



**UNIVERSIDAD  
ACADEMIA**  
DE HUMANISMO CRISTIANO

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
VICERRECTORÍA ACADÉMICA  
LICENCIATURA EN CINE

**Representación social de género a partir de seis largometrajes de  
ficción chilenos estrenados entre los años 2010 y 2014:**

**Perro muerto  
Joven y alocada  
Las cosas como son  
Gloria  
Volantín cortao  
Soy mucho mejor que voh**

Alumnos : Bello Navarro, Felipe  
Piña Lawner, Manuela  
Profesor Guía: Olave Miranda, Daniel

Tesina Para Optar al Título de Licenciado en Cine

SANTIAGO  
2015

## AGRADECIMIENTOS

Agradecemos profundamente a nuestras familias que siempre nos han apoyado, a nuestro profesor guía por su disposición, consejos y críticas, a nuestras parejas por tener la paciencia de aguantar las reuniones de trabajo independiente del día o la hora.

Finalmente queremos agradecer a todos los realizadores cinematográficos que hemos analizado, puesto que con sus propuestas están ampliando el paradigma de los roles de género.

## ÍNDICE

Introducción.....	4
Revisión Bibliográfica.....	10
Resultados Esperados.....	20
Metodología.....	24
Presentación de Resultados.....	30
1era Parte: Análisis de la puesta en escena.....	30
2da Parte: Test de Bechdel.....	45
3era Parte: Análisis comparativo de personajes.....	47
Conclusiones.....	56
Bibliografía.....	60

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, la cultura occidental se ha desarrollado en torno a un modelo patriarcal, generando una situación de distribución desigual de poder entre hombres y mujeres en la cual los varones han tenido preeminencia en uno o varios aspectos. Desde la determinación de las líneas de descendencia y los derechos de primogenitura pasando por la autonomía personal en relaciones sociales, la mayor participación en el espacio público, político y religioso hasta la atribución de un mejor estatus y mayores retribuciones económicas en las distintas ocupaciones determinadas por la división sexual del trabajo.

En la búsqueda por revelar que estas conductas humanas eran enseñadas/aprendidas y que por lo tanto no se encontraban predefinidas por los genes, es que en la mitad del siglo XX, en medio de debates antropológicos y sociológicos, se acuñará el concepto de género ligado a las ciencias sociales. Este concepto se seguirá desarrollando a lo largo de los años e incluso se encuentra en constante reinterpretación, sin embargo en nuestra investigación utilizaremos la definición de Teresita De Barbieri, quien basándose en el concepto de sistema sexo-género de Gayle Rubin, llega a la siguiente definición: “el conjunto de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anatómico-fisiológica y que dan sentido a la satisfacción de los impulsos sexuales, a la reproducción de la especie humana y en general al relacionamiento entre las personas”. (De Barbieri, 1993)

En la acepción de rol tradicional de género, a la mujer se le asigna un papel vinculado principalmente con el ámbito doméstico, la maternidad y el cuidado de los hijos, así como una serie de atributos emocionales, como la empatía, la contención y la expresión de los sentimientos. En esa línea, la antropóloga

Marcela Lagarde plantea el concepto de madresposa: “En el imaginario colectivo patriarcal, la única vía de felicidad y realización de una mujer es ser madre y esposa, pero no por separado. La maternidad debe ser a toda costa, a costa de la salud, del desarrollo personal y profesional y del crecimiento económico. La madresposa es dadora, nutricia, protectora, pródiga y dispuesta a la renuncia, volcada a los otros, es decir, para poder ser, busca la continuidad en los otros: padres, esposos e hijos. Toda esa maternidad va acompañada siempre del deseo de ser amada, del deseo de ser sujeto y dejar de ser objeto”. (Lagarde, 1990)

Tradicionalmente a los varones se les atribuyen características diferentes e incluso opuestas: fortalezas en el ámbito público bajo la expectativa de ocupar cargos de poder, cierta obligación de tener que destacarse en el trabajo o en algún área de la cultura humana, además de poseer un carácter enérgico pero a la vez racional, emociones medidas y bajo control y la capacidad de generar los recursos que provean a su familia, pero con distancia de cumplir tareas en el hogar. La ensayista e investigadora Élisabeth Badinter plantea que: “El niño macho está condenado a marcar diferencias, existiendo por oposición a su madre y a su femineidad, así tendrá que convencerse y convencer a los demás de tres cosas: que no es una mujer, que no es un bebé y que no es homosexual. Ser hombre implica ser reconocido por los propios hombres que lo rodean, para esto debe construir su virilidad a partir de pruebas y demostraciones.” (Badinter, 1992)

La jerarquía de estas asignaciones culturales es tal, que junto con su naturalización, se han censurado e incluso suprimido las conductas que no obedezcan a tales modelos, llegando a puntos donde se amenaza la integridad física de la mujer, su salud reproductiva, su libertad sexual y su autoestima, en la búsqueda por reafirmar los roles tradicionales. Situación de la que los varones tampoco se escapan, siendo éstos sometidos permanentemente a la presión por

“ser un hombre”, invisibilizándose las preferencias y conductas no heterosexuales, exigiendo destacarse laboralmente en el ámbito público y teniendo que ser en la mayoría de los casos el principal sostenedor del hogar.

Dentro de este contexto es importante destacar la influencia y el poder que tienen los medios de comunicación como constructores de representaciones sociales. Los medios contribuyen a establecer los imaginarios de una sociedad, tanto al reproducir los modelos tradicionales, como al mostrar nuevas propuestas capaces de reformular los primeros, creando tendencias que repercuten de vuelta en la población.

Si bien en los últimos años se han producido avances en materia de representatividad política, participación en la crianza de los hijos e inserción laboral, el camino sigue siendo dispar. Son cada vez más las mujeres, pero también los hombres que sienten que los modelos asignados en cuanto a comportamientos, funciones y deberes no los satisfacen y que por lo tanto han empezado a construir nuevos modelos de lo llamado "masculino" y "femenino" que les permiten una forma distinta de coexistir en el mundo, desligándose del "deber ser" tradicional.

**Nuestra investigación busca identificar, a partir de las nuevas voces del cine chileno, la existencia de representaciones sociales de género distintas a las tradicionales. Queremos analizar si efectivamente existe una reformulación de estos roles, que permitan reflejar que nos encontramos en un proceso de cambio.**

Con esta finalidad hemos escogido seis largometrajes de ficción nacionales estrenados en el período 2010-2014. Nos concentramos en películas realizadas por directores jóvenes (todos sub 40), por lo general optamos por óperas primas o segundos largometrajes (con la excepción de *Gloria*). Seleccionamos películas

que al margen de haber llevado público a las salas, hubieran tenido un recorrido por festivales internacionales, lo que hubiera conllevado cierta cobertura mediática y por último, películas cuyas construcciones de lo femenino y lo masculino hubieran puesto en cuestionamiento los roles tradicionales de género.

Las motivaciones que nos han llevado a realizar esta investigación son variadas. En primer lugar, tanto en nuestro rol de cineastas especializados en dirección de fotografía y en montaje, respectivamente, tanto como espectadores, hemos visto la creciente inclusión de la mujer detrás de cámara, ejerciendo la labor de realización cinematográfica. En ese sentido es importante mencionar que mientras en la década de los noventa se consignan solo cuatro largometrajes de ficción nacionales dirigidos por tres mujeres: Valeria Sarmiento, Christine Lucas y Tatiana Gaviola, a partir del año 2005 este número aumenta considerablemente. Entre las más destacadas se encuentran Alicia Scherson, Elisa Eliash, Andrea Ugalde (codirectora de *El Regalo* con Cristián Galaz), Marialy Rivas, Dominga Sotomayor, Carolina Adriazola (en codirección con José Luis Sepúlveda), Camila José Donoso e Isidora Marras. Este fenómeno se da de manera simultánea en la dirección de largometrajes documentales, en donde siguiendo los pasos de Carmen Castillo y Carmen Luz Parot aparecen Bettina Perut (en codirección con Iván Osnovikov), Marcela Said, Verónica Quense, Paola Castillo y Maite Alberdi entre otras realizadoras. Una de las preguntas que nos surgieron, es si esta mayor presencia femenina, tiene un efecto en las temáticas y en la forma de abordar los roles de género en sus propuestas cinematográficas.

En segundo lugar, hemos observado que en el caso de los directores varones, sobretodo en los más jóvenes, ocurren dos procesos simultáneos: por un lado emerge un grupo de realizadores que empiezan a escribir y a dirigir películas en que la mujer aparece como protagonista, mientras que por otro, cineastas que

muestran la crisis del rol tradicional asignado al varón. En el primer grupo encontramos películas como *Rabia* y *Una parte de mi vida* de Oscar Cárdenas, *Las niñas* de Rodrigo Marín, *Alicia en el país* de Esteban Larraín, *Lucía* de Niles Atallah, *Perro muerto* de Camilo Becerra, *Navidad y Gloria* de Sebastián Lelio, *La nana* de Sebastián Silva, *Las analfabetas* de Moisés Sepúlveda, *Raíz* de Matías Rojas, *Volantín cortao* de Diego Ayala y Aníbal Jofré y *La voz en off* de Cristián Jiménez, mientras que en el segundo encontramos *Se arrienda*, *Velódromo* y *Música campesina* de Alberto Fuguet, *Te creís la más linda (pero erís la más puta)* y *Soy mucho mejor que voh* de José Manuel Sandoval, *Qué pena tu familia* de Nicolás López, *Educación física* de Pablo Cerda y *Las cosas como son* de Fernando Lavanderos. Nos llama la atención el interés de estos realizadores por concebir historias en donde los personajes no respondan a los roles tradicionales y nos parece que en muchos casos desde el guión ha existido una lectura muy aguda y sintomática del estado actual de la sociedad.

Por último, otra motivación para nuestra investigación fue que si bien existen estudios de género a nivel nacional, encabezados principalmente por Sonia Montecino y José Olavarría, es poco lo que se ha escrito en la vinculación de este tema con las artes y menos aun sobre la conexión entre cine y género en el contexto local. Esto, pese al relevante grado de penetración que tiene el cine en nuestra sociedad. Por lo tanto, nos pareció oportuno realizar el cruce entre ambas materias.

Esta investigación no pretende ser un estudio conclusivo acerca de la representación social de género en el cine chileno contemporáneo. Tanto por su acotada extensión, a través de la selección de un delimitado grupo de películas, como por el tipo del estudio. Se trata más bien de una indagación de carácter exploratoria en donde a través de un análisis cinematográfico junto a conceptos



tomados de la psicología y las ciencias sociales estudiaremos los vínculos entre los roles de género presentes en nuestra sociedad y su representación en la pantalla grande. Tampoco nos explayaremos sobre temáticas transgénero, por parecernos un tema que tiene una dimensión propia; que podría ser otra tesina en sí misma.

Nos parece que en el estado actual de la cultura occidental y en particular en el contexto nacional, en donde se debate públicamente en torno a temas como el aborto, el femicidio y la desigualdad de ingresos a causa del sexo y en donde desde el Estado y a pesar de la crisis política, se busca una mayor equidad de género a partir de proyectos como la ley de cuotas, que busca que el 40% de los candidatos a cargos de representación pública sean mujeres, este tipo de investigaciones que buscan vincular el arte con la coyuntura social, cobran especial relevancia.

## REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

### Antecedentes, conceptos y contexto

Cuando definimos el tema que abordaríamos en nuestra investigación, buscamos conceptos desde el campo de las ciencias sociales, la psicología y la crítica cinematográfica que nos ayudaran a delimitar el análisis. Es así como llegamos al concepto de representación social, acuñado por el psicólogo social Serge Moscovici, quien lo definió como: “una modalidad particular de conocimiento cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos. Es un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, liberan los poderes de su imaginación.” (Moscovici, 1979) Según Moscovici, la representación social sería una especie de saber colectivo, que funcionaría como un ente aglutinador, en pos de la unión de la sociedad. Esta conciencia compartida entre los individuos estaría al servicio del entendimiento mutuo, a la vez que normaría el comportamiento de sus miembros.

Unos años más tarde, la psicóloga francesa Denise Jodelet, siguiendo la senda instaurada por Moscovici, elaboraría su propia definición, que será la que finalmente utilizaremos en esta investigación. Jodelet define el concepto de representación social como: “una forma de conocimiento específico, el saber de sentido común, cuyos contenidos manifiestan la operación de procesos generativos y funcionales socialmente caracterizados. En sentido más amplio, designa una forma de pensamiento social. Las representaciones sociales constituyen modalidades de pensamiento práctico orientados hacia la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal. En

tanto que tales, presentan características específicas a nivel de organización de los contenidos, las operaciones mentales y la lógica.” (Jodelet, 1986)

Una vez definido el concepto de representación social abordamos el concepto de género, para lo cual leímos aproximaciones desde la filosofía, las ciencias sociales y la psicología. Al tratarse de un concepto más complejo, fuimos tomando diferentes textos y autores que abordaran el término hasta llegar a una definición que fuera a la vez contemporánea y funcional al análisis que queríamos realizar.

Empezamos con la filósofa Simone de Beauvoir quien planteó que: “No se nace mujer: llega una a serlo” (Beauvoir, 1949). Con esta aseveración, revolucionaria para la época, empieza a cuestionarse la noción de que el sexo determine un comportamiento específico y abre el debate acerca de que estas conductas pueden ser o son aprendidas. Unos años más tarde, el psicólogo John Money plantearía una de las primeras definiciones del concepto de género: “La expresión rol de género se usa para significar todas aquellas cosas que una persona dice o hace para revelar que él o ella tiene el estatus de niño u hombre, o niña o mujer, respectivamente. Ésta incluye, pero no está restringida, a la sexualidad en el sentido de erotismo”. (Money, 1955) Luego, el psicoanalista Robert Stoller en su libro *Sex and Gender* llegaría a la siguiente definición: “...es un término que tiene connotaciones psicológicas y culturales más que biológicas; si los términos adecuados para el sexo son varón y hembra, los correspondientes al género son masculino y femenino y estos últimos pueden ser bastante independientes del sexo biológico.” (Stoller, 1968)

Con la aparición de la segunda ola del feminismo a principios de los años sesenta, el concepto se sigue desarrollando al alero de investigadoras mujeres. En esa línea, la antropóloga Gayle Rubin acuña el concepto de sistema sexo-género,

el que define como: “un conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana y en la cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas.” (Rubin, 1975)

A pesar de que muchas investigadoras seguirán trabajando el concepto, en función de la investigación de esta tesina, decidimos optar por la definición de Teresita de Barbieri, quien tomando como referencia la de Rubin, planteará la siguiente definición de género: “el conjunto de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anatómo-fisiológica y que dan sentido a la satisfacción de los impulsos sexuales, a la reproducción de la especie humana y en general al relacionamiento entre las personas”. (De Barbieri, 1993)

Estas aproximaciones al concepto de género terminarán por arraigarse en la cultura occidental, dejando en claro que los roles de género no están adscritos al sexo, sino que son enseñados, heredados y aprendidos socialmente, a través de la familia, la educación escolar, los medios de comunicación y la cultura en general.

La aparición de los estudios de género en el mundo anglosajón propiciarán más tarde su aparición en el contexto latinoamericano. Dentro de las investigadoras que empiezan a escribir desde esta óptica encontramos a la mexicana Marcela Lagarde y a la antropóloga chilena Sonia Montecino. La primera entiende el estado de las mujeres como un cautiverio, “debido al hecho cultural de nacer en un mundo patriarcal, donde la plenitud solo es posible en la mediación con los otros: padres, esposos e hijos; el ser femenino para-los-otros, entes cautivos de-los-otros” (Lagarde, 1999). Es así como define cinco categorías de cautiverio femenino: madresposas, putas, monjas, presas y locas. Sobre la condición de madresposa plantea que: “se construye en torno a dos definiciones

esenciales, positivas, de las mujeres: su sexualidad procreadora, y su relación de dependencia vital de los otros por medio de la maternidad, la filialidad y la conyugalidad. El erotismo subyace a la procreación y, negado, queda a su servicio hasta desvanecerse.” (Lagarde, 1990). A diferencia de las madresposas, la autora propone que en las putas su cuerpo encarna el erotismo y su ser-de-otros se expresa en la disponibilidad de establecer el vínculo vital al ser usadas eróticamente por hombres diversos, que no establecen vínculos permanentes con ellas. Sobre las monjas escribe que no procrean ni se vinculan a los otros a partir del servicio erótico, pero que en la relación religiosa con Dios se manifiesta la sujeción dependiente y servil a otro todopoderoso y adorado. Sobre las presas plantea que concretan la prisión genérica de todas, debido a que la casa sería encierro y privación de libertad en su propio espacio vital y por último sobre las locas dice que “actúan la locura genérica de todas las mujeres, cuyo paradigma es la racionalidad masculina.” (Lagarde, 1990)

Por otro lado, Sonia Montecino en su libro *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno* propone roles de género en la realidad local latinoamericana. Es así como en el prólogo a la cuarta edición plantea el siguiente mito de origen cultural: “Un varón desvalido (pareja o marido) y padre abandonan a los suyos. La heroína es la madre quien, tomando como modelo a María, se desploma por socorrer precariamente el inmenso abandono haciendo de madre, padre y de proveedora eficaz. Lo siniestro arriba cuando estos tres protagonistas (madre, hijo/a y padre abandonador) se sienten atraídos, de modo irresistible, a repetir el mismo abandono que repudian.” (Montecino, 2007) Esta alegoría mariana se habría erigido como relato fundante de nuestro continente, puesto que resuelve nuestro problema de origen: ser hijos de una madre india y de un padre español.

En términos de identidad unifica la pertenencia a una Madre Común, cuyo vínculo hay que reactualizar permanentemente a través del rito (peregrinaciones y fiestas).

Dentro de los estudios de género, también aparecen los de masculinidad que problematizan en torno al rol del varón en la sociedad. Dentro de esa línea, la investigadora francesa Élisabeth Badinter plantea que: “*la censura de una virilidad impugnada* que el feminismo ha difundido a partir de los años ochenta ha generado una pérdida de identidad para toda una generación de hombres que se debaten entre la mutilación de su feminidad o la mutilación de su virilidad, entre el *hombre duro*: machista e irreconciliado con los valores maternos y el *hombre blando*: falto de una virilidad efectiva, educados por sus madres, con padres ausentes, que carecen de seguridad y de una identificación positiva con la imagen masculina. Una tercera vía para salir de esta crisis sería la del *hombre reconciliado*: aquel que ha sabido reunir padre y madre y que ha devenido hombre sin herir la feminidad materna, el hombre que es capaz de ser femenino con su bebé y viril con un hijo mayor.” (Badinter, 1992) El sociólogo Josep-Vincent Marqués complementa el rol de ser varón de la siguiente manera: “Ser varón en la sociedad patriarcal es ser importante. Esto genera dos funciones contradictorias: en primer lugar refugio, puesto que el varón se siente a gusto con su sexo, lo que le llena de orgullo y lo lleva a mostrarse altivo respecto a las mujeres; y de manera paralela impugnación y angustia, puesto que comparado con los grandes personajes masculinos, el varón normal es poca cosa y la constatación de este hecho puede potencialmente condenarlo a la angustia.” (Olavarría et al, 1997)

Es interesante como lo que empieza como una crítica desde la mujer a fines de los años 40 termina por cuestionar la estructura simbólica que había funcionado de manera hegemónica durante siglos en la cultura occidental. De manera paralela, llama la atención que si bien en una primera instancia los

estudios críticos surgen desde el feminismo como una forma de develar la subordinación de la mujer frente al hombre, después aparezcan cientistas sociales que critiquen y expongan las complejidades del rol masculino y estudios de género que respondan a las particularidades de distintas regiones geográficas.

Como parte de la segunda ola del feminismo, en la década de 1970 se inicia el cruce entre los estudios de género y la teoría cinematográfica. Las primeras aproximaciones se concentraron en analizar y develar de que manera se representaba a la mujer en el cine clásico, esto con la finalidad de “construir nuevas representaciones acerca de lo femenino, que no objetivaran a las mujeres ni las relegaran a posiciones narrativas subordinadas, en definitiva, hallar un modo propio de enunciación fílmica.” (Laguarda, 2006)

Si bien existen un par de autoras que abordan esta temática: Molly Haskell, Marjorie Rosen y Joan Mellen, nosotros nos concentraremos en el ensayo *Placer visual y cine narrativo* escrito por la teórica y cineasta británica Laura Mulvey. Esto, debido a la trascendencia de sus planteamientos teóricos, al cruce que realiza en conjunto con el psicoanálisis y al como conecta el concepto de representación social con el cine.

Mulvey plantea que “El cine refleja, revela e incluso interviene activamente, en la interpretación recta, socialmente establecida, de la diferencia sexual que domina las imágenes y las formas eróticas de mirar.” (Mulvey, 1975) Desde esta perspectiva, el cine estaría inconscientemente estructurado por la cultura patriarcal, lo que llevaría a la mujer a estar al servicio del hombre para que este pueda dar rienda suelta a sus fantasías y obsesiones, imponiendo la imagen de una mujer encadenada a su lugar como portadora de sentido, pero no como productora del mismo. Luego, la autora propone que en el cine se dan dos procesos simultáneos, por un lado el placer de la mirada, donde a través de un

proceso de escopofilia se observa a otra persona como un objeto erótico y por el otro lado la satisfacción del deseo de mirar historias antropomórficas en donde el espectador siente curiosidad ante la semejanza y de esta manera puede sentirse identificado y reconocerse en los personajes. Sin embargo, esta mirada está ordenada por el desequilibrio sexual, entre el activo/masculino y el pasivo/femenino.

De esta manera Mulvey esboza, desde el psicoanálisis, una definición de cómo aparecen representados los roles de género en el cine clásico:

- La mujer es colocada como objeto de deseo, tanto para el protagonista como para el público. La mirada del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, que talla a su medida y conveniencia. La mujer aparece como un objeto de exhibición con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico fuerte.
- El varón cumple un rol activo, despliega la trama y crea la acción (hace que las cosas sucedan). Al aparecer como la figura dominante, el espectador suele identificarse con él. Cuando lo hace, este proyecta su mirada sobre la de su semejante, de modo que el poder del protagonista coincide con el poder activo de la mirada erótica del espectador, produciendo en ambos una sensación de omnipotencia.
- La mujer cumple un rol pasivo, está al servicio de las acciones que ejecuta el hombre. Lo que cuenta es lo que la heroína provoca, o mejor aún, lo que representa. Es ella, o más bien el amor o el miedo que inspira en el héroe, o quizá la preocupación que él experimenta por ella, lo que le lleva a actuar tal como lo hace. Por sí misma, la mujer no tiene ni la más mínima importancia. (Mulvey, 1975)



Una vez resuelto el tema conceptual, buscamos textos que hubieran ligado la perspectiva de género con el análisis cinematográfico en obras audiovisuales nacionales. Fue así como encontramos el libro *Cine de Mujeres en Postdictadura* encargado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes ante la escasa bibliografía existente sobre el tema. El libro se divide en dos partes: un análisis crítico coordinado por Mónica Ríos con la colaboración de Patricia Espinoza y Luis Valenzuela y un segundo segmento con varios testimonios de cineastas y audiovisualistas chilenas. Es importante consignar que se trata del primer texto que se ocupa exclusivamente de cineastas locales.

El libro empieza con la descripción de la situación de la mujer en el cine nacional a principios de 1900, atraviesa el Siglo XX, para luego concentrarse en los largometrajes tanto de ficción como documentales dirigidos por mujeres entre los años 1990 y 2008.

Dentro del planteamiento de los autores, nos pareció interesante como la aparición y el desarrollo de los estudios de género tienen un correlato, con un leve desfase temporal, en la participación de las mujeres en el cine nacional. En un primer período que abarca desde la llegada del cine al país hasta los años 70, los autores describen el rol de la mujer en el cine chileno como una “presencia ausente”, debido a la escasa participación de la mujeres en labores cinematográficas. Este escenario empieza a cambiar a fines de la década de los 60 e inicio de los 70, con la inclusión de Nieves Yankovic y Valeria Sarmiento (ambas en codirección con sus esposos, Jorge Di Lauro y Raúl Ruiz, respectivamente). Sin embargo, este proceso se verá interrumpido con la dictadura. Después de un período en el exilio con el video como soporte documental de la década de los 80, llegarán los años 90 que permitirán que la

realización cinematográfica femenina se de en mayor igualdad de condiciones frente a la producción masculina.

Nos llama la atención como en el período anterior al que abarcamos (1990 a 2008), ya aparezca un cine realizado por mujeres que cuestione los paradigmas de los roles de género clásico. Es así como los autores del libro plantean que las protagonistas mujeres a partir de la década de los 90: “a pesar de desenvolverse en un mundo plagado de hombres, su eje principal de acción es entre mujeres, o entre la mujer y la sociedad que la obliga a reproducir el espacio tradicional que han ocupado hasta entonces. De manera paralela los personajes masculinos aparecen funcionales al arco dramático que sucede en el personaje femenino, careciendo del desarrollo de un arco dramático propio.” (Ríos et al, 2010)

También nos interesó una de las conclusiones del libro, la que plantea que las mujeres son retratadas cada vez más escépticas de las relaciones de pareja y los hombres ejercen cada vez menos el rol de macho y complementa: “Hay, desde ambos lados y hacia ambos sexos, un reconocimiento de las debilidades y carencias de un sistema social que no satisface a nadie.” (Ríos et al, 2010)

Para obtener herramientas para el análisis estético y fílmico, consultamos diversos autores europeos como Jacques Aumont, Michel Marie, Alain Bergala y Francesco Casetti. Finalmente optamos por tomar elementos para el análisis de la puesta en escena del libro *Como analizar un film* coescrito por Francesco Casetti y Federico di Chio.

En este libro los autores plantean que en la puesta en escena se presentan los elementos que le darán espesor al mundo representado en la pantalla. Con este fin, categorizan algunos conceptos para enfrentar el análisis:

- Informantes: Todos los elementos que definen en su literalidad todo cuanto se pone en escena. La edad, la constitución física, el carácter de los personajes y sus acciones, los datos demográficos y las intenciones expresadas.

- Indicios: Nos conducen hacia algo que permanece en parte implícito. Los presupuestos de una acción, el lado oculto de un carácter y el significado de una atmósfera.

- Temas: Sirven para definir el núcleo principal de la trama. Ocupan una posición central, ya que indican la unidad de contenido en torno a la cual se organiza el texto. Se trata de aquello en torno a lo que gira el film o lo que pone explícitamente en evidencia.

- Motivos: El espesor y las posibles directrices del mundo representado. En la práctica son unidades de contenido que se van repitiendo a lo largo de todo el film, ya sean situaciones o presencias emblemáticas, cuya función es la de sustanciar, aclarar y reforzar la trama principal. (Casetti et al, 1991)

Finalmente, también nos pareció útil aplicar el test de Bechdel en las películas seleccionadas. Este test es un sistema de evaluación que surge originalmente a partir de una tira cómica escrita por Alison Bechdel, donde se describen los criterios que componen el test. Si bien los requisitos para pasar el test son sencillos, resultó ser una herramienta útil para determinar la representatividad del género femenino en las obras cinematográficas seleccionadas. Para aprobar el test, la película debe contar con tres requisitos:

1. En la película deben existir al menos dos personajes femeninos.
2. Dichos personajes deben hablarse en algún momento.
3. Dicha conversación debe tratarse sobre algo que no sea un varón.

## RESULTADOS ESPERADOS

Esta investigación pretende enfrentarse al análisis de cada película, tanto de manera individual como grupal, desde dos perspectivas:

- El análisis desde una aproximación sociológica, basado en el concepto de “representación social” acuñado por Moscovici, de parte de los estudios de género de Élizabeth Badinter, Marcela Lagarde, Sonia Montecino y José Olavarría y de la conexión entre género y cine clásico establecidas por Laura Mulvey. Todo esto, con el fin de identificar las construcciones arquetípicas observables en las películas seleccionadas.
- El análisis cinematográfico, basado en las pautas de análisis trazadas en el texto de Francesco Casetti y Federico de Chio en el libro *Cómo analizar un film* y en la aplicación del test de Bechdel.

El primer criterio se utilizará para los personajes protagónicos y secundarios de cada obra, con la intención de identificar de qué manera cada uno de los mismos se puede señalar como una representación social, a partir de la noción de que una RS “es un producto colectivo con capacidad de construir un determinado mundo de vida, al mismo tiempo que orienta el pensamiento y la acción de los individuos.” (Pérez, 2002) Nuestros criterios para identificar las RS en los personajes tienen que ver con un conjunto de rasgos de personalidad, comportamientos y características psicológicas. Esto, junto a las definiciones de género y del sistema sexo-género que hemos descrito anteriormente, nos permitirán identificar los roles sociales asignados y que son reconocibles a partir del sentido común. “En la medida que una RS se produce cuando una situación se vuelva problemática para un cierto grupo social y se desencadena un proceso

colectivo (básicamente discursivo) de elaboración simbólica para la solución de determinados problemas prácticos, dicha RS tiene la forma de un sistema de conocimiento que atribuye sentido y valor a las prácticas sociales y las justifica.” (Pérez, 2002) Se dejará en segundo plano, elementos de la construcción de personajes de índole más cinematográfica, como pueden ser el vestuario, la caracterización a través del maquillaje, el tipo de actuación, etc.

El segundo criterio se utilizará principalmente para definir las construcciones formales de la puesta en escena de cada película, para poder situar de manera certera a nuestros personajes (entendiéndose como posibles representaciones sociales) dentro de su contexto de ficción, que es el espacio donde se expresa simbólicamente el punto de vista de cada realizador(a).

Esta estrategia dual tiene como propósito poder entrelazar el mundo de la ficción con nuestra sociedad, generando un diálogo con límites flexibles entre uno y otro. Comprendiendo que el criterio de selección de cada película tiene relación con su intención de situarse en la época contemporánea y generar estéticas naturalistas (en todas las películas, independiente de ciertas propuestas de dirección de arte de corte más personal, se sitúa a los personajes en Santiago de Chile, entre los años 2010 a 2014 y procuran representar en su gran mayoría a personajes de nacionalidad chilena, de sectores socioeconómicos reconocibles y concretos).

Por medio de este análisis de dos aristas esperamos obtener un retrato lo más completo posible de cada personaje, identificando su estrato socioeconómico, nivel educacional y localización geográfica. Adicionalmente, aspiramos a tener una comprensión vasta de sus objetivos, necesidades, rol que ocupa dentro de la sociedad, responsabilidades respecto a su familia (si es que la tiene), lo que se espera del personaje de acuerdo a su rol de género y lo que espera de sí

mismo(a) y, por supuesto, de qué manera convive con su género y las expectativas sociales que este conlleva. Finalmente, nos interesa identificar si el personaje cuestiona este rol, o si, en realidad, no es algo que viva en conflicto.

Esperamos, por tanto, conocer a los personajes desde su psicología y subjetividad para poder establecer vínculos con las construcciones de género, a través del marco teórico de los autores en los cuales nos estamos apoyando. Además, queremos analizar cómo se diferencian estas representaciones sociales presentes en los personajes respecto a las construcciones de género presentes en los análisis propuestos por Mulvey.

Otro de nuestros objetivos es rescatar y valorar elementos artísticos que contribuyan a complejizar la construcción de los personajes, integrando de tal modo el *cómo* se narra la historia, junto con *quién* es el personaje. Esto, a través de la revisión de la puesta en escena de cada película.

Nos enfocaremos en los personajes de ficción, dejando de lado las interrogantes que se pudieran llegar a presentar en materia de la industria cinematográfica, como puede ser la proporción entre directores de sexo masculino y femenino, cantidad de mujeres en puestos de trabajo tradicionalmente asociados con el mundo masculino (equipo de cámara, grip, eléctricos y servicios de transporte) o viceversa (cantidad de hombres en equipos de maquillaje, peluquería y vestuario), representación de la voz femenina en los medios de comunicación a través de notas periodísticas y críticas de cine escritas por mujeres o mujeres en altos cargos de producción ejecutiva.

Entonces, como principal objetivo, queremos identificar representaciones sociales, a partir de los personajes de nuestra selección filmográfica y percibir cuánto han cambiado (o no) respecto a las definiciones de roles asignados históricamente, según los estudios de género referenciados en esta tesina, tanto

de la índole sociológica-antropológica como de la construcción de roles al interior del relato cinematográfico en sí.

Con esta finalidad, nos hemos propuesto los siguientes sub-objetivos:

- Analizar desde un enfoque sociológico los personajes principales de cada película seleccionada, procurando definir perfiles lo más completos posibles en términos de su psicología, necesidades, objetivos y estrato socioeconómico.
- Establecer contrastes entre los perfiles de los personajes y la construcción de roles de género en el cine clásico establecidos por Mulvey.
- Analizar desde un enfoque cinematográfico los elementos de la puesta en escena de cada película, de manera de enriquecer el análisis de la construcción de los personajes a través de elementos concretos y simbólicos.
- Identificar elementos de cuestionamiento a los roles de género que se puedan inferir dentro del guión, puesta en escena y punto de vista autoral de cada realizador(a).
- Establecer elementos en común entre las obras, especialmente desde la construcción de los roles de género asignados a los personajes dentro de la ficción, que permitan inferir conclusiones generales respecto a posibles nuevas construcciones o la persistencia de modelos ya arraigados.

## METODOLOGÍA

La bibliografía nacional que vincula la cinematografía con los estudios de género es casi inexistente. Los pocos antecedentes bibliográficos encontrados se enfrentan a esta problemática desde el punto de vista de la inclusión de la mujer en la industria del cine y no profundizan necesariamente en lo que ocurre en el mundo de la ficción cinematográfica. Esto, deja en un segundo plano la posibilidad de observar modelos de representación que reflejen un sentir de una sociedad enunciados a partir de la caracterización de los personajes o los cambios en el modo de relacionarse que en dicha sociedad estuviesen ocurriendo.

Por ello, nuestra investigación pretende ser de carácter exploratorio, enlazando temáticas relativas al ámbito de la ficción con características observables en nuestra sociedad contemporánea, específicamente en Chile. Esto, poniendo el énfasis en las problemáticas respecto a las relaciones entre hombres y mujeres y a los roles sociales que históricamente les corresponden, procurando ser de utilidad, como un primer antecedente, para ahondar en el futuro las temáticas de género relacionadas con el cine y las artes.

Los largometrajes seleccionados presentan personajes femeninos y masculinos que generan un contraste con el modelo de análisis cinematográfico planteado por Laura Mulvey (hombre héroe, sujeto activo que lleva la trama v/s mujer objeto erótico, pasiva, personaje en función de los deseos del héroe masculino). Se consideraron como obras de interés, aquellas que presentaran personajes que pusieran en cuestión (por diversas razones) los roles de género que tradicionalmente les son asignados o que aparezcan como personajes en crisis por esta asignación.

Se escogieron obras que pusieran en entredicho este modelo, partiendo, en primera instancia, por obras protagonizadas por mujeres, cuyas temáticas hicieran



referencia a búsquedas personales de las protagonistas que no fueran a través del amor romántico, ni del matrimonio. Si bien las relaciones amorosas están presentes en todas las obras, las temáticas giran en torno a la realización personal a partir de temas tangenciales al contexto romántico. El caso de *Volantín Cortao*, por ejemplo, donde se forma una amistad inesperada entre los protagonistas que, si bien tienen una cierta tensión sexual, ésta no se constituye como el eje de la historia y el relato no ahonda en el deseo amoroso de ninguno de los personajes; o en el caso de *Joven y Allocada*, donde la protagonista confiesa que si bien siente amor o cariño por sus parejas, su necesidad principal de exploración es sexual y moral. Entonces, los personajes femeninos de las películas seleccionadas, cuestionan la imagen de la mujer pasiva que espera que el amor o el héroe la satisfaga y le de sentido a su existencia.

Ahora, en el caso de las obras seleccionadas protagonizadas por varones, se seleccionaron películas en que la imagen del héroe (esta figura activa que lleva la acción y progresa hacia un objetivo claro, con determinación, y obteniendo como premio, entre otras cosas, una mujer) está claramente deteriorada. Los protagonistas no sólo no parecen tener objetivos claros, tampoco saben si quieren o no a las mujeres que los acompañan, siendo por lo tanto héroes en crisis. De tal modo, podemos encontrar una variedad de personajes anómalos, que se encuentran en distintos procesos y etapas, pero con el denominador común de la puesta en entredicho del modelo de análisis planteado por Mulvey (madres solteras combatiendo su situación, jóvenes adolescentes disfrutando su sexualidad, mujeres de la tercera edad con independencia económica dispuestas a no dejarse encasillar por lo que se espera de ellas, padres de familia con crisis personales o conyugales, hombres jóvenes y solteros con tendencias antisociales y pocas capacidades de seducción).

Cada película seleccionada será revisada a partir de dos criterios de análisis paralelos y de ello se extrapolará un cierto “diagnóstico” respecto a los tipos de personajes que se pueden encontrar en cada film, además de rescatar los elementos artísticos que refuerzan estas ideas. Este sistema de análisis dual estará presente en todas las etapas de la investigación. Sin embargo, las conclusiones se enfocarán en mayor medida en los aspectos sociológicos.

El esquema metodológico se puede dividir en las siguientes etapas:

#### 01. Búsqueda de referencias bibliográficas

Luego de haber escogido un tema de investigación, sin mayor claridad que el interés por relacionar las temáticas de cine con las de género, se requería de un marco conceptual que definiera ciertos conceptos, como los de representación o representación social y género. También necesitábamos una aproximación a los estudios de género para tener claridad en torno a qué se entiende como roles de género tradicionales, dentro de la perspectiva de los estudios sociológicos y antropológicos de los últimos años, procurando que estos imaginarios también fueran coherentes con Chile en la época contemporánea. Las definiciones que hemos decidido utilizar, se encuentran expuestas en la sección revisión bibliográfica.

#### 02. Definición de criterios de selección de las obras cinematográficas

Las obras seleccionadas tienen como principal elemento en común, la aparición de personajes protagónicos o secundarios que ponen en entredicho el modelo de análisis cinematográfico clásico definido por Laura Mulvey. Se trata de largometrajes chilenos de ficción cuya fecha de estreno se localiza entre los años 2010 y 2014, ambientadas en tal espacio de tiempo, es decir, en un Santiago de Chile contemporáneo. Todas las películas han transitado diversos festivales internacionales, recibiendo, la mayoría de ellos, galardones y premios.

Sentimos interés por aquéllas películas cuyos realizadores tuvieran una filmografía de ficción escueta, y procuramos enfocarnos en óperas primas o segundos largometrajes, habiendo cierta consonancia entre la emergencia de personajes de ficción con construcciones de género alternativos a lo tradicional y la aparición de nuevos nombres en la filmografía nacional de los últimos años.

La película *Gloria* constituye una excepción por tratarse del cuarto largometraje de Sebastián Lelio (si bien en estricto rigor *Fragmentos Urbanos* es su primer largometraje, como se trata de una agrupación de cortometrajes, dirigidos por varios realizadores, no la consideraremos como parte de su filmografía personal). Esta película se incluyó dentro de la selección por dos motivos. En primer lugar, debido a que tanto en su ópera prima (*La Sagrada Familia*) como en su segunda película (*Navidad*) el director construye personajes que cuestionan los roles tradicionales o que se encuentran en crisis respecto de los mismos (lamentablemente estas películas se encuentran temporalmente fuera del período analizado) y en segundo lugar por presentar una protagonista y un coprotagonista de un segmento etario que no se visibiliza demasiado en la cinematografía nacional reciente. En ese sentido, en nuestro afán de realizar un análisis que abarque un rango etario mayor, nos pareció pertinente incluirla dentro del análisis.

Fueron descartadas las obras que correspondieran a adaptaciones de otras obras artísticas (novelas, cuentos, poesías, canciones, *remakes*, obras pictóricas u obras de teatro).

### 03. Visionado y análisis de las obras seleccionadas bajo una pauta específica

La pauta creada obedece a las necesidades del análisis dual antes mencionado y se definieron los criterios siguientes:

- Análisis de Puesta en Escena: *personajes, acciones, indicios* (lo que permanece implícito, los presupuestos de una acción, el significado de una atmósfera), *temas* (lo que define el núcleo principal de la trama, en torno a lo que gira el film o lo que pone en evidencia), *motivos* (unidades de contenido que de van repitiendo en el film).

- Identificación de representaciones sociales que plantean los realizadores a través de sus personajes. Describir el conjunto de rasgos, prácticas, características psicológicas y comportamientos que definen personajes coherentes con las características de construcción de género definidas y que sean reconocibles a partir del sentido común.

- Aplicación del test de Bechdel a cada película: identificar si se cumplen o no los criterios que definen el test.

#### 04. Análisis comparativo de las obras

Decidimos enfocarnos en los elementos en común que se pudieran identificar desde la perspectiva sociológica y antropológica de los autores seleccionados, con el fin de elaborar una trama de relaciones a partir de las temáticas presentes en las obras, tales como la manera de manejar las responsabilidades inherentes a cada género (maternidad, paternidad y los costos personales que esto conlleva), la manera de enfrentarse a la propia sexualidad y a la ajena, la comodidad o incomodidad que parecen tener los personajes con los roles de género que les corresponden y cómo esto influye en sus relaciones interpersonales. ¿Se muestran desafiantes frente a los órdenes preestablecidos? ¿son conscientes de las limitantes o las libertades inherentes a las que están sujetos? ¿es siquiera un cuestionamiento para los personajes la idea de igualdad de género?

Además procuramos contextualizar a los personajes dentro de un marco socioeconómico (de manera tangencial y no como base del análisis), para poner en perspectiva las necesidades y cuestionamientos de los personajes según las condiciones de su nivel social. Por ejemplo, no es lo mismo una problemática sobre la maternidad/paternidad y sus obligaciones entre quien tiene los medios económicos y culturales para poder satisfacer las necesidades de un(a) hijo(a) y quien tiene que enfocar la mayor parte de su tiempo y energía para siquiera poder alimentarlos.

## **PRESENTACIÓN DE RESULTADOS**

Dividiremos la presentación de resultados en tres secciones. En la primera, presentaremos un breve análisis de la puesta en escena de cada película seleccionada. En la segunda, expondremos una tabla comparativa con los resultados de someter las obras al test de Bechdel y, finalmente, se presenta un análisis comparativo de las obras, desde la perspectiva de las representaciones sociales que se pueden describir a partir de los personajes protagónicos.

### **1. ANÁLISIS DE LA PUESTA EN ESCENA**

En esta primera parte expondremos una sinopsis junto a un breve análisis de la puesta en escena de cada película. Cabe consignar que luego del visionado en conjunto de cada obra, discutimos acerca de la puesta en escena y de la representación social de género que aparecía expuesta en cada filme, tanto de los personajes protagónicos, como de los secundarios.

#### **PERRO MUERTO, Camilo Becerra, 2010**

##### **Sinopsis**

Alejandra (22) es una joven madre soltera que vive junto a su hijo, Nicolás (8) en la casa que perteneció a la recientemente fallecida bisabuela paterna del niño, a quien cuidaron durante años. Cuando Braulio (45), el abuelo del niño, decide vender la casa, Alejandra debe buscar dónde ir, enfrentando la disyuntiva de hacerse cargo de su hijo o seguir viviendo la vida adolescente a la que se aferra. Se apoya en Pájaro, un “amigo con ventajas” de clase media-alta, y Josefina, una amiga que la acompaña pero no la comprende.

## **Puesta en escena**

La narración se construye desde la omisión. Omisión de escenas, por ejemplo; que si bien ayudarían a simplificar el avance de la historia, no aportarían mayor información; esta estrategia se puede ver en momentos como los cambios de casa; es como que Alejandra simplemente apareciera en otra casa, no es necesario mostrar la conversación que lleva a la petición de asilo.

Omisión en el lenguaje como manera de construcción formal. Alejandra es muy reservada; en parte por orgullosa, en parte porque intuye que no hay quién le escuche. Transita en un universo silencioso, como una manera de expresar físicamente su angustia y su duelo; la mayoría del tiempo, cuando los personajes hablan, es sólo ruido; hay incluso, una recurrencia constante al trato verbal violento, como un modo natural de relacionarse; entonces, el espacio de cariño y de calma reside en el silencio. Omisión visual, también. Hay una búsqueda por reducir el dramatismo de las escenas cruciales de explosión emocional (la pelea con Pájaro por el perro que le regala a Nicolás; la escena con Josefina cuando Nicolás descubre que el perro está desaparecido, o cuando Alejandra tiene que rogarle a su suegro que no la eche a la calle); la cámara tiende a quedarse donde la emoción está más baja, como para reforzar la incomunicación entre los interlocutores. Si no vemos al que sufre, cuesta más empatizar con él. Vemos, más bien, al indolente, al que no reacciona como debiera, al perplejo.

Hay varios símbolos/objetos repartidos por la película que hablan del universo interno de la protagonista y sus emociones; suele bastar con que aparezcan en cuadro, o sean evocados, para que uno ya sepa qué es lo que le está sucediendo a Alejandra. Algunos de estos símbolos son: la lamparita de noche, el oso panda, el chaleco tejido amarillo, el perro (o la evocación de distintos perros).

La lamparita de noche tiene relación con los momentos de angustia de Alejandra, es un elemento que ella usa para encontrar calma y consuelo cuando no puede dormir; basta con el acto de encenderla para que sepamos que está angustiada.

El perro como símbolo de amor y contención para Nicolás. Simboliza la preocupación (o falta de) que tiene Alejandra con su hijo. Tratar de deshacerse del perro porque le resulta imposible hacerse cargo de él, tratar de recuperarlo en vano, rescatar otro cachorro al final, son actos representativos de las dudas que tiene A. Con su propia identidad como madre.

El apego a la juventud está simbolizada en el oso panda que acarrea A. a todas partes. Si bien lo pone a la venta en la feria, lo vende a 50 mil pesos, haciendo patente la calidad de objeto precioso. Expresa algo así como una reticencia a madurar, considerando que es un objeto que va dejando de aparecer hacia el final de la película.

Se trata de una película donde los objetos se instalan como una meta-narrativa; hay apegos de por medio, coherentes con el estado de precariedad en que se encuentra la protagonista y su hijo, donde lo poco que se tiene se cuida y se conserva o bien se vende para sobrevivir. Incluso la cama vacía de la bisabuela fallecida; su presencia y el cariño sentido y entregado se expresan en la recurrencia tanto de madre como de hijo a la cama vacía; durmiendo en ella o simplemente contemplando el colchón en silencio. Los objetos, en esta película, son de suma importancia.



## **JOVEN Y ALOCADA, Marialy Rivas, 2012**

### **Sinopsis**

Daniela (17) es una joven de clase alta que vive en el seno de una familia evangélica. A un mes de dar la PSU es expulsada del colegio por acostarse con un compañero de curso. A modo de castigo su madre la obliga a ingresar a trabajar en un canal evangélico donde conoce a Antonia y a Tomás; con este último inicia un pololeo. Sin embargo, Antonia despierta en ella un fuerte interés lésbico, lo que la lleva a iniciar una relación paralela. Como una forma de dar fin a sus confusiones decide bautizarse, pero el mismo día del bautizo Tomás descubre a través del blog de Daniela la relación que mantiene con Antonia, lo que llevará a la madre a desterrarla de la familia.

### **Puesta en escena**

Desde un inicio la película logra instalar con acierto el dispositivo de internet y en particular el del blog como parte estructural de su propuesta formal. Es así como la película se divide en doce entradas de blog, algunos de cuyos títulos son versículos bíblicos de la carta del apóstol Pablo a los Corintios. La voz en off de la protagonista narra episodios sobre su pasado o reflexiona sobre lo que le sucede. Esos momentos se componen desde una visualidad plástica, ya sea utilizando una estética de estudio, usando fondos de colores planos, empleando un filtro de color sobre la imagen o introduciendo elementos gráficos, fotografías, recortes o imágenes en movimiento intervenidas, ya sean de archivo, fragmentos de series de televisión o cine porno.

En muchas ocasiones, una vez finalizada la reflexión o el recuerdo, los seguidores del blog manifiestan su opinión, mediante una cámara que los muestra de manera frontal y en donde a través de la voz en off y la escritura de sus comentarios sobre la pantalla nos enteremos de lo que opinan. La utilización de

estos dispositivos formales, le imprime mayor frescura y velocidad al relato y la acercan al lenguaje atomizado de internet. Con este tipo de recursos, la película resalta la importancia de la estructura formal si no por sobre, al menos al mismo nivel que la trama.

Al empezar la película, vemos a Daniela masturbándose rodeada por adolescentes dormidos tras una noche de fiesta y su mamá llamándola insistentemente por celular. Esta escena grafica el leitmotiv de la película: una madre deseando controlar a su hija adolescente y una hija escapando de ese control para poder disfrutar y experimentar la vida sin los prejuicios impuestos por su familia. Es así como en búsqueda de su propia identidad sexual, Daniela irá transgrediendo los dogmas de la moral evangélica de manera cada vez más provocadora.

En esta pugna entre control y libertad aparecen las contradicciones latentes de nuestro propio país. Si uno no cree en la religión que profesa la familia, ¿por qué debería regirse por esa doctrina valórica? De alguna manera la madre de la protagonista simboliza al Chile más conservador, el que quiere seguir aferrado a sus creencias, pese a que el país esté cambiando. Actualmente, los jóvenes viven de una manera mucho más libre y desprejuiciada, lo que en la película se refleja tanto en los seguidores del blog, donde las actitudes de la madre son vistas de manera anacrónica, como en la manera irreverente de escribir de Daniela.

Como parte de la resolución de la dicotomía control/libertad la película plantea dos posibilidades. Por un lado está la tía enferma de cáncer y por otro la hermana mayor, desterrada de la familia por haberse casado a escondidas. Si bien nunca se explicitan las causas que han llevado a la tía a enfermar, Daniela desliza una teoría cuando plantea: “Madre refunfuña siempre y no se enferma nunca, tía refunfuña poco y se enferma de cáncer”. Pareciera que el mensaje para

Daniela es: te sometes y enfermas o eres libre, pero te destierran. Cualquiera sea la elección, implica una pérdida.

*Joven y alocada* responde a los tiempos actuales más que cualquier otra película que hayamos analizado en esta investigación. Por una parte, utilizando la masividad de internet y de la comunicación digital como unos de los principales elementos narrativos, y en segundo lugar, tocando temáticas como la creciente liberalidad sexual de la juventud en un contexto de conservadurismo eclesiástico. Se hacen patentes los conflictos de una iglesia muy cuestionada socialmente y la crisis de la familia nuclear clásica.

Por último, la película escapa a la estructura del cine clásico. Aquí no hay héroe que logre restablecer el equilibrio luego de enfrentarse a sus peores miedos. En *Joven y alocada* hay un transitar por una confusa adolescencia, donde la protagonista aprende que las elecciones siempre tienen implicancias y que las personas pueden salir heridas, pero no hay una resolución final que permita adivinar que pasará con ella una vez que empiecen a correr los créditos.

## **LAS COSAS COMO SON, Fernando Lavanderos, 2012**

### **Sinopsis**

Jerónimo (33) es un hombre solitario, poco amigable y obsesivo. Se dedica a alquilar habitaciones a extranjeros en su hogar. Suele revisar las pertenencias de sus inquilinos en secreto. Llega a hospedarse Sanna, una joven noruega que viene a hacer clases de teatro en la escuela de una comuna periférica. Los dos personajes comienzan a conocerse, formando una extraña relación entre la atracción que sienten y las claras diferencias en la perspectiva de cómo vivir la vida y cuánto confiar en los demás. Un día, sin consultarle a Jerónimo, Sanna trae a Milton (15), un joven alumno que corre peligro. Una vez descubierto, es

aceptado en la casa mientras colabore con los quehaceres domésticos. Ahí comienzan a conocerse, formando una heterodoxa relación familiar, aprendiendo a verse de distinta manera los unos a los otros. Hasta que aparecen los persecutores del niño en la casa; dejando a Milton herido y la casa destrozada. Al poco tiempo la joven abandona el hostal y Jerónimo vuelve a su vida solitaria.

### **Puesta en escena**

Esta no es una historia de amor. La desconfianza y la confianza parecen ser dos fuerzas en pugna a lo largo de la trama. El espionaje compulsivo de Jerónimo tiene mucho de desconfianza en el prójimo, pero al aparecer Sanna, en última instancia, desconfía de su propia capacidad de seducción por métodos más convencionales.

Los espacios a medio terminar son una temática transversal en la obra. Donde Jerónimo ve mediocridad y fealdad, Sanna ve un potencial oculto y la belleza del elemento tal cual es. Así se va configurando el diálogo entre Sanna y Jerónimo.

Se utiliza la casa como metáfora del carácter de Jerónimo. A medida que va dejando entrar personas en su intimidad, los espacios incompletos de la casa van tomando orden, armonía. Además, hay una decisión del director por abrir los espacios mientras avanza la trama. El paseo a la playa, por ejemplo; es un espacio donde no es posible hacer críticas respecto a la idiosincrasia chilena (como sí aprovecha J. en el tour urbano del inicio). En lugar de eso, se genera una instancia de contemplación, de paz y silencio, de complicidad sutil donde las diferencias de los personajes logran convivir sin necesidad de enunciar los contrastes implícitos pues el sonido del mar apenas les permite oírse a sí mismos. La armonía de los espacios toma un nuevo giro de desazón hacia el final, con dos significantes que parecen contradictorios pero no lo son. En primer lugar, justo

antes del final, J. y S. tienen una discusión en el Parque de las Esculturas, donde Sanna le manifiesta a Jerónimo lo decepcionada que está de él: “Eres exactamente lo que pareces”, sentencia. Mientras caminan de regreso, se ve el edificio Costanera Center, aún desprovisto de ventanas y la estructura de cemento sin terminar. Algo se ha resquebrajado y ya no se puede volver atrás. En segundo lugar, la secuencia de planos fijos de los espacios vacíos de la casa, una vez se han ido Sanna y Milton. Ya ha pasado el caos, la casa está en orden, Jerónimo examina las habitaciones vacías y por fin obtiene lo que quería, las cosas tal como él las quiere. Orden, armonía, limpieza, soledad. Pero él al fin y al cabo ya no es el mismo, y no le queda otra que salir a la calle, al desorden, a una marcha, a contemplar a sus congéneres, buscando algún tipo de conexión.

Anaïs Nin dijo: “No vemos las cosas como son, vemos las cosas como nosotros somos”. Si bien los personajes tienen un ánimo por conocerse y comprenderse, parecen estar imposibilitados de salir de su propia cosmovisión. Ahora, además, se plantea la pregunta para el espectador: ¿quién tiene la razón?

Jerónimo y Sanna logran empatizar el uno con el otro la mayor parte de la película; aceptando de buen grado e incluso con humor las notorias diferencias de perspectivas respecto a casi todo; desde la belleza implícita en una roca que no alcanzó a ser esculpida, hasta la manera de relacionarse con los extraños. Es poderosa la influencia que tienen el uno sobre el otro. Pues si bien Jerónimo va soltando de a poco sus aprensiones y logra pasarlo bien conviviendo con Milton (o al menos intentándolo), Sanna se va volviendo más aprensiva y retraída con el pasar de los días; se percibe más celosa de su privacidad, encerrada en su libreta, cada vez comparte menos impresiones con Jerónimo y prefiere guardar silencio. El encuentro de dos mundos nos haría creer que resultaría en un aprendizaje mutuo donde se fortalecería la confianza, y el entusiasmo de Sanna contagiaría a

cuanta persona ella conociera. Pero no. Los personajes lo han intentado sinceramente, han querido encontrarse y comprenderse; pero ambos creen que tienen la razón y están en total desacuerdo con el punto de vista del otro. Para cuando llegan a la casa y Milton está herido, ya está claro que no queda más posibilidad de diálogo; el diálogo se cerró. Y el triste desenlace nos hace creer que por mucho que quisiéramos ver el mundo como Sanna, es Jerónimo quién tiene razón. Las cosas son como son.

## **GLORIA, Sebastián Lelio, 2013**

### **Sinopsis**

Gloria (58) es una mujer divorciada. Para compensar la carencia de una vida familiar tradicional, visita asiduamente a sus hijos y amigos cercanos. Por las noches busca sexo y eventualmente una relación de pareja, en el mundo de las fiestas para adultos. Este cómodo estilo de vida se altera cuando conoce a Rodolfo (65), recientemente separado, que se enamora de ella. Gloria comienza un romance, pero éste se deteriora paulatinamente por la enfermiza dependencia de las hijas y ex mujer de Rodolfo. Esta relación, a la que Gloria en un principio se entrega con entusiasmo, terminará por hacerle ver que deberá reinventarse para enfrentar con nuevas fuerzas su definitiva entrada a la vejez.

### **Puesta en escena**

La película arranca con un plano que efectúa un prolongado zoom in que termina en un primer plano de Gloria. Una vez instalados a esa distancia, nos quedaremos ahí, siguiendo la vida de este personaje desde esta cercanía. Utilizando el plano medio corto con poca profundidad de campo como un recurso recurrente, iremos explorando el mundo de la protagonista.

En toda la secuencia de inicio que empieza por la noche en una discoteca para adultos, continúa visitando a sus hijos y termina trabajando en una compañía de seguros, lo que queda claro es que a pesar de estar constantemente rodeada de gente, Gloria se siente sola. Afectivamente no hay nadie que la necesite ni la busque e intuimos que a pesar de su vitalidad y energía de vivir, a ella le hace falta algo o alguien para sentirse plena.

En el segundo acto se plantean con claridad los deseos y las fuerzas antagónicas de la protagonista. Se confirma que efectivamente Gloria acude a las fiestas en busca de una relación de pareja, lo que finalmente consigue a través de Rodolfo, quien dice estar recientemente separado. En conjunto cumplen con todos los ritos de los enamorados: salen a comer, se cuentan sus problemas, se leen poemas, salen a bailar y tienen relaciones sexuales frecuentemente. Todo va bien, hasta que se manifiesta la excesiva dependencia de la ex esposa e hijas hacia él, a través de llamados telefónicos que suenan incesantemente cada vez que están juntos. Esta relación de mutua dependencia es patológica, debido a que funciona bajo una lógica del deber ser, del cumplimiento y no desde la honestidad de hacer lo que realmente se desea. Pese a esto, Rodolfo intenta que su relación con Gloria funcione, pero al no poder manejar la situación opta desaparecer sin dar explicaciones, apostando por que ella lo terminará perdonando.

Ante la imposibilidad de ver cumplido sus deseos, Gloria pasa por distintas etapas. Tras una breve primera etapa de frustración, pasa a una de negación en la que decide emborracharse e involucrarse con un hombre menor que ella. Al día siguiente y tras despertar en la playa, empieza un lento camino de aceptación de su situación actual. Pareciera ser que todo lo que sucede en este tercer acto: la admisión del gato del vecino en su casa, no querer escuchar las excusas de Rodolfo, ir a la casa de este a disparar las pistolas de paintball, negarse a la

invitación a bailar de un hombre en el matrimonio de la hija de sus amigos, apunta en la línea de asimilar que en esta nueva etapa de la vida no habrá espacio para una pareja y no lo será tanto por falta de oportunidades, sino más bien por hastío.

Es interesante como la música diegética va dando pistas acerca de los estado anímicos y los pensamientos de la protagonista. En un inicio, antes de conocer a Rodolfo, la letra de la canción que tararea en el auto dice así: “La ciudad es húmeda, bajo un cielo pálido y me siento libre, libre, libre,”. Tras conocer a Rodolfo y viviendo en la plenitud de su relación, mientras se depila canta: “Te amo, te extraño, te sueño, te espero. No puedo vivir sin tus besos. Mi vida no es vida si no estás en mi.” Hacia el final de la película, mientras espera que Rodolfo regrese a su casa para dispararle con la pistola de paintball, suena en la radio: “Mi alma está herida, mi cuerpo cansado. Son tantas las horas y nadie a mi lado. No ha sido muy fácil, seguir el camino. Ni ha sido sencillo, quebrar mi destino. A ver si algún día tu estás a mi lado”.

## **VOLANTÍN CORTAO, Diego Ayala y Aníbal Jofré, 2013**

### **Sinopsis**

La película narra la historia de Paulina (21), una joven estudiante de trabajo social que está haciendo su práctica en un centro de reinserción de menores. Allí conoce a Manuel (16), con quien empieza una relación de amistad que la lleva a cuestionar su vocación y a vivir una nueva adolescencia, esta vez libre de costumbres y rutina, robando horas de un mundo que no le pertenece. Juntos, recorren barrios, fiestas, parques, micros; hasta que la relación es descubierta por el director del centro y Paulina es expulsada. Ante esta frustración, decide acompañar a Manuel a infiltrarse en casas vacías de un barrio acomodado, encontrando un trágico desenlace.



## Puesta en escena

La cámara en *Volantín cortao* sólo deja espacio para dos personas, Manuel y Paulina. Hay una clara intención en el lenguaje visual que tiene dos funciones que parecen contradictorias: la intimidad y la claustrofobia. Vemos el rostro de Paulina y su entorno inmediato la mayor parte del minutaje de la cinta; de este modo, podemos contemplar sus impresiones respecto a lo que experimenta de primera línea: el miedo, la incomodidad, la alegría; está todo ahí, cerca. El cuadro se abre mínimamente para compartir con aquel que orbite cerca, pero no es mucho lo que vemos ni lo que escuchamos que no sea lo que a Paulina le interesa. Pero cuando está sola, en esta soledad patética del transitar eterno entre un barrio y otro, la cámara nos deja ver la pobreza del paisaje, el descuido, una identidad fría de barrios carentes de ornato, que parecen ser coherentes con la soledad interna de los personajes. El paisaje es personaje en tanto está abandonado y carente de cariño.

Hay variados elementos en la construcción técnica de la película que permiten apreciar un relato fresco y verosímil. La interacción entre los dos actores, a decir, una actriz y un no-actor que se interpreta en parte a sí mismo. La estrategia de dirección de la dupla Ayala – Jofré consistió en encontrar una actriz que tuviera muy buena química con René Miranda, el joven debutante, de tal forma que las escenas fluyeran sin la necesidad de acotarse a un guión escrito, prefiriendo señalar directrices respecto a los temas a tratar en cada escena y que los jóvenes improvisaran a partir de esas acotaciones.

La película, según sus directores, plantea mostrar el apartheid económico presente en la sociedad chilena (*El Mostrador*, 14.10.2013) la posibilidad del encuentro entre estos dos personajes, de orígenes socioeconómicos tan dispares, parece prácticamente imposible en condiciones reales, y la química y la confianza

espontanea que les ocurre de manera mutua, se configura como la única razón para permanecer juntos, y apoyarse el uno al otro.

Esa es la parte más interesante de este encuentro; a pesar de sus diferencias, ambos están muy solos en sus respectivos entornos, y encuentran en el filtro de la diferencia, un espacio de confianza tan potente que es capaz de soportar cualquier otro impedimento cultural. Hay, además, una fuerte ironía respecto a la presencia parental; aunque Paulina proviene de un hogar tradicional, con padres que cumplen con el rol de cuidadores y proveedores (vive en un hogar acomodado y con recursos para pagar la universidad, los padres participan de las interacciones familiares y demuestran interés por la vida de sus hijas), el desapego hacia su familia hace de ella un personaje desvalido, pues no tiene a quien recurrir; a lo largo de la película ocurren varios episodios donde ella decide, aún en la más triste precariedad, resolver por su cuenta en lugar de solicitar rescate a los progenitores. En cambio Manuel, joven en “riesgo social”, que está en proceso de reinserción, que fue abandonado por su padre y madre y dejado a cargo de su abuela, tiene un nicho de contención emocional mucho más cohesionado que Paulina; la figura de la abuela es absolutamente presente, y a pesar de los variados problemas que el pequeño núcleo familiar acarrea, se siente la cercanía, la complicidad y el cariño en la célebre escena donde los tres personajes toman once.

No sólo hay un descubrimiento de un mundo más entretenido, hay también una búsqueda de acogida. Paulina encuentra un espacio lleno de generosidad; del desprendimiento que sólo puede ostentar aquel que no tiene nada. En este espacio, ella se permite expresar sus deseos en libertad o, al menos, en anonimato; puede ser quien ella quiera y no lo que le tocó (ironía profunda con la situación que vive Manuel, donde no hay posibilidad de ser otra cosa que la

confluencia de los “factores de riesgo”), y es justamente cuando pierde su anonimato (como era de esperarse, en una historia contemporánea, a través de una red social), que se derrumba todo.

## **SOY MUCHO MEJOR QUE VOH, Che Sandoval, 2014**

### **Sinopsis**

Cristóbal Fröhlich (40), alias el Naza es un microempresario cuya esposa se ha ganado una beca para estudiar en España con la idea de que él y sus hijos la acompañen. Humillado por el éxito de su cónyuge, el Naza corta la comunicación con su familia, al tiempo que se refugia en la oficina de su pyme y sale a la noche santiaguina a conseguir sexo para reivindicar su autoestima. En ese tránsito nocturno pasa por una serie de situaciones sin poder lograr su objetivo. Al día siguiente se encuentra con su hijo, quién lo encara y le propone una posibilidad para redimir su actuar egoísta, sin embargo en él prevalece el deseo de ganar a toda costa.

### **Puesta en escena**

La película arranca en un bar con una conversación sobre sexo entre dos mujeres que rondan los treinta años. Hablan sin inhibiciones, siendo el “pico” el tema principal de la conversación. Al rato se les une el protagonista, a quién una de ellas le ofrece sexo. Luego la otra también se lo ofrece, para que finalmente la primera le ofrezca hacer un trío; él responde que sí, luego dice que va a comprar condones, pero se termina alejando del bar.

En esta primera escena aparece la esencia de la película, tanto en términos formales, como temáticos. En primer lugar, se instala el sexo como el tema principal de cada conversación que tendrá el protagonista a lo largo de la película, con excepción de la que tiene con su hijo y con su amigo. Estas conversaciones

con mujeres tendrán siempre la misma resolución: el rechazo por parte de ellas o por parte de él, sin concretar jamás la relación sexual. Respecto a la visualidad, se opta por una cámara en mano controlada y la predominancia por los primeros planos o planos medios cortos con una profundidad de campo corta. El centro de la película está en el habla y en ese sentido la propuesta de cámara está supeditada a esta elección.

Los personajes de Sandoval son verborricos y coprolálicos. Hay una cierta actitud rebelde del director de instalar este dispositivo como una forma de hablar del chileno, o al menos de cómo habla de noche. En esa misma línea Sandoval plantea que: “Las personas develan más de noche, se les va el súper yo y aparece el ello” y sobre el Naza complementa: “Como nadie me está mirando, soy yo, mi esencia. El weón en desmadre, sin nada que lo detenga. Igual, El Naza es un conchasumadre, pero es una noche, hay que ver cómo es en su vida cotidiana.” (*The Clinic Online*, 29.04.2014)

El relato se estructura en pequeñas unidades de manera episódica. Es así como cada vez deberá enfrentar un “desafío” mayor para conseguir su objetivo. Al principio de la noche lo intentará con dos prostitutas, primero una cuarentona y luego una joven. Después irá a un bar donde lo saca a bailar una mina poco atractiva, mientras que él se acerca a una guapa solo cuando termina la fiesta. Luego intenta seducir a una adolescente que tiene pololo y hacia el final a una veinteañera a la que sigue hasta su departamento y que incluso se saca la polera y le dice que lo espera en la pieza. Al final de la película se enfrentará a la disyuntiva máxima de su deseo de irse a la playa con la joven del comercial de cerveza quien ha rondado su noche o redimirse

El director emplea un leitmotiv musical cada vez que su protagonista se ve enfrentado a situaciones patéticas como cuando besa el afiche promocional de

una cerveza en un paradero o como cuando empieza a tener arcadas tras llevar “a caballito” a una adolescente.

## 2. TEST DE BECHDEL

Como mencionamos en la revisión bibliográfica, quisimos someter las películas al test de Bechdel, que si bien no ofrece un resultado concluyente en cuanto a la complejidad de los personajes femeninos retratados, sirve para determinar la representatividad del género femenino en las obras cinematográficas escogidas. Para aprobar el test, la película debe cumplir con las siguientes premisas:

1. En la película deben existir al menos dos personajes femeninos.
2. Dichos personajes deben hablarse en algún momento.
3. Dicha conversación debe tratarse sobre algo que no sea un varón.

En el siguiente cuadro se puede apreciar el resultado en detalle:

**Tabla 1**  
**Resultados de la aplicación del test de Bechdel a las películas analizadas en la Tesina**

Película	Criterios	Resultado Final
Perro muerto	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Hay dos personajes femeninos con nombre en la película: Alejandra, la protagonista y su amiga Josefina.</li> <li>2. Hay varias conversaciones entre ambas.</li> <li>3. En un par de ellas no conversan sobre hombres, como cuando Josefina le cuenta sobre sus aspiraciones en el futuro o como cuando Alejandra le manifiesta su</li> </ol>	<b>Sí</b> cumple con los criterios.

	preocupación por donde vivir.	
Joven y alocada	<ol style="list-style-type: none"> <li>Hay cuatro personajes femeninos con nombre en la película: Daniela, Teresa (madre), Antonia e Isabel (tía).</li> <li>Hay varias conversaciones entre distintas duplas de mujeres.</li> <li>En un par de ellas no conversan sobre hombres, como cuando madre e hija conversan en el auto sobre su relación o como cuando madre y tía conversan acerca del futuro de Daniela.</li> </ol>	<b>Sí</b> cumple con los criterios.
Las cosas como son	<ol style="list-style-type: none"> <li>Hay solo un personaje femenino (Sanna).</li> </ol>	<b>No</b> cumple con los criterios.
Gloria	<ol style="list-style-type: none"> <li>Hay cinco personajes femeninos con nombre: Gloria, Ana (su hija), Victoria (su nana), Luz (su amiga) y Flavia (la nueva pareja de su ex esposo).</li> <li>Hay varias conversaciones de la protagonista con distintas mujeres.</li> <li>En un par de ellas no conversan sobre hombres, como cuando Gloria y Victoria conversan sobre el gato o como cuando madre e hija se despiden en el aeropuerto.</li> </ol>	<b>Sí</b> cumple con los criterios.
Volantín cortao	<ol style="list-style-type: none"> <li>Hay más de un personaje femenino, pero solo uno con nombre: Paulina, además está su hermana, la abuela de Manuel y la directora del reformatorio.</li> <li>Hay varias conversaciones de Paulina con otros personajes femeninos.</li> <li>Estas conversaciones se tratan generalmente sobre hombres con la excepción de cuando la directora del reformatorio le llama la atención a Paulina por un arma.</li> </ol>	En principio <b>sí</b> cumple con los criterios, pero nos queda la duda debido a que la conversación por el arma es en función de un chico del centro (personaje masculino).

Soy mucho mejor que voh	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Hay varios personajes femeninos en la película, pero solo uno con nombre: Elisa, la esposa del protagonista.</li> <li>2. Hay solo una conversación entre dos personajes femeninos.</li> <li>3. Esta conversación se trata sobre sus relaciones sexuales con hombres.</li> </ol>	<b>No</b> cumple con los criterios.
-------------------------	---	-------------------------------------

Es interesante que cuando las películas tienen como protagonista a una mujer, la película tienda a aprobar el test. Se podría intuir que en esas películas, independiente de que hayan sido realizadas por un director o una directora, las mujeres están representadas de manera más compleja, abordando más aristas que la construcción en función de un otro masculino.

De la misma manera, llama la atención que en las películas analizadas y tomando en cuenta que los protagonistas varones se encuentran en crisis o que no obedecen al modelo patriarcal, las mujeres solo aparezcan de manera funcional a ellos. A pesar de que ellas son importantes agentes que gatillan la acción en los protagonistas. Pareciera ser que los conflictos los viven de una manera más intelectual, dentro de su propia cabeza, que compartidos y expresados a un o una otra.

### 3. ANÁLISIS COMPARATIVO DEL LOS PERSONAJES

En este apartado quisimos reconocer las analogías, semejanzas y diferencias entre los personajes protagónicos y secundarios que aparecen representados en las películas seleccionadas. También, analizar con el prisma de los estudios de género como se construyen los personajes, cual es su forma de actuar y cuales son sus motivaciones principales.

Al ver los seis largometrajes, procurando encontrar elementos en común que permitieran elaborar líneas de análisis, no puede dejarse de lado la importancia que tiene, tanto para los personajes femeninos como masculinos, la presencia del núcleo familiar, ya sea como mecanismo de contención o, por el contrario, de tensión. A ningún personaje le es indiferente su familia y, en varias de las obras, es uno de los ejes dramáticos.

Por ello, resultan particularmente útiles las descripciones de la asociación entre feminidad y maternidad descritas por Sonia Montecino y Marcela Lagarde. Pues es esta asociación la que parece generar variados conflictos entre lo que se espera de los personajes femeninos, lo que desean y las relaciones que establecen con los personajes masculinos.

El mito mariano de Montecino se hace presente en varios de los hogares representados en pantalla. En todas las películas seleccionadas podemos encontrar a la figura del padre ausente o abandonador, o al huacho condenado a repetir el patrón, o a la madre-maría que, en soledad, tiene que ejercer de madre, padre y proveedora. Cabe destacar la figura de la madresposa de Lagarde que, similar a la imagen de madre-maría, entrega todo de sí para sus hijos y para el resto (en una pulsión vital por satisfacer las necesidades ajenas que es la culminación de su realización personal), independiente de si hay una figura masculina que la haya abandonado. Los personajes femeninos maternales transitan entre estas dos figuras.

Ejemplos evidentes son Alejandra (*Perro muerto*) o Gloria (*Gloria*), o la abuela de Manuel (*Volantín cortao*) en el caso de la madre-maría, que abarca todos los roles a los que tiene acceso, no necesariamente por deseo, mas es el destino que le toca. En el caso de Gloria, su status socioeconómico le regala una ventaja; ella ha logrado criar a sus dos hijos de manera autosuficiente y se puede



entrever en la historia que todos tienen un buen pasar económico; producto de esta autosuficiencia, ella se siente con derecho a vivir su vida de la manera que se le antoje, sin mediar explicaciones ni siquiera a dichos hijos. Lagarde menciona cómo la maternidad des-erotiza a la madre, en tanto su sexualidad pasa a ser un fin exclusivamente reproductivo; este es uno de los principales cuestionamientos en Gloria, la visibilización de una intimidad tan legítima como natural y que parece ser foco no sólo de extrañamiento, incluso de críticas, “La película no alcanza a ser una metáfora de la sociedad ni de la mujer adulta y lo que queda es la particular peripecia de Gloria, una protagonista de emociones fáciles, sin capacidad para asumir la soledad y con una desnudez más inerte y estatuaria que erótica y necesaria.” (Martínez, *El Mercurio* 10.04.2013). Si bien Gloria actúa de manera espontánea (lo que la hace un personaje tan entrañable), parte de su conflicto es la contradicción entre lo que se espera de ella, de una “mujer de edad”, y lo que ella en realidad desea hacer.

Lo que sí nos queda claro, independiente de si las opciones de estilo de vida sean o no del agrado de la opinión pública, es que los personajes femeninos, especialmente las madres, están representadas como monoparentales. Algo que más que admiración o abnegación, genera relaciones de conflicto profundo, entre agradecimiento y admiración por parte de los hijos, pero combinado con cierto resentimiento frente a la imperfección de la madre, al no poder cumplir cabalmente con todos los roles que se ha autoimpuesto.

Especialmente difícil resulta el caso de Alejandra con su hijo Nicolás (*Perro muerto*), quien la desafía y la cuestiona, haciéndole saber que la considera un par en lugar de una figura de autoridad. A Alejandra, además, le toca ser cuestionada por varios flancos: es madre soltera, adolescente, pobre al punto de la indigencia y al parecer es huérfana (y además, el padre de su hijo es una figura ausente); el

trato que recibe de su suegro, Braulio, hostil en demasía por razones que no se explican, parece ser la opinión de la sociedad completa depositada sobre el personaje: “La película es una recopilación de sensaciones, imágenes, lugares y personajes que nos violentan, porque la pobreza es violenta. Nosotros intentamos exponer esas complejidades, situándolas en un contexto que le impide a una mujer ser niña y también ser adulta, atravesada por la responsabilidad de hacerse cargo de un otro sin contar con los medios económicos ni emocionales para hacerlo, cargando en sus hombros con los costos de una sociedad que la margina tanto por ser pobre como por ser mujer”. (Becerra, *Saborizante*, 25.10.2011)

Surgen, por otra parte, figuras femeninas que no quieren seguir el sino trágico de la madresposa, o que se salen de la triangulación del mito mariano poniendo en cuestión siquiera la validez de todo el conjunto de valores y costumbres que deben ser depositadas sobre sus hombros. Son “señoritas”; esta etapa intermedia donde se es principalmente hija y que, según la costumbre, antecede a la etapa de comenzar a ser madre. Daniela (*Joven y alocada*) y Paulina (*Volantín cortao*), acarrean conflictos con sus padres, cosa coherente con su fase de señoritas, pero principalmente acarrean conflictos con elementos de la moral de la sociedad; experimentan, cada una a su manera, la rebeldía adolescente, que es a fin de cuentas, un acto deliberado de incumplimiento de normas impuestas por terceros.

Estas jóvenes hacen lo que en realidad tienen ganas de hacer, teniendo que enfrentar duras consecuencias por ello; consecuencias de carácter social, familiar y económico. Son ellas las que plantean que hay más en ser mujer que ser madre; son las protagonistas de sus relatos y si bien el elemento amoroso está presente como parte de los conflictos que las atraviesan, no es en sí mismo el eje central ni de las historias ni el fin último que persiguen estas heroínas. Hay algo

más ahí, una búsqueda de identidad (propia de la edad) con tintes de cuestionamiento de la idea, siquiera, del fin romántico o el deseo de familia como único destino posible.

Aparecen, entonces, personajes femeninos complejos, humanizados, con fortalezas y contradicciones, haciéndonos partícipes de los vericuetos de sus vidas, desechando el modelo de Mulvey. Vemos a mujeres siendo representadas en la pantalla en un amplio espectro de posibilidades de identidad; pero todas con algo en común: saben lo que quieren y lo que necesitan... que lo consigan es otro tema.

Respecto a los protagonistas masculinos, la edad también se puede considerar un criterio de diferenciación para hablar de las figuras representadas en pantalla; pero se mantiene a la familia como el punto de crisis que acompaña a los personajes. El mito mariano de Montecino cobra relevancia nuevamente cuando se trata del impacto del padre abandonador o ausente.

El padre ausente se puede identificar en casi todas las historias, de manera literal o simbólica, pues que un padre siga siendo el proveedor de la familia, no significa que su vínculo con dicha familia sea cercano o relevante para el desarrollo de sus hijos; por ejemplo, encontramos al padre de Paulina (*Volantín cortao*), el padre de Daniela (*Joven y alocada*) o el ex esposo de Gloria, Gabriel (*Gloria*), figuras paternas que si bien están presentes físicamente, han perdido valor como figuras de autoridad y no están al tanto de lo que sucede con sus hijos.

Por otro lado están personajes como Rodolfo (*Gloria*) que, habiendo cumplido un rol central en la crianza y como jefe de hogar, es incapaz en esta nueva etapa post divorcio, en que sus hijas además ya son adultas y podrían ser autosuficientes, de desligarse de este rol de demanda constante en función el bienestar de sus hijas y de su ex esposa. Aquí ocurre una disociación con el mito

mariano y aparece un personaje cuya subjetividad pesa mucho más para la historia, aún siendo un mundo invisible para el espectador (y para Gloria). La masculinidad de Rodolfo está en entredicho, pues él no sabe autodefinirse si no es a partir de su rol de proveedor. “La virilidad no se otorga, se construye, se fabrica” (Badinter, 1992); Rodolfo se reconoce a sí mismo en proceso de transformación, al principio de la película menciona que acaba de perder un alto porcentaje del peso corporal que ostentaba, además de haberse divorciado recientemente. Conocemos a Rodolfo cuando está preguntándose a sí mismo quién es, y con la voluntad de reinventarse a sí mismo: sale de fiesta a conocer mujeres, procura bailar, conectarse con la poesía y tener relaciones sexuales, y disfruta de los dividendos de un negocio de paintball que nos da pistas claras de que aún en cuerpo de anciano, lo que Rodolfo sigue siendo es un niño y como tal, debe cada día reafirmar su identidad, ejercer su masculinidad.

Romper con el supuesto de la superioridad frente al género femenino no es tarea fácil. En la mente de Rodolfo, lo que lo hace un hombre “de verdad” es todo aquello que ha dejado atrás (la paternidad y la vida conyugal) y el enfrentamiento con Gloria le obliga a redefinir qué se entiende por masculinidad, más allá de los límites que su auto observación permiten. Como hombre, demanda la atención y devoción de Gloria, así como las otras mujeres en su vida le hacen saber que no pueden sobrevivir sin él; como Gloria no sólo cree en su propia independencia sino que espera lo mismo de él, su lugar (rol) se vuelve frágil y decide desertar, una y otra vez decide desertar de la chance de reinventarse junto a Gloria, recordándonos al mito mariano pero con un giro dramático, no deserta de la esposa sino de la amante.

En esta dicotomía entre querer ser una cosa u otra y no saber cómo manejarse, nuestros personajes masculinos están mostrándonos que en este

triángulo familiar patriarcal, ellos tampoco la tienen tan fácil. Héctor Soto escribe para *La Tercera* "... en Chile las cosas son distintas. Entre nosotros la pelota salta para otro lado. Chico intenta conocerse a sí mismo. Chico recorre su pieza. Chico cree conocerse pero se engaña. Chico empieza en la confusión y termina en la perplejidad. (...) Lo importante, lo que no hay que perder de vista, es que si esto no es revelador de un problema anímico y también hormonal quiere decir entonces que nuestras películas han perdido toda capacidad de ser espejo o caja de resonancia del país que tenemos" (Soto, *La Tercera*, 23.08.2013)

El patrón de acción, el *modus operandi* que observamos en Cristóbal Frölich (*Soy mucho mejor que voh*) es similar; al menos este es un varón que reconoce abiertamente que lo que quiere es mantener el status de superioridad respecto de las mujeres, lo grita en una cocina sucia donde va a pedirle plata a un amigo a quien también considera inferior. Sus problemas vienen de la dimensión familiar y parecen ser el eje que determina todas sus acciones, El Naza necesita reafirmar que todo lo que da por supuesto sigue ahí. Pero el mundo le demuestra con violencia que su paradigma de masculinidad se ha quebrado y claramente él no sabe que hacer con eso. No tenemos certeza de si se puede originar un nuevo paradigma, pero por el momento se nos ha hecho patente que el antiguo se está desarmando.

Se observa en las películas la preponderancia del mundo familiar como el marco de referencia o de definición de los roles de género. Resulta interesante, entonces, una película cuya trama no pase por ese lugar, ni desde la potencial paternidad o maternidad, ni desde los conflictos con los propios padres. En *Las cosas como son*, los dos protagonistas están en plena adultez y se plantea un escenario propicio para una historia de amor con ribetes pseudo filosóficos, pero no es el caso; la historia parte más o menos igual que otras: chico conoce a chica,

queda deslumbrado e intenta conquistarla; pero resulta que chico no es capaz de impresionarla (por timidez o nula inteligencia social) así que opta por medios poco ortodoxos para obtener información que le ayude a agasajarla. Y luego chica, liberada de trancas sexuales o necesidad de ser rescatada, prefiere mantener una relación ambigua e informal con chico, a sabiendas de que la posibilidad de una construcción de compromiso e intimidad, no sólo puede resultar complicada, sino que no es un deseo manifiesto por ninguno de los dos. Es en *Las cosas como son*, donde las representaciones de la mujer y el hombre se sienten más contemporáneas; no porque sea parte de la temática la puesta en cuestión de los roles tradicionales de género, sino porque su conflicto parte de la base de la naturalización de estos nuevos modelos de representación y se explaya mucho más allá de este tema.

A Jerónimo no le complica que Sanna sea una chica independiente, desenfadada y liberal; lo que opina es que ella es muy ingenua e idealista, pero ese conflicto no tiene que ver con que ella sea mujer. Y, por otra parte, Jerónimo tiene esta gran casa, donde la posibilidad de armar una familia es viable; pero no se cuestiona en ningún momento si ha de tener hijos, siquiera una pareja estable con quien compartir ese hogar; tampoco hay una búsqueda de prestigio en lo que hace, ni de enriquecerse, ni de hacer nada representativo de la masculinidad hegemónica, ni siquiera hay una búsqueda por cambiar y ser mejor, o por aprender una lección al final del día. En este sentido, el héroe clásico descrito por Mulvey, está completamente desdibujado. En cuanto a Sanna, es interesante como a diferencia de Daniela (*Joven y alocada*), Paulina (*Volantín cortao*) y Alejandra (*Perro muerto*), aparece representada como un personaje más libre. Ella no tiene conflictos con vivir la sexualidad sin reprimirse y despojada de sentimientos de culpa. Tampoco vemos a sus papás comunicándose con ella, a

pesar de encontrarse en un país latinoamericano “subdesarrollado”. Es verdad que su forma de ser es un poco ingenua, pero en parte es así por el país de donde proviene (Noruega), cuya idiosincrasia es menos desconfiada que la nuestra. Podemos decir que en *Las cosas...* los personajes se presentan muy contemporáneos, respecto a su construcción de género y, al parecer, no atravesarán un arco dramático que los haga cambiar, una vez que termine la película.

Mujeres jóvenes que se rebelan ante la posibilidad de convertirse en madrepasas, hombres extraviados y acobardados ante mujeres independientes y autónomas, hombres y mujeres que transgreden la moral de sus clases sociales de origen en búsqueda de algo distinto y mujeres que pasan a la acción para conseguir sus objetivos: los héroes y heroínas están cambiando.

## CONCLUSIONES

Efectivamente existe dentro del espectro del cine nacional producido en los últimos años, sobre todo por parte de la generación más joven (sub 40), un interés en construir y mostrar nuevos roles de género desde la ficción. En el grupo de largometrajes observados, se pueden encontrar figuras reconocibles de los modelos de construcción de género en el cine; personajes que reafirman y perpetúan el imaginario de cierta repartición de roles de acuerdo al aparato reproductivo con el que se ha nacido. Los hay, y se muestran reticentes al cuestionamiento. Estos personajes, tanto femeninos como masculinos, se muestran con cierta agresividad frente a los personajes que sí cuestionan los modelos tradicionales, y lo ponen de manifiesto a través de castigos, burlas, ataques de ira, etc. Parece ser que se trata de un tema complejo, esto de la identidad de género.

Pero también están los personajes que inconsciente o deliberadamente ponen en cuestión estos supuestos. Es más reconocible en los personajes jóvenes, menores de treinta y cinco años, una voluntad de exploración de la vida que se pueda separar del modelo familiar y de las asignaciones preestablecidas. Como mencionamos, las “señoritas” aparecen en escena como figuras rupturistas, ya como primer requisito porque están en pantalla narrando sus historias, desde su subjetividad, como las heroínas de sus propias películas, y no como figuras accesorias a la narración del varón. Por supuesto, hay excepciones para ambos lados; una “señorita” ya mayor, Gloria, protagonista absoluta, independiente, resuelta, compleja e imperfecta; y Sanna, quien, a pesar de su desenfado, permanecerá un misterio para el espectador, pues ha de ser un misterio para el protagonista, convirtiéndola más en un objeto erótico trastocado con aires de



modernidad en función de una retórica entre Jerónimo y el guionista, que en un personaje palpable y reconocible, con subjetividad.

De todos modos, en las películas analizadas, cuando la mujer aparece como protagonista, se le representa como una persona empoderada, que si bien a ratos duda de sus decisiones, finalmente se atreve a seguir sus impulsos y deseos sin importar que vayan en contra de las convenciones sociales de su contexto. Eso lo vemos en Daniela (*Joven y alocada*), Paulina (*Volantín cortao*), Sanna (*Las cosas como son*), Elisa (*Soy mucho mejor que voh*) y Gloria (*Gloria*). Es así como la mujer se desprende del rol clásico de representación cinematográfica, donde asumía un rol pasivo y solo como un objeto de deseo, en función de las acciones gatilladas por el protagonista varón (Mulvey, 1975).

Esta mayor libertad e independencia de los personajes femeninos, traerá consecuencias de distinta índole en los varones. Por un lado están los que disfrutan de esta mujer más activa y transgresora, ya que les permite experimentar una relación que les habría costado mucho más o no hubieran podido conseguir bajo otro contexto, ya sea por una diferencia de clase social (Manuel, *Volantín cortao*) o por personalidad (Jerónimo, *Las cosas como son*). En un segundo grupo, están los que no saben cómo actuar ante esta mujer independiente y segura de sí misma, ya sea porque transgrede los valores básicos de sus creencias (Tomás, *Joven y alocada*), porque se escapa demasiado al tipo de pareja, mujer pasiva y dependiente, que ha tenido durante años (Rodolfo, *Gloria*) o porque gracias al fracaso de su propia vida, es incapaz de comprender y aceptar el éxito de su pareja (El Naza, *Soy mucho...*). La resolución en cada caso será diferente: Tomás optará por una ruptura violenta con Daniela, Rodolfo evitará la confrontación para utilizar el escape cobarde ante Gloria y El Naza funcionará desde la negación y de plantearse como víctima frente a Elisa.

En el caso de los protagonistas varones, estos no son retratados de manera activa, guiando con sus acciones el despliegue de la historia, sino más bien aparecen reaccionando ante las situaciones que les plantean los personajes femeninos. En ese sentido tampoco cumplen con el rol cinematográfico clásico planteado por Mulvey. En ellos se manifiesta un fuerte grado de indecisión en torno a lo que desean. ¿Qué es lo que quiere Jerónimo de Sanna y de la vida en general? ¿El Naza quiere realmente que su mujer regrese o se trata solo de un capricho que no sabría resolver si ella realmente lo hiciera? ¿Qué espera Rodolfo de Gloria? El varón ya no es representado como alguien fuerte, viril o decidido, sino más bien como alguien confundido, incapaz de hacerse cargo de sus deseos y en algunos casos, de su propia vida.

El Santiago contemporáneo representado en las películas, pone de manifiesto las desigualdades sociales propias de nuestro país y las configuraciones familiares que ahí persisten. Hay una relación entre el estrato socioeconómico y la estructura familiar. El Santiago de Alejandra (*Perro muerto*) se vincula con el de Manuel (*Volantín cortao*) y Milton (*Las cosas...*) en la ausencia concreta de un padre que cumpla como figura de autoridad legitimada, que les otorgue disciplina y protección. Si bien Alejandra tiene a Braulio, que como abuelo de su hijo busca cumplir con este rol paternal, este actúa de una manera ambivalente, a ratos pareciera querer ayudarla, para después amenazarla con dejarla sin un hogar para vivir. Por otro lado, Manuel es criado por la abuela y ante la ausencia de un padre ha encontrado en la pandilla un grupo de pertenencia. Por último tenemos a Milton, cuya historia familiar se omite en la narración, pero se infiere que buscar refugio en casa de un desconocido nos habla de lo débiles que deben de ser estos vínculos.

En el lado opuesto aparece la familia de Santiago oriente, representada en las familias de Daniela (*Joven y alocada*), Paulina (*Volantín cortao*), Gloria y El Naza (*Soy mucho...*). Si bien en todos estos casos existe físicamente un padre, esto tampoco conlleva necesariamente una mayor presencia o validación por parte de sus hijos. Daniela no habla nunca con él, el papá de Paulina busca comunicarse con ella, pero ella rehúye a sus intentos, el marido de Gloria ha reconstituido su vida al margen de sus hijos y El Naza no termina por ser un modelo responsable a seguir para su hijo Camilo. Es interesante como todos los personajes adolescentes encuentran en su deambular por la ciudad, con amigos fuera de su círculo familiar, un espacio contenedor mucho más relevante e inclusivo que el que les ofrecen sus padres.

La preponderancia de la temática familiar, ha permitido identificar representaciones social en consonancia con los modelos de género que hemos revisado, así como personajes que se desprenden de éstos, desarmando el modelo de Mulvey. Enhorabuena por el cine chileno reciente y los nuevos realizadores por explorar la construcción de género impuesta. Son temáticas cuyas aristas no han quedado exhaustas aún y queda mucho por revisar y múltiples historias por contar. Ahora bien, tampoco se puede afirmar que las películas presenten figuras que deliberadamente cuestionen su condición de género al interior de la ficción como parte de la temática de la película, excepto, quizás, *Soy mucho mejor que vos*, aunque también vemos signos de rebeldías varias en *Joven y alocada* y *Gloria*; razón por lo que debemos concluir que en materias de cine y género, el camino se está empezando a armar, pero queda mucho trecho antes de poder hablar de un cine que busque, efectivamente, presentar cuestionamientos de género de una manera que no sea tangencial.

## BIBLIOGRAFÍA

de Barbieri, Teresita. "Sobre la categoría de género. Una introducción teórico-metodológica" En: Debates en Sociología 18, Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú , 145-169, Lima, 1993.

Lagarde, Marcela. "Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas", Editorial Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1990.

Badinter, Élisabeth. " XY: la identidad masculina" Editorial Odile Jacob, Paris, 1992.

Moscovici, Serge. "El psicoanálisis, su imagen y su público" Editorial Huemul S.A., Buenos Aires, 1979.

Jodelet, Denise. "La representación social: fenómenos, concepto y teoría." En: Moscovici, Serge (comp.). Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales. Ediciones Paidós, Barcelona, 1986.

Beauvoir, Simone. "El segundo sexo", Editorial Galimard, Paris, 1949.

Money, John. "Hermafroditismo , el género y la precocidad en hiperadrenocorticismos : hallazgos psicológicos" En Boletín del hospital Johns Hopkins, Baltimore, 1955.

Stoller, Robert. "Sexo y género: sobre el desarrollo de la masculinidad y la feminidad", Editorial Science House, Nueva York, 1968.

Rubin, Gayle. "El tráfico de mujeres: notas sobre la *economía política* del sexo" En Reiter Rayana (comp.) Hacia una antropología de las mujeres, Ediciones Monthly Review Press, Nueva York, 1975.

Montecino, Sonia. "Madres y huachos: Alegorías del mestizaje chileno", 4ta Edición, Editorial Catalonia, Santiago de Chile, 2007.

Marqués, Josep- Vincent. "Varón y patriarcado" En: Valdés, Teresa y Olavarría José (eds.). *Masculinidad/es Poder y crisis*, Ediciones de las mujeres, Santiago de Chile, 1997.

Laguarda, Paula. "Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico" *Aljaba* (online), 2006.

Mulvey, Laura. "Placer visual y cine narrativo", *Revista Screen*, Wisconsin, 1975.

Ríos, Mónica, Espinosa, Patricia y Valenzuela, Luis. "Cine de mujeres en postdictadura", Editorial Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago de Chile, 2010.

Casetti Francesco y Di Chio, Federico. "Cómo analizar un film", Editorial Gruppo Fabbri, Milán, 1990.

Pérez, Gilberto. "Representación social y producción de significado" En: *Revista Estudios de psicología*, Madrid, 2002.