

Trauma y aislamiento en *La teta asustada* de Claudia Llosa

Trauma and Isolation in Claudia Llosa's *The Milk of Sorrow*

ENRIQUE BERNALES ALBITES

University of Northern Colorado, Estados Unidos
enriquebernales@hotmail.com

LEILA GÓMEZ

University of Colorado, Boulder, Estados Unidos
leila.gomez@colorado.edu

Abstract: In this article, the authors analyze Claudia Llosa's second film *The Milk of Sorrow* (2009) through the categories of trauma, its "embodiment", and isolation, taking into account parallelisms with Claudia Llosa's first film, *Madeinusa* (2005), where the isolation of the Andean town is a key factor in the fate of the protagonist. In *The Milk of Sorrow*, Fausta, also a female character, embodies the trauma caused by a heteronormative patriarchy of Andean and National origin accordingly. Her traumatic memory is tied to the isolated environment where she subsists. It is arguable that Llosa proposes that healing and insertion in a changing and dynamic city are only possible through breaking of the isolation, and liberating the individual from social and past constrictions.

Keywords: Claudia Llosa; Film; Trauma; Isolation; Embodiment; Andean.

Resumen: En este artículo los autores analizan la película de Claudia Llosa, *La teta asustada* (2009) a partir de las categorías de trauma (encarnamiento) y aislamiento. Para esto también se planteará un paralelismo con su primera película, *Madeinusa* (2005), donde el aislamiento del pueblo andino es un factor determinante para el devenir del personaje de Made. En *La teta asustada*, el personaje de Fausta es sujeto de un trauma causado por un patriarcado heteronormativo de origen andino y nacional. Este trauma crece y se expande en el ambiente aislado en el que el personaje subsiste. Será con el quiebre de este aislamiento como el individuo se liberará del trauma, se hará consciente de su propia individualidad y podrá renegociar así su pertenencia al cuerpo social de la ciudad.

Palabras claves: Claudia Llosa; Cine; Trauma; Aislamiento; Encarnamiento; Andino.

1. INTRODUCCIÓN: TRAUMA Y AISLAMIENTO

El tema del aislamiento de las sociedades andinas es recurrente en el cine de Claudia Llosa, a juzgar por sus dos primeras películas, en las que se presenta a personajes femeninos andinos encerrados en circunstancias familiares y comunitarias. En *Madeinusa* (2005), la protagonista, Made, deseosa de salir de un pueblo indígena remoto, Manayaycuna, aprovecha la visita de un limeño para por fin lograr la anhelada huida a la ciudad costeña. En *La teta asustada* (2009), su protagonista, Fausta, instalada en un barrio marginal de Lima, vive constreñida en una memoria traumática, la de la violación de su madre campesina embarazada de ella en su pueblo durante la época de Sendero Luminoso. En este artículo se analiza la interacción de las categorías de trauma y aislamiento, principalmente en el personaje de Fausta de la segunda película de Claudia Llosa, *La teta asustada*,¹ aunque no se deja de establecer el paralelismo con *Madeinusa*,²

¹ En *La teta asustada* se retoma el tema del migrante a Lima pero desde una perspectiva diferente. Al inicio, Fausta y su madre, inmigrantes andinas en Lima se refugian en la periferia junto a su familia, unos pujantes microempresarios. Fausta ha nacido con un mal llamado “la teta asustada”, producto de la violación sexual que sufrió su madre por parte de los militares del ejército peruano durante la guerra civil que el Estado libró con los grupos subversivos. La madre muere y Fausta tiene muchas dificultades para adaptarse, lo que incluye alojar una papa en la vagina. Su objetivo es juntar el dinero suficiente para poder enterrar a su madre en su pueblo natal. Finalmente, consigue un puesto como empleada en la casa de la aristocrática pianista Aída, que tiene problemas de creación. Al final, Aída promete el dinero necesario para enterrar a su madre con tal de que le ayude en su proceso creativo. Aída consigue recuperarse como creadora a expensas de Fausta sin darle crédito alguno. Fausta decide actuar y roba lo que le pertenece, las perlas que le había prometido la mujer aristocrática, pero la infección causada por la papa insertada en la vagina tiene otros planes para ella. En el hospital logran extraérsela y el jardinero andino y quechua hablante como ella, Noé, le ayuda a cicatrizar sus heridas producto del trauma. Así, Fausta viaja a la sierra en un camión con el cuerpo de la madre y toda la familia que se siente feliz con una Fausta renovada. Finalmente, Fausta cambia de planes y decide enterrar a su madre frente al mar.

² En *Madeinusa*, Salvador, ingeniero limeño, viaja a su trabajo en una mina en la sierra peruana pero un huaico (avalancha de lodo) le impide llegar. El conductor del transporte que lo lleva, apodado el Mudo, lo deja en el pueblo Manayaycuna por unos días hasta que se solucione el problema. Allí, en Manayaycuna, conocerá al alcalde, don Cayo, y a sus hijas, Madeinusa y Chale. Así será testigo de la peculiar vida de un pueblo aislado de la realidad nacional y que vive en completa autonomía frente a cualquier influencia foránea. Salvador llega en el preciso momento en que se van a celebrar las fiestas del Tiempo Santo. El Tiempo Santo es una peculiar versión andina del carnaval, del mundo al revés. Específicamente corresponde, dentro de las festividades de la tradicional y católica Semana Santa, al periodo que se inicia desde el Viernes Santo, cuando se certifica la muerte de Jesús, hasta el Domingo de Resurrección. En este poblado, durante el peculiar Tiempo Santo, se piensa que mientras Dios está muerto, todo está permitido, el pecado no existe. Por eso son posibles durante este periodo una serie de transgresiones de costumbres y hasta de tabúes, como el incesto o lo que se conoce en el mundo occidental como la práctica *swinger*, el intercambio sexual de parejas. En ese contexto, Salvador es testigo de las relaciones incestuosas entre padre e hija (Made). Made, que se convierte en su amiga y amante, lo involucrará en la muerte de don Cayo para poder escapar a Lima y reencontrarse con su madre ausente. Salvador es traicionado por Made y termina ejecutado por el pueblo de Manayaycuna al hacerse responsable de su envenenamiento. Al final, Made viaja contenta a Lima acariciando una muñeca en el camión del Mudo.

ya que en ambas películas, sostenemos, la liberación (y por consiguiente la superación del trauma en *La teta asustada*) se da, para Claudia Llosa, en la salida de la circunstancia del encierro, es decir, de la supuesta impermeabilidad del mundo andino.

Nuestra metodología consiste en un análisis del texto fílmico de *La teta asustada*, en comparación con *Madeinusa*, para mostrar los paralelismos y recurrencias temáticas. Asimismo, nos planteamos situar el cine de Llosa y su propuesta en un diálogo polémico con la crítica indigenista y neindigenista, en la que, sin duda, Llosa, por los temas escogidos, realiza una intervención. Los temas más destacados de la literatura y los estudios andinos han girado en torno al eje binario costa-sierra, modernización-tradición, influencia extranjera-culturas indígenas, globalización-autonomía. Nuestro trabajo indagará en este eje polémico a fin de situar con precisión la manera en que el cine de Llosa contesta y cuestiona los postulados que ven en la sierra un reservorio de pureza y virtud, apostando más bien a una sociedad híbrida y mercantilizada, hasta el extremo de concebirla como la superación del trauma. El cine de Llosa ha sido objeto de fuerte reproche por parte de un importante sector de la crítica, que siguiendo los ideales de José María Arguedas y otros, proponen el valor de la autenticidad andina por encima del avance de la globalización y el colonialismo. En nuestra lectura, esta crítica no será desatendida y se intentará precisar el alcance de la propuesta que Llosa inserta en esta polémica.

Para ello utilizamos la teoría del *embodiment* de la experiencia del trauma y el modo en que el cine de Llosa echa mano de la misma para explorar –y cuestionar– sus alcances. El *embodiment* (encarnamiento o somatización del trauma) se ve reflejado en la acción de Fausta de insertarse una papa en la vagina. La teoría del encarnamiento busca responder a las situaciones postraumáticas experimentadas por el cuerpo de la mujer. Kimberly Theidon describe el *embodiment* a partir del aporte de Csordas, según el cual la experiencia corporal se explica en un diálogo entre la cultura y el yo, es decir, como una experiencia social encarnada (Theidon 2004: 50). Así, al insertarse la papa en la vagina para protegerse de cualquier futura violación como la de que fue objeto su madre, Fausta nos mostraría cómo se usa el cuerpo para expresar las emociones del ser en estado postraumático dentro de una cultura determinada, en este caso la andina, donde el tubérculo adquiere un gran significado simbólico.³

Como ya ha sido señalado por la crítica, Claudia Llosa se basó en el libro de la ya citada antropóloga norteamericana Kimberly Theidon, *Entre prójimos, el conflicto armado interno y la política de reconciliación en el Perú* (2004) para su película *La teta*

³ Así, por ejemplo, Sánchez Garrafa en su artículo “Simbolismo y ritualidad en torno a la papa en los Andes” (2013), retomando los alcances del trabajo de Murra sobre el control vertical de los pisos ecológicos y de Arnold y Yapita sobre la ritualidad de la papa, señala que en el mundo andino se homologan los granos de maíz con el género masculino y el significante *hanan* (arriba); en cambio, las papas se homologan ritualmente con el género femenino y el significante *hurin* (abajo); además, se le aplica la denominación de *sipa* o *imilla* (“mujer joven”). En este sentido, se debe destacar que el cultivo del maíz y de la papa en el mundo andino expresan la milenaria complementariedad *hanan/urin* andina (2013: 25-26).

asustada. En el libro de Theidon la creencia de ciertas comunidades campesinas sobre la lactancia, se describe como una forma de transmisión del miedo, la rabia y la angustia de madre a hijo. Theidon presenta así la “somatización” del trauma por parte de las comunidades ayacuchanas, lo que la película de Llosa se atreve a llevar a una situación aún más extrema, puesto que su protagonista, al introducirse una papa en la vagina para impedir contacto sexual o violación, podría provocarse enfermedades graves, incluso la propia muerte. De este modo, tanto el libro como la película exploran situaciones postraumáticas tal y como son experimentadas en el cuerpo de una mujer, es decir su *embodiment*.⁴

Llosa, sin embargo, cuestiona sutilmente ciertos aspectos del *embodiment* como lo entiende Theidon. En *La teta asustada* se pone en entredicho la creencia andina en la transmisión del trauma al hijo en la leche materna de una madre violentada. Dicha experiencia traumática se transmite también a partir de los cantos y el relato mismo de la violación. Desde la primera escena de la película la memoria se articula en un lenguaje explícito de la vivencia de la violación, en la manera en que Perpetua (la madre), cantando una vez más y desde su lecho de muerte, vuelve a trasmitírsela a Fausta. Se plantea así un sutil cuestionamiento al trauma transmitido a partir de la leche materna —la que sería, de serlo así, solamente una transmisión prediscursiva—. Como se analizará más en detalle a continuación, el trauma de estos personajes no es individual sino más bien comunitario y la historia de Perpetua y Fausta está determinada por una experiencia histórica colectiva.

2. CONTRA EL MANDATO PATERNO Y MATERNO. LA MEMORIA DE LA LECHE MATERNA Y EL RELATO

Madeinusa y *La teta asustada* plantean una serie de continuidades isomórficas. Así, en *Madeinusa*, la muerte del padre andino permite la liberación de la heroína Made de Manayaycuna —pueblo al que nadie puede entrar— en su ruta hacia Lima. En *La teta asustada*, es el entierro de la madre el que permite a Fausta liberarse y emprender un nuevo camino junto a su familia negociante y migrante en Lima. Entonces, dos muertes, dos autoritarismos, dos catástrofes, dos episodios de violación (el padre de Made la viola durante el Tiempo Santo como antes lo hacía con Chale, la hermana mayor), determinan el destino de los personajes. Estas dos muertes producen una suspensión y un quiebre en la reproducción de las prácticas y las condiciones del sistema cultural

⁴ En *Entre prójimos*, Theidon cuestiona la universalización de la teoría del estrés postraumático (Post Traumatic Stress Disorder) al hacer ver que esta se asienta sobre el supuesto de la preeminencia intrapsíquica, es decir, el individuo, por sobre los condicionamientos sociales o la relación sociedad-individuo que genera y perpetúa el trauma. En la lectura que hacemos a continuación de *La teta asustada* nos proponemos estudiar este vínculo individuo-sociedad y la manera en que el mismo refuerza la condición y los efectos del trauma. Al hacerlo es imposible desligar el trauma del racismo, el clasismo y por supuesto el sexismo bien representados en el cine de Llosa.

(y económico) que ambas figuras, la paterna y la materna, representan. En *La teta asustada* se deja claro desde el inicio la importancia de que Fausta obedezca el mandato materno de “No olvidar”:

Hacia el fin de la primera secuencia, luego de haber terminado su rememoración, la madre muere y Fausta se impone el deber de llevar el cuerpo a su pueblo de origen, como si tuviera que cumplir con una promesa o deseo de la madre [...] “te llevaré cargada como un bebé / Mi papá ya no va a estar solito / con los gusanos”, canta junto al cuerpo muerto cuya cabeza reposa en un almohadón sobre el cual se puede leer en letras bordadas: “no me olvides”. La cuestión de la memoria se presenta, pues, como un imperativo que pasa de una generación a otra (Lillo 2011: 434-435).

En el párrafo citado, Gastón Lillo destaca el almohadón donde reposa la cabeza de la madre, pero olvida mencionar que la cabeza de la hija también reposa en él. En este almohadón los cabellos de ambas se entremezclan –el cabello de la hija muerta en vida se fusiona con el de la madre muerta–. El almohadón, espacio maternal y material, reproduce el tormento de la carne como se refleja en el martirio del cuerpo joven lleno de vitalidad, como el de los santos cristianos. Fausta tortura y protege su cuerpo con una papa insertada en la vagina, tubérculo de origen andino que no cesa de crecer en su interior como el poder del amo sobre el esclavo. Es el poder de la tradición el que fagocita el cuerpo joven lleno de vitalidad como mecanismo de defensa frente al enemigo colonial. El poder impuesto de la madre sobre la hija es necesario para el triunfo de la alegoría: “Hay una afinidad material entre el barroco y la cristiandad medieval. La lucha contra los dioses paganos, el triunfo de la alegoría, el tormento de la carne, son esenciales a ambos” (Benjamin 1998: 220).

Hay en *La teta asustada* un mal complejo que opera en el cuerpo de Fausta, producto de la creencia andina de la transmisión del trauma en la leche materna (prediscuriva) y la transmisión del trauma en el relato y los cantos de madre a hija. Existe el imperativo de una memoria discursiva, que la madre transmite y el miedo que impone a Fausta en el relato de su propia violación perpetrada por los soldados durante el conflicto bélico. El imperativo “no me olvides” es un saber que se desliza peligrosamente sobre la vitalidad de las flores hermosas bordadas en la almohada (emblema compuesto de texto e imagen) y que podrá hasta acabar con vida de Fausta si es necesario, porque el cuerpo de la hija es el guardián del dolor materno.

El conocimiento que transfiere o suplementa la madre –a la usanza de la leche materna– es la causa del mal de Fausta, juntamente con la violación múltiple de la que fue objeto su progenitora. Determinar si Fausta fue solamente testigo o también víctima de la violación, depende de definir cuánto el feto experimenta en el cuerpo de su madre y cuánto permanece en la complejidad de la psique. Sin embargo, y a partir del relato (y la leche) de la madre, Fausta queda atrapada en el temor, que es consecuencia de una experiencia traumática maternal, familiar y comunitaria.

La represión del hecho traumático no se da en el nivel del recuerdo. Tanto la madre como Fausta tienen memoria de la violación múltiple; la represión y el *acting out* del

trauma se dan en el temor que fuerza a Fausta a modificar su cuerpo y a reprimir el contacto sexual y de cualquier tipo con un hombre. Se trata de un temor y una flagelación corporal que podría llevar a Fausta a la muerte. Las letras bordadas (inscritas) en el almohadón –“no me olvides”–, mencionadas por Gastón Lillo, confluyen en la aparición de la imagen de las hermosas flores (la pertenencia andina, la tierra). El cadáver de la madre simboliza todo el potencial del “imperativo”. Como solución, la película ofrece con la muerte de la madre la liberación del encierro de Fausta ocasionado por la memoria del hecho traumático. Y, de esta manera, se abre a una nueva dimensión colectiva representada por su familia migrante y emprendedora, la misma que ya ha superado sus propios traumas, y que necesita a Fausta activa para el negocio familiar.

3. EL AISLAMIENTO. COMUNIDADES ISOMÓRFICAS Y RIZOMÁTICAS

El policéntrico, rizomático y desconocido distrito limeño donde reside Fausta (*La teta asustada*) 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 de 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. El comercio y la vida empresarial ocupan un lugar por más destacado en la película, donde las múltiples escenas del negocio familiar y comunitario se intercalan en el desarrollo de la vida traumática de Fausta. Aunque insertas en ese mundo, Fausta y su madre permanecen más bien aisladas de esta nueva realidad económica y social y renuncian a participar de la nueva vida, embriagadas en su dolor. La madre muere y Fausta no reacciona, pero para llevar a cabo su plan de enterrar a su madre en Ayacucho, su familia le recomienda conseguir trabajo y así entra al servicio de la criolla Aída.

También en la primera película de Llosa se reproducen estas mismas continuidades isomórficas en la representación del mercado y de su funcionamiento económico. Manayaycuna, el pueblo de *Madeinusa* “donde no se puede entrar”, se funda en una autonomía “a todo dar”, que ha disuelto cualquier (inter)dependencia con otras comunidades, otros poderes o influencias. En resumen, es un ejemplo claro de autogobierno o un “pueblo liberado”. La diferencia radica en que en Manayaycuna no se ve movimiento económico, por eso las hermanas se lamentan de la ausencia de productos nuevos venidos de la capital, lo que constituye finalmente una de las razones por las que Made, la protagonista de este primer film, decide escapar a la capital después de asesinar a su padre, el alcalde del pueblo andino. En cambio en la segunda película sí existe un amplio movimiento económico alrededor de Fausta y es ella quien se niega a participar, hasta que la muerte (Tánatos) la obliga a abrirse un poco más y participar del modelo económico de la nueva Lima andina. Una diferencia fundamental separa a las comunidades andinas de ambas películas. En *Madeinusa*, el comercio está muerto

y las leyes de organización social y de género están pautadas jerárquicamente por la figura del alcalde, autoridad máxima de Manayaycuna. En *La teta*, en cambio, dicha jerarquía es más laxa, y aunque se reconoce la autoridad masculina, todos los agentes sociales tienen participación e incidencia en la vida comunitaria, con una distribución más igualitaria del poder, gracias al espíritu empresarial y comercial que requiere de la fluidez y la flexibilidad de la vida y los cuerpos.

En el desenlace de sus respectivas historias, tanto Made como Fausta han ingresado, simbólicamente, al mundo de la transacción y el comercio, dejando atrás su compromiso con lo fijo e incuestionable, al pasar por la experiencia del duelo, que acarrea la sensación de autonomía. Son dos indígenas migrantes que desde su propia marginalidad han creado su libertad: “Los individuos marginales son, de otro modo, agentes del cambio social y cultural, y éste resulta una de las vías más adecuadas de la cancelación de la marginalidad” (Quijano 1977: 37).

De una película a otra ocurre también una transferencia de motivos religiosos precristianos, los *apus* y *pacarinas*,⁵ de conflictos y luchas milenarias aún por resolver. Si se considera el tránsito de las protagonistas desde sus respectivos encierros comunitarios hacia esferas más abiertas a la transacción comercial y social, podría decirse que Llosa apuesta por la sociedad de mercado (y libre cambio), como la esperanza de la superación del trauma.

En oposición a una visión que defiende la pertenencia a los valores tradicionales andinos bajo un determinismo biológico o geográfico, la primera película de Llosa, *Madeinusa* destaca como una visión cuestionadora del poder y control que ejerce una comunidad con excesiva autonomía y reducida (inter)dependencia. Al acumular el poder religioso de la Iglesia y los poderes del Estado ausente, junto con el que lo ha investido como alcalde, don Cayo tiene vía libre para cometer cualquier abuso dentro o fuera del Tiempo Santo, si es que lo traduce en términos rituales o bajo el velo de “los valores tradicionales andinos” respectivamente.⁶ Algo similar ocurre con Perpetua, la madre de Fausta en *La teta*, y su mandato de “no me olvides”.

⁵ Los *apus* son montañas o cumbres importantes adoradas como divinidades dentro de la cosmovisión andina. Las *pacarinas* son los lugares sagrados del mundo andino. Por ejemplo: Manco Cápac y Mama Oello, la pareja fundacional del imperio incaico, salieron de las aguas del lago Titicaca, el cual es una *pacarina*.

⁶ Las críticas negativas disminuyeron en gran medida en el caso de *La teta asustada*, porque, aparentemente, se ofrece aquí una imagen victoriosa de la inmigración andina. No obstante, *La teta asustada* queda en deuda con ciertos aspectos de la peruanidad, estereotipados colonialmente. Hay representaciones que no llegan a redimirse filmicamente, lo que sí ocurre con otras. Así, podría rescatarse positivamente la representación del sujeto homoerótico, el peluquero Jonathan, primo de Fausta, cuya familia comerciante no reprime su orientación sexual; más bien él con mucho gusto colabora con la empresa familiar en un clima de amplia comprensión y tolerancia urbana. En cambio, la representación del sujeto afroperuano queda en deuda totalmente, ofreciéndose una mirada estereotipada y hasta racista. Fina, la comadre afroperuana de la familia andina, es representada dentro de la misma sospecha indígena que asumía que los negros eran serviles cómplices del invasor y conquistador español y de sus descendientes, los criollos.

4. EL COMERCIO Y LA SALIDA DEL AISLAMIENTO. EL MAR COMO PACARINA

La noción del mercado se transfigura de una película a otra, adquiriendo nuevas y frescas tonalidades. El éxito económico de la familia de Fausta está expresado en el servicio a las necesidades económicas de la población que vive “reducida” en las periferias de Lima, pero la noción de mercado se expande hacia otras regiones de la ciudad. Siguiendo la narrativa de *La teta asustada*, la mayoría de los negocios de los migrantes, por el tipo de producto que ofrecen, está directamente conectada con su población nuclear. Sin embargo, Fausta debe salir de tal comunidad para entablar relaciones laborales y “comerciales” con el antiguo orden colonial, el orden al que pertenece la pianista Aída. Aída, también aislada, representa los beneficios y el estatus de una clase oligárquica que ha consolidado su poder de espaldas al mar, porque los semas asociados al mar no solo apelan a la belleza del paisaje, sino hasta el día de hoy a la chusma (*okhlos*), a la contaminación, al comercio, al crecimiento económico, a la importación y exportación de productos y por tanto a la desestabilización de los poderes adquiridos por herencia oligárquica, es decir, el mar es sinónimo de la creación y gestación de una nueva clase social, una burguesía pujante, esta vez migrante, provinciana y chola:⁷

Tres grandes conos han superado el impacto desastroso de década y media de violencia, convirtiéndose en lo dinámico y preponderante por su mayor población y gran peso económico, favorecidos por las inversiones de los gobiernos en servicios públicos, el surgimiento de grandes centros comerciales, miles de microempresas y negocios a lo largo de sus avenidas y múltiples y crecientes actividades de servicios comunitarios, asistenciales y de diversión. Todo esto como fruto de trabajo tesonero, de una fuerte inversión de sus pobladores y de una férrea voluntad, individual y colectiva para abrirse un espacio en la gran ciudad (Matos Mar 2004: 132).

Al principio, la familia de Fausta está lejos del mar, incluso es llamativo que construyan una piscina en el patio de la casa, pero luego, tanto Fausta como su familia comerciante se reconcilian con el mar cuando se liberan del trauma y deciden enterrar a la madre, representante del mundo antiguo ayacuchano, frente al mar y no en la ciudad del sur andino del Perú. Es como si el mar y la nueva apertura comercial del mundo costeño ayudara a la superación de la experiencia traumática de Fausta. El significativo *mar* apunta también a una inevitable renovación cultural del país.

La realidad cultural del Perú es mucho más amplia y rica que lo que los mitemas *andino* y *campesino* parecen sugerir como centros aglutinadores de la discusión en torno a lo nacional peruano. Por ejemplo, el quechua es una familia lingüística con origen en la costa central, según sostiene Alfredo Torero, siguiendo los hallazgos y aportes de María Rostworowski sobre las culturas comerciales preincaicas de la costa peruana:

⁷ Además, para cerrar su historia, Fausta decide enterrar a su madre (la papa andina) frente al mar y no en Ayacucho. De esta manera se asocia al sema marino con la cura de esta experiencia postraumática, la historia de la papa en la vagina.

En la jerarquía religiosa del Tahuantinsuyo, advertimos así cómo el culto a Pachacámac era el “verdaderamente” general frente a los de diversos dioses particulares tanto como era el quechua Chinchay el idioma “verdaderamente general” al lado de los múltiples “lenguajes particulares” de cada provincia. Como vehículo de comunicación, el quechua había penetrado por todo el mundo andino, desde los comienzos de nuestra era, introducido por el comercio de la costa central primero, [su expansión estaría asociada al desarrollo del intercambio de los excedentes de diversos productos ya no necesarios para la sobrevivencia local: pescado, hoja de coca, *spondylus*, etc.] de la costa sur más tarde; y con los mercaderes iba el dios que favorecía los negocios: Pachacámac (Torero 1980: 144-145; los comentarios en corchetes son nuestros).

El mar es una *pacarina*, es el destino del Perú entero que regresa a su origen comercial, que no estaba en el lago Titicaca, sino en su espacio vital, la costa peruana, lugar de nacimiento del quechua, del dios protector de los comerciantes, Pachacámac, espacio desde donde zarparon miles de embarcaciones para cubrir el Pacífico de norte a sur, trayendo y llevando riquezas, saberes y lenguas. Acierta Gareth Williams en extrapolar las ideas de Jacques Rancière, provenientes de *On the Shores of Politics*, para el contexto marítimo y costero peruano:

Así, continúa Rancière, “el proyecto político del Platonismo puede ser concebido como una polémica antimarítima” [...] El mar, por lo tanto, huele a marineros. No huele a *demos*, que representa a una comunidad política cerrada, sino al *okhlos*: la turba popular y la infinita turbulencia de distintas comunidades en desacuerdo. La imaginación política platónica construye su tarea política en la necesaria separación del caos del *okhlos* para así fundar una política de transformación capaz de dar la espalda al mar y así convertir a la turba en *demos* (2) [...] Después de todo, entre las desastrosas consecuencias de la Guerra del Pacífico y la representación distópica de Chimbote por parte de Arguedas, nos encontramos con la gran narrativa étnica del siglo veinte en la cual, para proteger a la nación de la incomunicación geográfica y la fragmentación geocultural, la política cultural [...] tiene que darse en la tierra firme de los Andes [...] (Williams 2004: 47 s.).

Habría que agregar la larga e íntima conexión histórica que une a la cultura y el comercio peruano con el Océano Pacífico más allá de los dos eventos mencionados por Williams: la Guerra del Pacífico con Chile o el Chimbote de los sesenta de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas.

Asimismo, el miedo y la ansiedad de la clase social de Aída es equivalente al miedo y la ansiedad de José María Arguedas expresados en su novela póstuma por el mundo nuevo que se estaba generando en el puerto de Chimbote, síntesis de razas, culturas, tiempos y economías. Esta actitud responde a ciertas tendencias contemporáneas y culturalistas que buscan aislar los pueblos, las que exhiben su regocijo por defender una Lima blanca, colonial o una Lima indígena, chicha, de migrantes. La narrativa visual de la película invisibiliza el hecho de que amplios sectores de la capital están bajo el control económico de la población migrante, lo que muestra el carácter emprendedor del provinciano, las dinámicas comerciales del capitalismo que combinado

con elementos andinos como la reciprocidad y la redistribución han permitido que el rostro económico de Lima se renueve para desdicha de no pocos, sobre todo los que defienden privilegios de nacimiento, oligárquicos o el aislamiento cultural de un pueblo migrante.

El nombre de Fausta es en sí mismo alegórico por el sentido comercial que involucra. El significante *Faustola* remite irremediablemente a la leyenda del folklore germano del Dr. Fausto, a partir de la que Marlowe, Goethe y Thomas Mann han creado obras maestras de la literatura. Interesa enfatizar la figura del contrato comercial que involucra a Fausto y Mefistófeles, contrato que dará conocimiento y poder al médico alemán a cambio de su alma. La figura del contrato es la expresión plena de la economía libidinal. Gastón Lillo desarrolla desde una mirada poscolonial la relación contractual entre Aída y Fausta:

Aída, la pianista, propone a su empleada doméstica un intercambio de tipo comercial. La transferencia adquiere aquí la forma de un trueque. Por cada verso de una canción que Fausta le transmita, ella le dará una perla. Sin entrar en una lectura intertextual detallada, se puede constatar que esta escena remite al primer contacto intercultural en el origen de la colonización española en América en el cual Colón intercambia con los indígenas sus “perlas de vidrio de poco valor” por la “sumisión” de éstos, tal como aparece descrito en el *Diario de a bordo* del Almirante (Lillo 2011: 442).

Sin embargo, esas perlas de Aída le servirán a Fausta no solo para llevar a la madre a casa, sino también para asegurar su libertad. Fausta pasa del estado de esclavo al de amo frente al mar, frente a la *pacarina* del comercio, que, como el antiguo dios Pachacámac, señor de los temblores, les recuerda a los nuevos inquilinos que hay un nuevo dios al que hay que rendir culto, el dios del comercio. Es allí, frente al mar, donde Fausta decide enterrar a su madre. El nuevo dios (Mefistófeles) les garantizará la prosperidad económica, la libertad, pasando por el umbral del dolor, recordándoles el origen comercial y costeño del quechua, el origen comercial e (inter)dependiente de la cultura en el Perú: “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” (Matos Mar 2004: 137).

Evidentemente, en la película, el comercio es un ejercicio de libertad y desarrollo. Algo se pierde, algo se gana, pero configura la hibridez transgresora del migrante. En fin, no es un proceso triunfalista, como bien lo recalca Antonio Cornejo Polar, pero es sinónimo de un proceso con consecuencias insospechadas, al fin y al cabo:

De otro lado, es inexacto imaginar que la migración opera como fuerza imbatible y todopoderosa que reconstruye desde sus raíces la identidad del migrante campesino, convirtiéndolo, por ejemplo, en protagonista de la “larga marcha” –supuestamente casi siempre exitosa– hacia la propiedad privada y el capitalismo (De Soto, 1986), entre otras muchas razones porque el migrante tiende a repetir en la ciudad modos de producción y de relacio-

nes sociales –como la reciprocidad, la operatividad económica de la familia ampliada o el simple padrino– que difícilmente se incorporan a las normas del capitalismo moderno (Cornejo Polar 1996: 840).

El viaje de Fausta hacia la sierra para enterrar el cuerpo de su madre es un viaje de negociación y también de aceptación del cambio en la subjetividad del migrante. El no de Fausta para finalmente (in)cumplir con el deber materno de enterrar su cuerpo en el mundo andino, afirma su nuevo sentido de autonomía, su hibridez, su carácter de nuevo sujeto. Fausta se niega a enterrar a su madre en la sierra, quebrantando el deseo de los antiguos dioses precristianos, porque al atravesar por el umbral del dolor supera el trauma y encuentra un nuevo y, a su vez, antiguo dios, Pachacámac, y una *pacarina* (el mar: Mamacocha), esencia de la (inter)dependencia comercial:

Curiosamente, y a contracorriente del horizonte de expectativas propuesto en las primeras secuencias, Fausta decide enterrar el cuerpo a cientos de kilómetros de su pueblo, no en las montañas, sino frente al mar. De manera significativa, la secuencia del entierro en la playa, una de las últimas del filme, se produce en el mismo momento en que Fausta parece haber resuelto el trauma que la había perseguido durante toda la historia donde ella aparece fijada a su pasado, en estado melancólico, negándose a socializar y sobre todo jamás con los hombres (Lillo 2011: 435).

La negativa define la autonomía de Fausta sobre la dependencia del deber que impone la madre, deber materno transmitido por culpa y miedo. En cambio, el no de la *chola* Fausta es la respuesta del ser autónomo a los determinismos colectivos o familiares:

La actitud y la conducta del cholo llaman a escándalo igualmente al grupo indio como al occidental y el cholo se burla de ello. Este tema vuelve una y otra vez en el cancionero popular, en la cadena de chistes y anécdotas populares. Desde este punto de vista, el cholo es un “*revolté*”, y por ello tiende a constituirse en uno de los más activos empresarios del cambio de nuestra sociedad (Quijano 1980: 77).

5. CONCLUSIÓN: OTRA LECTURA DE LA PAPA ANDINA

Si esta lectura es posible, entonces, la papa no simboliza la resistencia “andina” a la violencia patriarcal, militar y colonial, sino que más bien señala la corporeización de una memoria traumática y por lo mismo dañina. Para un sector de la crítica, la inserción de la papa en la vagina es una acción por la que Fausta no solo reproduce una memoria comunitaria, sino que también ejerce una agencia que le permite resistir la dominación patriarcal y colonial, es un arma de la mujer indígena, porque como dice la misma Fausta: “solo el asco detiene a los asquerosos” (Vara 2012: 35). Igualmente, para nosotros, la papa es el mandato de la madre de “recordar” la violación colectiva y, con ella, la violencia generalizada en una sociedad fundada en los mecanismos dis-

criminatorios y abusivos de raza y género. Sin embargo, el vínculo “sagrado” entre la madre y la hija adquiere otra dimensión a la luz de nuestra lectura. Fausta debe liberarse de su madre para superar el trauma y poder alcanzar su autonomía como sujeto, lo que incluye también ser capaz de amar y tener relaciones sexuales (oportunidad que se da con Noé hacia el final de la película). De hecho, en el clímax de la acción, Fausta a punto de morir, le grita a Noé: “que me la quiten”. Noé la lleva al hospital, donde la papa es extraída y Fausta, salvada de la muerte. Lo que ocurre entre madre e hija es una reproducción del tránsito y la dinámica del amo y del esclavo hegeliano en versión familiar y andina. La madre es el amo. Fausta es el esclavo. Solo Fausta como esclavo/a puede ser libre (del trauma):

[A]l final, sólo el esclavo conoce qué es la realidad y la resistencia de la materia; sólo el esclavo puede obtener alguna verdadera conciencia material de su situación, ya que está precisamente condenado a esa condición [...] El amo está condenado, en cambio, al idealismo (Jameson 1986: 85).

Ni siquiera los espectadores se pueden liberar de esta dinámica y tensión entre el amo y el esclavo. El cine mismo, con sus planos, ángulos y tomas, afirma la inexistencia de la autonomía del ser porque hay fuerzas o estímulos más grandes que ejercen hegemonía sobre nosotros como consumidores de espectáculo, de arte, de exotismo, de imágenes, de comida, de política, de religión, etc. La papa entonces no necesariamente es representativa de una relación folclorizada entre los andinos y la tierra, sino que aparece en nuestra lectura como una “somatización” (o corporeización/encarnamiento) del trauma. Dice Theidon, en el libro ya citado:

La somatización aparece como un “desorden patológico de la conversión”, indicando con esto que el paciente está dando, de forma inapropiada, una expresión corporal a un trastorno mental. Implícita en esta calificación está la división entre la psique y el soma, que trae como resultado la normalización de la expresión de la angustia en términos psicológicos, mientras que su expresión somática es considerada un trastorno en sí mismo (2004: 49).

Y a continuación se refiere al término de *embodiment* (encarnamiento), sugerido por Csordas (1994) como

[...] un acercamiento metodológico en el cual la experiencia corporal es entendida como la base existencial de la cultura y del yo. El *embodiment* comienza con la suposición de que toda experiencia humana es intrínsecamente una experiencia social encarnada. Desde esta perspectiva, el cuerpo en sus varias configuraciones es utilizado transculturalmente como un medio para la expresión de las emociones de los estados del ser; lo que varía es cómo aprendemos a manipular un idioma corporal en tanto miembros de una cultura determinada (Theidon 2004: 49 s.).

Contrariamente a su idealización, la papa es una clara señal de que el cuerpo carga con memorias traumáticas y que ellas hacen del mismo un reflejo del proceso mental

e histórico. La memoria traumática se inscribe en narrativas corporales que exceden lo individual y se conectan con los violentos mecanismos de discriminación étnica y de género.

Sería inadecuado afirmar tajantemente que Llosa apuesta por la superación del trauma en la terapéutica migración a la capital. Sin embargo, tanto en *Madeinusa* como en *La teta asustada*, sus protagonistas realizan un viaje a Lima que las transforma, liberándolas de vínculos y mandatos de comunidades de origen, también víctimas de la dominación y la violencia. Es cierto, no obstante, como ya ha señalado la crítica contraria a sus películas, que el objetivo de Llosa no es la idealización telúrica o ancestral de lo andino. Su cine narra historias de individuos que “triumfan” como sujetos justamente en el desplazamiento que desmonta esencialismos. El papel del mercado, el comercio, la pujanza empresarial juegan un rol fundamental es la transformación de los personajes. En Lima, el mar, símbolo y deidad del comercio, la apertura y el cambio (la globalización) contrario a la sierra, en esta lectura de Llosa, representa la liberación y la felicidad de los personajes. De este modo, el cine de Llosa se inserta controversialmente en el terreno polémico del arte y los estudios andinos.

FILMOGRAFÍA

La teta asustada. Perú/España: 2009. Duración: 95 min. Dirección: Claudia Llosa.

Madeinusa. Perú/España: 2005. Duración: 103 min. Dirección: Claudia Llosa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arguedas, José María (1990): *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Eve-Marie Fell (ed.). Nanterre et al.: ALLCA XX (Colección Archivos).
- Benjamin, Walter (1998): *The Origin of German Tragic Drama*. John Osborne (trad.). London/New York: Verso.
- Cornejo Polar, Antonio (1996): “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. En: *Revista Iberoamericana*, 62, 176-177, pp. 837-844.
- Csordas, Thomas (ed.) (1994): *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and self*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jameson, Fredric (1986): “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”. En: *Social Text* 15, pp. 65-88.
- Lillo, Gastón (2011): “*La teta asustada* (Perú, 2009) de Claudia Llosa: ¿memoria u olvido?”. En: *Ojo al Cine. Revista de Crítica Latinoamericana*, 73, pp. 421-448.
- Matos Mar, José (2004): *Desborde popular y crisis del estado: veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Quijano, Aníbal (1977): *Dependencia, urbanización y cambio social en Latinoamérica*. Lima: Mosca Azul Editores.
- (1980): *Dominación y cultura: Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul Editores.

- Rancière, Jacques (1995): *On the Shores of Politics*. Liz Heron (trad.). London: Verso.
- Sánchez Garrafa, Rodolfo (2013): “Simbolismo y ritualidad en torno a la papa en los Andes”. En: <<http://www.alberdi.de/MitPaSaGal13.pdf>> (15.03.2017).
- Soto, Hernando de (1986): *El otro sendero: la revolución informal*. Lima: Ediciones El Barranco.
- Theidon, Kimberly (2004): *Entre prójimos, el conflicto armado interno y la política de reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Torero, Alfredo (1980): *El quechua y la historia social andina*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Vara, Patricia (2012): “Posmemoria femenina en La teta asustada”. En: *Letras Femeninas XXXVIII*, 1, pp. 31-41.
- Williams, Gareth (2004): “Chimbote and the Shores of *indigenismo*: Biopolitics and Bare Life in *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”. En: *Revista de Estudios Hispánicos*, 38, 1, pp. 43-68.

Fecha de recepción: 20.12.2016

Versión reelaborada: 22.03.2017

Fecha de aceptación: 03.04.2017

El **Enrique Bernal Albites** es poeta, novelista y profesor de Castellano y Literatura Latinoamericana en la University of Northern Colorado. Su especialidad es la producción cultural contemporánea del área andina: narrativa, poesía, conflicto armado y género. Ha publicado la antología de poesía peruana de los noventa, *Los relojes se han roto* (coed., 2005), la novela *Los territorios ocupados* (2008) y el libro de poesía *21 poemas: Cerridwen* (2002). Asimismo, ha publicado artículos sobre cine andino, homoerotismo en los Andes y ecocrítica andina en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Cincinnati Romance Review*, entre otras.

La **Leila Gómez** es profesora de Literatura Latinoamericana y Comparada en la University of Colorado, Boulder. Su especialidad son la literatura de viajes y los estudios de género. Ha publicado *Iluminados y tráfugas, relatos de viajeros y ficciones nacionales en Argentina, Paraguay y Perú* (2009) y *Darwinism in Argentina* (ed.; 2011), entre otros libros y artículos. Durante 2015 y 2016, fue *visiting scholar* en la Goethe-Universität-Frankfurt am Main con un proyecto sobre viajeros en México, con financiación por medio de una beca para investigadores avanzados de la Fundación Alexander von Humboldt.