

***La teta asustada* de Claudia Llosa**

Gisela Cánepa-Koch | Pontificia Universidad Católica del Perú

La Teta Asustada/The Milk of Sorrow. Dir. Claudia Llosa. Spanish with English subtitles. 95 minutes. Peru, 2009.



La teta asustada, traducida al inglés como *The Milk of Sorrow*, es el segundo largometraje de ficción de la cineasta peruana Claudia Llosa, actualmente radicada en Barcelona. La película ha sido galardonada con el Oso de Oro del Festival de cine en Berlin (2009) y nominada al Oscar (2010) en la categoría de mejor película extranjera.

La película nos narra la historia de Fausta, hija de los años de violencia política, quien se encuentra en la situación de tener que llevar el cadáver de su madre de regreso a la sierra para darle sepultura. Aunque ya radicada en Lima con su madre en casa de parientes, la memoria de Fausta está fuertemente marcada por las historias de violencia contra las mujeres campesinas y quechua hablantes de la sierra durante la guerra interna en el Perú, de la que su propia madre fuera una víctima directa. Es el miedo heredado lo que lleva a Fausta, inspirada en la leyenda de una mujer quechua que resistió la guerra, a colocarse una papa en la vagina con el objetivo de mantener alejados a los hombres. Sin embargo, en su afán de enterrar a su madre, establece una serie de vínculos con personajes distintos, lo que inicia una transformación que le permite reconocerse y afirmarse en nuevos términos. Fausta encarna a aquella generación de la posguerra que hace justicia a la memoria de sus víctimas, pero que se resiste a su propia victimización.

Me interesa compartir algunas reflexiones en torno a la película, que provienen desde una mirada antropológica -por lo tanto, no entraré en consideraciones estéticas, o de crítica

cinematográfica. Empiezo anotando la necesidad de considerar la película como una forma de representación cultural y de intervención y deliberación públicas en torno a temas como violencia política, memoria e identidades de género y étnicas en el Perú. En ese sentido, *La teta asustada* juega un papel importante en dos sentidos. Primero, porque interactúa con otros enunciados sobre el proceso de violencia política y sus secuelas, lo que contribuye a la generación de una multiplicidad de miradas que den cuenta de la complejidad de los procesos culturales y políticos en el Perú. El guión de la película, escrito por la propia Claudia Llosa, está inspirado en la investigación de la antropóloga estadounidense Kimberly Theidon, titulada *Entre prójimos*. Este texto, escrito para un público académico, problematiza desde una perspectiva etnográfica las formas culturalmente específicas mediante las cuales mujeres víctimas de la violencia han tratado de lidiar con el dolor y el miedo. Desde la ficción y desde la mirada de una subjetividad femenina, la película se entrelaza, dialoga y delibera entonces con otros géneros discursivos que se ocupan de problemáticas y poblaciones similares.

En segundo lugar, la película generó un álgido debate público. El estreno de *La teta asustada* en el mes de abril del 2009 en Lima, no solo se dio en el marco de las expectativas surgidas por el premio que la película recibiera en el mes de febrero, sino también en el marco del debate que generara la película anterior de Claudia Llosa, titulada *Madeinusa*¹. Tanto así que antes del estreno de *La teta asustada*, ésta ya había sido objeto de polémicas en los medios y principalmente en Internet. El debate giraba sobre todo en torno al argumento, ya ampliamente expuesto con respecto al caso de *Madeinusa*, según el cual la directora estaba ofreciendo una representación inexacta, exotizante y discriminadora del mundo andino. Por lo tanto, a través de sus películas se estaría creando una imagen equivocada de los hombres y mujeres del Ande y por extensión del Perú.

Me interesa partir de una breve referencia al trasfondo de estos argumentos porque encuentro que aluden a un problema central de las políticas y poéticas colonialistas de representación del mundo andino, y porque pienso que es con respecto a este punto que puede encontrarse uno de los logros culturales de *La teta asustada*.

Detrás de los argumentos que reclaman la falta de realismo social o documental cuando el mundo andino es representado cinematográficamente, se encuentra en realidad un profundo y arraigado sesgo colonialista, fundado en una larga tradición visual (fotográfica y cinematográfica). Esta tradición ha disciplinado y normalizado nuestra mirada del mundo andino y nos ha enseñado a ver al hombre andino esencialmente como objeto de apreciación y valoración documental y etnográfica, es decir como objeto de escrutinio y representación científica.

La condición colonial del mundo andino radica pues en aspectos tan sutiles como en la imposibilidad de imaginar al hombre y la mujer andinos como personajes de ficción, y por lo

tanto como sujetos en los cuales uno se puede reconocer, es decir, como posible interlocutor, o eventualmente como sujeto histórico, constructor de su propio destino. Tal economía visual, presente desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, por ejemplo en las postales costumbristas, la fotografía y el cine indigenistas, en la publicidad turística, y en las imágenes que muestran a los destinatarios de diversos programas de desarrollo, ha contribuido a exotizar, a veces en su versión romántica, aunque no menos jerarquizante, al hombre y la mujer andinos.

Dentro de esta misma línea de argumentación pienso que la posibilidad de que el hombre y la mujer andinos puedan ser tratados y vistos como sujetos de ficción constituye en si mismo un reto y una oportunidad para el cine peruano contemporáneo. Este podría marcar una diferencia con respecto a la tradición visual a la que he aludido, contribuyendo a la descolonización del mundo andino a través de una economía visual que lo “des-documentalice”.

En tal sentido, el cine de Claudia Llosa constituye una legítima y necesaria exploración de nuevas formas de representación del mundo andino popular, y de tratamiento del asunto de la diversidad cultural. Los problema en términos de representación cultural que plantea *Madeinusa* no se debían, pues, a la falta de precisión etnográfica, sino al tratamiento narrativo de los personajes y de los encuentros interculturales que se dan en la historia. Pero lo que Claudia Llosa no llega a realizar en términos de representación cultural en *Madeinusa*, sí constituye uno de los logros principales de *La teta asustada*.

Paso entonces a señalar aquellos aspectos narrativos de la película que contribuyen a que, a través de la ficcionalización del mundo andino popular, se logre un acercamiento a éste que trasciende una mirada colonialista y exotizante.

(i) A pesar de las diferencias culturales que puedan existir entre audiencias diversas y el personaje de Fausta, considero que la película permite que el público se identifique con Fausta. Esto se debe a que Claudia Llosa nos narra una historia y empresa personales – el deseo de enterrar a la madre – con las cuales es posible reconocerse más allá de las especificidades culturales y sociales implicadas en el modo como Fausta las afronta.

(ii) Por otro lado, destaca el hecho que en *La teta asustada*, el español, el quechua y el canto, como género expresivo, no son tratados como marcas culturales sino como recursos simbólicos y narrativos que se ponen al servicio de la historia que se quiere contar. En otros contextos, ha sido precisamente el extenso uso del quechua, y el de otras expresiones culturales como el traje, los rituales y las danzas, como simples marcadores de identidad, lo que ha contribuido a una poética visual en la cual el sujeto andino ha sido documentalizado y objetivado como el “otro cultural”. La reducción de repertorios culturales a meros referentes taxonómicos impide que el sujeto andino exista a través de ellos como personaje al interior del mundo ficcionado de una película, ya que tales marcas de identidad lo terminan remitiendo una

y otra vez a un mundo social que existe fuera de la película.

(iii) Por el contrario, en *La teta asustada*, es a través del uso selectivo del quechua, del español y del canto que los personajes tejen sus relaciones sociales, pero también establecen fronteras sociales. Estos sirven como recursos narrativos para contar la historia, a la vez que se presentan en la película como repertorios culturales de los que disponen los propios personajes para lidiar con sus condiciones existenciales y sociales: en este caso, el dolor, el miedo y la condición marginal. En tal sentido, un ejemplo emblemático es el canto, que vincula a Fausta con su madre y que es el lenguaje a través del cual se busca lidiar con el recuerdo de una experiencia traumática y darle sentido, pero que luego es el objeto del intercambio que se establece entre Fausta y la señora de la casa donde trabaja. También lo es la escena en el carro cuando el comentario entusiasta de Fausta, en español, acerca de la acogida que ha tenido el concierto de piano provoca la reacción de rechazo de parte de la señora de la casa, quien no admite una comunicación en otros términos.

(iv) Considero que este tratamiento del quechua y del canto como repertorios contextualmente utilizados por los personajes para dar respuestas a sus condiciones sociales y existenciales funciona en dos sentidos:

a. Uno: Crea un mundo de ficción contenido en sí mismo, de modo que por ejemplo, como audiencia ya no nos preguntemos si introducirse una papa en la vagina como forma de protección frente aun mundo hostil y violento es algo que realmente se practica en los Andes. Entendemos que se trata de un recurso simbólico y narrativo y lo leemos en esos términos. Ya no nos sentimos impulsados a asociar los personajes andinos y sus acciones con referentes sociales externos a la historia contada. En otras palabras, la película tiene éxito en des-documentalizar al sujeto andino, admitiendo su tratamiento como sujeto de ficción.

b. Dos: Invita a comprender prácticas culturalmente específicas en términos de repertorios culturales que sirven para dar sentido y que son puestos en acción de manera contextualizada y estratégica; y no como prácticas tradicionales, retrógradas e ignorante a las cuales los sujetos tienen un apego incondicional e irreflexivo. A través de la ficción, entonces, el sujeto andino adquiere la condición de actor de su propia historia, a la vez que se trascienden modelos dicotómicos que distinguen entre mundos tradicionales y modernos, rurales y urbanos, primitivos y civilizados, progresistas y retrógrados.

Para terminar, quisiera hacer una breve referencia al tema de la memoria al que también nos invita a pensar la película. Esta nos sugiere pensar el tema de la memoria y también la reconciliación en términos generacionales. Los estudios y debates sobre el tema ponen especial énfasis en los aspectos étnicos y de género. Sin embargo, considero que el aspecto generacional con respecto a preguntas como qué se recuerda, quién recuerda, cómo y a quién se transmiten los recuerdos, e incluso desde qué lugar geográfico se recuerda, aún está descuidado. En tal sentido, la película también problematiza el hecho que ni el recordar ni la

EMISFÉRICA

reconciliación sean prerrogativa de la generación víctima de la violencia o de sus pares. Ambos, memoria y reconciliación deben entenderse también desde lugares generacionales y geográficos diversos. Es Fausta y ya no su madre la que asume la tarea de recordar y también de reconciliarse con la vida.

Gisela Cánepa-Koch es Profesora asociada y coordinadora del programa Antropología Visual en el Departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú en Lima.

Notas

1 Para más información, ver <http://blog.pucp.edu.pe/item/55204>