidad que las otras modalidades transmitían normalmente sin ningún tipo de problema. Se trata de la modalidad más introspectiva: utiliza muchos de los recursos de otros tipos de documental, pero los lleva hasta el límite, para que la atención del espectador se centre tanto sobre el recurso como sobre el efecto. Destacan en esta modalidad las noticias documentadas durante los primeros años del siglo XX en Rusia (la finalidad ideológica en el cine documental, encabezada por Dziga

⁸ Nichols, 2001, pp. 105-109

⁹ Ibid., pp. 102-105

Vertov) y unos cuantos autores más contemporáneos como Jill Godmilow y Raúl Ruiz, entre otros¹⁰.

Modalidad **observacional** trata de la modalidad representada por los movimientos cinematográficos del *Cine Vérité* francés y el *Direct Cinema* estadounidense, los cuales, a pesar de mostrar diferencias importantes, comparten unos desarrollos tecnológicos comunes (equipos portátiles, ligeros y sincrónicos) de principios de los años sesenta. Combinados con una sociedad más abierta y un conjunto coherente de teorías fílmicas y narrativas, permitieron un acercamiento diferente a los sujetos, y los directores daban prioridad a una observación espontánea y directa de la realidad. Surgió a raíz del desacuerdo con la voluntad moralizadora que el documental expositivo generaba. Esta modalidad permitió que el realizador registrara la realidad sin involucrarse con lo que hacía la gente, cuando no se dirigía explícitamente a la cámara. Destaca aquí el movimiento del *Cine Vérité* en Francia, el *Cine Directo* estadounidense o el *Candid-Eye* canadiense (la finalidad sociológica en el cine documental, liderada por Jean Rouch, Edgar Morin y Mario Ruspolli, entre otros)¹¹.

Modalidad **participativa** fue desarrollada principalmente en el cine etnográfico y en las teorías sociales de investigación participativa, muestra la relación entre el realizador y el sujeto filmado. El director se convierte en investigador y entra en un ámbito desconocido, participa en la vida de los demás, gana la experiencia directa y profunda y la refleja a partir del cine. La modalidad observacional limitaba al realizador al momento presente y pedía un desapego disciplinado de los propios sucesos. El documental participativo hace más evidente la perspectiva del realizador, que se involucra en el propio discurso que realiza. Los directores querían entrar en contacto con los individuos de un modo más directo, sin volver a la exposición clásica, y de aquí surgieron estilos de entrevistas y diferentes tácticas intervencionistas, con lo cual se permitía que el realizador participara de una manera más activa en los acontecimientos. También podía convertirse en el propio narrador de la historia, o explicar los hechos sucedidos a través de los testimonios y/o expertos. A estos comentarios, se les suele añadir metraje de archivo, para facilitar las reconstrucciones y evitar las afirmaciones interminables del comentario omnisciente¹².

En cuanto a la modalidad **performativa**, esta cuestiona la base del cine documental tradicional y duda de las fronteras que tradicionalmente se han establecido con el género de la ficción. Focaliza el interés en la expresividad, la poesía y la retórica, y no en la voluntad de una representación realista. El énfasis se desplaza hacia las cualidades evocadoras del texto, y no tanto hacia su capacidad representacional, se acerca de nuevo a las vanguardias artísticas más contemporáneas. Este nuevo modo de representación surgió gracias a los

¹⁰ Nichols, 2001, pp. 125-130

¹¹ *Ibid.*, pp. 109-115

¹² *Ibid.*, pp. 115-125

modelos anteriores y las carencias o defectos que presentaban los clásicos, según diversos autores. Un exponente claro sería el director estadounidense Michael Moore, entre otros¹³.

La cámara en el documental es considerada como una herramienta que conecta la información con el espectador, debe ser utilizada conscientemente para transmitir la realidad y no distorsionar los hechos que ocurran, ya que no todo lo que ocurrió frente a la cámara fue captado en su totalidad; no obstante, el espectador va a sentir como auténtico todo lo filmado, va a aceptarlo como una información significativa acerca del mundo.¹⁴

Ya teniendo una idea más precisa acerca del cine etnográfico y documental, continuaré con la siguiente arista principal de este trabajo, que corresponde a la construcción de memoria. Según Xabier Etxeberria, en todas las comunidades humanas se dan memorias del tipo social, que se enmarcan en su conciencia de identidad, este autor en el texto “*La construcción de la memoria social: el lugar de las víctimas*” da cuenta de la memoria social, pero desde la perspectiva de las víctimas.

Etxeberria considera que la memoria social puede ser descrita de dos formas. La primera de ellas trata de una memoria que se expresa como conjunto estructurado de recuerdos socialmente compartidos y sostenidos en el tiempo por entidades colectivas con autoidentidad que son más que la suma de recuerdos individuales, hasta el punto de que podemos hablar de comunidades de memoria donde son relevantes los recuerdos de los triunfos, logros y traumas. En estos últimos se encuentran las víctimas de la memoria.

En la segunda descripción de la memoria social se incluyen recuerdos de los recuerdos de otros, recuerdos, pues, en un segundo nivel. Presupone una acogida empático-solidaria de las víctimas que hace efectiva la afirmación “tu memoria es la mía”¹⁵. Para que esto sea posible se precisa mediar la objetivación de las memorias subjetivas de lo vivido, pues únicamente así pueden compartirse. Por ejemplo, el testimonio memorial de una víctima que queda objetivado en una grabación puede ser escuchado por el conjunto de la ciudadanía en sucesivas generaciones, un centro de la memoria es una gran y compleja objetivación de testimonios.

La **memoria social** implica un trabajo memorial que se abre a la conflictividad. Esa memoria, en efecto, está expuesta a selecciones, ordenaciones y relatos de los hechos que se expresan pluralmente, así como a interpretaciones múltiples y cambiantes, pudiendo aparecer la lucha de memorias, que es llevada a cabo por subcomunidades de memorias, lo que de paso nos muestra la turbadora conexión entre memoria social y poder.

¹³ Nichols, 2001, pp. 130-138

¹⁴ Mouesca, 2005, p. 18

¹⁵ Etxeberria, 2013, p. 20

Ante todo esto, el autor de *“La construcción de la memoria social: el lugar de las víctimas”* nos plantea la cuestión del discernimiento entre las diversas configuraciones de la memoria social que entran en conflicto el cual debe hacerse teniendo presentes dos consideraciones:

a) Criterios de veracidad –relación entre la memoria, los hechos y la aplicación de justicia, así como en la conexión entre memoria y reconocimiento de las víctimas– que marcan límites al pluralismo memorial legítimo, exigiendo el rechazo de las interpretaciones contradictorias.

b) La distinción entre lo exigible universalmente y lo defendible partidariamente que regula ese pluralismo. Desde estas pautas, la memoria social de las víctimas tiene que expresar y realizar el deber de recordar socialmente lo que no debe ser olvidado y el deber de recordarlo bien.

Según Etxeberria estos trabajos de la memoria quedan complejizados aún más con la actualización de la memoria social, la cual debe re-configurarse en el presente para proyectarla al futuro que queremos avanzar. Esta memoria social se nos muestra, así, con gran dinamismo, tanto si es memoria de los triunfos como si lo es de los traumas implicando grandes retos a fecundas posibilidades, pero también riesgos de deformaciones elaboradas para servir a intereses particulares de dominación o marginación.

Por último, en toda memoria social se realiza una articulación, u operación dialéctica, entre la memoria colectiva ya asentada, donde recordamos individualmente el marco de sentido que nos proporciona y que interiorizamos a través de socializaciones diversas y la memoria individual de las propias vivencias o de compartir con otros que tienen la capacidad de incidir crítica y creativamente en la memoria social. De la buena articulación de estos dos momentos depende, en gran medida, el funcionamiento adecuado de ella.

Capítulo 1 Documental La Batalla de Chile

1.1 Desarrollo, Producción y montaje

Lo primero es comprender que Guzmán entiende el documental como “una historia de la realidad contada con los mismos elementos de la realidad.”¹⁶ El guionista es sumamente crítico con la memoria chilena y latinoamericana, para él es necesario reconstruir la historia latinoamericana para tener una base de futuro, para eso contribuye el documental.¹⁷ Esa visión tiene una gran relación con el planteamiento de Etxeberria acerca de la construcción de memoria.

Es fundamental para el desarrollo de este trabajo entender bajo qué contexto se desenvuelve este documental para así poder comprender cómo este podría generar memoria histórica, ya que este es el objetivo principal del trabajo.

El 4 de septiembre de 1970 triunfa Salvador Allende, candidato socialista en las elecciones presidenciales chilenas por sobre Jorge Alessandri. El triunfo de Allende tuvo grandes implicaciones tanto en Chile como en el mundo, ese fue un periodo de gran tensión a nivel mundial por la Guerra Fría, donde se enfrentaban las ideas de Estados Unidos y la Unión Soviética (socialista). La tensión mundial existía ante el peligro y miedo de una tercera Guerra Mundial, esta realidad se reflejaba también en la sociedad chilena; si bien el gobierno de Allende fue legitimado mediante una elección democrática con el lema de instalar el socialismo mediante esta vía, existían dos posturas al respecto, aceptar que un país democráticamente decidió un gobierno de corte socialista o estar en contra de este. La sociedad chilena de los años setenta era un reflejo de la polarización mundial por la guerra fría y explica el gran interés que tuvo Estados Unidos debido a la presencia de un gobierno socialista en un país dentro de su propio continente. Además de estar en el mismo continente, el gobierno de Allende fue el primer gobierno socialista elegido democráticamente en el mundo, si este sistema funcionaba en Chile era una pésima señal para Estados Unidos dentro de la lógica política imperante que veía al socialismo como un enemigo.

El cineasta Patricio Guzmán, quien estudió en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, ganó una beca para estudiar en España y emprendió el viaje en 1967 donde estudió cuatro años en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid¹⁸. Retornó a Chile en 1971,

¹⁶ Guzmán, 2011, minuto 14. Para la revisión completa de esta entrevista visitar: <https://youtu.be/j-ANPxsBhH8>

¹⁷ Guzmán, 2012, minuto 1. Para la revisión completa de esta entrevista visitar: <https://youtu.be/yBJ9Urnpl80>

¹⁸ Mousesca, 2005, pp. 79-82

momento en que el país se encontraba con gran entusiasmo por el triunfo electoral de Salvador Allende en la presidencia. El cineasta filmó la situación sociopolítica chilena durante la experiencia de un gobierno de corte socialista. El gran entusiasmo de Guzmán por esta filmación se refleja en sus propias palabras: el proceso que vivió Chile fue “la primavera de la nación y un hecho así ocurre sólo cada cien años y tu como documentalista no puedes estar ausente de ese fenómeno”¹⁹. Esa primavera de la nación se vio interrumpida con el golpe militar, debido a este evento el documentalista fue exiliado, y con ello el enfoque del documental cambia y se convierte en “La batalla de Chile”, que se dividió en tres partes, la primera fue “La insurrección de la burguesía” (1975) la segunda “El golpe de Estado” (1976) y la última parte “El poder popular” (1979). Guzmán entrega una visión desde dentro, visibiliza los procesos y la tensión social, no solo mediante la relación Socialismo vs oposición, sino que también entrega una visión en donde la burguesía de la época era la contraria a los procesos y el gobierno de Allende.

El documental la Batalla de Chile fue realizado por Guzmán junto con un equipo reducido de colaboradores, compuesto por el camarógrafo Jorge Müller, el sonidista Bernardo Menz, el ayudante de dirección José Bartolomé, el productor Federico Elton y el montajista Pedro Chaskel.

Gracias a la grabación de un conversatorio en donde participó Guzmán en Bogotá fue posible escuchar en sus propias palabras cómo fue realizado el documental. El material filmográfico de la Batalla de Chile fue proporcionado a Patricio Guzmán por Chris Marker, director francés que estuvo en Chile y entabló una amistad con Guzmán, Marker entregó 42.000 pies de película, equivalente a 18 horas, ahí realizaron un convenio de coproducción. Para la producción del documental se realizó un guion que giraba en torno a tres temas fundamentales, económicos, ideológicos y políticos.

Como parte del guion²⁰ se decidió la utilización de núcleos²¹ que son representativos de los problemas sociales, la utilización de estos les permitió a los realizadores detectar elementos invisibles que se encontraban tras las manifestaciones. Cuando se produce una huelga o un conflicto social, este solo es visible al momento en que los manifestantes salieron a la calle, realizaron cortes de tránsito y quemas de neumáticos. Hasta antes de esos “desórdenes”, el conflicto que origina esa manifestación no era conocido por la población, ni tampoco las asambleas y discusiones que tuvieron los trabajadores con los patrones. Estos elementos son llamados por Guzmán como hechos invisibles. Las tomas y manifestaciones

¹⁹ Guzmán, 2012, minuto 3:40. Para la revisión completa de esta entrevista visitar: <https://youtu.be/yBJ9Urnpl80>

²⁰ Si bien Guzmán utiliza un guion, este no es para estructurar los hechos que van a pasar, esto es imposible ya que en el cine de Guzmán, el director solo interviene en post producción y el guion solo se utiliza para estructurar qué planos y escenas se filmarán, este un guion para la producción.

²¹ Entendiendo núcleos como grupos de personas como por ejemplo juntas de vecinos o tipos de organizaciones de trabajadores.

eran una última instancia de movilización, pero era en esta misma en donde los periodistas, la televisión y los diarios si se interesaban, lo que dejaba a las instancias previas en una situación de invisibilidad.²²

El material filmográfico no se perdió después del golpe militar gracias a que Guzmán lo escondió en la casa de un tío que no era conocido, su equipo de trabajo tampoco conocía la ubicación del material, todo esto con la idea de protegerlo. Solo una persona en la embajada sueca sabía la ubicación del material. La idea era que si algo le sucedía a Guzmán, el equipo de trabajo involucrado en el documental podría llamar a esta persona de la embajada y podrían salvar el material. Las precauciones tomadas por Guzmán fueron acertadas en el sentido de que él fue detenido en el estadio nacional de Chile dos semanas después del golpe militar de 1973, en donde el equipo de la embajada procedió a realizar el plan de Guzmán, todo el material fue recogido y enviado por barco a Estocolmo. Cuando el director finalmente fue liberado, emprendió rumbo al Instituto de Cine Sueco donde todo el material le fue entregado. Posteriormente emprendieron rumbo a Cuba en donde montaron el documental. La elección de Cuba como sede del montaje fue debido a que en este país le ofrecieron a Guzmán la estadía y mesa de montaje, en donde estarían libres de presiones para así montar el documental que ellos quisieran.

Las tres partes del documental recibieron diferentes premios en los Festivales de Grenoble, Bruselas, Benalmádena, La Habana y Leipzig, y fueron estrenadas en las salas de 35 países de Europa, América, Asia y Australia. La recepción internacional de la crítica fue entusiasta: desde la revista *The New Yorker*, la influyente Pauline Kael dijo que era "un filme mayor, espectacular, filmado con sensibilidad" y Vincent Canby, desde el diario *The New York Times*, la saludó como "un filme épico".²³

1.2 Breve resumen del documental

Si bien el fin de este trabajo no es analizar de qué trató el documental o cuáles fueron los elementos principales del guion de montaje, creo que es necesario hacer un breve resumen que contextualice por qué este documental podría generar memoria social. Si bien este es un documental, con grandes premios y con una importancia internacional, en Chile no ha llegado a transmitirse por televisión abierta. Este documental se encuentra fácilmente en internet, es de libre acceso, pero no todos los chilenos conocen su existencia, es por ello que es fundamental para comprender de la mejor manera este trabajo el breve resumen a

²² Uno de los camarógrafos de este documental fue Jorge Miller quien, posterior a las grabaciones, fue detenido y desaparecido en noviembre de 1974 durante la dictadura militar.

²³ Memoria Chilena, Para más información, revisar la página oficial de Memoria Chilena acerca de *La Batalla De Chile*, disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96647.html>

continuación, donde se encuentra una recopilación de los elementos y acontecimientos más importantes tratados en cada una de las partes del documental.

La primera parte del documental se llamó “La insurrección de la burguesía” (1975). Esta se encuentra dividida en cinco apartados: ‘Acaparamiento y mercado negro’, ‘Boicot parlamentario’, ‘Asonada estudiantil’, ‘Ofensiva de los gremios patronales’ y ‘Huelga del cobre’.

Los cinco apartados de esta primera parte se enfocan principalmente en cómo la burguesía chilena y la política opositora -partidos políticos y simpatizantes de derecha- al gobierno de Allende muestran su disconformidad ante la elección democrática. Los opositores de Allende comenzaron así con el acaparamiento y mercado negro de alimentos de primera necesidad, generando una crisis social. El boicot continuó en el parlamento provocando la destitución de gran parte de los ministros del presidente. Los estudiantes, los gremios patronales y la huelga del cobre también fueron parte de las protestas contra el gobierno.

La segunda parte nombrada “El golpe de Estado” y estrenada en 1976 trata sobre el intento de golpe de Estado de junio de 1973 conocido como el “Tanquetazo”. La situación en el país cada vez era más difícil y los trabajadores pedían que el pueblo fuera equipado con armas, pero Salvador Allende se negó siempre a facilitar que se produjera una guerra civil.

Al igual que en la primera parte, en esta segunda se trata del paro del sector del transporte –huelga de la que se dice que contó con ayuda del Gobierno de Estados Unidos– y de otras acciones tendientes a crear una situación caótica.

Entre los militares, varios de ellos renunciaron a sus cargos y así fue cómo el general Augusto Pinochet llegó a ser comandante en jefe del Ejército.

Allende dijo que el 11 de septiembre de 1973 convocaría un plebiscito para que el pueblo decidiera si quería que continuara gobernando o prefería que dimitiera. Como se sabe, esa fue precisamente la fecha en que se dio el golpe de Estado, de modo que el plebiscito no pudo ser convocado.

La tercera y última parte es “El poder popular” estrenada en 1979, aunque cronológicamente corresponde que esta última parte del documental fuera la primera, porque trata de los comienzos del Gobierno de Salvador Allende. Aquí se expone la victoria de Allende en las elecciones presidenciales del año 1971 y se indican las principales medidas de la UP, entre las que se destacaron la nacionalización de las grandes minas, de los bancos nacionales y extranjeros, la expropiación de las tierras cultivables, el control de las empresas monopolísticas.

Se relata, al igual que ya se había hecho en las dos partes anteriores, la huelga de transportes, impulsada por el Partido Nacional con el apoyo de la Democracia Cristiana y el Gobierno de Estados Unidos.

Capítulo 2 La batalla de Chile ¿cine etnográfico?

En este capítulo se desarrolla el análisis del estudio de caso, los capítulos y apartados anteriores sentaron las bases teóricas de este análisis y a continuación lo que se realiza es la asociación de la teoría de Elisenda Ardèvol sobre el cine etnográfico exploratorio con el documental “La batalla de Chile”. Para ello desglosaré los elementos principales de la teoría para ver su posible aplicación en el documental de Guzmán. El objetivo de esta asociación es verificar si el documental se puede analizar desde la etnografía, pudiendo así obtener memoria histórica y conocimiento de este.

2.1 La incertidumbre

El cine etnográfico exploratorio plantea a la incertidumbre como uno de los eventos que la componen. En este caso la filmación no comienza de un guion previo, sino que se va adaptando a las situaciones que ocurren en el momento: los hechos ocurridos dan forma al guion. El investigador en este caso no puede saber de qué forma los hechos se estructurarán.

En el caso del documental de Guzmán se realizaron diferentes esquemas con el fin de aprovechar al máximo los 42.000 pies de película, -los esquemas fueron utilizados para enfocarse en los temas más importantes que el director quería filmar- el uso de un esquema de trabajo es muy diferente a lo que es un guion de filmación, puesto que Guzmán no busca orientar o modificar los hechos y acontecimientos en beneficio del filme, sino que el esquema permite sintetizar las principales ideas que se buscan transmitir a los espectadores y así prevenir filmar demasiadas cosas que al final de cuentas y en el proceso de montaje pueden ser descartadas.

La incertidumbre en este documental está presente en todo momento de la filmación, este no es un filme de ficción, no existe un guion y actores. Muchas de las filmaciones de este documental fueron en mítines y organizaciones sociales o de trabajadores. En la primera parte del documental se filmó el paro de trabajadores del cobre en la minera el teniente, se puede ver cómo las personas que participan en esta grabación van moldeando la filmación, de acuerdo con su malestar y su actuar frente a lo que ellos consideraban injusto. Lo que se filma son hechos históricos en plena construcción, la realidad de un país en plena crisis social, política y económica.

2.2 Adaptación

El cine exploratorio, como podemos ver, se desarrolla en un ambiente de adaptación a los hechos, la cámara no tiene control sobre los hechos y situaciones que ocurren. La filmación no puede modificar o interrumpir una secuencia de comportamientos.

Como se puede ver en el punto anterior, Guzmán no busca modificar los acontecimientos, puesto que lo que se muestra es la realidad de un país que se encuentra en un periodo de crisis y revueltas sociales, tanto a favor como en contra del gobierno de Allende. El director durante este documental se encuentra limitado solo a lo que puede grabar y los planos e información que quiere transmitir, pero no tiene control sobre los hechos que ocurren con las personas. La adaptación del equipo de Guzmán se puede observar a lo largo de las tres partes del documental, pero para ejemplificar de mejor manera, en la primera parte “La insurrección de la burguesía” de 1975 equipo de filmación se sumerge dentro de las manifestaciones entrevistando tanto a personas a favor como contrarias al gobierno socialista. La filmación va adaptándose de acuerdo con las personas y cómo estas se desenvuelven dentro de las manifestaciones, de los mítines de organización o los mismos enfrentamientos contra las fuerzas de orden que caracterizaron la época. No existió un guion que interviniera en los hechos, sino que se utilizaron esquemas con el objetivo de organizar los elementos a filmar.

2.3 Ausencia de contexto

La tercera característica del cine etnográfico es la ausencia de contexto o audiencia debido a que este tipo de filmaciones suelen estar sujetas a restricciones de exhibición y en segundo lugar, el modo de representación no está sujeta a una intención comunicativa, los efectos de representación son una consecuencia. Lo cierto es que el documental de Guzmán recibió una serie de nominaciones tanto en Cuba, USA y Europa. Fue nominado entre los mejores cinco filmes del Tercer Mundo 1968-1978 en la Revista “Take One” (USA), nominada entre los diez mejores filmes de América Latina 1970-1980 por Los Ángeles Film Critics (USA), nominada entre los diez mejores films políticos 1967-1987 de la Revista Cineaste. Además de estas nominaciones, el documental fue el ganador del premio Novas Texeira de la Asociación de Críticos Cinematográficos de Francia en 1976, ganador del premio del Festival internacional de Grenoble en Francia 1975, ganador del premio del jurado del Festival Internacional de Leipzig en Alemania 1976, ganador del Gran Premio del Festival Internacional de Grenoble en Francia 1976, ganador del Gran Premio del Festival Internacional de Bruselas en Bélgica 1977, Gran Premio del festival Internacional de Benalmádena en España 1977, Gran Premio del festival internacional de la Habana en Cuba 1979. Ante todas estas nominaciones y premios la idea de que este documental tenía falta de

audiencia sería erróneo. Lo que sí ocurrió en este filme fueron las restricciones de exhibición, principalmente en Chile debido a la dictadura militar que comenzó en 1973 y finalizó en marzo de 1990. En este periodo Chile vivió una censura en lo referido a la política y este filme al tener tanto peso político fue imposible de exhibir a través de medios tradicionales.

2.4 Proceso versus producto

El cuarto y último punto es el proceso versus producto, en donde la interacción que se produce en el campo entre las cámaras y los participantes del estudio moldea el modo de representación en el producto final. Este punto guarda relación con los elementos expuestos en el apartado de “Adaptación”, en donde la sociedad chilena de 1973 va moldeando el resultado final del filme. El documental de Guzmán tiene como objetivo mostrar y representar la realidad sociopolítica chilena de 1973 lo que explica el por qué este último punto se aplica perfectamente, no hay un objetivo de intervenir o incluir ficción al documental, sino que el objetivo es ver, entrevistar y mostrarle al espectador una serie de situaciones y elementos que muchas veces no se mostraron en la televisión abierta por el hecho del golpe militar del 11 de septiembre de 1973. El Chile de la época era un país polarizado por quienes estaban a favor y en contra del gobierno de Allende, diferentes movimientos sociales, asambleas de trabajadores, gremios y las fuerzas políticas fueron moldeando y generando la crisis que desencadenó en un golpe militar, esta es la realidad que se encontró Guzmán y la cual intentó transmitir en su documental. Aunque este no era el objetivo inicial, el objetivo era mostrar la realidad sociopolítica en un gobierno socialista, lo que era una completa novedad para Chile y el mundo, pero a medida que avanzó este gobierno se fueron desencadenando hechos y acciones por parte de diferentes grupos de la sociedad, estos hechos moldearon y modificaron lo que en un principio tenía pensado Guzmán.

2.5 Modalidades de representación

Este apartado consiste en el análisis de las modalidades de representación de Nichols que fueron trabajadas en el capítulo de cine y memoria, esto con el objetivo de analizar cuáles de las seis modalidades principales (expositiva, poética, reflexiva, de observación, participativa y performativa) son aplicables al documental “La Batalla de Chile”.

Como vimos anteriormente, la **modalidad participativa** fue desarrollada principalmente en el cine etnográfico y en las teorías sociales de investigación participativa, esta modalidad se caracteriza por mostrar la relación entre el realizador y el sujeto filmado. El documental participativo hace más evidente la perspectiva del realizador, que se involucra en el propio discurso que realiza. Los directores querían entrar en contacto con los individuos

de un modo más directo y de aquí **surgieron estilos de entrevistas y diferentes tácticas intervencionistas**, con lo cual permitía que el realizador participara de una manera más activa en los acontecimientos. También podía convertirse en el propio narrador de la historia, o explicar los hechos sucedidos a través de los testimonios y/o expertos.

A la modalidad participativa se suele añadir metraje de archivo para facilitar las reconstrucciones y evitar las afirmaciones interminables del comentario omnisciente. Esta modalidad es la que podemos observar principalmente en el documental de Guzmán, en el vemos como un entrevistador se adentra en los movimientos sociales realizando preguntas a los partidarios de Allende, al igual que a los opositores, con ello se logra una participación de los sujetos filmados. Además de las entrevistas se utiliza -como es característica de esta metodología- la adición de metraje de archivo, que consiste en material audiovisual utilizado como manera de ejemplificar y contextualizar los hechos narrados. Este material se puede ver en las tres partes del documental, por ejemplo en la primera parte con las diferentes conferencias de prensa o con las grabaciones de las votaciones en el senado, en la segunda parte del documental vemos este tipo de recurso en las imágenes del “tanquetazo” y los ataques a la moneda.

El material de archivo se puede considerar dentro de la **modalidad observacional**, aquí los directores dan prioridad a una observación espontánea y directa de la realidad. Esta metodología permite que el realizador registre la realidad sin involucrarse directamente con el actuar de las personas, un ejemplo de ello es el “tanquetazo” del 29 de junio de 1973, en el cual el regimiento N° 2 atacó la casa de gobierno con tanques y carros de combate. En este caso las imágenes que muestra el documental se limitan a la observación de los hechos, los hechos en este caso ocurrieron a pesar de la presencia de las cámaras.

Ante este breve análisis podemos observar que encontramos dos tipos de modalidades de representación, la **participativa** y la **observacional**, aun así creo necesario llevar más allá el análisis de la modalidad utilizada por Guzmán, ya que a mi parecer en este documental podemos encontrar una tercera modalidad que corresponde a la **reflexiva**, que tiene como objetivo la toma de conciencia por parte del espectador del propio medio de representación. Se trata de una modalidad más introspectiva, ya que utiliza muchos de los recursos de otros tipos de documental, pero los lleva hasta el límite, para que la atención del espectador se centre tanto sobre el recurso como sobre el efecto. A mi parecer el objetivo principal de Guzmán es la **reflexión** de los sucesos exhibidos. No es solo mostrar una serie de imágenes para vender un filme, sino que generar una reflexión en el espectador y por ello el hilo conductor de estas ideas es la modalidad **reflexiva**, pero él adiciona otra modalidad, la **poética**. Ésta consiste en la voluntad de crear un tono y estado de ánimo determinado más que proporcionar información al espectador, como sería el caso de las modalidades expositiva

y observacional²⁴. En palabras de Guzmán “lo importante es reflejar un problema político, pero con sentido artístico, si tú dejas de lado el sentido artístico la película te queda mal, tienes que filmar la sociedad y sus problemas sociales, políticos e ideológicos, pero desde el punto de vista de un poeta. Si no lo haces con sentido cinematográfico, te queda un panfleto o una película que va a durar muy poco tiempo”²⁵

Construcción de memoria

La construcción de memoria según Etxeberria se expresa como un conjunto estructurado de recuerdos socialmente compartidos y sostenidos suficientemente en el tiempo por entidades colectivas con auto identidad que son más que la **suma de recuerdos individuales**, hasta el punto de que podemos hablar de comunidades de memoria donde son relevantes los recuerdos de los triunfos, logros y **traumas**. En estos últimos se encuentran las **víctimas** de la memoria. En la segunda descripción de la memoria social se incluyen recuerdos de otros recuerdos, pues, en un segundo nivel. Presupone una acogida empático-solidaria de las víctimas que hace efectiva la afirmación “tu memoria es la mía”. Para que esto sea posible se precisa mediar la objetivación de las memorias subjetivas de lo vivido, pues únicamente así pueden compartirse.

El trabajo de la construcción de memoria se complica aún más con la utilización de la memoria social, ya que estas vivencias provienen del pasado y en el presente se reconfiguran para proyectarlas a futuro. La dificultad de trabajar con la memoria es que esta es sumamente frágil y limitada en las personas, muchos de nuestros recuerdos con el paso del tiempo se van desgastando e incluso podemos engañarnos a nosotros mismos con recuerdos imaginados o la influencia de terceras personas en los recuerdos, entonces ¿cómo construimos nuestro presente y nuestro futuro en bases a memorias que día a día se van desgastando? La escritura es la forma en la cual pudimos obtener información de culturas antiguas, en cambio sobre los pueblos sin escritura solo existe información por arqueología y antropología. Hoy en día y gracias a las tecnologías relativamente nuevas desde aproximadamente 1955-1960 es que se cuenta con cámaras de grabación más compactas que permiten llevar un registro audiovisual de los acontecimientos sociales, políticos, culturales o económicos. Estas herramientas audiovisuales nos permiten conservar esas memorias que pueden ser tan frágiles en las personas.

Ante la utilización de registros audiovisuales como recopilación de memoria social creo necesaria la aclaración de que no todo registro audiovisual puede ser utilizado para este

²⁴Nichols, 2001, pp. 102-105

²⁵ Guzmán, 2012, minuto 2. Para la revisión completa de esta entrevista visitar:
<https://youtu.be/yBJ9Urnpl80>

objetivo. ¿Cuáles son los registros audiovisuales que nos permiten conservar y representar la memoria social? Según el autor de “La construcción de la memoria social: el lugar de las víctimas” la construcción de memoria social depende de la articulación de las memorias individuales y colectivas, con sus triunfos, logros y traumas de las víctimas de estas memorias. Podemos contraponer estas ideas a los filmes, en donde si se desea representar esta memoria social, este debe representar a la realidad de las personas, limitarse en la ficción de los hechos, pero esto es sumamente difícil en el cine tradicional, ya que muchas veces la historia y la memoria de un hecho no es lo suficientemente atractiva para realizar un guion de un filme y se hace necesaria la incorporación de ficción, es por ello que creo que todo filme que incluya ficción por mucho que incluya otros elementos reales no puede ser considerado como una recopilación de la memoria social ya que caerá en incluir elementos que no ocurrieron y se modifica por un fin comercial y estético del filme.

Los filmes que más se acercan entonces a representar la realidad son los documentales, como se vio en los capítulos anteriores, existen diferentes tipos de documentales y formas de organizarlos, dependiendo de esa organización es el nivel de realidad que contiene. El documental de Guzmán para mí una fuente indispensable de memoria social chilena de los años 1972-1973, ya que el enfoque del director es la sociedad chilena, tanto de los victoriosos como de las víctimas que sufrieron con el quiebre de la democracia y la instauración de un régimen militar mediante un golpe de estado. El gran valor que tiene este documental es que no es una memoria desgastada de sus participantes, no son entrevistas realizadas 20 años después de los hechos, son entrevistas e imágenes obtenidas en el momento de los hechos, no es un trabajo recopilatorio solamente, sino que son las vivencias y traumas inmediatos de las personas y que gracias al filme se convierten en memorias para el presente y futuro.

La perspectiva que permite entender todo esta investigación en su conjunto es la antropología de la mirada propuesta por Ardèvol.²⁶ Esta es una metodología interdisciplinar que aún se encuentra en construcción, supone una relación entre tecnologías de la imagen, estudios sociales y la antropología que en su conjunto entienden a las imágenes audiovisuales como un territorio de investigación de aspectos tanto sociales como culturales y supondría una nueva forma de acceso al estudio empírico, una nueva forma de relación entre los sujetos que forman parte del proceso de investigación y una nueva forma de entender los objetivos de la antropología y la práctica de políticas sociales. Sería por una parte, la reflexión teórica y crítica de la mirada antropológica sobre las sociedades humanas y por otra, el estudio de cómo los seres humanos utilizamos la imagen; una antropología de la mirada.

²⁶ Ardèvol, 1998, pp. 217-238

Conclusión

La perspectiva teórica de la antropología de la mirada es la que permitió articular toda esta investigación. La utilización de diferentes metodologías y disciplinas -característica de esta perspectiva- permite entender las imágenes audiovisuales como una fuente de investigación. En este contexto se pudo obtener varias conclusiones.

Primero, existe una gran variedad de documentales en cuanto a su construcción, organización y articulación. De esta estructura dependen los niveles de realidad dentro de los documentales, es lógico pensar que el cine observacional es el que más se acerca a la realidad, ya que la intervención por parte de la producción es prácticamente nula, pero con el análisis realizado sobre el del cine documental se demostró que otros tipos de modalidades de representación como sería la expositiva también representan la realidad o la realidad que el director desea transmitir con el filme. Estas modalidades de representación -expositiva, poética, reflexiva, de observación, participativa y performativa- según Nichols son categorías flexibles, en donde un documental si bien podría utilizar solo una de estas modalidades, no se encuentra limitado a solo una, sino que puede utilizar varias a lo largo de la producción.

La segunda conclusión a la que he llegado es que el cine documental puede ser considerado cine etnográfico, pero esto puede suceder solo si se cumple con la estructura del cine etnográfico (Incertidumbre, adaptación, ausencia de contexto, proceso versus producto), por ende no todo documental puede ser considerado etnográfico.

En tercer lugar se encuentra la construcción de memoria, este es un conjunto de recuerdos sociales compartidos y que mediante diferentes métodos se mantienen en el tiempo. Ante la fragilidad de la memoria humana se utilizan diferentes medios para mantenerla en el tiempo. En el caso de esta investigación se realizó el análisis de cómo los documentales cumplen el rol de construir y mantener viva la memoria social.

En cuanto al documental La Batalla de Chile de Guzmán, puedo concluir que:

A) Es un documental del tipo exploratorio, en el capítulo 2 de este trabajo se realizó el análisis de las bases teóricas del cine etnográfico exploratorio planteado por Ardevol²⁷, las cuales fueron contrapuestas con el documental de Guzmán, obteniendo que este filme es del tipo etnográfico exploratorio.

B) En cuanto a la estructura del documental, el filme no solo utiliza un tipo de modalidad de representación, sino que incluye la participativa, de observación, reflexiva y poética en su estructura.

²⁷ (Incertidumbre, adaptación, ausencia de contexto, proceso versus producto)

C) La memoria social dentro de este filme está muy presente a lo largo de todo el relato. La manera en la que se construyó el filme permite que las memorias de la sociedad de 1972-1973 sean aún conservadas, permitiendo que estas vivencias no se olviden, que sean una lección para el presente y futuro.

Guzmán realizó este documental con un enfoque que no solo le permitió crear un filme cualquiera, sino uno que se ha conservado 45 años después de su primer estreno, manteniendo un gran impacto en la sociedad, donde se muestran las memorias de las personas que vivieron y sufrieron el quiebre de la democracia chilena en 1973.

A modo de recapitulación de las ideas principales, el análisis desarrollado a lo largo de este trabajo de investigación permite entender a los documentales etnográficos del tipo exploratorio como una fuente de memoria histórica y social. Espero que este trabajo de investigación sea utilizado para ver el cine con otros ojos: que ésta sea una herramienta que puedan utilizar principalmente los historiadores -ya que los antropólogos ya utilizan el cine etnográfico para analizar culturas y sociedades- como una fuente de investigación. Este es un campo de trabajo que se encuentra fuera del área de investigación tradicional, pero que puede ser una fuente tan importante como lo son los textos.

Bibliografía

Textos literarios

- Etxeberria, Xabier, *La construcción de la memoria social: el lugar de las víctimas*, Signos de la memoria, 2013
- Mouesca, Jacqueline, *El Documental Chileno*, Santiago, LOM Ediciones, 2005
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el Documental*, Barcelona, Paidós, 1997
- Nichols, Bill, *Introducción al documental*, Coyoacán, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2013
- Nieto, Agustí, *Los Públicos de la Ciencia, Expertos y profanos a través de la historia*, Madrid, Marcial Pons Ediciones de historia, SA, 2011
- Taylor, Steven y Bogdán, Robert, *Introducción a los métodos cualitativos*, Nueva York, John Wiley and Sons, Inc, 1984
- Rizo, Janett, *Técnicas de Investigación Documental*, Managua, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 2015

Artículos

- Ardévol, Elisenda, "Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Vol LIII, N°2, 1998, pp. 217-240
- Berta, Rodrigo, "La Batalla De Chile: Memoria Y Mordaza. Entrevista con Patricio Guzmán." *Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL)*, N°42, 2013, pp. 65-74
- Faure, Antoine, "¿Contribuyeron los medios de comunicación al golpe de Estado? Otra historia del periodismo durante la Unidad Popular (1970-1973)", *Izquierdas*, N°35, 2017, pp. 74-97
- Henley, Paul, "Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica", *Desacatos*, N°8, 2001, pp. 17-36

-Moncada, Constanza, “El Cine Documental como forma de producción de conocimiento. Una experiencia pedagógica en la formación metodológica universitaria”, *VII Coloquio Internacional de Educación*, Popayán, 2016, pp. 1-13

-Zavala, Lauro, “El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica”,

Filmografía

-La batalla de Chile parte 1, “*la insurrección de la burguesía*”, Dir. Patricio Guzmán, Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfico (ICAIC), 1975

-La batalla de Chile parte 2, “*El golpe de Estado*”, Dir. Patricio Guzmán, Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfico (ICAIC), 1976

-La batalla de Chile parte 3, “*El poder popular*” Dir. Patricio Guzmán, Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfico (ICAIC), 1979

Recursos web

-Andreu Navarro, *Patricio Guzmán, Narrador Fundamental De La Historia Contemporánea Chilena*, [en línea] <http://industriasdeltcine.com/2018/01/23/patricio-guzman-narrador-fundamental-la-historia-contemporanea-chilena/>, consultado el: 11/07/2020

-Arnau Gifreu, *Documentando el documental: Bill Nichols y los modos de representación*, publicada el: 08/02/2014 [en línea] <https://www.inter-doc.org/documentando-el-documental-bill-nichols-y-los-modos-de-representacion/>, consultado el: 23/11/2020

-Biblioteca Nacional, *La Batalla De Chile Jorge Müller Patricio Guzmán*, [en línea] <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/637/w3-article-156361.htm>, consultado el: 15/06/2020.

-Buseta audiovisual, *Patricio Guzmán habla sobre la realización de La Batalla de Chile en Bogotá*, publicada el 13/12/2011, [en línea] <https://youtu.be/FhUD3QeMTPY>, consultado el: 21/05/2020.

-Casa de América, *Charla “El documental de creación al cine de no ficción”*, publicada el: 27/08/2018, [en línea] <https://youtu.be/j-ANPxsBhH8>, consultado el: 15/11/2020

-Cine Chile. 2020. *Cronología Del Cine Chileno*, [en línea] <http://cinechile.cl/cronologia-del-cine-chileno/#tabscronologia8>, consultado el 08/05/2020,

-Ediciones UDP, *El gobierno de Allende y la Guerra Fría interamericana*, [en línea] <https://ediciones.udp.cl/libro/el-gobierno-de-allende-y-la-guerra-fria-interamericana/>, consultado el: 18/10/2020

-Edu comunicación, *Cine Documental*. [en línea] <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/cinedocumental.htm>, consultado el: 08/09/2020 May 2020].

-Memoria Chilena, *Cine Chileno En El Exilio (1973-1983)*, [en línea] <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3336.html>, consultado el: 08/07/2020.

-Memoria Chilena, *La Batalla De Chile* [en línea] <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96647.html>, consultado el: 04/07/2020.

-Periódico desde abajo, *Entrevista a Patricio Guzmán “documental como reconstructor de la memoria”*, [en línea] <https://youtu.be/yBJ9UrnL80>, consultado el: 26/10/2020