

En Torno a la Violencia de Género y el Espacio Doméstico: un Análisis a Través del Cine Neorrealista Italiano y su Influencia en el Cine Chileno

Around Gender Violence and Domestic Space: an Analysis Through Neorealist Italian Cinema and its Influence in Chilean Cinema

Ariadna Moreno Pellejero

Universidad de Zaragoza
ariadna.mope@gmail.com

Resumen

Entendiendo el género como una construcción conductora de relaciones de poder desiguales entre las personas, éste implica una violencia que encuentra en el espacio doméstico algunas de sus principales manifestaciones. Devenires cinematográficos como el Neorrealismo italiano o los comienzos del Nuevo Cine Chileno confluyeron en su voluntad de filmar lo cotidiano, lo que permitió mirar hacia los núcleos domésticos de las familias humildes y mostrar las desigualdades consecuentes de las construcciones de género; pero, a su vez, estos devenires coincidieron con momentos históricos en los que las mujeres comenzaron a incorporarse al espacio público. El análisis de algunos films mostrará la dialéctica entre las consecuencias de las construcciones de género y el deseo de quebrantar sus fronteras.

Palabras clave

Violencia de género, feminismo, trabajo doméstico, Neorrealismo italiano, Nuevo Cine Chileno.

Abstract

Gender construction causes unequal relationships of power between men and women, making a kind of violence that has special influence in domestic space. Realistic cinematography, like Italian Neorealism or the origins of New Chilean Cinema have filmed small things, showing domestic indoors and the unequal relations of gender; but, at the same time, this kind of cinemas have been contemporaries to historic moments when women started to have presence in public space. Some films will be between the consequences of gender construction and the desire of finish it.

Keywords

Gender violence, feminism, domestic work, Italian Neorealism, New Chilean Cinema.

Introducción

En este artículo el género es entendido como una construcción que determina las identidades de las personas, instituyendo lo apropiado para ser mujer y lo apropiado para ser hombre. Los mecanismos más poderosos influyen en esta determinación que lleva a relaciones de poder desiguales basadas en el género, constituyéndose como una forma de violencia. Estas relaciones de poder desiguales se aprecian de modo evidente en el espacio doméstico, al asignarse el trabajo reproductivo a las mujeres, el poder y el trabajo productivo a los hombres. Sin embargo, cuando los mecanismos institucionales más poderosos se debilitan, comienzan a quebrantarse las limitaciones, desigualdades y formas de violencia consecuentes de las construcciones de género.

Aquí entra el interés por cinematografías con intención realista como el Neorealismo italiano o los comienzos del Nuevo Cine Chileno, las cuales convergieron en su voluntad de filmar la cotidianeidad de los olvidados. Este interés permitiría abrir la mirada hacia los núcleos domésticos de las familias humildes, descubriendo a mujeres y hombres, y mostrando las desigualdades consecuentes de las construcciones de género. Fundamental para ello, en el espacio doméstico, es la distinción entre trabajo reproductivo —asociado a las mujeres— y trabajo productivo —asociado a los hombres—.

Tal distinción sería especialmente enfatizada en los antecedentes del cine neorrealista italiano y en el exilio del Nuevo Cine Chileno, coincidentes con totalitarismos políticos —el fascismo en el caso italiano y la dictadura pinochetista en el chileno—. Los espacios domésticos durante los momentos contemporáneos al Neorealismo y al Nuevo Cine Chileno muestran todavía aquella concepción; sin embargo, se dan momentos de mayor libertad en los que las mujeres consiguieron voz propia en el núcleo familiar y comenzaron a incorporarse activamente en los espacios públicos.

Los films seleccionados del Neorealismo italiano y de los inicios del Nuevo Cine Chileno tienen en común la importancia concedida al interior doméstico. Los personajes en los que nos detenemos, no necesariamente son principales. El análisis de los personajes y de los temas permitirá observar la dialéctica entre la deuda de la construcción de las categorías mujer/hombre y la voluntad de superarlas.

Entendemos el cine como dispositivo que permite orientar la mirada hacia el género. Utilizamos este dispositivo con el objetivo de aportar memoria sobre la condición de género en los momentos contemporáneos al Neorealismo italiano y

a los inicios del Nuevo Cine Chileno; además de utilizarlo como herramienta en la toma de conciencia del espectador.

El Neorrealismo italiano contó con teóricos que marcaron su condición de cine de lo real. Entre ellos, los críticos de cine agrupados principalmente en torno a la revista *Cinema* durante el período fascista y el neorrealista. Destacaron Cesare Zavattini, Giuseppe De Santis o Luchino Visconti; apoyaban la necesidad de una renovación del cine italiano en favor de una estética realista con implicaciones políticas, siguiendo la línea abierta por Umberto Barbaro y Luigi Chiarini en el CSC (Centro Sperimentale di Cinematografia). Durante los años cincuenta dominará la crítica marxista en torno a Guido Aristarco y *Cinema Nuovo*, revista que tendría algunas ediciones en Latinoamérica.

En el caso chileno, se reflexionó sobre cine en las universidades y sus cine-clubs, especialmente en la Universidad Católica y la Universidad de Chile; conjuntamente destacó el Cine Club de Viña del Mar. En estos ámbitos, además de la reflexión en torno al cine nacional, se introdujo el conocimiento del cine neorrealista italiano. En el clima de la emergencia de un nuevo cine destacaría el manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular, elaborado durante la campaña presidencial de Salvador Allende de 1970. También algunos críticos favorecerían la emergencia de un nuevo cine que se apartaba de las producciones más comerciales y se comprometía con la realidad, entre otros, José Roman, Pedro Chaskel, Héctor Ríos, Álvaro Ramírez y Patricio Guzmán.

Más allá de la reflexión cinematográfica contemporánea al Neorrealismo y a los inicios del Nuevo Cine Chileno, ha habido numerosas teorías posteriores a los mismos. En este artículo, las perspectivas teóricas que nos hacen llegar a la concepción de la violencia en la construcción de género tendrían en la base la línea feminista/*queer* y su influencia foucaultiana. Así también, en la distinción entre trabajo reproductivo/trabajo productivo destacaron en los años setenta las feministas marxistas, de las cuales señalaremos a Silvia Federici. Las líneas teóricas en el estudio del Neorrealismo italiano y, por ende, en el cine chileno examinado, estarían mayormente influidas por las tendencias marxistas, destacando en el caso del Neorrealismo italiano la línea de los críticos franceses André Bussy y Raymond Borde, quienes consideraron fundamental la condición de la mujer para entender el cine neorrealista como cine social.

Violencia y Construcción de Género en el Núcleo Doméstico

La noción de violencia está implícita en la construcción de género ejercida a través de los mecanismos de poder. Esta noción deriva de la teoría foucaultiana, para la que existe un poder sobre la vida que hace del cuerpo una máquina, favoreciendo sistemas de control eficaces y económicos —anatomopolítica del cuerpo humano—.

Este poder sobre la vida construye el cuerpo-especie, el cuerpo como soporte de los procesos biológicos, entre los cuales correspondería a las mujeres la proliferación y los nacimientos —lo que abarcaría la biopolítica de la población— (Foucault, 1976). Esto se constituiría como una construcción de género, aunque Foucault todavía no hablaba de ‘género’, sino de ‘sexualidades’, conllevando desiguales relaciones de poder entre las personas. Testimonio de ello es que, a partir del s. XVIII se consideró una patología el cuerpo de la mujer que no cumplía con la imagen positiva de la madre, lo que se estableció como una estrategia de los mecanismos de poder para controlar la sexualidad. La imagen positiva de la mujer se ponía en comunicación orgánica con el cuerpo social —asegurar la fecundidad—, el espacio familiar —en el que sería un elemento sustancial— y la vida de los niños —la cual se entendería como una responsabilidad biológica y moral— (Foucault, 1976).

Estas asignaciones de las mujeres a los trabajos reproductivos, basándose en explicaciones orgánicas de su cuerpo, encontrarían su núcleo principal en el ámbito doméstico. En este ámbito familiar y privado se desempeñan los denominados trabajos de reproducción. Estos comprenden las labores destinadas al hogar, a la familia y al cuidado de los otros; y, a diferencia de los trabajos de producción, no tienen ni reconocimiento social, ni económico. Con la dialéctica ‘trabajo de reproducción/ trabajo de producción’ entramos en la dinámica de lo valorado/lo no valorado, lo invisible/lo visible. Estas distinciones, basadas en construcciones de género, han sido causa y testimonio de desigualdad, constituyéndose como un modo de violencia que puede llevar a vías más explícitas de ejercerla.

Estas asignaciones se entenderían en base a la economía de los cuerpos, hasta tal punto que la asignación de la mujer al núcleo doméstico puede entenderse a través de la explicación económica del capitalismo. En el sistema capitalista las mujeres constituirían una parte de la población en la base de las familias, generando fuerza de trabajo no reconocida e invisibilizada por el estado (Federici, 2004). Este trabajo privado y sin reconocimiento ni social, ni económico, sería la base de ese sistema capitalista y estaría en peor categoría que el trabajo productivo y su plusvalía, pues ni tan siquiera sería visible y, sin embargo, sería necesario para mantener a las familias y sacar el trabajo productivo adelante.

El feminismo marxista durante los años setenta reclamó que el trabajo doméstico no se considerase femenino por naturaleza, además de su reconocimiento como fuerza de trabajo no asalariada dentro del sistema capitalista, por lo que solicitaron “salario contra el trabajo doméstico” —un juego de palabras, con el que se pedía el reconocimiento del trabajo en el ámbito privado con un sueldo, a la vez que acabar con la diferencia de género en estas labores—. A lo cual se añadiría el peso que recaería sobre las mujeres cuando se incorporasen en el espacio público y el trabajo de producción, mientras seguían asignadas a los trabajos domésticos.

Años más tarde, la línea *queer* y pensadoras como Judith Butler, defenderían deshacer el género para entender las identidades de las personas como algo performático con su propia experiencia y no como algo establecido en base a determinaciones biológicas. Se deconstruye la identidad de género y el sujeto pasa a ser aquello con lo que cada cual se identifica y no el producto de una determinación biológica o política (Butler, 1990). Siendo el género una construcción interesada para las relaciones de dominación de la sociedad, se defiende deshacerlo y reconocer la libertad de las personas.

El Dispositivo Cinematográfico y el Género

En este contexto ¿cuál ha sido el papel del cine? Gran parte de la cinematografía ha sido fiel reflejo de esta desigualdad al constituirse como dispositivo que continúa construyendo género, como vio Teresa De Lauretis al entender el cine como una de las grandes tecnologías de género (1987); pero en otros casos también ha sido un dispositivo que ha orientado la mirada hacia las desigualdades en su voluntad de plasmar historias del entorno que le rodea, dejando la temática del género implícita.

Hablar de realismo ha dado lugar a diferentes reflexiones en el pensamiento cinematográfico. José Enrique Monterde ha planteado tres propuestas sobre las que considerar el realismo en la estética del cine neorrealista italiano. Estas tres propuestas se basarían en la 'contigüidad' entre signo y referente, la 'implicación' en la muestra de esa realidad en favor de una toma de conciencia del espectador, y el 'rechazo' —al espectáculo, la ficción, el personaje, el héroe, la retórica, etc.— como vía de depuración estilística, lo que, en el fondo, deviene una nueva forma de retórica (Monterde, 1984). De este modo, en gran número de los films que siguen la poética neorrealista se mostrará una contigüidad con la que se identificarán las mujeres de la Italia contemporánea, a la par que una implicación que las muestra como antihéroínas de la guerra y la posguerra en los núcleos domésticos y extradomésticos, a lo que se suma el rechazo que estas mujeres representan al fetichismo de la *star* de gran parte del cine hollywoodiense. Esto se podría aplicar a las películas de los inicios del Nuevo Cine Chileno que convergen con el Neorrealismo italiano.

Ya Boussy y Borde consideraron fundamental la condición de la mujer para entender el Neorrealismo como cine social (1960); sin embargo, Patrizia Carrano consideró que en el transcurso del mismo, salvando escasos retratos femeninos, las problemáticas que se trataron dieron lugar a mundos masculinos (1977). A su vez, los inicios del Nuevo Cine Chileno pueden entenderse como cine social y en los mismos sería igualmente importante orientar la mirada hacia la condición de las mujeres, condición fruto de las construcciones de género y sus consecuentes desigualdades.

En el Cine Neorrealista Italiano

Las mujeres italianas ni tan siquiera tenían reconocimiento social como sujeto durante el régimen fascista, no consiguieron el derecho a voto hasta 1946, caído ya el fascismo. Aunque este reconocimiento supuso que comenzaran a tener voz en el espacio público, todavía la legislación italiana era desfavorable a los derechos de las mujeres. Hasta 1956 Italia contaba con una orden jurídica que en la familia otorgaba el poder y el uso de la fuerza al padre. Hasta 1968-69 se mantuvo el artículo 559 de la Constitución que castigaba solamente el adulterio de la mujer. Y hasta 1996 no se aprobó la ley 66 referida a las normas sobre la violencia sexual —aún muy conservadora y registrada solo tras que en 1993 se reconocieran los derechos universales de las mujeres— (Cocchiara, 2013). Esta regulación patriarcal estaba vigente en la posguerra italiana y todavía es arrastrada en el imaginario de la sociedad italiana.

Las mujeres siguen en los ámbitos domésticos tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y la caída del fascismo; sin embargo, en el cine italiano de la posguerra se muestran como sujetos con voz propia. El Neorrealismo se distanciaría de lo que David Forgacs ha llamado “nación retórica”, la impulsada en el cine y los noticiarios Luce durante el régimen fascista (2007), cuando la mujer ideal era la esposa y madre prolífica que traía hijos a la patria.

La madre de familia con voz propia en el Neorrealismo se instituye a partir del personaje de Pina en *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, R. Rossellini, 1945). Roberto Rossellini sería uno de los directores más renombrados del cine italiano y ya en el período fascista había utilizado elementos que caracterizarían al cine neorrealista, como el uso de imágenes documentales. En esta película domina el montaje clásico, pero se cuenta la Ocupación alemana desde una perspectiva diferente a los films realizados por el mismo Rossellini en el período antecedente. Aparecen retratados los personajes de la Resistencia con dignidad, entre ellos Pina; ella es una madre que cuida de su hijo sin el padre y mantiene una relación sentimental con Francesco, implicado en la Resistencia, del que espera un hijo y con el que hubiese contraído matrimonio durante la ocupación alemana, de no haber sido sacrificada. Se trata de una mujer fuerte que no sigue los órdenes establecidos de la familia tradicional.

El final de Pina es trágico, como muestra la escena de su sacrificio en una de las escenas más reconocidas del cine neorrealista italiano. La escena muestra a Pina haciendo frente a los soldados alemanes mientras éstos intentan bloquearle el paso: ella corre tras su prometido mientras es detenido y llevado en una camioneta por los nazis, quienes disparan a Pina cuando corre tras el furgón. Pina cae inmediatamente y su hijo corre hacia ella; tras el niño, que ha quedado sin madre, llega Don Pietro. La cámara presenta un encuadre con la fórmula iconográfica de la Piedad invertida: Anna sacrificada se convierte en el Mesías, y el cura antifascista, en la Madre que sostiene a su hija yacente. Ahora la Madre es un cura que representa la fe, mientras

que el Cristo muerto redentor del pueblo es Pina, representando a las mujeres trabajadoras y madres de Roma que se sacrifican por su pueblo. El sacrificio de Pina se expande al bien colectivo de mujeres y hombres del pueblo italiano, en el que las personas humildes de la vida cotidiana son las que vehiculan la narración neorrealista, y no las que padecen la retórica populista del fascismo. De este modo el dispositivo cinematográfico, con la caída de la gran cúspide de los mecanismos de poder, del fascismo y la ocupación alemana, muestra a las mujeres con roles activos durante la guerra, quebrantando las construcciones de género que no habían permitido mostrar esta faceta de las mujeres durante tales totalitarismos.

Sin embargo, la mujer como ama de casa todavía es parte de la tradición patriarcal, lo que se enfatiza en la Sicilia arcaica de la posguerra. En esta tradición se ven inmersas las mujeres del pueblo siciliano Aci Trezza en *La Terra trema* (L. Visconti, 1948), donde las imágenes creadas por el dispositivo cinematográfico activan una reflexión crítica en torno a la historia de las familias. Luchino Visconti fue uno de los máximos causantes de la emergencia del Neorrealismo, ya en sus escritos en la revista *Cinema* y en películas como *Ossessione* (L. Visconti, 1942). Con *Ossessione* ganó la censura fascista por considerarse inmoral; en esta película había naturalizado a Clara Calamai, una de las principales *stars* del período, y, además, la había mostrado como una mujer independiente de su marido y amante de un joven, en un momento en el que los “adulterios” por parte de las mujeres eran penalizados. El mecanismo de poder fascista controlaba los cuerpos construyendo género, quienes no cumplían con lo que debía ser la categoría mujer, eran penalizadas.

Visconti, en *La Terra trema* parte de la obra del escritor verista Giovanni Verga *I Malavoglia* y sitúa la acción en el lugar de nacimiento del escritor y pequeño pueblo de Sicilia aferrado a la tradición. El recurso literario más destacado para conseguir el efecto verista fue introducir el problema de la lengua. Este problema, tanto en la obra de Verga como en la de Visconti, se relaciona con los sentimientos de la condición humana; en los personajes de las mujeres no importa tanto su capacidad de expresarse correctamente como el amor que desprenden, pese a estar oprimidas en una tradición que las supedita al trabajo doméstico (Mariani, 2005). En la obra de Visconti las mujeres de la familia Valestro cuando no pueden expresar los sentimientos, prefieren los silencios.

Visconti utiliza el dispositivo para orientar nuestra mirada hacia la historia de esas mujeres y sus familias, de tal modo que el espectador reflexione sobre esa tradición siciliana patriarcal de relaciones de poder en las que las mujeres realizan los trabajos de reproducción y los hombres los de producción. Esto lo consigue, además de utilizando el recurso de la lengua, a través del espacio. El tratamiento del espacio armoniza con el rol de la mujer en la casa; por ello sitúa a las mujeres en pequeños interiores que parecen aprisionarlas. De este modo, el inicio del film alterna la imagen de un exterior —el mar, las barcas y los hombres que salen a trabajar— con la de un

interior, que presenta a las mujeres barriendo la estancia mientras una *voz en off* señala que esperan a los hombres, dejan por un momento sus labores y miran la foto de familia. Cuando ellas aparecen en el exterior siguen realizando labores domésticas o esperando a sus familiares que se encuentran en el mar; destaca la fotografía en la que algunas mujeres del pueblo, vestidas de negro, vigilan la vuelta de los hombres sobre las rocas mientras suena la campana que indica la subida de la marea. Las relaciones de poder de las familias sicilianas, pese a la gran dignidad con la que se presentan, han de superarse, como muestra ese aprisionamiento de las mujeres en los interiores; pero también el personaje principal masculino, al no cumplir con sus expectativas de trabajo como pescador.

No obstante, en la posguerra italiana algunas mujeres también protagonizaron revueltas en sus comunidades. Nos encontramos en una dialéctica entre las consecuencias de las construcciones de género y el quebrantar esas fronteras. Las mujeres en protesta en la *borgata* romana, serán el foco central en *Noble gesta* (*L'onorevole Angelina*; L. Zampa, 1947). Angelina, interpretada por la Magnani, y sus compañeras de la vecindad, representan mujeres en lucha con el objetivo de mejorar sus condiciones cotidianas.

Luigi Zampa había leído la historia de Angelina en los periódicos y había entrevistado a la heroína: en la historia real, las compañeras de Angelina habían querido que ésta fuese su representante en el parlamento, pero ella acabó rechazándolo porque no se consideraba preparada para tal cargo, aunque sí para luchar por las necesidades diarias. El director podría haberle dado su puesto en el parlamento en el film —como hubiesen deseado los miembros del PCI, al cual estaba afiliado—, pero no lo hizo y se mantuvo fiel a la decisión de la heroína¹. Luigi Zampa muestra a estas mujeres revolucionadas vehiculando la idea de colectividad, destacando los planos detalle de los pasos en multitud cuando se dirigen a reclamar sus propuestas sociales. Ellas se presentan como un pilar fundamental de las luchas cotidianas; sin embargo, su papel principal sigue estando en el núcleo doméstico y el cuidado de la familia.

La Magnani seguirá interpretando una madre y esposa que lucha por sacar adelante a su familia durante la posguerra, en *La ilusión rota* (*Molti sogni per le strade*; M. Camerini, 1948). El personaje de la Magnani en *La ilusión rota*, lamenta no haber podido cumplir su sueño de ser profesora, mientras el personaje masculino no logra desarrollar el trabajo de producción durante la posguerra. Las construcciones de

1 Agnese Argenta señala que la elegibilidad de las mujeres en el parlamento italiano no fue aprobada hasta marzo de 1946. Antes de esta fecha no hubiese sido posible encontrar una “honorable Angelina”. En las elecciones de ese año, las candidatas presentadas por los tres partidos mayoritarios unidos —DC, PSI, PCI— sumaban solo el 6,5%. En los años siguientes el porcentaje de mujeres fue en disminución —41 elegidas en 1948, 36 en 1953 y 17 en 1968—.

género asumidas por la sociedad italiana serían un modo de violencia indirecta al haber cohibido la libertad de las relaciones familiares y de las personas.

Destaca el papel de madre en el hogar familiar interpretado por la Magnani en *Bellissima* (*Bellissima*; L. Visconti, 1951). A través del dispositivo cinematográfico nos introduce una dimensión crítica sobre el exceso de la categoría “madre”². Cabe señalar una escena de la madre y la hija en el dormitorio de la primera, ella frente a dos espejos se identifica con la actriz que hubiera querido ser; a continuación —mientras fantasea con las posibilidades de su hija de ser actriz— peina a la pequeña recogiendo su cabello como lo lleva ella misma. Desde su punto de vista, vemos a la pequeña recordándole que tiene escuela al día siguiente, pero la madre solo presta atención al balbuceo al decir “escuela” y le hace repetirlo. Visconti realiza una crítica a la transformación que están sufriendo el cine italiano y Cinecittà en una pequeña Hollywood. No obstante, dignifica la figura de Magdalena cuando rechaza tal sueño tras que la pequeña finalmente sea seleccionada para el film. Así se produce la performatividad del personaje, aunque todavía sigue en su rol de madre.

Encontramos la afirmación de la construcción de género en jóvenes de origen humilde consagradas al matrimonio en la trilogía de *Bajo el sol de Roma* (*Sotto il sole di Roma*; R. Castellani, 1948), *È primavera* (R. Castellani, 1949) y *Due soldi di speranza* (R. Castellani, 1951). También el sueño de amor de los jóvenes protagonistas se consagra en el matrimonio y en el nacimiento de un hijo en *I sogni nel cassetto* (1956), todavía de Castellani, pero en esta ocasión el esposo se verá obligado a ejercer el rol de padre y madre. Aquí, recordando la teoría de Butler, encontramos la performatividad del personaje masculino quebrantando las construcciones de género y su determinación de lo masculino.

La ausencia de la mujer en el núcleo doméstico también es una constante en films neorrealistas que tratan los temas de la posguerra, en ellos destacan los niños que pasan a asumir roles de hombres adultos en los que se mantienen las distinciones de género tradicionales. Los niños se presentan como observadores de una realidad que les hace asumir su madurez, creando la dualidad entre niño y testigo cuando observan al hombre adulto para sustituirlo (Fisher, 2007). Se intercambian los puntos de vista y con ellos los roles de hombre a niño, pero no de mujer a niño. Esta fraternidad se manifiesta en la relación entre padre e hijo en *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*; V. De Sica, 1948), donde la madre está ausente, ya que el film se centra en el vagabundeo del padre y el hijo en busca de la bicicleta que han robado al primero y que era necesaria para desempeñar su trabajo y llevar el dinero ganado al hogar.

2 La película ha sido estudiada con fines psicoanalíticos y sociológicos por Caroline Eliacheff y Nathalie Heinrich como ejemplo de exclusividad de la mujer en el rol de madre, con la proyección de sus fantasmas sobre la hija. Aquí el hombre es “otro” mientras que la hija es un objeto pasivo completamente dependiente de la madre durante su infancia.

La asunción de los roles determinados como masculinos por parte de los niños, se mantienen en el episodio de Nápoles en *Paisà* (R. Rossellini, 1946), *El limpiabotas* (*Sciuscià*; V. De Sica, 1946) o *Germania anno zero* (R. Rossellini, 1947). Se reafirman las construcciones de género, aunque las relaciones en la base de las familias se dignifiquen y algunos directores aporten una óptica crítica³.

Y Su Influencia En El Cine Chileno

El cine neorrealista italiano influyó en las primeras experiencias renovadoras del cine latinoamericano. El cine chileno había comenzado a generar un cambio en la práctica cinematográfica de los años cincuenta en el entorno universitario, donde se proyectaban películas europeas⁴. Entre estas películas se encontraban las del Neorrealismo italiano, lo que influiría en una nueva estética del cine chileno que buscará el compromiso con la realidad, quedando implícita la representación de la condición de la mujer. Siguiendo la inspiración italiana del Centro Experimental de Cinematografía de Roma, se fundó el Centro Experimental de la Universidad de Chile en 1959; de este modo el cine chileno, sin olvidar las influencias europeas —entre ellas las del cine neorrealista y soviéticas—, irá buscando su propia identidad y su propio compromiso político. Durante el gobierno del demócratacristiano Eduardo Frei (1964-1970) y el de Salvador Allende y la Unidad Popular (1970-1973) llegará el Nuevo Cine Chileno, el cual seguirá latente en los films de algunos directores exiliados durante la dictadura pinochetista (1973-1990).

En lo que respecta a las construcciones de género y las relaciones de poder desiguales en las familias, destaca la violencia explícita mostrada en el episodio “María” de *Tres miradas a la calle* (N. Kramarenko, 1957). Aquí la violencia de género es fruto de las desiguales relaciones de poder entre hombres y mujeres, dejando abierta la

3 Borde y Boussy dan cifras tomadas de una encuesta sobre la situación laboral de la mujer en 1957. Los resultados se refieren a la industria textil y el sector obrero, apuntando que la diferencia del salario por diferencia de género es del 43% en favor de los hombres, lo que aumenta en el sur de Italia; a ello se suma el analfabetismo del 60% de las mujeres en Italia y que solo un 0,4% de ellas tenían una licenciatura o algo similar.

4 Paulo Antonio Paranaguá recuerda espacios dedicados en Latinoamérica al Neorrealismo en la revista porteña *Cente de Cine* en 1952, en la *Revista de Cinema* de Belo Horizonte en 1954 y en la montevideana *Film* en 1955; a lo que se añade la llegada de una edición de *Cinema Nuovo* en Buenos Aires entre 1964-1965. Algunos intelectuales como el brasileño Nelson Pereira dos Santos o los colombianos Hernando Salcedo Silva y Gabriel García Márquez también reconocieron la influencia neorrealista. Además cineastas latinoamericanos conocerían el Neorrealismo en el csc de Roma y en escuelas francesas como el IDHEC parisino. También el Neorrealismo estuvo latente en el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos celebrado en Viña del Mar en 1967. Tampoco hay que olvidar el artículo de Jorge Sanjinés dedicado a la herencia, las coincidencias y las diferencias del Neorrealismo y el Nuevo Cine Latinoamericano para el Festival Cinesur realizado en Río de Janeiro en 2002, en el que se dedicó un seminario a la influencia del Neorrealismo en el cine latinoamericano.

crítica a la estructura familiar. La historia de María se ambienta en el Santiago de los años cincuenta, donde recibe la noticia de su embarazo. En una escena en el interior del hogar la encontramos preparando la comida de su esposo, lo cotidiano es el centro de atención; tras la llegada del varón, les vemos comiendo entre el silencio y el rostro angustiado de María, hasta que decide comunicarle la noticia y su deseo de tener al niño. Él se niega a reconocerlo, alegando la falta de dinero para salir adelante. Pero no se trata de una conversación entre iguales, él golpea a María. La violencia en la construcción de género lleva a la violencia explícita aquí mostrada, mientras que en las películas neorrealistas mencionadas no llegaba a tratarse de modo directo. Esta situación de la joven María se vería favorecida por un Chile que ni regulaba, ni reconocía la violencia de género y en el que la condición de las mujeres era muy desigual con respecto a la de los hombres.

El Nuevo Cine Chileno se consolidaría en torno al Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Viña del Mar, en 1967. En el contexto que antecede el gobierno de la coalición de izquierda emergen films que apoyan a Allende y la construcción del socialismo, como *Banderas del pueblo* (S. Bravo, 1964) y *Venceremos* (P. Chaskel y H. Ríos, 1970). Durante el período mismo de la Unidad Popular, *Compañero presidente* (M. Littin, 1971), *Primer año* (P. Guzmán, 1972) o *La Batalla de Chile* (P. Guzman, 1972-1979), entre otras. Durante el gobierno de Allende y la Unidad Popular se intentaría fomentar la igualdad de derechos y la participación de las mujeres en la vida pública; no obstante, la conciencia en torno a la construcción de género era bastante inferior a la conciencia de clase.

En el contexto previo al gobierno de Allende y la Unidad Popular encontramos el documental *Aborto* (P. Chaskel, 1965), el cual muestra las precarias condiciones que una mujer atraviesa para realizar un aborto clandestino. Responde al encargo de un centro social y el cine se utiliza como dispositivo informativo y crítico sobre el aborto. Se presentaría como un documental mucho más revolucionario en el trato del género que los films del Neorrealismo italiano. La penalización del aborto se trata como un problema que pone en situaciones de alto riesgo a las mujeres que se ven obligadas a recurrir al aborto clandestino. La ficción de la invención del género por la que la mujer es una auténtica mujer si tiene hijos, privándola de la libertad de decidir sobre su cuerpo y vida, es una manera de controlar los cuerpos, tal y como teorizaba Foucault en su biopolítica, y aquí lo entendemos como un modo de ejercer violencia de género desde los mecanismos de poder.

En los orígenes del Nuevo Cine Chileno encontraremos películas que, como en el Neorrealismo italiano, mostrarán la crudeza de las familias pobres a través de los ojos de un niño. Es el caso de *Largo viaje* (P. Kaulen, 1967) en la que un joven acaba de perder a su hermano y ayuda a sus padres con la pérdida; han de enterrar al consanguíneo con unas alitas que se han perdido. Las alitas se convierten en el motivo a través del cual la cámara muestra la mirada del niño por las calles de miseria del

Santiago de los sesenta. Entre esa crudeza encontramos peleas de pandillas donde el componente violento contra las mujeres es explícito cuando abusan sexualmente de ellas. Las alitas cumplen una función similar a la bicicleta en *Ladrón de bicicletas*, se convierten en la causa del vagar por las calles cargadas de crudeza. El film ganaría el premio extraordinario del jurado presidido por el guionista Cesare Zavattini —a cargo del guión, entre otras, de la misma *Ladrón de bicicletas*— en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary en Checoslovaquia, en 1968. También encontraremos la mirada de los niños en una cruda situación ante la ausencia de la madre y del padre en películas como *Valparaíso mi amor* (A. Francia, 1969), donde los jóvenes protagonistas se enfrentan a la dura realidad de la calle tras haber quedado huérfanos, terminando una hermana en la prostitución, como vía de supervivencia y resistencia.

En el ámbito documental *Mijita* (S. Castilla, 1970) recoge testimonios de las condiciones en las que viven las mujeres en las poblaciones marginales de Santiago. Aparecen alegatos de hombres afirmando considerar que la mujer es “secundaria” y es “mejor que esté dentro de la casa” porque “fuera puede poner los cuernos al hombre”. Mientras que los testimonios de las mujeres consideran sacrificado el trabajo doméstico, ya que no tienen ni descanso, ni remuneración; hablan de lo que les gustaría hacer, reclaman guarderías para cuidar a los niños mientras trabajan, y piden ayuda del marido. Reivindican la necesidad de organizarse porque “surgen ideas y pueden ganar muchas cosas”. Estos testimonios demuestran cómo las construcciones de género llegan hasta los sectores de la población más humilde, donde también están presentes las relaciones de poder que ponen en un plano superior al hombre sobre la mujer. Pero se muestra el deseo de las mujeres de organizarse para mejorar su condición, una de las posibles vías para el desmantelamiento del género y la constitución de los sujetos con la performatividad de sus experiencias, como reivindicaba Butler. A partir de aquí se puede hacer frente a la situación de desigualdad y violencia derivada de la asunción de la ficción del género que otorga al hombre el poder en el hogar.

Durante la dictadura pinochetista fueron ocupados y destruidos los centros de producción y archivos fílmicos. El Nuevo Cine Chileno continuaría a través de cineastas en el exilio. La dictadura no fue favorable a este cine que había apoyado a la izquierda chilena y tampoco a las políticas en torno al género. Militares atacaron sexualmente a mujeres y la legislación y constitución no favorecieron la condición de la mujer. Destacaron numerosas cineastas trabajando en el exilio, como Angelina Vásquez desde Finlandia, entre cuyas películas se encuentra *Gracias a la vida* (o *La pequeña historia de una mujer maltratada*, 1980) donde se cuenta la historia de Silvia, una mujer chilena en el exilio durante la dictadura militar, que espera un hijo fruto de un acto de violencia y tortura.

Los espacios de lucha contra el régimen pinochetista fomentarían la difusión del tema de la violencia de género y la creación de redes feministas. El fin de la dictadura traerá una democracia en la que el pasado está presente, contando además con una

Constitución aprobada en 1980, durante el gobierno de Pinochet, y modificada lentamente. La violencia de género no comenzará a reconocerse y regularse hasta finales de los ochenta, con el fin de la dictadura y gracias a las militantes feministas chilenas; no aparecerá la ley contra la violencia intrafamiliar hasta 1994, la cual siguió sin alcanzar la fuerza de las proclamas feministas por los derechos de las mujeres⁵.

Conclusiones

El cine, como entendía Teresa De Lauretis, puede ser una tecnología de construcción de género; sin embargo aquí se presenta como dispositivo capaz de orientar la mirada hacia el interior doméstico e inducir a una reflexión crítica.

Foucault hablaba de los mecanismos y las relaciones de poder basadas en la relación entre el cuerpo orgánico y las construcciones sociales y políticas; a partir de aquí hemos entendido el género como una construcción que causa relaciones de poder desiguales entre las personas, implicando una violencia indirecta que puede llevar a vías más explícitas de ejercerla. Hemos visto estas desigualdades en el cine neorrealista italiano e, incluso, formas de violencia explícita en los inicios del Nuevo Cine Chileno.

Mantenemos la explicación económica de la asignación de las mujeres al espacio reproductivo y la de los hombres al productivo como algo que interesa a los mecanismos capitalistas. La distinción entre trabajo reproductivo y productivo, la invisibilidad del primero bajo el segundo, se verían especialmente fomentadas en los antecedentes del Neorrealismo italiano —coincidentes con el período fascista— y en el exilio del Nuevo Cine Chileno —coincidente con el gobierno de Pinochet—. El dispositivo cinematográfico a partir del Neorrealismo italiano y de los inicios del Nuevo Cine Chileno sigue mostrando estas distinciones; sin embargo, las mujeres comienzan a organizarse y a incorporarse en lo público.

En el Neorrealismo se ve una mujer más liberada que en el período fascista. En las películas aquí comentadas se reclama la necesidad de una transformación de los individuos en el interior y el exterior de las familias. Pese a que todavía tienen un peso importante las asignaciones de la mujer a lo reproductivo y del hombre a lo productivo, comienzan a quebrantarse las barreas del género.

5 María Luisa Jáuregui se refiere a un estudio realizado en 2011 por el Servicio Nacional de la mujer (SERNAM) y el Centro de Análisis de Políticas Públicas de la Universidad de Chile en el que se dice que entre las mujeres de Santiago de 15 a 49 años de edad, un 50,3% ha vivido alguna vez violencia en la relación de pareja, la mayor parte de este porcentaje sin sentencia condenatoria. Además, solo un 43% de las mujeres chilenas declara trabajar, ganando alrededor del 63% de la remuneración de los hombres con iguales cualificaciones.

Sin embargo, hay mayor atrevimiento mostrando la violencia de género en los inicios del Nuevo Cine Chileno. La violencia no solo se manifiesta en el fruto de las construcciones de género y sus consecuentes desigualdades en las relaciones de poder entre las personas, tal como se daba en los núcleos domésticos del cine neorrealista italiano, sino que también aparece en sentido explícito. El tema de la violencia de género se evidencia en este germen cinematográfico chileno que ha sido influido por la estética, las reflexiones y los films del Neorrealismo italiano, pero que llega a crear una identidad cinematográfica y política propia.

El género, tanto en Chile como en Italia, ha estado muy marcado por dictaduras favorecedoras de desigualdad y violencia. En ambos países la regulación de los derechos de las mujeres y el reconocimiento de la violencia de género ha sido tardía y aún queda camino por andar. Ante la violencia ejercida desde el momento en el que se construye género a través de los mecanismos de poder, el cine debe manifestar tal realidad, avivando la conciencia crítica e implicación del espectador.

Referencias Bibliográficas

- Argenta, A. *Storia delle donne: L'ingresso nella cittadinanza*. Bibliolab: Laboratorio didattico. Recuperado el 28 de julio de 2014 desde http://www.bibliolab.it/costituzione/9_agnese.pdf
- Borde, R. y Bouissy, A. (1960). *Le néo-réalisme italien. Une expérience de cinéma social*. Lausania: Cinémathèque suisse y Clairefontaine.
- Butler, J. (1970). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (2011). Madrid: Paidós.
- Carrano, P. (1977). *Malafemmina: La donna nel cinema italiano*. Florencia: Guaraldi.
- Cocchiara, M. A. (2013). Il diritto e la violenza. Le tappe di una lentissima evoluzione. *InGenere*. Recuperado el 28 de julio de 2014 desde <http://ingenere.it/articoli/il-diritto-e-la-violenza-le-tappe-di-una-lentissima-evoluzione>
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eliacheff, C. y Heinich, N. (2002). Più madri che donne, con figlie piccole: Bellissima. En *Madri e figlie una relazione a tre* (2003). Turín: Einuadi.
- Federici, S. (2004). *Caliban and the witch: Women the body and Primitive accumulation*. Nueva York- Brooklyn: Autonomedia.
- Forgacs, D. (2007). Neorealismo, identità nazionale, modernità. En *Incontro ai neorealismi. Luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*. Roma: Fondazione Ente dello Spettacolo.
- Foucault, M. (1976). *Historia de la sexualidad I* (1977). Madrid-México: Siglo xxi.

- Jáuregui, M. L. (2005). ¿Cómo darle visibilidad a la violencia contra las mujeres en Chile?: Contribución de las agencias de las Naciones Unidas. *Feminismo/s*, 6, 79-89.
- Mariani, U. (2007). *L'eterna vittima. Donne nella nostra letteratura e nel nostro cinema*. Pesaro: Metauro.
- Monterde, J. E. (1994). Bases estéticas para la definición del Neorrealismo. En *Actas del IV Congreso de la A. E. H.* (2002). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Paranagua, P. A. (1996). América Latina busca su imagen. En *Historia general del cine*, Vol. x. Madrid: Cátedra.