



ASCANIO CAVALLO ★ CAROLINA DIAZ

EXPLOTADOS Y BENDITOS

Mito y desmitificación del cine chileno de los 60

uqbar
EDITORES

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE



Sección Fondo Chilena

Ubicación: 9M(021-47).....

Año: 2007. C: 1.....

SYS: 903624.....



903624

. 9M/021-47)
-48)

EXPLORADOS Y BENDITOS

EXPLORADOS Y BENDITOS

Ascanio Cavallo ☆ Carolina Díaz

EXPLOTADOS Y BENDITOS

Mito y desmitificación del cine chileno de los 60

uq|bar

EDITORES

EXPLOTADOS Y BENDITOS, Mito y desmitificación del cine chileno de los 60

Formato 18,5 x 25 cms., 302 pp., couché opaco 130 grs.; 295 pp. 2/2 y 7 pp. 4/0, 2 hojas papel hilado 9 1/0

Tapas papel couché opaco 270 grs. 4/0, polipropileno opaco y lacado UV con reserva por tiro

Costura hilo, hotmail. Tipografía Palatino 11,5/17,3

2000 ejemplares, Salesianos Impresores, febrero 2007

Queda prohibida toda reproducción total o parcial de esta obra a excepción de citas y notas para trabajos y estudios de divulgación científica y cultural, mencionando la procedencia de las mismas.

EXPLOTADOS Y BENDITOS

© Ascanio Cavallo, Carolina Díaz

© Editorial Uqbar, 2007

RPI N° 160.436

ISBN: 978-956-8601-02-7

Dirección editorial: Isabel M. Buzeta P.

Asistente editorial: M. José Echeverría

Diseño portada: Caterina di Girolamo

Diagramación: Gloria Barrios

Foto portada: Imagen tomada de la película *Largo viaje*, gentileza Quality Films

Impreso en Chile / Printed in Chile

Índice temático

Presentación	11
Contra la Versión Estándar	
DE ALESSANDRI A FREI	15
UN PAÍS POBRE	17
LA "LEY KAULEN"	19
EL "NUEVO CINE LATINOAMERICANO"	24
...Y EL "NUEVO CINE CHILENO"	26
LA FIEBRE DE LOS MANIFIESTOS	31
UNA VERSIÓN EXCLUYENTE	33
LA "SENSIBILIDAD DE IZQUIERDA"	36
La sed de progreso	
EL ÚLTIMO <i>LOCUS AMÆNUS</i>	39
EL ESPACIO DE LA INJUSTICIA	43
EL CAMPO EN LA CIUDAD	46
LA INVASIÓN DE LOS PROVINCIANOS	49
EL CICLO MANOLO GONZÁLEZ	51
BOHR Y DAVISON: REUBICACIÓN	54
SONRISAS DE CHILE	57
ANACRONISMO Y MODERNIDAD	58
El espacio opresivo	
LA DIMENSIÓN DEL BARRIO.	63
EL BARRIO COMO CIUDAD.	64

EL CÍRCULO NO TIENE CENTRO.....	69
...¿O EL CENTRO ES LA CÁRCEL?	75
LA VIDA PENITENCIARIA.	77
LA CÁRCEL PRIVADA: <i>DEJA QUE LOS PERROS LADREN</i>	82
LA CÁRCEL SECRETA: <i>REGRESO AL SILENCIO</i>	86
LA CÁRCEL ABIERTA: <i>PROHIBIDO PISAR LAS NUBES</i>	91
EL CASO KRAMARENCO	95

La impronta cristiana

UNA IGLESIA EN TRANSFORMACIÓN	99
<i>EL CUERPO Y LA SANGRE</i>	100
EL INSTITUTO FÍLMICO: UNA RELECTURA	105
SACERDOTES Y CUASIMODOS	107
LAS DOS IGLESIAS DE <i>EL CHACAL DE NAHUELTORO</i>	110
<i>LARGO VIAJE</i>	113
<i>LA CASA EN QUE VIVIMOS</i>	116
REUBICANDO A KAULEN.	119

El huacho perdido (no pelado)

LA DÉCADA ÚNICA	123
HISTORIA DE HUACHOS	127
<i>EL CHACAL DE NAHUELTORO</i>	129
UNA PELÍCULA PARTIDA EN DOS	132
LA RUTA DEL MITO	135
EXPLOTADOS... DESDE LA CUNA.	139
<i>VALPARAÍSO, MI AMOR</i>	140
LA CIRCULARIDAD DEL HUACHO...	143
...Y LA CONDENA DE LA HUACHA	146

La virgen, la madre y la puta

UN CINE PATRIARCAL	149
LAS VÍRGENES CAÍDAS	152
MATERNIDAD Y POTESTAD	158
EL FEUDALISMO DE <i>TIERRA QUEMADA</i>	162
EL SEXO Y SU SOMBRA	167
EL FEMICIDIO SONRIENTE	171
LA ESPOSA LÚCIDA	173
CAMINO A LA MODERNIDAD	177

Jóvenes, sexo y otras rupturas

ERÓTICA Y RUPTURA	181
<i>NEW LOVE, LA REVOLUCIÓN DE LAS FLORES</i>	183
<i>LUNES 1º, DOMINGO 7</i>	186
TAN CERCA, TAN LEJOS.	192
GENERACIONES Y RUPTURAS EN <i>LA CASA EN QUE VIVIMOS</i>	195
LAS TRASGRESIONES DE AMANDA	202

El debut de la lucha de clases

LA TÁCTICA Y LA REALIDAD	209
<i>MORIR UN POCO</i>	211
<i>EL FIN DEL JUEGO</i>	215
REVISITACIÓN DE CORNEJO.	222
OBREROS Y ESTUDIANTES, ¿UNIDOS Y...?	224
<i>CALICHE SANGRIENTO</i>	226
TRES PARTES, DOS DEBATES	228

Pero... ¿quiénes somos?

EL FENÓMENO GERMÁN BECKER	237
<i>AYÚDEME USTED, COMPADRE</i>	239
INTEMPORALIDAD E INMANENTISMO	241
EL OTRO "PROYECTO CONTINENTAL"	244
EL SISTEMA IRREALIZADO DE RAÚL RUIZ	247
<i>TRES TRISTES TIGRES</i>	249
CUATRO TIGRES (¿O TRISTES?)	255
VIOLENCIA Y RESISTENCIA	257
LENGUAJE, INDIVIDUACIÓN, IDENTIDAD	262

Un nuevo balance

UN CINE DE NEGACIONES.	265
LOS QUE SON, LOS QUE NO SON	269
UNA VOLUNTAD NOVEDOSA	272
DE LA POBREZA A LA IDENTIDAD	275
RUMBO A LA MODERNIDAD.	279

Fichas técnicas	283
---------------------------	-----

Índice de películas citadas	291
---------------------------------------	-----

Índice onomástico	295
-----------------------------	-----

6 La virgen, la madre y la puta

UN CINE PATRIARCAL

A lo largo de los años 60, la “revolución sexual” se reunió naturalmente con un proceso mundial, análogo y paralelo: la liberación de la mujer. El distanciamiento de la función puramente reproductiva, además de las poderosas fuerzas socioculturales de la educación, el trabajo y la transformación de la familia, marcaban esa dirección sin ninguna duda.

Dado que ello suponía un desafío a los esquemas de dominio patriarcal, y por lo tanto implicó resistencias visibles e invisibles, el movimiento hacia la reivindicación de la femineidad se radicalizó, en algunos casos, y dio paso al feminismo militante, entre fines de los 60 y comienzos de los 70. (E intervino activamente, en la misma época, en la relectura de la producción cultural y del análisis fílmico).

Ese proceso, tumultuoso y hasta beligerante en las metrópolis estadounidenses y europeas, no llegó al cine chileno de los años 60; aun en las películas más “progresistas” de aquella época, no se halla mucho más que la prolongación del machismo atávico, provinciano y a menudo brutal que por muchas décadas caracterizó a la sociedad chilena.

Cosa propia de las contradicciones del país es el hecho de que las mujeres tuviesen una presencia pionera en la academia, en las artes e incluso en la política mucho antes que en otras naciones. En contrapartida con

esas eminencias idiosincráticas, los datos confirman un estado general de subordinación de la mujer en los planos más relevantes del desarrollo social.

El censo de 1960 estableció que la participación laboral femenina llegaba a un 24,2%. Según estadísticas muy cercanas a esa fecha, del total de mujeres que trabajaban entre 1963 y 1967, un voluminoso 29,7% cumplía labores de servicio doméstico de tiempo completo (“puertas adentro”), mientras que sólo un 9,3% ocupaba funciones profesionales. La brecha salarial ajustada mostraba una diferencia de 60,5 puntos por debajo de los hombres, a pesar de que los hogares con jefatura femenina llegaban al 19%. En el mismo período, apenas un 3,7% de las mujeres disponía de educación superior, y sólo un 28,9% de educación media¹.

A lo largo de esa década, diversas medidas gubernamentales tendieron a reparar el estado de postergación de género. Esas políticas se enfocaron, sin embargo, sobre la maternidad: los centros de madres, la capacitación en labores domésticas, la asignación prenatal, la jubilación a los veinticinco años de trabajo y el derecho a los jardines infantiles.

A pesar del avance que esto pudo significar en materia de derechos individuales, tuvo un impacto más bien espectral en cuanto a integración real de la mujer en las decisiones políticas y sociales y terminó por constituir un paso limitado e intermedio en un proceso mucho más lento de emancipación².

Así, no parece injusto que el cine chileno de los 60 registrase de manera predominante a un sujeto femenino viviendo en un sistema discriminatorio. Es un cine que retrata la relegación de la mujer a funciones subalternas, su frecuente reducción a objeto sexual y, en ciertos casos, hasta un desprecio violento de su condición de madre.

¹ Todas las cifras de LARRAÑAGA, OSVALDO: *Participación laboral de la mujer en Chile: 1958-2003*. Santiago: Departamento de Economía, Universidad de Chile, 2005.

² Para una síntesis de este fenómeno: GAVIOLA, EDDA: *Movimiento de mujeres en Chile (1912-1978)*. Santiago: Revista Proposiciones, N° 24, Sur Editores, 1994.

Se puede discutir si este hecho es un producto del realismo social o de la falta de compromiso cultural. En cada caso se hallan explicaciones diferentes. Pero es un dato objetivo que en el cine chileno de los 60 la dignidad de la mujer —promovida como tal— está penosamente ausente. Los protagonistas de esas películas son masculinos en forma abrumadora, y las pocas mujeres que tienen relevancia en sus relatos son víctimas de un medio sociocultural y unas condiciones de vida que hacen inviable cualquier atisbo de emancipación.

El cine chileno de los 60 es machista por acción y por omisión.

Con la excepción de la María de *Valparaíso, mi amor*, la Rosa del cortometraje *Angelito*, y en menor grado las niñas pequeñas de *La caratizada de Dios* y *El cuerpo y la sangre*, ninguna película de toda esa década está protagonizada por una mujer.

El co-protagonismo de la Patricia de *Lunes 1º, domingo 7* y de *Natalia* son más que discutibles. Ni siquiera se encuentra un fenómeno claro de fetichización —un caso ambiguo es el de María Eugenia Cavieres en *Tierra quemada*— como los que alimentaron el revisionismo feminista de las figuras de Marlene Dietrich, Rita Hayworth o Marilyn Monroe, bajo la idea de que en esos casos la mujer fue tratada como un objeto sexual.

En cambio, abundan las prostitutas y los prostíbulos. Juan y Bill celebran su encuentro en un lenocinio en *Regreso al silencio*, exactamente lo mismo que hacen Rodrigo y Lucho en *El fin del juego*, y Domingo con sus amigos, en *La casa en que vivimos*. Una striptisera ocupa la secuencia central de *Morir un poco* y las prostitutas tienen papeles muy relevantes en *Largo viaje* y *Tres tristes tigres*.

Todo esto sugiere que, sin dar todavía un paso por encima del patrón patriarcal que dominó la cultura cotidiana de Chile por la mayor parte del siglo 20, el cine de los 60 reflejó una situación transicional: posiblemente, el momento gris entre la subyugación de la mujer y los primeros indicios de reconocimiento de su autonomía.

En esto, como en otras cosas, el cine de los 60 sería una especie de puente entre la sociedad tradicional y el lento ingreso de la modernidad en Chile.

LAS VÍRGENES CAÍDAS

Las mujeres más ligadas a los patrones de conducta católicos son, naturalmente, las de *El cuerpo y la sangre*. La niña Rosita se mueve en un triángulo emocional formado por su madre separada y sensual, una madre ajena, enferma e impotente y la Iglesia donde se reúne la comunidad. Es esta última, a través de la misa, la que resuelve el conflicto de Rosita y restaura, por la fuerza de la fe, los órdenes quebrantados en torno a ella.

Significativamente, en la segunda mitad del metraje el director Rafael Sánchez sitúa una sucesión de planos breves de mujeres rezando y cantando durante el oficio religioso, intercalado con planos de Rosita y de diferentes ángulos de imágenes de la Virgen. La secuencia culmina con un himno dirigido únicamente a las mujeres presentes:

Feligreses: Santo es mi Dios...

Mi alma engrandece al Señor

Y alegra mi espíritu en Dios

Mi salvador

Pues miró la bajeza de su esclava

Desde ahora dichosa me dirán

Por los siglos

El Señor hizo en mí maravillas

El Señor hizo en mí maravillas

Maravillas hizo en mí el Poderoso

Y santo es su nombre...

Esta secuencia funciona doblemente, como una anticipación y una explicación de lo que va a ocurrir en el desenlace. Rosita, conmovida por la noticia de que la señora Iris está gravemente enferma, entrega el dinero sobrante de la compra a la colecta que se realiza en la parroquia. Su madre, Isabel, cuya conducta y vestuario sugieren que está lista para emprender nuevas aventuras sentimentales, enfurece, porque quiere el dinero para sus gastos.

En cuanto se cierra la “secuencia de las mujeres”, Isabel es mostrada saliendo de su casa a comprar cigarrillos, donde se entera de que Iris ya tiene el dinero de la colecta. Con el aparente propósito de recuperar el suyo, se encamina hacia esa casa. Mientras está allí, Iris muere, con los brazos en cruz. Isabel sale desolada —y convertida—, abraza a su hija Rosita (por primera vez en toda la película) y coincidentemente se acerca su ex marido: la familia se ha recompuesto bajo la luz del sufrimiento.

Pero, en verdad, dado que nunca conocemos las razones de la ruptura del matrimonio, más que la familia, lo que se recompone es la función de Isabel en el cuadro familiar: esposa y madre, y no más mujer decidida a satisfacer sus deseos. Isabel cede ante la visión del dolor familiar, y no es irrelevante que esa perspectiva se la proporcione, no su hija, a la que desatiende en forma visible, sino una mujer como ella, adulta y madre y, sobre todo, entregada a la fe cristiana.

En una cuerda igualmente espiritual, aunque no matrimonial, se mueve *Natalia*. Ella es una joven que parece autónoma: viaja sola, sube al auto de un desconocido y no tiene reparos para pasar un fin de semana en la playa con un hombre casado. A pesar de estos rasgos, es también soñadora y misteriosa; tanto, que sólo sabemos de ella por los sueños de Juan, en cuyo inconsciente reverberan los tres días de amor.

Si la película estuviese mejor construida, habría espacio para interpretar a Natalia como una creación onírica de Juan, caso en el cual podría ser la expresión del deseo reprimido del hombre mayor: la posesión de una mujer virginal.

Sin embargo, hay pocas bases visuales para sostener esta interpretación; el relato es confuso, los recursos fílmicos están usados con orientación más publicitaria que expresiva y abundan los lugares comunes. Aún así, el desenlace ubica a Natalia en la categoría de las mujeres capaces de trascender su propia carnalidad: cuando Juan es advertido por los lugareños de que han encontrado a la joven muerta en la playa, no puede pensar sino que ha muerto por amor. El espectador debe aceptar esta versión, porque no hay ninguna otra disponible en las imágenes.

Pero, cierta o no, esa versión supone, sin alternativa, que se trata del amor por Juan, es decir, el amor por un hombre. La autonomía de Natalia es una pura apariencia: no existe sino en función de una fantasía masculina.

Quien sí materializa ese sueño es Raúl, el rapaz santiaguino que ha seducido a la joven Alicia en Tunco, en *Un viaje a Santiago*. La sugereencia de que Raúl la poseyó en estado de virginidad es inescapable, no sólo por la edad de Alicia, sino sobre todo por el paisaje pastoral donde transcurre el *flashback* que describe ese momento (ver página 41).

Tras esa incursión fugaz, Raúl ha regresado a Santiago y Alicia no ha vuelto a saber de él. Cuando se entera de que una delegación de Tunco viajará a la capital, Alicia inventa, ante su padre y sus tíos, que Raúl le ha escrito invitándola a conocer su familia. Ese acto muestra a una Alicia audaz y decidida, con capacidad de influir sobre su propia vida a pesar del ambiente conservador que la rodea.

Sin embargo, esa autonomía es literalmente castigada en el resto del relato. Luego de dificultades que no logra comprender, Alicia se reúne con Raúl, que después de unas explicaciones poco verosímiles sobre su disponibilidad, la invita a pasear por el cerro Santa Lucía —un *highlight* de la seducción santiaguina, como la película lo subraya, mostrando los intentos de Raúl— y la lleva a su departamento, donde la seduce por segunda vez.

Alicia está convencida de que Raúl sólo tiene dudas respecto del momento en que han de casarse. Éste, en cambio, ejecuta sus maniobras con considerable audacia: utiliza su propio hogar como lugar de los encuentros con Alicia. En el momento más sorprendente de la película, la esposa y los hijos llegan al departamento mientras Alicia está con Raúl. Recién entonces la joven descubre la verdad, corre a la calle y se acerca al canal San Carlos, con la decisión de suicidarse, aunque unas voces internas se lo impiden.

Lo relevante, sin embargo, es que, desde el punto de vista fílmico, la mentira estructural de Raúl no tiene sanción alguna, al revés que la mentira funcional de Alicia. Cuando la esposa llega, no hay reproches,



“Un viaje a Santiago”: En el tren de regreso a Tunco, Alicia se inclina a recoger su maleta y cruza sus manos con Julio, quien completa la tarea por ella. Tras esa cortesía, ambos se miran a los ojos. Por la posición en la pantalla, el último plano establece una directa relación entre Alicia y su tía política.

ni escándalo ni enojo. Presumir que eso ocurrirá después está fuera de la lógica de la película, que presenta a Raúl como un mujeriego astuto y experimentado.

Mientras esperan la partida del tren de regreso a Tunco, Alicia declara que ya no se casará con Raúl. No cuenta la verdad, tratando de conservar su autonomía. Acto seguido, en el tren de regreso, se mira a los ojos con Julio, el profesor del pueblo, que evidentemente quiere cortejarla.

Alicia repite así el destino de la única otra mujer de la delegación, la esposa de su tío: casarse en el pueblo, permanecer allí y formar una familia local. Para confirmarlo, la secuencia culmina con un plano de su tía política mirando hacia el exterior del tren.

El régimen endogámico completa el proceso de sumisión de la virgen equivocada.

Por el contrario, una mujer que sí está dispuesta a perder la virginidad —y deseosa de lograrlo— es Patricia, la co-protagonista de *Lunes 1º, domingo 7*. Ella viene de provincia, donde “a los chicos todavía se les ocurre besar sólo en la boca”, y es claro que asocia su asimilación a la ciudad a la experiencia sexual. En la habitación que arrienda con una amiga, sueña con esta ruptura en forma explícita: en la noche del primer día, se pone frente a su amiga un delantal en cuya espalda se lee, casi como una denuncia: “Soy virgen”.

Pero la decisión es tímida y fuertemente reprimida. Patricia desearía liberarse sexualmente en esos pocos días comprendidos entre el lunes 1º y el domingo 7, pero no logra mucho más que iniciar lo que parece que será un proceso algo más largo.

En contraste con su inhibición real, Patricia practica una retórica desenfadada, cargada de alusiones sexuales. La libido domina hasta tal punto su comportamiento, que se puede decir que la película es el relato de su aversión a la virginidad o de su lucha interior entre el deseo y la tradición (lectura algo excesiva esta última, puesto que una interioridad muy desarrollada en la joven no es filmicamente perceptible). Al terminar el metraje, gana la tradición, aunque al mismo tiempo es evidente que se trata de una victoria pasajera y que su retroceso final está en curso.

No obstante, igual que Natalia, Patricia depende enteramente de la mirada masculina. Su confirmación como mujer radica, no en su amiga ni en su desarrollo profesional (es estudiante de Arte), sino en la certidumbre de que Jorge la reconozca como tal, lo que para ella significa que la desee. No es irrelevante que Jorge sea un estudiante de Medicina, pues a la confirmación erótica se agrega una forma de certificación científica, como lo sugiere el diálogo en que ella pregunta si un estudiante

de Medicina no se da cuenta de cuándo una mujer es virgen (ver página 50).

Más explícito es el intercambio que se produce el día 2, cuando Patricia se viste en forma especialmente atractiva, con falda corta, pañuelo en la cabeza y anteojos oscuros (un *look* a lo Jacqueline Kennedy), para ir a su encuentro con Jorge. Cuando llega al lugar acordado, el joven no la reconoce:

Patricia: Hola. ¿No hay un beso para mí?

Jorge: (*Mira sus piernas*) ¿Qué te pasó?

Patricia: ¿Te gusto?

Jorge: ¿Esas piernas tuyas son auténticas?

Patricia: ¡Quería estar linda por ti... doctor!

Jorge: Me rompo la cabeza y no me acuerdo haber visto un modelo mejor. ¿Y qué hago ahora? Me da miedo.

Patricia: ¿Estoy excitante?

Jorge: Aterradora. (*Ríen*)

Patricia: Me alegra tanto oírtelo decir. Tengo miedo de no ser mujer.

Jorge: Por favor, esas bromas no... ¿Que hay alguna duda? (*Se besan. Dos parejas que pasan los aplauden*)

Patricia: Aquí no se puede amar, ¿verdad?

Jorge: ¿Qué quieres decirme?

Patricia: ¿No puedes ver en mis ojos?

Jorge: Sí. Rimmel negro, rimmel azul...

Patricia: Tonto. (*Ríen*) ¿No me vas a responder nada?

Jorge: ¡Seguro! ¡Con una mujer así!

Patricia: ¡Tesoro!

Jorge: ¡Vamos al cine!

El comportamiento de Jorge parece, más que ingenuo, inseguro, aunque ni la actuación ni el registro visual dan vigor a esta dimensión del personaje masculino. Jorge aparece siempre concentrado en lucir

ingenioso y profundo (“somos sobrevivientes, Patricia”, dice, cuando quiere convencerla de la urgencia de pasarlo bien), mientras que Patricia se muestra constantemente dubitativa y ambigua.

Es visible que Patricia espera que Jorge la invite a hacer el amor y la elusiva conducta del joven debería, por lo menos, frustrarla. Pero cuando la invitación se produce, el día 4, Patricia no es capaz de llevar su decisión hasta el final.

La virginidad ha perdido su carácter sacramental, pero muy poco de su fuerza cultural. Patricia sigue siendo virgen, aunque caerá por su propia voluntad... lo antes que pueda.

MATERNIDAD Y POTESTAD

La principal madre del cine chileno de los 60 es María, la protagonista eminente de *Valparaíso, mi amor*. María no parece tan importante al comenzar el relato. Cuando el cuerpo principal de éste se inicia, después de la extensa secuencia previa a los créditos, el capítulo que se anuncia es “Mario”, una equívoca sugerencia de que conoceremos la historia del padre de familia. No es así.

En los 23'30" que dura este segmento, vemos el encarcelamiento de Mario González González, 35 años, viudo, cuatro hijos, y nos enteramos de que la mujer que lo ha defendido con tanta vehemencia ante la policía y que ahora lo visita con tanta devoción, María, no es su esposa, sino su comadre, a la vez hermana de la esposa fallecida, es decir, cuñada. Y que, con cinco meses de embarazo, ahora espera un hijo de Mario. Pero al mismo tiempo, ya es la madre delegada de los otros cuatro, y los mantiene con el precario ingreso de su oficio de lavandera.

En el capítulo siguiente, “María”, que dura 22'03", el tropo dominante es la imposibilidad de la mujer para controlar a los hijos de Mario, criados en un clima de necesidades extremas y soluciones igualmente radicales.

Al concluir el segmento, María ya tiene seis meses de preñez y ha perdido la batalla con sus hijastros: Ricardo está metido con las pandillas

de Valparaíso, “Chirigua” continúa robando, Antonia funge de cómplice y el pequeño Marcelo es utilizado para mendigar en el poco edificante Yako Bar.

María tiene una cierta conciencia acerca de los factores que determinan su penosa situación —sabe que el abigeato cometido por Mario es un delito, y lo justifica porque el fin es la alimentación de sus hijos—, pero es incapaz de modelar el futuro de los niños que están a su cargo. Mientras la pequeña Antonia, de sólo doce años, ha entrado a otro mundo de delito, María le comenta a Mario lo hacendosa que es su hija.

Su inconsciencia fundamental domina gran parte del relato y se convierte en uno de sus motivos principales, aunque menos reconocidos por los admiradores de la película. Hacia el final de la historia, uno de los hijos ha muerto, otro está preso y una tercera ejerce la prostitución. Como madrastra, María es un fracaso absoluto, por mucho que sus sacrificios, sus penosas condiciones y su afabilidad atenúen ese juicio.

Lejos de tales consideraciones, la principal preocupación de María es el hijo que está por nacer. Después de tanta tragedia, su alegre invitación a Mario ante la inminente llegada del nuevo infante resuena siniestramente, casi como un sarcasmo, sobre los últimos planos de Valparaíso:

María: Vaya consiguiéndose el permiso, no más, compadre...

Es difícil ver este desenlace como una señal optimista, aunque el generoso Aldo Francia lo haya pensado de esa manera. La irremontable incapacidad de María no permite creer que el nuevo hijo tendrá un mejor destino que las cuatro desgracias que se nos han presentado en los 86 minutos anteriores. Esta María, que está al pie de la cruz de Mario y carga también su propia cruz, se prepara en realidad para arrojar al mundo a un nuevo desamparado, sin herramientas para romper el círculo de pobreza y delito, y sin lucidez para siquiera intentarlo.

Algo parecido, aunque en un nivel aún más básico, le ocurre a la campesina Rosa Rivas, madre de cinco hijos pequeños y viuda de un hombre que murió apuñalado, en *El chacal de Nahueltoro*. Rosa es una

mujer con aun menos educación que María, y muchísimo más desamparo. Siguiendo la que era una costumbre en ciertas propiedades agrícolas, los patrones la han echado de su casa luego de que su marido ha muerto.

Rosa transhuma con sus cinco hijos pequeños, en moradas provisionarias y lugares semi-abandonados. Cuando José llega hasta la casucha que ocupa con sus hijos, ella le ofrece agua y le brinda alojamiento cruzando sólo unas pocas palabras. En su naturaleza, la generosidad es más instintiva que espontánea.

Cuando la policía expulsa a Rosa de su improvisada morada, José la acompaña: en su lenguaje parco, ambos parecen entenderse ya como pareja. Al mismo tiempo, en la penosa situación de Rosa resuena, como un eco remoto y difuso, el destino de otra mujer abandonada: la madre de José.

Pero el condenado se rebela ante el periodista cuando éste quiere simplificar su relación con ella:

Periodista: Estuve... con su mamá.

José: Pobre mamá... la quiero.

Periodista: ¿Desde cuándo?

José: ¿De cuándo quiere usted a la suya?

Para entonces, el destino de la madre, la huacha infinita, la que "se puso a hacer vida con mi hermano de padre", está al cuidado del Patronato de Reos, que "velará por ella", según promete el director de Gendarmería.

La misma Sara Astica que encarna a María en *Valparaíso, mi amor* interpreta a la mujer más solitaria de toda la historia del cine chileno: Rosa Órdenes, la protagonista del corto *Angelito*, la doméstica que pierde todos sus empleos debido a que su bebé llora por las noches.

Nada sabemos de los orígenes de Rosa ni de su guagua: únicamente que está sola y sobrelleva a su crío a pesar de que éste se ha convertido en un impedimento para la subsistencia de ambos. Cuando va a pedir

"Angelito": Rosa, expulsada una y otra vez de sus empleos domésticos, primero durante el día y luego en plena madrugada, recorre una ciudad vacía y pobre para llegar a una población "callampa".



trabajo a la Agencia Londres, la encargada le advierte que nadie quiere empleadas con bebés. Oras mujeres se agolpan en la sala de espera.

Encargada: ¡Qué lástima! Necesito varias niñas para trabajar con señoras exigentes. Pagan muy bien, pero no aceptan con guagua. Déme su dirección y le mandaré a llamar cuando alguien la acepte con guagua. ¿Dónde vive?

Rosa: ¿Dónde vivo?

Encargada: Sí. En qué calle.

Rosa: Bueno, no tengo donde vivir. ¿No ve que estoy cesante?

El cineasta Luis Cornejo filma la expulsión de Rosa de sucesivas casas burguesas —bebé en el brazo izquierdo, maleta en la mano derecha— con un patrón que progresa desde el día hacia la noche y el amanecer. Las imágenes se cargan con un expresionismo siniestro, que ya define el peregrinaje de la solitaria Rosa cuando llega a la población “callampa” donde una veterana le ofrece ayuda:

Vieja: Yo le puedo cuidar al niño mientras usted trabaja. Y después del trabajo, puede dormir en esa cama, pues.

Rosa: No, no quiero molestarla tanto.

Vieja: No importa.

Rosa: Es *pa'* que me lo críe mientras tanto, no más...

El desamparo de Rosa parece no tener fondo. El consciente estoicismo con que porta a su huacho de casa en casa, de fracaso en fracaso, traduce con fuerza inigualada el drama silencioso de la mujer abandonada en el Chile de los 60.

EL FEUDALISMO DE TIERRA QUEMADA

El sometimiento de la mujer en las estructuras feudales del campo chileno está presente en todas las películas de esos años que muestran el mundo rural, y en ciertas ocasiones la ausencia de sentido crítico ante esa situación semeja una forma de complicidad.

En *Tierra quemada*, Rosalba es una empleada del fundo de Anselmo Valladares, que ha enviudado un tiempo antes. Su función es cuidar a Juanito, el hijo de Anselmo. En una de las secuencias iniciales, Anselmo la llama “chiquilla” —marcando la diferencia de edad y posición social—, pero unos cuantos segundos después se revuelca con ella en un pajar, en un jugueteo que no tiene nada de inocencia y mucho de erotismo.



"Tierra quemada": Anselmo Valladares regresa al fundo, desmonta y persigue a la joven Rosalba. Ella huye, pero Anselmo la alcanza sobre un pajar, la pone sobre sus rodillas y simula un castigo. Luego ambos se miran con evidente intención erótica. El plano de cierre de la secuencia muestra a su hermano Miguelito, subrayando la naturaleza de la situación mediante una sonrisa pícaro.

Así, Rosalba es la “querida” del señor de la tierra, pero su relación permanece oculta y ella conserva su posición de empleada. Aunque no tiene acceso a las decisiones importantes de la familia Valladares, ni menos a sus recursos económicos, está presente en los momentos más críticos.

Cuando el enfrentamiento de los Valladares con los Vilches llega al punto en que Julián Vilches y sus peones atacan la casa de Anselmo y provocan la muerte de su anciano padre, don Pancho, es Rosalba quien lo toma en sus brazos. Más adelante, mientras los Valladares permanecen refugiados en los cerros, preparando el contragolpe, Anselmo reconoce que Rosalba ya no es una “chiquilla”. Ella le declara su amor, y la reacción de él consiste en clausurar la formalización de su relación con la excusa de un destino trágico:

Rosalba: ¡Siempre esperé que me hablaras así! Tienes razón. Ya no soy la misma. Pero lo que siento ahora... lo he sentido siempre.

Anselmo: Qué lástima que comprendamos algunas cosas cuando es demasiado tarde...

Rosalba: No, Anselmo. ¡Nunca es tarde! ¡No debes hablar así!

Anselmo: ¿No te has dado cuenta que la vida me va empujando a un abismo? Ante mí, sólo veo muerte... y debo seguir hasta el fin.

Como Rosalba insiste, Anselmo termina besándola, y el director desvía la cámara hacia las ramas de paja que asoman desde el techo, en un movimiento divagatorio, impreciso, ¿distractivo?

Minutos más tarde, el niño Juanito cae en uno de los cerros y cuando Rosalba lo va a rescatar, ambos son capturados por los hombres de Julián Vilches. Rosalba y el niño se convierten en moneda de cambio, momento en el cual Anselmo toma la decisión de asaltar la casa de Vilches, liberar a Rosalba y Juanito y desatar la lucha final.

Durante las últimas refriegas, Anselmo y su enemigo Julián mueren enfrentándose, lo que narrativamente opera como una forma de cerrar el círculo trágico en que ambos han vivido. Pero de los dos, Anselmo es

quien trasciende a la muerte, por virtud de una sorprendente coda final: abrazados en la campiña, Rosalba y Juanito miran el horizonte (el futuro); ahora Rosalba espera un hijo. Entonces emerge la voz en *off* del evidente padre:

Juanito: ¿Cuándo volverá mi papá?

Rosalba: A veces me parece que lo siento junto a nosotros... y que lo oigo.

Anselmo (en off): Sí, Rosalba. Yo seguiré con ustedes por mucho tiempo. Y seguiré en ti como la semilla en la tierra. Chiquilla: ahora, esta tierra es... ¡nuestra tierra!

Uno se pregunta, dada la previa y dramática negativa de Anselmo, de dónde salió este embarazo inesperado, que le permite al difunto extender la metáfora de la semilla hasta el punto de que, en ese preciso momento, la aludida se palpe el vientre. Respuesta: salió del intersticio entre el sentimiento trágico y la iniciativa de la lucha. En otras palabras: del plano divagatorio hacia las ramas de paja, carente de toda sugerencia pero, a la postre, nada de distractivo.

El caso de subordinación erótica y social que representa Rosalba es hasta cierto punto una excepción dentro de la película. En todas las otras mujeres, la subordinación femenina es absoluta en el ámbito familiar y matrimonial, pero se produce dentro de la misma clase social. En consonancia con la estructura feudal implícita en la historia, la mujer sólo puede ser "favorecida" por la institución matrimonial, y por lo tanto puede estar asociada incluso a una forma de dote.

Una de las escenas más perturbadoras de *Tierra quemada*, en verdad un pretexto para que el cantante Pedro Messone interprete uno de sus temas más populares, se desarrolla en una taberna campesina. Una mujer se acerca junto a su hija, embarazada de varios meses según resulta ostensible, a la mesa donde bebe Miguelito, hermano de Anselmo, y lo emplaza a tomar una decisión. Apenas la oye, el campesino despliega su respuesta musical:

Miguelito: Tu *maire* me anda buscando

Para casarme —para casarme —para casarme.

Un beso robado a solas

No es *pa'* culparme —no es *pa'* culparme —no es *pa'*
culparme.

Su hija tiene la culpa

De andar mirando —de andar mirando —de andar
mirando.

Y yo que andaba indefenso

Me fui tentando —me fui tentando —me fui
tentando.

(...)

Si yo no tengo ni ropa

Con que abrigarme —con que abrigarme —con que
abrigarme.

Ahora, si quiere usted

Sacrificarme —sacrificarme

Tendrá que hacer unos gastos

Para casarme —para casarme —para casarme...

La conducta de Miguelito es arquetípica del patrón-inquilino: sin desconocer enteramente su responsabilidad en el embarazo de la joven, la culpa a ella como paso previo a sacar provecho personal, lo que a su vez es un anuncio de cuál será el vínculo que tendrá con el hijo que está por nacer.

Miguelito toma el modelo de su hermano, Anselmo (y acaso también de su padre y su madre) para actuar ante las campesinas "inferiores" (jamás ante Rosalba, por ejemplo), dentro de la feroz estratificación social de este mundo.

Miguelito está dando origen a un huacho, sin duda alguna. Como al mismo tiempo es un sujeto sumiso y servil ante su hermano-patrón, su perfil calza mejor con el del inquilino que impulsará a sus hijos a dejar el hogar, que los lanzará a "andar la tierra" por pura dignidad, y le podría

ser aplicable la triste pregunta de Gabriel Salazar cuando se refiere a esta tipología: "¿No han sentido en piel viva el escozor de cómo él deja entrar a los patrones al rancho, que vienen a divertirse con la mamá, o las tías, o las hermanas de uno?"³.

Sin forzar demasiado la imaginación, Miguelito podría ser el padre de José del Carmen Valenzuela Torres.

(Pedro Messone vuelve a asumir el papel de *womanizer* frente a las campesinas bolivianas mientras canta "Naranjita" en la segunda película de Germán Becker, *Volver*).

Pero, para los efectos de este capítulo, es más significativa la conducta de la madre de la campesina. Esta última es ciertamente una huacha, no sólo por el hecho anómalo de que sea su madre quien deba encarar a Miguelito, sino porque la progenitora acepta, con sus sonrisas y sus mohines, que su hija "tiene la culpa / de andar mirando" y que el hombre merece la atenuante de que únicamente "se fue tentando". La madre entrega a su huacha para que procreé nuevos huachos, mientras su cantina proporciona el clima y la bebida para que ese modelo de paternidad se siga reproduciendo.

La "china" embarazada, igual que la "china" Rosalba, son los oscuros objetos del deseo de los hombres que, sintiéndose siempre superiores a ellas, "se van tentando" en una dinámica que "no es *pa'* culparlos". La madre de la "china" inicia y cohonesto el origen y el fin de esa exculpación. Representa la perpetuación inconsciente de su propia sumisión.

EL SEXO Y SU SOMBRA

La secuencia más provocadora de *Morir un poco* está constituida, no por uno, sino por dos segmentos cuya superposición agrega significados nuevos a ambos.

³ SALAZAR, GABRIEL: *Ser niño "huacho" en la historia de Chile (siglo XIX)*. Santiago: Revista Propositiones N° 19, Ediciones Sur, julio de 1990.

Tras recorrer sin rumbo definido distintos lugares de la ciudad, el protagonista llega a una fonda-cabaret donde una mujer ejecuta un número de *strip-tease*. El lugar es singular: parece un restaurante diurno y familiar, está poblado por grupos de hombres y parejas diseminadas y no sugiere el tipo de recinto donde se realicen espectáculos eróticos.

Sin anuncio ostensible, ocupa el centro de la escena una mujer vestida de estudiante, con anteojos, premunida de una pizarra manual en la que dibuja una torpe figura infantil. Una vez que la concluye, comienza a quitarse la ropa, pieza por pieza, en medio del creciente entusiasmo del público masculino (y la sonrisa cómplice del femenino), hasta quedar totalmente desnuda. La secuencia es acompañada por un ritmo de percusión.

En su sentido más obvio, el propósito de este fragmento es traducir la frustración del "hombre común" con su vida gris, que encontraría alguna liberación a través de esta forma vicaria de excitación. Sin embargo, tanto la planificación de la secuencia como la centralidad que ocupa en el relato sugieren que algo más está en juego a lo largo de estas imágenes. Luis pierde el protagonismo (está literalmente perdido entre el público). Incluso el punto de vista es contrario al suyo, y mucho más cercano al objeto del deseo. Su presencia importa poco y nada.

Cuando el desnudo concluye, vemos a Luis fumando en la cama de su casa (una cama cuya estrechez recuerda a la de *La perra*, de Jean Renoir), mientras su mujer entra y comienza a desvestirse.

En una asociación cuya crueldad resulta desconcertante, Covacevich acompaña esta secuencia con el mismo ritmo musical del *strip-tease*, cambiando el eje de la frustración erótica: ya no se trata sólo de la pobreza económica del "hombre común", sino también de su pobreza erótica, que no es imputable a él, sino a la mujer fea y desangelada que lo acompaña diariamente.

Pocas veces se habrá visto en el cine chileno un desprecio más profundo hacia la condición de la "mujer común", la pareja estable del "hombre común", que para mayor abundamiento no tiene ninguna otra aparición en toda la película.



"Morir un poco": El *strip-tease* de la "colegiala", en medio de un público ávido y excitado, en que el protagonista (junto al pilar de la derecha en las imágenes 2, 4, 5, 8 y 9) prácticamente desaparece.

"Morir un poco": La desangelada esposa se desviste frente a Luis, mientras en la banda sonora se repite la percusión que ha acompañado al *strip-tease* anterior.



Pocas veces se habrá visto una superposición de secuencias más desagradable que la de este momento en que los planos frontales muestran a Luis fumando y mirando con escaso interés, mientras los principales contraplanos ocupan una posición (físicamente imposible, y por tanto más deliberada) posterior al catre, como si captaran lo que está más atrás en la cabeza de Luis —el recuerdo de la striptisera.

La película sigue este patrón en su segmento más extenso, el que contrasta las playas de Cartagena con las de Reñaca. Aunque el objetivo aparente en este caso es poner en contradicción a las clases populares con las altas, muchos de los planos dedicados a uno y otro grupo social están centrados en mujeres.

La secuencia de Reñaca, en color, se detiene en mujeres esbeltas, elegantes y a menudo rubias. La de Cartagena registra mayormente a mujeres mayores, poco agraciadas e incluso descuidadas. La crueldad de este contraste es simétrica con la de la striptisera y la esposa, y hace que *Morir*

un poco desborde sus fines de crítica social con una estridente nota de frustración sexista.

Sin embargo, la antinomia entre erotismo y matrimonio es también un motivo en otras películas del período. Desde luego, en la relación extraconyugal que mantiene la esposa burguesa con un subalterno de su marido, menor que éste, en *Largo viaje*. Nunca se sabe si el marido es consciente de esta situación, pero cuando decide enviar al subalterno a un cargo en Canadá, condena a su esposa a perder al amante, aunque, por estilo y conducta, se puede sospechar que no demorará en conseguir otro.

Una de las secuencias del pasado (en sepia) de *La casa en que vivimos* reúne al marido, Domingo, con la dueña de la pensión, Margot, una mujer mayor pero muy coqueta, en el salón principal de la casa. Luchita, la esposa, acaba de dar a luz el primer hijo, y Margot invita a Domingo a relajarse con un trago. Mientras lo bebe, el hombre no resiste la visión del *negligée* de la mujer, y la besa con ardor. La escena subraya y contrasta el abatimiento físico de Luchita tras el parto con el vigor carnal que comunica Margot.

Aunque no se muestra ningún otro acto de intimidad entre ambos, hay señales de que la relación se prolonga y Luchita se entera. Luchita puede perdonar los tropiezos de Domingo “porque es hombre”, pero requiere la intervención de su cuñado Ernesto para dejar la pensión y la ciudad.

EL FEMICIDIO SONRIENTE

José Bohr había fijado su visión de la mujer a lo largo de los 40 y 50, bajo el influjo de la ambigüedad mexicana y a uno y otro lado del hemisferio americano. En los 60, la confirmó con la Florcita de *Un chileno en España*, la vecina inútilmente enamorada de Manolo González, que no se da cuenta de su dependencia emocional sino hasta el momento en que el protagonista halla dificultades para regresar a Chile. Florcita es una

extensión sofisticada de la "china" que vive en función de su (potencial) proveedor, esperando que él reconozca sus ostensibles virtudes carnales. La película no insinúa en ningún momento que Florcita pueda siquiera comprender su estatuto especial como "objeto del deseo": más bien se autointerpreta como "objeto del rechazo".

(Florcita no difiere mucho de la Carmencita de *El burócrata González*, que también espera la decisión de un novio esquivo, aunque mucho menos romántico que el mozo emigrado a España).

Con estos datos previos, no es fácil comprender las opciones que tomó en las historias que integran la comedia *Sonrisas de Chile*.

En la primera, Olivia, una mujer tímida, tradicionalista y poco agraciada, sufre una transformación cuando su compañero de oficina, Romualdo, le ofrece matrimonio. Al revés de lo que cabría esperar, Olivia comienza a mostrarse más segura, y se viste y se maquilla con más esmero, sin abandonar su estilo conservador. La crisis se produce cuando Romualdo rechaza el trabajo y el dinero que le ofrece un empresario estadounidense. Olivia estalla en ira, lo insulta y le grita que si hubiese sabido que éste era su estilo, jamás se hubiese casado. La respuesta de Romualdo es una bofetada. Cuesta entender que Bohr haya pensado que semejante gesto sería gracioso.

En la siguiente, María, una española independiente, liberal y aburrida de su vida matrimonial, engaña a su cónyuge, que metonímicamente se llama Cornelio, con varios hombres diferentes. El marido, que sospecha, la interroga varias veces, sin resultado. Y aunque en cierto momento ella le pide un tibio perdón, Cornelio contrata a un sicario para que la asesine mientras está en el cine.

En la tercera historia, Choche, que está a punto de recibir una cuantiosa herencia, se prenda de una aeromoza del avión en que viaja y la invita a pasear por Punta Arenas. Ella acepta, con claro interés en la herencia.

La última presenta a la dueña de un quiosco que domina el negocio y a su marido, y que se burla de los clientes de mayor nivel socioeconómico.

Así, el repertorio femenino de *Sonrisas de Chile* es uno de los más odiosos que se haya visto en el cine nacional, y por supuesto que incita al femicidio, no sólo en las dos primeras historias —donde es explícito—, sino también en las siguientes.

Las *Sonrisas de Chile* tienen un aire más siniestro que cómico.

LA ESPOSA LÚCIDA

Las mujeres casadas del cine de los 60 siguen el patrón de dominación, sumisión y falta de lucidez que es común a la mayoría de los personajes femeninos del período. La señora de *Un viaje a Santiago*, la esposa inicuaamente rebelde de *El cuerpo y la sangre*, la mujer que cree ser viuda en *Regreso al silencio*, la patética compañera de Luis en *Morir un poco*, la cónyuge adúltera y controlada a distancia de *Largo viaje* y la comadre-conviviente de *Valparaíso, mi amor* comparten estas características.

Puesta en el límite de la sobrevivencia —la propia y la de sus hijos—, la Ana María de *El fin del juego* se rebela contra un marido que no cumple con la función de proveedor, y ni siquiera con la de compañero, pero su angustia limita con su inteligencia. La Luchita de *La casa en que vivimos* ha convertido la casa nueva y la unidad de la familia en una obsesión vital, pero no está presente ni consciente en ninguna de las decisiones claves de la pareja, excepto aquella en la que debe separar a su marido de la dueña de la pensión que lo ha seducido. La señora y madre de *Prohibido pisar las nubes* se divide entre el cariño por su hijo y la lealtad a su marido, sin capacidad alguna para influir en las decisiones de uno u otro.

Paradójicamente, la esposa más lúcida se halla a comienzos del período, en 1961. Es la Carmen de *Deja que los perros ladren*, que comienza siendo la más sumisa de las mujeres hogareñas. Carmen está orgullosa de la carrera burocrática de su marido —una trayectoria nada brillante— y se siente feliz de que su hijo siga sus pasos a través de sus estudios de Derecho.

Oye confidencias sin enterarse de sus graves implicancias —como que su marido debe clausurar arbitrariamente a un periódico— y sus reacciones son ligeramente histéricas cuando esas implicancias se expresan en llamadas anónimas y exposición pública. Al mismo tiempo, es la que administra a una doméstica inadecuada y la que procura que su espacio familiar sea acogedor para las visitas.

De los tres miembros de la casa, es la que más resiente el estado de acorralamiento en que es puesta la familia. Su marido dice que actúa en función de sus deseos (y en especial, el de vivir en el barrio alto), pero, a diferencia de la Luchita de *La casa en que vivimos*, mantiene el escepticismo respecto de los costos morales que puede significar esa posesión. Carmen está más orgullosa de la integridad de su marido que de sus logros materiales. Y coincide con él en su deseo de traspasar tal valor a su hijo.

Pero, hasta ahí, Carmen es un sujeto pasivo y secundario en cuanto a las decisiones del grupo familiar. La revelación de su lucidez se produce cuando el ministro, Ramiro, aliado con su hijo, Octavio, se propone detener las denuncias que hará su marido acerca de la corrupción. El diálogo condensa las reflexiones de esta mujer a lo largo de dos años:

Ramiro (*empujando a Octavio*): ¡Vamos a sacar a tu padre antes de que...!

Carmen: ¡Tú no te mueves de aquí, Octavio!

Octavio: Pero ¿no entiendes, mamá? ¡No se le puede hacer esto a Ramiro!

Carmen: ¡Es mejor que decidas si estás al lado de tu padre o de tu ministro! (*Ramiro empuja a Octavio hacia la puerta*) ¡Octavio!

Ramiro: ¡Déjelo, Carmen!

Carmen: ¡Es hijo mío!

Ramiro: ¡No lo obligue a tomar decisiones de las que después tenga que arrepentirse! ¡Este no es asunto de mujeres!

Carmen: ¿Que no es asunto para mujeres? ¿Impedir que ponga a mi esposo y a mi hijo frente a frente? ¿Y qué es asunto de

mujeres, entonces? Me hice a un lado cada vez que Esteban hablaba de los negocios que haría con usted, de las ganancias que esperaban, de la felicidad que nos traería... ¡Felicidad...! Han sido dos años de angustia y de desesperación. Antes yo compartía sus anhelos, sus preocupaciones. Pero usted poco a poco se apoderó de mi marido, y entonces todo me fue prohibido. Algo que no era para mujeres.

Octavio (*en off*): ¡Ramiro, vamos!

Carmen: ¡Me quitó a mi marido, quiere ahora quitarme a mi hijo! ¡Qué es lo que pretende! ¡O tampoco es un asunto de mujeres! (*Ramiro se va sin responder*).

La frase clave es "no es un asunto de mujeres". Aunque está dispuesta a asumir una función subalterna en las decisiones estratégicas del hogar, siempre en nombre de la lealtad y confianza con su marido, Carmen no acepta que esa subordinación le sea impuesta por un extraño, desde fuera del núcleo familiar, porque ese núcleo es su fortaleza (y la de la sociedad, según sugiere la película).

Tan importante como este momento es otro, anterior, algo menos dramático, pero central en una película cuyo eje es la educación ética del hijo. Octavio se siente abrumado por la situación que viven sus padres, cuando su madre le pide ayuda para enrollar un ovillo de lana:

Octavio: Antes, la juventud tenía un futuro. Hubo gente joven que hasta murió defendiendo sus ideas, pensando que lo hacían porque de su sangre nacería un mundo nuevo. Pero hoy, ¿quién quiere morir por algo? Tal vez en Rusia o en Estados Unidos habrá lugar para que la gente joven se entregue a un ideal. Pero aquí... ¡qué importa nada, si cualquier cosa que hagamos no importa nada! Ahora estamos en la órbita de Estados Unidos, pero mañana podríamos ser comunistas si Rusia termina imponiéndose. Si cualquier cosa que hagamos no tiene importancia, dependemos de otros...

Carmen: ¿A dónde quieres llegar?

Octavio: ¡Que no vale la pena ser joven hoy día en este país! Es una locura ser joven. ¡Lo único que podemos hacer es aprovechar la vida lo más posible, y que el resto reviente!

Carmen: ¡Octavio!

Octavio: Si hubiera una causa por la cual luchar, mamá, una grande y noble causa por la cual luchar, yo sería el primero en tomar mi posición. ¡Pero es que no la hay aquí, mamá, no...! ¿Comprendes lo que te quiero decir?

Carmen (*recogiendo el ovillo de lana*): ¿Ves lo que hiciste ahora! Enredaste la lana...

Octavio: ¿Eso es lo único que se te ocurre decir? ¡No te interesa lo que te he dicho! ¿Crees que es más importante preocuparte por tu lana ahora?

Carmen (*travelling hacia su rostro*): Las causas no tienen por qué ser grandes o inmensas. Quiero tejerte un *sweater* para que no tengas frío en invierno. Esa es mi causa. Mi pequeña causa. Yo... creo que es importante, Octavio.

La sensación de iniquidad de Octavio refleja el ingreso traumático de la modernidad. Pero, desde el punto de vista del relato fílmico, es mucho más importante el hecho de que, mientras el padre intenta modelar la conciencia moral de su hijo a través de acciones grandilocuentes y fallidas, la madre la reduce a una sencilla metáfora doméstica, creando el mejor momento para responderse quién constituye realmente el pilar moral de la familia⁴.

Con su retrainamiento, su modestia y su sumisión, Carmen puede representar, *prima facie*, la desmedrada condición de la mujer de los 60.

⁴ Un punto de vista semejante respecto de la obra teatral sostiene: HURTADO, MARÍA DE LA LUZ: *Teatro chileno y modernidad. Identidad y crisis social*. Irving: Gestos, 1986. P. 38. Para ella, el reconocimiento de Esteban de la lucidez moral de Carmen es un "refuerzo" de su estatus maternal, que se ejerce de modo similar ante su marido y ante su hijo.

Pero su fortaleza final revela una inteligencia y un vigor que anuncian su emancipación. Es por lejos la esposa más lúcida del cine chileno.

CAMINO A LA MODERNIDAD

Regreso al silencio desarrolla un muy significativo repertorio de mujeres, casi como si se hubiese propuesto explorar las variantes en las relaciones entre hombres y mujeres en ese medio social y ese momento histórico. Es muy probable que Kramarenco no tuviese pretensiones tan sociológicas, y que más bien intentara hacer avanzar su historia con fluidez e interés. Pero el resultado tiene una extrañeza muy singular: en los 46 minutos iniciales, mientras Bill Stadley encuentra y vuelve a perder a su hermanastro Juan, el protagonista se reúne con tres mujeres de muy diverso estilo, en una sucesión de encuentros que se desenvuelven como una subtrama de la intriga principal⁵.

La primera (tercera en aparecer) es Adriana, la esposa de Juan, que está convencida de que su marido ha muerto y que vive en una ordenada casa de clase media con sus dos hijos pequeños. Cuando Bill toca el timbre, el plano del interior la muestra trabajando en una máquina de coser, con los niños jugando en el centro del living. En esa económica presentación se resume su situación: Adriana (interpretada por Eliana Vidal, la esposa adúltera de *Largo viaje*) ha solventado su "viudez" con manualidades y toda su atención está puesta en el cuidado de sus hijos. Aunque han transcurrido cuatro años desde la "muerte" de Juan, no se ha vuelto a casar y tampoco acepta otra versión de lo que ha sucedido, e incluso alcanza a indignarse cuando Bill le informa que ha estado con Juan hace sólo unos días. Adriana es una mujer tradicional, que ha aceptado sus papeles de esposa-viuda y madre y que se entrega a ellos con total candor.

⁵ Esta estructura es más o menos familiar en el "cine negro" norteamericano, aunque quizás nunca fue llevada tan lejos como en *Al borde del abismo* (*The big sleep*, 1948, Howard Hawks).

La segunda mujer es Elsa, la tripulante de Lan Chile a la que Bill conoce en Miami y le pide ayuda para ubicar a su hermanastro. Elsa (interpretada por Orietta Escámez) es soltera, vive sola y protege su autonomía.

No anda en busca de aventuras, pero Kramarencó subraya delicadamente su atractivo erótico: la primera vez que la vemos en su departamento se está desvistiendo para tomar una ducha; la segunda, se levanta de su cama en *baby doll*. En la primera escena, ella está molesta con Bill (porque salió con otra chica) y no quiere verlo más. En la segunda, el insistente Bill llega a pedirle el teléfono y le cuenta las extrañas cosas que le han sucedido; al otro día la acompaña al Cementerio General y es visible que la resistencia de Elsa se está quebrando. Poco después Bill la besará, y Elsa será su principal ayuda en el esfuerzo por sacar a Juan del país. En el último plano de la película permanecen juntos en la losa del aeropuerto.

Elsa es un tipo de mujer transicional: tiene la autonomía de la mujer profesional y moderna, que viaja, vive sola y toma sus propias decisiones; y al mismo tiempo es conservadora, recatada y seria. Su horizonte más probable es el matrimonio, aunque manteniendo su independencia laboral.

Por último está Isabel, una joven que aborda a Bill en el bar del hotel cuando éste recién ha llegado. Tras un breve intercambio, ambos aparecen en el salón de fiestas Mon Bijou. En cuanto termina la actuación del conjunto musical, Isabel lleva a Bill a la pista de baile y se apodera de la escena cantando la siguiente canción. Bill la contempla con cierta reticencia. En ese punto, tres jóvenes entran al salón y la ven de inmediato:

Amigo 1: Ya está Isabel, dando espectáculo.

Amigo 2: ¿Isabel? ¿Es alguna que yo conozco?

Amigo 1: Ya la vas a conocer. Es un plato. Ella hace su show aparte cada vez que viene. O sea, todas las noches. Cada noche con otro gringo.

Amigo 2: Le gustan los gringos...

Amigo 3: ¡Le gustan los dólares!

Antes de regresar a la mesa con Bill, Isabel pasa a saludar a sus amigos y luego, cuando uno de ellos la invita a bailar, acepta de inmediato. Para entonces, la molestia de Bill es inequívoca. Pide la cuenta y se va solo. Isabel (interpretada por Peggy Cordero, una de las actrices más *sexy* de la época) es una mujer independiente y liberal, que vive su sexualidad con total libertad y que da rienda suelta a su exultante alegría juvenil. Ese desparpajo incomoda al maduro Bill: probablemente lo intimida tanto como lo saca de su principal preocupación. Este hecho es insinuado por el plano que sigue, cuando Bill sale del local y de inmediato se encuentra con su hermanastro Juan. Ambos comparten luego en un prostíbulo con un grupo de mujeres de pago.

A diferencia de las anteriores, Ana María, la esposa de *El fin del juego*, expresa las limitaciones de la mujer sin educación profesional, que se ha dedicado a criar a sus hijos y a estructurar su familia postergando su desarrollo personal. A su regreso a Chile tras una fracasada estadía en Europa, Ana María intuye que su marido, Rodrigo, no será capaz de aportar al sustento del hogar. Lo confronta a pesar del menosprecio del hombre, que dice estar escribiendo una novela:

Rodrigo: Me subestimas. Me humillas. Pero en el fondo sabes muy bien cuál de los dos vale más.

Ana María: Nunca has terminado nada. Convéncete. Seamos realistas, Rodrigo.

Rodrigo: ¿Qué quieres decir?

Ana María: No te hagas el idiota. Yo empiezo a trabajar.

Rodrigo (mostrando el escritorio): También lo estoy haciendo...

Ana María: ¿Y si se te ocurre quemarla, como la que trabajaste por años en Europa?

Rodrigo: ¿Ves? ¿Ves que no entiendes? Era mala. Tengo que ser auténtico al menos conmigo mismo. Lo que escribo ahora, en cambio, parte de una buena idea. Y si dejaras de molestarme...

Ana María: No comemos con una buena idea. En esta casa nadie

come con una buena idea. Tenemos que trabajar, tú y yo. Ganarnos el pan.

Rodrigo: Nunca he sido esclavo de nadie a sueldo. Y creo que todavía no ha llegado la hora.

Ana María: Pero yo creo que ha llegado, fíjate. Por si no lo sabes, estamos viviendo de la caridad de mi tía Etelvina y de Patricio.

Rodrigo: ¿Y qué? Es parte de sus obligaciones para contigo, ¿no?

Ana María consigue trabajo como tripulante en Lan Chile, pero pierde ese empleo por un desborde de su marido alcoholizado. Después se dedica a vender libros a domicilio y más tarde se ve obligada a pedir dinero a su hermano, Patricio, que la humilla por su matrimonio, para instalar un taller de costura.

A pesar de la fuerte determinación con que enfrenta a su cónyuge e intenta cautelar su dignidad ante su hermano, Ana María carece de herramientas para llevar una vida realmente independiente.

Tampoco tiene muchos recursos Amanda, la mujer principal de *Tres tristes tigres*. Sin embargo, ella funda su independencia en la absoluta prescindencia de todo sentimentalismo. No son los recursos, sino la resistencia, lo que construye su identidad, y por ello entra en dimensiones más amplias del panorama chileno de los 60. Su caso es materia del capítulo siguiente.