

# EL PRIMER AÑO (1971) o PATRICIO GUZMÁN EN PRESENTE

POR PABLO CORRO PENJEAN

*El Primer Año (1971) or Patricio Guzmán in present*

## Resumen

El reciente estreno de *El primer año* ofrece la extraña oportunidad de conocer la estética militante de Patricio Guzmán antes del tópico reiterativo de Chile como un país sin memoria. La radical identificación de este documental, su ópera prima, con el gobierno de la Unidad Popular condiciona su relato del primer año de gobierno como una poética de la historia como presente.

**Palabras Claves:** Patricio Guzmán, el primer año, unidad popular.

## Abstract

The recent premiere of *El Primer Año* offers the rare opportunity to get to know the militant aesthetics of Patricio Guzmán before the repetitive cliché of Chile as a country without memory. The radical identification of this documentary, its debut film, with the Unidad Popular government conditions its account of the first year of government as a poetics of history as present.

**Key words:** Patricio Guzmán, el primer Año, unidad popular.

**E**n la filmografía chilena de Patricio Guzmán *El Primer Año* es una película diferente. La diferencia surge como un hecho de la recepción, aunque se sitúa en el origen de su obra, aunque es una película de 1971, su primer largometraje surge con la frescura, con la libertad de una película impulsada por el presente, por la agitación contemporánea del primer año de gobierno de Salvador Allende, de la Unidad Popular.

Disponible para los espectadores recién 52 años después de su realización aparece precisamente en el aniversario 50 del golpe cívico militar de 1973 como una obra no afectada por el golpe, por la obsesión reactiva, por una idea fija de la conciencia que llamaremos como “la memoria obstinada”. Con el filme homónimo de 1997 se plantea en Guzmán el tópico recurrente de “Chile un país sin memoria” y el cineasta asume, como gesto de constitución de autor, el propósito cinematográfico de actualizar el pasado como conocimiento. Esta causa de la memoria de Chile, del golpe, de la Unidad Popular, es también una indagación en el yo del cineasta, quien ilustra el caso de que el que recuerda entre quienes olvidan es un maestro, un profeta, un vidente porque la memoria es la facultad fundacional del futuro de una nación.

Con “La memoria obstinada” surge esa mnemotécnica cinematográfica que propone recordar a través de los registros del cineasta, de los ambientes, personajes, sucesos filmados por su equipo en 1973, para la *Batalla de Chile*. Una prueba barroca, es decir como un motivo de literalidad estructural de esta inclinación retórica surge en el pasaje del arqueólogo que conversa con Guzmán en *Nostalgias de la luz* (2010). Enfrentado el científico a la paradoja de investigadores que estudian lo remoto en el cielo y en la tierra del desierto y que ignoran la búsqueda en ese mismo suelo de restos de detenidos parecidos, objetos infinitamente más próximos en el tiempo, éste responde. “yo creo que esa es la paradoja que más te preocupa, yo creo que ese es el meollo del punto, yo creo que eso es lo que amerita tu preocupación y tus ansias y las comparto absolutamente. Eso es una paradoja, el pasado más cercano nosotros lo tenemos encapsulado”.

De acuerdo con esas ansias señaladas, desde 1977, desde *La Memoria Obstinada*, hasta *Mi país imaginario* (2022), los aparatos de anamnesis de Patricio Guzmán, funcionan con su material imaginario, con sus impresiones, evidencias de su posición privilegiada y su lucidez en el tiempo referencial<sup>1</sup>. La más paradójica entre todas esas imágenes por su ejemplaridad persistente y por la objetiva pertenencia a otro realizador, a otro proyecto de registro, es la escena del asesinato del camarógrafo argentino Alejandro Hendricksen quien, el 29 de junio de 1973, mientras filma el “Tanquetazo”, primer intento de ataque sedicioso a La Moneda, capta al soldado que le dispara y mata con un tiro de rifle. Guzmán reconociendo la gloria ajena del documentalista que toca la realidad, que es arrasado por la historia mientras filma, cada vez que usa el episodio en su filmografía de la reminiscencia repite la misma frase “un poco más tarde Alejandro Hendricksen, camarógrafo argentino, filma su último plano”. El fragmento más que

1. En el bello libro *Guzmán, El botón de nácar* de Ferrand, Del Valle y Kabous, hay una interesante discusión sobre el sentido de la tesis de Guzmán sobre Chile como un país sin memoria. En esa sección denominada “Memorias disputadas” plantean que: “Toutefois, sans diminuer dans l’absolu l’importance du travail réalisé par le cinéaste, il serait prudent d’éviter les généralisations précipitées en ce qui concerne l’oubli dans la société chilienne. Aux moins deux questions essentielles doivent être posées, dont la réponse varie au fil du temps. À quel discours particulier le cinéma de Guzmán réagit-il? D’où Guzmán conduit-il ce “contre-discours”?” (Ferrand, Del Valle y Kabous. 2020: 150). Los autores proponen con sentido de réplica las acciones oficiales tomadas durante los primeros gobiernos de la Concertación con el propósito de avanzar en “verdad y justicia”, por ejemplo, la “Comisión Rettig” durante el gobierno de Aylwin, y la “Comisión Valech” en tiempos de Lagos. Estas especies de pruebas anti olvido tienden a demostrar que no es tan claro ese sujeto amnésico permanentemente denunciado por Guzmán.

impugnar el sentido objetivo de autoría propone el carácter tautológico de una memoria personal que se ofrece como colectiva a través de los registros, de los discursos propios.

La sensación de descompromiso evocativo con que surge *El Primer Año* también se debe a que aparece en nuestro presente sin información, disponemos pocos recursos textuales de documentación. El libro monográfico sobre Guzmán de Jorge Ruffinelli, de 2001, apenas habla dos páginas sobre la película, apenas una reseña en el formato pequeño de la Colección Signo e Imagen de Cátedra. Sus pocas ideas se centran en dos calificativos, los de filme político y filme experimental. El primero parece como un destino imprevisto, señala que el filme nació de una iniciativa universitaria, en efecto, fue realizado bajo el apoyo institucional, productivo de la EAC de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Artes de la Comunicación, institución creada bajo el impulso del arquitecto Fernando Castillo Velasco, primer rector laico del plantel, y directamente del dramaturgo y sociólogo David Benavente quien unificó en un centro de formación de pregrado y de investigación al teatro de Ensayo UC, el Instituto Fílmico y un grupo de sociólogos de la comunicación. Guzmán, quien había tenido contactos con el Fílmico UC, con el ex sacerdote Rafael Sánchez, fundador del Instituto Fílmico, director del célebre documental *Las callampas* (1957), después de haber hecho dos cortometrajes animados, *Viva la libertad* (1965), y un fotomontaje sobre la promoción audiovisual de la sociedad de consumo, *Electroshow* (1966), emprende el proyecto de *El Primer Año* después de estudiar cine en Madrid.

El deslizamiento de un filme universitario a otro político, cuyas implicancias operativas o ideológicas, Ruffinelli no explica, quizás corresponda sólo al fundamento productivo, universitario, a la militancia política, que tenía todos los ámbitos sociales, especialmente los universitarios, y, mucho más claramente, a la experimentalidad, margen creativo, antiacadémico, no informativo, que se espera en un ambiente de ideas liberado del principio de rentabilidad industrial como el de la universidad.

La estructura que impone la sensación de presente en *El Primer Año*, como coordinación con las contingencias generales, es la valoración de la secuencia de logros que alcanza y las adversidades que enfrenta el gobierno del presidente Allende en 1970. Al respecto es útil la síntesis de Ruffinelli:

Aunque el primer año de Allende fue testigo de una serie de nacionalizaciones (banca, industrias carboníferas, hilados, acero, salitre y cobre, que significaba traspaso de ese poder desde una burguesía transnacional o simplemente desde las corporaciones extranjeras, a la entidad estatal), no podía esperarse que los sectores lesionados en sus intereses se quedaran cruzados de brazos. La oposición política y de clase estaban bien ubicadas en las cámaras legislativas y en Poder judicial. De modo que *El Primer año*, aunque el autor lo llamó alguna vez una película “celebratoria”, tenía sólo triunfos coyunturales (no definitivos) que celebrar, y la lucha por el poder verdadero apenas estaba comenzando (Ruffinelli. 2001: 93).

El inventario secuencial de los logros sociales, de la transformación del estado, representa, como obra hecha, la evocación cinematográfica, casi inmediata, casi contingente del gobierno popular, y en ello mismo reside su sentido político, su política de corte propagandística, rara en el cine chileno, pero también su estructura celebratoria que ya veremos complejiza la intención de presente que hemos propuesto.

Antes de referirnos a la arquitectura de temas, motivos y tiempos del documental, debemos señalar que hemos tenido la reciente, rara fortuna, de ver las dos versiones disponibles de la película, la primera es la copia remasterizada en Francia y que cuenta con la narración inconfundible del director, de Patricio Guzmán, la otra es la versión original en 16 mm, la que produjo y copio la EAC, cuyo narrador es el entonces célebre actor de cine y televisión, Marcelo Romo, y que a diferencia del contemporáneo ajuste digital del material de 1971 no se ve en blanco y negro definidos sino más bien como una gama de grises de delimitaciones más vagas. Aunque no hemos podido verificar si entre ambas versiones hay diferencias estructurales y de alocuciones preferimos la más antigua, que lleva las marcas del tiempo en su fotografía y cuya audiovisibilidad, voz, palabras e ideas, corresponden inseparables a 1970, a diferencia de la más nueva donde las imágenes son de ese año y la locución del presente, encarnadas en la subjetividad de Guzmán que se relaciona con el pasado con sentido correctivo.

De acuerdo con un sentido didáctico, o con un concepto materialista de la historia, la presentación del momento político se formula con sentido dialéctico. Septiembre de 1970, entre el acotado triunfo en las urnas del candidato Allende y su ratificación por el Congreso pleno, aparecen personas de la clase alta comprando dólares, rematando sus objetos de valor, piezas de arte, mobiliarios, con el propósito de salir de Chile ante la expectativa pavorosa de que se establezca un gobierno de izquierda<sup>2</sup>. La inquietud de esos chilenos de la alta burguesía impregna de desconcierto al montaje, su fraccionamiento es su nerviosismo, el único elemento aglutinante en esas facetas es el despegar sostenido de aviones de pasajeros. Imposible no pensar en la secuencia de obertura de *Memorias del subdesarrollo* de Gutiérrez Alea de 1968. El primer motivo gráfico entre muchos en este film didáctico y “distanciado”, en el sentido brechtiano, sirve como título “La Habana, 1961, numerosas personas abandonaron el país”. En ambas

2. En la *Historia de Chile* de Armando de Ramón se consigna la inquietud de la derecha durante los cincuenta días entre la primera elección del 4 de septiembre de 1970 y la segunda en el Congreso el 24 de octubre de 1970: “Esos cincuenta días fueron muy difíciles, y la tensión que se sufrió en el país durante ellos sólo puede compararse con la que tuvo lugar a partir del 11 de septiembre de 1073. La seguidilla de acontecimientos ocurridos en ese plano se dio en forma vertiginosa, por lo que conviene que en las líneas se haga un resumen de ellos. Para una comprensión más cabal de estos dramáticos días, y sin olvidar que el triunfo de Allende y su coalición era sólo el triunfo de una minoría, importa recordar dos antecedentes que venían desde antiguo, que ahora fueron usados para tratar de impedir la proclamación de esta candidatura. El primero era el temor al comunismo y al marxismo en general, miedo secular y con el cuál se había alimentado a la población de Chile desde por lo menos 1938 [...] El segundo de estos elementos, muy activo en los cincuenta días transcurridos entre la elección y la confirmación por el Congreso Pleno, fue la actitud del gobierno de los Estados Unidos y sus organismos de inteligencia. Hay consenso entre todos los analistas de aquel país en que desde un principio su gobierno fue completamente hostil al hecho de que Allende pudiera alcanzar el poder en Chile” (De Ramón, 2015: 84).

oberturas los rostros graves o afligidos, el acopio material de clase, y los aviones en un tiempo revolucionario, proponen la alienación como principio de conciencia y modo social de la burguesía. La representación de esta clase contraria a la revolución popular fue tratada en el Nuevo cine latinoamericano, y también en el Nuevo cine chileno, que comprende el largometraje de Guzmán, con los trazos fuertes de una caricatura, que en el orden de las acciones características quiere decir gestos exagerados. Si la revolución, la metamorfosis del estado, de la nación y de la ideología, en favor del bienestar de todos, exige la acción comunitaria del pueblo, entonces las retóricas didácticas, apremiadas por el tiempo del déficit y el sentir circunstancial del gobierno, presentan a los ricos pasmados, es decir, aterrorizados y apáticos. Así aparecen en ese otro filme de propaganda, también de 1971, en el cortometraje *Venceremos* de Pedro Chaskel, colaborador de Guzmán en el montaje de las tres partes de *La Batalla de Chile* en Cuba, entre 1975 y 1979. Acaso el sentido diverso de la radicalidad de la acción hace que Chaskel, militante del MIR, a diferencia de Guzmán, del Partido Socialista, sitúe el conflicto de clase en la posibilidad, en la viabilidad, en la controversia somática de los sujetos. Trasciende como una escena tristemente clásica de *Venceremos* el montaje paralelo en el que se alternan personas de clase alta en un certamen de perros de raza y niños y niñas recién nacidos en estado de desnutrición extrema, con cuerpos esqueléticos, cabezas enormes y vistas erráticas. Guzmán rara vez, quizás en sus obras más recientes, en *El botón de nácar* (2015) y en *Mi país imaginario* (2022) propone cuerpos como argumentos.

Sobre el comienzo de *El primer año* diremos que tienes dos, el recién descrito, didáctico, instructivo sobre los comportamientos de clase, afín a la doctrina eisensteniana de *La Huelga* (1925), conducida por la ilusión de que la película sea vista en sitios populares donde conviene el pensamiento, el discurso gráfico, que afirma que los ricos son avaros. Un segundo comienzo se monta cuando Salvador Allende es confirmado por el Congreso pleno, cuando es ovacionado y una elipsis lo presenta efectivamente vestido con su traje oscuro, con la banda presidencial montando el Ford Galaxie 500 XL para salir a presentarse al pueblo como el nuevo gobernante. Pocas canciones, como música incidental, acompañan tan bien una secuencia del cine chileno como “La canción del Poder Popular” interpretada por Inti Illimani. La eficacia tiene un sentido doble, una emoción dichosa, la puesta en marcha de un anhelo, pero también la definición estructural de una estructura compleja. Vamos en orden.

Un preludeo de flauta dulce, como una señal de clarín en un espacio abierto<sup>3</sup> da lugar al canto, “Si nuestra tierra nos pide tenemos que ser nosotros los que levantemos Chile así que a poner el hombro. Vamos a llevar las riendas de todos nuestros asuntos y que de una vez entiendan hombre y mujer todos juntos. Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente, será el pueblo quien construya un Chile bien diferente”. La secuencia de investidura, paseo y saludo del presidente Allende se convierte bajo esta inspiración simbólica de la canción, bajo la propuesta de un presidente-pueblo, en un presente sostenido, en un fundamento narrativo y temporal. *El*

3. La canción *El cautivo de Til Til*, de Patricio Manns, compuesta en 1976, prefigura la función del instrumento simple que lidera una marcha épica y que figura un heroísmo de segundo plano.

*Primer año* en lo sucesivo fraccionará esta secuencia del acto inaugural para insertar en ella, dentro de ella, como un porvenir contenido, los episodios de las luchas particulares, de los cambios gubernamentales concretos, de las oposiciones de ese primer año. La idea de algo distinto al mero cambio de presidente se concreta porque en la actualidad dilatada de su asunción ya figuran las acciones transformadoras respecto del pueblo mapuche, de los trabajadores textiles, del carbón, de la multiplicación de las escuelas. El júbilo que esta secuencia presenta y que se reproduce en las diversas, pero no excesivas apariciones de Allende a lo largo del filme, de los gestos de espontaneidad cordial que la gente le brinda a su paso, difiere del tono emocional que le otorgan a la figura del nuevo gobernante los diversos largometrajes del comienzo de la Unidad Popular. Nos referimos a *Compañero Presidente* de Miguel Littin, 1971, a *El Diálogo de América* de Álvaro Covacevic, del mismo año, y a dos películas que también se centran en Salvador Allende, primero en *La Batalla de Chile* (1975, 1977, 1979) y en *Banderas del pueblo* (1964) de Sergio Bravo realizada para dar apoyo cinematográfico a la campaña presidencial del candidato del Frente Popular en las elecciones de 1964 que ganó Frei.

La forma de película entrevista, diálogo entre Allende y Regis Debray, que resuelve Littin, le imponen a la presencia del nuevo presidente un sentido coloquial- cerebral, lógico, argumentativo, nada asimilable a la percepción estética del estreno que monta Carlos Piaggio en este inicio de *El Primer año* con las imágenes de Toño Ríos y la música de los Inti Illimani. El filme de Covacevic instala a Allende en las formalidades de lo monumental cuyo primer indicador es la película color en 35 mm. El mandatario circula entre multitudes enfervorizadas en Ciudad de México, ante las aglomeraciones del pueblo de Cuba en La Habana, como parte natural del esplendor del Kremlin en Rusia, o en el comienzo conversando con singular familiaridad con Fidel Castro en el patio de su casa en Tomás Moro. En uno y otro caso Allende levita sobre el pueblo, no está dentro, es una emanación. En la obra maestra de Guzmán, *La Batalla de Chile*, dominan las apariciones preocupadas, urgentes del presidente Allende, denunciando frente al pueblo los bloqueos de la economía nacional por intervenciones de la derecha y de poderes externos, o rindiendo tristes homenajes fúnebres a su edecán naval Arturo Araya o saludando, sin poder esconder su aflicción, a los obreros que en un gesto de apoyo al gobierno desfilan por la Alameda pocos días antes del golpe. Los créditos y las evidencias factuales que son las películas dicen que el montaje es de Pedro Chaskel, sabemos que la obra de Chaskel cuando tiene optimismo éste va precedido por figuras de la adversidad, de acuerdo a estas pistas es posible pensar que, a la distancia de Cuba, de los años, dos, cuatro, seis, desde el golpe, con Allende muerto y la revolución perdida, la imagen del presidente no puede sino tener las marcas graves de la inminencia trágica, la prefiguración del martirio. En *Banderas del pueblo*, primera figuración cinematográfica de Allende, insistente candidato a la presidencia de la república primero por el Frente Popular, luego por la Unidad Popular, casi brilla por su ausencia. Uno recuerda más a Neruda, en el comienzo recitando un poema sobre el triunfo del Frente, repitiendo una y otra vez “ganaremos”, registra mejor las palabras del narrador, de Volodia Teitelboim, que la figura del senador candidato, retiene más la imagen de un árbol reflejado en el agua, una licencia formalista característica de Bravo, que la efigie épica de Allende.

Carl Plantinga en su libro *Retórica y representación en el cine de no-ficción* en la sección de las formas retóricas que identifica en el género y que llama Estructuras en el apartado de “Los inicios”, taxonomía sobre las ideologías de los arranques de las películas, plantea que, “la estructura narrativa formal sigue formatos de historia canónicos al plantear un estado inicial “estable” que ha sido violado y tiene que volver a ponerse en orden. Tanto en las películas de ficción como en las de no ficción, la violación de estado estable es un catalizador para el movimiento textual siguiente, ya sea narrativo o argumentativo” (Plantinga, 2014: 71).

Esta contribución teórica que comienza por identificar la morfología del relato cinematográfico ficcional, derivación del cuento popular, con la del relato de no ficción, con la morfología del documental, expone nuestro interés por la densidad semántica del comienzo de *El Primer Año* con la certeza ideológica y la proyección narrativa de un proceso político que viola la estabilidad de un estado inicial, esa especie de inmovilidad o naturalidad del estado chileno como estado oligárquico.

La primera secuencia de agitaciones en terreno sucede en La Araucanía, aparece una comunidad mapuche apertrechada detrás del portón de un fundo tomado. La cámara de Toño Ríos sube por un camino de barro en una espesura de bosque, como un *dolly in* que choca contra los vociferantes cuya sonoridad es más notoria porque hablan en su lengua marginal, en mapuzungun. Los créditos de 1971 identifican sólo a Toño Ríos en la fotografía, los créditos de la versión remasterizada en 2023 se preocupan de identificar a los camarógrafos, Gustavo Campos, Fernando Moris, Jorge Müller, Mario Rojas y Pablo Perelman. Conocemos el estilo dinámico de Müller que en *La Batalla de Chile* brilla como un cerebro paralelo al de Guzmán que se manifiesta en el guión y en la narración, frente a esa movilidad el ojo de Perelman nos parece más sensible al cuadro a las figuras de la luz, las otras personalidades fotográficas nos son desconocidas. Quizás la agilidad de los travellings, los plano secuencias, contraluces y gran angulares, que en este filme de 1971 reproducen fotográficamente un sentimiento de metamorfosis, hayan sido determinados por el sentido de Ríos y hayan trascendido como propiedad formal de la materia histórica hasta *La Batalla de Chile*, sea como sea ambos proyectos fílmicos bajo la identidad autoral de Guzmán distinguen la audiovisualidad de la UP experimental, como inestable o itinerante.

Volviendo a la secuencia del pueblo mapuche, ésta, como primer protagonismo de una comunidad favorable al nuevo gobierno plantea la violación de una estabilidad adversa, el de las acciones concretas para terminar con la institución colonial del latifundio. Lo mismo proponen los filmes de 1971, *Nutuayin Mapu* o *Recuperemos la tierra* de Carlos Flores y Guillermo Cahn y *Ahora te vamos a llamar hermano* de Raúl Ruiz. En el primero no aparece Allende, en el segundo, poco, de visita en Temuco con el propósito de inaugurar el Instituto de desarrollo indígena. La presencia escasa del mandatario, que hace eco del mecanismo dramático de *El Primer año*, cede lugar a los propios mapuches con la novedad fílmica de su lengua activa, sincronizada, revolucionaria, y con imágenes de archivos arcaicos y presentes de una resistencia interminable contra la segregación del estado chileno, grabados de la Guerra de Arauco y acciones performativas en que sacan de cuajo postes de cercos, de alambradas, y que luego cargan corriendo por unos

potreros en que, si el espacio fuese tiempo, representarían la extensión del porvenir. La diferencia entre el relato del pueblo Mapuche que propone Guzmán y el de los otros cortometrajes surge de la combinación dramática de la lucha con la fiesta.

Hay en *El primer año* una hermosa y prolongada secuencia de una fiesta en una comunidad, con el ánimo opuesto, pero con la misma soltura de detalles que en el funeral del edecán Araya en *El Golpe de Estado*. La cámara, que sólo por el gusto de las simetrías nos gustaría que fuese de Müller, identifica a la señora que hace empanadas, las baquetas del baterista, la seriedad de los rostros de las mujeres bailando cumbias y cuecas, y el estilo desgarrado de los que recuerdan esas coreografías fundacionales desenfadadas filmadas en los festejos populares del primer centenario de la república en el Parque Cousiño y en la película *El Mineral El Teniente* de Giambastiani. Más adelante, después de la cobertura de la actividad en las fábricas y en algunos yacimientos, y del largo pasaje de la visita del presidente Fidel Castro, hay otra fiesta, un festejo nocturno, que combina el entusiasmo político con la liberación a través del baile.

Es imposible no considerar *El Primer Año* como un prólogo argumental y gestual de *La Batalla de Chile*, en este sentido las secciones nítidas que intercalan progresos, las intenciones gubernamentales de bienestar y empoderamiento popular con las de las oposiciones parlamentarias, de insurgencia fascista, de boicot económico, y la ingente testimonialidad de los ciudadanos expuestos con sus esferas por cámaras deambulatorias, están en el filme de 1971 y en la trilogía de 1975, 77 y 79, pero tal como dijimos, con escaso sentido celebratorio. Los argumentos masivos de las marchas cumplen en la trilogía sobre 1973 una intención expansiva, de masa abierta en el sentido de Elía Canetti en *Masa y Poder* (1960), la única imagen de dicha sensual, corporal, subjetiva aparece en el inicio de *La insurrección de la burguesía* cuando una mujer que come un helado, consultada por la escasez de alimentos a causa del boicot, afirma que ella no ha sentido tal escasez porque no ha bajado ni un kilo. En cambio, la fiesta tiene un lugar notorio en *El Primer Año*, es un sentimiento patente de los comienzos que no se deja aplacar por las secuencias fúnebres, por ejemplo, por el episodio del funeral de Pérez Zujovic, con planificaciones cerradas e imputaciones de responsabilidad hacia Allende de parte de los asistentes. Dos ejemplos sobre esto, ejemplos no literales, por supuesto, porque hay que reconocer críticamente la compleja inteligencia retórica de la película de Guzmán, quizá la que más demuestra esa virtud polisémica en toda su filmografía, sean los ejemplos de los pasajes de la fábrica Yarur y de la visita de Fidel Castro.

La prolongada presencia de Fidel Castro en Chile se plantea como la respuesta a un amor fervoroso que le brinda el pueblo chileno al presidente, en las calles de Santiago, en una colina en Lota frente a la estación de trenes, o una curiosidad provinciana que los medios, que la televisión, le manifiestan en la casa de Tomás Moro. La simpatía reacciona a la elocuencia del visitante, Castro fue un sujeto retórico, coloquial, discursivo, un caso residual de una cultura política de cuño ilustrado que creía en las razones del lenguaje, una cosa que no tiene parangón en el debate chileno actual, analfabeto, gutural, escatológico. Los discursos de Fidel se centran en el carácter reflejo, hermano de Chile y Cuba, hermandad en la vocación revolucionaria, en la prioridad por el pueblo, una alianza que el dirigente propone que se debe proyectar en toda

América Latina. Y aunque lo presente con sonrisas, su discurso apunta a la intervención reaccionaria de los Estados Unidos que busca separar lo que los pueblos quieren unir. La festividad surge de la coordinación espacial, abierta, distendida de la gente con el presidente de Cuba en Lota. La cámara circula entre los que escuchan al líder mientras escarban una olla con viandas o a través de las complejas estructuras ornamentales que montan los cuerpos de bomberos en el camino en homenaje al visitante. La simpatía se torna comedia cuando en mitad del discurso aparece el tren repleto de huasos y chinas quienes asaltan a Fidel le encajan una chupalla y le ofrecen un esquinazo. Si esta escena se estudiara de acuerdo al método de una cinematografía comparada como el tópico de la ceremonia superada por la fiesta se podría revisar comparativamente con el filme *Ojos Negros* (1987) de Nikita Mijalkov, con una escena inicial, en que el personaje de Mastroianni, un italiano, por supuesto, arriba a un remoto pueblo ruso y una numerosa comitiva le ofrece frenéticamente toda clase agasajos que en cosa de minutos lo llevan de la timidez a la embriaguez.

Lo de la fábrica Yarur es definitivamente caso de humor negro. El ministro Vuskovic explica que la empresa fue trasladada al sector público por sus prácticas monopólicas y antes y después los obreros comentan los abusos de los dueños. Muestran las existencias escondidas de cajas con botellas de whisky, de té fino, de objetos de arte, la flota de autos de lujo, y el despotismo desquiciado que hacía que los operarios tuviesen que saludar a Juan Yarur, en la forma de su estatua, dispuesta en la entrada de la fábrica. Resulta gracioso y grotesco ver la estatua cubierta con una funda negra, como una censura colectiva, institucional, como la reacción efectiva a una forma de dirección empresarial basada en el vasallaje. Al respecto varios operarios cuentan que les impusieron descuentos en sus sueldos para financiar la estatua y después, para alcanzar las notas más altas de humor negro, muestran una calavera y una especie de altar con la imagen del dueño en el que mediante una ceremonia esotérica debían forzosamente jurarle fidelidad.

En *El Primer Año* y en *La Batalla de Chile* se expresa que en la poética dramática de la historia política de Chile de Patricio Guzmán la derecha es más ridícula que otra cosa, quizás por eso, a pesar de la decidida motivación sediciosa y golpista del sector no tenga desarrollo escénico la ferocidad reaccionaria que ese grupo ha mostrado y muestra en la escena del poder; quizás entre los pocos documentalistas que han logrado presentar esa faceta se encuentre Ignacio Agüero, especialmente en *El diario de Agustín* (2008), en el episodio de Álvaro Puga. Un caso singular al respecto es el de Perut+Osnovikoff que, con claridad, desde *El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos* (2004) hasta el presente, representan toda expresión política como patética y desaforada, representación que plásticamente opta de modo paradójico por una escala de primerísimo primeros planos que tiende a lo microscópico, al sin sentido de lo político en el escenario de la materia, en el paisajismo de la materia.

Una sensibilidad dramática que se despliega con madurez a lo largo de *El Primer Año* y que va fundamentar el sentido inicial de la épica de la filmografía de Guzmán es la de la belleza del trabajo, de la majestad de su forma. Esta proposición plástica en el presente puede inquietar a los intereses documentales que caracterizan toda forma de producción técnica como evidencias de una “crisis del Antropoceno” pero en 1971 la imagen del trabajador motivado en

su frente productivo era la imagen de un plano ideal de armonía urgente, inmediata, muy lejos de la sensibilidad de un orden de subsistencia armónico con la vida, imagen de una nación urgida por la propiedad nacional de las materias primas, de los bienes de producción, de la estatización de las empresas fundamentales. En este plano argumental, icónico y dramático de una idealización material hoy insostenible *El Primer Año* ataca los dos frentes más constantes en la representación cinematográfica chilena de la minería, los frentes del cobre y del carbón, o más bien las poéticas fílmicas del cobre y del carbón.

El catálogo de cinechile.cl, enciclopedia del cine chileno, registra 38 producciones dedicadas al frente de extracción, fundición y refinamiento del cobre. La mayor riqueza natural del país justifica esa presencia sostenida y persistente en la conciencia audiovisual. Desde *El mineral El Teniente* de Salvador Giambastiani, de 1919, que se refiere a la división andina del yacimiento en el campamento de Sewell, hasta la serie *La minería en marcha*, dirigida por Patricio Kaulen en 1956-57, gobierno de Eduardo Frei, la explotación del mineral está en manos de la Braden Cooper Company, empresa estadounidense originalmente de propiedad de los hermanos Guggenheim. Cuando Guzmán filma *El Primer Año*, lo que registra es el ambiente del nuevo orden de propiedad nacional de los grandes yacimientos de cobre nacionalizados a través de la reforma al artículo 10 de la constitución política de 1925, ley 17.450. La importancia trascendental de la medida en el devenir de la economía chilena otra vez se expresa en el modesto territorio de los acontecimientos fílmicos a través de la concurrencia productiva, de la producción de varios filmes sobre el mismo asunto. *El sueldo de Chile* de Fernando Balmaceda, producida por la Universidad Técnica del Estado, que exalta la nacionalización del cobre, se desmarca un poco del modo del presente que es el tiempo de *El Primer Año*, para reconsiderar la larga epopeya del trabajo chileno en el mineral. La circunstancia de excepción justifica la posibilidad de un filme en color pero creemos que el cineasta, militante comunista, implementa el cromatismo porque de esa manera se advierte el paso del tiempo en el frente productivo y en la conciencia fílmica interesada en sus procesos a través de los cambios de formato, desde las secuencias de la segunda década del siglo de *El Mineral El Teniente*, hasta esa reliquia de *La Marcha del Carbón*, película perdida de Sergio Bravo, de 1960, que registra el paso de los mineros de Lota cruzando embanderados con sus familias el puente del Bío Bío en dirección a Concepción para demandar mejoras laborales. Esta memoria amplia de las luchas mineras que propone Balmaceda para estimar el logro que consolida el gobierno de la Unidad Popular se articula con una retórica didáctica corriente en el Nuevo cine chileno, como uno de los caminos para transmitir cinematográficamente el impulso revolucionario que atraviesa el país. Su didáctica, centrada en las figuras de la narración, se mezcla con la misma experimentación formal que si en el caso de *El Primer Año* se expresa en el dinamismo de la cámara y del montaje acá tiene expresión fotográfica óptica. El acto reflexivo más notorio del filme es cuando el cuadro adquiere la forma de un caleidoscopio en que las imágenes de las minas, del transporte público, de las carreteras, de los hospitales, se triplican, no con el sentido de multiplicación fervorosa como en una “sinfonía de ciudad”, más bien al contrario, para caracterizar una expropiación. El guión, del escritor José Miguel Varas, explica esta ocurrencia, y refuerza el papel que ocupa la escena productiva, humana y técnica

de la minería del cobre en el filme de Guzmán, pero también en el de Balmaceda y antes en los de Kaulen o Giambasttiani:

En cincuenta años las compañías norteamericanas se llevaron un tercio de lo que es Chile, o un tercio más de Chile, su crecimiento y progreso, lo que se llevaron es lo que no tenemos, un tercio más de edificios, de hospitales, de escuelas y de universidades, un tercio más de habitaciones, un tercio más de todo lo que vemos a nuestro alrededor y que no alcanza para todos, se llevaron también un tercio más de nuestra dignidad, de nuestra soberanía para emprender el despegue y levantarnos del subdesarrollo.

El carácter de epopeya que se le asigna en todas estas películas a la propiedad material y productiva del cobre no tiene como agentes dramáticos ni al presidente de Chile ni a los dirigentes de partidos ni a la plana ejecutiva de las empresas explotadoras, el único figurante es el minero, el obrero, sujeto dramático del pueblo trabajador y su lugar de faena el lugar de sentido.

Una virtud conjunta de Guzmán y su equipo, especialmente de aquellos que portaron la cámara, es la de entrar a las fundiciones, internarse en la cabina operativa de las grandes palas mecánicas, montarse en los pequeños trenes subterráneos que circulan los piquetes de los yacimientos carboníferos. Hay toda una historia del cine chileno que pretende convertir en sujeto de discurso al objeto fílmico, ya sea éste animado o inanimado, natural o técnico, y ese movimiento desubjetivación del registro supuso entrar a las moradas objetuales, a los cuerpos. Esta progresión interior se ve con claridad, por ejemplo, en la obra de Chaskel, desde *Aquí vivieron* (1964), pasando por *Aborto* (1965), *Testimonio* (1969) hasta *Venceremos* (1971) y *No es hora de llorar* (1971) de lo que se trata es cada vez exponer menos para poder acceder al sitio de sentido del objeto-sujeto y ensayar su perspectiva. Esta política o poética cinematográfica del acceso, que en *El Primer Año* se grafica literalmente en los interiores productivos donde los trabajadores narran la mala, la sub explotación de las empresas extranjeras, y las expectativas, el desafío y el compromiso que asumen con el nuevo régimen de propiedad estatal, deviene en un sentido más general en la estrategia de copamiento fílmico de la escena nacional o del territorio, política de estar en todos los sitios, en todos los acontecimientos, que se replica y potencia como un sello en *La Batalla de Chile*, con los efectos mitológicos que ya señalamos, efectos de clarividencia.

De acuerdo al hábito de concluir regresando al inicio, como cerrando el trazo de un círculo, la virtud de presente de *El Primer Año*, que hemos graficado a través de su experimentación cinematográfica, de su increíble versatilidad territorial y de la multiplicación de voces que califican la riqueza del presente como un cristal de tiempo, una posición crítica que hace visible hoy el pasado como tiempo de subsistencia y el futuro como horizonte de desafío, contiene o se deja contener por la de cercanía, la de proximidad epistemológica y estética. El ejemplo final en nuestra crítica, aunque no en el filme se encuentra en la secuencia de los yacimientos carboníferos. Guzmán y su equipo por su conciencia histórica, que es un sentido del tiempo cinematográfico como gestualidad coherente, pero también por la convicción

militante de la revolución socialista, revolución popular, asumen que la cámara debe entrar a la mina, bajo el mar en Lota, debe montarse en los trenes subterráneos, entrar y salir por los ascensores y las bandas de arrastre, lucir como una luz entre las luciérnagas negras, otra lámpara entre las lámparas de los mineros taladrando, barreteando los muros de carbón. Esa simpatía fílmica hereda lo más consecuente de la tradición de los filmes del carbón, el modo de Carbón (1965) de Fernando Balmaceda o *Reportaje a Lota* (1970) de Román y Bonacina, que superan el relato sostenido y falso del bienestar de los mineros de Lota y Schwager en tiempos de la explotación privada y que, de acuerdo a la lógica de un país de laboratorio de Chile Films en los 40, reproducía en estudio, con exceso de luz, los túneles y las viviendas de los mineros. La decisión de Guzmán de insertarse en la realidad sombría del yacimiento no sólo produjo una evidente relación de implicancia con el mundo social y físico del trabajo, sino que lo expuso como una pequeña pero densa esfera de cosas significativas para el sentido lógico y plástico del cine. En los primeros planos casi ciegos de los mineros perforando con enormes ladrillos las paredes de la galería, la cámara, con su luz escasa y su movilidad viva, estrecha, inquieta en ese espacio adverso, descubre, como índice de experimentación, un sentido tecnoestético que no contradice el humanismo general que expone las acciones como argumentos fundamentales.

En 1971 Guzmán y su equipo tenían poco espacio para la memoria, su juventud no encontraba ahí más que faltas, como una gran paradoja el presente era un tiempo edénico. El golpe de estado actuó en la argumentación cinematográfica de Guzmán identificando la nostalgia con la memoria y la historia con la evocación, entonces, como muestran en *Nostalgias de la luz*, *El Botón de Nácar* o *La Cordillera de los sueños*, el presente fue desestimado, la acción fue reemplazada por la reflexión, la coralidad por una sola voz dominante, y la cercanía por el espectáculo majestuoso de los grandes espacios deshabitados, cielo, mar, desierto, cordillera.

Para una más cabal comprensión de Patricio Guzmán y para nuestra condición de espectadores en formación hoy tenemos la suerte de poder ver *El Primer Año*, la versión remasterizada con la narración actual de Guzmán, y la original, con la locución de Marcelo Romo activa en el fabuloso, animado, año de 1971.

## Bibliografía

- De Ramón, Armando (2015). *Historia de Chile*. Santiago. Catalonia.
- Ferrand, Eva-Rosa; Del Valle, Ignacio; Kabous, Magali (2020). *Guzmán, El botón de nácar*. Bruguères, Atlante.
- Plantinga, Carl (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México D.F. Ediciones Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ruffinelli, Jorge 2001. *Patricio Guzmán*. Barcelona. Cátedra.

**Pablo Corro Penjean** (Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile)

pablo.corro@gmail.com

Doctor en Filosofía, Universidad de Barcelona España. Licenciado en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Periodista, Universidad Diego Portales. Académico e investigador de teoría del cine en el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Autor de numerosos artículos, capítulos de libros y libros sobre teoría del cine en Chile, Argentina, Ecuador, España, Francia. Entre otras de sus obras destacan, por su pertinencia en cine documental los libros, *Teorías del cine documental chileno, 1957-1973* (Corro et al., Frasis, 2007); *Retóricas del cine chileno: ensayos con el realismo* (2012); *Apariciones, textos sobre cine chileno, 1910 – 2019* (2021). pcorro@uc.cl.