

DE LAFOURCADE A RUIZ: COMUNIONES Y POLARIDADES A
PARTIR DE *PALOMITA BLANCA*¹

*FROM LAFOURCADE TO RUIZ: COMMUNIONS AND POLARITIES
FROM PALOMITA BLANCA*

Luis Horta Canales
Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile
cineteca@uchile.cl

RESUMEN

Palomita blanca, novela escrita por Enrique Lafourcade en 1971, se convierte en un éxito de ventas que la lleva a ser adaptada al cine por Raúl Ruiz en 1973. Este artículo propone que se trata de dos productos culturales surgidos de un contexto epocal en el que se colocan en tensión los cánones narrativos tanto en la literatura como en el cine. El hecho que se trate de un escritor adscrito a la *Generación literaria del '50* realizando un *best seller*, y a la vez un cineasta adscrito al Nuevo Cine Chileno realizando una película comercial, permite abordar la relación con lo popular, las formas y temas de ambas exploraciones estéticas, construyendo un retrato social del periodo.

PALABRAS CLAVE: Literatura chilena, Enrique Lafourcade, Raúl Ruiz.

ABSTRACT

Palomita blanca, a novel written by Enrique Lafourcade in 1971, becomes a bestseller leading to its adaptation to cinema by Raúl Ruiz in 1973. This article proposes that these

¹ Una versión preliminar de este trabajo fue presentado en el coloquio “El cine de regreso de Raúl Ruiz”, organizado por el Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso, la Dirección de Investigación, Creación y Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile y la Cineteca de la Universidad de Chile, en el marco del proyecto de investigación Folio 490633 financiado por el Fondo Audiovisual del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

two cultural products arise from an epochal context in which the narrative canons are placed in tension both in literature and in cinema. The fact that he is a writer assigned to the *Generación literaria del '50* making a bestseller, and at the same time a filmmaker assigned to the *Nuevo cine chileno* making a commercial film, allows us to address the relationship with the popular, the forms and themes of both aesthetic explorations, building a social portrait of the period.

KEY WORDS: *Chilean literature, Enrique Lafourcade, Raúl Ruiz.*

Recibido: 19 de mayo 2020

Aceptado: 14 de abril 2021.

1. CONTEXTOS

La *Generación literaria del '50* y el *Nuevo cine chileno* serán las categorizaciones que establecen pertenencias para el escritor Enrique Lafourcade (1927-2019) y el cineasta Raúl Ruiz (1941-2011), respectivamente. Ambos movimientos, exploratorios en las dinámicas de refundación de las narrativas, derivan en un periodo de maduración artística que se dará en los años sesenta cuando, tal como veremos a continuación, ambos autores elaboran sus obras más destacadas. De acuerdo a esto, sería posible fundamentar una hipótesis respecto a que ambos autores, independiente de sus campos de acción, forman parte de una misma generación, caracterizada por la transformación de las narrativas y un fuerte énfasis en releer la cultura popular. Los integrantes de la denominada *Generación literaria del '50*, en palabras del escritor Claudio Giaconi, se caracterizan por ser:

jóvenes ultraindividualistas –que entre si sostenían relaciones violentas y de acerba crítica- eran todos aparentemente negativos: inconformismo, rebeldía, pasión iconoclasta, apatía por problemas que no fueran los del individuo, escepticismo y desencanto (Giaconi, 1958: 283).

En efecto, se trata de una generación que rompe con su predecesora *Generación literaria del '38*, fuertemente marcada por acontecimientos locales como la masacre del Seguro Obrero o la asunción de los gobiernos Radicales, y también por el derrumbe de las utopías totalitaristas europeas, la guerra civil española, el auge del peronismo argentino y el inicio de la “guerra fría”, y que en palabras de Ismael Gavilán “abarcan desde la querrela entre Criollistas e Imaginistas de 1928 hasta la puesta en marcha en 1938 de los postulados surrealistas del grupo Mandrágora” (Gavilán, 2006). Si los temas de la narrativa en la *Generación literaria del '38* son el retorno a la aldea, la construcción de un paisaje nacional simbólico y la travesía como metáfora existencial, los integrantes de la *Generación literaria del '50* autodefinirán una pertenencia

a partir del quiebre con estos modelos narrativos y temáticos, tal como se expone en los debates del *Primer y Segundo Encuentro de Escritores Chilenos*, organizados por la Universidad de Concepción en el año 1958, y donde se instala públicamente este quiebre generacional, el cual es sintetizado en un lúdico canon por el escritor Claudio Giaconi:

Nuestro programa, a grandes rasgos, era el siguiente:

1° Superación definitiva del criollismo

2° Apertura hacia los grandes temas contemporáneos: mayor universalidad en concepciones y realizaciones

3° Superación de los métodos narrativos tradicionales

4° Audacias formales y técnicas

5° Mayor riqueza y realismo en el buceo psicológico

6° Eliminación de la anécdota (Giaconi, 1958: 283).

Siguiendo a Giaconi, otro elemento que caracteriza esta nueva narrativa es el desplazamiento del paisaje en el que se desenvuelven los personajes, transformación importante ya que se proponen historias ciudadanas o de sujetos urbanos, y el paisaje rural empleado previamente da pie a la construcción de un nuevo individuo, cuyos aspectos psicológicos, hedonistas y cínicos derivan en un paisaje urbano que se sitúa como elemento alegórico de esta propia subjetividad. Ejemplo de ello es *Pena de muerte*, novela de Enrique Lafourcade publicada en 1952, que plantea los relatos de tres amigos ciudadanos que disfrutaban sus vacaciones en la Caleta Horcón, dando curso a soliloquios que operan en la oscuridad de las relaciones clandestinas homosexuales y el deseo velado. En ese territorio se ubica también *Coronación*, de José Donoso, novela publicada en 1957 y que establece las atmósferas de un deseo reprimido, cuya historia transcurre en la claustrofobia de una antigua casa patronal de Santiago, exponiendo la decadencia de una antigua familia burguesa.

El cine también experimentará sus propias transformaciones, y el *Nuevo cine chileno* será la corriente de ruptura con sus antecesores, obras definidas porque “piensan el drama de los caídos, como la influencia del humanismo proletario y el experimentalismo visual soviético; la abyección urbana y el grotesco-verídico del neorrealismo italiano o las deconstrucciones de lo individual guiadas por el repliegue del sujeto de la nouvelle vague” (Ossa, 2013:43). Sergio Bravo iniciará estas exploraciones con sus películas *Mimbre* (1957), *Día de organillos* (1959) y *Láminas de Almahue* (1962)², siguiendo Pedro Chaskel y Héctor Ríos con la filmación en 1963 de *Aquí vivieron*, documental poético estructurado en torno a la

² En *Día de organillos* (Sergio Bravo, 1959) participa en el equipo de filmación la escritora Teresa Hamel, perteneciente también a la “generación literaria del ‘50”.

alegoría de los pueblos originarios que habitaron el desierto chileno. Helvio Soto filmará una ficción neorrealista en 1964, *Yo tenía un camarada*, y Miguel Littin hará algo similar con *Por la tierra ajena* en 1965. Apoyados por la Universidad de Chile, este grupo de jóvenes colocará un fuerte énfasis en la autonomía de la obra frente a las condicionantes del mercado, y será el puente para que Raúl Ruiz, que ya había adquirido un cierto renombre como dramaturgo de vanguardia, se inicia en el cine con la adaptación al cine de una de sus obras teatrales, *La maleta* (1963)³. Al describir *La maleta* y *Cambio de guardia*, la crítica teatral de la época establece un hilo relacional con la *Generación literaria del '50*:

Su visión del mundo es sombría, amarga y no exenta de ironía. Pero su humor es medido, frío, intelectual. Sus piezas podrían definirse como poemas dramáticos (Cruz, 1962: 27).

Se trata de temáticas crípticas y oscuras determinadas por el vacío y un cierto absurdo fundado en el minimalismo y el encierro, recursos narratológicos innovadores dentro de la escena nacional, y que entran en diálogo, por ejemplo, con *La fiesta del rey Acab* novela que Enrique Lafourcade publica en 1959, y en la que aborda veinticuatro horas de la vida de un dictador latinoamericano, empleando un relato subjetivo inspirado en el general dominicano Rafael Trujillo⁴. Indudablemente este minimalismo situacional deriva en una especie de confinamiento del tiempo suspendido, surgiendo un relato asfixiante que parece no progresar, donde el uso del monólogo potencia la representación del declive en sujetos enfrentados al vacío. Sobre esto, Ruiz señalará en una entrevista de época, que:

Cuando no hay comunidad, no puede haber comunicación. El arte se hace minoritario. Arte de transición que corresponde a una época de transición (*Ecran* n° 1642, 13 julio 1962: 25).

La película *La maleta* narra la historia de un sujeto que carga un pesado equipaje, en el cual alberga a otro sujeto de similares características y al que parece dotar de vida por medio de aparentes operaciones químicas. Parafraseando libremente al *Golem* de Gustav Meyrink, las acciones que ejecuta el protagonista de *La maleta* son

³ *La maleta* será una película inconclusa. En el año 2008, luego que los materiales fueran restaurados por la Cineteca de la Universidad de Chile, Ruiz realiza el montaje y sonorización de esta película, siendo estrenada en el Festival Internacional de Cine de Valdivia.

⁴ El peruano Mario Vargas Llosa, otro escritor del denominado “boom latinoamericano” -rótulo con el cual se suele agrupar a escritores de la región del periodo abordado-, publicará en 2000 la novela *La fiesta del chivo*, también sobre el dictador Trujillo. Vargas Llosa obtendrá el premio Nobel de Literatura en 2010.

conducentes a dotar de vida a un sujeto inanimado, aunque hacia el final se relativiza cuál de los dos personajes es el original. La réplica humana también la plantea otro escritor del periodo, Hugo Correa, quien construye personajes clonados a partir de originales humanos, metáfora de la condición alienante de los sujetos modernos⁵. Se trata de operaciones formales alegóricas, que explora lo que podríamos denominar como un posible *existencialismo chileno*, del cual deriva una estética específica, tal como lúdicamente plantea Ruiz:

En principio los chilenos somos casi todos iguales. En esta sala y en el resto de Chile no son más que cuarenta caras, el resto son repeticiones, pero esas repeticiones son de dos tipos: unas son simplemente gente tal que uno es igual al otro, son réplicas, y los otros son caricaturas del otro, son los parodias. Pero si A es parodia de B, B puede ser también parodia de C y C parodia de A. Entonces había círculos de parodias, gente que era caricatura los unos de los otros (Sabrovsky, 2003: 24).

Los cruces temáticos en las operaciones simbólicas y formales del relato, ya sea en la subjetivación psicológica de los personajes trabajados como en el contexto empleado en las situaciones narrativas abordadas, se puede también constatar en los retratos urbanos del imaginario literario de Lafourcade. Para el escritor Carlos Franz, este alcanzará su cima en los años sesenta:

Novela de Navidad (1965), *Frecuencia modulada* (1968) y *En el fondo* (1973), mirados en conjunto, pintan un mural literario de la ciudad de Santiago que no tiene equivalentes en nuestra literatura. Esos libros son nuestra traducción del *Manhattan Transfer*, de dos Passos; nuestra respuesta a la Ciudad de México retratada en *La región más transparente*, de Fuentes; nuestra versión del Madrid relatado en *La colmena*, de Cela (Franz, 2019: 11).

Siguiendo a Carlos Franz, resulta reveladora la forma en que Lafourcade describe la ciudad en las páginas iniciales de *En el fondo*, muy similar a como lo hace Ruiz hacia el final de su película *Tres tristes tigres*, de 1968:

El sol aparece. Baja desde el muro lamiendo la pizarra gris, se anuncia anaranjado y de pronto cae desde lo alto de las montañas sobre el valle de Santiago. Enciende sucios edificios de departamentos, campanarios roídos que en cualquier instante se derrumbarán doblando a muerto, plazas y parques brumosos, calles

⁵ Para más información: Correa, Hugo. Cuentos reunidos, Editorial Alfaguara, 2016.

rotas llenas de parches y vendas. El sol confiere rango al olor del pan, la ciudad despierta (Lafourcade, 1973: 11).

Tres tristes tigres narra la historia de un grupo de sujetos que deambula por la ciudad. Tito, un empleado que en vez de cumplir con un trabajo para su jefe Rudy, decide irse de parranda con su hermana Amanda y un desconocido de nombre Lucho Úbeda. En la segunda mitad de la película, Rudy despide a Tito, quien al enterarse de esta noticia le propina una violenta golpiza a su ex jefe. El clima decadente descrito por Lafourcade es una reminiscencia del amanecer en que Tito y Amanda transportan, al interior de un taxi, a un moribundo Rudy, mientras un impasible Tito mira el amanecer por la ventanilla del auto. El telón de fondo es la misma atmósfera ambivalente, una alegría melancólica en la que se mueven los protagonistas. *Pena de muerte* (1952), una de las primeras novelas de Lafourcade, es al igual que *Tres tristes tigres*, la historia de tres amigos que deambulan por un espacio. Juan, Aurelio y Eduardo, dan rienda libre al ocio, al deseo y la melancolía subterránea de las existencias, por medio del vagabundeo de una clase que evade su condición huyendo a la playa, con la finalidad de simplemente pasar el rato. En una situación, Juan le espeta a Aurelio:

Pero ahora ¿qué eres? Tu vida carece de sentido. No trabajas en nada que te interese profundamente. Huyes de todo lo que significa actividad. Te limitas a tus escasas funciones vegetativas. Duermes, y, claro está, duermes mal. Comes, reflexionas desordenadamente. Eso es todo. Pero ¡Por Dios!, ¿es posible que eso sea todo? ¿Es posible hacer de actividades tan simples un motivo de existencia? (Lafourcade, 1953: 45).

Esta descripción parece ajustarse también a Tito en la película *Tres tristes tigres*, cuya operación narrativa gira en torno a un deber por cumplir, esto es, un tiempo futuro proyectado en un presente muerto consumido por la abulia. Tito parece resistirse a ser parte del sistema, y para ello cada una de sus acciones lo anulan irracionalmente en cuanto sujeto útil en un orden social capitalista.

Frecuencia modulada (1968) y *En el fondo* (1972), dos de las obras más importantes de Lafourcade, coinciden con el mayor momento del *Nuevo cine chileno*, y toman muchos de los elementos de esta corriente fílmica. En palabras de Carlos Franz, ambas novelas:

operan como un panóptico: desde su centro poético se observa la ciudad “por sus cuatro costados”. Los pelusas bajo los puentes del Mapocho, los politicastros conspirando en sus restaurantes y los anarquistas preparando bombas en sus escondites. La pobladora del Cerro Blanco, “pero con refrigerador y cuatro plantas de zapallo”, el fabricante de sombreros de la calle Santa Isabel, y el millonario

en su casa de Vitacura. Una corte de los milagros con su correspondiente babel de jergas y de alimentos (Franz, 2019: 11).

Los personajes de Ruiz y Lafourcade son asistémicos sin saberlo, ya que a cambio de un potencial activismo propio del periodo, colocan el vacío cotidiano como modelo de interacción social. La *nación subdesarrollada* no lo es tanto por su economía, sino a partir de un entramado estructural que emerge en sus respectivas obras, intentando establecer una sensibilidad epocal que opera fuera de los lugares comunes del arte comprometido propio de los años cincuenta y sesenta. Ambos autores coincidirán en desbordar las materialidades de sus propios campos de acción, en vías de extremar las posibilidades escriturales de la modernidad.

2. PALOMITA BLANCA: RETRATO GENERACIONAL

En el momento en que Lafourcade escribe *Palomita blanca*, Chile vive momentos de agitación social y política dados por las elecciones presidenciales de 1970, donde se enfrentan los candidatos Radomiro Tomic (Democracia Cristiana), Jorge Alessandri (Independiente de derecha) y Salvador Allende (Unidad Popular). En plena Guerra fría, los grupos sociales de derecha e izquierda se manifiestan en las calles, siendo frecuente la irrupción policial. Acciones como el asesinato del Comandante en Jefe del Ejército, René Schneider, en octubre de ese año, marcarán radicalmente el proceso eleccionario bajo un clima de violencia política y anhelos de transformaciones.

Paralelamente, la introducción del *hippismo* en Chile desde finales de los años sesenta, encuentra un hito el 17 de septiembre de 1970, cuando en los cines Rex y Las Condes de Santiago, se estrene la película documental *Woodstock: 3 días de paz y música* (*Woodstock: 3 Days of Peace & Music*, Michael Wadleigh, 1969), cuyas funciones fueron un absoluto éxito de taquilla, perpetuándose por varias semanas en cartelera⁶. En Chile surgirá un movimiento *hippie* con raigambre latinoamericana, elemento distintivo que permite cierto acercamiento a la cosmovisión de los pueblos prehispánicos, traducido, por ejemplo, en la fusión musical entre rock y folclore⁷. Ejemplo de esto es el Festival Piedra Roja, realizado entre el 10 y el 12 de octubre de 1970 en la precordillera de Santiago, el cual reunió grupos de rock que adscribían a las tendencias en boga, entre ellos *Los Jaivas*, que se habían posicionado en el medio musical por medio de una propuesta radical basado en largas improvisaciones que

⁶ Tal fue el éxito de esta película, que a mediados de los años 70 e inicios de los años 80 seguía reponiéndose en algunas salas de cine. En el Cinerama se habría proyectado en 1977 y en el Cine Cervantes en 1981. Agradecemos esta información a Byron Cabezas.

⁷ Para más información ver: Escárte, Tito. *Frutos del país*. Historia del rock chileno, Injuv, 1993.

fusionaban instrumentos afrolatinos tales como el bongó, altiplánicos como el charango, doctos como el piano y rockeros como la guitarra eléctrica. Los jóvenes *hippies*, en muchos casos provenientes de clases acomodadas, pertenecen a una generación que cuestiona las normas del sistema, tensionando los convencionalismos por medio de recursos estéticos provocadores como la apariencia desgarrada o la androginia, pero también por experiencias sensibles que involucran música, drogas o vidas en comunidad. Muchos de ellos se reúnen en sectores como la galería comercial *Drugstore* de Providencia, mientras que otros se acercan al grupo humanista Silo, seudónimo del mendocino Mario Rodríguez Cobos, que agrupó a numerosos jóvenes en torno a un movimiento que reflexionaba sobre el sentido de la vida⁸.

El punto de vista cosmopolita que Lafourcade manifiesta en sus obras literarias, y que se centran fuertemente en los aspectos culturales de la ciudad y sus habitantes, lo harán detenerse en esta juventud urbana como motivo central de su novela, incorporando también importantes elementos autobiográficos. En 1968, Lafourcade inaugura en Providencia una librería aledaña al sector que frecuentaba la movida *hippie*, y también un hijo del escritor, Octavio, tiene un breve acercamiento al grupo Silo, del cual “lo expulsaron por robarse un puñado de arroz crudo de la despensa” (Lafourcade, D.; entrevista, 2019). El nombre de la novela está tomado de *A una paloma* del músico uruguayo Daniel Viglietti, canción emblema de los años sesenta y setenta, y que según cuenta Dominique, hija del escritor, ella había adquirido en disco “en el verano de 1970 (...) Fue un disco que escuché muy a menudo, y lo ponía a cada momento en casa” (Lafourcade, D.; entrevista, 2019). *Palomita blanca* es también un tango de 1929, interpretado por Carlos Gardel y escrito por el poeta Francisco García Jiménez, con música de Anselmo Aieta. Lafourcade, un reconocido admirador del tango que dedicó numerosas crónicas a Gardel, probablemente empleó esta ambivalencia en la elección del título⁹. La novela es escrita en un rango de tiempo muy breve entre fines de 1970 e inicios de 1971, para ser publicado en junio de ese año por la casa editorial Zig-Zag. Ya en enero de 1972 el autor señalaba, por medio de una carta, que la novela “pasó los 50 mil ejemplares, va ya en la décima edición y sigue...” (Guajardo, 2017). Así, una sencilla historia de amor entre dos adolescentes de clases sociales opuestas, enmarcada en el movimiento *hippie* y el periodo de elecciones presidenciales de 1970, a inicios del siglo XXI “supera el millón de ejemplares” (Lafourcade, 2006: 125), convirtiéndose en un éxito comercial y de popularidad inédito para Chile.

El motivo urbano de la novela es un elemento preponderante que permite establecer una relación con el cine de Raúl Ruiz, quien desplegaba ejercicios similares. La

⁸ Para más información ver: <http://www.silo.net/es>

⁹ Para más información ver: Lafourcade, Enrique. “Carlitos: volvió una noche” en *El pequeño Lafourcade ilustrado*, Editorial Universitaria, 1985, p. 125-131.

raíz de esta conjetura se podría situar en la articulación de un sentido de comunidad invisible dado en los intersticios de una ciudad por redescubrir y recrear, estableciendo una clara ruptura con sus predecesores literarios y cinematográficos. En esta urbe surge una condición de identidad que explora un desarraigo psicológico, encontrando pertenencia en lugares como los bares, restaurantes, y lugares de una comunión post romántica, también denominada por el poeta Jorge Teillier como “la bohemia”:

Había una vida literaria muy intensa, muy espontánea, alrededor de lo que llamaríamos “bohemia”. Estaba el café Sao Paulo, estaba la noche de *Il Bosco*, *El Bohemio*. Todos los diarios tenían sus páginas literarias. Publicaban cuentos, poemas. *Las Últimas Noticias* publicaba un poema diario (Véjar, 1996: 3).

Lo que para externos a este circuito puede rotularse como sórdido, en realidad se trata de lugares de pertenencia generacional, tal como señala Ruiz en una entrevista con Lina Meruane, “En Chile la verdadera gente culta está en los bares, el resto son especialistas” (Meruane, 1997:106). Lafourcade también describe finamente esta “bohemia” santiaguina:

(...) a fines de 1949 o mediados de 1950. Carlos Faz pintaba, dibujaba, hacía grabados en cobre, en acero, en madera¹⁰; miraba, leía libros de arte y se impregnaba de un cierto espíritu festival, entre angélico y demoníaco de “los chicos del 50”, matando noche (“¡qué noches! ¡qué auras!”), con Jodorowsky, con Enrique Lihn, con Claudio Giaconi o con quien esto escribe, en bares, cafés: “Iris”, “Negro Bueno”, “La Guindalera”, “Indianápolis”, “Il Bosco”, en sitios de menor estofa. Se trataba, no de descubrir la pintura, sino la vida (Lafourcade, 1985: 86)

El retrato de este mundo quedará plasmado en la película *Tres tristes tigres*, donde se explora el realismo urbano filmando los mismos espacios que Raúl Ruiz visita habitualmente. Jaime Celedón, actor en la película, describe gráficamente un bar que es utilizado como locación: “No me acuerdo de que bar o lugar se trataba. Era por Mapocho o por Matucana, esas picás (*sic*) raras; un sitio asqueroso al que me dirigí esa noche (Celedón, 2001:216). Algo muy parecido ocurrirá en *Nadie dijo nada*, película filmada por Ruiz en 1970 y donde claramente identifica a los protagonistas como poetas y escritores, aunque sin obras publicadas, en una aparente cita al mítico Eduardo Molina Ventura, poeta que circula entre el bar *Il Bosco* y la *Sociedad de Escritores de Chile*, pero que nunca publica ningún libro. Fabulador profesional,

¹⁰ Carlos Faz fue un pintor que falleció tempranamente en 1953; formó parte de un grupo de intelectuales que circulaba por la bohemia santiaguina a finales de los años cuarenta.

Molina Ventura hablará de esta cofradía invisible en su único texto publicado, un poema titulado *Autorretrato*:

Cine: hermanos Marx, Chaplín, Raúl Ruiz y Luis Buñuel.

(...)

Autores nacionales: Eduardo Molina Ventura, Jorge Teillier, Manuel Rojas, Braulio Arenas y Enrique Lafourcade (Molina Ventura, 1987: 39).

Alegóricamente, Molina Ventura da cuenta de cómo las veladas bohemias del Santiago antiguo articulan un vínculo generacional, del que Enrique Lafourcade y el cineasta Raúl Ruiz son parte. Dominique Lafourcade, hija del escritor, también rememora:

La vida social de mi padre y Marta (Blanco)¹¹ pasaba por almorzar en el Hotel Crillón a menudo, se juntaban a veces ahí después de actividades varias antes de volver a casa. No eran los únicos, Raúl Ruiz era también un habitual del Crillón. Ahí comenzaron a tramar lo de la película, mi padre se refería a él como “el guatón Ruiz” (Lafourcade, D.; entrevista, 2019).

El productor de cine y amigo de Ruiz, Darío Pulgar, será otro nexo entre el escritor y el cineasta, tal como indica Dominique Lafourcade: “Darío se convirtió en la pareja de (la cineasta) Marilú Mallet¹², mi media hermana, y vivían no muy lejos de mi casa con mi padre. Yo los veía a menudo” (Lafourcade, D.; entrevista, 2019). Valeria Sarmiento, esposa de Raúl Ruiz, también señala: “Raúl tuvo muy buenas relaciones con Lafourcade, nunca tuvo problemas, y Lafourcade declaraba que le gustaba mucho la película. En ese momento ya se conocían, se conocían de antes de la *Palomita*” (Sarmiento, entrevista, 2019).

Pero fuera de esta comunidad invisible surgirán otros intereses, que intentan capitalizar los réditos económicos de una novela *pop* en su adaptación al cine. Tal como señala Valeria Sarmiento:

la idea fue del Partido Socialista y de (León) Tchimino¹³, quienes decidieron que había que sumar recursos para el Partido Socialista. Por tanto, Raúl, que era militante, tenía que hacer esa película (Sarmiento, entrevista, 2019).

Otro de los impulsores de este proyecto será el locutor radial Hugo Ortega, quien realiza una sociedad con León Tchimino, a la cual “se sumaron Hernán Fischmann,

¹¹ Marta Blanco, escritora, en ese entonces era pareja de Lafourcade.

¹² Marilú Mallet, cineasta, era militante del Partido Socialista al igual que Raúl Ruiz.

¹³ Empresario del rubro de las alfombras y miembro de la Federación Sionista de Chile.

militante socialista que también pertenecía a la Federación Sionista, más Elio de la Vega y Hernán de la Vega” (Cáceres, 2019:224). Esta sociedad será la que adquirirá los derechos de la novela para ser trasladada al cine, y tomarán la decisión de elegir a Raúl Ruiz como director. Esto quedará documentado en una carta que el escritor envía en enero de 1972 a su agente literaria, Carmen Balcells, señalando que:

Vienen a filmar una película basada en el libro a fines de febrero y en general las perspectivas profesionales se presentan bien este 1972 (Guajardo, 2017).

Lafourcade comprenderá las características de una adaptación cinematográfica, y prácticamente no intervendrá en la elaboración de la película ni en el rodaje, aunque Ruiz relata que fue designado por petición del novelista: “Había dos posibilidades en esa época, que eran Littin o yo, entonces Lafourcade me propuso a mí. Y éramos las dos posibilidades porque éramos los dos que habíamos hecho largometrajes, no por un tema de calidad necesariamente” (Cáceres, 2019:226). El poeta Waldo Rojas también será testigo de cómo Lafourcade se desprende de cualquier intención de control en la adaptación: “Fue un encuentro breve en que, copa de champaña en mano, Lafourcade le dijo a Ruiz que trabajara con total libertad. Su única petición fue que conservara el mismo título de la novela” (Cáceres, 2019:226). Ruiz ya contaba con premios internacionales y la no despreciable suma de siete largometrajes a su haber, aunque no todos ellos terminados, y de los cuales cinco eran adaptaciones libres de obras literarias o teatrales¹⁴.

En febrero de 1973 comienza un multitudinario casting para elegir a los jóvenes protagonistas que encarnarán a Juan Carlos y María¹⁵, y el rodaje culminará en julio de 1973, dando paso al proceso de montaje y sonorización realizado en los estudios estatales *Chilefilms*. Para la música incidental se convoca a *Los Jaivas*, que cultivaban un estilo que entraba en sintonía con los personajes de la novela. Esta etapa coincide con el periodo de mayor polarización social del país, que desembocará en el golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973. El entonces director de *Chilefilms*, Eduardo Paredes, será asesinado por militares, desconociéndose hasta hoy el paradero de sus

¹⁴ Estos son: *El tango del viudo* (1967, basado en *El fantasma y la señora Muir* de Daphne du Maurier), *Tres tristes tigres* (1968, basado en la obra de teatro *Tres tristes tigres* de Alejandro Sieveking), *La colonia penal* (1970, basado en *La colonia penitenciaria* de Franz Kafka), *Nadie dijo nada* (1970, basado en *Enoch soames* de Max Beerbohm) y *Realismo socialista* (1973, basado en *Ciao Massimo* de Césare Pavese).

¹⁵ Este casting será filmado por Ruiz y dará pie a un documental, actualmente desaparecido, titulado *Palomilla brava* (1973), dando cuenta de los aspectos sociológicos que surgen en aquellos adolescentes que, sin preparación previa en la actuación, se agolpan en los estudios Chilefilms para optar por una oportunidad de fama.

restos¹⁶. Ruiz parte al exilio en octubre, aunque las nuevas autoridades militares a cargo de *Chilefilms* realizarán una proyección de la película en ausencia del director, y en la que participó Valeria Sarmiento:

fue la proyección en Chilefilms, cuando ya los “milicos” estaban en el poder. Vino Tchimino y yo le dije “¿por qué no sacamos la película fuera de Chile y la terminamos fuera?”, y no quisieron. Y por eso la película quedó guardada en Chilefilms durante 17 años. El que estaba en ese momento a cargo de Chilefilms era un “milico” que dijo “¡claro! Pueden sacarla, no hay problema...”. Vieron la película, les encantó...pero fue una tontera no querer sacarla (Sarmiento, entrevista, 2019).

En los años ochenta, y por gestiones del productor Sergio Trabucco, se recuperarán los negativos de la película. Lafourcade jugará un pequeño rol como promotor para conseguir los recursos que le permitiesen comprar los derechos a los productores, lo cual se podrá concretar en los años noventa por medio de la sociedad Manutara, en la cual el escritor tendrá un pequeño porcentaje. Su preestreno se realiza en el Festival de Cine de Viña del Mar de 1992, y su estreno comercial se realizará en noviembre del mismo año, y que en palabras de López Navarro “con buena acogida de público y de crítica, recibiendo además la Distinción Anual del Círculo de Críticos de Arte a la mejor producción cinematográfica nacional en 1992” (López Navarro, 1997: 211).

3. NARRATIVAS EN TENSIÓN: COMUNIONES Y POLARIDADES

Dividida en diecinueve secciones identificadas por un breve epígrafe proveniente de la canción de Viglietti, la novela *Palomita blanca* acentúa el carácter *pop* de una novela romántica, donde el soliloquio de la protagonista, María, se articula como un diario de vida sin receptor. La narración en primera persona, desde el punto de vista de una adolescente de extracción popular que se enamora de un acomodado muchacho *hippie*, Juan Carlos, se entabla en los cánones de la novela rosa. Sin hacer mayores alusiones a la situación política del momento, la historia arranca en el festival de Piedra Roja, donde se da la inicial relación romántica e idílica que paulatinamente comienza a tornarse en violenta, tanto por los elementos endógenos del personaje masculino, como los exógenos dados por el clima de pobreza en el cual se desenvuelve María.

Ruiz hará una adaptación más fiel de lo que habitualmente presuponen algunos críticos de cine, capturando además la atmósfera del texto literario y rescatando el uso

¹⁶ Para más información ver:

¹⁶https://www.memoriaviva.com/Desaparecidos/D-P/juan_antonio_eduardo_paredes_bar.htm

del monólogo como recurso narrativo¹⁷. Optará por conservar la estructura del relato literario, con secuencias tales como el recital de Piedra Roja (9), un viaje a la playa en el que la pareja se baña desnuda (29), la visita de María a la casa pudiente de Juan Carlos (53) o las disputas entre sectores de derecha e izquierda en la población de María (77). Pero transforma radicalmente otros capítulos, como la fiesta en un departamento acomodado a la que asiste María, y que Ruiz reelaborará como un intento de estupro por un grupo de oficinistas (141), o la narración de los acosos y violencia sexual que María ha vivido en su infancia, que la película mostrará abiertamente (155). Otras situaciones serán conservadas en sus atmósferas, como los paseos en Providencia o la violencia política del periodo. Y en menor medida se incorporarán situaciones que no estaban en la novela, como un largo monólogo del profesor de música, quien, ante un grupo de indiferentes alumnas, divaga sobre el arte popular ejemplificado en un carpintero que construye una silla en el patio del colegio. Finalmente, solo la incursión de Juan Carlos en el grupo Silo quedará abiertamente excluida del guion.

Un acercamiento más preciso a la novela *Palomita blanca* deberá ineludiblemente detenerse en el modo narrativo en que se emplea la cultura *pop* como parte del relato extradiegético, resultando de alto valor literario como cultural. Referencias que van desde Corín Tellado hasta Jimmy Hendrix articulan el paisaje en el cual se mueven los personajes que, por cierto, se sitúan dentro de un modelo narrativo propio de la novela rosa y el diario de vida. Ruiz exacerbará esto al incluir al interior del relato una telenovela, abriendo la *obra dentro de la obra* que presupone como realidad una teleserie y, a la vez, parodia la naturaleza del melodrama¹⁸.

La adaptación al cine de *Palomita blanca* contemplará la libre transformación de una novela en un producto cultural autónomo en que Ruiz, al igual que Lafourcade, vislumbra el clima contradictorio de un proceso paradójico en una sociedad complejizada por las transformaciones sociales, captando con sutileza los años más álgidos de la Unidad Popular. Posiblemente los primeros autores que atisban los problemas estéticos de la adaptación son Ascanio Cavallo, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez, en su libro *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*. Ellos señalan:

¹⁷ El periodista Felipe Blanco señala que “De los elementos generales planteados en la mediocre fuente literaria original Ruiz sólo rescató el contexto histórico y el nudo dramático central” (Blanco, 2017). Según el análisis que exponemos, esta afirmación no es correcta.

¹⁸ Ruiz había trabajado previamente como guionista en telenovelas, y no es la única vez que aludirá a este género en su filmografía. Para más información ver: Cortínez, Verónica y Engelbert, Manfred. *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*, Editorial Cuarto Propio, 2011.

(...) la novela de Lafourcade tomaba una historia convencional –el romance de una joven de clase baja con un muchacho de la burguesía- con un cierto filo experimental: un relato en primera persona (de María, la protagonista) que la convertía en una pequeña investigación sobre el lenguaje generacional (Cavallo, et. Al; 2007: 250).

El retrato documental de la sociedad chilena del periodo, presente en ambas obras, contempla las radicales transformaciones que vive el país en tan solo tres años, cuyas convulsiones son narradas lateralmente, ya que el epicentro sigue siendo la historia de amor de dos jóvenes de clases sociales opuestas. A Lafourcade tampoco parece interesarle tanto la historia melodramática de una relación efímera, pero sí las atmósferas construidas a partir de un relato en primera persona realizado en jerga por una adolescente. A partir de ello, se detiene en las inflexiones vocales de la juventud de la época, algo que reiterará en su producción literaria posterior. Los jóvenes hablan de “pitos” cuando fuman marihuana, se van a “florear” cuando se drogan y encuentran el “descueve” algo entretenido. Este recurso estilístico estará presente en un hablar vernáculo en que los “llorai” ocupan el lugar de lloras, o “cref” en vez de crees. El autor continuará explorando estos elementos en su novela *Mano bendita* (1993) un relato también subjetivo dado en la voz de un retirado campeón de boxeo. Y también lo colocará como motivo en su crónica *Armando Méndez y la cáfila hampona* (2006), profundizando en el uso del *coa*. Lafourcade y Ruiz reinstalan el sentido de la cultura popular en un lugar que, hasta ese momento, ocupaban los estandartes del arte político. La relectura acá emplea otros recursos, tales como la cita y la parodia, sin perder la riqueza de la palabra dicha por un hablante ciudadano.

4. A MODO DE APUNTES FINALES

La mezcla de realismo con la estructura narrativa del melodrama, allanan el inédito éxito de ventas de un libro y la favorable crítica de la película. Ambas, desde lo popular, exploran los rasgos de la identidad urbana y la especificidad de un habla local que toma distancia del criollismo campesino de autores como Mariano Latorre en los años veinte, pero también del realismo urbano de Luis Cornejo en los años cincuenta. Acá surge una voz moderna, absorbida en el mundo urbano que sirve de marco referencial a ambos creadores, y que estarán permanentemente referenciando. El formalismo resalta tanto en la película como en el libro, donde las peculiaridades del habla local se trasladan a los matices de clases, con un Juan Carlos que musita de manera grandilocuente y una María que modula humildemente.

La película, estrenada recién en 1992, tendrá un positivo impacto en el público, aun cuando han pasado casi veinte años desde su realización. *Palomita blanca*, escrita en el año 1971, y su adaptación al cine en 1973 serán el testimonio de las

transformaciones culturales que experimenta el país durante la segunda mitad del siglo XX. El alcance internacional que adquirirá la obra de Raúl Ruiz desde mediados de los años setenta ha contribuido a que numerosos críticos e investigadores se detengan en la película por sobre la novela, muchas veces estigmatizada como un mero *best seller*. Así, el crítico de cine Felipe Blanco habla de una “mediocre fuente literaria original” (Blanco, 2018) y David Vera-Meiggs de “una novela exitosa y muy a la moda del final de los sesenta, que por lo tanto... pasó de moda” (Vera-Meiggs, 2009). Por su parte, Silvia Donoso Hiriart acota respecto a las reediciones de libro, que “Dicha novela trabaja la realidad del Chile de aquel entonces de tal forma que no incomoda mucho al aparato censor del régimen encabezado por Pinochet” (Donoso Hiriart, 2012: 314). A diferencia de estas sentencias, hemos expuesto que la novela forma parte de las exploraciones narrativas modernas del lenguaje que surgen en el contexto cultural en que se desenvuelven tanto Lafourcade como Ruiz a mediados del siglo XX, lo cual incide en que dicha adaptación al cine, aún con la libertad que posee, coincida con la novela en su vocación disruptiva, no existiendo este supuesto abismo entre una obra literaria masiva con una película erudita¹⁹. *Palomita blanca* es provocadora, tanto por ser una novela abiertamente *pop*, como una película comercial irónicamente autoral. Esto puede entenderse luego de constatar como ambos autores pertenecen a una misma generación, no solo a partir de los elementos cronológicos que los ligan, sino particularmente en las comuniones temáticas y estilísticas de sus respectivas obras, que permiten hablar de una coherencia dada, por ejemplo, en la incorporación del lenguaje popular urbano, la utilización narrativa del paisaje, la construcción de personajes vacíos en existencias grises o la recurrencia a elementos de la cultura *pop*.

Tanto Ruiz como Lafourcade toman caminos completamente distintos a partir del golpe de estado de 1973. Ruiz, exiliado, se convertirá en uno de los más importantes y prolíficos cineastas modernos, reconocido internacionalmente y objeto de estudio por académicos de diversas disciplinas. Lafourcade permanecerá en Chile y se sumará a los medios de comunicación en el programa de concursos *¿Cuánto vale el show?* y columnista de *El Mercurio*. Gozará la indiferencia del medio literario y nunca le otorgarán el Premio Nacional de Literatura, a pesar de su importante obra literaria, que muchas veces quedará eclipsada por el éxito comercial de *Palomita blanca*, y a la que catalogará posteriormente como “una novela encantadora a la

¹⁹ No será la única vez que Raúl Ruiz realizará películas para empresas comerciales. *Shattered images* (Raúl Ruiz, 1998) estuvo a cargo de Fireworks Entertainment de Estados Unidos y en *Treasure Island* (Raúl Ruiz, 1985), participó en la producción Cannon Group, que estaba tras películas como *Breakin'* (Joel Silberg, 1984), *Missing in action* (Joseph Zito, 1984) o *Cyborg* (Albert Pyun, 1989).

cual no le doy ninguna importancia literaria” (Cáceres, 2019:220). Libro y película son testimonios de las profundas hibridaciones culturales de un Chile desaparecido, emergiendo memorias de una producción artística amparada en los lazos afectivos, en sintonías generacionales que derivaron en las transformaciones de las narrativas locales. Ruiz dialogará continuamente con el mundo literario, adaptando a Marcel Proust o a Pierre Klossowski, pero también a Hernán del Solar y Federico Gana. Lafourcade, en su faceta de columnista, referenciará permanentemente a los personajes de la desaparecida bohemia, escribiendo importantes crónicas sobre Luis Oyarzún, Eduardo Molina Ventura, Armando Méndez Carrasco o Jorge Teillier. Las posibilidades exploratorias sobre la identidad serán posiblemente la clave para poder entender una relación cultural que emana en la disímil obra de uno y de otro, ya que también retrataron con nostalgia la pérdida irrecuperable de una “ciudad que empezó a debilitarse” (Lafourcade, 2006: 89), una “chilenidad” de la cual ninguno de los autores estudiados quiso deshacerse nunca.

El toque de queda y el apagón cultural impuesto por la dictadura clausurarán estos espacios de intercambio cultural. En el documental *Pepe Donoso* (Carlos Flores, 1977), el escritor José Donoso recorre los estertores de la ciudad de Santiago, que, intervenida y aterrorizada, se apaga. También lo constatará Ruiz en su película *El retorno del amateur de bibliotecas*, filmada en 1983 al volver del exilio, plasmando estas impresiones como un intento de aprehender la evanescente condición identitaria, atada en hilos invisibles de una generación ubicada en el submundo de los bares que ya han sido cerrados. Para Lafourcade, quien dedicó numerosas crónicas al respecto, consiste en un “viejo Santiago que fue, “se corrió”. Sobreviven unos ancianos que se alimentan de smog” (Lafourcade, 2006:97). La melancolía es la misma, y el extrañamiento emergerá permanentemente en la obra de ambos huérfanos del Santiago pre golpe.

BIBLIOGRAFÍA

- Blanco, Felipe. *Palomita blanca en la Fuga* n° 21, 2018. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/palomita-blanca/885>
- Cáceres, Yenny. *Los años chilenos de Raúl Ruiz*. Santiago: Catalonia / Universidad Diego Portales, 2019.
- Cavallo, Ascanio; Douzet, Pablo; Rodríguez, Cecilia. *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*. Santiago: Uqbar, 2007.
- Celedón, Jaime. *Memorias que olvidé en alguna parte*. Santiago: Aguilar, 2001.
- Cortínez, Verónica y Engelbert, Manfred. *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011.
- Cruz, Mario. “Crítica teatral. Dúo”, en *Ecran* n°1658, 2 de noviembre (1962).

- Cuneo, Bruno (ed.). *Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- Donoso Hiriart, Silvia. “*Palomita blanca* de Raúl Ruiz, adaptación fílmica de vocación documentalizante” en *Diacrítica*, dossier autorrepresentação autobiografía autorretrato, Centro de Estudios Humanísticos da Universidade do Minho, 2012.
- Durán Cerda, Julio. *Repertorio del teatro chileno*. Santiago: Instituto de Literatura Chilena, 1962
- Franz, Carlos. “La gran novela” en *La Segunda*, 17 de agosto de 2019.
- Fuentes, Pablo. “Nadie habla sino de política, manifestaciones y discursos. Una lectura de *Palomita blanca* de Enrique Lafourcade, a propósito de los pormenores narrativos del relato” en *Nueva Revista del Pacífico* n° 71, (2019): 70-93.
- Gavilán, Ismael. “Caracterización de la generación del 38: tres poéticas y contexto” en *Cyber Humanitatis*, (37). Consultado de <https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/5826/5694>
- Giaconi, Claudio. “Una experiencia literaria” en *Atenea* n° 380-381, abril-septiembre 1958, Universidad de Concepción.
- Guajardo, Javiera. “Enrique Lafourcade, 90 años de literatura” en *La Tercera*, 13 octubre 2017.
- Lafourcade, Enrique. *El pequeño Lafourcade ilustrado*. Santiago: Editorial Universitaria, 1985.
- . *En el fondo*. Santiago: Editorial Planeta, 1973.
- . *Mano bendita*. Santiago: Editorial Planeta, 1993.
- . *Memoria que todo lo inventas*. Santiago: Editorial Puerto de Palos, 2006.
- . *Palomita blanca*. Santiago: Zig-Zag, 1971.
- . *Pena de muerte*. Santiago: Zig-Zag, 1953.
- López Navarro, Julio. *Películas chilenas*. Santiago: Ediciones Pantalla Grande, 1997.
- Meruane, Lina. “Los premios son siempre injustos” en revista *Caras* n°248, 29 de septiembre de 1997.
- Molina Ventura, Eduardo. “Autorretrato”, en Carlos Olivárez (ed.) *Nueva York II*. Santiago: Editorial Galinost, 1987.
- Navarro, Sergio. *La naturaleza ama ocultarse. El cine chileno de Raúl Ruiz (1962-1975)*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2019.
- Ossa, Carlos. *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Sabrovsky, Eduardo (ed.). *Conversaciones con Raúl Ruiz. Christine Buci-Glucksmann, Abdelwahad Meddeb, Benoît Peeters, José Román*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.
- Salinas, Sergio, et. Al. “Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno. Entrevista a Raúl Ruiz” en *Revista Primer Plano*, volumen 1, número 4, Ediciones Universitarias de Valparaíso, primavera 1972: 3-21.

Sin autor. “Juicio al teatro de vanguardia” en *Ecran* n° 1642, 13 julio 1962.

Véjar, Francisco. “Un ángel rebelde” en Literatura y Libros, diario *La Época*, 1996.

Vera-Meiggs, David. “Palomita blanca, de Raúl Ruiz” en *Cinechile*, 30 de noviembre de 2009. [Fecha de consulta: 2019-09-25] Disponible en: <http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/palomita-blanca-de-raul-ruiz/>

FILMOGRAFÍA

La maleta (Raúl Ruiz, 1963)

Tres tristes tigres (Raúl Ruiz, 1968)

Nadie dijo nada (Raúl Ruiz, 1970)

Palomita blanca (Raúl Ruiz, 1973)

Pepe Donoso (Carlos Flores, 1977)

El retorno del amateur de bibliotecas (Raúl Ruiz, 1983)

La telenovela errante (Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento, 2017)

ENTREVISTAS

Lafourcade, Dominique, 2019

Sarmiento, Valeria, 2019