



HAL
open science

Matricidio y ob-scenidad en la (est)ética de Claudia Llosa

Irma Velez

► **To cite this version:**

Irma Velez. Matricidio y ob-scenidad en la (est)ética de Claudia Llosa. Lectures du genre, 2019, 8, pp.28-51. hal-03221691

HAL Id: hal-03221691

<https://hal.science/hal-03221691>

Submitted on 9 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MATRICIDIO Y OB-SCENIDAD EN LA (EST)ÉTICA DE CLAUDIA LLOSA

Irma VELEZ

IUFM DE L'UNIVERSITE DE PARIS SORBONNE -SAL (CRIMIC)

Le cinéma est une pensée qui prend tout autant qu'une forme qui permet de penser
JEAN-LUC GODARD

En los dos largometrajes de la cineasta peruana Claudia Llosa, brilla por su ausencia la figura materna tanto como figura *in absentiae* como *desfiguración*. En su lugar se impone el protagonismo de una hija luchando contra esa ausencia. A pesar de su presencia fantasmal, no dejan sin embargo de relucir estas madres como motor de ambas narraciones fílmicas tanto en el recorrido y la emancipación de la protagonista como en las transgresiones narrativas y fílmicas de ambas películas. En la ópera prima de Llosa, *Madeinusa* (2006), dos hermanas – Madeinusa (interpretada por Magaly Solier) y Chale (Yiliana Chong) – viven solas con su padre – el alcalde don Cayo (Ubaldo Huamán), en un pueblo remoto de la cordillera del Perú. Abandonadas por su madre pesa sobre ellas el amenazante consumo de un incesto por un padre alcohólico y déspota, dispuesto a valerse de sus deseos/derechos sexuales sobre ellas, concedidos en Tiempo Santo. La llegada de un forastero al pueblo llamado Salvador le brindará la oportunidad a Madeinusa de irse a Lima a buscar a su madre y escaparse del yugo de su padre. En *La teta asustada* (2009), la muerte inicial de la madre alimenta igualmente toda la diégesis desde el recuerdo de su violación por los terroristas hasta que se la entierra. Para serle fiel a la memoria de su madre violada por los terroristas, Fausta tendrá que decidir entre vivir con una papa en la vagina o rechazar el quiste de esta tradición mortífera.

Las madres y por extensión la filiación materna aparecen por tanto en esta filmografía como depósito de una memoria colectiva matricida tanto en el caciquismo falocéntrico local de un pueblo tradicional (*Madinusa*) como en los lastres del terrorismo en Huanay (*La teta asustada*). ¿Qué función cobra la representación del matricidio en la estética de Llosa?, es la pregunta a la que quisiera contestar deteniéndome exclusivamente en la última de sus dos películas¹.

Para analizar –no como *fiscal del buen o mal gusto*² sino de manera formal– el lugar que ocupa el matricidio en la obra de Llosa propondré un análisis de su *estética participativa de la mirada* del espectador, porque sella, tanto en sus sorpresas como en los espantos de las conmociones y contradicciones nacionales, la posibilidad de cuestionar y fomentar cambios tanto en las prácticas culturales como en las normas genéricas que alimentan, muy a pesar de la violencia inyectada en cuerpo de mujer. Para superar la violencia contra la mujer (incesto, violación, automutilación, matricidio), la estética que forja Llosa en su obra pone en escena la mirada como instrumento tanto de recepción y de práctica como de superación de la misma

¹ Para un estudio de la representación del matricidio en los escritos de mujeres Latinas y latinoamericanas cf. Trigo (TRIGO, 2006).

² Término acuñado al crítico de cine, para distinguirlo del analista y del historiógrafo de cine (ZUMALDE, 2007). Insisto en mis intenciones, por si no las lograra, evitar al menos los comentarios impresionistas de críticos como Louis Guichard que escribe para *Telerama*: “Le récit la montre au moment où la mère meurt, laissant sa Fausta seule au monde, avec pour seul héritage une terreur devenue sans objet (la guérilla a cessé). [...] à la fois trop symboliste et trop peu expressif, le film enchaîne sans élan des scènes désaccordées, inégales, parfois fumeuses” (GUICHARD, 2010).

violencia. De ahí que esta estética se transforme en una ética: Llosa nos propone un “ver” sostenible para el porvenir de la mujer achacada por la ob-scenidad (concepto sobre el que me detendré más adelante).

De la papa a Berlin: un recorrido crítico ejemplar de la recepción de la obra de Llosa

La teta asustada, es el segundo largometraje de Llosa que, al recibir el Oso de la Berlinale en 2009, despertó críticas muy orientadas como era de esperar por los distintos sectores que las emitieron. En Perú, *La teta asustada* asustó –y no poco– por la temática de la película: molestó a los chauvinistas por la representatividad que da al nivel mundial de una cultura poco representada habitualmente y de cuyos padeceres nadie se orgullece localmente. Molestó por lo tanto el hecho que se hablara de “ello” desde una mirada que venía de “fuera”, ya que en definitivas Llosa no es ni indígena, ni vive en los Andes. Es una peruana afincada en Barcelona, una mujer joven y atrevida, que supo buscarse las redes de producción que darían a su proyecto la envergadura internacional que pudo tomar. La crítica de un destacado columnista peruano para el diario *La primera* fue por su acidez, la que más polémica despertó en el país (HILDEBRANDT, 2010a). De la letanía de críticas más propensas al insulto que al análisis retengo las dos principales: la representación no legítima de un padecer colectivo³ y el estilo de Llosa en su trabajo estrictamente formal.

Sobre el primer punto, el sociólogo peruano Manuel Benza Pflucker pensó que la crítica que propone la película “a” la imitación de lo europeo y *miamense* fue aplaudido por los alemanes a tal grado de otorgarle su preciado Oso de Oro” (CAMPOS GÓMEZ, 2009) como si los premios de la Berlinale fueran una estrategia de guerra antihollywoodiense sin reconocimiento alguno por el talento propio de una obra. ¿Será necesario recordar que el jurado fue presidido por la actriz británica Tilda Swinton y que *La teta asustada* fue premiada a pesar de que 17 de las 26 películas seleccionadas eran angloparlantes, imperando las temáticas relacionadas con los efectos nefastos de la globalización? (MANDELBAUM, 2009) Sobre el segundo aspecto Hildebrandt escribe: “La señorita Llosa es una militante del realismo mágico, pero tiene un problema: no es García Márquez; es, más bien, la secretaria visual de Isabel Allende” (HILDEBRANDT, 2010a), y añade:

La fotografía de *La teta asustada* combina las postales distantes, los planos abiertos de un observador frío, con algunos primeros planos voluntaristamente dramáticos y sin sentido y con encuadres gaudianos, retorcidos y amputadores. ¿Fue un aporte al cubismo que hubiese brazos cortados, contraplanos a media caña, manitas sin antebrazos, codos sueltos? (HILDEBRANDT, 2010a).

Comentarios, cuyo contenido tanto estrictamente formal como emocional validaran mi lectura ulterior.

Hubo por supuesto quienes vieron en *La teta asustada* tanta *antihuachafería*⁴ e interculturalidad como técnicas cinematográficas novedosas. Y no sólo en el Perú sino también entre los que la nominaron para el Óscar de la Mejor Película Extranjera en los Óscar de 2010, tras un enorme éxito taquillero. Aunque no resultara premiada en Los Ángeles, esta película fue la primera película peruana nominada tanto en Berlín como en Los

³ Hildebrandt escribe: “*La teta asustada* no es una mala película porque retrate con saña de turista pronazi las miserias y pellejerías de la pobreza urbana de Lima ni aluda, con enorme timidez, a las fechorías que sufrieron nuestros campesinos de manos de terroristas y militares. Es mala porque cinematográficamente es un desastre”. (HILDEBRANDT, 2010b)

⁴ Véase también: “El peruanismo huachafería -aunque propio de todas las culturas- es “la adopción burda de manifestaciones o expresiones culturales ajenas” (*dixit* Benza Pflucker)” (CAMPOS GÓMEZ, 2009).

Ángeles y gracias a ello logró despertar debate en torno al papel del Estado peruano en la promoción del cine nacional. Ante la nominación a los Óscars, la película fue estrenada de nuevo en febrero de 2010 en los cines limeños (ELCOMERCIO.PE, 2010). Desde Europa, la película viene cosechando críticas menos atentas a la proyección internacional de la representación de un drama nacional, y más enfocadas en el tema fundamental del filme: la dificultad de hacerse mujer en un estado de derechos violados (F., 2009).

Sorprendentemente, no ha faltado ni en Europa⁵, ni en Estados Unidos⁶ críticos que atribuyeran a la película un estilo “real maravilloso” o una filiación con el realismo mágico, un juicio erróneo que omite el aporte formal de la obra en una confusión demasiado apresurada, además de malograda, con un movimiento estético, que no poco tendrá que ver con el fácil parentesco entre Claudia y Mario Vargas Llosa, entre otras fechorías. Pero el asombro que efectivamente causa Claudia Llosa a los espectadores, jamás lo hace “dándole a la realidad una apariencia mágica” (MENTON, 1998: 38)⁷. La noción de “mirada exógena” sobre una “realidad americana” que tanto ha influido en la aceptación o rechazo de la denominación del término *realismo mágico* entre los críticos (CAMAYD-FREIXAS, 1998)⁸ es la única que puede hacer uso erróneo de tal terminología

Llosa rinde con esta película un homenaje a la denuncia iniciada por Jorge Sanginés en *Yawar Mulka* (1969) contra las violaciones de los derechos de la mujer a autodeterminarse. No se trata aquí de denunciar las campañas masivas de esterilizaciones forzadas contra las mujeres indígenas, como pudo hacerlo el cineasta boliviano aunque se haya reconocido ese crimen contra la humanidad en Perú también (MENELET, 2010) y aunque el juicio de

⁵ No obstante, la misma tentación que tuvo César Hildebrandt, pero con intenciones pedagógicas, también se ha dado en Francia. Los *Cahiers pédagogiques* dedicados al análisis de esta película para estudiantes de secundaria propone: “Par cette alliance entre drame et comédie, par la présence constante du merveilleux, par la mise en scène du cycle mort/renaissance, *Fausta* n’est d’ailleurs pas sans rappeler la **tradition du réalisme** magique qui caractérise la littérature et le cinéma latino-américain” (ARBIZU, 2009: 6). La autora de este artículo no explica que ha descubierto de “merveilleux” pero cae en los peores temores de los mismos detractores de Llosa, y con los mismos argumentos. Por tanto, la difundida confusión de la crítica desde Perú (HILDEBRANDT, 2010a) o Francia (SOTINEL, 2009), que le ha concedido al simbolismo poético de Llosa un sentido poético próximo al de lo real maravilloso le concede a los desfases, sorpresas o desajustes de planos o situaciones un lugar muy equivocado. Llosa inicia al espectador a prestarle atención a aquellos detalles que nos permiten descubrir a un mismo ser desde miradas diferentes. La poderosa carga de simbolismo de la obra de Llosa no se vierte en una convivencia de fenómenos antagónicos. Nada menos equivocado también que le permita a nadie hablar de intimismo, a no ser que sea para justificar que sólo en la intimidad de la mirada se puede dar el cambio... que no es lo mismo que poner en escena la mirada de lo más íntimo.

⁶ Mike Collett-White y Erik Kirschbaum comentan al respecto: “It includes the premise that Fausta has inserted a potato inside herself to prevent her from being raped like her mother, and haunting songs add to the magical realist fee” (COLLETT-WHITE, 2009).

⁷ Partiendo de la distinción hecha por Pyke Koch: “El Realismo mágico se basa en la representación de lo que es posible pero improbable; el surrealismo, en cambio, se basa en situaciones imposibles” (MENTON, 1998: 30), Seymour Menton añade: “El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca” (MENTON, 1998: 20). Si bien no se trata aquí de discutir si la implantación de una “papa” en la vagina de una hija de madre violada es un hecho “improbable” o “real”, el ceñir la representación de este hecho real con una tendencia artística como la del realismo mágico desacredita la originalidad de la estética de Llosa. Puede que su estética tenga efectivamente que ver con la mirada pero no con una mirada de sorpresa, sino más bien con una mirada transformadora ante las malas sorpresas, una mirada que permita superar los crímenes más viles. La diferencia es fundamental porque desde la experiencia estética que propone Llosa se plantea la posibilidad de reconciliarse con la Historia a través de un enfoque diferente de la realidad.

⁸ Para una “Breve historia del término ‘Realismo mágico’”, véase también el ensayo de Erik Camayd-Freixas (CAMAYD-FREIXAS, 1998: 304-25).

Fujimori haya esperanzado a la directora de la película. En *La teta asustada* se trata de otro tipo de esterilización al que lleva la violación como crimen de guerra. Claudia Llosa dijo: “En este pueblo se enquistaba una especie de tradición que a partir del Viernes Santo a las 3 de la tarde, cuando Cristo muere crucificado, el pueblo entero cree que Dios está muerto y que por tanto no les ve, y que por lo tanto no hay pecados” (CASANOVAS, 2005) Llosa no solo rinde homenaje a Sanginés en la temática y la atención que le presta a la mujer andina, sino que también le rinde homenaje (otro detalle que ni el columnista peruano, ni el francés parecen destacar) al contraste de planos que había edificado entre la urbe y la sierra. Con o sin éxito comercial, Llosa se inscribe por tanto en una tradición fílmica y es importante recordarlo para analizar su trabajo formal desde esa tradición que no permite azarosas comparaciones con obras pictóricas o literarias, ni tan siquiera con aquellas narrativas que se dieron en llamar “feminismo mágico” (MENTON, 1998: 161).

Heredera de las lecciones de Dreyer en el uso de los planos (plano contra plano, primer plano de miradas abiertas y muy expresivas), Llosa subraya la lucha interna de la protagonista. El columnista limeño a quién le quedó la mirada amputada por el marco, y el manejo que de él propone Llosa, padeció por los ojos lo que las mujeres de su pueblo padecieron por el cuerpo: un recorte de la realidad con tijeras afiladas (instrumento ostentadamente presente en el despacho médico al que acude la protagonista). Por tanto merece la pena entender el éxito de Llosa antes de incriminarlo porque su cámara conmueve, mueve fuera de campo y de lugar, *con* la mirada del espectador, en su encuentro con la de la protagonista frente a la obscenidad.

La papa es el nudo central de la película, el emblema nacional, el alimento que sacó de la hambruna a Europa pero que tendrá que salir del cuerpo de la protagonista para que pueda sobrevivir a las atrocidades de la memoria materna. Por lo tanto, la fertilidad de la mujer es amenazada por el lugar que ocupa un alimento que también es emblema nacional, o sea por la relación que mantiene la historia de la patria con las mujeres, anunciándonos de entrada el vínculo entre la historia política del país y sus efectos en el cuerpo de las mujeres. Lo más siniestro de la violencia que estructura esa relación, son los lastres que deja en memoria de mujer a hija y que transmite pautas de género esterilizantes y matricidas.

Madre y matricidio: desfiguraciones aberrantes en el cine

Al hablar de violación, aludo aquí a un hecho político: el crimen de guerra y la violencia ejercida sobre los cuerpos de las mujeres desde la represión falocéntrica de estados caciquistas o terroristas como pudo darse en Perú o en muchos otros países, y que se saldan a menudo con la muerte física o psicológica de la mujer. Me referiré al matricidio como delito penal por lo tanto, provocado a veces por estas violaciones pero también aludiré al matricidio como concepto psicoanalítico que presupone la necesidad psíquica de la pérdida de la madre para que toda persona pueda “individuarse” y fraguarse nuevas posibilidades de existencia⁹. Desde el psicoanálisis y el feminismo existen varias lecturas del fenómeno, y quizá la que más se ajuste hoy al retrato de Fausta, es la de Luce Irigaray, en la cual, desde una lectura psicosocial del fenómeno, revisita la postura de Julia Kristeva para invitarnos a reconciliarnos con la madre, eterna víctima de un matricidio social (IRIGARAY, 1981: 28). Si se denomina con la palabra “esposas” tanto a las mujeres casadas como a la “pareja de manillas unidas

⁹ En el apartado “La Femme mortifère”, Kristeva escribe: “Pour l’homme et pour la femme, la perte de la mère est une nécessité biologique et psychique, le jalon premier de l’autonomisation. Le matricide est notre nécessité vitale, condition sine qua non de notre individuation, pourvu qu’il se passe de manière optimale et puisse être érotisé [...]” (KRISTEVA, 1987: 38).

entre sí con las que se aprisionan las muñecas de alguien” (RAE, 2001), no es de importancia menor destacar también que la palabra matricidio es uno de los nombres que se le otorga en Sudamérica al matrimonio, cuya celebración es otro de los hitos de la película, como lo veremos más adelante.

Al cruzar dos temas como el de la representación fílmica de la madre y el delito sexual de guerra (la violación de la madre de *Fausta*) o familiar (el acechante incesto en *Madeinusa*)¹⁰, Llosa se inscribe dentro de una tradición artística particular. No es nueva la atención prestada a las representaciones de las madres en el cine ni la connotada recepción crítica de la producción que a ella se refiere¹¹. El lugar que ocupan las madres sigue invadiendo los imaginarios de los directores y espectadores desde una bipolaridad que asfixia un poder mitológicamente atribuido a las madres en la cultura, y no sólo las mediterráneas (DERMENJIAN, GUILHAUMOU et al., 2008).

Con respecto a la violación como crimen de guerra o al incesto, no faltan las figuras del asalto sexual que inician, inducen o provocan el cambio político en nuestra cultura mitológica, desde la violación de Lucrecia¹² por Sexto Tarquino que clausura el reinado etrusco de lo Tarquinos y la instauración de la República Romana¹³, pasando por el rapto de las Sabinas por los fundadores de Roma, como lo retrató Jacques Louis David¹⁴. Por supuesto abundan las figuras mitológicas violadas, desde Leda por Zeus, retomada tanto en las artes como en la literatura (ASOCIACIÓN COLEGIAL DE ESCRITORES DE CATALUÑA, 2005), o las hijas de Leucippus retratadas en la escultura o la pintura, desde Rubens hasta Bracegirdle, pasando por las distintas representaciones fálicas que dio Magritte¹⁵ de la

¹⁰ No comparto la idea de que “La sociedad multicultural funciona como una especie de apisonadora que hace tabla rasa del pasado, alisando, haciendo olvidar y colocando nuevos montículos de tiempos muertos y metafísica cinematográfica allí donde tiempo atrás se elevaban las primigenias, condenadas ahora al olvido.” (AROCENA BADILLOS, 2007: 1) Tampoco creo que sea indispensable culpar a los *Cultural Studies* de abrir el análisis fílmico a otras posibilidades (ZUMALDE, 2007). Pero con ambos autores me quedo a la hora de homenajear una tradición y de distinguir técnicas y temáticas para una lectura analítica de la obra.

¹¹ Para la sola producción del 2009, se dieron críticas sobre las madres en el cine francés con *Les malfaisantes* (MURAT, 2010) y en el cine asiático con *Abjection and the Monstruous-Feminine* (SEET, 2009), por citar simplemente dos ejemplos.

¹² Leyenda recogida por Livio en su *Historia de la fundación de Roma*. La descripción del cuadro en los aposentos de Lucrecia está inspirada en Virgilio, *Eneida* libros I y II, y en Ovidio, *Metamorfosis* Libro XIII.

¹³ El suicidio de Lucrecia inspiró numerosas obras artísticas desde el famoso poema de 1855 versos de William Shakespeare hasta la ópera de cámara del compositor inglés Benjamin Britten (1913-1976) estrenada en el Festival de Glyndebourne el 12 de julio de 1946.

¹⁴ Jacques Louis David pintó este cuadro durante el Directorio, período durante el cual fue encarcelado. Acabado en 1799, se dice de este cuadro “que en realidad representa un momento posterior [al rapto]: la paz al interponerse las sabinas entre los combatientes, se pintó en honor a su esposa, siendo el tema de la obra el amor que prevalece sobre el conflicto. La pintura también fue vista como un ruego a la gente para que se unieran de nuevo después de la fase sangrienta de la Revolución.” Cf: http://es.wikipedia.org/wiki/Jacques-Louis_David

¹⁵ En un artículo originalmente publicado en *History Workshop Journal* (Otoño 1999, N°48: 133-150), Susan Budd escribe: “It's an image he drew many times slightly differently, and which other artists have used as well, It's a much more disturbing picture; we expect to see a face and see something different. It is even more perturbing to babies, whom we now know to be pre-wired, so to speak, to notice and read the human face. Like the picture of Lucifer earlier, this painting equates bodily orifices with each other. In this particular version though not in others, the woman's head and neck also resemble a penis. Magritte maintained he named his pictures at random, but 'Le Viol' not only sounds like Violin again, as if that association was in his mind, but it also means The Rape. It puts the spectator in the position of the rapist, who obliterates the woman's face beneath his perception of her body, and may also confuse her body with a penis. It also alludes to the deep unconscious

violación. El cine también siguió manifestando interés por este delito, desde la obra maestra de Ingmar Bergman (*Jungfrukällan*¹⁶) que según Thomas Messias dio origen al género (MESSIAS, 2009)¹⁷. El tradicional acercamiento patriarcal del tema en el cine, en el que la revancha, y el honor son el motor de la historia, responde al tratamiento del mismo en las bellas artes. En el cine en lengua española, también abundan las escenas de violación¹⁸. El mismo año que salió *La teta asustada*, el director argentino Juan José Campanella representa en *El secreto de sus ojos* una violación que aunque no sea un delito de guerra, es una metáfora de la violencia e injusticia a la que fue sometida la Argentina.

Basándose en la lectura que propone Doris Sommer sobre la retórica erótica heterosexual que organiza las novelas patrióticas fundacionales de los estados de América latina (SOMMER, 1991), Julianne Burton-Carvajal destaca al contrario una retórica erótica de la aberración que recorre el cine latinoamericano con puestas en escenas de *desfiguraciones aberrantes de la pareja*¹⁹, productos del incesto, la violación y la prostitución entre otras²⁰. Numerosos ejemplos²¹ del cine iberoamericano demuestran esta recurrencia temática a la que viene a añadirse la filmografía de Claudia Llosa, con el tema del incesto, la orfandad y la violación. Estas puestas en escena fílmicas evocadas por Burton-Carvajal destacan tanto más cuanto que, como nos lo recuerda ella, vivimos una gran paradoja: la sobredeterminación del rol de la castración como figura del asalto en la cultura occidental²², a pesar de los ínfimos casos de castración en comparación con el sin fin de número de violaciones. El miedo a las

where the sexes and bodily parts get muddled up, where women's bodies contain penises anyway". (BUDD, 1999)

¹⁶ *La source*, en su título francés o *La fuente de la doncella* en español.

¹⁷ Messias cita entre otras a las siguientes películas: *La source* de Ingmar Bergman (1958), *Les accusés*, de Jonathan Kaplan (1988), *Délivrance* de John Boorman (1972), *Irréversible* de Gaspar Noé (2002), *Outrages* de Brian de Palma (1989), *Les chiens de paille* de Sam Peckinpah (1971), *L'emprise* de Sidney J. Fury (1981), *L'ange de la vengeance* de Abel Ferrara (1981), *Irréversible* de Gaspar Noé (2002), *Un justicier dans la ville* de Michael Winner (1981), y *Quand l'Embryon part braconner* de Koji Wakamatsu (1966).

¹⁸ Sobre la representación o alusión a la violación en el cine hispanohablante sería demasiado largo proponer aquí una lista exhaustiva. Habría que destacar entre otras (muchas) películas: *Viridiana* (Luis Bunuel, España-México, 1961), *Tesis* (Alejandro Amenabar, España, 1996), *Ana y los lobos* (Carlos Saura, España, 1973), *Bilbao* (Bigas Luna, España, 1978), *USA, Violación y venganza* (José Luis Merino, España, 1982), *El laberinto de pasiones* (Pedro Almodóvar, España, 1982), *Matador* (Pedro Almodóvar, España, 1986), *Tras el cristal* (Agustí Villaronga, España, 1986), *La boca del lobo* (Francisco J. Lombardi, Perú, 1988), *Las edades de Lulú* (Bigas Luna, España, 1990), *Alas de mariposa* (Juanma Bajo Ulloa, España, 1991), *Kika* (Pedro Almodóvar, España, 1993), *Perfume de violetas* (Marisa Sistach, México, 2000), *Nómadas* (Gonzalo López Gallego, España, 2001), *Ojos que no ven* (Francisco J. Lombardi, Perú, 2003), *La mala educación* (Pedro Almodóvar, España, 2004), *La noche de los girasoles* (Jorge Sánchez-Cabezudo, España, 2006), *Yo soy la Juani* (Jorge Sánchez-Cabezudo, España, 2006), *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, Argentina, 2009). La lista sería muy larga para completarla aquí pero estos escasos ejemplos ilustran la recurrencia del cine por motivos que también quedan por estudiar.

¹⁹ La traducción en itálicas es mía y lo indico sobre todo por la licencia que me tomé al traducir así la expresión "aberrant figure of coupling".

²⁰ Demuestra que unas cuantas películas de la producción latinoamericana revelan:

a corresponding number of (anti)foundational features in which an aberrant figure of coupling –prostitution, incest, sterilization, orphanhood, love triangle, rape- substitutes for the mutually committed heterosexual pair (and the resultant patriarchal nuclear family) around whom the literary foundational romances revolved. (BURTON-CARVAJAL, 1993: 260)

²¹ Burton-Carvajal evoca *Eréndira* (Ruy Guerra, Brasil, 1982) e *Iracema* (Jorge Bodansky, Brasil, 1974) como ejemplos del tratamiento de la prostitución. *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1965), *Camila* (María Luisa Bemberg, Argentina, 1984) y *Yawar Mallku* (Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau, 1989) sobre el incesto y *La historia oficial* (Luis Puenzo, Argentina, 1984) y *Patriamada* (Tizuka Yamasaki, Brasil, 1985) sobre la orfandad y la paternidad.

²² Cf. la referencia de Burton-Carvajal al artículo de Phyllis Grosskurth (GROSSKURTH, 1991).

raras posibilidades de castración del hombre y la violencia padecida en carne propia por la mujer, es una lucha retórica, pre y post-freudiana. No obstante, Llosa nos sirve de primer plato, una pantalla negra con el texto blanco en itálicas del canto de una madre, evocando desde su anorexia mortífera, el indigesto pene castrado de su marido, que sus violadores le obligaron a comerse hace ya tantos años como los que tiene su hija Fausta.

Entre las evocadas “desfiguraciones fílmicas aberrantes de la pareja tradicional heterosexual” destaca la de la madre de Fausta por su deslumbrante y fugaz presencia en vida que contrasta con la permanencia “aberrante” de su cuerpo a lo largo de la película. La confesión que nos hace de haber sido sometida a ejercer una castración del esposo durante un episodio de violación colectiva, nos deja de entrada parpadeando ante la traducción del canto quechua y la imagen que no acaba de no llegar. Entramos por tanto en el mundo de Fausta a través de la evocación de su madre de la castración administrada por una violencia masculina irreparable. Llosa nos propone una primera secuencia sin imágenes, en una técnica fílmica que también se ha utilizado en el documental²³.

La violación como leitmotiv artístico ha sido, como en la misma Historia, antes de pasar a la historia del arte, tanto dramatizado como banalizado por la diégesis, para servir de punto de arranque o finalidad de la narración fílmica. Claudia Llosa nos propone al contrario una re-visión del tema desde dentro, a partir de una mujer cuya concepción y espacio de desarrollo intrauterino fue violado antes de nacer. El anuncio de la violación colectiva de la madre, que abre la película, dobla el malestar por el hecho de que para llegar a esa información, el espectador tiene que leer la traducción al español del canto quechua. La palabra no pide aquí venganza sino memoria, en el sentido de luz (letra blanca sobre trasfondo negro), y esa solicitud primera es la que predetermina la puesta en escena de la película, sus estrategias fílmicas sonoras y visuales y el *coming out* de la protagonista, tanto en su desplazamiento ante la cámara como en la reconstrucción de su vida: “Comeré si me cantas, ... /y riegas esta memoria que se seca”.²⁴ Esa solicitud inicial es la que se arraiga con la papa de Fausta en su vagina, su propio antro memorial. Notemos que en este primer plano secuencia de la película destaca la mirada de una hija sobre los ojos ya cerrados de su madre. También se imponen en un primerísimo plano las dos bocas y en particular la boca cerrada de la hija en el último canto de la madre. Al morir su madre, Fausta tendrá que superar esa pérdida, los



²³ Pensemos en la apertura de *En lo escondido* que nos ofrece el colombiano afincado en Bélgica y que fue premiado por el *Festival Cinéma du Réel* 2007. También se abre sobre una pantalla negra con las palabras de la mujer inscritas en blanco.

²⁴ Habría que notar de paso la malograda traducción francesa del título de esta película. El tema y título de la obra le fueron inspirados a Llosa en los escritos de la antropóloga americana Kimberly Theidon que nos dice al respecto: “In Quechua the term is *mancharisqa ñuñu--mancharisqa* is *susto* or fear, and *ñuñu* is breast or milk depending upon the context and/or suffix. Thus, I wanted a term that could capture the double meaning: both the woman herself who feels the fear and can then transmit that fear via breastmilk to her baby. I translated the original Quechua term as *la teta asustada*”. (GUILLEN, 2010: 96).

Fausta no da cuenta tan soberana de la presencia corporal de la madre que conlleva la expresión idiomática española “*la teta asustada*”, incluso menos que la inglesa *The milk of sorrow*.

temores por la vida en ella anclados, y re-nacer para poder enterrar a su madre con dignidad y homenajear así su memoria humillada.

Entramos por tanto en materia, no por el cine, sino por la letra recostada y blanca, en una pantalla sin imágenes que nos advierte que la obscenidad de ciertos actos cometidos implica una ceguera y una amnesia contrarias al llanto de apertura de la madre. Podríamos por tanto retomar la pregunta de Steven Bernas y Jamil Dakhli: “est-ce l’obscène qui implique le silence, ou plutôt est-ce ce dernier qui est obscène en lui-même, du fait qu’il se soustrait à la loi du discours et ‘met en scène’ l’impuissance de celui-ci ?” (BERNAS, 2008). Podríamos incluso añadir y preguntar aquí: ¿es lo obsceno lo no-visible o es la obscenidad un asalto rescatado a la visibilidad por la (re)escritura? La obscenidad del relato y la manera en que la cámara la somete a una constante invisibilidad de los hechos es lo que caracteriza una dialéctica de la memoria que permite salir del estancamiento y el susto, ese susto que la creencia popular local asume transmitido por la leche de la madre. Theidon subraya el respeto que mantiene Llosa por el espectador al tratar una temática que califica de sangrienta y yo de “obscena”²⁵.

Estética de la mirada participativa desde lo ob-sceno contra lo obsceno

Según el Diccionario Histórico de la Lengua Francesa, la palabra “obsceno” vendría del latín (1534) *obscenus* y significaría «de mauvaise augure, sinistre (d’oiseaux, de présages)» y Alain Rey añade : « passé dans le langage courant au sens de “qui a un aspect affreux, que l’on doit cacher ou éviter”, d’où “sale, immonde” et “indécent”» (REY, TOMI et al., 2000: 2419). Lo obsceno es por lo tanto aquello que atenta al pudor y por ello se vuelve la definición del concepto tan escurridiza, ya que el pudor cambia según las épocas, los lugares y las culturas. Existe otra lectura de la obscenidad, quizá menos trillada y convencional que nos propone y que se define como “una herida abierta por la mirada” (COULEAU & MAIXENT, 2002: 96)²⁶. De ahí que en la obra de Llosa, la obscenidad sea el cuerpo mismo del delito: el lugar fuera de escena y puesto en escena, *ob-sceno*, del delito. La obscenidad resulta por tanto aquí un lugar y una manera de ser con el otro y con el cuerpo propio. De esa forma, Llosa metaforiza el tema de la violencia política y su consecuente matricidio colectivo partiendo de la obscenidad, o mejor dicho de la evocación de la obscenidad del delito al que jamás nos expone visualmente.

En los estudios feministas sobre cine se ha debatido sobremanera el lugar de la mirada en la construcción y representación de la mujer. Parece hoy oportuno volver a la manera en que Teresa de Lauretis evocó esa ob-scenidad que caracteriza la representación de la mujer en el cine que llama “dominante”:

²⁵ Dice: “I am not a fan of ‘shock anthropology’. We’ve all seen it. Photographers and filmmakers will seek out the goriest photo or image they can find, thinking that will move people to action. That may be the case; but, we also talk about the *dismay* of images and at some point we can also have an act of exaggeration where people turn off. Part of what Claudia has done in *La Teta Asustada* is that she has left some of the gruesome off of the screen. It’s there, and it haunts the viewer, just as it does Fausta and her mother. There’s something so powerful in *not* having to show graphic details, which would be disrespectful of the women who have talked about these kinds of experiences, but also the audiences”. (GUILLEN, 2010).

²⁶ Bertrand Bonello escribe : “[...] l’obscène serait plutôt du côté de l’appréciation subjective. C’est un regard porté sur les gens, sur le monde ; en cela il est perpétuellement en mouvement, et finalement, il est difficile de savoir ce que c’est. C’est peut-être là son principal intérêt, un certain mystère... Henry Miller disait que trouver un sens à l’obscène était plus difficile que de trouver un sens à Dieu”. (COULEAU and MAIXENT, 2002: 96)

[...] the dominant cinema specifies woman in a particular social and natural order, sets her up in certain positions of meaning, fixes her in a certain identification. Represented as the negative term of sexual differentiation, spectacle-fetish or specular image, in any case obscene, woman is constituted as the ground of representation, the looking-glass held up to man. (DE LAURETIS, 1984: 15)

Lo obsceno como algo no deseado a la vista pero reconstituido a partir del espectáculo fetichista es a lo que se refiere de Lauretis en primera instancia. También alude a la imagen especular a través del uso del término, refiriéndose a ob-sceno como “ante la escena”. Rey nos dice sin embargo que “l’origine souvent évoquée par *ob* (→objet) ‘devant’ et *scaena* (scène) est fictive”. No obstante, la doble idea que conlleva esta polisémica palabra: *ob* indica una situación frontal, un enfrentamiento con “caenum” que indicaría algo sucio, nos permite relacionar el espacio del crimen y de la memoria, con el de la representación de lo irrepresentable.

Hablar de estética de la mirada a partir de la *doble ob-scenidad* a la que es sometida la mujer (como objeto del crimen ocultado y objeto de lo deseable) resulta como poco conceptualmente paradójico. De ahí que filmicamente lo sea, como lo dejó claro el crítico más ofendido por la película, en la evocación de sus cortes dramáticos entre ciertos planos que nos dejan ciertamente parpadeando ante lo no-visible, lo anticipado y lo finalmente representado en el marco del plano. ¿Cómo podría estetizarse en la imagen lo que está fuera de escena, lo que no se puede revelar a la vista por cruel, y como hacerlo desde la mirada de la que a pesar de haber estado fuera de la escena, estaba en el lugar del crimen? ¿Cómo reconciliarse con lo no re-presentable, lo ob-sceno, si consideramos con Thierry Tremblay que nadie podría analizar la obscenidad a partir de una interpretación de lo visto (TREMBLAY, 2002)²⁷, o de lo visible, añadiría yo. Y es sin embargo en un virtuoso *tour de force* que Llosa le concede a lo obsceno no sólo el punto de partida de una estética participativa de la mirada, sino que logra también cuestionar las normas constitutivas del género sexual y su carga ideológica. ¿Cómo? Integrando la no visibilidad en su obra en la yuxtaposición de planos asimétricos y opuestos, en un recorte del espacio y del tiempo que dan cuenta de una práctica contenida de la violencia desde una mirada que pueda sostener el recorrido de la protagonista como receptáculo de una violencia que por fuerza habrá de “reciclar” para superar el mortífero y matricida duelo que se le impone.

¿Cómo enfrenta entonces Llosa al espectador con ese algo “sucio”, ese “algo que ofende al pudor” y que pasa al nivel estético por un no ver, una imposibilidad de ver y a la vez una constante evocación de lo no visto muy contrario al de los apóstoles de un nuevo naturalismo al que aludiré más adelante (ORTOLI, 2002: 221)?

²⁷ Tremblay escribe: “Le terme ‘obscène’ appartiendrait à la langue des présages, mais il s’en distinguerait précisément par le fait qu’il serait le seul terme qui ne fait pas appel à la vision. A moins qu’il faille comprendre : la vue du mauvais présage. L’obscène s’opposait jadis à la ‘honte honnête’, qu’on appelait pudeur, et qui faisait rougir (surtout les femmes). Le sens s’est déplacé, et il a gagné en intensité ce qu’il avait déjà perdu dans le latin courant de l’Antiquité, où le mot signifiait ‘d’aspect laid ou affreux ; qu’on doit éviter ou cacher’. Il réfère à une expérience comme celle de l’angoisse, comme celle du beau ; de celles qui, appréciant ou dépréciant, qualifient ou disqualifient ce que celui qui l’emprunte en dit. L’obscénité n’est pas davantage une chose ou un objet. Par obscénité une interprétation est dite, une intention déployée. Quelque chose est donné à voir, que nous ne saisissons toutefois pas. Cela « saute aux yeux », et nous retournons stupéfaits pour voir si ça y est toujours. La redondance excède l’entendement. C’est en ce sens que l’analyse de l’obscène échappe à une analyse de la vision, ou plus exactement à une interprétation du vu. Il y aurait donc impossibilité de discuter l’obscène à partir de la localisation d’un objet (la discussion étant elle-même comprise dans la sphère de son obscénité). Ce point est d’importance : nul ne disserte de l’obscénité sans s’y impliquer, sans y être déjà impliqué, et sans faire comme si l’obscène était un thème ou une catégorie parmi tant d’autres. On en parle sans rougir. Sans se demander ce que pareille parole présage (plaisir ou catastrophe)”. (TREMBLAY, 2002: 109)

Se ha evocado mucho el tratamiento elaborado de la música y del silencio en la obra de Llosa, quien escribió las letras de los cantos de la película. Hélène Singer nos recuerda que “L’obscène est toujours mise à nu de quelque chose qui devrait être caché, d’où une fascination de ce dévoilement de l’interdit. Il peut naître dans la nudité offerte, l’intimité dévoilée de tel cri, telle parole, ou tel chant” (SINGER, 2002: 67). La evocada escena de apertura es un ejemplo de ello porque obliga al espectador a detenerse en una voz, a leer lo que grita en un canto quechua, y a descubrir su cara en el momento de revelar la parte más obscena del crimen cometido. De hecho, salimos de la oscuridad de la pantalla negra al aparecer la palabra “vergüenza”, anunciándonos en el ver la invisibilidad del delito, su obscenidad. La película nos abre por tanto los ojos al borde del espanto de encontrarnos con una representación o evocación de lo que acabamos de leer. Primer parpadeo, primer vértigo hacia la invisible obscenidad: el primer plano de una mujer vieja desdentada, acostada, cantando con los ojos cerrados. La sobriedad del decorado contrasta con el contenido de lo que seguirá contando y cantando, moribunda y soplando el último canto del obsceno delito. Al pronunciar la palabra “vergüenza”, se abre por fin el fundido iluminándola con la luz que entra por una ventana mientras el espectador sigue leyendo en la pantalla:

Esa noche agarraron, me violaron con su pene y con su mano,

no les dio pena que mi hija

les viera desde dentro.

Y no contentos con eso

me han hecho tragar

el pene muerto

de mi marido Josefo.

Su pobre pene muerto sazonado

con pólvora

Con ese dolor gritaba,

mejor mátame

Y entiérrame con mi Josefo.

No conozco nada de aquí.

Por supuesto la obscenidad no está en el canto sino en el enunciado. Y es en esa dicotomía de forma poética (el canto quechua) y contenido (la traducción al castellano), dándole la forma visual apropiada (la salida del telón negro) que Llosa mueve la imagen y conmueve nuestra mirada por la obscenidad del relato. Y si como lo demuestra Singer²⁸, la forma (el canto) se niega a la obscenidad, veremos que las selecciones formales de la película luchan a su vez entre la evocación y la superación de la obscenidad.

²⁸ Singer escribe : “Le travail de la voix, sa mise en beauté, annihile l’obscène. Les trois éléments vocaux forment une boucle : le chant est un cri mélodieux composé de paroles. Mais seuls, le cri et les paroles peuvent être obscènes ; le chant, pourtant constitué des deux autres éléments ne l’est pas dans la mesure où il ne se résume pas à l’un ou l’autre de ses éléments constitutifs. Crier peut-être obscène. Parler peut-être obscène. Chanter ne peut pas l’être. La voix de l’obscène n’est pas celle du chant”. (SINGER, 2002: 69)

No sólo el contenido del canto de apertura es obsceno en esta obra. La presencia de la difunta y la amenazante descomposición de su cuerpo es otra de las amenazantes obscenidades que generan malestar e identificación con la protagonista para salir del luto. Con referencia a Chile, Nelly Richard, dice:

La falta de sepultura es la imagen *-sin recubrir-* del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese sentido en una versión inacabada, transicional. Pero es también la condición metafórica de una temporalidad *no sellada*: inconclusa, abierta entonces a ser reexplorada en muchas nuevas direcciones por una memoria nuestra cada vez más activa y desconforme. (RICHARD, 1998: 13)

Las imágenes fuertemente connotadas a nivel simbólico demuestran de qué manera lo no visto (lo que está fuera del marco) distorsiona lo visible y, a la inversa, lo visible regula la única salida a lo obsceno de lo no-visible. Como en el caso evocado de Chile, la imposibilidad de enterrar a sus muertos es una metáfora en el Perú del dolor que arrastra el país con su historia. Tomemos otro ejemplo del inicio de la película de los dos planos secuencias que nos presentan la historia de una familia donde se van a desarrollar los preparativos de dos “matricidios”: el de una boda y el de un funeral. En ellos se nos presenta a Fausta medio sonámbula en un plano americano. Tras el barrido del velo de la novia ante la cámara, que anticipa el movimiento de caída de Fausta, ésta se desmaya sangrando por las narices. La vemos por primera vez como en muchos otros planos luego, rodeada de escaleras o escalones que nos anuncian el recorrido y el sacrificio al que será sometida para librarse de los efectos del “mal de teta asustada” que padece. Su madre se acaba de morir pero seguirá viva en ella, hasta que renuncie a erradicar en vida el “mal de la teta asustada”, o sea hasta que renuncie a los efectos de la leche de la madre, en un matricidio necesario para asumir su destino como mujer independiente de sus ataduras corporales con su madre, y de su futuro como mujer.



En esta escena inaugural de la identificación de Fausta, entran todos los elementos analépticos que determinan al personaje: matrimonio (matricidio), derrame de sangre (violencia y muerte) y las etapas de la liberación del mal (los distintos escalones de formación que le permitan salir del drama). Es obscuro en esta secuencia el paralelo creado entre el matrimonio de Máxima, que se preocupa por lo largo del velo, y el escaso derrame de sangre de Fausta que sella la muerte de su madre, al margen de los preparativos de la boda. Ese convivir de la vida y la muerte tiene para nosotros algo de obscuro porque en la cultura occidental, al contrario de la cultura quechua, la muerte no convive con la vida de igual manera. En una entrevista para *The envelope*, Llosa dijo:

The unity of such seemingly antagonistic forces underlies the movie's sensibility, said Llosa, who recently gave birth to her first child. In Quechua, she noted, the word for 'seed' and for a shrouded corpse, or 'mummy', is the same because life and death are accepted as inseparable. 'What the film is saying is that there's validity in life and death', Llosa said. 'The stairs [in Fausta's village] that go up and down show the difficulty, the impossibility, of the terrain. It also shows a people that is capable of surmounting anything. There's always this double manner in life'. (JOHNSON, 2010)

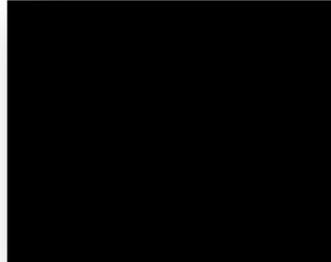
Los tratamientos poéticos de la imagen, a veces casi subliminales en la pantalla por su escasa duración, van armando no obstante un discurso poético de la atención al detalle. Detalles de tijeras, mariposas, velos blancos, marcos fotográficos, pinturas, hablan y compensan por la falta de discurso de Fausta y su patológico silencio. La imperceptibilidad

del malestar de Fausta se manifiesta no tanto en lo que ella diga sino en lo que la cámara, a la par de su silencio, nos muestra de los cruces de miradas y de los focos de atención de las miradas, deconstruyendo siempre las expectativas, tanto las de los personajes como las del espectador. Un ejemplo de ello nos lo da el retiro de la cama que hace Fausta, en un plano picado para mayor dramatización del efecto, en el que le quita literalmente el vestido de novia sobre la cama que disimula el cuerpo de la madre. Se confirma el gesto un tanto edipiano al aparecer en el siguiente plano Fausta de pie, con un traje de pantalón azul, erguida sobre el traje de novia.

En los dos planos, se adivina en la pensativa y nostálgica mirada de Fausta, su lucha entre el deseo de la madre y el de su cuerpo, a quien le costará cambiar de objeto libidinal para superar la pérdida de su madre. Y lo va logrando esencialmente en presencia de los niños, que sin duda avivan la inaudita esterilización forzada. Hasta entonces la hemos visto sonreír sólo dos veces, y las dos veces aparecía junto a niños: bien sea en la funeraria, o en la boda, estableciendo una distancia visible para el espectador entre los deseos profundos de la protagonista (bien sean de vida o maternidad) y el sacrificio que se le impuso (al esterilizarse). De hecho, el hueco que hace el tío en el patio para enterrar a la madre de Fausta les sirve de piscina a los primitos. Es otro momento obsceno de la película que, como otros tantos, revelan cuán lejos estamos de escenas real maravillosas. Sin embargo la mirada de Fausta se resiste al duelo y por ella sola, dado su silencio, nos acercamos a la invisibilidad de la obscenidad. En este encuentro con la diversión macabra de los niños, a Fausta no se le esboza sonrisa alguna, por la ansiedad que le provoca el no tener suficiente dinero para enterrar a su madre en su pueblo o tal vez por la relación inherente que se da entre el entierro de esa madre y su esterilidad sacrificial.

Otro ejemplo de obscenidad se da en un punto culminante de una secuencia que merece toda nuestra atención por el desajuste del intercambio entre el tío de Fausta y su médico, en la serie de plano contra plano que enfrentan a estos dos hombres y la lectura respectiva que proponen del estado del cuerpo de Fausta. De nuevo, la sorpresa del desajuste de interpretaciones nos entra por la mirada más que por los discursos, y sobre todo por la mirada inerte de Fausta, que aparece muda en un primer plano, tras alejarse la cámara del diálogo de sordos entre el hombre de ciencia y el de la creencia popular. Este momento es culminante en tanto que nos demuestra cómo se construye y deconstruye la enfermedad de Fausta en los discursos masculinos, que jamás le dan la palabra sino que la definen y describen, alejados de ella, y en definitivas infantilizándola pero ciertamente definiéndola.

Así también, cuando Fausta se somete al ejercicio de cortarse las uñas de las manos para complacer los criterios de higiene de la señora que la acaba de contratar, tres planos y un fundido negro van a sembrar la obscena duda en el espectador. En el aplomo autorial del plano picado sobre la supuesta uña negra, demasiado grande, recae ente sus pies y desaparece fugazmente en un fundido negro, dejando al espectador con una interrogante: ¿No será un pedazo de raíz? Segundo parpadeo.



A pesar de aclarar levemente el set para iluminar la raíz, el fundido que sigue ese plano es en negro como todos los demás fundidos de la película, que luchan con Fausta por el olvido. El hecho que los fundidos sean negros y no blancos es un detalle cargado de significado en esta película si aceptamos con Pablo de Santiago y Jesús Orte que el fundido blanco “tiene la capacidad de sugerir recuerdo y evocación” (SANTIAGO and ORTE, 2002: 68), no así por lo tanto el negro. Los fundidos negros van estableciendo entonces más bien los distintos escalones de su duelo.

Sin embargo, nada propone Llosa dentro de lo que se ha venido en llamar “estética de lo obscuro” del *cinéma réalité* contemporáneo, a medio camino entre la película del hogar o el documental científico (ORTOLI, 2002: 218). Nada más opuesto al efecto de sorpresa que nos reservó el danés Thomas Vinterberg en *Festen* (1998) cuando representa el incesto a lo que propone Llosa en *Madeinusa*²⁹ en el tratamiento del mismo tema. Llosa no hubiera

²⁹ En la película danesa, se conmemora la celebración de los sesenta años de un abuelo con la revelación que hace el nieto de la violación del padre de la que fue víctima, junto con su fallecida hermana gemela. La familia se mantendrá en medio expulsando primero al acusador, y luego al verdugo. Casi podrían considerarse *Festen* y

firmado el *Dogme d'un nouveau naturel*, del cual *Festen* fue la primer película del denominado Dogme 95, aunque solo fuera por la atención que Llosa le prestó a la banda sonora y al escenario, que para los seguidores del Dogme 95 deben atenerse a los del *set* sin mayores modificaciones. Vinterberg retomó las teorías de Bazin sobre la incorporación de la cámara como personaje y la no reivindicación de las instancias emisoras (ORTOLI, 2002: 219). Los que adhirieron al dogma practican lo que Philippe Ortoli llama “L’effacement de l’auteur” y que implica: “la promulgation du contenu comme autoproducteur dans un fantasme de dénégation qui implique l’absence de tout regard” (ORTOLI, 2002: 219). A pesar de estar afincados ambos cineastas en Europa, dentro de una misma generación (creo que Vinterberg tiene dos años menos que Llosa), posicionan la cámara desde una herencia cultural tan extremadamente opuesta como la cultura de pertenencia de cada uno. Ambos acuden a un mismo tema para denunciar dos modalidades de lo mismo: la represión en una exaltación de la obscenidad del delito pero desde dos perspectivas fílmicas dramáticamente opuestas para representar dos realidades políticas tan distintas como el caciquismo peruano o la subida del fascismo danés. Si para Vinterberg, “la mise en valeur de la croyance fondamentale en la validité de l’image [...] enfante la consolidation d’un modèle dominant que d’aucuns croyaient périmé, celui de la croyance qu’entre le réel et sa reproduction, il n’y a pas (ou si peu) de transformation” (220), para Llosa, el movimiento de la cámara se consolida en una estética que traiciona toda mirada anticipada, o sea en definitivas prejuiciosa. Para Llosa, la creencia contraria que toda transformación viene desde la mirada, le permite no refutar pero si dejar atrás la obscenidad del delito con las imágenes desde una estética de la mirada participativa que supere las limitaciones de la mirada del prejuicio. La estética de Llosa es por tanto una estética de superación de lo obsceno y de las obscenidades de la memoria.

La secuencia clave de la película, en la que la mirada de la protagonista se desata de la mirada de la cámara, es la que me permite definir la estética de Llosa como una estética de la mirada participativa que nada tiene que ver con una contemplación pasiva de la realidad desde una postura real maravillosa. En el segundo plano de esta secuencia aparece Fausta dentro del marco que sostiene una cámara, cómplice del objeto de su mirada: el jardinero. De repente, pasa de sujeto de la mirada (de la cámara) a objeto, al salirse al jardín. En definitivas, Fausta pasa a ser la protagonista de su vida, de su propia película, al desvincularse de la mirada de la directora para acercarse al jardinero, que le llevará a extraerse la papa. Ese cambio de mirada y de perspectiva y el deseo de compartirlo es el que genera transformación en la vida de Fausta.

Madeinusa como antitéticas e incluso merecerían un análisis comparativo tanto el tratamiento fílmico como temático y las construcciones de feminidades y masculinidades se oponen en ambas obras.



El humor en la representación forzosa de los géneros

La estética de superación de lo obsceno se logra en sus dos películas al rescatar las representaciones de las construcciones genéricas en términos de roles. El humor que surge de las aproximaciones de la cámara a los desfases y desajustes entre actitudes genéricas codificadas y superadas, promociona un nuevo lenguaje visual a partir de un tratamiento de la mujer como *ob-scena*, entendiéndolo según lo propone Teresa de Lauretis como una evocación de lo que está fuera de escena (*ob-scenus*), y siempre en construcción.

La acción de sus dos películas transcurre principalmente en un mundo rural o suburbano, en el que la incursión de modelos urbanos de identidad genérica femenina acelera cierta inestabilidad en los procesos de (de)construcción de las tradiciones rurales imperantes. En ambas películas las mujeres gravitan entre esos dos espacios emblemáticos de un convivir entre modernidad y tradición - la ciudad y la sierra - donde luchan distintas construcciones identitarias genéricas en función de la pertenencia social y racial de las mujeres porque tanto en la ciudad como en las afueras, los modelos genéricos varían en función del nivel social y del lugar que ocupan en la sociedad las mujeres representadas. En este proceso de individuación que en definitivas relatan ambas películas en las deslumbrantes interpretaciones de Magaly Solier, las pulsiones de la protagonista, y en particular la reapropiación del deseo propio, alimentan el cambio en una acción motivada por madres ausentes. Tanto la posibilidad de desplazamiento físico de las mujeres, su relación con el lenguaje, como su sexualidad se ven públicamente reguladas por pautas de políticas genérico-sexuales

predeterminadas, filmicamente quebradas por “desajustes de representación”, para retomar una expresión acuñada por Nelly Richard a aquello que rompe “el equilibrio funcional de las categorías predefinidas” (RICHARD, 1998: 13). Así descubrimos unas cuantas representaciones genéricas atípicas, o que resisten las normas integrándolas o rechazándolas y que alivian la tensión dramática de la narración filmica, como pueden ser la representación de la primera boda o la intervención del primo del novio junto al futuro suegro. En este sentido, la obra de Llosa se vincula con una tradición filmica femenina en la que desde sus inicios – recordemos las películas de Louise Baché y su deconstrucción de los géneros–, tiene una mirada socarrona y burlona sobre el rol atribuido a cada género sexual en la vida social, para recordarnos en definitiva que el género sexual es una construcción forzosa con las características de una mala película: sobredeterminación de los roles contraria a cualquier improvisación.

La boda es la ocasión de mostrar que conviven en el Perú de hoy, hombres y mujeres en prácticas de resistencia genérica dentro del matrimonio. En esta secuencia de la boda destaca por ejemplo el plano del baile en el que aparece una mujer más fuerte y más alta que su esposo, con un tatuaje en el brazo, bailando seriamente con un esposo sonriente. En el plano siguiente, él le agarra el brazo a la novia para sacar la foto, pero ésta se resiste en un gesto hypercorrectivo que delata normas de género prescriptivas (la mujer es la que debe agarrarse al brazo del hombre), si entendemos con Bourdieu la fotografía como una práctica de representación social. El humor surge de hecho de lo “antinatural” de los papeles integrados culturalmente, o sea del carácter forzoso de las imposiciones sociales del género.

La secuencia de la bajada por la escalera de las dos muchachas vestidas de camarero, nos muestra también la descortesía del varón que sube. Aquí, son ellas las que se apartan, al contrario de lo que podría anticiparse desde las convenciones sociales compartidas. Pero el miedo de los hombres de Fausta, es, además de su atuendo vestimentario masculinizado, el que permite un cambio de roles, inesperado para el espectador, ya que es ella, que también lleva los pantalones puestos, quien se aparta.



También se quiebran los tradicionales códigos de la seducción, con la declaración de Fausta que llega simbólicamente antes que la del jardinero en la cronología filmica, al sostener con la boca una flor roja, que le da visibilidad a su deseo. El deseo y el miedo son por tanto los terrenos más fértiles en los que la película se aventura a posibilitar cambios de postura tradicional en cuanto a comportamientos genéricos, dejando evidenciar que sólo la apropiación del deseo por la mujer puede generar cambio.

Lo demuestra esto otra escena cómica en la que se acercan los protagonistas por deseo: él le entrega unos caramelos que Fausta suelta al intentar agarrarle la mano el jardinero. Se le cae entonces a Fausta la pierna derecha del pantalón que tenía escondido debajo de la falda. ¿Con qué motivo se guarda el pantalón escondido que tanto le cuesta quitarse? ¿Qué

revela su presencia debajo de la falda? ¿Se puso Fausta unos pantalones que se le caen al acercarse los del amado? Estos juegos de vestimenta vienen otra vez a inyectar el lugar del deseo en la relación entre los sexos y revelan desde fuera la lucha interna transmitida por su madre contra la violencia de los hombres.



¿Quién lleva los pantalones en el matricidio? ¿Sería una posible pregunta/respuesta a nuestra pregunta inicial?

Hemos visto hasta ahora que la estética de superación de lo obsceno se propulsa desde un equilibrio entre las representaciones de situaciones obscenas compensadas con la representación de construcciones genéricas no tan inestables como artificiales. En ese equilibrio el drama le da la cara a la *comédie de moeurs*, aliviando la ansiedad que genera la imposibilidad del entierro y por tanto del matricidio.

Ver lo invisible: metáfora de la ventana

Para terminar, habría que destacar que la superación de lo obsceno también se lleva a cabo en un trabajo atento al detalle entre los cuales destaca sobremanera la metáfora de la ventana. La representaciones de las ventanas y de los espacios abiertos de la casa hacia fuera, esos huecos abiertos al mundo, llevan Fausta a un segundo renacer, al matricidio post-mortem de la madre. El primer enfoque de la cara de Fausta, en el que le vemos la cara sin el pelo, en una pureza casi fetal, es el plano en que aparece de perfil, bajo la ventana de la alcoba en la que se murió su madre, al que le sigue el plano en que cubre a la recién muerta y se acurruca junto a ella. Ese doble gesto con el que Fausta se aparta de la luz, la presentan en una forma de regresión fetal en su negación a la vida, su clausura y encierro. Sin embargo esta escena está filmada como un nacimiento: primero le vemos la cara y luego su cuerpo junto al de su madre. Aquí vemos esa convivencia evocada por Llosa entre vida y muerte profundamente anclada en la simbología de la ventana (de hecho la dueña de la casa donde conocerá al hombre que la salva organiza la instalación de una nueva ventana en su comedor y por una ventana también entrará el jardinero en su vida). Fijémonos también en el cromatismo pictórico del celeste, tachado de flores del lado de la ventana mientras que la sábana viene con

un diseño blanco. Notemos que esta escena permite un particular paralelismo antagónico con la escena de *La source* de Bergman en la que la embarazada por violación es quien abre la ventana del hogar.



Luego aparecen todos los espacios de apertura y cierre de una iniciación a la vida en la que el abrirse a un mundo nuevo y diferente supone, al menos un tiempo, dejar atrás el que nos dio origen, a pesar del temor a lo desconocido y de las miradas hacia atrás que eso supone.



Llosa juega sin fin con ese movimiento de la mirada y los desplazamientos de la protagonista hacia delante o hacia atrás, con una cámara cada vez mas sagaz, a la espera de los menores cambios. Notemos también que si el montaje se va hilando con cortes entre planos, cuando Llosa nos quiere mostrar que Fausta se abre a un mundo hostil y complejo, utiliza la cortinilla como tipo de transición, otro tipo de parpadeo para el espectador, con el que Fausta también barre todo lo que vaya a contaminar su apertura a un mundo saludable, su acercamiento a la fertilidad interna, y por extensión al jardinero.



Conclusión

Los desajustes de representación evocados en este análisis parten todos de un matricidio metafórico o real, compensado y tal vez superado en *una estética de superación de la obscenidad*. Al pesimismo populista de la visión de la madre como transmisora del miedo (y su correlato negativo: la teta asustada), Llosa propone la posibilidad para toda mujer de construirse desde su propia experiencia y el goce de su propio cuerpo. A la luz de lo expuesto podemos concluir que esta estética mantiene fuera de la escena el obsceno matricidio que compensa, con una valoración de la atención al detalle y a la mirada, y que le permite a Claudia Llosa unirse a la propuesta que hacía Luce Irigaray para la ocasión de un coloquio sobre la mujer y la locura:

[...] une autre chose à laquelle nous avons à veiller, c'est surtout de ne pas retuer cette mère qui a été sacrifiée à l'origine de notre culture. Il s'agit de lui redonner la vie, à cette mère-là, à notre mère en nous, et entre nous. Ne pas accepter que son père soit anéanti par la loi du père. Lui donner droit au plaisir, à la jouissance, à la passion. Lui donner droit aux paroles, et pourquoi pas parfois aux cris, à la colère. (IRIGARAY, 1981: 28).

Llosa le añade a esta propuesta idealizante y restauradora de Irigaray un papel importante al protagonista masculino, como iniciador del deseo en la mujer, de un deseo saludable para su ser, y estar, con él. Pero también revela el deseo de construcción de los hombres como otros han valorado el deseo de paternidad de los mismos, en narraciones filmicas en donde se protagoniza la impotencia biológica de las madres.

Fausta, es un personaje que padece, como hemos podido ver de una triple obscenidad, la de haber ocupado el lugar oscuro del delito y del deseo, el de heredar la representación materna y social de los efectos del trauma (la teta asustada), y por tanto el de vivir con la perpetuación del crimen en cuerpo propio. La propuesta de Llosa es éticamente saludable si consideramos que Fausta termina rechazando la perennidad del crimen en cuerpo propio.



Como nos lo demuestra la secuencia de la entrada de Fausta al mundo laboral, por el pasillo de la casa, el encuentro de la mujer con el arte es lo que le da luz a la teta, y sombra al susto. También es el momento del encuentro de Fausta con su nueva empleadora. O el encuentro del pueblo con una afincada burguesía de alta alcurnia, de dos culturas, de dos lenguas conviviendo en universos paralelos. Que este encuentro se vaya a dar con los auspicios iluminados de un icono mariano como el de la virgen de la leche³⁰ no es pura casualidad por supuesto. De hecho, Llosa no mostró cualquier representación de la topología Mariana porque tres aspectos resaltan en la elegida: la ternura y atención de la Virgen concentrada en el niño Jesús (algunas representaciones muestran una virgen mirando en otras direcciones que al del niño Jesús), la orientación de la mirada del niño Jesús (hacia el espectador), y la aureola dorada tras la escena pintada. El pasillo que cruza Fausta, por el que se le superpone la boca a la del niño Jesús, es un símbolo más del renacer de Fausta a la posibilidad de otro tipo de maternidad, en definitivas la suya propia por venir.

La obscenidad del seno (la de la teta asustada de *Fausta*) y la imagen especular de la representación de la mujer siguen siendo un terreno de lucha simbólica, dentro como fuera del Perú. Que se condene o valore el poder de la lactancia³¹, no es tema que aquí nos interese. Lo importante es destacar cómo el cuerpo de la mujer es una y otra vez más el espacio simbólico de luchas ideológicas, guerras fratricidas e intereses que pocas veces le sirven a la mujer sino que más bien se sirven de ella. La película de Llosa es una oda a la vida y al deseo, una reverencia que se le rinde a la mujer para que logre superar los horrores del pasado en base a la sola esperanza que pueda construir desde un lugar en donde su propio deseo sea estructurante, más allá de los lastres de la historia en la que quedarán, sin duda, las huellas de la violencia endémica padecida por ella.

³⁰ Una de las topologías marianas más extendida en la pintura renacentista fue el de la virgen de la leche conocida como *Maria Lactans* o *Virgo Lactans* en Occidente.

³¹ El poder de la lactancia es un tema que ha inspirado el último ensayo de Elisabeth Badinter, *Le conflit, la femme et la mère* (2010), en donde deconstruye la ideología de la *Leche League* y lo que identifica como ideología del naturalismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ARBIZU, Suzana (2009), "Dossier pédagogique. Fausta. La teta asustada. Un film de Claudia Llosa". Leído el 10 décembre 2009, en línea: <http://www.agence-cinema-education.fr/zdc-fausta.pdf>.
- AROCENA BADILLOS, Carmen (2007), "Entre Antonioni y la globalización. El análisis filmico, la crítica cinematográfica y las películas." *Pausa* Leído el 4 de setiembre, 2007, en línea: <http://www.revistapausa.com/pdf/n4/entreantonioniyglobalizacion.pdf>.
- Asociación Colegial de Escritores de Cataluña (2005), *La violència de gènere a la literatura i les arts = La violencia de género en la literatura y las artes*. Barcelona, Asociación Colegial de Escritores de Cataluña.
- BERNAS, Steven & Jamil DAKHLIA, Ed. (2008), *Obscène, obscénités*. Paris, L'Harmattan.
- BUDD, Susan (1999), "The Shark Behind the Sofa: The Psychoanalytic Theory of Dreams." *The British Psychoanalytical Society*. Leído el 2 de febrero, 2010, en línea: <http://www.pschoanalysis.org.uk/budd.htm#1>.
- BURTON-CARVAJAL, Julianne (1993), "Fictions of Origin and Film Spectatorship" *Mediating two worlds : cinematic encounters in the Americas*. M. Alvarado, A. M. López, J. King and B. F. Institute, London, BFI: 258-268.
- CAMAYD-FREIXAS, Erik (1998), *Realismo mágico y primitivismo : relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, Lanham, Md., University Press of America.
- CAMPOS GÓMEZ, John. (2009), "¿La Teta Antihuachafa?". Leído el 6 de febrero, 2010, en línea: <http://www.cinencuentro.com/2010/02/06/la-teta-antihuachafa/>.
- CASANOVAS, Conchita (2005), "Entrevista a Claudia Llosa". Leído el 2 de febrero, 2010, en línea: <http://www.cinencuentro.com/madeinusa/entrevista-claudia-llosa/>.
- COLLETT-WHITE, Mike & Erik KIRSCHBAUM. (2009), "Peruvian film *The Milk of Sorrow* wins in Berlin". Leído el 15 de febrero, 2009, en línea: <http://www.reuters.com/article/2009/02/15/us-berlin-idUSTRE51C2DG20090215>.
- COULEAU, Christele & Jocelyn MAIXENT (2002), "Le seul véritable pornographe, c'est le spectateur". Entretien avec Bertrand Bonello "La voix du regard. *Obscène, acte ou image*, Automne, n°15 : 96-107.
- DE LAURETIS, Teresa (1984), *Alice doesn't : feminism, semiotics, cinéma*, Bloomington, Indiana University Press.
- DERMENJIAN, Geneviève, Jacques GUILHAUMOU, et al. (2008). *La Puissance maternelle en Méditerranée : mythes et représentations*, Arles, Paris, Alger, Actes sud ; MMSH ; Barzakh.
- ELCOMERCIO.PE. (2010), "La teta asustada se reestrenó en los cines limeños con gran expectativa del público". Leído el 19 de febrero, 2010, en línea: <http://elcomercio.pe/espectaculos/416848/noticia-teta-asustada-se-reestreno-cines-limenos-gran-asistencia-publico>.
- F., F. (2009), "Fausta", *Le Nouvel Observateur*.
- GROSSKURTH, Phyllis (1991), "The New Psychology of Women". *New York Review of Books* XXVIII(17): 25-32.
- GUICHARD, Louis. (2010), "Fausta de Claudia Llosa". Leído el 20 de junio, 2010, en línea: <http://www.telerama.fr/cinema/films/fausta-la-teta-asustada,382352,critique.php>.
- GUILLEN, Michael (2010), "PSIFF10: *The Milk of Sorrow* (La teta asustada, 2009): Interview With Dr. Kimberly Theidon". Leído el 26 de enero, 2010, en línea: <http://twitchfilm.net/interviews/2010/01/psiff10-the-milk-of-sorrow-la-teta-asustada-2009-interview-with-dr-kimberly-theidon.php>.

- HILDEBRANDT, César (2010a), "Domingo de teta y sustos ". Leído el 24 de febrero, 2010, en línea: http://www.diariolaprimeraperu.com/online/columnistas/domingo-de-teta-y-sustos_57364.html.
- (2010b), "Domingo de teta y sustos." Leído el 24 de febrero, 2010, en línea: http://www.diariolaprimeraperu.com/online/columnistas/domingo-de-teta-y-sustos_57364.html.
- IRIGARAY, Luce (1981), *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Editions de la pleine lune.
- JOHNSON, Reed (2010), "War's horrors passed on in *The Milk of Sorrow*". Leído el 7 de marzo, 2010, en línea: <http://articles.latimes.com/2010/mar/07/entertainment/la-ca-oscar-milk7-2010mar07>.
- KRISTEVA, Julia (1987), *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard.
- MANDELBAUM, Jacques (2009), "Le Festival de Berlin livre un palmarès miraculeux", *Le Monde* 17 février.
- MENELET, Brian (2010), "Les stérilisations forcées au Pérou sous la présidence d'Alberto Fujimori : un crime contre l'humanité ignoré". Leído el 29 de enero, 2010, en línea: <http://blog.multipol.org/post/2010/01/27/ANALYSE-%3A-Les-st%C3%A9rilisations-forc%C3%A9es-au-P%C3%A9rou-sous-la-pr%C3%A9sidence-d%E2%80%99Alberto-Fujimori-%3A-un-crime-contre-l-humanit%C3%A9-ignor%C3%A9>.
- MENTON, Seymour (1998), *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MESSIAS, Thomas. (2009), "10 scènes de viol qui ont fait date". Leído el 27 de abril, 2009, en línea: <http://www.ecranlarge.com/article-details-11614.php>.
- MURAT, Pierre (2010), "Les malfaisantes", *Télérama* 3134, 3 de febrero: 32-33.
- ORTOLI, Philippe (2002), "Esthétique du bouton de fesse : du Dogme à Loft Story", *La voix du regard. Obscène, acte ou image*, 15: 215-221.
- RAE. (2001). "Diccionario de la lengua española", Vigésima segunda edición. Leído el 2 diciembre, 2009, en línea: <http://buscon.rae.es/draeI/>.
- REY, Alain, Marianne TOMI, et al. (2000), *Dictionnaire historique de la langue française* [rééd. par] Alain Rey, Marianne Tomi, Tristan Hordé, Chantal Tanet sous la dir. de Alain Rey, Paris, le Grand livre du mois.
- RICHARD, Nelly (1998), *Residuos y metáforas : ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Providencia, Santiago, Chile, Editorial Cuarto Propio.
- SANTIAGO, Pablo de & Jesús Orte (2002), *El cine en 7 películas guía básica del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cie Inversiones Editoriales Dossat.
- SEET, K. K. (2009), "Mothers and Daughters: Abjection and the Monstruous-Feminine in Japan *Dark Water* and South Korea's *A Tale of Two Sisters*", *Camera Obscura* 71 24(2): 139-159.
- SINGER, Hélène (2002), "Quand la voix se fait obscène", *La voix du regard. Obscène, acte ou image* Automne (15): 67-69.
- SOMMER, Doris (1991), *Foundational fictions : the national romances of Latin America*. Berkeley, University of California Press.
- SOTINEL, Thomas (2009), "Le destin d'une péruvienne au lait de la peur", *Le Monde*. Leído el 16 de junio, 2009, en línea: http://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/06/16/fausta-le-destin-d-une-peruvienne-elevee-au-lait-de-la-peur_1207508_3476.html.
- TREMBLAY, Thierry (2002), "Réflexion sur l'obscénité; de l'étymologie au silence", *La voix du regard. Obscène, acte ou image* Automne: 15: 108-112.

TRIGO, Benigno (2006), *Remembering maternal bodies : melancholy in Latina and Latin American women's writing*, New York, Palgrave Macmillan.

ZUMALDE, Imanol (2007), "De qué hablamos cuando hablamos de análisis filmico", *Pausa*. Leído el 15 de diciembre, en línea: <http://www.revistapausa.com/pdf/n5/dequehablamoscuandohablamosdeanalisifilmico.pdf>.

Pour citer cet article : VELEZ, IRMA (2011), « Matricidio y ob-scenidad en la (est)ética de Claudia Llosa », *Lectures du genre* n° 8 : Imageries du genre

http://www.lecturesdugene.fr/lectures_du_genre_8/velez2.html

Version PDF: 28-51