

## ***La teta asustada* de Claudia Llosa y *Dioses* de Josué Méndez: una lectura crítica de *La ciudad letrada* desde el cine peruano**

Carolyn Wolfenzon  
*Bowdoin College*

**RESUMEN:** En este ensayo propongo una lectura distinta sobre dos películas claves del cine peruano: *La teta asustada* de Claudia Llosa (2009) y *Dioses* de Josué Méndez (2008). En ambas analizo el rol de la ciudad letrada según las bases teóricas de Angel Rama. Muestro cómo en ambas cintas se ve un cambio profundo en la "otrora ciudad letrada" que aparece en el cine como un último bastión casi sin un rol fijo de la intelectualidad peruana. Ambas películas sugieren que la modernidad, la creatividad, los negocios, el dinamismo y la transformación social vienen del mundo migrante asentado en la periferia de la ciudad de Lima. Este tiene un rol muy activo e importante en la ciudad y ha desplazado a la ciudad letrada (o ha hecho que la transculturación sea central y que una no pueda vivir sin la otra).

**PALABRAS CLAVE:** teta asustada, transculturación, ciudad letrada, cine peruano, quechua, andes

En *La ciudad letrada* Ángel Rama explicó con detalle cómo en la fundación de las ciudades del nuevo mundo se aplicó el principio de la 'tabula rasa'. Tal comportamiento permitía negar las culturas existentes, aunque ellas habrían de pervivir e infiltrarse en la cultura impuesta. Para los españoles, la forma arquitectónica de la ciudad representaba el orden social; por eso las nuevas ciudades "conquistadas" del Nuevo Mundo seguían una razón ordenadora: un orden social jerárquico transpuesto en un orden distributivo geométrico. Bajo esa lógica, cada Plaza de Armas en las diferentes ciudades de América cuenta con tres edificios: el cabildo, la catedral y el palacio (ver imagen). Alrededor de las calles aledañas que desembocaban en la plaza, vivían los dirigentes, los letrados y la clase alta. La idea de que todas las plazas centrales tuvieran esos edificios simbólicos era parte de un ejercicio de pensamiento analógico: se vinculaban el orden y estructura de la sociedad con el de la ciudad. Se pensaba que se podía leer la sociedad (estructura, jerarquía, composición y etnicidad) al leer el plano de una ciudad. El diseño urbanístico usó los lenguajes simbólicos de la cultura sujetos a esta concepción racional. Para los españoles bastaba un plano y una maqueta para diagramar cómo sería imaginariamente ese lugar (de allí que el rol del escribano y la escritura fuera fundamental). En ese sentido, la concepción de la ciudad sigue ese modelo (el de la escritura sobre lo real): la ciudad existe en la escritura, antes que físicamente. De acuerdo con esta planificación anticipada de las ciudades conquistadas, se creía que mientras el signo existiera (el damero jerárquico ordenado y perfecto) estaría asegurada su propia permanencia de poder en la ciudad. Bajo esta lógica, el signo perduraba sobre la realidad.

Si hacemos una breve digresión sobre cómo se formaron las ciudades europeas en contraposición a las latinoamericanas, tal

y como lo explica Rama, encontraremos abismales diferencias. Mientras que las primeras se construyeron con un gradual desarrollo agrícola, en América, el proceso fue inverso: la ciudad era fabricada en un diseño que se imponía sobre determinado lugar sin importar cuál. En América las ciudades siguieron el modelo formal europeo (imitación) y llevaron hasta nombres similares como Nueva España, Nueva Granada, Nueva Galicia, etc. Las ciudades en América Latina tenían como objetivo "civilizar" y evangelizar. No fueron el resultado de un paulatino proceso de crecimiento e industrialización, sino que funcionaron como máquinas "civilizadoras", o de imposición de lo occidental sobre lo indígena.

Ángel Rama señaló que hubo otra ciudad dentro de la ciudad (no menos amurallada) que la condujo y rigió. El la llamó "la ciudad letrada" porque su acción cumplió con el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal primero, y luego civil, le confirió un aspecto sagrado: esa ciudad letrada, era el centro del poder, el centro de la administración y el centro de la "razón" del imperio. Rama La define así:

En el centro de toda ciudad hubo una ciudad letrada que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: religiosos, educadores, administradores, profesionales, escritores, e intelectuales que manejaban la pluma y estaba al servicio del poder [...] Los productores y consumidores debieron ser los mismos funcionarios en un circuito doblemente cerrado, que nacía del poder virreinal y volvía a él (Rama, 26).

Plano de la Plaza de Armas de Montevideo (Cabildo [1], Palacio [2] y Catedral [3])



En la ciudad letrada los intelectuales no solo sirvieron al poder, sino que eran los dueños de ese poder. Ellos, por un lado, orquestaban una vasta administración colonial como la evangelización y transculturación, y por otro, les correspondía enmarcar y dirigir a estas sociedades. Por último, dentro de sus argumentos sobre la existencia de esta ciudad letrada hay que resaltar el hecho del anillo lingüístico. La sociedad estaba rodeada, según Rama, por dos anillos socialmente enemigos: en el primero, se hablaba español; en el segundo; las lenguas indígenas. Hay múltiples desencuentros entre la ciudad letrada y la ciudad real, entre la sociedad como un todo y los intelectuales dirigentes. El anillo más cercano fuera de la Plaza de Armas y sus alrededores, con el cual compartían el español, era el anillo urbano donde se distribuía la plebe formada por los criollos, ibéricos desclasados, extranjeros libertos, mulatos, zambos, mestizos, y las variadas castas que no fueran indios o negros. Rodeando este primer anillo, había otro mucho más amplio: los indígenas, donde se hablaba lenguas africanas o nativas. El uso de estas otras lenguas generaba una jerarquía social y establecía un cerco defensivo, hostil e inferior en relación con la ciudad amurallada o letrada, y la que estaba inmediatamente después. La ciudad letrada quiso ser fija y atemporal como los signos que demarcaban su poder, en oposición con la ciudad real que solo existió en la historia y se plegó a las transformaciones de la sociedad.

La película de Claudia Llosa *La teta asustada* (2009) ganadora del Oso de Oro en Berlín y nominada a mejor película extranjera en la premiación de los Oscar, puede ser leída en base a diversos temas que no son excluyentes: —el trauma o las secuelas producto de los años de la guerra interna ocasionada por el grupo terrorista Sendero Luminoso (1980-1992) contra la población civil principalmente andina, los enfrentamientos entre Sendero Luminoso y los militares, la violencia sexual, la migración interna que consolidó la formación de una identidad mixta de una gran población que no nació en Lima, pero fue adaptando sus costumbres de la sierra a

las de la costa— y también como una crítica del rol de la “ciudad letrada” y su función en la sociedad contemporánea<sup>3</sup>. Claudia Llosa ha reflexionado de una manera original y controversial sobre el lugar desde donde viene la cultura, el movimiento, el emprendimiento y los negocios en la Lima del siglo XXI y, si pensamos en los anillos urbanos de la teoría de Rama, ese gran movimiento cultural, económico y comercial, no vendría desde la ciudad amurallada sino, precisamente desde el tercer anillo que era el despreciado: los inmigrantes andinos. *La teta asustada* muestra cómo son precisamente los barrios de la periferia limeña (donde se asentaron los inmigrantes de la sierra en busca de oportunidades laborales en la década del cincuenta, y cuya migración se intensificó como producto del conflicto armado interno) el lugar desde donde viene la cultura, y se transforma. Estos dos anillos que solían entenderse como fijos y atemporales están en constante cambio y movimiento por la influencia del tercero (lo andino) sobre el primero y segundo (lo occidental). Gustavo Faverón observa que “Llosa subraya la idea de que es entre las clases populares, especialmente entre los migrantes andinos y su descendencia, donde han de buscarse las nuevas voces de la creatividad, la imaginación la evocación de la historia y la memoria; que aun habiendo sido las más maltratadas, desplazadas y escarnecidas, son esas las voces más vivas de la ciudad, de la nueva ciudad” (Faverón, “Otra Mirada”).

En otras palabras, aquellos pobladores de ese vasto anillo que en los tiempos coloniales y el siglo XIX ni siquiera se consideraba productivo es ahora el lugar desde donde viene la cultura. En la película de Claudia Llosa se muestra cómo la otrora “ciudad letrada” se ha reducido a un lugar minúsculo, a una casa vacía con una pequeña huerta donde prevalece la soledad, la falta de inspiración, el estancamiento y la incomunicación. Lo que sigue intacto son los prejuicios raciales de continuar viendo al indígena (en este caso a Fausta) como seres inferiores. El empobrecimiento cultural de la clase más pudiente no ha frenado el racismo y la marginación del tercer anillo, a pesar de los cambios culturales e intelectuales.

De una manera más irónica *Dioses* (2008) de Josué Méndez, producida un año antes, también puede leerse bajo la lógica de la ciudad letrada, ya no reducida, sino como conjunto vacío. En esta cinta, la clase educada y dirigente se ha convertido en un parásito de la verdadera fuerza productiva (el tercer anillo periférico para Rama). *Dioses* ocurre casi íntegramente en uno de los balnearios del sur de Lima que fueron cerrados y privatizados. Méndez describe críticamente no solo la falta de creatividad, trabajo, y movimiento de este grupo (comparable a la casa vacía de la señora Aída en *La teta asustada*) sino que además muestra la infantilización perpetua de la clase dirigente (cabría la comparación de la conducta de la clase alta con personajes clásicos de obras literarias peruanas memorables como Teddy en *Duque* de José Diez Canseco (1920) y el círculo de amigos de *Los cachorros* de Mario Vargas Llosa (1967))<sup>2</sup>. En esta parodia de “ciudad letrada” que se recrea en *Dioses*, no solo no se produce ni se crea nada estético ni material, sino que de alguna manera son ellos los únicos que tienen las oportunidades laborales,

los recursos y el tiempo para construir, pero a la clase pudiente les gana la inercia y quedándose en la eterna inmadurez.

Las dos películas que se estrenaron con pocos meses de diferencia muestran cómo la fuerza de la experimentación, la creación y la transculturación cultural es un fenómeno no solo inevitable sino indispensable para que la sociedad se desarrolle y transforme. En otras palabras ambas tienen en común mostrar cómo en la Lima actual, es el tercer anillo el que permite el movimiento y el empuje de todo el país cuya clase letrada se ha vuelto dependiente de ésta para poder vivir. La realidad muestra que la teoría de Ángel Rama no se puede aplicar a la realidad latinoamericana desde hace varios siglos y que, por el contrario, la fuerza de la cultura peruana viene prioritariamente del tercer anillo. Ambas películas pueden interpretarse como una crítica a la ciudad letrada. Las sutiles imágenes que emplean ambos cineastas a través de la luz, la cámara y la yuxtaposición de elementos son esenciales para entender la propuesta cultural del cine limeño contemporáneo.

### Del mercado al portón de la gran casona colonial en *La teta asustada*

Fausta Isidora Janan Pachauca (interpretada por Magaly Solier) es el personaje principal de *La teta asustada*. Esta expresión fue acuñada por la antropóloga Kimberly Theidon en *Intimate Enemies*, como resultado de su trabajo en la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú (CVR). Theidon recogió testimonios en quechua de pobladores de Ayacucho quienes habían sufrido en carne propia la violencia del grupo terrorista Sendero Luminoso (1980-1992). Se dio cuenta que las diferentes formas de aludir al miedo y a los hechos traumáticos posteriores al conflicto armado eran expresadas por palabras en quechua que no se traducían con exactitud al castellano. El equipo de la CVR las catalogó bajo la etiqueta de “trauma” pero ella quiso mostrar cómo la violencia producto de una guerra interna tiene distintos matices que no son “agrupables” ni traducibles bajo una sola categoría: “Trauma is, in part, a technology of commensuration designed to yield scientifically authorized categories of harm across vastly divergent life worlds. I discuss the implications of the PTC’s coding process and what was lost in translation” (Theidon 27). Algunos de esos “traumas” específicos donde la traducción al español fue insuficiente fueron: el *llakis* o *susto*, “irritation of the heart”, *la teta asustada* (the frightened breast), el *Llaki* traducido en singular como dolor o pena. Por último; la presencia del mal del *iquyasqa*, en español: debilidad. Desde occidente *iquyasqa* es producto de la malnutrición pero, según los testimonios recogidos, está relacionado también a secuelas en la salud mental: “*iquyasqa* in the upheaval of the political violence and its legacies, the medical personnel I interviewed reduced the problem to poor nutrition, erasing the psychological suffering index in the common usage of the term” (Theidon 47)<sup>3</sup>.

Theidon explica que la teta asustada es vista como una

enfermedad relacionada con la transmisión del susto resultante de la violencia: “Quechua speakers have elaborated a sophisticated theory regarding the transmission of suffering and *susto* from mother to child, either in utero or via the mother’s breastmilk. The terms used in Quechua is *manchariq* *ñuñu*. *Nuñu* can mean both breast and milk depending on the context and suffix [...] La teta asustada conveys how strong negative emotions and memories can alter the body and how mother can transmit these harmful emotions to her baby. Quechua speakers insist the frightened breast can damage a baby leaving the child slow-witted or predisposed to epilepsy” (Theidon 44).

En la película, Fausta y su madre Perpetua (Bárbara Lazón) llegaron desde Ayacucho, el departamento de la sierra más golpeado por la violencia senderista y cuna del conflicto, a la periferia de Lima. Como tantos peruanos que huyeron en busca de un lugar más seguro que el que ofrecían sus comunidades ellas se instalaron en la capital en la casa de sus tíos. Fausta es además hija de una violación perpetrada por un militar durante el conflicto. La película se inicia con la pantalla en negro, y solo se escucha una canción en quechua. La primera imagen visual es la de la Perpetua quien antes de morir continúa cantando y recuerda la importancia de la oralidad para preservar las tradiciones: —“comeré si me cantas y riegas esta memoria que se seca” (*La teta asustada*)— le dice antes de morir. Ella se comunica con Fausta a través de canciones espontáneas las cuales sirven para recuperar y preservar la vida comunitaria de su pueblo. Ricardo Bedoya afirma: “At first, Fausta is only a voice. She signs to express both the pain of her intrauterine memory of violence and her own ability to invent stories, by making up songs that only she ever hears. They are musical lamentations that bind Fausta to her mother and to her inheritance of sorrow, distancing her from the urban landscape that surrounds her” (Bedoya 157). La madre canta, su rostro recién aparece en la pantalla, y con el canto se desvela la problemática del filme:

Quizá algún día tú sepas comprender  
lo que lloré de rodillas  
esa noche gritaba  
una perra con rabia  
por eso le has comido tú  
ahora pues chúpame a mí

[...] a esta mujer que les canta  
no les dio pena de mi hija no nacida  
les viera desde adentro  
me han hecho tragar el pene de mi esposo  
mejor mátame y entiérrame  
(*La teta asustada*, película)

Fausta tiene la enfermedad de la teta asustada. Ella fue producto de una violación y tomó esa leche materna, con lo cual, se cree que vio y sintió desde el vientre, es decir desde antes de su nacimiento,

toda la violencia descrita en el canto. Como producto de esta enfermedad, Fausta teme estar sola y necesita seguridad para cada cosa que hace. Vive como si fuera un alma en pena, o una mujer sin alma. Su rostro no expresa sentimientos y le tiene miedo a todo, principalmente a caminar sola y estar cerca de cualquier hombre. Con el objetivo de proteger su sexualidad para que nadie abuse de ella (aunque viva ahora en otra ciudad, aunque la guerra ya haya terminado), se coloca una papa en la vagina como escudo protector. La madre le cuenta que hubo una vecina en el pueblo que tomó esta medida como forma de precaución frente a tantas violaciones que ocurrían en la sierra. Fausta decide imitarla y le dice a su tío: "me pareció la más inteligente" (*La teta asustada*). El crecimiento del tubérculo en el interior de su vagina le ocasiona desmayos constantes. Marianne Hirsch en *Generation of Postmemory* explica cómo hechos traumáticos son "heredados" de generación en generación. Así, aunque los jóvenes no hayan vivido los horrores que sufrieron las víctimas, estos problemas se transmiten. Si bien el estudio de Hirsch se basa en la herencia traspasable del miedo en víctimas del Holocausto, la enfermedad de Fausta, en ese contexto, es similar: ha sido recibida y, hasta cierto nivel compartida, por las atroces vivencias de su progenitora. Ella es producto de la violencia que padeció su madre: "The family is a privileged site of memorial transmission. The 'social memory' in her schema is based on the familial transfer of embodied experience to the next generation: it is intergenerational. "Political" and "cultural" memory, in contrast, is not-inter-but transgenerational; it is no longer mediated through embodied practice but solely through symbolic systems" (Hirsch 33). Hirsch enfatiza también cómo el trauma es hereditario aún cuando la persona que vivió los horrores ha muerto: "Postmemorial work, I want to suggest, strives to *reactivate* and *re-embodiment* more distant political and cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. In these ways, less directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory that can persist even after all participants and even their familial descendants are gone" (Hirsch 33).

La muerte repentina de Perpetua la empuja a tomar la decisión de aceptar un trabajo independiente como empleada doméstica en la casa de Aída, una pianista rica. La señora no acepta darle el adelanto mensual para que Fausta regrese a su pueblo y entierre a su madre allí, por lo que se ve obligada a cumplir el primer mes laboral, y salir del seno familiar. Este es un momento central, que quiero enfatizar en mi análisis. Para llegar a la casa de Aída, Fausta baja los cerros desérticos poblados con casas precarias en la periferia de Lima, algunas con una segunda planta en proceso de construcción, para luego continuar descendiendo una serie de escaleras que están en los cerros y llegar a un mercado<sup>4</sup>. Hasta aquí, el paisaje urbano es un retrato de la realidad. Los cerros arenosos que rodean la ciudad de Lima se poblaron abruptamente por los migrantes de la sierra que, como ya dije, huían del terrorismo.

Sin embargo, lo que no existe en la ciudad de Lima, es atravesar

un mercado donde se vende todo tipo de productos (comida, música, libros, vestidos, zapatos, flores, servicios comerciales como reparaciones de celulares) y llegar a una casona de hermosa arquitectura colonial, con dos plantas y un jardín grande a la entrada. Ese plano urbano de Lima es una construcción artificial. No existe en la ciudad un mercado de esa magnitud que desemboque en una casa residencial y menos donde la separación entre uno y otro espacio urbano sea un portón. Claudia Llosa yuxtapone estos elementos (un mercado bullicioso donde se habla español y quechua con una silenciosa casa colonial como si fuera extraída de un barrio residencial de clase alta limeña) con el fin de mostrar visualmente cómo el espacio del mercado (léase lo andino, la nueva Lima) asedia a la Lima letrada. Esta última reducida a una casona o huerto cerrado. El cine de Claudia Llosa es construido con imágenes sugerentes que hacen que el espectador reflexione sobre el mensaje comunicado<sup>5</sup>. Los símbolos en muchos casos tienen más de uno. Cabe preguntarse: ¿por qué Claudia Llosa recrea este espacio urbano imaginario? ¿Qué quiere mostrarles a los espectadores?

Considero oportuno volver a las primeras líneas de este ensayo donde expliqué qué se entendía por la ciudad letrada y cómo la película propone una lectura inversa a los acercamientos teóricos de Ángel Rama. El contraste entre el mundo del tercer anillo (lo que pasa en los cerros periféricos) y lo que sucede en la casa (que puede interpretarse como el último bastión de la ciudad letrada) requiere de una comparación que le da un significado social a la película. Gastón Lillo sostiene que el mundo de afuera (el mundo en los cerros e Lima) está conformado por escenas prescindibles o antropológicas que solo muestran la vida y costumbres de los migrantes: —"los vecinos, migrantes del "pueblo joven" donde vive Fausta, son representados más como objeto de interés antropológico y cultural, en sus quehaceres cotidianos y particularmente en sus fiestas y rituales" (Lillo 439)—. En mi argumento es mucho más lo que la directora quiere comunicar en estas escenas. Enrique Bernales y Leila Gómez, a diferencia de Lillo, consideran que gran parte de la película muestra el poder económico de los migrantes en Lima y cómo los negocios que tienen y sus tradiciones le han dado otra cara a la ciudad costeña que ahora tiene mucho de andina.

El policéntrico, rizomático y desconocido distrito limeño donde reside Fausta es un espacio autosuficiente, autónomo, poco necesitado de una interferencia o fuerza externa que garantice su funcionamiento a plenitud. Los familiares de Fausta y su madre administran un negocio de entretenimiento que cubre las necesidades de los otros migrantes andinos, que luego en algunos años han decidido olvidar el terror de la guerra interna y disfrutar de las nuevas posibilidades económicas que les presenta esta nueva ciudad costeña que también es andina" (Bernales y Gómez 98)

*La teta asustada* como lo afirman Bernales y Gómez, muestra



cómo la economía y los negocios están floreciendo en estas familias migrantes. Los tíos de Fausta, donde vive, son los dueños de un negocio de comidas y bufés portátiles para eventos sociales como bodas, cumpleaños, bautizos y entierros. Es original que el tipo de *catering* que realizan pueda ser fijo o movable. Es decir, a veces preparan comida sofisticada y la cambian por bocadillos embolsados, y otras veces, dejan la comida real para que sea disfrutada. Parece un detalle, pero es importante. Claudia Llosa muestra cómo todo en el mundo de los migrantes está en constante movimiento (incluso la comida). Otro elemento que es movable son los decorados de las fotografías. Ni siquiera una fotografía es estática en este mundo porque cambia el decorado en forma de paneles que colocan detrás: a veces una catarata, a veces la selva, a veces el mar. Todas las escenas en el mundo migrante están definidas por lo colectivo, el movimiento (desordenado y espontáneo) que se presenta en los matrimonios grupales, las fiestas de compromiso, la yunza, la peluquería en el interior de una casa y el mercado. Allí prevalece el color intenso y la comunicación. Los personajes siempre están hablando, cantando o bailando. En el caso particular de Fausta y su madre, la oralidad y la improvisación para componer canciones sobre lo que están viviendo es crucial no solo como modo de comunicación sino como fuente de memoria.

En contraposición con ese mundo activo y vital, se presenta la casa de la señora Aída, que es lo opuesto. Este espacio está la mayor parte del tiempo cerrado y lo que prevalece es la oscuridad. Los colores (cuando los hay) son pálidos como el gris, el verde opaco, el beige y negro. La cámara enfoca siempre los espacios vacíos y estáticos (el recibidor, la sala, el comedor, los pasillos donde hay un gran sofá que parece del siglo XVII, la habitación y el baño de Aída) y luego a Fausta que es la única que camina en ellos como si entrara a un cuadro inmóvil (una dinámica contraria a la del mundo de los migrantes). Ella es la que le da algún movimiento y energía a la casona de Aída. Esto es paradójico porque el único ser vivo que le da "vida" a ese lugar que parece un cementerio es Fausta, un alma en pena para los demás. En esta casa que está prácticamente muerta quedan solo los objetos relacionados con la cultura y la memoria escrita por los que podrían considerarse la "memoria oficial" del Perú: fotos de militares, libros y un piano de cola. Es como si esa casa fuera lo que queda del Perú oficial<sup>6</sup>. El contraste es abismal: el mundo andino en Lima es el lugar desde donde viene la bulla, la cultura activa a través de la fiesta, los negocios. En cambio, en el mundo limeño oligárquico hay estancamiento, oscuridad, y falta de creatividad. Matos Mar explica los cambios que han producido este sector tan emprendedor para el rostro actual de Lima:

Cabe señalar que los conos le dan a Lima una nueva fisonomía, con grandes centros comerciales e hipermercados que muestran su pujanza, desarrollo y el surgimiento de un gran segmento medio emergente que dinamiza la vida de la Lima tradicional. A diferencia de lo que ocurre con el crecimiento de las ciudades capitales

latinoamericanas, la periferia limeña tiene un sello propio dado por los provincianos especialmente de la sierra, quienes en apenas cinco décadas han dado paso a una integración de regiones y al surgimiento de una nueva clase media emergente, de trascendencia para el futuro económica de la gran ciudad" (Matos Mar: 137).

Aída, que es representante de la intelectualidad limeña, es una música frustrada que no puede crear algo nuevo y en un arrebato de ira lanza el piano por la ventana. Una vez que descubre la hermosa y potente voz de Fausta le pide que le cante, y a cambio le ofrece unas perlas. En ese sentido, como señala Gastón Lillo, ese intercambio recuerda mucho a la colonización, sobre todo a las transacciones abusivas y desiguales de Cristóbal Colón con los indígenas, que él mismo dejó escritas en su *Diario*: una perla u oro a cambio de talento. En contraposición a esa ciudad letrada, o huerto cerrado-arrinconado y empequeñecido, reducido casi a una parodia porque sus intelectuales son incapaces de producir, se escucha el talento del populoso mundo migrante. El espectador ve cómo Fausta inspira a Aída para que componga un tema de música clásica y lo presente en el centro oficial de la intelectualidad limeña: El Teatro Municipal de Lima. De esta manera, le roba la canción al no darle ningún crédito.

La película está llena de oposiciones, pero a diferencia de los que plantea D'Argenio, no son binarismos positivos desde lo occidental y negativos del mundo indígena<sup>7</sup>. Todo lo contrario. Me quiero detener en el juego de opuestos que muestra la película: mientras el mundo occidental está formado por una minoría blanca, donde todavía prevalece el castellano y se le da más importancia a la escritura (o las partituras en el caso de la música), también es el mundo donde ocurre el plagio, hay una falta de imaginación, falta de comunicación entre madre e hijo (el silencio entre ambos es aterrador). Hay también una modernidad apagada, obsoleta, congelada. En otras palabras, Claudia Llosa muestra una inercia opresiva de la clase oligárquica. Por el lado migrante, hay mucho color, un grupo mayoritariamente indígena, mucho más pobre pero más creativo (capaz de hacer una piscina en un pozo, capaz de ver caramelos donde están los vidrios del piano roto). Prevalece el quechua y la oralidad, así como la espontaneidad, el diálogo con los muertos y el canto como memoria actual y pasada. Desde el lado indígena hay una reinención constante desde su propia cultura como en los carteles que recrean detrás de las fotografías o de los bufés ambulantes que mencioné anteriormente. Claudia Llosa contrasta la movilidad transitoria constante de lo popular en contraposición a la inercia del mundo blanco simbolizada en la reducción de la ciudad letrada porque esa nueva Lima ha creado una nueva cultura.

Un ejemplo concreto de fusión de esos mundos (el occidental y el indígena) ocurre con la canción en quechua ("La sirena") que canta Fausta en la casa de Aída y de cuya melodía se apropia para transformarla en música clásica escrita, cuando el original tenía como centro la improvisación y ser una memoria viva del

mundo cotidiano. Esta transculturación, para usar otro concepto de Rama, en su libro *Transculturación narrativa en América Latina*, muestra cómo la cultura marginal ha penetrado en la cultura que era dominante, transformándola. En “La sirena” cambian los instrumentos y el idioma, pero el centro es lo andino fusionado con lo occidental<sup>8</sup>. El escritor transcultural o transculturador, señala Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* es un puente entre esos dos universos (lo occidental, lo moderno y lo criollo en contraposición con lo nativo, lo pasatista y lo indígena). El transculturador transita entre los dos mundos llevando y trayendo elementos culturales. La transculturación es un tráfico perpetuo en las dos direcciones hasta el punto en que no es posible hablar de lo indígena o lo occidental como entidades claramente diferenciadas. Quiero dejar en claro, porque esto se aprecia en cada imagen de *La teta asustada* y *Dioses*, que el tránsito no es radical: no se abandona la cultura original y se sustituye por otra, solo se contrabandean elementos, piezas, contenidos culturales y lingüísticos. Los proyectos de los transculturadores orientaban hacia la modernización, pero también mantenían ciertos elementos indígenas cruciales: una fusión sin la desaparición de ninguna cultura porque el proyecto es permanente y perpetuo. *La teta asustada* muestra el cruce de las fronteras entre lo andino y lo costeño de manera permanente y así cuestiona que la cultura venga únicamente de la clase letrada y de la escritura<sup>9</sup>.

Una de las imágenes sutiles y típicas del cine de Llosa para mostrar su postura ideológica está hacia el final de la película. Se muestra una embarcación gigante —en honor a la película *Fitzcarraldo* de Werner Herzog— que regresa en la autopista de doble sentido de la sierra hacia la costa, es decir, la película termina con lecturas abiertas de otras formas de mestizaje.

Para concluir, es claro que el viaje de Fausta simboliza un círculo donde la muerte de la madre y su deseo por llevarla a su tierra natal en la sierra no se cumple. Por el contrario, esta muerte significa una resurrección en la vida para la joven protagonista, quien, al cambiar de opinión y decidir enterrarla en Lima y cerca al mar, se reapropia de esa ciudad que ya es suya. La muerte de una simboliza el aferrarse a la vida en la otra (y esta imagen de vida y muerte es recurrente en el filme: un ejemplo concreto es el vestido de novia puesto encima del cuerpo envuelto de su madre que ocupan el mismo plano cinematográfico). El filósofo francés Jean-Luc Nancy escribió que un entierro es el último gesto de integración a una comunidad. Dice que un lugar es tuyo cuando empiezas a enterrar a tus muertos en él. Así termina la película, con la aceptación de una realidad: Lima es migrante y el pueblo andino de Lima tiene poder. De allí que, antes de enterrar a su madre, Fausta vaya a la casa de Aída, se cobre por la canción que ella también compuso con las perlas que formaron parte de ese trueque y se quite la papa que tiene en la vagina. Todo eso hace que la protagonista no solo se reconcilie con su pasado y abraza la vida, sino que se sienta parte de una Lima que ahora es más suya que la del huerto cerrado.

### **Dioses: la ciudad hermética y de espaldas a la realidad**

El argumento de la película *Dioses* (segunda cinta de Josué Méndez después de su galardonada opera prima *Días de Santiago*) sitúa al espectador en el seno de una familia de la clase alta peruana. Los integrantes son: Agustín (el padre, dueño de una gran empresa metalúrgica) y sus dos hijos: Andrea y Diego. En el inicio de la película ha entrado una nueva persona al ambiente familiar: una mujer mestiza veinte años menor que él cuyo nombre es Eliza (Maricielo Effio) con quien él ha empezado una relación de convivencia.

El lugar donde ocurre la película junto con la fotografía es tan importante como el argumento. No solo refuerzan su significado, sino que colaboran con lo narrado. La película transcurre en uno de los balnearios del sur de la ciudad de Lima donde muchas personas adineradas cerraron las playas públicas para convertirlas en balnearios exclusivos y excluyentes. Rosana Díaz Zambrana explica algunas reglas básicas de estos condominios que a continuación reproduzco. Las casas de playa que existen allí tienen una serie de reglas sobre cómo comportarse durante el día: se regula la bulla, el tamaño de las casas, la posibilidad de construir con libertad un piso adicional, la cantidad de invitados por familia, el uso de sombrillas en la parte alta de las casas, etc. De todas estas reglas, son las discriminatorias las que me interesa destacar. En primer lugar, si alguien tiene los recursos económicos para comprar un lote, debe pasar por una junta directiva que aprueba o no a ese nuevo vecino—la gente de raza blanca es bienvenida como propietario mientras que un indígena no—. Las empleadas domésticas que son de origen indígena tienen muchas restricciones: en algunas playas no pueden bañarse en el mar durante el día, tampoco pueden quitarse el uniforme y, por último, solo tienen ciertos espacios de esparcimiento en las noches. Todo esto es representado en el filme por los personajes de las empleadas domésticas Nelly e Inés, quienes se comunican entre sí en quechua cuando los patrones no están. Visten el uniforme tradicional, se ocupan de todas las tareas domésticas y trabajan sin descanso. Viven también encerradas en la casa. En las noches, como lo estipulan las reglas arbitrarias de estos condominios, salen a jugar voleibol con la gente de su misma clase (es decir, con otras empleadas domésticas) porque en la oscuridad nadie las ve. Ellas tienen un rol muy importante en la familia: se ocupan de la organización de toda la casa y, en el caso particular de Nelly, hace las veces de la madre ausente de Diego. Es la única que lo entiende y es ella quien lo aloja en su precaria casa que está fuera del balneario al finalizar el film.

Con el objetivo de reforzar el hermetismo del grupo socioeconómico alto en el Perú, el cineasta Josué Méndez lleva a los espectadores a un espacio completamente artificial (las grandes casas de las playas de Asia al sur de la ciudad de Lima) donde la clase empresarial (que debería ser letrada) vive cuatro de los siete días de la semana durante el verano. El espacio es asfixiante y se vuelve claustrofóbico. Durante la mayoría de la película los protagonistas no salen: están encerrados como si fuera una prisión. Además están

de espaldas a lo que hay detrás: no son capaces siquiera de ver los problemas del pueblo de Asia que no cuenta con los servicios básicos porque están metidos en sus casas. Lo único que parece importarles es que se cumplan las reglas arbitrarias para ese microcosmos diseñado para la clase dominante. Las empleadas domésticas, por un lado, tienen que seguir las reglas enumeradas para conservar su trabajo sin ningún derecho laboral (después de una fiesta que termina al amanecer deben limpiar y esa noche no duermen). La gente pudiente y propietaria, por otro lado, sigue reglas absurdas con el objetivo de ser aceptados en esa comunidad. Méndez nos muestra la banalidad de las conversaciones tanto de los hombres como de las mujeres en su cotidianeidad. Ellas tienen cada día de la semana una actividad distinta: comentar la Biblia, exposiciones de plantas, hablar sobre el aura y la energía, ir de compras y bailar en fiestas temáticas, como la española, donde todos zapatean a ritmo del flamenco (se sienten agotadas y en realidad no hacen nada productivo por nadie).

*Dioses* demuestra cómo este espacio asfixiante e improductivo—similar a la huerta cerrada de la señora Aída en *La teta asustada*—está lleno de reglas a pesar de que el grupo cuenta con los recursos para hacer otra cosa. Es evidente que los amigos de Agustín y Eliza no son personas “letradas” o “músicos” como Aída en la cinta de Claudia Llosa, pero sí son parte de la clase empresarial, dueña de fábricas, que tuvo la oportunidad de estudiar maestrías en el exterior y que, sin embargo, está de espaldas a todo el Perú (de allí que la comparación sea válida). Este grupo es tan endogámico que Méndez lo lleva al extremo a través de la figura del incesto. Esa es la forma en que se entiende la relación entre los hermanos Andrea y Diego. El está enamorado de su hermana pero es incapaz de decírselo y sin embargo aprovecha y le toca el cuerpo cada vez que ella se emborracha y se va de fiesta (que es la mayoría de los días). Diego está encerrado en su propio cuerpo, y contenido en él (no demuestra sus emociones). Su padre le suele decir: “quítate esa cara de mierda que tienes todos los días” (*Dioses*). Diego tiene la voz, la cara y la conducta de un ser enajenado, frustrado, angustiado: alguien que siente que no pertenece a ese grupo, pero una parte de él admite que debe hacerle caso acriticamente a su padre, quien actúa como la máxima autoridad. Agustín es Dios y controla la vida de todos los que lo rodean: Andrea, Eliza, Diego, y el bebé por nacer: Gianluca. Le dice a Diego: “Administración, es lo tuyo. Aquí tienes las puertas abiertas para venir a la fábrica. Te compras una corbata, aquí va a haber gente que después va a trabajar para ti. Acuérdate de eso” (*Dioses*). Luego escoge el modelo de carro que su hijo tendrá. No solo se lo compra sin mérito sino que además lo selecciona para él:

- ¿Has estado pensando en que carro te gusta? ¿Pensabas que me había olvidado?  
—Una camioneta Suzuki  
—No, una Ford 150.  
(*Dioses*)

En el caso de Andrea, la situación es similar. Él la convence de que no aborte. Él se quedará con el hijo como si fuera producto de su relación con Eliza:

- ¿Quieres ser mamá? ¿Te vas a ir a abortar con tres meses? Tú no puedes tener ese hijo. Te vas ahora mismo a dónde quieras.  
—A Miami.  
—¿Y cómo voy a vivir allí?  
—Igualito que como vives acá.  
—(*Dioses*)

Decide también la vida de su nieto nonato, quien para la sociedad será su hijo:—“Se va a llamar Gianluca. Ya lo veo en el colegio, en la graduación, ingeniero metalúrgico. Ya lo veo en la fundación de metales, chambeando” (*Dioses*)—este Dios no deja que sus hijos se vuelvan seres maduros, independientes, autónomos ni que se cuestionen la realidad.

Sigmund Freud sostiene en *Totem and Taboo* que la ley básica de toda comunidad es el cuidado del incesto. En “The Savage’s Dread of Incest”, estudia a una tribu caníbal australiana y si hay algo que le llama la atención es que, a pesar de lo que él llama su “salvajismo”, existe entre ellos una serie de prohibiciones para prevenir el contacto físico entre los parientes cercanos de sexos opuestos, así como el sistema totémico: ambas son medidas preventivas del incesto.

We surely would not expect that these poor, naked cannibals should be moral in their sex life according to our ideas, or that they should have imposed a high degree of restriction upon their sexual impulses. And yet we learn that they have considered it their duty to exercise the most searching care and the most painful rigor in guarding against incestuous sexual relations. In fact, their whole social organization seems to serve this object or to have been brought into relation with its attainment (Freud 9).

Si el incesto es el tabú más respetado, la prohibición básica que tienen interiorizada hasta las organizaciones sociales o comunales más simples, ¿cuál es la intención del cineasta al colocar el incesto como una práctica viva en la sociedad que representa?<sup>20</sup>. Para entender el incesto en la película se debe ver como un símbolo que representa una problemática social. Se muestra la disfunción social peruana a través de dos hermanos pertenecientes a una familia burguesa limeña que viven encerrados en una mansión de verano. Su relación inmoral simboliza la decadencia y la imposibilidad de ver más allá de los altos muros de su casa. En la película, el orden familiar, símbolo del social, no funciona. Hay otra posibilidad de lectura: argüir que el incesto está colocado no para ser leído literalmente, sino como señal de diagnóstico social, como marca que anuncia un

momento de crisis. La crisis produce el despertar de Diego, quien se ha dado cuenta que su padre no lo deja vivir. En una importante escena, donde las señoras participan en una exposición de arreglos florales y plantas exóticas una le cuenta a otra que el ganador es una planta que representa a Cronos:—"Cronos devorando a sus hijos. Cronos no quería que ninguno de sus hijos sobreviviera porque la profecía decía que uno lo comería para derrocar al mundo. Hasta que lo hizo su mujer" (*Dioses*)—. No cabe duda que Agustín es como Cronos: el padre, que come a sus hijos, aunque también encajaría la comparación de asociar a toda la clase alta y letrada peruana *comiéndose* a sus hijos: el tercer anillo del que hablé en la primera parte del ensayo intenta ser aplacado por el primero, sin éxito.

La cámara en toda la película va a apoyar el mensaje de Agustín como Dios caníbal y para ello en la mayoría de escenas en las que aparece enfoca a la persona a la que él le está hablando y su voz se escuchará como si fuera un mandato divino. La cámara solo deja que el espectador vea al personaje que está recibiendo las órdenes de esta voz omnipotente. Un ejemplo concreto es el paseo que tiene Agustín con Diego en su fábrica metalúrgica y la cámara sigue a Diego quien camina mientras se escucha la voz de Agustín (no se ve su imagen): "si quieres venir todos los días a la fábrica me avisas y no vamos a hacer que vengas por gusto. Te hacemos tu propia oficina y tú mismo eres" (*Dioses*).

### De la gran casona moderna al mercado popular en *Dioses*

El recorrido de Diego es similar al de Fausta pero en sentido inverso: desde su situación privilegiada sale con esfuerzo de su propio "mausoleo" o "fortaleza" para entrar en el mundo limeño de origen andino al que pertenecen Nelly e Inés. Es uno absolutamente desconocido para él:—"¿Nelly aquí vives?" (*Dioses*)—, le pregunta Diego con cara de asco y desconcierto. Diego busca refugio en la casa de Nelly (un barrio similar al que vive Fausta en *La teta asustada*) quien lo adopta casi como hijo. Diego finalmente sale del condominio y se da cuenta (es como si antes hubiera estado ciego) del mundo limeño andino que está en Lima, afuera del encierro del balneario. El pueblo de Asia, poblado por migrantes de la sierra, a pocas cuadras de ese huerto cerrado o balneario artificial, es extraordinariamente pobre. El Estado no aparece y la comunidad de Nelly está en proceso de construcción (como la de Fausta y sus tíos). Pero, como en *La teta asustada* de Claudia Llosa, Josué Méndez en *Dioses* intenta mostrar que la comunidad andina en Lima es el motor del cambio. De allí que Inés, la otra empleada doméstica joven como Diego, estudie inglés y al final de la película, cuando celebran el bautizo de Gianluca, le cuenta a un invitado que ya no es empleada doméstica que ahora está estudiando: "Ahora estudio. He venido a apoyar no más" (*Dioses*). El huerto cerrado, la ciudad letrada que en *Dioses* está completamente de espaldas a la realidad, no se entera de lo que está pasando en el país, y es, peligrosamente, un círculo cerrado, que repite una serie de reglas y

conductas vacías. Todos los que pertenecen a él, parece sugerirnos Méndez, tienen mucho que aprender de ese tercer anillo del que hablaba Rama: son los migrantes los que estudian, los que son independientes y los que finalmente hacen todo el trabajo para los otros quienes son presentados como seres que viven con muchos privilegios sin méritos.

Aníbal Quijano en *Dominación y cultura* analiza cómo en el caso peruano la cultura dominante se ha impuesto a las culturas indígenas durante siglos y señala: "el hecho de que la 'cultura de los dominantes' sea también la 'cultura dominante' en una sociedad, no implica que todos los miembros de esa sociedad se orienten únicamente en los términos propios de la 'cultura de los dominantes' ya que eso supondría que todos son por igual portadores de la misma cultura, que todos contribuyen a su orientación y difusión. En realidad lo que se puede constatar es el hecho de que para todos los grupos no-dominantes, esto es, los dominados y los intermedios, existe una doble matriz de orientación cultural (Quijano 24). Más tarde explica: "correlativamente, los elementos que corresponden a la cultura o subcultura de los grupos sociales dominados, por su carácter subordinado en el universo cultural de la sociedad, no tienen la posibilidad de desarrollarse sino de modo limitado y vicario, y de alcanzar niveles muy complejos de objetivización y formalización elaborada de sus 'vivencias' y 'evidencias' culturales (Quijano 27). Esto último que señala Quijano ha cambiado profundamente en las últimas décadas y es precisamente lo que ambos directores nos quieren mostrar: la heterogeneidad cultural (como la define Cornejo Polar), la transculturación, y la fusión cultural, que ocurre entre estos anillos urbanos. Todo ello es representado en *Dioses*, en la escena final de manera contundente: un grupo de nanas de origen andino cuida a los hijos de la clase dominante sin que sus madres estén presentes. ¿Es posible evitar esa heterogeneidad cultural si son las mujeres andinas las que se ocupan de la educación de los hijos de la ciudad letrada? ¿Es posible que no haya transculturación si la crianza está en sus manos?

En el pequeño departamento en construcción de Nelly, Diego no puede dormir toda la noche por la cantidad de bulla que escucha: moto taxistas, vendedores ambulantes, comercio. Al igual que en *La teta asustada*, en la periferia de Lima hay movimiento, acción, cultura, deporte, y colaboración entre vecinos para hacer cosas en equipo dentro del pueblo de Asia. Algo que ciertamente no pasaba en la casona de cristal de los ricos donde los jóvenes Andrea y Diego se comportaban como criaturas de pecho tirándose la comida en la mesa del desayuno. En el huerto cerrado de *Dioses* se muestra un vaciamiento de la conciencia en cada uno de los personajes: Andrea está enajenada y borracha hasta el límite, Eliza está obsesionada por encajar en el grupo social de clase alta aunque no le interese de lo que hablen, Diego (no tiene gustos propios y sigue a su hermana donde vaya), y todas las demás parejas tienen expectativas pre-establecidas y superficiales que cumplir como si fueran parte del decorado de un teatro. Esto se intensifica con los recursos de la cámara, la luz y el sonido.



De una manera acertada, los personajes que conforman “la otrora ciudad letrada” que aquí ya es una parodia de sí misma, se miran constantemente al espejo y practican lo que tienen que decir frente a uno. La cámara usa el recurso del plano cerrado donde cada personaje vive de acuerdo con un guion “establecido” de la clase privilegiada. Eliza le habla a la cámara pero en verdad se comunica con el espejo y practica cómo se saluda en este grupo social mientras tiene una copa de vino en la mano: “Hola, soy Pilar”, “Hola soy Eliza”, “Me encantó conocerte”, “hija estás divina” (*Dioses*). En otra toma, Diego también frente al espejo practica qué contestar sobre sus estudios universitarios a los demás invitados al bautizo. La música electrónica que acompaña casi todo el filme enfatiza la artificialidad de la vida de estos personajes. Los colores de las habitaciones refuerzan la limpieza, el orden y la construcción artificial. Cada cuarto parece una postal y las tonalidades de la pared son los colores primarios (rojo, amarillo y azul) o neutros (el blanco) lo que hace que todo parezca un montaje. Al actuar todos como personajes pareciera que nadie tuviera subjetividad. Esto ocurre a lo largo de toda la película con excepción de un momento crucial que quiero destacar. Diego se acaba de enterar que puede ser padre y está bailando en una de las tantas fiestas a las que va con Andrea. Mientras todos bailan la música electrónica, él escucha una canción lenta en portugués (en su mente). Esto es importante porque la película va a subrayar el hecho de que él es el único que saldrá de esa burbuja y hará un viaje transcultural y se sumergirá en la casa de Nelly primero y después vivirá en el Agustino (un populoso distrito formado por migrantes) y estudiará sociología. Es decir, hará el viaje inverso de Fausta, una transculturación de occidente al mundo andino.

Por último quisiera detenerme en el otro personaje que sale de lo que Ángel Rama llamaría el segundo anillo para intentar entrar en el primero: Eliza. Ella viene del norte, se apellida Moreno, y es de piel oscura. En la escena en la que Agustín les pregunta a sus hijos si se acuerdan de ella, Andrea le contesta:—¿quién, la nueva empleada? (*Dioses*)—les cuesta creer que haya formalizado con una mujer de otro estrato social. Para poder pasar del segundo anillo (si seguimos la teoría de Rama) el personaje de Eliza debe dejar atrás

sus raíces andinas porque se avergüenza de su madre y abuela. Esta última usa ropa tradicional. Ella sabe que nunca será aceptada por el círculo de Agustín; si se enteran de que ella tiene una abuela que viste polleras será expulsada inmediatamente. Josué Méndez contrasta ese espacio cerrado, al que he llamado “falsa ciudad letrada” mostrándola como totalmente hueca y vacía—de allí que todos los que asisten al bautizo de Gianluca saben pero no lo dicen en voz alta que el bebé es hijo de Andrea y no de Eliza— es decir, continúan la farsa y no pueden salir de sus propias mentiras. Por el contrario, Diego hace el camino inverso, y teje un puente con el tercer anillo, logra crecer, desarrollarse y madurar. Lo mismo le pasa a Fausta quien, como ya señalé, toma el camino inverso, y por eso en el final de *La teta asustada*, logra no solo quitarse la papa de su vagina sino también ver las flores simples pero hermosas que produce este tubérculo.

En estas dos películas dirigidas por artistas que son contemporáneos hay una fuerte razón para argumentar que tienen una sensibilidad común. En *Dioses*, ya no hay una ciudad letrada. Esta se ha transformado a una ciudad empresarial que es una caricatura de lo que fue ser letrado en el siglo anterior. Se representa a una clase social que pretende conservar sus privilegios replegándose aún si se tiene que volver endogámica. En *La teta asustada*, la ciudad letrada se representa como un último bastión de lo que fue, pero en el presente, está vacío tanto de inspiración como de creación. Cabría la pregunta: ¿qué es ser letrado en el Perú del siglo XXI? No se puede hablar de una sensibilidad decadentista sino de una transformación social. Si fuera decadentista, el Perú retratado en ambas películas haría referencias a un pasado glorioso del cual sus descendientes se sienten orgullosos y sobre el cual toman consciencia de que han perdido la gloria que tenían. Pero no es el caso. No hay una imitación del pasado sino un deseo de estar a la altura de la modernidad: una que quiere ser imitada, impuesta, representada a través de la copia. Si en *Dioses* la ciudad letrada es una caricatura de lo que fue, en *La teta asustada* es tan insignificante, que para poder existir tiene que aislarse y replegarse hasta casi volverse una raya en el mapa urbano.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> *La teta asustada* ha recibido bastante atención por los estudios culturales hispanos. Enrique Bernales y Leila Gómez centran su aguda reflexión en el tema del trauma y el aislamiento. Pablo Salinas, analiza el significado del mar como símbolo de la migración y la compara con la clásica película peruana *Gregorio* (1980) del grupo Chaski, Ricardo Bedoya analiza *La teta asustada* como parte de un corpus de películas que tratan sobre la representación de la violencia política peruana después de Sendero Luminoso, Gastón Lillo se enfoca en el ángulo de la memoria frente al olvido como eje de discusión y Douglas Weatherford, de manera análoga a Lillo, basa su estudio en la capacidad de reconciliación y cura por parte de los grupos marginales a décadas de concluida la violencia política. Por último, Sarah Barrow se centra en la imagen que provee la directora sobre el mundo andino tanto en su película *Madeinusa* como en ésta. En este breve recuento (ver bibliografía), quiero que quede claro que el ángulo de análisis que propongo no ha sido estudiado por la crítica.

<sup>2</sup> La novela *Duque* de José Diez-Canseco muestra el círculo de amigos del adinerado protagonista, Teddy, representante de esa Lima aristocrática cuyo único objetivo en la vida es divertirse. Su mayor preocupación es escoger la corbata que usará cada día. El grupo con el que frecuenta es la oligarquía, y a pesar de que todos llevan una máscara de hipocresía y de puritanismo, todos practican la doble moral. En el mundo de Teddy y sus amigos, Lima es la ciudad amurallada, centrada en esos distritos pudientes que a principios del siglo XX incluía el Centro de Lima. Las “afueras” o el resto, prácticamente no existen en

el mundo representado. En *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa, la voz grupal pertenece a esa Lima cerrada de la clase alta que tiene como característica hacer las mismas actividades en el mismo momento. Así, la persona diferente al grupo, "Pichulita" Cuellar, es expulsado porque no es igual a los demás. Vargas Llosa muestra cómo esa Lima privilegiada, similar al huerto cerrado de la película, se reproduce y retroalimenta: frente a cualquier variante (como la homosexualidad sugerida de Cuellar) sucede la expulsión.

<sup>3</sup>En la traducción al mundo occidental se pierde información: "Llaki in the singular can be translated as 'sadness' or 'pain' but that scarcely does justice to this complex term. *Llakis* are painful thoughts or memories that fill the heart where they are charged with affect. These 'emotional thoughts' blur the distinction between intellectual and affective faculties, just as the heart is the seat of emotion as well as memory (Theidon 41).

<sup>4</sup>Estas escaleras son "las escaleras solidarias construidas bajo la administración del alcalde Luis Castañeda Lossio (2003-2010). Las escenas panorámicas de Manchay que dominan la película capturan una colección arbitraria de casas de cemento construidas en una colina arenosa. Estas tomas junto a escenas de reuniones en los patios de las casas conectadas como recintos familiares, evocan los *ayllus* andinos y contrastan con los jardines lujosos pero solitarios de la casa Colonial de Aída" (Lambright 159). Lambright se explaya sobre la comunidad de Manchay, lugar donde se filmó la película, el cual tiene 70,000 habitantes que fueron llegando de la sierra. Dice: "establecidos a principios de los años 80 por inmigrantes serranos que huían de la violencia y la pobreza extrema de los Andes centrales, Manchay contaba en el momento del rodaje con unos 70 mil habitantes, la inmensa mayoría vivía en condiciones precarias" (Lambright 161).

<sup>5</sup>Ricardo Bedoya sostiene que el cine de Claudia "chooses an approach based on allusion, reference and symbolism for *La teta asustada*" (Bedoya 156).

<sup>6</sup>En una escena importante, que marca una de las primeras interacciones entre Fausta y la señora Aída, ella le pide que sostenga un taladro mientras cuelga algunas fotos de militares en la pared de su cuarto. Fausta se ve reflejada en el vidrio. El taladro cobra la forma de una pistola, con lo cual, esta imagen activa la memoria de la violencia de la que fue víctima y sale corriendo de la habitación.

<sup>7</sup>D'Argenio argues, through setting these up in the form of easy-to-read 'dualities in terms of geography, race, class, culture, symbolic universes, languages and systems of values (26). She further suggests that 'these dualities [...] establish certain patterns at a paradigmatic level: "province/city, sierra/costa, indigenous/white, peasant or a lower class/upper class, non-western/western, primitive/civilized, irrational/rational, and traditional/modern and[...] victim/victimizer" (26). Sara Barrow sigue las ideas de D'Argenio y argumenta: "Hence the film offers a vision of an indigenous world that conforms to stereotypical western notions of primitivism and barbarism as one that has suffered at the hands of colonial others, and which can only be saved through a 'secure journey towards civilization. In that sense, the film is more conservative than its predecessor in that its protagonist, Fausta, does seem to achieve salvation (Barrow 209)

<sup>8</sup>Rama utiliza el concepto de transculturación que acuñó el antropólogo Malinowski quien lo usó para describir las vías de comunicación entre dos culturas distintas que se encontraban o coincidían en el tiempo. Luego Fernando Ortiz lo utilizó para describir la relación entre la cultura occidental, la africana y la indígena en Cuba. Es Rama quien lleva este concepto al campo de la literatura.

<sup>9</sup>El cine de Claudia Llosa analiza el concepto de frontera. En *Madeinusa* (2005) muestra al personaje Madeinusa huyendo en el camión de El Mudo desde el pueblo cerrado de la sierra hacia la costa, sin saber el futuro que le espera. Ese final abierto, muestra cómo el contacto cultural entre una y otra región del país es una realidad inobjetable que Llosa la muestra con la carretera en doble sentido. Asimismo en su cortometraje *Loxoro* (2012) que dirigió como parte del proyecto "Fronteras" para la televisión española, nos presenta el viaje de Makuti, una mujer transgénero. Ella ha cruzado la frontera más difícil de todas: la de su cuerpo. Su recorrido por los círculos donde están los mujeres travestis de Lima muestra cómo ellas han creado el idioma loxoro para construir sus propias fronteras contra la discriminación y defenderse de las redadas policiales.

<sup>10</sup>Es sintomático que el incesto esté presente en varias películas de esa época tanto en la literatura como el cine peruanos: *Días de Santiago* (2004) también de Josué Méndez, muestra el incesto entre el padre y su hija, y ésta es una metáfora del mundo representado: las secuelas imborrables en la mente de un soldado peruano que luchó primero contra el terrorismo y el narcotráfico en Perú y luego durante la guerra externa entre el Perú y Ecuador. Esta violencia sin límites se ve reflejada de manera especular, en la disfunción familiar que se presenta o en la novela *El mundo sin Xóchitl* de Miguel Gutiérrez y la comentada *Madeinusa* (2004) de Claudia Llosa, donde el incesto entre el padre y la hija termina con el parricidio. En relación a ésta última hubo críticos que pensaron que la película recurrió a la figura del incesto como rasgo cultural andino y por eso fue viceralmente criticada (sobre este tema he escrito en otro artículo). Sin embargo, sostengo que el incesto es un signo particular que expresa la peculiar coyuntura de la mujer joven en la comunidad tradicional de Manayaycuna, mujer dispuesta a librarse de un encierro, representado hiperbólicamente en el impulso incestuoso del padre.

---

## OBRAS CITADAS

- Barrow, Sarah. "New Configurations for Peruvian cinema: The rising star of Claudia Llosa". *Transnational Cinemas*. Vol. 4. 2 (2013) pp: 197-215.
- Bedoya, Ricardo. "Perú: Films for after a war". *The film Edge: Contemporary Filmmaking in Latin America*. Ed. Eduardo A. Russo. Buenos Aires: Teseo. pp: 145-58.
- Bernales, Enrique y Gómez Leila. "Trauma y aislamiento en *La teta asustada* de Claudia Llosa". *Revista Iberoamericana*. Año 17 N. 65 (Julio de 2017): 93-106.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Berkeley: Latinoamericana Editores, 2011.
- Díaz Zambrana, Rosana. "Imaginarios culturales y fronteras de clase: la veta naturalista en el cine peruano contemporáneo". *Au: Naturel: (Re) Reading Hispanic Naturalism*. Ed. J.P Spicer-Escalante and Lara Anderson. London: Cambridge Scholars, 2010. pp:315-330.
- Diez-Canseco, Javier. *Duque en Obra narrativa completa*. Edición crítica de Tomás G. Escajadillo. Lima: Editorial Amaru, pp: 245-329.
- D'Argenio, María Chiara. "A contemporary Andean type: The representation of the indigenous worlds in Claudia Llosa's film". *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 8:1, pp: 20-42
- Faverón, Gustavo. "Otra Mirada: la compleja segunda cinta de Claudia Llosa". Blog *Puente aéreo*. 11 de agosto, 2009. Web. 20 abril, 2021.
- Freud, Sigmund. *Totem and Taboo*. Trad. A.A. Brill. Stilwell, Kansas: Digireads.com, 2008.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York, Columbia UP, 2012.
- Quijano, Aníbal. *Dominación y cultura*. Lima: Mosca Azul editores, 1980.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 2000.
- Rojas, Adriana. "Mother of Pearl, song and potatoes: Cultivating resilience in Claudia Llosa's *La teta asustada*/Milk of Sorrow". *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*.Vo.14.3 (2017): 297-314.
- Lillo, Gastón. "La teta asustada" (Perú 2009) de Claudia Llosa: ¿memoria u olvido? *Revista de crítica Literaria Latinoamericana*. Año 37-73 (2011): pp: 421-446.
- Lambright, Anne. "Visiones del Perú posconflicto en *La teta asustada: hacia nuevas relaciones éticas en un nuevo Perú*". *Hispanic Issues On Line* 17 (2016): 152-71.
- Mattos Mar, José. *Desborde popular y crisis del estado: veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004.
- Salinas, Pablo. "El mar en la representación cinematográfica de la migración interna en el Perú: de *Gregorio* a *La teta asustada*". *Confluencia* 31.2 (Spring 2016): 113-127.
- Theidon, Kimberly. *Intimate Enemies: Violence and Reconciliation in Peru*. Pennsylvania: Penn U Press, 2013.
- Vargas Llosa, *Los cachorros*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Weatherford, Douglas. "Populating the Margins: Hope and Healing in Claudia Llosa's *La teta asustada*". *Diálogo*. Vol 23. 1 (Spring 2020) pp: 85-99.
- Wolfenzon, Carolyn. "El pishtaco y el conflicto entre la costa y la sierra en *Lituma en los Andes y Madeinsua*". *Latin American Literary Review* 75 (2010): 24-46

## Filmografía

- Herzog, Werner. *Fitzcarraldo*. Werner Herzog Filmproduktion and Hessischer Rundfunk 1982.
- Llosa, Claudia. *La teta asustada*. Vela Producciones, Oberón Cinematográfica, Wanda Visión, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Madeinsua*. Vela Films, Wanda Visión y Oberón Cinematográfica, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Loxoro*. Cortometraje. Patria Films, 2012.
- Méndez, Josué. *Dioses*. Producción Enid Campos y Chullachaki Producciones S.A.C, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Días de Santiago*. Chullachaki Producciones, 2004