



César Alborno / Patricio Bernedo / Marcos Fernández / Jorge Iturriaga
Hugo Palmarola / Olaya Sanfuentes / David Vásquez / Ángela Vergara
Coordinador: Claudio Rolle

1973

LA VIDA COTIDIANA DE UN AÑO CRUCIAL

LOS ESPEJOS SUSPENDIDOS

Imágenes de la víspera: cine y cotidianeidad en 1973

David Vásquez

Este ensayo pretende evocar y recorrer sin una lógica predefinida algunos episodios de la actividad cinematográfica en Chile el año 1973. A lo largo de nuestra pesquisa hemos revisado páginas sueltas del pasado, así como recuerdos personales y colectivos, algunos latentes y otros más o menos olvidados. Como esos videos caseros sin editar, con tiempos muertos, saltos bruscos e improvisación. Como es la vida nada más.

Las páginas que siguen recogen episodios de la vida corriente de la ciudad y del celuloide que dio cuenta de ella, y de algunos capítulos —frágiles y efímeros, muchos en blanco y negro— de nuestra historia reciente. Las referencias a pie de página son la única concesión a la rigurosidad. El resto, la selección de lo relatado, el enfoque, la distancia y los comentarios personales, son obra única y exclusiva de la irresponsable subjetividad del autor.

Palomita Blanca, la película de Raúl Ruiz inspirada en la novela de Enrique Lafourcade, es la excusa escogida; es la metáfora a la cual recurro para unir épocas, los setenta y la actualidad. Este filme, como artefacto de la memoria, resultaría único, toda vez que fuera estrenado al público 19 años después de realizada, en un guiño tan «ruiziano» que ni su autor podría haberlo imaginado... Ruiz mismo explica la facultad de la imagen cinematográfica en tanto que «instrumento de especulación y de reflexión, o como máquina para viajar en el tiempo y el espacio»¹. *Palomita Blanca* quedó así,

¹ Raúl Ruiz, *Poética del cine*, p. 13, Ed. Sudamericana, 2000.

suspendida en el aire y en el tiempo, para llegar a las salas de cine de un Chile tan distinto al que dejó, sacudiendo recuerdos y memorias.

Reflejos condicionados

Lo primero que llama la atención entrando al año de marras, es una muestra de cine que se realizó a principios de enero en Santiago, en la cual se proyectaron filmes como *Z* (1969, Konstantinos Costa-Gavras) y *El Chacal de Nahueltoro* (1969, Miguel Littin). Esto no tendría nada de especial, si no fuera porque la muestra formaba parte de un seminario internacional sobre «Estado y Derecho»² que se realizaba entonces en el edificio UNCTAD. Notable idea. Inimaginable hoy en día en que las disciplinas y el conocimiento tienden a particularizarse sin levantar la mirada³.

Pero los buenos largometrajes también se incorporaban a otros circuitos como el de la televisión, la cual era pródiga entonces en parrillas filmicas. De hecho, para la programación del año, los canales 9 y 13 preparaban películas de categoría como *Viva Zapata* (1953) y *Nido de Ratas* (1954), ambas dirigidas por Elia Kazan y protagonizadas por Marlon Brando, o bien *El Gatopardo* (1963, Luchino Visconti) o a James Dean en *Rebelde sin Causa* (1955, Nicholas Ray). Estos filmes estaban destinados a las noches de viernes y sábado, en horario privilegiado⁴.

Ese verano —entrando ya a temas más conflictivos— resultó particularmente tórrido para el director Helvio Soto —a esas

² *El Mercurio*, 6 de enero, 1973.

³ ¿Se imaginan ese mismo seminario hoy en día, en el Edificio Diego Portales, con los invitados caminando, luego de las ponencias, una cuadra y media hacia Plaza Italia, para asistir al cine Alameda a ver *En el nombre del Padre* o *Amnesia* o *Missing*...?

⁴ Revista del domingo, *El Mercurio*, 7 enero 1973.

alturas gerente administrativo de Televisión Nacional de Chile, canal 7—, quien se trenzó en una agria disputa con el Partido Comunista, específicamente con el diario *Puro Chile*. El periódico lo tildó de antichileno y contrario a los intereses del gobierno, a raíz de un filme que realizaba por entonces (*Metamorfosis del Jefe de Policía Política*), en que hacía referencias a incidentes ocurridos el año anterior entre pobladores de Lo Hermida y carabineros: lance que culminó con un obrero muerto y varios heridos. Asimismo, por esos días se estrenaba en París su película *Voto más Fusil* (1971), en que revisaba la historia de la izquierda chilena desde los años 30 en adelante, y en la cual el PC —a través de *El Siglo*— consideró que no quedaba bien parado: «...aparecían unos comunistas que eran unos viejitos ridículos detenidos en el tiempo, arterioescleróticos, electoreros...»⁵. En respuesta, Soto los calificaba de estalinistas y que su película no estaba en contra de la Unidad Popular sino de los errores en el proceso, reclamando su derecho a criticar y disentir en sus filmes y a expresar sus opiniones acerca de la realidad chilena del momento.

A fines de enero, sólo una película chilena se encontraba en cartelera. Se trataba de *Operación Alfa*, dirigida por el argentino Enrique Urteaga, que reproducía el entramado de la conspiración homónima, que en octubre de 1970 asesinó al General René Schneider a objeto de impedir la entrada en oficio de Allende. La película llevaba un mes en cartelera en el cine Bandera, mientras, las 36 salas de cine restantes del circuito céntrico —entiéndase el perímetro entre Plaza Bulnes, San Antonio, Monjitas y Alameda— presentaban una programación bastante variada, en que sólo *El boxeador de Shanghai* ocupaba dos salas y el resto exhibía desde cortos animados de *Astroboy*, hasta *Robó, huyó y lo pescaron* de Woody Allen, pasando por *Satyricon* de Federico Fellini... Las dos últimas en evidente reposición (ambas habían sido estrenadas hacia 1969).

⁵ *El Mercurio*, 14 enero, 1973.

Esta escuálida programación nos remite al tema de la distribución y exhibición de películas, cuestión que volvía a plantearse aquel año —y recurrente desde mediados de 1971, cuando las filiales norteamericanas en Santiago fueron intervenidas.

El problema radicaba en los impuestos que debían pagar las distribuidoras y los artificiales precios bajos de las boleterías, los cuales desincentivaban cualquier importación. A ello hay que agregar la dificultad en la época para obtener dólares del Banco Central. El gobierno de Salvador Allende acusaba a las distribuidoras norteamericanas de mantener un monopolio cinematográfico, el cual sería causante de un cierto aislamiento cultural. Ante esto, se consideró necesario redistribuir la oferta de filmes, potenciando a Chile Films y a distribuidoras independientes, en perjuicio de las distribuidoras norteamericanas. Por cierto, el contexto en que ello ocurrió no es indiferente. Al respecto, Francesco Bolzoni agrega: «Tras la nacionalización del cobre el 11 de julio del 71 y el bloqueo de créditos por parte de Washington, las compañías de distribución controladas por el capital norteamericano se retiraron. La distribución quedó confiada entonces a la Asociación de Industriales Cinematográficos de Chile (privada) y a la Distribuidora Nacional, rama de la Chile Films. La primera utilizaba las escasas reservas de dólares para comprar en el extranjero películas viejas pero que ofrecían un éxito seguro en el aspecto económico»⁶. Mientras, la distribuidora estatal orientó sus compras hacia otros circuitos.

Ello quedó de manifiesto al realizarse la conferencia de la UNCTAD⁷ III en 1972, ocasión en la cual se desarrolló paralelamente un festival de cine con películas europeas. Esta propuesta de cinematografías alternativas se mantuvo durante todo el gobierno de la Unidad Popular. Así, se exhibieron por aquel tiempo variadas muestras de cine búlgaro, polaco, soviético, checo, entre

⁶ Francesco Bolzoni, *El cine de Allende*, p.55, Fdo. Torres Editor, Valencia, 1974.

⁷ Conferencia de Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo.

otras. Al respecto, un comentarista de cine señalaba: «Los países socialistas debutaron a lo grande, conforme a los antecedentes que se tenían de tan vitales cinematografías. La URSS reveló el talento de un joven director: Andrei Mikhalkov Konchalovski. El realizador mostró sus bondades artesanales al dirigir una acertada adaptación de la obra homónima de Antón Chejov, *Tío Vania* [...]. Hungría contribuyó a la cinematografía mundial con las obras del genial director Miklos Jancso. En efecto, *Salmo Rojo* es una brillante y lograda alegoría sobre la toma de conciencia del campesinado, llena de un rico y profundo contenido humanístico-socialista»⁸.

Comentarios como el anterior eran respondidos por otros críticos en ácidos términos, como era costumbre en la prensa de aquellos días: «...la otra cinta, *Los caminos de los hombres* —checoslovaca— tiene pretensiones de cuadro político-histórico-realista y trata de la acción política desplegada por los patriotas checos para terminar con una banda de sediciosos. Todo ocurre en una época en que ‘se afianzaba el poder popular y el pasado se resistía a morir, luchando contra el presente’. Este filme tiene el desarrollo soporífero habitual que ciertos cinematografistas socialistas consideran elemento básico para la dignidad fílmica. Con estas competidoras, las *vedettes* de la semana fueron el ciclo de siete películas de Ingmar Bergman que exhibió el cine Lo Castillo y la reposición por enésima vez de *King Kong*...»⁹.

De Palomas y Padrinos...

Durante el mes de marzo, los productores y el director de *Palomita Blanca* buscaban a los protagonistas, María y Juan Carlos, realizando un *casting* a cientos de jóvenes que respondieron a

⁸ *En viaje*, nº467, febrero-marzo 1973.

⁹ *Ercilla*, nº1960, febrero 1973.

un aviso del diario, dando origen este material a un documental de una hora, *Palomilla Brava*: «Considero esta experiencia como una oportunidad para hacer otra película, pues encontré que aquí había un tema, el concurso, mejor que la película misma [...]. Yo me entretengo, porque filmo lo que está pasando en la selección, en la entrevista a las lolas. He asumido esta labor de la manera más frívola, para dar variedad. Hasta filmé al siquiatra que entrevistaba, que es muy pintoresco y original para sus preguntas»¹⁰, relataba, por entonces, Ruiz. Uno de los desafíos para quedarse con el papel era dar con el tono del lenguaje juvenil, tanto de clase alta en el caso del personaje de Juan Carlos, como de joven humilde en el caso de María. ¿*Por qué te pareció buena la novela?* era la pregunta que se repetía en las entrevistas una y otra vez y, según la prensa de la época, la respuesta promedio era breve: «Allí se refleja nuestro problema, ¿cachai? Me sentí interpretada, eso es todo...»¹¹.

El proyecto de *Palomita Blanca* contaba con financiamiento privado y estatal. Este último provenía de Chile Films, institución que en esos momentos comenzaba a reorganizarse con el ex director general de la Policía de Investigaciones, el médico Eduardo Paredes, a la cabeza. Sus palabras resultan claves para entender la situación en que se encontraba la empresa a comienzos de 1973: «Nunca en su historia de más de treinta años existió una oficina de personal. No hay, entonces, escalafón, asignación de tareas y responsabilidades, y, mucho menos, inventario de bienes... la contabilidad estaba pésima, por lo tanto tampoco ha habido presupuesto».

Respecto de los proyectos de películas que por entonces se preproducían sobre el presidente José Manuel Balmaceda y sobre el guerrillero de tiempos de la Independencia, Manuel Rodríguez, Paredes señalaba: «No se seguirá con ellos. Tales proyectos se

¹⁰ *Ercilla*, n°1968, abril 1973.

¹¹ *Ercilla*, n°1964, marzo 1973.

liquidaron al segundo día de mi llegada. Las dos películas iban a costar inicialmente ochenta millones de escudos. Era una locura»¹².

A propósito de los problemas de distribución de películas norteamericanas y algunas europeas, una de las que no llegaba a las carteleras santiaguinas y recibía el Oscar al mejor filme del año 1972 era *El Padrino* de Francis F. Coppola. Al respecto, un comentarista de la revista *PLAN* señalaba, comparando reiteradamente la película con la novela de Mario Puzo: «...cuando se habla de *El Padrino* como una obra cinematográfica, hay que desechar la pretensión drásticamente. A partir de la diferenciación establecida, no pasa de ser una especie más de literatura filmada, que cumplirá tal vez su objetivo de difundir la obra escrita, pero que no conseguirá elevarse a la categoría específica de obra de cine [...]. El Padrino no es ni más ni menos que otra prueba de la vieja política de producción hollywoodense según la cual se toma un *best seller*, se lo mezcla con un elenco lo más estelar posible y se hace el máximo de alharaca para conseguir una recaudación óptima. ¡Miren Uds. lo que nos estamos perdiendo!»¹³.

La polémica por las películas que no llegaban, hasta el golpe militar por lo menos, generó numerosos artículos de prensa. Por un lado, el comentarista de *PLAN* señalaba: «Hace algún tiempo los distribuidores yanquis paralizaron su negocio en Chile. Al parecer, no les hacía mucha gracia el que acá primara un criterio social por sobre el comercial, y que, en consecuencia, no pudieran explotar a nuestro público a su antojo. De ahí que, convertidos en adelantados del paro patronal, se dedicaron a privarnos de la buena producción norteamericana —mínimo porcentaje del total— y también de la otra», justificando la intervención de Chile Films en la distribución como «una concepción nueva en la distribución que, con las debilidades lógicas del cambio, ha venido a

¹² *Ercilla*, n°1967, marzo-abril 1973

¹³ *Política Latinoamericana Nueva (PLAN)*, abril 1973

frenar la deformación cultural inherente a la dependencia de los monopolios»¹⁴.

Por el otro, el articulista de la *Revista del domingo* aseguraba que «El cine de Hollywood sigue siendo el favorito del grueso público, 'aquí y en la quebrada del ají'. Su producción variada, rica, opulenta, está llamada a satisfacer el apetito no sólo de una población numerosa y voraz como es la del país del norte sino prácticamente de todo el mundo. Pero ahora ni siquiera se trata de privarnos del malamente llamado 'cine yanqui' sino de producciones escogidas de otros lugares. Efectivamente, por ser la mejor organizada y la con mayor potencialidad económica, la distribución norteamericana tiene el privilegio de escoger lo que más satisface en el orbe»¹⁵.

Otros reportajes respecto al tema abordaban experiencias europeas inusitadas, como el caso de ciudades del sur de Francia —Biarritz y Perpiñán— en que las colas para ver *El Último Tango en París* de Bernardo Bertolucci comenzaban a las ocho de la mañana. Pero lo sorprendente era el origen de los ansiosos espectadores: jóvenes e intelectuales españoles que cruzaban la frontera desde la España «negra y clerical» todos los fines de semana para poder acceder a ver las películas prohibidas por el franquismo¹⁶.

Si bien, en Chile el problema no era de censura, la inquietud por ver películas norteamericanas o europeas comercializadas por las distribuidoras intervenidas encontró un cauce similar: el turismo cinematográfico. En efecto, mientras quienes podían hacerlo recorrían la cartelera de Buenos Aires, los ariqueños aprovechaban la cercanía de Tacna para ver estrenos como *Cabaret* (1972, Bob Fosse), *Contacto en Francia* (1971, William Friedkin) y *Muerte en Venecia* (1971, Luchino Visconti). Sin embargo, el estreno de *El Padrino* generó tal expectativa que una agencia de turismo local ofrecía pasajes de ida y vuelta a la ciudad peruana, onces y entradas

¹⁴ *PLAN*, marzo 1973.

¹⁵ *R del domingo*, 6 de mayo, 1973.

¹⁶ *Ercilla*, n°1973, mayo 1973.

para la película, todo por 240 escudos. El único requisito era tener el salvoconducto al día... Además, se podía fumar durante la función¹⁷.

Tarkovsky con maní

Por esos días, un enigmático grupo autodenominado *Intolerancia*, operaba secretamente en las salas de cine de la capital, y, aprovechando la oscuridad de la sala, arrojaba panfletos del tenor siguiente: «...parece haber recrudecido el vicio de los insoportables que por veinte lucas [escudos de la época, *n. del a.*] se creen en el derecho de aportar todo tipo de comentarios imbéciles, acotaciones propias de infradotados, copucheos personales e íntimos, como así también la deglución de cantidades asombrosas de cabritas, maníes confitados, calugas...¡y hasta completos!». Finalizando la diatriba a los ruidosos impertinentes con una amenazante consigna: «¡Por un cine como el de antes, SILENCIO O MUERTE, Venceremos!»¹⁸.

A fines del mes de mayo, Chile Films llegó a un acuerdo con la oficina de Metro Goldwyn Mayer en Chile para reponer la distribución de sus películas, después de lo cual se procedería a retirar al interventor los primeros días de julio. Recordemos que Chile Films desde 1971 en adelante comenzó a distribuir películas y a exhibirlas en el circuito de salas de cine que arrendó o bien pasó a administrar directamente, como producto de conflictos laborales internos en los cuales la autoridad intervino.

A partir de aquél año la productora estatal importó 25 filmes, para pasar a 154 en 1972 y a 220 durante 1973, lo cual implicaba el 73% del total. El restante porcentaje lo traían importadores privados, mientras las siete filiales extranjeras que funcionaban en el país —la recién mencionada Metro Goldwyn Mayer, Twentieth

¹⁷ *R del d*, 27 de mayo 1973.

¹⁸ *PLAN*, 10 de mayo 1973.

Century Fox, Warner Bros., Columbia Pictures, Paramount Pictures, United Artists y Universal—pasaron de 225 películas en 1970 a 40 el año 1971 y a cero en 1972 y 1973, todo producto del conflicto ocurrido en julio de 1971. Anotemos, además, que las entradas al cine estaban, a su vez, fijadas por la Dirinco a un precio de entre 8 y 20 escudos; precio que, a juicio de la propia prensa pro gubernamental, era «irrisorio, casi ridículo»¹⁹.

La poca asistencia a las salas del circuito comercial agravaba la situación, la cual no podía repuntar sólo con festivales de cine europeo o soviético. Este último festival se desarrolló en la céntrica sala España —ubicada en la galería homónima a un costado de la, por entonces, popularísima sala de espectáculos Bim Bam Bum— y que presentó títulos notables como *Solaris* (1972), filme de ciencia ficción de Andrei Tarkovsky. Este filme venía acompañado de un conjunto de películas, que, a juicio del comentarista de revista *PLAN*, sobran ya que «...indudablemente están concebidas para el gran consumo interno en la URSS, pero cuya exhibición en un país como Chile es más que discutible».

La política de adquisiciones de Chile Films —dentro del estrecho margen que tenía— no podía satisfacer las demandas del público masivo, acortando la oferta a ciclos como el mencionado, apreciado por públicos notoriamente minoritarios. El mismo columnista expresa en sus líneas un cierto grado de exasperación con algunos títulos. Este es su comentario respecto a la película *Solo* del director Jean-Pierre Mocky: «Bien construido, con una narración bastante sólida y fluida, deriva en una mezcla rara de política con gangsterismo, en una componenda dramática entre anarquía y gran mafia que no termina de definirse. El público no politizado o de derecha la rechaza por panfletaria; el que tiene formación política, por confusa, petardista y huera...»²⁰.

¹⁹ *PLAN*, 26 de julio, 1973.

²⁰ *PLAN*, 21 de junio, 1973.

Acerca del rol que Chile Films había adquirido, Jacqueline Mouesca sostiene: «Ocurrió aquí, creemos, algo similar al fenómeno que se vivió en el campo del libro en la editorial Quimantú. Se quiso concentrar en un organismo único un conjunto de tareas que por su vastedad y complejidad exigían una descentralización, ejes de decisión diferentes. Mezclar funciones como la formación de los nuevos cineastas, la producción de películas y la distribución comercial, no sólo de los films propios, sino todo lo relacionado con la programación de la totalidad de las salas del país (más la administración directa, por añadidura, de algunas de éstas) no era la fórmula más aconsejable. Como tampoco lo era el que la elección de la línea temática y de los géneros a filmar, se concentrara en un organismo único»²¹.

En los mismos días que se realizaba el festival de cine soviético, visitaba el país una delegación encabezada por el vicepresidente del Comité Estatal de Cine de la URSS, Boris Pavlenok, acompañado, entre otros, por Yuri Oserov, director de un largometraje que versaba sobre los últimos días de la Segunda Guerra Mundial. Dicho filme ya había sido exhibido en las carteleras santiaguinas; de hecho, *Liberación* había sido anunciada en la prensa como «la más grande epopeya con un despliegue de elementos que supera todo lo conocido». Ahora bien, dentro de los objetivos de la visita se contaba una propuesta de ayuda concreta a Chile Films. Ayuda consistente en equipos e infraestructura para impulsar la industria del cine local, así como también la realización de coproducciones con guiones inspirados en la experiencia revolucionaria criolla, con «sentido educacional, cultural y político y no sólo para la diversión».

Aprovechando la ocasión, la delegación moscovita se llevaba algunos clásicos de la literatura chilena para evaluar futuras reali-

²¹ Jacqueline Mouesca, *Plano secuencia de la memoria de Chile*, p.62, Ed. del Litoral, 1988.

zaciones, entre las cuales figuraba el *Canto General* de Pablo Neruda. El poeta participó de las reuniones y, de acuerdo a las palabras de Pavlenok, quedó comprometido a dar su visto bueno al guión con la condición de crear una obra interesante para el público²².

Ajena al tráfico cinematográfico de la capital, merece ser recordada una película que durante esos días estaba a punto de estrenarse y contenía todos los ingredientes del cine yanqui. Veamos, la escena es la siguiente: luego de una violenta explosión, un hombre —luchador profesional de *Titanes del Ring* según revela la prensa— yace muerto en medio del incendio. Pasan los segundos y el fuego se torna incontrolable —pese a que la toma se realizaba en el patio de una hostería de Olmué, propiedad del comandante de bomberos local—, ante lo cual los técnicos comienzan a ponerse nerviosos y el director, desesperado, ordena a todos quedarse en sus lugares hasta terminar la toma. Sin embargo, repentinamente, el cadáver se levanta y huye sin mirar a su alrededor, quedando todo esto registrado en el celuloide.

Este curioso episodio ocurrió durante la filmación de la película *Ambición Fatal* rodada durante varios meses en Valparaíso y Viña por Esteban Santic, funcionario de una agencia de aduanas porteña y miembro del cineclub de la ciudad, secundado por un equipo de cinéfilos que en sus tiempos libres —todos trabajaban en empresas marítimas— se dedicaron a rodar este filme de acción policial plagado de los tópicos del género: robo, traición, drogas, asesinatos y sexo. Agreguemos que la cinta contó con la participación de actores aficionados —como los hermanos Willy y Doris Bailey, de raza negra y residentes en Viña, que interpretaban a un matrimonio de diplomáticos africanos— y también actores profesionales, como Tennyson Ferrada en el papel de un primer ministro²³.

²² *Enfoque Internacional*, n°78, julio 1973.

²³ *Revista del domingo*, 15 de julio 1973.

El espejo se triza

A mediados de año, el país fue testigo de un intento de rebelión militar, el llamado «tanquetazo», dirigido por el coronel Roberto Souper. La intentona castrense, frustrada al poco andar, rodeó la Moneda con sus tanques del regimiento Blindados n°2 —en lo que posteriormente se ha reconocido como un «ensayo» del Once, para evaluar las reacciones y afinar detalles— siendo reducido el intento sedicioso por el propio ejército, encabezado en las mismas calles por su Comandante en Jefe, Carlos Prats. El incidente dejó como saldo una treintena de heridos y 22 muertos entre militares y civiles.

Durante las escaramuzas callejeras, en la calle Agustinas, entre Bandera y Morandé, el camarógrafo argentino Leonardo Henricksen —filmando para la televisión sueca— registró en 16 milímetros el disparo de una patrulla militar haciendo blanco —literalmente— sobre el lente de su cámara: el resultado sería trágico. Mortal, en efecto. La toma en cuestión aparece al final de la primera parte del documental *La Batalla de Chile* (minuto #95). La imagen está en blanco y negro y no en color, como fuera originalmente filmada. Su director, Patricio Guzmán, comentó el hecho: «A Henricksen le ocurre algo muy extraño. Parece que Henricksen se siente protegido por la cámara [...]. Hay una situación extraordinaria que se produce cuando tú eres intermediario de los sonidos o de la imagen. Cuando tú ves el obturador pasando, el obturador nunca se deja de ver. Yo creo que a Henricksen le pasó un poco esta situación, porque ¡hace un *zoom* a quien le dispara!»²⁴.

Las tomas formaron parte de un cortometraje de poco más de veinte minutos elaborado por Chile Films, de la película original requisada por los tribunales luego del asesinato, y que fue exhi-

²⁴ Jacqueline Mouesca, *op. cit.*, p. 84.

bido como noticiario acerca de la fallida revuelta en los cines de la capital el viernes 20 de julio²⁵.

Dicho especial periodístico llevaba por título *Junio-73* y fue realizado por el periodista Eduardo Labarca quien relató luego a la prensa esos dramáticos minutos: «Filmamos el tanquetazo desde el décimo piso de un edificio ubicado en Morandé con Agustinas. Después de las diez de la mañana la gente le empezó a perder el miedo a los alzados y llegaron incluso a cerrarles el paso a los tanques. Cuando fue alcanzado por las balas asesinas, Henricksen filmaba a una cuadra de distancia de los tanques. Después que cayó, los alzados le arrebataron la cámara. Tal vez querían incautarse de las pruebas de su acción. Cuando comprobaron que estaban cercados y que todo se había perdido decidieron hacer desaparecer la cámara. Levantaron una tapa de la calefacción o del alcantarillado en la esquina de Agustinas con Morandé y allí ocultaron la máquina. Todo eso lo vimos por lo menos cinco personas, por lo tanto fue fácil indicarle a quien correspondía dónde estaban la cámara y la sensacional película de Henricksen, que tal vez haya recogido por primera vez la filmación de la propia muerte de un ser humano»²⁶. Según la prensa de esos días, dicho documental contaba con música de Los Jaivas.

A partir del mes de agosto, el Departamento de Cine de la Universidad Técnica del Estado, dentro de sus actividades de difusión, inauguró una muestra retrospectiva del cine chileno —iniciativa pionera a la fecha— que se exhibía en los salones de la Biblioteca Nacional y que, además, contemplaba la realización de mesas redondas con directores, críticos y técnicos dedicados a debatir acerca de la existencia concreta de un nuevo cine chileno o si se trataba simplemente de gente de buena voluntad que hacía películas.

²⁵ *PLAN*, 2 de agosto 1973; *Ercilla* n°1985, agosto 1973. En Argentina, el 29 de junio se celebra el Día del Camarógrafo, para honrar la memoria de Leonardo Henricksen.

²⁶ *El Siglo*, 12 de agosto, 1973.

La muestra incluía los siguientes filmes²⁷: *El Húsar de la Muerte* (1925, Pedro Sienna), único clásico del período mudo chileno que se conserva y que homenajea en tono épico los episodios finales de la vida de Manuel Rodríguez, interpretado magníficamente por el propio Sienna; *Largo Viaje* (1967, Patricio Kaulen), triste fresco urbano con una secuencia de antología en el «velorio del angelito»; *Los Testigos* (1970, Charles Elsesser), que narra el engaño de que son objeto un grupo de pobladores que desean comprar unos terrenos para levantar sus viviendas; *Prohibido Pisar las Nubes* (1970, Naum Kramarenko), experimental comentario sobre la alienación, el trabajo y la máquina; *El Fin del Juego* (1970, Luis Cornejo), historia de la decadencia de una familia de clase alta; *Tres Tristes Tigres* (1968, Raúl Ruiz), mirada descarnada a vidas mínimas y desamparadas, perdidas en bares lúgubres de la ciudad; *Valparaíso mi Amor* (1969, Aldo Francia), drama sobre miseria, infancia abandonada y un sistema judicial arbitrario, con Valparaíso y todos sus contrastes como telón de fondo; *El Chacal de Nahueltoro* (1969, Miguel Littin), historia de un cruel asesinato y de la suerte que corrió el condenado a muerte José del Carmen Valenzuela, potente denuncia de la marginalidad campesina y de las contradicciones de la justicia; *Voto más Fusil* (1971, Helvio Soto), recorrido por la política chilena desde fines de los treinta, con insertos documentales y comentario sobre los partidos de izquierda; *Ya no Basta con Rezar* (1972, Aldo Francia), acercamiento a la pobreza porteña desde el catolicismo progresista; *El Primer Año* (1971, Patricio Guzmán), documental sobre los primeros doce meses de gobierno de la Unidad Popular; *Descomedidos y Chascones* (1972, Carlos Flores del Pino), documental sobre las distintas miradas juveniles que conviven bajo la experiencia del gobierno de

²⁷ Esta información se encuentra en *Ercilla* n°1982, julio 1973, y en Jacqueline Mouesca, *op. cit.*, p.63, nota 20. La descripción de los filmes se basa en David Vásquez, *Cine e Historia: una perspectiva convergente*, tesis de Licenciatura en Historia, PUC, 1992.

Salvador Allende y *Nadie Dijo Nada* (1973, Raúl Ruiz) continuación de la exploración iniciada en *Tres Tristes Tigres*.

La retrospectiva incluía tres filmes más: *La Respuesta de Octubre* (1972, Patricio Guzmán), que mira el paro camionero ocurrido ese mes desde la óptica del gobierno de la Unidad Popular; *La Tierra Prometida* (1973, Miguel Littin), poético relato sobre campesinos sin tierra durante la «república socialista» y, por último, *Palomita Blanca* que escarba, bajo la anécdota sentimental de dos jóvenes de mundos distintos, en las contradicciones y grietas de «lo chileno», con observaciones agudas y mordaces, recreando el clima electoral de 1970. Estas dos últimas películas se encontraban aún en proceso de laboratorio, pero su estreno era cosa de días.

Sin embargo, el golpe de estado del 11 de septiembre interrumpió para siempre esta retrospectiva.

El documental de Guzmán había sido mostrado antes en sindicatos y universidades; la película de Littin se estrenó finalmente en París al año siguiente. Pero la *Palomita* de Ruiz no alcanzó a emprender el vuelo, sino hasta muchos años después...

Esquirlas

Septiembre de 1973 es el mes más traumático del siglo pasado para Chile; y el martes 11 particularmente trae a la memoria, a la mía por de pronto, una rara mezcla de sonidos imborrables, como el vuelo rasante de los Hawker Hunter sobre mi edificio y el estruendo de los bombardeos sobre La Moneda, a cinco cuadras de mi casa. Además, recuerdo las llamas de la fogata alimentada con el contenido de una librería cercana y el indescriptible chirrido metálico de tanques bajando por Alameda rumbo a las ruinas todavía humeantes del palacio de gobierno en horas del silencioso toque de queda.

El otro elemento que reside en mi memoria son las imágenes en blanco y negro de esa época de mi vida, primero alimenta-

das por la televisión, y, repotenciadas luego con las sesiones semiclandestinas en los ochenta para ver *La Batalla de Chile* en copias de video insufribles, pero que hipnotizaban con ese magnetismo irresistible de la imagen prohibida.

Una valiosa característica del período de la Unidad Popular es que debe ser una de las pocas experiencias gubernamentales registradas en celuloide desde su inicio. Cabe mencionar las iniciativas de Chile Films y las de la Universidad Técnica del Estado, a través de su cineteca, que difundieron la factura cinematográfica en variados formatos al interior de sindicatos, organizaciones campesinas y estudiantiles, cubriendo las más variadas expresiones laborales y sociales comprometidas con el proceso político impulsado por el gobierno.

Sin embargo, estas iniciativas, en reiteradas ocasiones, no encontraban respuesta satisfactoria por falta de organización, por su acercamiento «paternalista» hacia los trabajadores, o por ausencia de políticas culturales específicas, según señalaba por entonces el Jefe de la cineteca de la UTE, Jaime Ortiz²⁸. También es cierto que entre los cineastas no había mucho consenso respecto a la gestión administrativa de las producciones, existiendo roces y polémicas entre los propios realizadores.

Dentro de los muchos documentales producidos en la época, *El Primer Año*, *La Respuesta de Octubre* y *La Batalla de Chile* conforman un tríptico único para mirar el proceso y comprender el estado de ánimo de la sociedad chilena, desde una particular óptica, la de un cineasta comprometido hasta la médula con la experiencia que vivía el país entonces. Alguien ha dicho que *La Batalla...* es el documental político más importante que se ha filmado y debe serlo. La intensidad abrumadora de sus imágenes, el registro de la temperatura callejera, el ritmo vertiginoso que fluye libremente —magnífico trabajo de montaje de Pedro Chaskel—, así como la descripción del conflicto político en su manifestación

²⁸ *El Siglo*, 4 de agosto 1973.

masiva más pura y descarnada, junto a esas tomas del bombardeo filmadas desde un cuarto del Hotel Carrera —convertidas hoy en referente icónico generacional—, hacen de *La Batalla*... un documento imprescindible para quien quiera asomarse al Chile de principios de los setenta.

Volviendo a la situación de los cines y la exhibición de películas, con posterioridad al golpe, los ejecutivos de las empresas distribuidoras comenzaron a retomar sus oficinas intervenidas y a programar la importación de películas nuevas y atrasadas. Uno de los temas prioritarios en ese minuto era el precio de las entradas. En las boleterías, los espectadores pagaban entonces veinte escudos en las salas más caras, hasta las clase E que costaban ocho escudos. De acuerdo a ejecutivos de una distribuidora privada, el boleto, para reflejar los costos de importación de las películas, debía tener un precio de ciento cincuenta escudos, como mínimo. Uno de aquellos ejecutivos señalaba a un vespertino, en octubre de 1973, que traer la *Dolce Vita* de Federico Fellini en 1960, le había significado desembolsar veinte mil dólares. Recordemos que después de 1970, las distribuidoras disponían sólo de 2.500 dólares por película. Ello explicaba la baja calidad de muchas de las cintas exhibidas con posterioridad.

En consecuencia, para la inauguración de la nueva etapa postgolpe de Chile Films —institución ahora a cargo del general retirado René Cabrera— la prensa anunciaba un «festival cinematográfico» en el cine Gran Palace, con una *avant premier* a 500 escudos la entrada, «para cooperar a la reconstrucción nacional», y acompañada de un desfile de modas a cargo de las más importantes *boutiques* de la capital.

Como la distribución de películas tardaba en normalizarse, una asociación de productores de cine norteamericanos envió al país a su representante, Robert Corkery, a objeto de entrevistarse con los encargados de la cinematografía local para normalizar los embarques de películas. Entre los títulos que se manejaban como próximos a arribar a las salas locales, la prensa mencionaba *El Con-*

formista (1971) del mencionado Bertolucci y *Harry el Sucio* (1971) de Don Siegel²⁹.

Asimismo, no sólo los largometrajes de ficción eran preocupación de las nuevas autoridades, sino que el campo documental parece haber adquirido relevancia, seguramente con intenciones propagandísticas. Eso, al menos, se deduce de lo informado por la prensa de octubre respecto de la productora Emelco, de antigua data, especializada en noticiarios cinematográficos, la cual se encontraba por aquellos días abocada a la preparación de un documental en 35 mm. dirigido por Oscar Gómez titulado *La verdad de Chile*³⁰. Mientras, otro documental se preparaba en los estudios de Chile Films de acuerdo a lo que informaba su encargado, el general Cabrera. Su título, *Los mil días*³¹. ¿Qué habrá sido de ese material...?

Lo que sí se supo, es que los «copiones» —copias de trabajo no finalizadas— de *Palomita Blanca* quedaron almacenados en las bodegas de Chile Films, siendo revisado este material primero, por críticos, que no habrían tenido mayores reparos para su exhibición y luego, por esposas de algunas autoridades militares, las que habrían desaconsejado su estreno por considerarla «altamente in-moral»³².

Resulta curioso el interés manifestado por las autoridades de Chile Films respecto a la importancia del cine: «Un país sin imagen visual disminuye la imagen de su soberanía. El cine es fundamental para lograr esta imagen. Debe definirse una política cultural en que el cine esté en el centro para afirmar los valores de la nacionalidad», señalaba el general Cabrera.

Habría que agregar que dichos objetivos se materializarían sobre los escombros y cenizas de lo existente, dadas las caracterís-

²⁹ *Ercilla* n°1993, octubre 1973.

³⁰ *Ercilla* n°1992, octubre 1973.

³¹ *Ercilla* n°1996, octubre-noviembre 1973.

³² *Ercilla* n°1996, octubre-noviembre 1973; Julio López Navarro, *Películas chilenas*, Ed. La Noria, 1994, p.235.

ticas que tuvo la intervención militar en la empresa, según el relato de un testigo presencial³³, el funcionario Marcel Llona: «Vimos llegar a los militares a Chile Films el mismo día del golpe, a la una de la tarde. Eran diez soldados al mando del capitán Carvallo [...]. Preguntaron por la llave. La tenía yo». Luego de ametrallar la caja de fondos y la propaganda mural, continúa Llona, comenzó el interrogatorio en busca de armas y del director, Eduardo Paredes. Agrega luego: «Se hizo una pira en el patio. Allí, por espacio de tres días estuvieron quemándose todos los noticieros desde el año 45 en adelante. También otros más antiguos, documentales de la represión de González Videla, los cortos del 'tancazo', todo lo que se había filmado sobre la nacionalización del cobre y la visita de Fidel Castro a Chile».

También fueron a parar al fuego negativos únicos como los del funeral del dirigente obrero Luis Emilio Recabarren, reliquia encontrada en una vieja casona de Antofagasta, y los de *El Húsar de la Muerte*, además de *Recordando*, documental de los años sesenta sobre el cine mudo chileno realizado por Edmundo Urrutia, entre mucho otro material.

El allanamiento fue brutal y destruyó una importante inversión realizada hacía poco, según puntualiza Llona: «Era un laboratorio nuevo, traído al país por Patricio Kaulen entre 1968 y 1970, francés, marca Debré. Se estaba construyendo un edificio nuevo para instalarlo. Era tan bueno que mucha gente lo consideraba el mejor laboratorio en colores de América Latina. No quedó nada en pie».

Finaliza este testigo comentando las sospechas manifestadas por los uniformados cuando creyeron encontrar por fin lo que buscaban: «Se produjo una situación peligrosa cuando los soldados, buscando armas, entraron a la sección utilería y encontraron allí un montón de culatas. Hiciéronse dramáticos esfuerzos para

³³ Sergio Villegas, *Chile — El Estadio Los crímenes de la Junta Militar*, pp.109-111, Ed. Cartago, Bs. As. 1974.

explicarle al capitán Carvallo, que eran culatas para unos fusiles de madera que se emplearían en la teleserie 'Manuel Rodríguez'. Evidentemente eran culatas de utilería y allí estaba el tranquilo maestro que las había confeccionado, pero el oficial dio el asunto por sospechoso, anotó los detalles y los pasó al Servicio de Información Militar, al SIM, para una investigación más a fondo».

Algunos meses antes, esos mismos estudios de Chile Films habían albergado los ensayos y grabaciones de la banda sonora de *Palomita Blanca*, encargada a Los Jaivas por el Director de Producción de la película, Sergio Trabucco. Resulta interesante recoger el testimonio de los músicos respecto de este trabajo: «Varias semanas estuvimos instalados en una sala de estudios de Chile Films, componiendo la música, asistiendo a los *sets* de filmación y viendo imágenes ya filmadas para descubrir el clima musical que más les convenía, ya que en aquella época se trataba de reconstruir un pasado no muy lejano». En el año '73 se revivía el '70. Luego añaden: «Esto nos significó en más de una oportunidad escarbar en los archivos de la Biblioteca Nacional buscando los titulares de los diarios del año 1970 y los nombres de los programas de televisión para lo que sería el texto del 'Tema de los Títulos'».

Respecto a la intensidad del recuerdo, 19 años después, al estrenarse la película, la banda señalaba: «Al escuchar esta música hoy, imágenes llenas de vida nos invaden. Aquella época vuelve con toda su fuerza, su riqueza, su sabor y sus contradicciones. Para los que vivieron ese momento, ver la película será como subir a la máquina del tiempo y recorrer visiones intactas de un pasado nostálgico. A los jóvenes de hoy, que viven otros problemas, *Palomita blanca* les ayudará a descubrir y comprender otra generación, la de sus padres, quienes a su debido tiempo, les tocó batirse llenos de sueños y esperanza para encontrar su lugar y hacer dar un paso más a nuestra humanidad»³⁴.

³⁴ Los Jaivas, texto de 1992 en *booklet CD* «*Palomita Blanca*», Columbia Records, edición de 1995.

Pero los reflejos permanecen...

Las conmemoraciones llevan a categorizar recuerdos y fortalecer los juicios y lecturas que desde el presente construimos, de acuerdo a las necesidades interpretativas con que significamos el pasado. Un pasado que, en el caso que nos convoca, genera divergencias que hoy en día se mantienen y que se originan en los acontecimientos del 11 de septiembre y en el horror («liberación» para algunos) que se instaló en el país posteriormente. Como señala Elizabeth Jelin: «Las memorias sociales se construyen y establecen a través de prácticas y marcas. Son prácticas sociales que se instalan como rituales; marcas materiales en lugares públicos e inscripciones simbólicas [...]. Su sentido es apropiado y resignificado por actores sociales diversos, de acuerdo a sus circunstancias y al escenario político en el que desarrollan sus estrategias y sus proyectos. Las operaciones del recuerdo y el olvido ocurren en un momento presente, pero con una temporalidad subjetiva que remite a acontecimientos y procesos del pasado, que a su vez cobran sentido en vinculación con un horizonte de futuro»³⁵.

El estatuto de verosimilitud que le asignamos a las imágenes en movimiento, se potencia cuando dichas imágenes —especialmente las documentales— nos traen el pasado al presente y a todos los presentes que vendrán, una y otra vez, respondiendo preguntas nuevas e instalando miradas diferentes. Toda imagen, por cierto, conlleva elección, subjetividad, un adentro y un afuera, un punto de vista, como todo soporte, como toda fuente. En el caso del cine, la manera de relatar es una óptica y lo relatado también, texto y contexto, ida y vuelta, mirada y contramirada.

El trabajo que hemos desarrollado en estas páginas, también ha adoptado una esquina desde donde se mira; el rincón de lo cotidiano, de la información recogida en la prensa, acaso lo anecdóti-

³⁵ Elizabeth Jelin (comp.), *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas «in-felices»*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 2002, p. 2.

co, pero que intenta aproximarse a la atmósfera de aquel *anno terribilis*.

Es raro escribir sobre cine sin poder acceder simultáneamente a las imágenes en movimiento, por eso, estas líneas se verán más que justificadas si alguien se siente impulsado a mirar las películas mencionadas como un dispositivo privilegiado de la memoria colectiva.

Y esto tiene que ver con la identidad. El cómo me veo o quiero que me vean, respecto a los otros y respecto al nosotros pretérito también, porque la identidad no sólo se construye en relación al «alter» sino también se construye mirándonos hacia atrás, lo que hemos sido y que se refleja en nuestras creaciones colectivas como en un espejo retrovisor. Esa autoimagen que nos define y que está en permanente construcción como un relato ensimismado, como un discurso circular que se autogenera en el tiempo, se nos manifiesta en el cine del año '73, tanto en los filmes de ficción como en los documentales. Y el eje de ese discurso estaba dado por la situación política del país y cómo ésta ocupaba todos los intersticios culturales y mediáticos, avanzando o rechazando, como un discurso bipolar en «blanco y negro».

Las películas hablan de su tiempo y de todos los tiempos e interpelan a quienes las miran en un juego de espejos enfrentados, en que se reflejan identidad, mitos, lecturas de la realidad, comentarios sociales, relatos mínimos, historias leves, vidas breves... Y en estas idas y vueltas de la memoria y de las imágenes, nuestras experiencias y recuerdos —íntimos o adquiridos— llenan los vacíos, contrastan las versiones, acomodan los significados e instalan sus símbolos, para hacernos, aunque sea por un lapso, más coherente la vida.

Eso me pasó recientemente con *Palomita Blanca*, cuando me reí volviendo a mirar y escuchar el monólogo del profesor a sus alumnos, un comentario delirante sobre el discursismo estéril de la época. O el joven que repasa seriamente en voz alta conceptos de la lucha de clases, para luego subir y bajar a garabato limpio a propagandistas alessandristas arriba de los techos. Y el pequeño,

que canta una canción desgarradora acerca del padre minero y su hijo que lo espera en el ranchito, causando una sentida emoción revolucionaria en la mesa que lo escucha, para luego alegar lo aburrido que lo tiene la cancioncita y que prefiere cantar canciones coléricas³⁶.

En eso, Ruiz se aleja del blanco y negro de la época, y no sólo en el formato, sino también en lo textual, hurgueteando, con ácida ironía, en los multicolores pliegues de la existencia. Provocativa es, en este sentido, la reflexión del cineasta acerca de las innumerables miradas y reflejos que una película, deliberada o inconscientemente, posee. Sostiene el realizador: «La forma de polisemia visual (...) consiste en ver un film cuya lógica narrativa aparente sigue más o menos siempre una historia, y cuyos pasos errantes, fallas, recorridos en zigzag, se explican por un plan secreto. Este plan puede bien no ser otra cosa, sino otro film no explícito, cuyos puntos fuertes se sitúan en los puntos débiles del film aparente. Una cinta normal distribuye siempre momentos de intensidad y otros de distracción o de reposo. Imaginemos que todos esos momentos de reposo cuentan otra historia, forman otro film, el que entra en juego con el film aparente, lo contradice y, además de especular sobre él, lo prolonga»³⁷.

Una tarde de noviembre de 1992, fui al cine Central a ver *Palomita Blanca*, finalmente estrenada diecinueve años después de su filmación, y me encontré con sorpresa frente a una memoria en colores. Pero no fue con el recuerdo personal de protagonista, que no lo fui, sino con una amplia mirada distante y cariñosa que vino a complementar la memoria vicaria que formé originalmente en blanco y negro, durante años. Y me encontré además con una buena película chilena y sentí que un ciclo de recuerdos se cerraba, por lo menos para mí. Y eso no fue poco para una tarde calurosa de 1992, once años atrás. Otro reflejo más.

³⁶ Episodios que, entre otros más, no aparecen en la novela.

³⁷ Raúl Ruiz, *op. cit.*, p. 127.