

EL GÉNERO FEMENINO EN EL CINE CHILENO DE 2000-2014: LA VISIÓN DE LOS GUIONISTAS.

FEMALE GENDER IN THE CHILEAN CINEMA BETWEEN 2000-2014: THE SCRIPTWRITER'S VISION

Roberto Paulsen B.
DuocUC, Chile.
rpaulsen@duoc.cl

Recibido: 12 de agosto de 2021

Aceptado: 16 de noviembre de 2021

La primera proyección cinematográfica en Chile fue el 26 de agosto de 1896, en Santiago, en un salón del Teatro de la Unión Central (Mouesca y Orellana 14), con un programa que tenía las mismas películas exhibidas algunos meses antes en Europa en la primera exhibición de cine mundial. Era la lógica de quienes recorrían el mundo mostrando el invento, pero sobre todo en busca de imágenes exóticas que entretuvieran a las masas consumidoras de espectáculo. Pero hubo un momento en que el espectáculo debió cruzarse con la narración. Se debían contar historias, el “efecto” no era suficiente para mantener el consumo, había que dotar a las imágenes en movimiento de identificación para los espectadores. Es quizás, el inicio del cruce entre cine y literatura. A partir de allí, la espectacularidad de la puesta en escena debía ser legataria de una historia que narrar.

De este cine primitivo, del espectáculo y la narración, se configuró una escritura, arquetipos y mitos donde el tropismo de las masas era particularmente sensible al estímulo del sexo. A los arquetipos del héroe, el villano, o de la chica y sus múltiples variantes “la ingenua” (donde el “premio” es el chico al final de la película, final feliz), le siguieron la mujer vampiresa (La mujer–hecha–para–el–placer) y otros más dentro de la denominación de mujer-objeto. Una mujer cosificada en un cine, que no olvidemos, está realizada por y para los hombres. (Gubern 92).

De cierta manera esta forma de representación básica de la mujer fue dominante (Kirkwood 31). Más aún cuando el cine norteamericano acaparó la cobertura mundial a partir del Star System (lógica de la industria cinematográfica basada en la realización de blockbuster con el señuelo de actores elevados a la figura de divos y divas, a lo que se suma un cierto monopolio de las tecnologías de exhibición y creación de efectos especiales), modelo que con pocos matices se mantiene hasta el día de hoy. (Millan 150)

No obstante, el paso del tiempo, es posible advertir que parte de la construcción narrativa del cine tradicional sigue estando presente, mas las representaciones de los imaginarios culturales y los arquetipos de rasgos han acusado el desarrollo de una sociedad en constante dinamismo. (Castro 41)

En este contexto, es evidente que el cine chileno ha experimentado cambios. Para algunos autores como Cavallo y Maza este cambio es tan relevante en su configuración e identidad que permite hablar de un fenómeno circunscrito: "El Novísimo Cine Chileno". Para otros, sin embargo -como Jorge Morales- dicho cambio obedece "sólo a un impostergable cambio generacional" (Cavallo 38). Independiente de estas dos posiciones contrapuestas es interesante puntualizar los elementos recurrentes que para Cavallo y Maza definen a "El Novísimo Cine Chileno":

Un momento (años 2003 y 2004, con el estreno de las películas "Sábado" de Matías Bize y "Y las vacas vuelan" de Fernando Lavanderos). Una herencia "El Nuevo Cine Chileno", Ciertas influencias de realizadores internacionales, centros de estudios que formaron a estos jóvenes directores y ciertas preocupaciones que los unen: "el espacio íntimo como territorio de conflicto. Los temas de la fragmentación familiar, el trauma de las familias sustitutas, la alienación de los huérfanos, la construcción de lealtades con extraños. Los cineastas novísimos, sin embargo, sin el ánimo declarado de dar la espalda al público, estaban más interesados en apostar por un lenguaje y preocupaciones propias". Así,

"El progreso social inmanente a la obra cinematográfica total, producida al interior de la nación constituye ahora una oportunidad para el florecimiento de su valor patrimonial. Es la posibilidad de "descriptar" el mensaje denso que cada película lleva en sí y que refleja lo que como sociedad hemos sido capaces de construir a nivel de significante audiovisual" (Cavallo 10-15).

Esta energía motivadora da inicio –entre otras variables- a la representación fílmica de modelos o roles relativos a la mujer. Ello, mediante caracterizaciones menos conservadoras, libres e independientes, donde la maternidad, la sexualidad y el rol social difieren de los cánones filmográficos nacionales de décadas anteriores. Estos cambios en los estereotipos de la mujer en el cine dan forma a personajes más complejos, representados en un creciente número de obras que tienen como protagonistas a mujeres. Ejemplo de ello es

el siguiente listado de películas de ficción, entre los años 2004 y 2014, donde las protagonistas son mujeres: *B Happy* (2004) de Gonzalo Justiniano; *Mujeres infieles* (2004) de Rodrigo Ortúzar; *En la cama* (2005) de Matías Bize; *Play* (2005) de Alicia Scherson; *Rabia* (2006) de Oscar Cárdenas; *Pecados* (2006) de Martín Rodríguez; *Las niñas* (2008) de Rodrigo Marín; *Alicia en el país* (2008) de Esteban Larraín; *Teresa* (2009) de Tatiana Gaviola; *La nana* (2009) de Sebastián Silva; *Navidad* (2009) de Sebastián Lelio; *Turistas* (2009) de Alicia Scherson; *Mitómana* (2009) de José Luis Sepúlveda y Carolina Adriaola; *Gatos viejos* (2010) de Sebastián Silva y Pedro Peirano; *Lucía* (2010) de Niles Atallah; *La mujer de Iván* (2011) de Francisca Silva; *Violeta se fue a los cielos* (2011) de Andrés Wood; *Mapa para conversar* (2011) de Constanza Fernández Bertrand; *Metro cuadrado* (2011) de Nayra Illic; *Bombal* (2011) de Marcelo Ferrari; *Joven y alocada* (2012) de Marialy Rivas; *Tráiganme la cabeza de la mujer metralleta* (2012) de Ernesto Díaz; *El futuro* (2013) de Alicia Scherson; *Gloria* (2013) de Sebastián Lelio; *Las analfabetas* (2013) de Moisés Sepúlveda; *Las niñas Quispe* (2013) de Sebastián Sepúlveda; *Génesis Nirvana* (2013) de Alejandro Lagos; *La voz en off* (2014) de Cristián Jiménez; *Aurora* (2014) de Rodrigo Sepúlveda; *No soy Lorena* (2014) de Isidora Marras.¹

En esta nueva definición de la realidad social, las representaciones estético filmográficas se distancian de las antiguas visiones dominantes binarias de masculino y femenino, como también de las concepciones canónicas de familia y sociedad donde el rol de la mujer remite a las distintas expresiones de una sociedad en proceso de cambios.

Coadyuva en estas prácticas de inclusividad la democratización de la producción audiovisual facilitadas por tecnologías digitales que desmonopolizan a los medios de producción y distribución, aumentando así los niveles de producción y generando mecanismos de distribución transversales. Aumentan en este contexto las directoras y profesionales del área audiovisual, siendo especialmente destacable en la labor del montaje la cantidad de mujeres que practican el oficio, con un fuerte impacto en la cinematografía local: del listado anterior de 30 largometrajes, 20 películas han sido montadas por mujeres, destacando los nombres de Andrea Chignoli, Soledad Salfate y Danielle Fillios como referentes indiscutidos de una cinematografía chilena que entrega representaciones y significados de una sociedad en plena evolución.

¹ <http://cinechile.cl/ficcion.php>

“Como seres sociales, las mujeres se construyen a partir de los efectos del lenguaje y la representación. Al igual que el espectador, punto final de la serie de imágenes filmicas en movimiento, queda apresado en las sucesivas posiciones del significado y es arrastrado con ellas, una mujer (o un hombre) no es una identidad indivisible, una unidad estable de “conciencia”, sino el término de una serie cambiante de posiciones ideológicas. Dicho de otra manera, el ser social se construye día a día como punto de articulación de las formaciones ideológicas, encuentro siempre provisional del sujeto y los códigos en la intersección histórica (y, por ello, en continuo cambio) de formaciones sociales y su historia personal.” (De Lauretis 29)

Así considerado, el concepto de representación, desde un punto de vista etimológico, tiene una doble acepción: la de ausencia (la representación es el objeto que sustituye a lo representado) y la de presencia (imagen sustitutiva con sentido simbólico). El cine por definición expresa doblemente este carácter. En primer lugar, como escenificación filmada. En segundo término, como representación de prácticas y usos sociales externos al film. Desde una perspectiva histórica, muchas veces, hemos de hablar, incluso, de un tercer nivel de representación, puesto que el film expresa acontecimientos ya sucedidos.” (Rueda y Chicharro 429)

El concepto de la representación de lo femenino en el cine, tiene hoy destacadas exponentes que han cuestionado los sistemas dominantes del discurso de género, donde el patriarcado, las relaciones binarias de lo masculino y lo femenino son demasiados simples, y encasillan el pensamiento, frente a una construcción político cultural dinámica. (Castro 24) Judith Butler y Teresa de Lauretis han liderado un cambio de paradigma, llegando esta última a afirmar que la construcción de género “/.../ prosigue hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e 'implantar' representaciones de género". El género es una representación que, sin embargo, tiene implicaciones concretas en la vida material de los individuos. Una construcción que continúa hoy no sólo en los medios, la escuela, la familia y otras instituciones, sino también en la comunidad intelectual, la teoría y el feminismo, resultando también afectada por los discursos que lo deconstruyen (Laguarda 3) La representación

patriarcal de la mujer en el cine ha transitado desde roles altamente estereotipados, ajenos a las identidades reales de la mujer, satisfaciendo al voyeur fetichista masculino.

No obstante, el avance del cine occidental a fines del siglo XX en las variables ideológicas, sociales y culturales de inclusividad y género, en Chile se experimentaba un proceso diferente. La representación de la mujer, entre otros aspectos, conlleva un proceso de rearticulación del sintagma mujer-familia:

.../fueron objeto de un doble y contradictorio tratamiento. La dictadura buscó cohesionar el núcleo ideológico de la familia al identificar – doctrinariamente- a la Mujer con la Patria como símbolo nacional de garantía y continuidad del orden, mientras disgregaba los contornos físicos y corporales del territorio familiar al someter a seres y parentescos a la violencia de su represión homicida.

*El gobierno de la Transición democrática necesitó hiperbolizar el discurso de la Familia para fundar nuevos vínculos de estabilidad comunitaria que se encargaran de *naturalizar* el reencuentro del país consigo mismo. Las mujeres que, durante la dictadura, habían impugnado el modelo político tradicional luego pasaron, durante la Transición, a reclamar identidad y legitimación dentro de su sistema de categorías.” (Richard 210).*

De este modo, es dable reconocer que la inserción de los discursos a través de la espectacularización –cinematográfica, en este caso- desdibuja la percepción del otro, proponiendo lo virtual como real. Es el propio hecho de una representación de la mujer lo que lleva en sí mismo la aceptación de un binarismo que no puede ni debe ser una categoría de dominación / sumisión funcional a la hegemonía ideológica, lo que hace del discurso cinematográfico un vehículo eficaz para rechazar el estado actual de la situación. (Gómez 12)

Las siguientes líneas intentarán describir la reconstrucción de la representación de lo femenino en el cine chileno del periodo 2004 a 2014, considerando un conjunto de películas, en las que sus protagonistas son mujeres. Dichas representaciones serán elaboradas a partir del discurso de los creadores de las historias - los guionistas-, a través del **Test** de Bechdel/Wallace, advirtiendo el dinamismo de un constructo que más que una entelequia, permite comprender las variantes de un momento del proceso histórico del desarrollo del cine chileno. (De Almeida, 27) Así, lo “residual “-como hipótesis crítica- connota el modo en que lo secundario y lo no-integrado son capaces de desplazar la fuerza de la significación hacia los bordes más desfavorecidos de la escala de valores sociales y culturales, para cuestionar

sus jerarquías discursivas desde posiciones laterales y descentramientos híbridos.” (Richard 11).

En consecuencia, las siguientes líneas analizarán la construcción de una variedad de discursos que –a través de la representación especular cinematográfica- dan cuenta de una idea de la realidad que configura un imaginario de compleja intersubjetividad. Para ese efecto, se han seleccionado 11 películas que corresponden al género del drama, largometrajes realizados en Chile entre los años 2004 y 2014, donde la protagonista es mujer.² A saber, los filmes analizados son: *B Happy* (2004) de Gonzalo Justiniano; *Play* (2005) de Alicia Scherson; *En La Cama* (2005) de Matías Bize; *Las Niñas* (2008) de Rodrigo Marín; *La Nana* (2009) de Sebastián Silva; *Metro Cuadrado* (2011) de Nayra Illic; *Joven y Alocada* (2012) de Marialy Rivas; *El Futuro* (2013) de Alicia Scherson; *Gloria* (2013) de Sebastián Lelio; *Las Analfabetas* (2013) de Moisés Sepúlveda.; *Aurora* (2014) de Rodrigo Sepúlveda.³ De ellas, interesan principalmente a este trabajo una selección de entrevistas a los guionistas, particularmente su visión de género en el Chile de la primera mitad del siglo XXI. Si bien en la mayoría de los casos se omite el lenguaje teórico común en la academia para el análisis de las representaciones especulares de género en el cine chileno, es posible advertir una interesante diversidad de miradas sobre el rol de la mujer en la reciente cinematografía nacional, objetivo último de este estudio.

² El universo de películas que cumplen esos requisitos es de aproximadamente 30 filmes. No se consideraron 19 largometrajes que tenían algunas de las siguientes características: estaban basados en personajes reales (como *Teresa*, *Bombal* o *Violeta se fue a los cielos*); no se ajustaban al género dramático (como *Tráiganme la Cabeza de la Mujer Metralleta*, símil de una comedia negra de artes marciales); repetidas representaciones de una misma directora-guionista (como es el caso de Alicia Scherson); con protagonistas variados o filmes de escasa repercusión. Por razones de extensión de las entrevistas, no figuran en esta oportunidad todos los filmes relativos al tema.

³ De este conjunto de filmes -4 de ellos dirigidos por mujeres- se entrevistó a 8 de los guionistas, de los cuales 3 son mujeres.

ENTREVISTAS A LOS GUIONISTAS.

***B-Happy* (2004):**

Dirección: Gonzalo Justiniano

Guión: Fernando Aragón, Sergio Gómez, Gonzalo Justiniano, Daniela Lillo.

http://www.imdb.com/name/nm0433211/?ref_=ttfc_fc_dr1

Entrevista a Gonzalo Justiniano

-¿Para usted es más atractivo escribir personajes femeninos que masculinos o no hace la diferencia?

No particularmente. He escrito distintos tipos de personajes como *Hijos de la Guerra Fría*, *Caluga* o *Menta* o *Amnesia*. Lo que sí me atrae mucho es la fuerza que tiene la mujer, un cierto tipo de mujer. Puede constituir un elemento dramático que crea conflicto, que en cierto tipo de situaciones hace que todo gire en torno a ella, como se da en la sociedad chilena, y en otro tipo de sociedades también, en que es valorada tanto por su condición como por su belleza.

-Con respecto a las cineastas chilenas ¿considera que una mirada desde la mujer va a ser distinta?

Lo que pasa es que, si haces una película hoy en día, la mujer de ahora ha cambiado mucho en Chile. Este es un país que ha salido un poco de las cavernas, [hasta hace un par de décadas], los homosexuales no se atrevían a decir que eran homosexuales porque casi los podían linchar. El rol de la mujer ha cambiado completamente. La mujer exige sus derechos y no tiene nada que ver con la mujer de hace 30 o 20 años, lo cual también tiene que ver con toda una liberación que ha existido en Chile y en el mundo. Además de salir de una dictadura y de todos estos conceptos religiosos que nos han atormentado durante siglos. Me parece que es normal que distintas personas hagan distintas películas dependiendo de sus sensibilidades, que muestre el mundo que quiere y eso es en cualquier sociedad normal.

***Play* (2005):**

Dirección y guión: Alicia Scherson

http://www.imdb.com/name/nm1022157/?ref_=fn_al_nm_1

Entrevista a Alicia Scherson.

-En *Play* es visible la influencia de *La noche de Antonioni*, por la fuerte presencia que tiene la ciudad, como un personaje más.

Claro, la relación entre los actores y el espacio. Es el tema de las mujeres constreñidas por la civilización, marginadas. Ello se ve sobre todo en la protagonista de *Turistas*, más que en

Play. También me gusta mucho la estructura narrativa de Antonioni, como la de *La aventura*, donde la trama empieza por un lado y después se pierde y eso me gusta mucho como modelo de estructura de relato.

-¿Para usted es más fácil escribir o retratar personajes femeninos?

/.../ Yo creo que hay una saturación de personajes masculinos muy interesantes en el cine occidental -en el cine en general- y hay muchos personajes femeninos que fueron escritos desde una perspectiva muy simple desde los hombres. [Así considerado] hay más desafío, mas novedad en escribir personajes femeninos interesantes porque se ha hecho menos, entonces uno se siente en un territorio más pionera, como para darle más capas, ponerles contradicciones, iniciativas. En general, los personajes femeninos -incluso los grandes y preciosos personajes femeninos del cine clásico-, siempre estaban escritos en función de los hombres, entonces quizás por eso se me hacen más entretenidos algunos personajes femeninos.

-Esas preferencias o motivaciones de sus guiones, ¿cómo se expresan finalmente en la película?

La protagonista de *Play*, aparte de ser mujer, es inmigrante dentro de Santiago, además está muy sola y está mejor acondicionada por estos rasgos. De hecho, quizás para analizar a la mujer por ser mujer, es más útil *Turistas*, en el sentido de que es una mujer privilegiada que supuestamente está en un grado de cierta igualdad, una libertad de hacer lo que quiera, porque está en un buen lugar social, tiene redes, pero se queda marginada por esta decisión asistémica que es abortar sin consultarlo siquiera. Ella es un mar de contradicciones y además, una mujer muy poco empática. A los hombres les cae pésimo el personaje de Aline (Kuppenheim) /.../ es que significó construir a una mujer que es contradictoria, pero a la vez hiper racional... desaliñada. Es de las mujeres que no dicen lo correcto. En el caso de *Play*, se representa a mujeres que rechazan la decisión de tener que quedarse con uno o con el otro. Es una película que plantea a hombres muy distintos a una mujer.

-Respecto a los arquetipos, ¿cree que los hombres y mujeres cumplen funciones arquetípicas en el cine chileno?

En el cine chileno hay poca variedad para hacer el análisis, yo creo que siempre hay muchos roles arquetípicos, que a veces pasan muy desapercibidos y eso les pasa mucho a los directores hombres, que creen que están escribiendo algo súper feminista y resulta que al final la mujer siempre está sometida a un poder de decisión que está fuera de ella. [La mujer] siempre es la mala, la que corrompe al bueno, la femme fatal. Hay personajes geniales, como el de la película *Mami te amo*, de Elisa Eliash, por ejemplo. Ahí se presenta el personaje de la mujer-fiera, es una película en que no hay hombres y el personaje de una mujer-fiera es divertidísimo. Creo que las mujeres tendemos o intentamos hacer películas donde los personajes femeninos estén fuera de esos otros arquetipos que son los clásicos.

-¿Cree que la erotización histórica de la mujer en el cine ha sido una constante en el cine nacional y que esa representación ha sufrido cambios o matices en la última década?

Sí, creo que en general la representación de lo erótico ha cambiado, no solo con respecto a la mujer. En *Los debutantes* tenías al personaje de la toplera con la espuma, que es una referencia a un cine clásico. En *Play* hay un desnudo de la protagonista, caminando desnuda y orinando, [una escena] un poco deserotizada, y un tanto animal porque es cuando ella está en la casa de la otra mujer, por lo que parece estar marcándole el territorio. Sobre todo en *Il futuro*⁴ -donde trabajé con Manuela Martelli-, ella directamente se convierte en un objeto, en una prostituta. Pero es una interesante relación de poder porque él es ciego, entonces ella es una prostituta que se expone a un hombre ciego, subvirtiendo la usual estructura de poder: te estoy mostrando algo, pero tú no lo estás viendo. De hecho, cuando dirigí a la Manuela en esas escenas conversábamos que ella tenía que andar desnuda, pero sin ninguna coquetería porque no había a quien coquetearle. Estaba sola, sin la mirada masculina que cosifica [el objeto femenino] al que está mirando. El que mira no está ahí, la base del erotismo es ver algo, la base de la cultura androcéntrica del cine es la mirada del hombre sobre la mujer.

***En la cama* (2005):**

Dirección: Matías Bize

Guión: Julio Rojas

http://www.imdb.com/name/nm1471503/?ref_=fn_al_nm_1

Entrevista a Julio Rojas

-Matías Bize siempre se pone pies forzados, como en *Sábado* o *La vida de los peces*. Sea por la presión del tiempo o de un personaje que tiene que partir.

Es una posición de ambos. De hecho, el guión de *Sábado* lo hicimos juntos y partimos limitados por un tema de producción y de recursos, pero ahora nos atrevimos con *La memoria del agua*, superamos completamente esa restricción.

El tema no daba para esa estructura /.../ pero hay un patrón en común: la mujer falsamente empoderada con un tipo falsamente temeroso, pero que al final se revierte. Todos los guiones tienen esa base; una mujer que pareciera que está por sobre estos hombres-niños. El protagonista de *En la cama* es infiel. En *La vida de los peces* [el protagonista] es un hombre-niño que nunca superó nada y las mujeres son fuertes, seguras, y toman decisiones definitivas. Eso remece al hombre-niño y lo saca de su centro e -irónicamente- cuando está a punto de decidir, la mujer retrocede. Esa mecánica me parece interesante y aunque considero que no

⁴ *Il futuro* (2013) está basada en la novela de Roberto Bolaño *Una novelita lumpen* (2002)

está bien generalizar en cuanto al género, al menos los personajes que hemos creado se caracterizan por estar un poco atrapados por las circunstancias, por el deber ser.

-¿Para usted es más atractivo escribir personajes femeninos que personajes masculinos o no hace la diferencia?

Sin duda [me es más atractivo escribir personajes] femeninos. Me produce curiosidad el universo femenino, sobre todo las trampas de la femineidad, el matrimonio como trampa, no como fuente de una relación de pareja basada en un amor sano y maduro. Mujeres atrapadas en un ciclo social, mas en un momento de su vida se tornan súbitamente lúcidas, se dan cuenta de la trampa en que viven y deben tomar una decisión que, por casualidad significa volver atrás en un intento de querer salir de su estado, pero, finalmente algo las derrumba.

-¿Puede ser porque la subjetividad de las mujeres ha sido construida sobre las emociones y los sentimientos?

Claro que puede ser. La mecánica que es común en estos guiones es que hay una especie de encanto en la irresponsabilidad del hombre. La mujer es configurada en un contexto social rígido, y de pronto aparece este tipo encantador, que la hace reír, que tiene ideas descabelladas, y la saca de su encierro social, llevándola a enamorarse de este hombre-niño. Pero eso en la vida real no es viable, eso sirve para una noche, una fiesta de despedida, pero no sirve para construir una relación a largo plazo. Entonces lo que yo pienso, es que todas estas mujeres de este cine que hemos hecho con Matías, en algún momento, van a poder ser felices ellas mismas sin necesidad de esta trampa masculina. [Creo que las mujeres actuales] están en el último periodo de su trampa, de su última caída. A la siguiente van a salir y no van a necesitar ser rescatadas por este tipo de hombre.

-En lo relativo a los guiones, ¿Matías Bize y usted al momento se plantean eso de mujer empoderada y hombre- niño y a partir de eso construyen la película? ¿Y en el proceso que viene, se filma estrictamente o hay un espacio para la improvisación?

Se da espacio a la improvisación, pero nunca se inventa una escena, sino que todos los diálogos se filman y hay intercambio de opiniones sobre eso. Es un proceso súper riguroso. En este caso, yo escribo y Matías corrige, trabajamos los dos juntos y generalmente yo hago una primera versión y sobre eso trabajamos. Siempre con una historia de pareja, porque así lo decidimos en esta asociación. Es un asunto de explorar la complejidad de la tragedia de la pareja, no de la felicidad, son tragedias, somos castigadores con los personajes.

-En el caso de *En la cama*, dada la imagen de la mujer y su erotización, ¿desde un principio plantearon que se mostraran desnudos tanto de la mujer como del hombre?

No. De hecho, al principio la historia se contaba desde el punto de vista de ella. Y en un momento -por la puesta en escena- quedó presente más él que ella. En un momento, ella va al baño y después vuelve y ahí hay un salto de narrador. Pero a nosotros jamás se nos ocurrió que un tipo iba a seducir a una mujer. Era al revés, una mujer que se llevaba a un tipo a la cama y se mostraba qué pasaba con ellos, destacándose que él es un hombre súper inseguro de todo. De hecho, ella es quien le dice que fue ella quien decidió. Antes, en el cine las

mujeres no tenían esa posibilidad de decisión sobre su sexualidad, era una visión totalmente objetivada de la mujer.

-Respecto a los arquetipos, ¿cree que los hombres y mujeres cumplen funciones arquetípicas en el cine chileno?

En el cine chileno anterior está bien presente esa dualidad de amada-puta, u objeto afectivo-objeto sexual y son muy pocos los personajes en donde el mismo personaje femenino encarna un rol afectivo y sexual al mismo tiempo, es muy raro verlo. Usualmente, el objeto amado es asexual, idealizado. Es la dicotomía de la amada y la bruja, la hechicera y la bruja que seduce a través de la sensualidad y la amada que conecta con el cuidado parental. Esa dualidad la instalaron en el cine entre prejuicios gigantescos y es positivo que ya no sea así.

Los guiones empiezan a migrar desde puntos de vistas masculinos a narraciones desde el punto de vista de la mujer y eso es desde la imposición de la escena hasta quien mira y quien es mirado. En metro cuadrado es así, desde ella, desde su complejidad, es una migración del eje narrativo hacia lo femenino.

-¿Cree que la erotización histórica de la mujer en el cine ha sido una constante en el cine nacional y si esa representación ha sufrido cambios o matices en la última década?

Sí. Cuando tú pones el punto de vista narrativo y la composición desde la mujer, no puede ser auto contemplarte en tu erotismo. El objeto de atención es el otro y uno de los desafíos con *En la cama*, era evitar que la gente se excitara con las imágenes de esta película, había que reducir eso para poder entrar en la intimidad de los cuerpos que están ahí. Entonces, era necesario que hicieran el amor de inmediato para luego empezar la narración. Por eso, creo que ha cambiado esa percepción de la mujer como objeto pasivo-sexual, aunque siempre en el cine hay de todo: un cine universal, medio adolescente. Pero creo que la mujer está tan erotizada en los medios, que es absurda esa concepción retrógrada, volver a representar a la mujer como el objeto erótico. En *Joven y bella*, de François Ozon, hay un giro gigantesco en la forma como ella decide que los objetos eróticos sean ellos, los otros. Lo único que nos permiten al principio es ver que su hermano la mira a ella -esa es la única intencionalidad erótica de la película- y el resto es ella mirando, en control de la situación.

***La nana* (2009):**

Dirección: Sebastián Silva

Guión: Sebastián Silva/Pedro Peirano

http://www.imdb.com/name/nm1425747/?ref_=fn_al_nm_1

Entrevista a Pedro Peirano

-¿Al plantearse el proyecto ustedes quisieron hacer una radiografía de Chile?

No. En el caso puntual de *La nana*, lo primero que nos planteamos fue no hacer la historia de una nana en el sentido social de la expresión. [Quisimos] más bien hacer la historia de una

mujer que era nana, que le tocó ser nana según sus circunstancias y [quisimos mostrar] cómo la mujer se desenvuelve en esas circunstancias, cómo es que renuncia a la idea de tener hijos, a la idea de tener pareja para sentirse protegida. Nosotros no tratamos de hacer un "Espartaco" de las nanas, no era hacer justicia, sino que era explorar una persona y en ese sentido no importaba tanto si cambiaba su situación laboral, sino como cambiaba su situación interna, personal.

-Uno de los aspectos interesantes de la película, es la variedad de caracteres femeninos que presenta, a través de los personajes de Catalina Saavedra, Claudia Celedón, Delfina Guzmán, Mariana Loyola, Andrea García-Huidobro y Anita Reeves.

Lo que tratamos de hacer funcionó; que este mundo de las nanas es también un mundo femenino. Si tú le quitas lo único que tiene la caricatura de la nana en términos del hombre, es que el hombre se la folla. Si le quitas ese elemento es muy poco lo que puede interesarle al hombre de este mundo de las nanas, un mundo más femenino. Nosotros a propósito le quitamos ese elemento por folclórico, no nos interesaba y no era el caso tampoco. Pero también hicimos un esfuerzo en entender los otros personajes, tampoco estaba la patrona villana contra la nana. Tratamos de quitar todo lo folclórico.

-Pero todas respondían a cómo habían sido educadas.

Exactamente, también estaba la abuela, Delfina Guzmán, que decía "peleas de nanas he tenido millones", en un punto en que nadie se pelea con nadie. Es una calma dentro de una batalla interna, emocional.

-¿Es más fácil escribir personajes femeninos?

Depende de lo que hagas. Déjame llegar al porqué me gusta escribir sobre mujeres, no es que lo prefiera. Creo que hay un mundo, una historia que contiene una mujer, algo que es mucho más emocionante. Emocionalmente, la mujer entrega mucho más, es más compleja en ese sentido. El hombre trata de evadir los conflictos -salvo que sean conflictos inventados por él, como las guerras. Las mujeres, en cambio, tienen una aproximación distinta a la vida. Cuando las mujeres tienen el control en alguna parte se nota la diferencia y eso es interesante de explorar, sobre todo para mí como hombre.

-Lo más cercano a una relación romántica de Raquel, la protagonista de "La nana", es con el personaje de Mariana Loyola. De hecho, tiene un encuentro sexual con Eric (Luis Dubó), nada satisfactorio.

El sexo es sexo. Esto es más complejo, es lo que ella necesitaba. Ella necesitaba una relación afectiva, claro debe tener tintes de lesbianismo, quien sabe, pero lo importante es más bien en el sentido de la emoción que ella necesita, un lazo afectivo con alguien ahora. Porque ella se ha negado todos los lazos afectivos. A ella la llaman por teléfono el día de su cumpleaños y corta, la mamá no le interesa, no habla de su familia, necesita a alguien que la libere y sólo puede liberarla una mujer. El hombre es una amenaza para ella, es algo que puede satisfacerla momentáneamente, pero lo que ella necesita es estabilidad y para eso necesita a la otra, por

eso casi se muere cuando se va a ir y cuando asume que está sola y que puede seguir adelante, se disfraza casi de la otra.

-Respecto a los arquetipos, ¿cree que los hombres y mujeres cumplen funciones arquetípicas en el cine chileno?

Sí, pero más que hombres y mujeres, creo que también tiene que ver con los roles sociales: en el caso de las nanas, el patrón, la patrona, que tienen un lugar en la narrativa. Si tú te exploras un poco más y dices, “no quiero hacer una película social” o que se vea como el Espartaco de las nanas, tiene todo un mundo maravilloso por delante, tienes libertad para escribirlo sin necesidad de esperar que la gente sienta que estás haciendo justicia, todo ese cine que tiene la vocación social. Yo no tengo esa vocación, pero creo que observarlo desde cierto punto, es social, no creo que uno pierda eso, pero si pierdes, diluyes los arquetipos puedes encontrar cosas más interesantes. Pero si está lleno: el patrón, el tonto.

-Además, hay más mujeres dirigiendo, directoras de fotografía, en todos los ámbitos del cine.

Sí, pero creo que hay un par de mujeres o cuatro que lo que están haciendo no es competir con los hombres, sino creando cine propio. En general, el mal cine de mujeres, no es que yo sea machista para nada, es el cine que trata solo de competir con el cine masculino. Al final, le falta mucho al cine para evolucionar como lo ha hecho la literatura. El cine todavía está muy en pañales, las mujeres todavía están entrando. En Chile que suerte que tenemos varias, pero todavía están entrando porque en Chile todo es muy precario.

Metro cuadrado (2011):

Dirección y guion: Nayra Ilic

http://www.imdb.com/name/nm1817348/?ref_=fn_al_nm_1

Entrevista a Nayra Ilic

¿Qué opinas del arquetipo de la mujer?

Mi personaje no es el arquetipo de la mujer en un rol de explotación. Pero el rol de la mujer se utiliza para atraer, siempre en algún momento tiene que haber una escena de desnudo de una mujer y en los patrones convencionales del cine clásico la mujer es el conflicto del hombre, pero si los conflictos son del hombre, la mujer casi no se nota. Está muy encasillado el rol de la mujer, al igual que en la sociedad. La ficción es un reflejo de lo que es la sociedad también, estamos destinadas claramente a un rol en el que tenemos que pelear constantemente para poder crecer o tener el espacio que tenemos y siempre ha sido así, sin tener que ser feminista. Es la realidad.

¿Cómo abordas la temática femenina?

En la película hay más personajes femeninos que masculinos y eso no fue porque sí, ahí sí hubo una decisión. Me interesaba que fuera un universo en donde no era necesario poner a

las mujeres todo el rato, pero si me parecía importante que aparecieran las mujeres desde distintas perspectivas y no solo como las heroínas. Quería mostrar también que a veces somos desastrosas. Desde ese lugar creo que era interesante. Yo pienso que cuando uno hace una primera película tiene la libertad de hacer lo que uno quiere hacer y jugársela al máximo, porque en realidad qué pierde uno, no tienes miedo de hacerlo.

¿Qué le parece que haya más mujeres dirigiendo, directoras de fotografía, en todos los ámbitos del cine chileno?

Yo creo que estamos viviendo un momento increíble. Nos están respetando y valorando mucho más, y la pelea que hay que dar es para que entiendan que nuestra visión del mundo no es ridiculizable y no es un panfleto, sino que somos seres humanos que tenemos una mirada, una visión que puede ser política, económica, familiar, de cómo criar a nuestros hijos y una visión de cómo se pueden hacer películas. Esa voz es una voz que hoy se está escuchando un poco más de lo que se escuchaba cuando yo estudiaba cine. Cuando yo estudiaba decían: la Nyra Ilic hace cine de minas. Desde ese lugar a ahora me parece que hay un avance gigante y desde los ochenta hasta ahora hay un avance más grande que espero vaya siendo exponencial.

De las generaciones anteriores está Tatiana Gaviola y Christine Lucas. Y antes que ellas Valeria Sarmiento. Por otra parte, están apareciendo una cantidad de productoras ejecutivas tremendas, directoras de fotografía. Hoy puedes comprarte una cámara y comenzar a ser directora de fotografía. Eso antes era difícil porque ese era el territorio de los hombres, por el fierro, porque las mujeres no tienen fuerza para llevar los fierros. Bueno, ahora ya no es un tema de peso, de músculos, porque ahora todos los fierros son súper livianos, ya no es un tema físico, si tenemos más o menos fuerza.

Creo que la tendencia hacia un cine llamado de mujeres ocurre cuando hay injusticias grandes, injusticias concretas, el resto es ser quien uno es y hacer lo que uno siente que tiene que hacer y pelear con esas armas. Para mí no ha sido tan difícil y no creo que haga cine de mujeres, creo que hago lo que puedo hacer como película. No sé cómo se puede catalogar el cine en cine de hombres y cine de mujeres, me parece absurdo, porque creo que hay hombres que hacen películas maravillosas y mujeres que hacen películas maravillosas y no podría decir que hay un cine de hombres y uno de mujeres. Me parece retrogrado, obtuso, absurdo.

Yo creo que sí hay que pelear, hay que pelear por otras cosas, como el aborto o por el matrimonio igualitario, esas cosas. Ahí hay una militancia en la que yo estoy súper de acuerdo y apoyo, porque me parece que sí hay una injusticia en este lugar. Me han hecho varias entrevistas de este tema, pero yo digo que no hago cine de mujeres, hice una película desde la perspectiva de una mujer de una relación de pareja, en donde yo soy muy crítica, pero qué pasa si hago una película protagonizada por un hombre. Creo que lo interesante es como uno mira las cosas, más que si uno milita o se aferra a ciertas figuras que te van a dejar rígido.

-Respecto a los arquetipos, ¿cree que los hombres y mujeres cumplen funciones arquetípicas en el cine chileno?

No sé. Creo que es importante pensar caso a caso, porque, por ejemplo, cuando se habla del novísimo cine chileno, se habla de una mirada más centrípeta de las relaciones, más que de lo arquetípico. Por ejemplo, si uno analiza *Metro cuadrado*, *La vida de los peces* y *Turistas*, ahí hay visiones sobre ciertos conflictos de los personajes en torno a su identidad. No sé si son arquetípicos sus conflictos, pero sí advierto que se está apelando a una profundidad del problema. Ahora, si hablamos de *La sagrada familia*, sí estamos hablando de arquetipos, porque [Sebastián] Lelio lo decidió así y jugó con el rol del padre, de la madre. Incluso podría aventurarme y decir que se basó en Shakespeare para elaborar bien los tipos de personajes, cómo son sus roles. Yo no sé si hay una decisión tan clara en Alicia [Scherson] o en Matías [Bize], pero sí me parece que hay una decisión de ir a lo más profundo de las motivaciones internas de los personajes. Ahora, el rol de la mujer en cada una de estas películas es analizable caso a caso. Me parece difícil hablar de una generalidad de todos siendo nosotros tan pocos y siendo tan pocas películas. No obstante, si hablamos de la época de oro de Hollywood podemos hablar del arquetipo de la mujer y de un patrón establecido sobre cuantos minutos puede tener una mujer en pantalla versus un hombre y también [de las diferencias] de su salario, pero en Chile no, por lo menos en este periodo yo creo que no.

¿Cree que la erotización histórica de la mujer en el cine ha sido una constante en el cine nacional, cree que esa representación ha sufrido cambios o matices en la última década?

Creo que ha sufrido muchos cambios y matices. Se ha tomado desde otra perspectiva la erotización de la mujer. Por ejemplo, en el caso de *Il futuro*, cuando Alicia [Scherson] hace esta secuencia donde el personaje de Bianca (Manuela Martelli) se desnuda y Rutger Hauer (Maciste) le pone aceite en todo el cuerpo es una escena muy sensual, pero hay ahí un símbolo muy potente sobre una opinión de la figura femenina. Yo no lo he conversado con la Alicia, es mi interpretación, pero la figura de Bianca totalmente embalsamada, que parece un pedazo de plástico perfecto tendida en esta cama junto a este caballero ciego, es una opinión sobre la erotización y con ello estamos entrando a otro punto de vista sobre el uso de la mujer. Creo que ahí hay algo bastante fino, como para considerar. El otro extremo es *Gloria*, una mujer de 50 años que tiene una sensualidad que aplica a otros códigos. Es una mujer inteligente, vivaz, [en quien la directora] pone en valor otros elementos de la erotización. Yo en mi película quise que no hubiese sexo, nunca hay sexo. Cuando van a tener sexo no resulta, porque no quería que eso entrara en juego en la película, no quería que nadie se interesara en la película porque había una escena de sexo, no quería que hubiese sexo, porque como digo yo soy hipoalérgica con la película o por lo menos fui súper radical en eso. Quería que en esa película fueran los temas los realmente importantes, no quería que el sexo fuera una distracción innecesaria, irrelevante.

Joven y alocada (2012):

Dirección: Marialy Rivas

Guión: Marialy Rivas, Pedro Peirano, Camila Gutiérrez, Sebastián Sepúlveda y María José Viera-Gallo.

http://www.imdb.com/name/nm0729086/?ref_=tt_ov_dr

Entrevista a Marialy Rivas

-¿Piensas que ha habido un cambio en la representación de la mujer en el cine chileno en los últimos 10 años?

El cine chileno ha cambiado profundamente en los últimos 10 años y junto con ello la representación de la mujer; pero mayormente ha cambiado el cine, más que la mujer. De hecho, es primera vez que hay directoras mujeres, y más de una. Ya el solo hecho de que haya mujeres filmando hace que ellas cuenten cosas de mujeres. Yo no tengo el recuerdo de conocer una cineasta mujer chilena antes de los '90.

-¿Crees que la erotización histórica de la mujer en el cine ha sido una constante en el cine nacional y que esa representación ha sufrido cambios o matices en la última década?

- Hay películas que están basadas en el erotismo y otras no. Depende mucho de la película. El cine de autor tiende a apreciar a la mujer en todo su esplendor, sean hombres o mujeres contando historias de mujeres. No me parece que sufran de erotismo. Si tú me dices que la escena de *Sexo con amor* en la lavadora es erótica, puede parecerlo; pero tampoco creo que los personajes femeninos sean objetos de deseos. Son personajes más mucho más complejos que eso.

Gloria (2013):

Dirección: Sebastián Lelio

Guión: Gonzalo Maza y Sebastián Lelio

http://www.imdb.com/name/nm1752036/?ref_=fn_al_nm_1

Entrevista a Gonzalo Maza

- ¿Cómo nació el proyecto de *Gloria*?

Mientras trabajábamos en mi casa, nos llamaban por teléfono constantemente nuestras mamás. A mí me llamaba mi mamá, yo no contestaba el teléfono y Sebastián contestaba. Yo le decía que él era mucho mejor hijo que yo porque él contesta el teléfono inmediatamente cuando lo llamaba su mamá. A partir de esa idea, nos pusimos hablar de ellas, por qué hacía cada uno lo que hacía. Yo esperaba que pasara un rato y llamaba a mi mamá, entonces era una cosa como culpable, el por qué tratábamos así a nuestras mamás, si ellas no nos habían hecho nada malo. Eran personas sobre 60 años, muy activas, muy inteligente, profesionales, eran buenas personas. Nuestras madres vivían en un margen, mujeres invisibles, que nadie

estaba viendo. Todo esto en una sociedad muy machista como la chilena, con esa actitud de la juventud, que las haces sentir todo el rato como que molestan, no quieren escuchar lo que dicen. Esa era la sensación y nos dimos cuenta que era fascinante, que tenían muchas cosas que decir, que pasaban muchas cosas chistosas.

Entonces nos quedó dando vuelta la idea de hacer una película centrada en un personaje muy de nuestra generación, que están suficientemente jóvenes para estar bien y no son tan viejas como para retirarse, pero en el fondo también hay un limbo ahí, pasado los 60 años. Antes una mujer de 60 era una abuelita de 80, ahora una mujer de 80 está activa también. Empezamos a trabajar sobre eso y vimos que podíamos hacer algo interesante si descubríamos bien ese mundo.

-Ustedes con la película rompieron con esa idea que está instalada en el cine mundial, que una mujer de 50, 60 años no puede ser protagonista.

Bueno, es que todo es muy machista. Se dice que el mundo musulmán tiene a las mujeres atrapadas y que eso se evidenciaba en la vestimenta, en los espacios. Acá, las mujeres están en las mismas cárceles, pero del tiempo. Acá tienes que verte como una mujer de 15 a 35 años y ver que, pasando los 35, ya estás en una cárcel que es como el velo en la cara.

-¿Considera más interesante escribir sobre mujeres?

Yo creo que cuando uno escribe, es más fácil escribir siempre sobre mundos fascinantes. Tiendo a pensar que las mujeres son un misterio y siempre es fascinante escribir sobre ellas. De hecho, ahora estoy trabajando en un proyecto personal y es sólo con mujeres. Tiene que ver con que la vida de la mujer es más difícil, llena de reglas derivadas de los miedos masculinos. Los problemas de las mujeres tienen que ver con los miedos masculinos, son una derivación de las reglas patriarcales. Los hombres le tenemos miedo a ciertas cosas y le adosamos eso a las mujeres en una cultura machista en la que no hay ningún ánimo de eliminar o reducir esa conducta. Sigue estando ahí presente. En general, para mí es fascinante escribir sobre y para mujeres.

-Respecto a los arquetipos, ¿cree que las mujeres cumplen funciones arquetípicas en el cine chileno?

Si, absolutamente. No solo en el cine, en la televisión también y muy fuertemente. Y eso no solo en Chile; o ella es la hija de o es la señora de, o es la mamá de alguien y cuesta encontrarles alas a los personajes.

-¿Cree que la erotización histórica de la mujer ha sido una constante en el cine nacional y que esa representación ha sufrido cambios o matices en la última década?

Sí, pero eso es como de cine. Yo no separaría los hombres de las mujeres, la erotización, por llamarlo de alguna manera, la forma de retratar los cuerpos físicos. Los cuerpos de los personajes en una película, en muchos casos tiene que ver con las mujeres, pero el sexo siempre está de una manera culposa, dolorosa, complicada y tiene que ver con la época en que se vive. Antes se hacía casi nada porque había mucha censura y autocensura, entonces lo

que pasó es que cuando explotó el tema del sexo en el cine, lo hizo de una manera cómica, que es como se enfrentan los tabúes en Chile. Ello demuestra que sigue siendo un tabú y todavía no hemos entrado en serio en el tema, todavía la erotización es incómoda. Ahora, que siga siendo incómodo para la sociedad de alguna manera es bueno porque es un espacio misterioso para desarrollar con películas. Pero me parece que es un objetivo que todavía no se ha cumplido. Algunas películas lo logran. A mí me gusta mucho una escena que tiene *Ardiente paciencia*, de Antonio Skármeta con Marcela Osorio con el huevo. Hay actrices que de alguna manera han encarnado bien eso, como es la Marcela Osorio, una bomba sensual.

-En "Gloria", Paulina García aparece desnuda, en una escena muy natural.

Esa escena se trata de otra cosa, no diría que es una escena erótica, sino más bien es una escena de toma de control. Se trata de una lucha de poder, porque en el fondo, él la llama, ella lo rechaza, finalmente se van a Viña y llegan allá. Otro problema, la mujer se cortó las piernas, estamos a punto que nuevamente fracase esta aventura y ella toma una decisión de poder. Se saca toda la ropa y se lo tira. Ella se lo tira a él. De eso se trata la escena, de hecho, esa lucha de poder se da constantemente en la escena siguiente, al punto de que él no la resiste. Él es incapaz de resistir que una mujer tome el control y huye, cobardemente como huyó anteriormente. Peor, porque la deja y ella ya no entiende nada, se alcoholiza, termina en la playa, es un desastre. Eso es súper interesante. Esa es una escena de lucha de poder y ahí el sexo es tomado como el arma secreta de toda mujer, el arma secreta de toda mujer es su cuerpo. Y esa arma secreta la ocupa en un momento en que es ahora o nunca, sí o no. Ella se arroja sobre él, lo engulle, y todo eso es demasiado para él. En ese sentido, el desnudo está expresado como un arma final, definitiva.

Aurora (2014):

Dirección y guión: Rodrigo Sepúlveda

http://www.imdb.com/name/nm0784723/?ref_=fn_al_nm_1

Entrevista a Rodrigo Sepúlveda

- ¿Cómo nació el proyecto de *Aurora*?

Aurora nace a partir de una noticia que publicó el diario "Llanquihue" de Puerto Montt, donen un reportaje sobre una guagua muerta en un basural y hay una mujer que le quiere dar sepultura. A partir de eso, me llamó mucho la atención la noticia en sí y googlé a esta mujer, Bernarda Gallardo, que es una socióloga que vive en Puerto Montt. Me junté con ella y me terminó de contar el caso: apareció esta guagua muerta en el basural de Puerto Montt y ella con su marido son padres adoptivos, querían adoptar un hijo. Entonces cuando le pregunta al marido qué iba a pasar con esta guagua muerta, él le dijo que probablemente la enviaban a alguna universidad para que la estudiaran o la cremaban. Y ella le dice que esa podría haber sido su guagua y decide ir al juzgado y dar una lucha hasta que le den permiso para enterrarla. En Chile existe una ley que señala que, si una persona al momento de nacer no respira, no tiene derecho a nacionalidad, a nombre, ni a entierro. Es contra eso que ella estaba luchando. Entonces me contacté con ella una vez y me puse a escribir el guion. Después me contacté

una segunda vez con ella, pero todavía no lograba entenderla bien a ella ni entender la historia.

-¿Qué le costaba entender del caso de Bernarda Gallardo?

Yo le preguntaba por qué quería hacer este acto, que es un gesto que puede ser muy noble, pero cuando uno profundiza más, parece no tener mucho sentido. Por qué este gesto de adoptar una guagua muerta. Era eso lo que no me permitía avanzar en el guion. La tercera vez que me junté con ella, me contó algo que no me había contado y es que ella a los 15 años era militante de la Jota (Juventudes Comunistas). Había sido violada por un escuadrón de boinas negras y en el parto de esa guagua producto de esa violación, ella perdió su útero y a partir de ahí no pudo tener hijos. Entonces ahí me di cuenta que había un doble motivo. Por un lado, ella quería reparar este hecho, de esta guagua que aparece muerta y abandonada en un basural, que no tiene derecho a nada. Pero, por otro lado, también había un acto de reparación hacia sí misma. Con eso - más la tragedia de Antígona y el tema de la sepultura en Chile-, me pareció que había un material para hacer una película.

-La película construye un personaje femenino central muy complejo.

Si, ahí hay una cosa que era muy bonita y que hablaba con Bernarda, la persona original. Ella tuvo una guagua producto de esa violación, después enterró a Aurora, bueno ha enterrado a 5 niños más, pero también adoptó a 2 niños vivos, entonces me decía que ella ha sido madre de 3 formas en que se puede ser madre; madre biológica, madre adoptiva y madre de estos ángeles, como ella le llama. Entonces me parecía interesante: uno, construir a una mujer que fuera una hacedora, una profesora de artes plásticas, fuera del mundo intelectual; dos, verla siempre haciendo cosas; subiéndose y bajando de la micro, corrigiendo pruebas, durmiendo, pero haciendo por cansancio, caminando por la calle, que diera la sensación de que ella va pensando siempre algo y no sabemos bien qué es lo que va pensando, hasta que le dice las cosas al juez o después al doctor, pero si uno se da cuenta que hay un mundo interior en un hacer y eso para mí es muy femenino, del mundo de la mujer.

-Si bien se inspira en un caso real, “Aurora” es ficción y no un documental. Además de cambiarle la profesión a la protagonista, ¿qué otra decisión tomó?

Fue muy importante cambiarle su profesión y cambiar la profesión al marido. La otra decisión, que es muy importante, fue no hacer la película en Puerto Montt, porque es un lugar demasiado grande, demasiado ciudad y yo quería que esto fuera en un pueblo. Esto, para que ella se notara más sola. Yo quería que hubiera agua, no sé por qué, y me pareció que era perfecto Ventanas, porque sentí que ahí había una metáfora perfecta: una mujer estéril en un lugar baldío. Sin hablar nunca de la contaminación, ella vive en esta tierra baldía y hostil. Las otras decisiones -desde la dirección también-, tienen que ver con la emoción. En un principio estuve muy tentado de estar más cerca de ella con la cámara, desde el relato y sentí en un minuto que se podía transformar en un melodrama manipulador. La primera versión que escribí sobre ella entrando al agua, la cámara entraba con ella. Era una cámara al hombro junto a ella, entre las olas. Pero en un minuto sentí que la historia era tan fuerte, tan dura en sí misma, que había que, por un lado, distanciarse y, por otro lado, tomar una opción estética

que fuera clara y definida. Que este distanciamiento permitiera no estar sobre la actriz, sino lejos de ella, con unos encuadres muy largos, muy estéticos y que eso tenía que ver también con la otra gran opción que era el no juzgar al personaje. No decir si estaba loca o estaba cuerda, nunca mostrarla en ninguna faceta extraña, nunca hacer un comentario sobre ella. Así, el director no le dice al público: "fíjense que aquí mientras ella habla con el juez se está enterrando la uña en las piernas", sino que es sumamente respetuoso con eso. Dejar que el público decidiera: si está loca o no está loca. Si lo que hace es bonito o es feo, es inútil o es útil. Ese es un problema de ella y del público. Esas fueron para mí las opciones importantes en la película.

-¿Es más fácil escribir un guion con una protagonista femenina?

Es más sencillo, pero por ello es mucho más complejo, por lo tanto, uno siempre está buscando personajes que sean lo más tridimensionales posibles. Por lo menos, la visión que yo tengo de nosotros los hombres es más fome. Somos más concretos o menos ejecutores, mientras que el nivel de elaboración del mundo femenino me parece sumamente atractivo. Hay momentos en que es madre, esposa. Hay momentos en que una mujer está totalmente sola y abandonada. Hay momentos en que se deja acompañar y otros que no. Eso le va dando al héroe muchas más posibilidades y eso a mí me encanta, me encanta el mundo femenino. Francois Ozon dice que él hace películas sobre mujeres para entenderse a sí mismo. Tiene que ver con eso, uno entiende mejor la condición humana escribiendo sobre mujeres más que sobre hombres.

-¿Piensa que ha habido un cambio en la representación de la mujer en el cine chileno en los últimos 10 años?

Sí, creo que ha habido cambios muy significativos. De partida, ha habido cambios con el tratamiento de la pobreza y creo que cuando se muestra la pobreza o a personas con menos recursos, son personas con mayor psicología. Antes, en cambio, eran personajes más políticos, caricaturas, eran como máscaras. Eso pasaba antes con el mundo de la marginalidad y hoy día está pasando con el mundo de la mujer, que también es una forma de marginalidad en Chile. Y es que la representación de las mujeres en el cine chileno se aleja cada vez más del cliché, de la caricatura. Y aparecen estas mujeres como Aurora, que son complejas, difíciles, raras, incomprensibles o demasiado comprensibles.

-Respecto a la mujer, ¿cree que las mujeres cumplen un rol arquetípico en el cine chileno?

Yo creo que de eso salimos hace rato, creo que hoy día la mujer tiene el peso de la heroína. Por ejemplo, se puede hacer una película como *Aurora* donde en el 99% de los planos está la Amparo [Noguera] y donde la que mueve la acción es ella y la que tiene la oposición es ella y quien lucha contra el sistema es ella. Y nunca habla de eso desde ser mujer. Tal vez ser madre, pero eso no la constituye como mujer, sino que como ciudadano y en la medida que ella vive, se mueve, protesta y pelea como ciudadano, el tema mujer desaparece como nicho. Eso a mí me parece atractivo.

REFERENCIAS

- Castro, Maricruz. "Feminismo y teoría cinematográfica". Escritos, *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, número 25, 2002, enero-junio.
- Cavallo, Ascanio y Maza, Gonzalo. *El Novísimo Cine Chileno*, Santiago, Uqbar Editores, 2010.
- CineChile.cl Enciclopedia del Cine Chileno, <http://cinechile.cl/ficcion.php>. Consultado el 12 de julio de 2021.
- De Almeida, Daniel y De Fátima Cristina. *Representación de la mujer en el cine comercial del siglo XXI. Análisis de los años 2007-2012*. Trabajo fin de Máster, Universidad Complutense de Madrid. 2012. P. 27.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no*. Madrid, Cátedra, 1992
- Gómez, Francisco. "El cine como (re)productor de imaginarios: la doble trama de representación e imposición de un modelo genérico". *La difusión del conocimiento en los estudios de las mujeres. Dinámicas y estrategias de poder y ciudadanía*. Silvia Caporale Bizzi et al eds. Universidad de Alicante, 2001. Págs. 98-131.
- Gubern, Roman. *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1998.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*, Santiago, FLACSO, 1986.
- Laguarda, Paula. "Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico". *Revista La Aljaba* 10. 2006. P. 3.
- Millán, Margara. "Feminismo (s) y teorías del cine: de la desconstrucción a la politización de las diferencias". *Versión. Estudios de comunicación y política*. Versión 8, UAM-X, México, 1998, p. 150.
- Mouesca, Jacqueline y Orellana, Carlos. *Cine y memoria del siglo XX*, Santiago, LOM Ediciones, 1998.
- Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es>
- Richard, Nelly. *Residuos y Metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago, Cuarto Propio, 1998.
- Rueda, José Carlos y Chicharro, María del Mar. "La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico", *Revista Ámbitos*, 2004 p. 429.