

## Cuerpo, mirada y género en la película *La teta asustada* de Claudia Llosa

Rosa Tapia<sup>1</sup>

**Resumen:** Estudio sobre la película de Claudia Llosa *La teta asustada* (Perú-España, 2009) dedicado a la relación entre la representación del cuerpo, la mirada cinematográfica y el género a la luz de dos referentes teóricos esenciales, los estudios de biopolítica de Giorgio Agamben en *Homo Sacer*, y la exploración del concepto de fuera de plano por la teórica feminista Teresa de Lauretis.

**Palabras Clave:** cine latinoamericano- cine peruano – cuerpo – mirada cinematográfica – género – biopolítica – sujetos femeninos – sujetos indígenas.

**Abstract:** Study on Claudia Llosa's film *The Milk of Sorrow* (Peru-Spain, 2009) dedicated to the relationship among different representations of the body, cinematic gaze, and gender according to the theoretical referents provided by Giorgio Agamben's *Homo Sacer* and Teresa de Lauretis' feminist exploration of the "off camera" concept.

**Keywords:** Latin American cinema - Peruvian cinema – body - cinematic gaze – gender – biopolitics - female subjects - indigenous subjects.

*La teta asustada* es una coproducción hispano-peruana del 2009 y el segundo largometraje de Claudia Llosa, la cual es sobrina del escritor y político peruano Mario Vargas Llosa. El primer film de esta cineasta, *Madeinusa*, tuvo una gran recepción en el festival de Sundance de 2006 y ganó varios premios internacionales. Por su parte, *La teta asustada* ganó el Oso de Oro en la Berlinale, fue estrenada en España antes que en Perú, y compitió por el Oscar a la mejor película de habla no inglesa en 2010. El film tiene como personaje protagonista a la joven quechua Fausta, quien vive con la familia de su tío en los suburbios de Lima y padece de "la teta asustada", un término recogido originalmente en los estudios de antropología médica de Katherine Theidon. Según sus estudios, la creencia entre la comunidad indígena quechua es que la enfermedad se transmite por la leche materna. Se da en hijos de mujeres que sufrieron violación o abuso durante el conflicto civil entre las Fuerzas Armadas de Perú y el grupo revolucionario Sendero Luminoso. Los infectados supuestamente nacen sin alma a causa del "susto" de sus madres, y son víctimas de un terror atávico que los aleja de sus familias y conocidos. En una entrevista a Theidon en que se le preguntó por la película y el origen del término, la investigadora respondió:

---

<sup>1</sup>. Rosa Tapia es española, profesora titular y directora del Departamento de Español en Lawrence University, EE.UU. Tapia tiene un doctorado de Penn State University, un máster de la University of Delaware y una licenciatura de la Universidad de Granada, España. Sus áreas de investigación incluyen la novela española contemporánea y el cine latinoamericano y español, con un enfoque especial en los estudios de género y construcción de identidades nacionales. Tapia ha publicado un libro sobre las representaciones del nacionalismo catalán en la novela de fines del siglo XX, y es autora de diversos artículos y capítulos sobre literatura y cine iberoamericano en publicaciones y libros de EE.UU., España y Latinoamérica.

Somebody gave (Llosa) my book. It's all been this wonderful serendipity. I didn't even realize the movie was being made. Someone gave her my book *Entre Prójimos* and she began to read the testimonies where the women talked about their concerns. What the women were talking about was how fear had altered their bodies. But also their concerns about their fear being transmitted to their nursing babies through breastfeeding. The women spoke so poignantly about the fright in the breast: the milk of rage, of worry, of sorrow. They would use different terms at different times. All of these emotions can affect women's bodies and she can pass them through her breast milk to her children. So there was tremendous concern about the children. 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 breast milk to her baby. I translated the original Quechua term as *la teta asustada* (Guillén).

En la película, Fausta hereda este mal de su madre, el cual se manifiesta por una serie de síntomas físicos y psicológicos. La muerte de la madre de Fausta y el deseo de ésta de enterrarla en la aldea natal ponen en marcha una serie de sucesos que parecen encaminados a cambiar el destino de la protagonista. Con el objeto de ganar dinero para el viaje, Fausta encuentra empleo como criada de una pianista, antes famosa y ahora olvidada. La difícil comunicación entre señora y criada encuentra un punto de contacto en la música tradicional que Fausta guarda en su memoria. Esta será la clave para una nueva relación entre ambas, la vuelta al candelero para la pianista, un abandono y un final inesperado.

El estreno de la película en el extranjero y en Perú provocó un debate interesante y relativamente agrio en los medios de comunicación tradicionales y en la blogosfera. El motivo de desacuerdo más frecuente es la representación del sujeto indígena en el contexto peruano de principios del siglo XXI. Este desacuerdo particular se agrega a décadas de debate sobre la posibilidad ética de representación cinematográfica del subalterno en general, y del femenino en particular, en el contexto latinoamericano. Por lo tanto, cuando se estrena *La teta asustada* en 2009, es de esperar un cierto escepticismo sobre su capacidad de representación “legítima.” La discusión estuvo y está marcada por los vaivenes políticos y culturales más recientes en la región, así como por las visiones contrapuestas sobre el cine y sus concesiones cuando forma parte de una industria globalizada. En lo sociopolítico, el contexto cultural e histórico del film es heredero del conflicto civil y del controvertido proceso oficial de reconciliación peruana. En el terreno de la producción y financiación, se trata de una coproducción latinoamericana y europea. Por esta razón, así como por el currículo y pedigrí de Claudia Llosa, *La teta asustada* tiene un linaje “sospechoso” para ciertos sectores de la crítica y la sociedad peruana. El punto de disputa principal es su credibilidad como portavoz de la subjetividad indígena femenina, de modo que la película es denostada en algunos casos por estereotípica, comercial y racista, mientras que en otros es considerada objeto de un acercamiento fílmico valioso y pertinente.

A unos años de distancia del estreno, el presente ensayo plantea la pregunta de si la película abrió un espacio, o mejor dicho, si fue capaz de inventar un *no-espacio* de representación viable del sujeto subalterno, en este caso la mujer indígena en el contexto del siglo XXI. El análisis se apoya en un examen de la relación entre cuerpo, mirada y género en *La teta asustada* a la luz de dos referentes teóricos esenciales. El

primero proviene de la obra *Homo Sacer* de Giorgio Agamben, cuyo estudio de los conceptos biopolíticos de *vida desnuda* y *homo sacer* nos permiten examinar la corporalidad desechable del sujeto femenino indígena en el film. El segundo apoyo teórico de este ensayo es “La tecnología del género” de Teresa de Lauretis, donde se propone el *fuera de plano* como espacio que escapa tanto a los planteamientos del cine clásico como a las simplificaciones del feminismo anterior sobre la mirada cinematográfica. En resumen, se trata de dilucidar si el film realmente cuestiona los binarismos de género de la institución cinematográfica, y si consigue plantear una alternativa seria para la voz del sujeto femenino indígena dentro de, o frente a los espacios biopolíticos vigentes. El presente ensayo demuestra que la película consigue abrir un intersticio interesante para la mirada y la perspectiva subalterna mediante recursos principalmente técnicos y conceptuales. No obstante, el potencial de estos recursos para exponer, cuestionar y desestabilizar el orden biopolítico queda neutralizado por el patrón terapéutico convencional de la diégesis.

La interpretación patológica y terapéutica en términos comunales es recurrente en la conversación sobre obras de arte que aluden a la violencia, el trauma y la reconciliación colectiva de una sociedad. Es interesante observar que la ubicuidad y aceptación de este discurso es tal, que habitualmente se pasa por alto su genealogía ideológica e institucional. Curiosamente, éste es uno de los meta discursos de la modernidad que menos se cuestionan en la esfera popular, lo cual es cuando menos sorprendente si tenemos en cuenta la indudable influencia de los estudios sobre biopolítica en el pensamiento moderno y contemporáneo. En el caso de *La teta asustada*, tal enfoque es prácticamente inevitable por la representación de un cuerpo-símbolo enfermo y su peripecia de curación. Además de la ubicuidad cultural del discurso terapéutico, es muy posible que la influencia de los estudios de antropología de Theidon en la película de Llosa tenga algo que ver con el molde narrativo sobre el que la cineasta peruana compone su historia, ya que según Theidon, in “medical anthropology ... we look at systems of healing. We look at questions regarding the body. In my case, I'm interested in trauma and traumatic memory and how people understand where memory sediments and what you can do about that.” (Guillén). No es de extrañar, por tanto, que la película se viera contagiada de este imperativo médico. La introducción de una entrevista a Llosa del año 2010 declara que *Madeinusa*, “aclamada en el extranjero y criticada por sectores del público peruano que encontraban que repetía estereotipos sobre la gente de los Andes, es una búsqueda violenta de una identidad no falocéntrica. Por otro lado, *La teta asustada* es una película de aprendizaje y duelo.” “El filme explora la vida de Fausta [la protagonista] desde la muerte de su madre hasta que consigue enterrarla: un viaje interior de duelo que funciona también como un camino de curación para su enfermedad” (Chauca et al. 45-46).

En *Homo sacer*, Giorgio Agamben retoma una noción de Walter Benjamin que considera fundamental para comprender ciertos procesos político-sociales del siglo pasado y del presente: la “vida desnuda”. Se refiere a una “zona de indistinción” entre dos tipos de vida. La primera es una vida protegida y reconocida por un orden jurídico-político (el *bios*) y la segunda es la mera vida biológica (el *zoe*) (12). Es decir, la vida del *zoe* es un “mero cuerpo” carente de reconocimiento y protección jurídica. Con este concepto, Agamben continúa y responde a las investigaciones sobre biopolítica de Michel Foucault. Para éste, el biopoder se refiere al proceso por el cual la política de los estados nacionales modernos comienza a hacerse cargo de la vida biológica de los individuos, y contrapone este proceso al viejo modelo jurídico premoderno de la soberanía. En cambio, Agamben conecta el poder soberano premoderno con el biopoder moderno a partir de la teoría de Carl Schmidt. Schmidt define la estructura de la soberanía a partir del estado de excepción, el cual ocurre

exclusivamente por la voluntad del soberano. En el estado de excepción se suspende el estado de derecho, de modo que la vida queda a merced del poder soberano (Agamben 13-14). Es esta vida a la que Agamben llama “desnuda” u “homo sacer”: un mero cuerpo que queda totalmente desprotegido al quedar fuera de la esfera jurídico-legislativa del ciudadano soberano. Agamben muestra de este modo que la soberanía y el biopoder se unen para dar lugar a los estados de excepción, de un modo que captura, excluye y produce “vidas desnudas”. De ahí el apelativo agambeniano de *sacer* o sagrada para este tipo de vida, en el sentido de eliminable sin ser objeto de homicidio ni ejecución y, al mismo tiempo, no sacrificable:

What defines the status of *homo sacer* is therefore not the originary ambivalence of the sacredness that is assumed to belong to him, but rather both the particular character of the double exclusion into which he is taken and the violence to which he finds himself exposed. This violence – the unsanctionable killing that, in his case, anyone may commit – is classifiable neither as sacrifice nor as homicide, neither as the execution of a condemnation to death nor as sacrilege. Subtracting itself from the sanctioned forms of both human and divine law, this violence opens a sphere of human action that is neither the sphere of *sacrum facere* nor that of profane action. This sphere is precisely what we are trying to understand here. We have already encountered a limit sphere of human action that is only ever maintained in a relation of exception. This sphere is that of the sovereign decision, which suspends law in the state of exception and thus implicates bare life within it. We must therefore ask ourselves if the structure of sovereignty and the structure of *sacratio* might be connected, and if they might, from this perspective, be shown to illuminate each other. We may even then advance a hypothesis: once brought back to his proper place beyond both penal law and sacrifice, *homo sacer* presents the originary figure of life taken into the sovereign ban and preserves the memory of the originary exclusion through which the political dimension was first constituted. The political sphere of sovereignty was thus constituted through a double exclusion, as an excrescence of the profane in the religious and of the religious in the profane, which takes the form of a zone of indistinction between sacrifice and homicide. The sovereign sphere is the sphere in which it is permitted to kill without committing homicide and without celebrating a sacrifice, and sacred life – that is, life that may be killed but not sacrificed – is the life that has been captured in this sphere (52-53).

En el contexto del conflicto peruano, la designación de “guerra civil” o “violencia terrorista” como espacios preferentes para el estado de excepción permiten la suspensión del estado de derecho. A lo largo de *La teta asustada*, el cuerpo indígena, específicamente el femenino, viene a encarnar la exclusión y la desprotección del “homo sacer” en ese estado de excepción, cuyas secuelas persisten en la etapa posterior al proceso oficial de reconciliación. El primer ejemplo es el testimonio cantado de los horrores de la violencia que sufrió la madre de la protagonista. La musicalización del relato lo circunscribe en un espacio lírico, íntimo, no simbólico, privado, femenino y oral, propio de los vehículos narrativos de la memoria no oficializada. En este sentido, establece un contraste con los documentos oficiales de la comisión para la reconciliación, no por su contenido, sino por su formato y puesta en escena. La canción del personaje de Perpetua, la madre de Fausta,

describe la desprotección absoluta de la “vida desnuda” desde el punto de vista jurídico-político. Tanto el ejército como la guerrilla pueden violarla y sacrificarla como si no fuera humana, es decir, como si no perteneciera a la esfera del *bios*. Y aún así, el canto en quechua de Perpetua actúa como motivo de la resistencia a la categorización de “vida desnuda” que se observa a lo largo de la película:

Quizás algún día / tú sepas comprender / lo que lloré, lo que imploré de rodillas / a esos hijos de perra. / Era de noche gritaba / los cerros remedaban / y la gente reía. / Con mi dolor luché diciendo, / a ti te habrá parido / una perra con rabia... / Por eso le has comido tú sus senos. / Ahora pues, trágame a mí. / Ahora pues, chúpame a mí, / como a tu madre. / A esa mujer que les canta / que de noche la agarraron / la violaron. / No les dio pena / de mi hija no nacida. / No les dio vergüenza. / Esta noche me agarraron, me violaron / 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. (Traducción subtitulada en castellano del original en quechua.)

La férrea oposición de Fausta a enterrar el cuerpo de su madre en las afueras de la ciudad, espacio simbólico de la exclusión del *bios*, es otra de las formas en que el personaje se resiste al orden biopolítico vigente. De ahí su empeño en conservar el cuerpo hasta poder enterrarlo donde le corresponde, en su aldea natal de las montañas, según unas creencias que son ajenas a la esfera del soberano. La clave de la importancia de esta estrategia de resistencia la revela otro personaje del film, la tía de Fausta, cuando alude a la costumbre de embalsamar cadáveres de víctimas durante la guerra, debido a la falta de documentación legal de los muertos. El propósito en ese tiempo era el de poder demostrar a las autoridades su existencia anterior y su categoría de sujetos del estado de derecho, es decir, inscribir a los muertos en el espacio jurídico-político del soberano. Una diferencia fundamental estriba en que Fausta insiste en la momificación de su madre durante un marco temporal posterior al relato de su tía, no durante la guerra sino en un supuesto período de paz donde oficialmente no hay suspensión del estado de derecho, y además en la ciudad de Lima, la capital del estado. En este sentido, es significativa la representación de los diferentes espacios urbanos en la película, particularmente la separación física entre la zona residencial acomodada donde vive la pianista, el caótico mercado como territorio intermedio, y los áridos cerros de la remota periferia capitalina donde se hacían las precarias viviendas de los refugiados indígenas, muchos de los cuales llegaron a la capital huyendo del conflicto civil. Para entender bien el estatus de esta particular población periférica, es importante recordar la reflexión de Agamben sobre la posición de los refugiados en la ordenación biopolítica del estado moderno:

One of the essential characteristics of modern biopolitics (which will continue to increase in our century) is its constant need to redefine the threshold in life that distinguishes and separates what is inside from what is outside. Once it crosses over the walls of the *oikos* and penetrates more and more deeply into the city, the foundation of sovereignty – non political life – is immediately transformed into a line that must be constantly redrawn. Once *zoē* is politicized by declarations of rights, the distinctions and thresholds that make it possible to isolate

a sacred life must be newly defined. And when natural life is wholly included in the *polis* – and this much has, by now, already happened – these thresholds pass, as we will see, beyond the dark boundaries separating life from death in order to identify a new living dead man, a new sacred man.

2.3. If refugees (whose number has continued to grow in our century, to the point of including a significant part of humanity today) represent such a disquieting element in the order of the modern nation-state, this is above all because by breaking the continuity between man and citizen, nativity and nationality, they put the originary fiction of modern sovereignty in crisis. Bringing to light the difference between birth and nation, the refugee causes the secret presupposition of the political domain – bare life – to appear for an instant within that domain. In this sense, the refugee is truly “the man of rights,” as Arendt suggests, the first and only real appearance of rights outside the fiction of the citizen that always covers them over. Yet this is precisely what makes the figure of the refugee so hard to define politically (77).

Fausta se muestra consciente de la exclusión biopolítica que denota el marginamiento espacial del refugiado cuando impide que su tío entierre el cadáver de Perpetua en el terreno aledaño a la casa familiar, como si fuera un animal. El problema de la solución temporal del embalsamamiento es que interfiere con la costumbre tradicional de enterrar a los muertos para el descanso de su alma. La consecuencia es que los cuerpos no enterrados ni documentados, como el de la madre de Fausta, quedan en un espacio intermedio, ni dentro ni fuera del estado de derecho suspendido. Así, este elemento del film cuestiona la demarcación entre la esfera del soberano y la del *homo sacer* al plantear la posibilidad de crear un espacio nuevo que cuestione y subvierta ese orden. No obstante, como se verá más adelante, el destino final del ataúd de Perpetua en la película debilita de forma significativa el potencial transgresor del cuerpo embalsamado como signo y lugar de resistencia.

El que la directora y heroína sean mujeres, así como el persistente enfoque en el cuerpo femenino que está presente en el título mismo de la cinta, invita asimismo un examen desde la perspectiva de los estudios cinematográficos de género. Desde este ángulo, ciertos elementos técnicos de la mencionada escena de momificación invitan a ahondar en la relación que existe entre el cuerpo femenino (violentado, enfermo, muerto o curado) y la mirada cinematográfica a lo largo de la cinta. Con este propósito, es útil enlazar el análisis previo del cuerpo desechable (“vida desnuda”) con el concepto de “fuera de plano” cinematográfico, tal como fue definido por Teresa de Lauretis. El propósito es, este caso, cuestionar si *La teta asustada* ofrece una mirada externa que desestabilice los binarios de sexo-género tradicionales que son parte inherente del orden biopolítico. Según De Lauretis, el fuera de plano es:

“[E]l espacio no visible en el cuadro pero que puede inferirse a partir de lo visible en el cuadro. En el cine clásico y comercial, el fuera de plano es, de hecho, borrado, o, mejor, refundido y encerrado en la imagen por las reglas cinemáticas de la narrativa (...). Pero el cine de vanguardia ha mostrado que el fuera de plano existe concurrentemente y a lo largo del espacio representado, lo ha hecho visible reparando su ausencia en el cuadro o en la sucesión de cuadros, y ha mostrado que incluye no sólo a la cámara (el punto de articulación y perspectiva desde el que la imagen se construye) sino también al espectador (el punto donde la

imagen es recibida, re-construida y re-producida en/ como subjetividad” (29).

Cuando De Lauretis examina la institución cinematográfica y las alternativas feministas desde la lente del género, observa que “La mayoría de las teorías disponibles de lectura, escritura, sexualidad, ideología o cualquier otra producción cultural, están contruidos sobre narrativas masculinas de género (...) limitadas por el contrato heterosexual.” Una alternativa real debe tratar de “Crear nuevos espacios de discurso, de reescribir las narrativas culturales y de definir los términos de otra perspectiva, una perspectiva desde ‘otra parte.’” Esta alternativa, “La pienso como espacios en los márgenes del discurso hegemónico, espacios sociales cavados en los intersticios de las instituciones y en las grietas resquebrajaduras de los aparatos del poder-saber” (28). Y continúa, más adelante:

“No me refiero a un movimiento de un espacio a otro más allá o afuera de él: digo, desde el espacio de una representación, la imagen producida por representación en un campo discursivo o visual, hacia el espacio exterior de la representación, el espacio exterior del discurso, que podría, entonces, pensarse como “real”; (...) o, nuevamente, desde el espacio simbólico construido por el sistema sexo-género a una “realidad” externa a él. Porque, claramente, no existe una realidad social para una sociedad dada fuera de su particular sistema sexo-género (la categoría mutuamente excluyente y exhaustiva de lo masculino y lo femenino). A lo que me refiero, en cambio, es a un movimiento desde el espacio representado por/en una representación, por en un discurso, por/en un sistema sexo-género, hacia el espacio no representado aunque implícito (invisible) en ellos” (28-29).

La definición de De Lauretis, en combinación con los conceptos de Agamben de la sección anterior, son particularmente útiles para analizar una escena crucial en el film de Llosa, la cual provee una de las claves más importantes para la interpretación del resto de película. Se trata de la escena de la momificación del cuerpo de la madre de Fausta. Ésta comienza con la cámara enfocando la escena inicialmente desde arriba. Se oye la voz de la madre, muy cerca, desde el punto de vista de la cámara, cantando otra vez en quechua en un dentro y fuera de plano simultáneo. La focalización a través de la toma visual y del sonido representa la mirada de la voz que canta, la madre, mirando su propio cuerpo. Este artificio técnico comunica un sentido indiscutible de presencia en forma de mirada, que contrasta con los elementos narrativos que aluden al cuerpo como desechable o invisible, en tanto que residuo insignificante de la “vida desnuda”, tal como se definió anteriormente. La escena se realiza con un uso del “fuera de plano” que apunta al “espacio no representado aunque implícito (invisible) en” el ordenamiento social vigente que define De Lauretis. El punto de vista del espectador, que es el de la cámara, coincide durante la escena con el punto de vista del *homo sacer* mediante un artificio técnico y un recurso narrativo que rompe con la convención del cine clásico. De este modo, el film crea un espacio narrativo para la mirada y un punto de focalización que plantea claramente la permeabilidad o falta de distinción entre las esferas biopolíticas anteriormente definidas. Asimismo, son de destacar una serie de tomas en que la cámara se enfoca de forma no convencional en los ojos de Fausta, mediante primerísimos planos, o jugando con el encuadre de su cabeza, enfatizando así la primacía de su mirada sobre las otras, así como su invisibilidad y/o mudez voluntaria o simbólica en ciertas escenas. Igualmente notable

es el uso del sonido, el equívoco, y los encuadres dentro de la casa señorial para representar la distancia y difícil comunicación entre Fausta y la pianista.

En contraste con la capacidad desestabilizadora de la escena y otros elementos anteriormente mencionados, hay una serie de motivos argumentales en el film que desactivan su potencial al caer en patrones discursivos más convencionales y repetidos en la representación de lo indígena. La directora misma destaca en la entrevista anteriormente citada esta visión idealizada y externa, cuando habla de representar al “pueblo, que tiene sus mitos y su inconsciente, su pureza, sus danzas y sus cantos para poder expresarse, para liberarse, para poder hablar de lo que no comprende y enfrentarse a aquello que le duele” (Chauca et al. 48). El principal ejemplo argumental de este tipo de discurso es el de la relación de Fausta con su patrona. Se presenta una sub-trama de en la que la pianista blanca se apropia de la riqueza cultural indígena que Fausta representa con sus canciones. El uso de los motivos de los espejos y las perlas, así como la utilización del *traveling*, los planos de las miradas, y los espacios en la puesta en escena, alude sin sutilezas a la historia colonial y postcolonial de expolio y engaño. En este sentido, cabe preguntarse si hay suficiente reflexión sobre el rol de la propia película en estas relaciones de explotación, aunque hay que agradecerle el tacto de no usar el manido tópico de la solidaridad femenina como relación idealizada entre mujeres con distinto nivel de privilegio. En un marco diferente, la conciencia de autoría de Fausta sobre la canción de “La sirena” y el mal fin de las relaciones entre la pianista y Fausta parece garantía de un aporte potencialmente sustancioso al diálogo sobre subalternidad y construcción de género. No obstante, la inscripción del film dentro del metadiscurso terapéutico y conciliador limita su potencia subversiva, como se ha venido señalando.

Por otro lado, la relación entre Fausta y el jardinero de la pianista, una figura entre marital y paterna, sigue patrones marcadamente tradicionales en cuando a las relaciones entre los sexos y la construcción del género. El motivo de la papa, aunque prometedor desde el punto de vista simbólico, se diluye en simplificaciones de tipo étnico-cultural y sexual-genérico. La conexión entre Fausta, la papa y la madre tierra, no consigue superar ciertos clichés conservadores en su construcción exotizada de la identidad indígena y femenina. El potencial desestabilizador que tiene el gesto de resistencia radical de taponar el cuerpo con la papa queda anulado por la petición de ayuda de Fausta al jardinero para que se la saque, y de esta manera la salve. El jardinero, como personaje real y símbolo tanto étnico como genérico-sexual, es el que asume el control de rescribir el signo al introducir la papa en el jardín de la pianista blanca, de donde había estado prohibida hasta entonces por su fealdad. El regalo de la papa en flor para la protagonista y su conexión con una Fausta “curada,” fértil, y por tanto, ya plenamente mujer, no deja lugar a equívocos. Es el complemento de una escena previa en que la prima de Fausta pela la papa para demostrar que está preparada para el matrimonio. El asunto del itinerario terapéutico queda así formulado en términos de una construcción tradicional y esencializada de la identidad indígena y femenina.

La capacidad desestabilizadora de la relación entre Fausta y su madre muerta, inscrita en los intersticios del discurso dominante, queda en suspenso hasta el último viaje hacia la aldea, el cual termina en la playa, ante una barca varada en una cueva, que según Llosa es símbolo de la papa en la tierra peruana. La propia directora refrenda con sus palabras la intención conciliatoria de este final,

(C)uando Fausta entierra a su madre, ella representando los Andes y la playa representando la costa, le dice: “Mira el mar mamá.” No vale únicamente que la costa mire a la sierra, también tiene que darse el

opuesto: la sierra tiene que mirar a la costa. El acercamiento debe ser de ambos lados (Chauca et al. 52).

Llosa aduce en la misma entrevista, cuando se le pregunta por las críticas, que la obra no trata de dar respuestas sino de abrir un debate mediante la presentación de un espejo a la sociedad que representa.

Cuando me preguntan si quiero retratar la realidad del Perú, digo ¿cuál realidad? ¿La tuya, la mía, la del señor que está allí? La realidad no se puede retratar, porque le pertenece solamente a quien la mira, está en el punto de vista de quien la retrata. Por lo mismo, cuando pones una cámara delante de algo lo transformas, ya mutó en otra cosa. No pretendo retratar la realidad, pretendo interpretar, apuntar y levantar un tema que de alguna manera ayude a generar argumentos, para luego sacar discusiones que tenemos reprimidas (Chauca et al. 52).

A modo de colofón, debe destacarse que esta confesión de indeterminación e imposibilidad de representar la realidad del otro va seguida de un alegato sobre el poder del simulacro, como algo positivo que surge de la escasez y que va unido al mensaje de esperanza del film. En resumen, aunque la segunda obra de Llosa consigue poner una cuña para otra mirada mediante su representación del cuerpo desechable, la exploración de otras “vidas” en los intersticios del orden biopolítico, y cierto uso de elementos temáticos y técnicos con un potencial desestabilizador indiscutible, esta posibilidad se diluye en el patrón terapéutico de la diégesis. Por todo lo anteriormente dicho, a la pregunta de si el film consigue plantear una alternativa que dé voz al sujeto femenino indígena dentro de, o frente a los espacios biopolíticos y genérico-sexuales vigentes, la respuesta es que se da un paso importante pero insuficiente. La película se convierte así en representante de las limitaciones prácticas, políticas y culturales que la representación de la subalternidad todavía conlleva para un cine peruano y latinoamericano que busque productores y distribuidores en un mercado global.

### **Filmografía**

*La teta asustada*. Dir. Claudia Llosa. Olive Films, 2010. DVD.

*Madeinusa*. Dir. Claudia Llosa. Film Movement, 2007. DVD.

### **Obras citadas**

Agamben, Giorgio, and Daniel Heller-Roazen. *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1998. Print.

Chauca, Edward M; Ramirez, Rafael; & Sitnisky-Cole, Carolina. ““No pretendo retratar la realidad. Pretendo interpretar un tema para sacar discusiones que tenemos reprimidas”: Una entrevista con Claudia Llosa.” *Mester*, 39 (1). 2010. 45-55. Web. 10 May 2013.

Guillén, Michael. “PSIFF10: The Milk Of Sorrow (La Teta Asustada, 2009): Interview With Dr. Kimberly Theidon.” *Twitch*. Web. 12 May 2013.

Lauretis, Teresa de. "La tecnología del género." Trans. Ana María Bach and Margarita Roulet. *Mora*, 2: 1996. 6-34. Print.

Recebido para publicação em 15-10-13; aceito em 15-11-13