

## EL CINE CHILENO EN LOS LABERINTOS DEL SUBDESARROLLO

LUIS CECEREU LAGOS

En su conjunto, el cine chileno es un cuerpo más bien opaco, articulado en los heterogéneos y enrarecidos espacios culturales de América Latina en los últimos decenios. Es, por lo tanto, el producto de un clima cultural afectado por los lastres del subdesarrollo, directamente contaminado con los factores ideológicos, visibles en las estructuras políticas y económicas de estos últimos decenios. Como cinematografía, evidencia una pesada hibridación, entendida en términos negativos, cuyos efectos más perceptibles oscilan entre la debilidad de la disyuntiva rupturista y la carencia de energía en las instancias fundacionales. Sus sistemas de reciclaje, en los estratos de la crítica y la autocrítica, carecen del rigor necesario para activar los procesos adecuados para los cambios en la dinámica requerida al interior de la propuesta y productos de arte. Por ello, nuestra cinematografía se ha tornado anémica, deslindando con alarmantes síntomas en sus mecanismos de autodefensa, parecidos al Sida, salvo honrosas excepciones.

### UN ANTECEDENTE

Desde sus orígenes, el cine chileno asume un diseño caracterizado por el sistema industrial, factor preponderante en sus modos y condiciones de producción. Dicho elemento encamina su orientación según modelos transnacionales que coercionan todo atisbo de identidad. No bastarán circunstancias tales como la realización de películas en nuestro país con una temática reconocible como nuestra, para hablar de cine chileno. Por el contrario, la visible trama de la cinematografía, en tanto medio masivo de comunicación, controlado entre

otros elementos por estructuras mercantiles, activará sistemas de preferencia determinados por la moda y el consumo que, en nuestro ámbito, dará cuenta de una producción destinada a lo efímero cuya traducción será, inevitablemente, una memoria colectiva, perdida y olvidada, como antitesis de todo proceso histórico. Nuestro cine carece, por lo tanto, de una historia asentada en su propia documentación y testimonio. Si el cine mudo, por ejemplo, sólo limita con "El Húsar de la Muerte", de Pedro Sienna, ¿supone ello una historia del cine mudo chileno?

Dice la crónica de nuestra época y la historia de la cultura en Chile durante el siglo XX, que la cinematografía de los años 20 era variada y fecunda. Sin embargo, hoy sólo podemos evaluarla por la película de Sienna. Su indiscutible valor no es suficiente para ubicarla en un contexto perfilado en una rigurosa pertinencia. Más aún, si la crítica cinematográfica de la época, sin tradición ni oficio, quedaba restringida, en el mejor de los casos, a intelectuales cinéfilos, lo que obviamente no constituye un instrumento fiel de percepción para evaluar eficazmente la escritura y el aporte cultural de la época. Habremos de conformarnos con una resolución metonímica poco convincente.

"El Húsar de la Muerte" anuncia desde el año 1925 lo que serían muchos perfiles del cine chileno. El predominio de los intereses comerciales termina por asfixiar las propuestas creativas. Los signos de la precariedad se hacen patentes a través de una cinematografía restringida a los espacios subalternos —no ya de la cultura, sino de la subcultura— como consecuencia del menosprecio y la desconsideración al cine en tanto posibili-

dad de emisión creativa. Por ello, la propia mitología del húsar tendrá aristas más próximas a la expresión "populachera" que a los populismos que, con tanta frecuencia, circulan en América Latina.

Síntesis de una épica pobre y humilde, pero no carente de dignidad, "El Húsar de la Muerte" ("pobre, pero honrada", como diría el antipoeta) es la única muestra del cine mudo chileno en el ámbito de lo que podríamos llamar el "drama histórico", en su doble significación.

## EL "STAR SYSTEM" CHILENO

Si muchas expresiones de arte en Chile se desgastaron en afrancesadas seducciones, por ejemplo, en un devenir que se perfila entre asomos nacionalistas y desbordantes cursilerías (literatura y plástica de "salón"), el cine, por sus especiales características, se hizo aún más permeable a dichos "encantos", para divulgarlos con un espíritu glamorosamente democrático.

Cuando el sistema de estrellas consolidó su tendencia comercial en los estudios de Hollywood, se hacía progresivamente visible el acento sobre mistificados estereotipos. La impronta comercial parecía ser cada vez más evidente, mientras los sistemas de penetración transnacional consolidaban sus ejes producción-distribución. Los años 30 y 40 en Chile delataban una producción cinematográfica caracterizada por el énfasis populista y nacionalista, aunque con una indefinición de propósitos que promovió una larga secuencia de obras sustentada sólo en miserables contradicciones. Por un lado, se pretendía fomentar la industria cinematográfica nacional a través de Chile Films, pero se insistía en la convocatoria a cineastas argentinos de segunda categoría. El cine chileno nunca pudo desarrollarse como instrumento contestatario, porque se debatía entre escapismos provocados por espesas censuras y resoluciones poco efectivas, al acudir a modelos de traslación inevitablemente condenados a pintorescos fracasos, como la síntesis del discurso hollywoodense de Jorge Délano. Chile Films, en sus resultados generales (década del 40) fue un latido simulacro de la industria cinematográfica norteamericana y sus variables mexicana y

argentina, susceptible de ser traducida como una experiencia económica interesante, pero con discutibles productos que sólo han enriquecido pequeños anecdóticos, en desmedro de todo aquello que puede significar un signo cultural realmente integrado a nuestro desarrollo. Ello fue, más bien, el agente que fomentó la expansión de una caricaturesco criollismo, ampuloso y grotesco, para soliviantar la pretendida picardía del "roto chileno", la "bucólica" realidad de nuestro potencial agrícola o la traducción retórica y reductivista de novelas más o menos populares ("Si mis campos hablaran", de José Bohr; "La chica del Crillón", de Jorge Délano; "Galope Militar", de Enrique Soto).

Nuestro "Star System" ha quedado sólo como recurso del canal estatal de televisión para programar alguna película chilena con el pretexto de dar un ambiente de chilenidad a las Fiestas Patrias, que, a lo más, nos permite apreciar el espectáculo de la Alameda Bernardo O'Higgins en un Santiago libre de contaminación ("El Gran Circo Chamorro", de José Bohr). El problema reside en que, tras las máscaras de esa pintoresca fanfarria, se oculta el drama de grandes agrupaciones de obreros del carbón, de las saliteras, de la agricultura, que precisaban de una consideración acorde con toda una época activada en la pugna de las reivindicaciones sociales, para crear un espacio vigoroso, que se tornó escurridizo para nuestra inspiración y, por lo tanto, inútil como fuente y vehículo de expansión cultural.

## AQUELLOS AÑOS 60

Como suele suceder en el flujo de los ciclos históricos, hay hilos conductores que hacen posible la articulación o secuencia de factores susceptibles de ser evaluados como valores que, desde los prismas de su naturaleza individual, gestan variables históricas en el dominio del registro colectivo, entendidas como ejes del proyecto que, al no interrumpirse —como la historia no oficial—, se registra en tanto proyecto y aporte alternativo al dilema del fracaso. Al interior del cine chileno, reconocemos en el documental una estrategia de producción creativa que se ha sostenido como una escritura periférica y experimental, traducida con ostensible vigor,

tanto en la tradición, como en la ruptura. Será el documental perfilado en sus directas relaciones con la realidad, reactualizada "poéticamente", como diría Grierson. El documental alternativo a la maniquea propaganda emitida desde las productoras oficialistas manejadas por el gobierno de turno (Chile Films, hasta su privatización), ha sido el instrumento eficaz para desarrollar oficio y emitir una indagatoria basada en toda la ética que supone una respuesta creativa. Es decir, instrumento de trabajo, no necesariamente instrumentalizado ideológicamente, en las limitaciones del texto impositivo.

El documental en Chile anuncia y facilita la decantación de los años sesenta en el plano de la expresión cinematográfica. Con todas las limitaciones en los recursos de producción, los documentalistas abren un sugerente camino como soporte y significación para las precariedades de América Latina. Desde la pobreza de sus propios medios, el documental se enlaza a una realidad que, en los límites del subdesarrollo, posibilita la dignidad de la autorreflexión, entendida como vertiente de una poética marginal y, por lo tanto, libre de muchas ataduras. En este plano, sobresale el aporte de Nieves Yankovic y Jorge di Lauro, realizando "Andacollo"; de Sergio Bravo, con "Láminas de Almahue"; de José Román, "Lota". Sus propuestas se unen en la capacidad de traducir decantadas atmósferas visuales, coadyuvantes del eje hombre-tierra, a través de una escritura matizada y coherente, que asume cabal concreción en la lucidez conceptual y en la personal manipulación del signo fílmico. El texto de "Andacollo" no es simple literatura, como las imágenes de "Láminas de Almahue" no son mero formalismo, ni el asedio a "Lota", un simplismo indagatorio-testimonial.

Las vías abiertas por el documental en Chile se acompañan con recursos energéticos provenientes de las nuevas inquietudes en Chile —puertas adentro y afuera— que favorecen cambios estructurales de variada índole e intensidad. Sus signos más relevantes son: consolidación de centros de experimentación, desarrollo y reflexión de la cinematografía, a nivel universitario, a la altura y en el contexto de las transformaciones que señalan la disolución definitiva de la barrera que limita la "alta cultura" con la "baja

cultura". El estallido y expansión de la narrativa hispanoamericana, unidos por ejemplo, al impacto de la rebelión *beat*; la música *rock* y sus relaciones con la "nueva ola" y el "neofolklore"; el arte *pop* como respuesta al deterioro de la hegemonía cultural norteamericana; las variables de la guerra fría y la confrontación de la guerrilla castrista, emplazadas por la Alianza para el Progreso del Presidente Kennedy, constituyen puntos de la textura de la década del 60, en donde se inserta el concepto del nuevo cine latinoamericano.

La renovación del cine chileno —fundación para algunos— está perfilada por las fluctuaciones de carácter social y cultural; por lo tanto, propias de los visibles cambios de los años sesenta.

En el escenario político, Chile asiste al traspaso del gobierno austero y de tendencia tecnocrática —sesgado por la conciencia de la necesidad de una consolidación económica definitiva, como respuesta a los problemas inflacionarios y populistas— de Jorge Alessandri al de Eduardo Frei, encabezando un programa de cambios orientados desde el ámbito de las reivindicaciones sociales, que posteriormente se traducen, por ejemplo, en un intenso debate en torno a las reformas educacionales, a los sistemas de tenencia de la tierra, a la explotación agraria y de las materias primas en general, en tanto opción al dilema del subdesarrollo. Sin embargo, prevalecieron ataduras que anunciaron muchas frustraciones. Si esos años correspondieron a un ostensible desarrollo de las comunicaciones, ellas delatan a viva voz las redes de la transculturización, que se transformaron, a la postre, en uno de los factores más perniciosos de las condiciones del subdesarrollo en América Latina. Instancia que se visualiza, por ejemplo, a través de la penetración norteamericana en los medios masivos de comunicación, en donde está la industria cinematográfica.

Por otro lado, la propia cinematografía norteamericana se sometía a una rigurosa revisión, para dar paso a las manifestaciones *underground* y a la respuesta contestataria de los independientes, como alternativa a la industria proveedora de productos escapistas y alienantes, al interior de la sociedad consumista y como instancia promotora de antiva-

lores en los circuitos de distribución cinematográfica en América Latina. El nuevo cine latinoamericano fue una respuesta a ése y a muchos otros modelos. Sus expresiones más visibles se manifestaron en Brasil (Glauber Rocha, Nelson Pereira Dos Santos), en Cuba (Humberto Solás, Tomás Gutiérrez Alea), en Argentina (Fernando Solanas), en Bolivia (Jorge Sanjinés). Sus fuentes de inspiración están en el cine neorrealista italiano (Fellini), en el cine de indagación (Rossi), en la nueva ola francesa (Godard, Truffaut), en el cine de Buñuel ("Los olvidados", "Nazarín"). Su discurso se inserta en la contingencia y su textualidad se informa en una textura tramada en la precariedad y en el compromiso confrontacional a estructuras coercitivas institucionalizadas (militarismos, censuras, mercantilismos), así como también a la temática localista, costumbrista o criollista.

El cine chileno se fue haciendo conforme a las señaladas orientaciones. Aparecían indicios de una renovación en la crítica, que posteriormente se concreta en la publicación de revistas especializadas, como *Primer Plano*, en donde converge la inquietud del pensamiento de realizadores y críticos cinematográficos para testimoniar un profundo clima de cambios, atenuado en su proceso de ideologización para acentuar el diálogo en torno al objeto cinematográfico y sus expectativas en Chile y América Latina, como aporte al difuso espectro de la identidad. Emergió una suerte de "nueva crítica", vigente hasta hoy con notable presencia, cuyas figuras destacadas son José Román, Héctor Soto, Sergio Salinas y Hvalimir Balic, sustentadores de marcos teóricos asociados a las ideas de André Bazin, visibles, por ejemplo, en la decantación del neorrealismo italiano como modelo estético y el enclave de la obra cinematográfica en problemáticas sociológicas y multidisciplinarias.

En esa efervescencia se desarrolló, a fines de la década, el Encuentro de Cine de Viña del Mar, evento que suscitó un agitado y positivo debate, como para dejar de manifiesto un punto en donde el cine es considerado en Chile como un elemento cultural de singular importancia, informado por la producción de obras entendidas como propuestas claves para un desarrollo del cine chileno.

Era el momento de Aldo Francia. En el

año 1969 realiza "Valparaíso, mi amor", contando con pocos recursos económicos, pero con un equipo de técnicos-artistas, solventes y creativos (Román, Bonacina, Di Lauro, Piaggio, Becerra), capaces de equilibrar las deficiencias de producción y del propio Francia (médico pediatra, cinéfilo). "Valparaíso mi amor" es un particular sincretismo de homenaje y vivencia (Valparaíso, "Los olvidados", "Los cuatrocientos golpes", Resnais, Godard), resuelto vigorosamente en una obra honesta, visible en la claridad de su propósito: "... el cine en todo país subdesarrollado, debe estar íntimamente ligado y comprometido con los procesos de cambios. No se puede hacer un cine de mera diversión. Además, en última instancia, todo cine es político. Si busco, con mis películas, hacer del espectador un ente pasivo, estoy vendiendo el conformismo...", manifestaba el realizador. Así, era cuestionada la debilidad de sistemas sociales en nuestro país, partiendo por la desintegración de la familia marginal, pasando por la administración de la justicia, los servicios de salubridad, la corrupción de la prensa y las pésimas condiciones de vida en el contexto de una marginalidad urbana, al interior de un modelo social que presume ser justo. Francia entendía por nuevo cine en América Latina, "un cine con perspectiva social", proyecto que continúa más adelante con "Ya no basta con rezar". Recogiendo el influjo social del Concilio Vaticano Segundo, Francia ponía en la escena de su película la necesidad de la renovación de la Iglesia, sintetizada en la imagen por él propuesta, de un "cerco inhóspito unido al repicar de campanas que anuncian la muerte". ¿La muerte de una Iglesia vieja...?

Pero también la producción cinematográfica de fines de los 60 anunciaba el Gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular. Frustrado proyecto de inspiración castrista para instaurar en Chile, aunque por la vía democrática, un régimen marxista, la Unidad Popular naufragó en sus propias contradicciones, mientras el Presidente Allende, electo constitucionalmente, pugnaba por mantener su Gobierno en los márgenes legales, en medio de una desestabilización progresiva y generalizada, que motivó la intervención militar, después de tres años que todavía no se han revisado en todo su dramatismo y

Miguel Littin.  
El Chacal de Nahueltoro.  
1966.



Aldo Francia.  
Valparaíso, mi amor. 1969.



profundidad.

Helvio Soto, con un discurso izquierdizante, resuelto en opciones panfletarias mediocres, realizó en el año 1969 "Caliche Sangriento". Asumiendo modelos *western*, de moda en aquellos años, pretendía sesgar un episodio histórico con la tesis económico-marxista, agitando el influjo de los capitales foráneos imperialistas en el conflicto del salitre; decía: "... denunciar el carácter militarista y supuestas virtudes del soldado, desmitificando un capítulo aparentemente glorioso de la Guerra del Pacífico..." El resultado careció de toda consistencia. Helvio

Soto no pasó, al menos con "Caliche Sangriento", de ser el Costa Gavras chileno, con una ridícula mezcla de Sergio Leone.

El 30 de abril de 1963, en medio de una conmoción nacional, era fusilado en Chillán José del Carmen Valenzuela Torres, conocido como "El Chacal de Nahueltoro". Seis años después, Miguel Littin, formado en el clima de los años 60, realizó su primer largometraje, inspirado en dicho suceso. Littin ingresa a la realización cinematográfica con ideas claras, aunque con logros parciales. Si bien es cierto, su película posee una propuesta visual interesante y una valiosa escritura formal, por momentos se debilita en su indagatoria, tanto a la justicia, como a la miserable marginalidad rural. Por momentos, no está vehiculada en profundidad aquella pretendida denuncia a los "... responsables de la marginalidad" en tanto ellos mismos, decía, eran "... los que condenaban a un ser humano a un grado total de bestialización y posteriormente hacían justicia..." Littin cautiva, por momentos, en "El Chacal de Nahueltoro", un poético redescubrimiento del paisaje, algo de la atmósfera campesi-

na de Palmilla, ámbito de una infancia reactualizada. Pero no convencen sus terratenientes, ni su cura de radioteatro barato. Su propuesta de cine militante, a la luz de una "estética combatiente", aún se discute.

Su proyecto cobrará mayor fuerza en el exilio, especialmente en "El recurso del método", pertinente traslación del tema de los dictadores en América Latina, reciclado desde la novela de Alejo Carpentier.

Cierra el ciclo el proyecto documental y testimonial de Patricio Guzmán, "La Batalla de Chile", tomando como eje el último discurso de Salvador Allende en La Moneda, como culminación de un proceso iniciado en el marco de las elecciones parlamentarias de 1973, seis meses antes del pronunciamiento militar. La obra de Guzmán se sostiene en el documento y su indesmentible verdad, pero se resiente en el montaje que, debilitando la subjetividad del documento como perspectiva de propuesta personal, se invalida por golpes de efecto que contradicen la estructura documentalista, como epopeya de un pueblo, para traducirse en la opción de unos pocos. Pero ello, sin embargo, no supone una clausura de la obra, si entendemos en el documental el registro visual de la experiencia de una comunidad traducida en cultura, como el registro de Ignacio Aliaga para el problema habitacional y la toma de terrenos, en tanto documento que no anula poéticas perspectivas, en su "Campamento Sol Naciente".

## LOS SIGNOS DEL GOBIERNO MILITAR

Como toda fractura violenta, la Junta Militar encabezada por el General Augusto Pinochet inicia un proceso histórico de obvio e intenso debate. Perfilado por otros gobiernos similares en América Latina, pero en directa confrontación a grandes potencias extranjeras, el Gobierno militar soporta una virulenta agresión económica y un deplorable aislamiento internacional, de fuertes efectos en los sistemas de intercambio cultural. Los efectos sobre la cinematografía son inmediatos. Al cierre de todo contacto con el cine de Europa del Este se agrega la pérdida de intercambio con el cine latinoamericano. El monopolio de los circuitos cinematográficos ejercido desde los Estados Unidos se

intensifica, con los pertinentes efectos que esa restricción produce, con resultado inmediato en la traslación impositiva de la subcultura como detritus, expandida no sólo a través de los canales de distribución de películas, sino también por la televisión, que adquiere un auge progresivo desde el año 1973.

El cine chileno se produce en el exterior, mientras que al interior, y por efectos del violento clima confrontacional del año 1973, se cierran las escuelas de cine y los centros de investigación y experimentación universitarios, en medio de un silencio acompasado por censuras y autocensuras que afectan no sólo al cine, sino que a otras instancias laterales de expresión. Era preciso, entonces, ajustar cuentas en otros terrenos.

La cinematografía chilena comienza mayoritariamente a escribirse en el exilio, en tanto al interior de nuestro país la expresión cinematográfica se cobija al amparo de publicistas y videastas, inaugurando a través del soporte video un nuevo medio de expresión visual asociado a la cinematografía.

Recién en el año 1977, el documental, ese hilo conductor que no se corta, reaparece con la obra de Carlos Flores, "Pepe Donoso", con una propuesta que registra adecuadamente el universo narrativo del escritor José Donoso, particularmente logrado en las claves de su imaginería, producida en la resolución enclaustrada en la cámara de Leonardo Kocking.

El cine adopta una estética publicitaria, generadora de una estrategia visual proclive al formalismo. No es esto, sin embargo, un factor negativo en el planteamiento estético, como supone cierta crítica. Por el contrario, la visualidad publicitaria genera un distanciamiento *strong*, cautelado en elaborada artesanía, como se aprecia en la obra de Silvio Caiozzi, "Julio comienza en Julio" (1979). Caiozzi resuelve una historia entre folletín y melodrama, como signo tradicional en la identidad cultural latinoamericana, para dar cuenta del mundo de un terrateniente, susceptible, por la capacidad poética que hay en ella, de abrirse a una metafórica lectura. Su eje está en las implicancias derivadas de los sistemas autoritarios de poder, cuyo rostro concreto se sintetiza en el "patrón de fundo" del Chile rural de principios de siglo. Las

obras de Caiozzi y Flores sintetizan la producción cinematográfica en Chile entre el año 1973 y 1980. Paralelamente, se inicia una importante actividad de difusión del cine patrocinada por entidades culturales de carácter binacional, mientras se consolida, al interior de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el Programa de Extensión Cine U.C., destinado a promover mediante ciclos, festivales y cursos, una interesante y formativa acción académica centrada en torno al cine como expresión cultural.

Al despegue económico evidenciado en los primeros años de la década de los 80, siguió una notoria expansión y masificación de renovada tecnología en productos manufacturados extranjeros. La economía chilena permite vivir un consumismo a escala subdesarrollada. Eran los años de un *boom* económico que, como suele suceder, dejaba al desnudo no pocas miserias. Efémero en el tiempo, el modelo económico mostraba sus debilidades, mientras se intuía una apertura de áspero diálogo y heridas no cicatrizadas. En el año 1982, el documentalista Sergio Bravo realizaba en Chiloé, un pequeño mundo que informa elocuentemente, el "No eran nadie". Su vigor testimonial no pierde profundidad en su reformulación de la estrategia narrativa para la imagen visual.

Informado por un paréntesis de cenagoso resumidero, Ignacio Aliaga, usando el video como soporte, en "¿Quién es el loco chorito?" resume la inconsistencia del *boom* económico, a través de un consumismo paródico y grotesco, en el dilema del subempleo y la cesantía. A través de su orientación documentalista, Nacho Aliaga genera un Santiago hibridizado en el café *topless*, signo de putrefacta contaminación, como falsa idea del progreso, que se enfatiza en la construcción y la ruina, difuminada en "Sur y bandoneón".

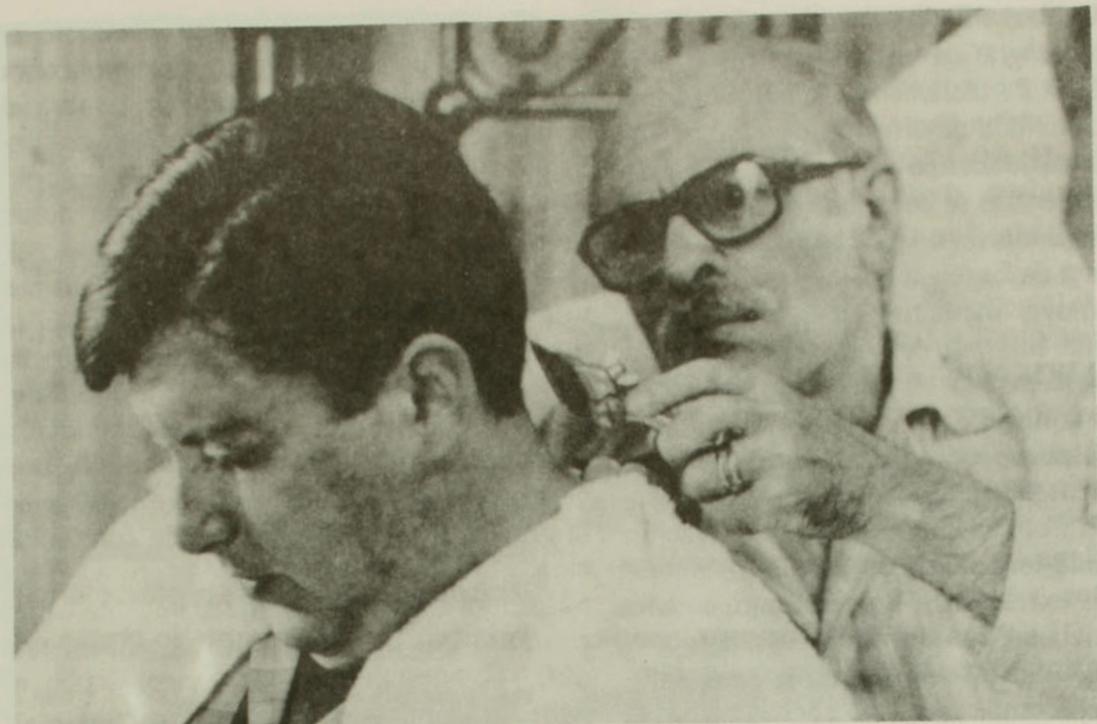
En la misma línea, Cristián Sánchez asume desde la violencia de la marginalidad urbana, en "El otro round", la decadencia informada, no por el protagonista, un boxeador derrotado, sino por la hostilidad del mundo, patéticamente recogida en la ciudad de Santiago. Sánchez, acucioso cineasta, recoge en esta obra, con una particular estética de teleserie, el cine como identidad perdida y laberíntica.

Testimonio y documento, la vertiente poética del documental continúa con la obra de Ignacio Agüero, "No olvidar", sobre el tema de los detenidos-desaparecidos. Evocando a Rossi, Agüero habla con una imagen distanciada, como poesía decantada desde las heridas que no siempre son visibles.

Al filme de Jorge López, "El último grumete", digna realización basada en la novela de Coloane, siguen las obras de Skármeta, "Ardiente paciencia" y de Kocking, "La estación del regreso", lograda resolución sobre el peso de muchos temores en una pertinente y sutil reflexión sobre la carga de la autocensura en los medios de comunicación. Por un lado, el viaje de la protagonista buscando a su marido desaparecido, en el contexto del pronunciamiento militar; por otro, la puesta en escena, medida con el rigor académico del ejercicio publicitario, estructurado como clave de un elocuente silencio.

Indiscutiblemente, la propuesta en tono mayor pertenece a Raúl Ruiz. Cineasta de larga trayectoria, Ruiz aparece con la película "Tres tristes tigres", en el marco de la renovación del cine chileno, en la década del 60. Sus tigres son trasnochados y miserables vagabundos, de variada ralea, que pueblan dominios miserables en un Santiago reconocible, informado desde el antihéroe de Nicanor Parra, agente de su propia mediocridad. Su destino violento, de tango y borrachera, presagia todos los fantasmas que, hasta "Las tres coronas del marinero", inundan el universo poético-cinematográfico de Raúl Ruiz, informado por un cine circular que obsesivamente vuelve sobre sí mismo. No casualmente se adhiere a la narrativa de Borges y de García Márquez; de Stevenson y de la Lagerlöff. Con una particular estilística, Ruiz da cuenta notablemente del barroco americano. De ese barroco que limita con el bolero y el tango, en coreografía de mambo y maquillaje de estereotipo. Un *Cahier du cinema* para Raúl Ruiz es elocuente signo de la validez de su propuesta creativa.

Mientras, Silvio Caiozzi se consolida como cineasta de alto vuelo con "La luna en el espejo", obra de matices y elaborada construcción para el enfermizo y frágil mundo de la condición humana, inmersa en los escondrijos y vericuetos del alma,



**Silvio Caiozzi.**  
La luna en el espejo. 1990.



**Pablo Perelman.**  
Imagen latente. 1990.



Raúl Ruiz

en tanto simulacro y espectro. Su luna, como diría Neruda, está en un laberinto. Su prestancia revitaliza al cine chileno, para reafirmar las posibilidades de un Perelman, o un Lorca o una Gaviola, como señales de una cinematografía que debe desarrollarse no sólo como industria, sino más bien como

cuerpo de creación y reflexión; de propuesta y diálogo; de revisión y reactualización. Sólo desde allí podrá surgir una crítica y una teoría que, en cuanto poética, pueda escribir esa historia como respuesta a tantos subdesarrollos, que no necesariamente deben ser espirituales.