



Imágenes de resistencia, resistencia de las imágenes: cine militante y terrorismo de Estado (*Las tres "A", La batalla de Chile y El grito*)

DAVID JURADO

Es doctor en Estudios Hispánicos (Universidad de la Sorbona), Maestro en Estudios Cinematográficos (Universidad París Diderot) y Licenciado en Letras Hispánicas (Universidad de Guadalajara). Sus temas de interés son cine y violencia de masa, cine y catástrofes, cine y filosofía, teorías sobre latinoamericanismo y liberación, estudios sobre testimonio.

Resumen

Tres de las películas más emblemáticas en el cine latinoamericano sobre el terrorismo de Estado son *Las tres "A" son las tres armas* (1977) del colectivo argentino Cine de la base, *La batalla de Chile* (1975-79) del grupo Tercer año y *El grito* (1969) de la brigada estudiantil del CUEC. Estos tres casos nos sirven de ejemplo para analizar la relación entre la violencia de Estado y sus efectos en la producción y realización de cine militante testimonial, pero sobre todo se trata de observar en detalle las huellas indiciales del horror representado, la fuerza disruptiva que ejercen sobre el relato y la imagen, y la respuesta estética de cada propuesta fílmica, su manera interna de resistir. Para abordar este fenómeno nos apoyamos en conceptos tales como: los "puntos críticos" de la imagen (Didi-Huberman), la "narración inchoativa" (Paul Ricoeur) y la "imposibilidad representativa".

Palabras clave

Terrorismo de Estado, representación del horror, narración, imagen, relato, cine político.

Abstract

Three of the most important Latin-American films about State terrorism are *Las tres "A" son las tres armas* (1977) by the Argentinean collective Cine de la base, *La batalla de Chile* (1975-79) by the collective Tercer año and *El grito* (1969) by the CUAD-university cinema collective. These three films are used as emblematic examples to analyze the relationship between State violence and its consequences in militant and testimonial film production. Special attention will be pay to the study of the horror traces that not just appear but that exert a disruptive force both in the image and in the narrative and the way each one of the films resist, esthetically, to these forces. We use concepts such as the image "critical points" (Didi-Huberman), the "inchoative narratives" (Paul Ricoeur) and "representational impossibilities".

Keywords

State terrorism, horror representation, narration, image, story and political film.

Imágenes de resistencia, resistencia de las imágenes: cine militante y terrorismo de Estado (*Las tres "A"*, *La batalla de Chile* y *El grito*)

David Jurado

En América Latina, durante la segunda mitad del siglo xx, la represión por parte del Estado a movimientos sociales y políticos cuyas convicciones eran afines o podían evocar al marxismo, al socialismo o al comunismo fue contundente. Esta represión estatal se realizó a través de prácticas que hoy se engloban en el término "terrorismo de Estado", esto es, la represión y, en buena medida, la exterminación policiaca y militar clandestina y sistemática de militantes con la connivencia de los distintos poderes que representan al Estado. Además de ello, y a diferencia de periodos anteriores, un conjunto de políticas de "seguridad nacional" y de lucha "anti-subversiva", influenciadas por el proyecto de la Escuela de las Américas¹ y por métodos aplicados en la batalla de Argelia,² le dieron un carácter específico a estos actos represivos. El terrorismo de Estado de este periodo signó así una catástrofe que tuvo formas narrativas y fílmicas propias. Las tres películas que se analizan aquí son testimonio de un momento culminante de esa violencia en Argentina, Chile y México, en las cuales además empieza a notarse la incidencia de un discurso sobre la defensa de los derechos humanos y del llamado a la solidaridad por el pueblo latinoamericano.³

En regla general, este tipo de películas concentra su fuerza discursiva en la documentación, descripción y enumeración de los hechos probatorios de dicha violencia, construyendo así un relato audiovisual que busca ser "objetivo" y "realista". Dado su carácter testimonial y, además, dada la influencia de una modalidad narrativa cada vez más fuerte en ese momento, el testimonio, la necesidad de insistir en el carácter de "verdad" de lo expuesto refuerza el tono objetivista de los filmes.⁴ Este tipo de documentos visuales exploran por lo tanto lo que Roland Barthes llamaba "el vértigo de la notación" o la "inagotabilidad de la descripción" del discurso realista,⁵ así como regímenes estéticos que subvierten el primado de lo narrativo sobre lo descriptivo.

¹ Cf. Isabelle Vagnoux, "Washington et les régimes militaires sud-américains (1964-1989)", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, No 105 de 2010, Presses de Science Po I edición.

² Cf. Marie-Monique Robin, *Escadrons de la mort, l'école française* (Paris: La Découverte, 2004).

³ Para un análisis de la entrada y del uso del discurso sobre los derechos humanos ver por ejemplo: Hugo Vezzetti, "Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social", en *Historizar el pasado vivo en América Latina*, de Anne Pérotin-Dumon. Santiago, Chile: Universidad Alberto Hurtado, Centro de Ética, 2007, p. 19; Kristin Ross, *May 68 and Its Afterlives* (Chicago: University of Chicago Press, 2010), 158.

⁴ Preferimos hablar de *modalidad narrativa* siguiendo el estudio de Elzbieta Sklodowska: Elzbieta Sklodowska, *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría y poética*. New York: Peter Lang, 1992; La cuestión de la "verdad" es una de las líneas epistémicas del testimonio. Para ello ver: Mariano Mestman, "Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina" de Mariano Mestman y Mirta Varela, *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión* (Buenos Aires: Eudeba, 2013), 179-216.

⁵ Roland Barthes, "L'effet de réel", *Communications* 11, núm. 1 (1968): 84-89.

Sin embargo, analizar este tipo de trabajos significa a su vez estudiar la huella de un momento de urgencia y de vulnerabilidad social, así como los elementos narrativos e iconográficos que reflejan este mismo estado. Si bien se trata de filmes realistas y testimoniales, lo que nos interesa destacar no es la narración y la imagen verídica, sino más bien los fragmentos narrativos y audiovisuales que develan, por una parte, una afectación dada la catástrofe y, por otra, las formas estéticas de estos fragmentos para resistir a esta.

A continuación, analizaremos los aspectos mencionados a través de un estudio comparativo de tres casos emblemáticos del cine latinoamericano: *Las tres "A" son las tres armas* (1977) del colectivo Cine de la base, *La Batalla de Chile* (1975-79) de Patricio Guzmán y *El grito* (1969) de Leobardo López Aretche. Pero para ello primero presentamos a grandes rasgos cada uno de los filmes y cada uno de los colectivos que están detrás de ellos.

Los índices de la catástrofe: colectivos militantes y resistencias audiovisuales

Las tres "A" son las tres armas fue realizado por el colectivo "Cine de la base", afín al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y al Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Este colectivo se consolidó justo después de la realización clandestina del largometraje *Los traidores* (1973), dirigido por Raymundo Gleyzer, con el fin de distribuirlo a las bases obreras. El colectivo logró así constituir un circuito alternativo de distribución que servía además para convocar a los trabajadores y promover en las bases obreras una crítica al capitalismo, al populismo y a la burocracia sindical de los gobiernos peronistas.⁶ Por otra parte, como lo indicó Fernando Birri, el público de Cine de la base no podía considerarse simplemente como el "destinatario ideal de una película, sino como la génesis misma del proyecto, como su posibilidad real",⁷ dado que la base no solo era receptora sino la principal protagonista de los filmes. El colectivo buscó así hacer visibles acontecimientos claves de las luchas obreras a través de un lenguaje fuertemente influenciado por el testimonio.⁸ Cine de la base es recordado sobre todo por tres cortometrajes documentales: *Ni olvido, ni perdón* (1973), *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1975) y *Las tres "A" son las tres armas* (1977).

En los dos primeros cortometrajes documentales y en el largometraje *Los traidores* el colectivo le apostó al cine directo, testimonial y de entretenimiento, es decir que añadió recursos provenientes del sensacionalismo del periodismo amarillista, de la foto-novela, del cine de acción, de la comedia, para hacer más lúdica la transmisión de contenidos ideológicos. Todo dentro

⁶ Joaquín Manzi, *Aux armes, cinémas! Argentine 1966-1976: le PRT-ERP et le Cine de la Base* (Paris: Presses Universitaire de France, PUF, 2013).

⁷ Citado por: Fernando M Peña y Carlos Vallina, *El cine quemado: Raymundo Gleyzer* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000), 122.

⁸ Mestman, "Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina".

del marco de un cine documental que intentaba a su vez acercar al público a los “verdaderos” protagonistas, las bases obreras, y al acontecimiento militante. El colectivo buscó así estimular, a través de un estilo directo, pero sobre todo vivaz y llamativo, la creencia en un relato sobre la liberación cuyo héroe provendría de la militancia de la base obrera. Los filmes del colectivo ideologizaban así la realidad y, en cierto sentido, la militancia era idealizada en función de un discurso revolucionario. No obstante, con el golpe de Estado, la acentuación de la represión, la desaparición de Raymundo Gleyzer y el exilio del resto del equipo, Jorge Denti, Álvaro Melián, Nerio Barberis, Jorge Giannoni y Juana Sapire, la apuesta cinematográfica del colectivo es afectada y maneras distintas de resistir emergen.

Las tres “A” son las tres armas, el primer filme del colectivo sin Raymundo Gleyzer, fue dirigido a un público internacional, y ya no a la base trabajadora, para denunciar la violencia de Estado cada vez más atroz del gobierno argentino. Fue realizado en Perú por dos miembros del grupo, Jorge Denti y Nerio Barberis, con la colaboración de Walter Tournier, compañero de Mario Handler en la Cinemateca del Tercer Mundo. El filme retoma una parte de la “Carta abierta de un escritor a la junta” de Rodolfo Walsh y vuelve sobre algunos de los recursos fílmicos propios de Cine de la base: uso de la puesta en escena, un montaje lúdico y testimonial realizado con imágenes de archivo y el uso de la sátira política.

En la primera parte del filme asistimos a la puesta en escena de un secuestro. En la segunda, el montaje combina una puesta en escena en la que un grupo de militantes lee la carta del escritor argentino mientras beben mate y un conjunto de imágenes que ilustran el contenido de la carta y que conforman un catálogo iconográfico sobre el terrorismo de Estado. En la última parte del cortometraje los militantes terminan de leer el documento y, con el fondo de un bandoneón, se da paso al título del final que anuncia la fecha de la carta y el secuestro de Rodolfo Walsh por las Fuerzas Armadas Argentinas. El relato revolucionario propio de Cine de la base habría sido en este cortometraje supeditado a uno sobre la represión y el estado de vulnerabilidad no solo de las clases trabajadoras, sino de la militancia política misma. De igual forma, el testimonio, que generalmente antes era subalterno, es decir que se le daba la palabra al obrero o al militante de base, se vuelve más identitario dado que se retoma la carta de un militante desaparecido, Rodolfo Walsh, y al ponerse en escena, es el grupo militante mismo el que está dando cuenta de los hechos. No obstante, existen también elementos que dan prueba de una afectación y de una resistencia del relato y de la imagen respecto a la violencia

experimentada, los cuales se constituyen en comentario de la situación de incertidumbre y de la multiplicación de los actos atroces de aquel momento.

Volvamos a la primera puesta en escena. En ella *un grupo de tareas*⁹ penetra en un apartamento y secuestra violentamente a una mujer después de requisar de manera agresiva cada uno de los rincones del lugar. Como si de una viñeta en movimiento se tratara, en esta escena sobre un secuestro los personajes son estereotípicos y, por la misma razón, los actores son figurantes. Sin embargo, es de destacar la oscuridad o la falta de figuratividad del personaje femenino, al que los dos planos no nos dejan percibir con claridad y menos identificar. El primer plano del momento en que es agredida es muy corto y el plano general a ras de suelo es oscuro dada la superposición de la pata de la mesa y la entrada diagonal de la luz que parte el rostro en dos. Este secuestro, que podría ser el de un familiar del escritor argentino o el de cualquier persona, acentúa así la presencia de la víctima o la incógnita respecto a ella y genera un suspenso narrativo.

Esta escena se desdobra además en otra a través de un cambio de luces que oscurece el lugar y solo deja iluminado un espacio en el que se encuentra una máquina de escribir, acentuada por un plano de detalle, en un escritorio vacío. En *off*, antes de que suene un redoble de tambores, se escucha el primer párrafo de la carta de Rodolfo Walsh, el cual señala el recrudecimiento de la violencia y el irrespeto a la libertad de expresión. La importancia dramática dada a la máquina de escribir y a la silla vacía a través del cambio de luces y del acercamiento de cámara evoca de nuevo un momento de suspenso, esta vez, respecto a la ausencia simbólica de la figura del escritor.

En una segunda puesta en escena, un grupo de militantes leen la carta de Rodolfo Walsh. El espacio es cerrado y el ambiente, íntimo y familiar. Esta puesta en escena habla del repliegue del grupo militante ante la persecución política. Como en la anterior, la escena genera un suspenso narrativo respecto a lo que podría pasar con este grupo militante. Además, los primeros planos de los figurantes, detalles de sus cabezas, de sus rostros y de algunas partes de su cuerpo conforman una serie intensiva de fragmentos corporales que parecen ganar una independencia respecto al conjunto, subrayando el anonimato de los sujetos y el carácter clandestino de la reunión. La representación visualmente fragmentaria del cliché del militante anónimo y en clandestinidad pone de relieve su vulnerabilidad, como si el conjunto de denuncias realizadas a través de la carta estuviera destruyendo su propia figura.

⁹ Grupos clandestinos ligados a la policía o a las Fuerzas Armadas creados para dismantelar cualquier tipo de agrupación de militancia política de izquierda o simpatizante con ella.

A diferencia de documentales anteriores, es de subrayar que la cámara crea una distancia entre el espectador y el punto de vista de los militantes, dado que se abre con un plano general en picado y un *zoom in* hacia los figurantes y se cierra con otro plano general picado y un *zoom out* que se aleja de ellos. La subjetividad militante, es decir el hecho de promover como colectivo la revolución en las bases obreras, que en los documentales anteriores de Cine de la base era propagada por la retórica visual de un cine directo, testimonial y empático que le daba la voz y la imagen al obrero o al militante, es mantenida así a distancia. No solo la carta y, en cierto modo, la voz es en este caso “prestada”, sino que la imagen de los militantes resulta oscura y misteriosa. La identificación que existe entre los personajes y el militantismo de Rodolfo Walsh, dada la estética de la escena, difícilmente se transmite al espectador. Se podría decir así que el discurso militante anterior al golpe de Estado aparece aquí cortado, reservado o en estado de suspenso. Es más, el acto performativo de la lectura, tomar la palabra y mostrar que se lee y se discute al respecto, y no simplemente insertar en *off* las palabras de Rodolfo Walsh, da un peso narrativo a los personajes, sugiriendo incógnitas respecto a sus acciones a seguir.

A diferencia de la serie anterior, la serie que ilustra la lectura de la carta del escritor argentino con imágenes mayoritariamente de archivo, fijas y en movimiento, no muestra partes, sino elementos enteros (cadáveres, policías, soldados, armas, cuerpos torturados, insignias militares, rostros de generales, fosas comunes, detenidos, pobres, etc.), que se funden o se acoplan los unos a los otros dándole así una suerte de contorno a lo que sería la imagen casi total del terrorismo de Estado. A través de encadenamientos por fundido o por corte abrupto esta serie produce efectos de movimiento, de saturación o de deformación. Por ejemplo, el montaje de tres planos diferentes de una misma foto de una escena de represión policiaca provoca una sensación de movimiento; el fundido entre armas y de cuerpos de soldados o de fosas comunes y la figura de Adolf Hitler o entre las letras “A” que aparecen en pantalla y los rostros de los tres generales de la junta militar crean un efecto de saturación y de mensaje subliminal; y el fundido entre una caricatura representando la CIA y el rostro de un general deforman a este último. Si bien este tipo de montaje desfigura el conjunto de iconos sobre la violencia con el objetivo de producir efectos visuales útiles para connotarlos negativamente, ponerlos del lado del horror y hacer notar la multiplicación y mutación acelerada de actos ilícitos, es también señal de una acumulación de elementos fragmentarios con los cuales tiene que lidiar el dispositivo fílmico y resistir a su fuerza disruptiva.

Como las puestas en escena, los dos clichés hacen por lo tanto estallar al relato en un conjunto de episodios dispersos que quedan en suspenso y luego a la imagen en un conjunto de fragmentos figurativos dispuestos en una especie de *collage* sobre el horror. La acumulación de este conjunto de fragmentos es un indicio de la afectación del relato y de la imagen dado el contexto social del momento. Pero se trata a su vez de formas narrativas e iconográficas que, en respuesta a la violencia, resisten reafirmando la fuerza de la enunciación discursiva y, por lo tanto, de denuncia, por sobre el enunciado narrativo, y potencian la fuerza afectiva del mensaje político y la disposición del colectivo para representar incluso de manera cruda y reiterativa el horror de la violencia de Estado.

La batalla de Chile y el colectivo Tercer año

El filme chileno está compuesto por tres largometrajes: *La insurrección de la burguesía* (1975), *El golpe de Estado* (1976) y *El poder popular* (1979). De manera general, cada uno de los filmes articula un tema. El primero describe el estado de polarización de la sociedad chilena, entendida como una “lucha de clases” entre una “burguesía” descontenta y un “pueblo” que se siente representado por el gobierno de la Unidad Popular. El segundo aborda el recrudescimiento de la inestabilidad social, política y económica del país. Los promotores de esta inestabilidad, según el documental, serían la “burguesía” y el gobierno americano liderado por Richard Nixon. El golpe de Estado es así presentado como el resultado de una empresa de desestabilización y de represión institucionalizada. El último largometraje hace un retrato de la organización popular durante el gobierno de la Unidad Popular, muestra sus logros, sus errores, sus esperanzas y sus conflictos internos.

Se trata de una de las obras cinematográficas más representativas sobre el golpe de Estado de Augusto Pinochet y el gobierno de Salvador Allende. A diferencia de los filmes de Cine de la base y del comité estudiantil que realiza *El grito*, el filme chileno es una obra que, si bien inició como un proyecto colectivo, acabó por convertirse en una obra marcada por la línea directora de un autor: Patricio Guzmán. A este respecto, Carlos Flores recuerda que a diferencia de los cineastas de la época que querían hacer un cine militante, colectivo y de agitación, Patricio Guzmán llegó con la idea de filmar un proceso, introduciendo así una mirada de frontera que a largo plazo haría que el documental tomara una estética más autoral que colectiva. De hecho, en la tercera versión del filme la voz en *off* es la del propio realizador, haciendo aún

más patente la presencia de un régimen autoral en la obra.¹⁰ Es más, desde su regreso a Chile, el director chileno había iniciado un trabajo de preparación intenso, con el apoyo de Chile Films, institución pública, para dirigir una ficción histórica sobre Manuel Rodríguez.¹¹ Pero ante la intensidad de las manifestaciones y de la vida política del país, cambia de rumbo y se dirige al campo del documental. Es entonces cuando realiza dos filmes que dan cuenta de los avances del gobierno socialista de Salvador Allende y los ataques de una oposición parlamentaria, mediática y empresarial en creces: *El primer año* (1971) y *La respuesta de octubre* (1972). Fue para la realización de un tercer documental que Patricio Guzmán conformó un grupo de realización, el equipo “Tercer año”.¹² Con el golpe de Estado, el grupo se disuelve, Jorge Müller, el camarógrafo del colectivo, desaparece, y Patricio Guzmán, después de pasar unos días retenido en el Estadio Nacional, logra exiliarse. El metraje filmado es sacado del país en una maleta diplomática y, finalmente, con ayuda de Pedro Chaskel, Patricio Guzmán monta con ese material *La batalla de Chile* en el ICAIC (Instituto Cubano de las Artes y de la Industria Cinematográfica).¹³

Para filmar lo que sucedía en el país, el grupo Tercer año rodaba solo aquello que pudiera dar cuenta de la lucha ideológica, económica y política en curso, así como del “proceso” que iba llevar a Chile al socialismo. El director chileno decía que quería filmar el “nacimiento de una revolución”, todo bajo el manto de una retórica marxista.¹⁴ La apuesta fue desde el principio personal y fue reforzada por un dispositivo de realización participativo y testimonial en el que el rol del realizador era central no solo al ser un sujeto activo dentro del cuadro, sino también al participar, como será el caso de la tercera versión del filme, de la narración en *off*. Por otra parte, al adoptar nociones provenientes del marxismo, tales como la visión teleológica del “proceso” chileno o la idea de una “guerra de clases”, y elementos de una estética testimonial que busca darle la voz al “otro”, sea este representante de la “burguesía” o de la “clase obrera”, y al realizador mismo en tanto que testigo de los hechos, Patricio Guzmán interpretaba la realidad desde un ángulo de visión que coincidía con prácticas discursivas que ejercían un poder estructurador de la realidad misma de la época. “La lucha de clases se

¹⁰ Natacha Scherbovsky, *Usos y estrategias de lo real en la construcción del cine revolucionario de Patricio Guzmán. El caso de La Batalla de Chile*, Mémoire de master II (Quito: FLACSO, 2015), 87–91.

¹¹ Para más información sobre Chile Films ver : Alfredo Barría Troncoso, *El espejo quebrado: memorias del cine de Allende y la Unidad Popular. Santiago de Chile*: Uqbar Editores, 2011; David Jurado, “«El cine de la Unidad popular» de cinechile. cl: une histoire, une politique”, *Actes Journée d'étude: De l'Unité Populaire à la transition démocratique: représentations, diffusions, mémoires cinématographiques du Chili, 1970-2013*, 2014, HICSA-Université Panthéon Sorbonne, <http://urlz.fr/3Syl>

¹² El colectivo estaba compuesto por Jorge Müller (camarógrafo), Bernardo Menz (sonido), Federico Elton (producción), José Bartolomé (asistente de dirección) y Patricio Guzmán (realización).

¹³ Para conocer la complejidad de la post-producción del filme ver: Cathérine Roudé, “Solidarité internationale à l'épreuve du coup d'État. La coopérative Slon, entre production et distribution de *La Première année* et *La Bataille du Chili* (1972-1979)”, en *De l'unité populaire à la transition démocratique: représentations, diffusions, mémoires cinématographiques du Chili, 1970-2013*, HICSA, Actes Journées d'Étude (Paris, France, 2014), <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=699&lang=f>

¹⁴ Citado por: Scherbovsky, *Usos y estrategias de lo real en la construcción del cine revolucionario de Patricio Guzmán. El caso de La Batalla de Chile*, 92.

manifestaba en la realidad”, explicaba Pedro Chaskel en una entrevista.¹⁵ Tomar como hilo conductor al marxismo y al testimonio no significaba entonces traicionar la “objetividad”, sino poner en movimiento una realidad. Además de ello, o para reforzar este aparato objetivista, las dos primeras partes del filme configuran un relato próximo al policíaco. Es decir que lo que se cuenta y lo que se muestra busca explicar, a través de un conjunto de pistas, un crimen, el golpe de Estado, y descubrir el complot que estaría detrás de él.

Lo que era un proyecto para filmar el tercer año del gobierno de Salvador Allende, se transformó así en un ejercicio de montaje que teje un relato sobre la conspiración contra el gobierno de la UP, tal cual se estructura en las dos primeras partes de la trilogía, y en un recuento melancólico sobre el fracaso de la organización popular, tal como aparece en la última parte. *La batalla de Chile* consume así un relato fundado en las claves de la catástrofe que trajo el golpe de Estado.

Existen, por otro lado, dos secuencias en las dos primeras partes del filme que sirven de prueba del poder de ataque del terrorismo de Estado: el bombardeo al palacio presidencial y el asesinato de Leonardo Henrichsen, camarógrafo que filma su propia muerte el día del “Tanquetazo”.¹⁶ Estas dos secuencias han sido retomadas por distintos documentales al punto de transformarse en referencias iconográficas emblemáticas del fin del gobierno de la UP. Ninguna de las dos fue filmada por el colectivo Tercer año y su destino dependía más de la televisión que del cine. Los dos fragmentos han tenido una vida independiente al documental de Patricio Guzmán y esto genera una fuerza de dispersión interna en el filme que nos parece importante discutir.

La primera secuencia, el bombardeo, abre la primera parte y cierra la segunda parte de la obra. Está compuesta por dos tipos de planos. Aquellos que siguen en contrapicado los Hawker Hunter que bombardearon el palacio y que pasan a ras de las azoteas de los edificios del centro de Santiago. Y aquellos que, tomados desde la ventana de un edificio coetáneo, el Hotel Carrera, muestran los impactos de las bombas sobre la fachada del palacio presidencial. En la primera parte de la trilogía aparecen solo los planos de la fachada. La primera imagen de esta parte de la obra es, de hecho, el primer impacto sobre el edificio presidencial. Antes de ella, sobre un fondo negro, aparecen los créditos de inicio acompañados del sonido de los aviones repetido de forma cíclica cinco veces. En la segunda parte los planos de los aviones son intercalados con los de la fachada del palacio para crear un efecto de continuidad entre

¹⁵ Citado por Scherbovsky, 48.

¹⁶ Sublevamiento militar fallido contra el gobierno de Salvador Allende, acaecido el 29 de junio de 1973, meses antes del golpe de Estado.

el paso del avión y el impacto de la bomba. La voz en *off* solo interviene en la segunda parte para explicar que el presidente ha muerto, pero en general predomina el silencio, lo que da un aspecto de solemnidad trágica a la escena.

Según los testimonios recogidos por Mónica Villarroel e Isabel Mardones en una obra sobre los archivos cinematográficos chilenos, los dos planos de la secuencia fueron tomados por dos camarógrafos distintos: Peter Hellmich, socio de los estudios H&S de Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, quien tomó el de la fachada. El de los aviones fue realizado por Pedro Chaske, por ese entonces editor en Chile Films, desde la ventana del baño de la suegra de Luis Mora, productor del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile.

La segunda secuencia cierra la primera parte de *La batalla de Chile* y abre la segunda; está compuesta por dos planos secuencia realizados con la cámara al hombro. En el primer plano, el camarógrafo filma a un grupo de gente que huye ante la llegada de los militares en una calle de Santiago. Una centena de personas pasan al lado de la cámara y algunos parecen rosar sin intención al camarógrafo dadas las sacudidas del cuadro. Entre la gente se distingue un joven, quien, corriendo, levanta el puño derecho y mira a la cámara. Enseguida, un *zoom in* nos acerca al camión militar y a los soldados que estacionan a una docena de metros de donde Leonardo Henrichsein estaba ubicado. El conductor del camión, un oficial, baja del vehículo y da la orden a la tropa de hacer lo mismo. El camarógrafo repite este movimiento dos veces antes de cortar el plano. Entre tanto, la calle se vacía y la actitud de los soldados se vuelve más violenta.

Desde el mismo emplazamiento empieza el segundo plano. Esta vez, un *zoom in* rápido e inusitado nos acerca a los militares y, más precisamente, al oficial que venía conduciendo el vehículo y que grita a un civil con la pistola en la mano. El oficial se da una vuelta, carga su pistola, apunta hacia la cámara y tira. El plano se vuelve más inestable dado que el disparo toca al camarógrafo. Antes de caer, Leonardo Henrichsein alcanza a estabilizar la cámara. El militar que acaba de dispararle sale del cuadro por la derecha mirando hacia su víctima. Segundos más tarde, después de haber filmado a los soldados tirando desde el camión, el reportero argentino cae y la cámara filma el asfalto. La imagen se vuelve entonces borrosa. Patricio Guzmán nos vuelve a mostrar esta imagen, pero utilizando un *split screen* y un *ralentí* mientras en *off* el narrador explicita que Leonardo Henrichsein acababa no solamente de filmar su propia muerte, sino además de develar el “verdadero rostro de un sector del ejército

chileno". En la segunda parte esta secuencia se repite, pero es utilizada para confirmar que una conspiración había sido puesta en marcha para revocar el gobierno de la UP.

Los planos del reportero argentino fueron tomados en una calle importante del centro de Santiago: Agustinas. Ese día, Leonardo Henrichsein se encontraba con Gunilla Mollín. Los dos trabajaban para la televisión sueca y rápido esta secuencia dio la vuelta al mundo. No obstante, la identidad del asesino fue descubierta solo en 2007 gracias al trabajo de Andrés Habegger, un cineasta, y de Ernesto Carmona, un periodista que se ha encargado de estudiar los casos de represión de la dictadura a la prensa.¹⁷ Se trata de Héctor Hernán Bustamante Gómez, aún en libertad a pesar de un juicio que se abrió en su contra.

Clichés del catálogo de imágenes sobre el horror del golpe de Estado en Chile o, utilizando palabras de Didi-Huberman, epifanías negativas del inventario sobre el horror,¹⁸ estas dos secuencias ejercen una fuerza de desfiguración y de dispersión al interior del filme. Primero, tanto el palacio en llamas como la toma de Leonardo Henrichsein tienden hacia un tipo de imagen turbia: por un lado, las líneas verticales del palacio explotan en la sinuosidad de las líneas curvas del humo y el encuadre es perturbado por las sombras del marco de la ventana en donde está el camarógrafo; y por el otro, el testimonio fílmico del camarógrafo argentino se vuelve borroso cuando este cae al suelo. Por supuesto, la desfiguración de las dos imágenes entra en consonancia con la violencia de las acciones registradas al punto de que la imagen es también turbia por el desconcierto que provoca. Se trata, al fin y al cabo, de los primeros indicios de los múltiples crímenes de lesa humanidad de la dictadura. Asociados al montaje global del filme, estas dos imágenes aparecen entonces como fragmentos indiciales del acontecimiento histórico y sobresalen por su fuerza desfigurativa.

En segundo lugar, estas imágenes no forman parte del mismo régimen de subjetividad de las demás, dado que no fueron filmadas por el colectivo Tercer año. Tienen por lo tanto una "identidad" propia que resulta problemática. El rol de Peter Hellmich en el aparato de propaganda y de espionaje de la RDA, por ejemplo, es en este caso notable. La imagen del bombardeo al Palacio de la Moneda esconde más de lo que muestra, es la laguna de un testimonio fílmico que sobrepasa el filme de Patricio Guzmán. Por otro lado, las dos secuencias no han cesado de proliferar y alimentar la burbuja mediática y de *desrealizar*, como diría Jean Baudrillard, el acontecimiento, al punto de que hoy las encontramos en plataformas de video. Además, estas secuencias tienen sus propias características testimoniales,

¹⁷ Ver el documental de Andrés Habegger, *La imagen final* (Argentine-Chili, 2009).

¹⁸ Georges Didi-Huberman, "Ouvrir les camps, fermer les yeux", *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 61e année, núm. 5 (el 1 de septiembre de 2006): 1011-49.

esto es, llevan consigo la huella de una experiencia humana propia, que en el caso de Leonardo Henrichsein es una experiencia límite. Detrás de cada una de estas secuencias existen entonces historias aún por contar, historias que quedan en suspenso dada la poca información que se tenía en ese entonces y que hoy llaman la atención.

En tercer lugar, este tipo de imágenes traen a cuento aquello que Didi-Huberman llama “puntos críticos”,¹⁹ es decir, singularidades icónicas que tienen el poder de provocar revelaciones memoriales a través de un trabajo de montaje. Es, de hecho, gracias al trabajo de montaje que Pedro Chaskel y Patricio Guzmán realizaron que se les da una lectura a estas secuencias, a saber, en tanto que pruebas históricas de un crimen cuyo trasfondo podría explicarse a través de una lógica marxista. No obstante, como lo señalaba Walter Benjamin, “la marca histórica de las imágenes no indica solamente que pertenecen a una época determinada, indica sobre todo que logran ser legibles en una época determinada”.²⁰ Todo parece indicar que las secuencias en cuestión no eran todavía lo suficientemente legibles, que no bastaba con tomarlas como pruebas históricas puesto que bajo el choque del momento se trataba de imágenes turbias con historias y experiencias aún más complejas. Es cierto, sin embargo, que Patricio Guzmán y Pedro Chaskel hicieron lo necesario, y esto es uno de los más importantes aciertos del filme, para rescatar de la banalización de la burbuja mediática el valor de los referentes de cada una de las imágenes. A través de un montaje reiterativo y ceremonioso se les da peso a las víctimas y a los dos acontecimientos retratados; pero no por ello se limita la fuerza de dispersión de estas secuencias.

El grito y la brigada del CUEC

Hito cinematográfico en la historia del cine político mexicano, el filme de la brigada estudiantil del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos vuelve sobre el movimiento estudiantil de 1968 y la masacre del 2 de octubre del mismo año. Es el resultado de un trabajo colectivo en el que se reúnen imágenes fijas y en movimiento provenientes en buena parte de la brigada misma y en menor medida de fuentes diversas, así como fragmentos de registros sonoros de Radio UNAM. Antes de la masacre, la brigada cinematográfica realiza, de las manos de Rafael Castanedo y Paul Leduc, cuatro cortometrajes de contrapropaganda en coordinación con el Consejo Nacional de Huelga (CNH),²¹ los “Comunicados”. De manera general, el primero aborda la violencia policial, el segundo el apoyo popular a la lucha estu-

¹⁹ Didi-Huberman.

²⁰ Citado por Didi-Huberman, 1030.

²¹ Álvaro Vázquez Mantecón, “La visualidad del 68”, en *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*, ed. Olivier Debroise (México: Universidad Nacional Autónoma de México: Turner, 2006), 34; Álvaro Vázquez Mantecón, “México. El 68 cinematográfico”, en *Las rupturas del 68 en el cine de América latina*, ed. Mariano Mestman, Buenos Aires: Akal, 2016), 285–307.

diantil y la organización de esta, el tercero y cuarto documentan la manifestación del 27 de agosto, la toma del Zócalo y el desalojo policial. Con una banda sonora no sincrónica, estos cortometrajes reproducían las consignas, las canciones y los discursos de los estudiantes. El objetivo central era dar a conocer las causas, motivaciones, denuncias y demandas del movimiento estudiantil en un espacio mediático cooptado por el gobierno, aunque la posibilidad para exhibirlos era limitada.²²

El grito, sin embargo, se gesta de manera azarosa y dramática dado el contexto de movilización popular y de violencia de Estado. Como lo relata Álvaro Vázquez Mantecón, si bien la creciente politización de los estudiantes antes de los eventos y su acercamiento al género documental había preparado a la brigada estudiantil para lo que se venía, los estudiantes tuvieron que poner en práctica nuevas maneras de hacer cine, de tal forma que pudieran seguir las indicaciones del CNH de ser lo más objetivos e imparciales posibles, y de que pudieran además dar cuenta del carácter a la vez masivo, contracultural y represivo de los acontecimientos.²³ Por otro lado, es sabido que la filmación, en donde figuraron Roberto Sánchez y Leobardo López Aretche, el montaje, dirigido por este último, realizado por Ramón Aupart asistido por Alfredo Joskowicz, fue difícil dadas las condiciones de inseguridad y de persecución que viviría por ese entonces el movimiento.²⁴

El filme mexicano está dividido cronológicamente en meses, desde julio hasta finales de octubre, recorriendo así los acontecimientos más significativos de la movilización y de la represión estatal. Mariano Mestman destaca a este respecto que el filme mexicano reúne el discurso de denuncia y el tono martirológico propio de las lecturas inmediatas al evento, así como el discurso contracultural y el tono festivo de lecturas posteriores.²⁵ En este sentido, el filme pone el acento en la magnitud, la vitalidad y el pacifismo de un movimiento estudiantil que tiene que enfrentar una represión cada vez más violenta y un ejecutivo cada vez más reticente al diálogo público, al punto de transformar el relato en una epopeya popular con tintes trágicos.

Uno de los aspectos cinematográficos más interesantes del filme es la edición. Influenciado por el montaje analítico soviético, Leobardo López Aretche plantea un discurso visual basado en el antagonismo y los choques entre el gobierno y los estudiantes. *El grito* descarta la representación de un proceso de transformación social enmarcado en una “guerra de clases”, como en el caso de *La batalla de Chile*, así como la de un proceso de vulneración de la militancia política revolucionaria y obrera, como en el caso de *Las tres “A”*. En cambio, en el filme mexicano el

²² Olga Rodríguez Cruz, *El 68 en el cine mexicano* (Puebla, México: Universidad Iberoamericana-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Delegación Coyoacán-Instituto Tlaxcalteca de Cultura, 2000).

²³ Vázquez Mantecón, “México. El 68 cinematográfico”, 295.

²⁴ Rodríguez Cruz, *El 68 en el cine mexicano*.

²⁵ Mestman, “Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina”, 198.

movimiento estudiantil adquiere una legitimidad no solo discursiva, sino también pública y, hasta cierto punto, popular, poniéndolo así al nivel del gobierno y generando no solo una oposición dramática, sino un discurso político que refleja de una u otra manera la postura reformista, nacionalista y democrática propia al movimiento estudiantil.²⁶ Claro está que para lograrlo, los planos “objetivos” de las masas estudiantiles, manifestaciones que desbordan el cuadro, y los planos personalísimos de los camarógrafos, las composiciones en las que se lanzaban los estudiantes más avezados para condensar el sentido de la movilización,²⁷ así como el conjunto de discursos, arengas y cantos, sumados al testimonio de Oriana Fallaci, una periodista víctima de Tlatelolco, fueron la base para construirle una imagen fuerte y legítima al movimiento. Respecto al testimonio de la periodista italiana cabe mencionar que a diferencia de lo que sucede en *Las tres “A”*, en donde se da una identificación militante entre la voz del texto de Rodolfo Walsh y la voz testimoniante de los militantes presentados en escena, y de *La batalla de Chile*, en donde la voz en *in y*, luego, en *off* de Patricio Guzmán se instala como mediadora de un testimonio popular, en el filme mexicano. Como lo ha subrayado Mariano Mestman, hay un desdoblamiento de la voz testimonial, pues por un lado están las voces de los estudiantes y por el otro el de Oriana Fallaci, una voz extranjera, “imparcial” y de renombre que denuncia los hechos.²⁸

Para Álvaro Vázquez Mantecón, el filme del CUEC habría significado, más que un testimonio para el futuro, “un primer ordenamiento de la experiencia para comprender en términos personales lo sucedido”.²⁹ En este sentido, el fragmento que nos interesa comentar, a saber, aquel dedicado a la masacre, habla de lo difícil que era entender dicho episodio. Cabe aclarar que, si bien para Mariano Mestman el montaje fotográfico de esta secuencia no tendría “características singulares”,³⁰ puesto que la efectividad del montaje estaría más bien del lado del sonido, nos parece por el contrario que es en su conjunto: sonido más imagen, que esas características son notables. Además, son ellas las que nos dan los indicios de la incidencia del horror en el filme del CUEC.

Antes que nada, a diferencia de secuencias precedentes sobre la represión, las imágenes fijas que representan la masacre hacen palpable el horror de esta, supeditando el relato a pausas que podrían calificarse de perturbadoras. Una buena parte de las fotografías presentan figuras oscuras o borrosas; los rostros aparecen deformados por el grano de la película; los cuerpos son apenas reconocibles en la oscuridad, y en algunos casos no se alcanza a distinguir más que un juego de claroscuros. La banda sonora, por su lado, mezcla el testimonio de

²⁶ Carlos Montemayor, *La violencia de estado en México: antes y después de 1968* (México, D.F.: Debate, 2010).

²⁷ Ver el ejemplo comentado por Álvaro Vázquez Mantecón. Cf. Vázquez Mantecón, “México. El 68 cinematográfico”, 296.

²⁸ Mestman, “Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el 68 en América Latina”, 200.

²⁹ Vázquez Mantecón, “México. El 68 cinematográfico”, 297.

³⁰ Mestman, “Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el 68 en América Latina”, 200.

Oriana Fallaci con el sonido del helicóptero, de disparos, de pasos y de gritos, superpuestos los unos a los otros, creando un efecto de ruido y confusión.

La edición de estas imágenes y de estos sonidos resulta perturbadora y hace sensible el carácter terrorífico de lo que se está mostrando. Inspirándonos de la noción de *figura* de Gilles Deleuze, se diría que en esta secuencia no hay cliché, no hay figuración del horror, sino sonidos e imágenes desfigurados que apelan a la experiencia sensible del espectador.³¹ Dicho de otra forma, estas imágenes no hablan del horror, sino que nos hacen experimentar el grito convulso que este genera, como si estuviéramos presenciando su simulacro.

Esto nos lleva a pensar en un segundo elemento, las fotografías en donde las víctimas son nítidas: un niño muerto, la camisa abierta, los ojos cerrados, un policía tal vez muerto o quizás moribundo, un par de policías tirando a una persona de los cabellos, una mujer en una camilla, una pareja acostada en el suelo protegiéndose de las balas o ya asesinada, un niño perdido y aturdido entre los soldados y los tanques de guerra, una mujer tomando de la mano a un joven muerto. Estas imágenes, a diferencia de los clichés sobre la represión en los que se representa al “detenido”, al “herido”, al “agredido”, etcétera, predominantes a lo largo del montaje analítico, cobran aquí otro valor. Son pruebas potenciales de la masacre y, por lo tanto, en vez de clichés propios de un discurso visual de figuras antagónicas, estas fotografías retratan a víctimas a la espera de ser reconocidas y, por la misma razón, de que su historia sea a su vez reconocida, contada y recordada.

En tercer lugar, la escena del entierro que sigue a la secuencia de la masacre es a este respecto clave. Vemos a un conjunto de mujeres, madres, hermanas, familiares, que lloran la muerte de una de las víctimas. La escena sirve de contrapunto a la celebración de la inauguración de los Juegos Olímpicos, así como de metáfora al fin del movimiento estudiantil. Sin embargo, en esta escena sobresale el anonimato de la víctima y la presencia de quien filma, un estudiante sobreviviente de la brigada del CUEC. El entierro mantiene así una capa de misterio que finalmente llama la atención sobre todas aquellas historias de las víctimas que murieron en o que sobrevivieron a la masacre.

Cabe también señalar que, como en *La batalla de Chile*, existe una secuencia proveniente de un equipo de rodaje ajeno a la brigada estudiantil, se trata de la toma panorámica que procede de la CBS que Leobardo López Aretche intercambió por una entrevista y que introduce la secuencia sobre la masacre.³² El valor testimonial y las historias que esconde esta imagen son por lo tanto muy distintas a las tomadas por la brigada estudiantil. Además, no solo la complejidad del plano

³¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: logique de la sensation* (París: Editions de la Différence, 1981).

³² Rodríguez Cruz, *El 68 en el cine mexicano*.

tomado por los periodistas de la CBS contrasta con la vivacidad y espontaneidad de los planos de la brigada, sino que el plano mismo hace aparecer a los estudiantes reducidos a una masa de figurantes y no, como es el caso de los planos de la brigada, como actores de una historia en curso. Este plano sirve así de auspicio de lo que sucederá inmediatamente después y es en sí un fragmento que desestabiliza lo que hasta ese momento se venía planteando en el montaje. Al ser realizada con material ajeno a la brigada estudiantil, este momento tiene una significación simbólica puesto que marca el final del ejercicio de filmación documental de la brigada, es decir, su imposibilidad práctica de registrar aquello que tiene como objetivo preciso, entre otros, eliminarla.

Narrar y figurar el horror

Los fragmentos estudiados resultan emblemáticos porque sirven de muestra para elucidar cómo se representó el horror del terrorismo de Estado cuando todavía este estaba en plena extensión. Desde un punto de vista estético, tanto el relato como la imagen son, en cierta forma, afectados por fuerzas desfiguradoras, disruptivas y suspensivas determinadas por las circunstancias históricas. Detrás de cada uno de los fragmentos existen elementos enigmáticos que develan que son partes, huellas, de un episodio al que hay que darle un sentido. Partiendo de Paul Ricoeur se diría que la narración y la imagen se vuelven incoativas, es decir que anuncian un sentido a través de “pedazos de historias (aún) no contadas”³³ o, para el caso de la imagen, pedazos de figuras (aún) no terminadas, como si se tratara de experiencias *pre-narrativas* o *pre-figurativas*. En términos ricœurianos se trataría de un encadenamiento de episodios dispersos (mímesis I) que se encuentran en proceso de ser configurados para integrarse a una intriga o, en el caso de la imagen, podría incluso hablarse de una alegoría (mímesis II).³⁴ Dicho de otra forma, el sentido del relato y de las imágenes sobre el pasado están en curso y su intriga resulta por lo tanto vaga y problemática. En cierta medida, los hechos contados y retratados suspenden el relato en secuencias cuya representación figurativa y cuya base subjetiva de producción tiende hacia la abstracción. La fuerza de estas secuencias resulta además de una acumulación de clichés, como es el caso de *Las tres “A”*, de una dispersión de historias y experiencias fundamentales para entender el pasado, como es el caso de *La batalla de Chile*, y de una anegación en un simulacro documental, como en el caso de *El grito*. En estos fragmentos, el tiempo del enunciado narrativo parece haber sido

³³ Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome I* (Paris: Seuil, 1983, “Le cercle de la mimesis”).

³⁴ Esta hipótesis supone ponerse al margen del cuadro prescriptivo del paradigma de la filosofía narrativa de Paul Ricoeur y, por la misma razón, del *muthos* aristotélico. Ver: Johann Michel, “Narrativité, narration, narratologie: du concept ricœurien d’identité narrative aux sciences sociales”, *Revue européenne des sciences sociales. European journal of social sciences* XLI-125 (2003).

suspendido en provecho del tiempo de la enunciación discursiva que describe de manera casi paradigmática historias en suspenso.

Por otra parte, lo que está en juego aquí es la identidad del sujeto o del colectivo que cuenta. Esta identidad se presenta frágil e inestable u opaca y distante, develando el impacto de un contexto beligerante y adverso. Pero si por un lado estos fragmentos de relatos y de imágenes de la catástrofe dan cuenta de una situación de urgencia en la que el mundo que da sentido e identidad al sujeto o colectivo narrador se está desplomando, por otro lado, estos sujetos o colectivos narradores resisten a ese derrumbe a través del tratamiento dado a dichos fragmentos, a esas huellas narrativas y audiovisuales de la catástrofe.

Los filmes cuentan así con un aparato visual y narrativo de resistencia, es decir, integran elementos desfiguradores y les adjudican a través del montaje un sentido, aunque este resultará siempre perturbado por la naturaleza de dichos elementos. De esta forma la identidad del sujeto o del colectivo resiste al choque proveniente del terrorismo de Estado y configura a su vez un discurso de resiliencia. Dicho de otra forma, si bien en los filmes analizados aparecen personajes anónimos que subrayan el lugar de la víctima, imágenes enigmáticas que son índices sensibles de la violencia, experiencias históricamente complejas que sobrepasan el sentido histórico y memorial de los relatos propuestos y dispositivos fílmicos que llaman la atención sobre procesos de producción que se salen de las manos de los realizadores, todos ellos huellas de la vulnerabilidad del sujeto o del colectivo y de su identidad, los filmes contienen a su vez una resistencia interna que se proyecta como discurso militante.

Por otra parte, la manera en la que se integran estos fragmentos manifiesta a su vez los límites respecto a la representación del horror. Existe una *imposibilidad representativa* inherente a la tarea de abordar el horror del terrorismo de Estado, es decir, una dificultad para representarlo, describirlo y ahondar en sus narraciones e iconografías. Pero los obstáculos o los límites de la representación no son siempre los mismos. Puede existir un problema de orden moral (“no se puede contar aquello que es inhumano”); de orden epistemológico (“no se tienen todavía los medios conceptuales para contar el horror”); de orden práctico (“no se puede contar dado que el tiempo y las condiciones son insuficientes y la información excede las capacidades que se tienen para tratarla”), o puede haber un problema de orden cognitivo o traumático (“no se puede contar dado que el

sujeto testigo no se encuentra en condiciones de hacerlo”). En todos los casos se parte del principio según el cual “lo real del horror” excede en alguna medida ya sea a la realidad representada, o al sujeto que la quiere representar. Existen por lo tanto límites a la comprensión de la catástrofe y al testimonio que de ella se tiene. Estos límites son por añadidura índices del exceso de la violencia de Estado que los testigos denuncian.

Así, por ejemplo, el orden paradigmático de lo enumerado por la carta de Rodolfo Walsh e ilustrado a través de las imágenes fijas en el cortometraje de Cine de la base constituye una iconografía del horror que parece en principio total, como si no hubiera ninguna dificultad en su representación y como si se pudieran seguir citando las atrocidades de la junta. Esto podría ser una respuesta a la misma carta, en la que el escritor dice que los crímenes citados son solo algunos de los muchos. Pero más sugerente aún es el hecho de que buena parte de las imágenes que ilustran las atrocidades de la junta son aproximaciones o imágenes de archivo instrumentalizadas con la coherencia suficiente para que el documental pueda cumplir con su cometido político de denuncia: el caso de las imágenes de cera para denunciar la tortura o el de un edificio estatal para denunciar los secuestros. De una u otra forma se busca representar el horror que se está denunciando, como si no existiera impedimento moral ante escenas crudas o de extrema violencia, como si el único impedimento fuera más bien de orden práctico, dado que no se tiene acceso a las imágenes directas o testimoniales del horror.

En el caso de *La batalla de Chile*, al haber tratado a las secuencias estudiadas como pruebas documentales en un relato desarrollado bajo una retórica marxista, Patricio Guzmán se dota de un aparato conceptual que no le permite, sin embargo, explorar a fondo el horror del terrorismo de Estado. Es decir que se encuentra frente a una imposibilidad epistémica que puede a su vez ser una consecuencia de una convicción moral respetable. De hecho, hasta el día de hoy, los documentales del realizador chileno sobre la dictadura, piénsese en *El caso Pinochet* (2001) o en *Nostalgia de la luz* (2010), son muy prudentes respecto a la representación del horror. El testimonio y el uso de figuras estilísticas, la metáfora, sobre todo,³⁵ predominan por sobre un acercamiento bruto o directo a los actos atroces de la dictadura, como si fuese inmoral poner en escena esos hechos. Posición cercana a la de un realizador como Claude Lanzmann, para quien era obsceno llevar a la escena el horror de los campos de concentración.³⁶

³⁵ Ver: Cecilia Ricarelli, *El cine documental según Patricio Guzmán* (Santiago de Chile: FIDOCES, 2010).

³⁶ Ver el capítulo dedicado a Claude Lanzmann de Sylvie Rollet, *Une éthique du regard: le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh* (Paris: Hermann, 2011).

Finalmente, en el caso del filme del CUEC y de las imágenes sobre la masacre, se vuelve palpable que se trataba de un primer acercamiento a una experiencia inédita e inesperada. La secuencia de la masacre, un simulacro hecho de *figuras* y de pruebas potenciales, al tener solo como voz racional el testimonio de una figura extranjera a la brigada, da señales o se constituye en un síntoma de una imposibilidad representativa del orden del trauma, como si el impacto del acontecimiento fuera aún perturbador y por lo tanto generador de una imagen bruta cuya comprensión todavía era irracional.

De la representación del horror a la reflexión sobre la experiencia

Bajo el contexto del terrorismo de Estado, las tres películas estudiadas están marcadas por historias de vida que pasan por el exilio, la clandestinidad e incluso por la desaparición o el suicidio. Frente a los índices de un momento de extrema violencia, los filmes vehiculan un mensaje y una estética de la resistencia. A través de ella se busca no solo denunciar, sino mantener viva la esperanza de la sobrevivencia de la identidad de los grupos afectados. No obstante, es de notar que tanto las condiciones de producción y realización como las formas de narrar y de representar reflejan el paso por ese momento, esto es, los filmes contienen unas huellas del terrorismo de Estado que ejercen una fuerza de fragmentación al interior de estos. Además, cada uno de estos filmes devela a su vez una manera singular de acercarse al horror del terrorismo de Estado, de representarlo, mostrando así los alcances y los límites narrativos y audiovisuales de la propuesta.

Además de la influencia que un estado de vulnerabilidad social tiene sobre la producción de cine político y sobre sus formas narrativas, queda sin embargo la pregunta sobre la relación entre este tipo de relatos y las experiencias que definen al terrorismo de Estado, la experiencia, por ejemplo, de la desaparición de personas, de la instauración de un Estado de excepción, o incluso de la estigmatización de colectividades enteras. Desde una perspectiva más cercana a la sociología de Zygmunt Bauman, fenómenos como el terrorismo de Estado pueden verse como laboratorios sociológicos que exponen atributos de nuestra sociedad que ningún laboratorio o experimento empírico podría llegar a tratar. "Este tipo de catástrofes pone a prueba posibilidades de existencia de la sociedad humana",³⁷ escribe el sociólogo. Abordar al cine documental producido durante ese periodo desde este ángulo, apoyándose en la sociología del cine,³⁸ podría darnos más pistas para comprender la relación entre terrorismo de Estado y representación del horror, que aquí preferimos solo sugerirlo a manera de conclusión.

³⁷ Ver el capítulo dedicado a Claude Lanzmann de Sylvie Rollet, *Une éthique du regard: le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh* (Paris: Hermann, 2011).

³⁸ Emmanuel Ethis, *Le cinéma près de la vie: Prises de vue sociologiques sur le spectateur du xxiè siècle* (Paris: Demopolis, 2016).

Bibliografía

- Barría Troncoso, Alfredo. *El espejo quebrado: memorias del cine de Allende y la Unidad Popular*. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2011.
- Barthes, Roland. "L'effet de réel". *Communications* 11, núm. 1 (1968): 84–89.
- Bauman, Zygmunt. *Modernity and the Holocaust*. Mazal Holocaust Collection. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1989.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Editions de la Différence, 1981.
- Didi-Huberman, Georges. "Ouvrir les camps, fermer les yeux". *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 61e année, núm. 5 (el 1 de septiembre de 2006): 1011–49.
- Ethis, Emmanuel. *Le cinéma près de la vie: Prises de vue sociologiques sur le spectateur du xxi^e siècle*. Paris: Demopolis, 2016. <http://books.openedition.org/demopolis/560>
- Jurado, David. "«El cine de la Unidad popular» de cinechile.cl: una historia, una política". *Actes Journée d'étude: De l'Unité Populaire à la transition démocratique: représentations, diffusions, mémoires cinématographiques du Chili, 1970-2013*. 2014, HICSA-Université Panthéon Sorbonne edición. <http://urlz.fr/3Syl>
- Manzi, Joaquín. *Aux armes, cinémas! Argentine 1966-1976: le PRT-ERP et le Cine de la Base*. Paris: Presses Universitaire de France, PUF, 2013.
- Mestman, Mariano. "Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina". En *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, de Mariano Mestman y Mirta Varela, 179–216. Buenos Aires: Eudeba, 2013.
- Montemayor, Carlos. *La violencia de estado en México: antes y después de 1968*. México, D.F.: Debate, 2010.
- Peña, Fernando M, y Carlos Vallina. *El cine quemado: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.
- Ricarelli, Cecilia. *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago de Chile: FIDOCES, 2010.
- Ricœur, Paul. *Temps et récit. Tome I*. Paris: Seuil, 1983.
- Robin, Marie-Monique. *Escadrons de la mort, l'école française*. Paris: La Découverte, 2004.
- Rodríguez Cruz, Olga. *El 68 en el cine mexicano*. Puebla, México: Universidad Iberoamericana-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Delegación Coyoacán-Instituto Tlaxcalteca de Cultura, 2000.
- Rollet, Sylvie. *Une éthique du regard: le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*. Paris: Hermann, 2011.
- Ross, Kristin. *May 68 and Its Afterlives*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

- Roudé, Cathérine. "Solidarité internationale à l'épreuve du coup d'État. La coopérative Slon, entre production et distribution de *La Première année* et *La Bataille du Chili* (1972-1979)". En *De l'unité populaire à la transition démocratique: représentations, diffusions, mémoires cinématographiques du Chili, 1970-2013*, HICSA. Actes Journées d'Étude. Paris, France, 2014. <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=699&lang=fr>
- Scherbovsky, Natacha. *Usos y estrategias de lo real en la construcción del cine revolucionario de Patricio Guzmán. El caso de La Batalla de Chile*. (Tesis de maestría) Quito: FLACSO, 2015.
- Sklodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría y poética*. New York: Peter Lang, 1992.
- Vagnoux, Isabelle. "Washington et les régimes militaires sud-américains (1964-1989)". *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, No 105 de 2010, Presses de Science Po I edición.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. "La visualidad del 68". En *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*, editado por Olivier Debroise, 33–39. México: Universidad Nacional Autónoma de México : Turner, 2006.
- _____. "México. El 68 cinematográfico". En *Las rupturas del 68 en el cine de América latina*, editado por Mariano Mestman, 285–307. Buenos Aires: Akal, 2016.
- Vezzetti, Hugo. "Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social". En *Historizar el pasado vivo en América Latina*, de Anne Pérotin-Dumon, 3–44. Santiago, Chile: Universidad Alberto Hurtado, Centro de Ética, 2007.

Filmografía

- El grito*, (CUAD, 1969, México)
- El primer año* (Patricio Guzmán, 1971, Chile)
- La Batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975-1979, 3e versión, Francia-Cuba)
- La respuesta de octubre* (Patricio Guzmán, 1972, Chile)
- Las tres "A" son las tres armas* (Cine de la base, 1977, Perú-Uruguay)
- Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973, Argentina)
- Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Cine de la base, 1975, Argentina)
- Ni olvido, ni perdón* (Cine de la base, 1973, Argentina)

Artículo recibido el 10 de julio de 2018 y aprobado el 2 de agosto de 2018.