

## **La voz como espacio del deseo en *Madeinusa* y *La teta asustada***

por María José Punte \*

**Resumen:** Las dos películas de la directora peruana Claudia Llosa, *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009), plantean la conflictiva relación entre tradición y modernidad, a partir de la mirada de mujeres adolescentes. Desde una perspectiva de género, es posible advertir que en ambas historias se trabaja sobre la constitución de nuevas subjetividades femeninas, que se plantan contra las instituciones de la familia y del Estado. Este análisis recurre a Judith Butler y a su teorización desde el mito de Antígona, así como a la construcción de la voz a partir de Michel Chion. El objetivo es abordar dos ejemplos de cine en el que se busca dar visibilidad al deseo de los sujetos femeninos.

**Palabras claves:** Claudia Llosa, estudios de género, voz, Antígona, deseo.

**Abstract:** Peruvian director Claudia Llosa's films *Madeinusa* (2006) and *The Milk of Sorrow* (2009) addresses the controversial tension between tradition and modernity in Peru's Andean cultures from an adolescent vantage point. While gender studies allows for underscoring the construction of female subjectivities struggling with coercive institutions such as the family and the state, Judith Butler's interpretation of Antigone's Myth and Michel Chion's theories about voice in cinema allow for a feminist approach to these movies. Llosa's films succeeds in representing female desire by emphasizing the role of the voice.

**Key words:** Claudia Llosa, gender studies, voice, Antigone.

**Fecha de recepción:** 24/01/2014

**Fecha de aceptación:** 19/10/2014

El surgimiento de una generación de cineastas en América Latina de gran visibilidad en el escenario internacional y un alto nivel de reconocimiento se torna doblemente interesante por la considerable resonancia de algunas figuras femeninas. De ahí que resulte más que pertinente plantearse cuál es la impronta que recibe un cine dirigido por mujeres. Y en qué medida esa impronta sirve para cambiar los paradigmas que con tanta tenacidad se ha ocupado de fortalecer el aparato cinematográfico desde su surgimiento hasta el presente. Sobre todo en lo que concierne a lo que Teresa de Lauretis denomina las “tecnologías del género”. Es decir, el género como producto de varias tecnologías sociales (siguiendo la conceptualización de Foucault) entre las que se encuentra el cine, junto con los discursos, epistemologías y demás prácticas críticas institucionalizadas, así como prácticas de la vida cotidiana (De Lauretis, 1987). Más aún cuando es evidente la preponderancia de una mirada hegemónica, que tiende a fagocitar o invisibilizar los intentos locales de producir desde las propias orillas. En ese contexto, la aparición de un trabajo como el de la peruana Claudia Llosa (Lima, 1976) resulta útil para abonar las reflexiones de la crítica de cine feminista.

Esta directora lleva en su haber dos largometrajes, *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009), que han conseguido una gran repercusión en los canales que hoy en día alimentan el consumo global de productos culturales. A pesar de su exitosa recepción internacional, las películas originaron en su país acaloradas discusiones que en gran medida giraron en torno a la legitimidad de la mirada (Bustamante, 2006; Portocarrero, 2006; Zevallos-Aguilar, 2006). Se ponía en cuestión la competencia de una limeña para hablar acerca de las culturas serranas. Este debate tendió a concentrarse en cuestiones de etnia y de clase, con el pivote colocado en la controversia del vínculo siempre conflictivo entre tradición y modernidad.<sup>1</sup> Al quedar acorralado en la pregunta acerca de qué

---

<sup>1</sup> Según Sarah Barrow, el cine en Perú exhibe desde los comienzos esta tensión entre una vida urbana y una rural. Se escenifica, sobre todo en la cinematografía de las primeras décadas,

imagen (negativa) del Perú se transmitía hacia el exterior mediante su tratamiento de estos temas locales, dicha crítica quedó encerrada en una polaridad clásica, codificada desde el siglo diecinueve como la oposición entre civilización y barbarie. En estas primeras aproximaciones resultó velada la discusión acerca del género, profundamente imbricada en ambas películas. No es un dato menor, por lo que una aproximación desde el campo de los Estudios de género se hace indispensable. Dicho desafío fue abordado en aportes académicos posteriores, que reconocieron la contribución capital de las películas de Llosa para una discusión política y social que no obnubilara las problemáticas ligadas a los colectivos de mujeres (Velez 2011).<sup>2</sup>

Si bien la temática más evidente en ambas películas es la aculturación de las poblaciones andinas, así como la conflictiva relación entre tradición y modernidad, es posible reconocer una serie de mitos involucrados en la trama que apuntan al corazón de la cultura occidental, como reconoce el trabajo de Juli Kroll (2009). Este elemento puede explicar en varios sentidos su buena acogida más allá de las fronteras del Perú. De todos modos, hay un tema que es central, la violencia de género emergente en un sistema patriarcal, algo que está presente en todas las sociedades actuales de manera más o menos acuciante. Las películas además hablan acerca de la pérdida y del duelo en un contexto de violencia contra las mujeres, y de la dificultad de articular discursivamente el deseo por parte de los sujetos femeninos en una situación de doble subalternidad.

---

como el conflicto entre una visión idílica del mundo rural en contraste con los peligros de la ciudad de Lima, espacio delineado desde la amenaza o la tentación (Barrow, 2005: 41).

<sup>2</sup> El artículo de Irma Vélez se acerca al argumento principal de este texto, aunque su punto de partida es otro. Ella centra su indagación en la figura materna para codificar la violencia política contra las mujeres en Perú bajo la noción de un “matricidio” que es tanto físico como simbólico: “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 (*Madeinusa*) como en los lastres del terrorismo en Huanay (*La teta asustada*)” (Vélez, 2011: 28). En ese sentido es que reconoce la presencia fantasmagórica de la madre, que funciona como motor de la narración.

Para la presente aproximación al tema, es relevante hacer notar la continuidad entre *Madeinusa* y *La teta asustada*, su funcionamiento como díptico. Ese carácter de unidad se encuentra reforzado por la presencia tan especial de la actriz Magaly Solier. En varios sentidos reúne los tres niveles de la mirada que había distinguido Laura Mulvey en su conocido ensayo sobre el placer visual: la del rostro, el mundo y el objeto.<sup>3</sup> Contribuye al propósito de las películas en la medida en que constituye la mediación empática entre el espectador y los serranos, los habitantes campesinos del Perú. Esta continuidad también implica un grado de identificación entre la perspectiva de la directora y la de los personajes principales en ambos casos.

Las dos películas narran una historia centrada en una mujer joven, interpretada en las dos películas por Magaly Solier, casi una niña en *Madeinusa*, un tanto mayor en *La teta asustada*, lo que demarca un cierto desarrollo de la una a la otra. El primer largometraje tiene como escenario la campiña, mientras que el segundo se mueve hacia los suburbios de Lima. La decisión de narrar historias de adolescentes pone en evidencia el reconocimiento de una identificación entre la mirada de la cámara y la mirada del personaje. Incluso si Llosa expone su propia distancia hacia la materia abordada, Magaly Solier funciona como una mediadora entre esos mundos tan distantes. Es una decisión estética, en la que la adolescencia sirve al objetivo de dar expresión a ese lugar del

---

<sup>3</sup> El cine, según Mulvey, contiene estructuras de fascinación lo suficientemente fuertes como para permitir la pérdida temporal del ego, a la vez que produce un refuerzo simultáneo del mismo. El placer del espectador radicaría en ese juego de evadirse, pero al mismo tiempo identificarse con lo que está viendo. Una de esos mecanismos es el de la mirada "escópica", el poder de observar sin ser mirado y de reprimir el propio exhibicionismo sin arriesgar. El cine de narración tradicional basa su efectividad en el placer escopofílico, que tiende a estructurar la división de roles entre el hombre y la mujer, en la que el primero resulta siempre activo y poseedor de la mirada, mientras que a la segunda le toca ser estructurante del deseo erótico y fetiche visual. La conclusión de Mulvey es que el cine apela a deseos que están ya inscriptos en el subconsciente, a la par que refuerza las estructuras patriarcales de la sociedad. Mulvey abre la posibilidad de una mirada más activa, al referirse a tres posiciones con respecto a la mirada: la de la cámara, la de los caracteres dentro de la pantalla, la del espectador. Una de sus ideas es que el lugar de la mirada define al cine. En consecuencia, le corresponde a él la posibilidad tanto de exponerlo como de variarlo. Esto permitiría que, en la medida en que se produzcan modificaciones en la construcción de la mirada, se generen cambios hacia un cine que cuestione los estereotipos de género.

intersticio, dada la caracterización de ese período como un tiempo de cambio y de inestabilidad. Esta decisión estética cumple un rol central en la propuesta del film, en términos de desestabilizar el sistema de representaciones codificado desde una estructura patriarcal falocéntrica, como se verá a partir de Judith Butler, con lo cual adquiere significación en otros planos.<sup>4</sup>

Para responder a ciertos reparos hechos a la directora en lo concerniente a su posicionamiento narrativo, vamos a tomar como punto de partida algunas nociones sobre la mirada cinematográfica que ya han sido bastante debatidas. A la pregunta por la especificidad de una mirada femenina tras la cámara, se suma la de hasta qué punto es posible generar cambios en las formas preestablecidas de mirar. Vamos a centrar la cuestión de la mirada en una particular construcción de los personajes principales mediante la que se pone el énfasis en su condición de adolescentes. La idea de una “mirada adolescente” con características diferenciadas se anuda a la tesis que Judith Butler expone en su ensayo *El grito de Antígona*. Butler vuelve a esta figura mítica para referirse a un tipo de demanda puesta en boca de un sujeto que se ubica por afuera de la norma social, que coloca la aberración en el corazón mismo de la norma. Las protagonistas de Llosa se comportan siguiendo algunos de los aspectos que ofrece Antígona como paradigma de transgresión. Lo hacen a través de su constitución en sujetos abyectos, en términos de Julia Kristeva, o monstruosos, siguiendo a Butler. La confrontación con las dos películas ha hecho emerger un elemento que resulta llamativo, a saber, la configuración de las figuras de Medusa y Fausta a partir de la voz, mediatizada por el canto. Siguiendo las reflexiones sobre el uso de la voz de Michel Chion (2004) y Kaja Silverman (1988), veremos cómo ha sido utilizado

---

<sup>4</sup> Esta idea refuerza la definición que hace Irma Vélez de la estética de Llosa como una ética, en la medida en que la directora le adjudica al espectador un rol participativo. Vélez se refiere a una estética participativa de la mirada en la medida en que Llosa sostiene una posible transformación de esa instancia. La crítica de Vélez se concentra en la noción de obscenidad, aquello que puede ser mostrado y lo que no, en la manera en que Llosa trabaja cuestiones políticas de violencia contra las mujeres (Vélez, 2011: 42), no sólo para romper las limitaciones de una mirada atravesada por los prejuicios, sino también para superar las obscenidades de la memoria.

el recurso del canto para identificar determinadas estrategias femeninas de empoderamiento, no sólo como formas de resistencia, sino también puestas al servicio de la construcción de lazos sociales. El canto es un instrumento al que recurren estas jóvenes a causa de las restricciones a las que las somete el sistema patriarcal. Pero también es un medio para establecer otro tipo de vínculos, tramados a partir de una matriz femenina.

### Niñas terribles



Madeinusa Machuca (Made) es una chica serrana de catorce años que vive junto a su padre, el alcalde del pueblo, y a su hermana Chale, en una locación imaginada que se llama Manayaycuna. Este lugar es ficticio y el nombre inventado quiere decir en quechua “el pueblo en donde nadie entra”. La acción, bastante concentrada, tiene lugar en un par de días en donde el pueblo se apresta a celebrar la fiesta del “Tiempo Santo”. Esta costumbre, que existe en el ámbito andino, ha sido absorbida por la ficción y no está tomada de

manera literal. Denomina en el relato un lapso que transcurre entre el Viernes Santo y el Domingo de Resurrección. La fiesta aparece mostrada en su carácter ritual y comunitario. Participa todo el pueblo mediante una puesta en escena que incluye una serie de pasos al servicio de una gran representación colectiva. El núcleo de la celebración se condensa en la creencia de que

durante las horas transcurridas entre la muerte y la resurrección de Cristo, como la divinidad está muerta, se suspende todo control sobre la moral. Como Cristo no puede ver, en ese breve lapso la noción de pecado no existe. A partir del marco real del sincretismo producto o consecuencia de la Conquista, se trabaja con la idea de la fiesta popular en la que confluyen elementos religiosos y paganos.

No es difícil reconocer en este “Tiempo Santo” al Carnaval, que suspende durante un período la temporalidad habitual. Esta idea se encuentra reforzada en el film por el personaje del anciano que marca el paso de los minutos en un reloj construido para ese fin. El tiempo que rige es otro. Aparece controlado, pero a la vez se abisma para permitir el descontrol. El otro aspecto temporal que se cruza es el de lo cíclico. Porque como toda fiesta ritual, se lleva a cabo una vez al año dando lugar a esta otra forma de la temporalidad, la de la naturaleza y el cosmos. Al igual que en el Carnaval, la esencia de la fiesta es generar un mundo al revés.<sup>5</sup> Se refleja en la ceremonia en la que los hombres principales del pueblo se someten a una emasculación simbólica, dejándose cortar las corbatas, mientras que las mujeres hacen uso de la potestad de elegir pareja para esa noche. Y en cuanto al tema del descontrol, si bien la fiesta comienza con una serie de formalidades, con el correr de las horas y el consumo del alcohol lo que se produce es el abandono a los instintos y el placer por la caída.<sup>6</sup> Madeinusa busca aprovechar esta coyuntura para irse de Manayaycuna. La favorece la aparición de Salvador, un joven limeño que llega al pueblo por accidente. La adolescente, que parece vivir fascinada por todo lo

---

<sup>5</sup> En cuanto a la utilización de la fiesta, Manusovich argumenta que ambas narraciones muestran el costado negativo de la misma, aquello que debe ser disfrazado mediante un tratamiento espectacular para ocultar el horror de lo que no puede ser asumido. Se maquilla lo intolerable. Véase su página [www.elcineenlamirada.com.ar](http://www.elcineenlamirada.com.ar).

<sup>6</sup> El tema de este uso particular del alcohol y su significado para las culturas andinas es desarrollado en el artículo de Juli Kroll, quien lo analiza desde la relación con una determinada conciencia de los ciclos y de los lazos con lo terreno. Kroll describe las escenas en las que los hombres consumen alcohol y están orinando, como una expresión de la continuidad entre tomar algo de la tierra y devolver un elemento vital en forma de compensación. Esto expresa una concepción de estas dos esferas, lo sagrado y lo profano, como coexistiendo (Kroll, 2009: 116).

---

que provenga de Lima, decide usarlo para su estrategia de fuga. Ésta es la situación inicial y desencadenante del relato. Madeinusa logra abandonar el pueblo tomando el lugar de Salvador, nombre que parece remitir a otra ironía: la huida a la gran ciudad sólo puede vaticinar más penurias para la joven campesina.

Aquí es donde retoma el hilo de esta trama *La teta asustada*, cuya protagonista es Fausta, una joven serrana instalada en uno de los barrios periféricos de Lima. La historia comienza con la muerte de la madre. Gira sobre las ceremonias de enterramiento y la dificultad de concluir las. Nos confronta de nuevo con un tiempo detenido, ante la imposibilidad de concretar el duelo. El conflicto radica en que Fausta no puede cumplir el deseo de su madre de ser enterrada en el pueblo de origen, por no contar con el dinero necesario. Ése es sólo el aspecto formal de dicha imposibilidad. En realidad hay otra cuestión que es la que se nombra con el título, la leyenda de la “teta asustada”. Tiene que ver con un mito popular, la creencia de que existe una maldición que se transmite mediante la leche materna, resultado de las violaciones y vejaciones padecidas por las mujeres durante las luchas que asolaron al Perú en los años ochenta.<sup>7</sup> Fausta sabe que su madre fue violada estando embarazada de ella, lo cual la convierte en víctima de la maldición. De esa manera aparece como señalada por su entorno, que la trata como a una especie de apestada. La joven consigue un trabajo como empleada en una casa de un barrio elegante. Su jefa, Aída, es una compositora a quien vemos en un momento de falta de inspiración. La presencia de Fausta le ofrece la posibilidad de encontrar el tema musical tan deseado. Porque Fausta canta una canción que la mujer termina robando para presentarla como propia. En la casa la muchacha logra

---

<sup>7</sup> Llosa basa su relato ficcional en una investigación realizada por la antropóloga norteamericana y profesora asociada de la Universidad de Harvard, Kimberly Theidon. El resultado de esta investigación se plasmó en su libro *Entre Prójimos: El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú* (Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2004). También pertenece a Theidon la denominación de “la teta asustada” para referirse al trauma producido en varias zonas andinas por las violaciones masivas y los abusos hacia mujeres y niñas campesinas, tanto por parte del Ejército como por Sendero Luminoso.

conectarse con la presencia benéfica del jardinero, con quien puede comunicarse en quechua y, desde ahí, establecer un lazo de confianza.



Como ya se dijo, hay una cierta continuidad y una forma de evolución entre las dos películas. Lo primero se da mediante el protagonismo de una mujer joven. Este lazo se encuentra reforzado por el hecho de que se mantuvo a la actriz, lo cual fue un acierto estilístico. No sólo por la sensibilidad que Magaly Solier le imprime a ambos personajes. Su versatilidad en el uso de los idiomas quechua y castellano juega un rol más que incidental. La evolución aparece sugerida en las etapas de esta figura protagónica, una casi niña en el personaje de Madeinusa, luego un poco mayor en el de Fausta. Pero también se encuentra trabajada en la línea narrativa que tiene como centro a la madre. Así como en la película *Madeinusa* la madre es una ausencia, un signo vacío al que se llena con diversos contenidos, en *La teta asustada* resulta un vacío ominoso porque está muerta. Aparece de cuerpo presente; pero, en tanto que punto de fuga, es una carencia. La madre, curiosamente, es lo que conduce al movimiento. Motiva la huida de Madeinusa. Pone en acción a Fausta, en un periplo que la

lleva de retorno a la sierra. Se da un movimiento de ida y vuelta, centrado en la figura materna.

### **Articulación de la voz a partir del canto**

La voz adquiere relevancia, sobre todo si tenemos en cuenta el motivo de la madre. Uno de los rasgos centrales en la configuración de las protagonistas va a ser el canto. En ambos casos es lo que produce la ligazón con la madre ausente. Esto nos lleva de manera directa a las reflexiones de Michel Chion, quien en su libro *La voz en el cine* dedica uno de los capítulos a la cuestión de la relación entre la voz y el “Mito de la Madre”. Chion se centra en la voz hablada en tanto que personaje, dando lugar a una categoría que él denomina “acusmase”, y que se refiere a una entidad que tiene voz pero no cuerpo. Su argumentación resulta útil para comprender el uso del sonido en la construcción de la ficción en el cine. Lo cual revela a su vez factores que no solemos tener en cuenta en nuestro sistema usual de percepciones, demasiado orientado a las jerarquizaciones que impone el orden visual.

Al intentar pensar la voz, Chion nos recuerda que ese “extraño objeto” forma parte de lo que Lacan categoriza como “objeto a”. Es uno de los objetos fetiche, susceptibles de ser utilizados para cosificar la diferencia. La voz, en tanto que objeto, puede servir a la hora de provocar efectos de inquietud. En particular esto se aplica a los sonidos de los que no podemos ver la fuente de origen (Chion, 2004). La voz humana constituye el factor que estructura el espacio sonoro que la contiene. Además, el oído es omnidireccional, a diferencia de la visión. Y funciona desde el estado fetal, por lo tanto, mucho antes que la vista. En ese estadio se capta la “voz de la Madre”, de modo que el oído quedará ligado desde su origen al “limbo de lo innombrable” (Chion, 2004: 29). Esta figura de la madre representa una de las instancias del “acusmase”, la voz sin cuerpo, que por la misma razón de su inmaterialidad y ubicuidad se encuentra revestida de un poder especial. Es percibida como omnisapiente y omnipotente.

El vínculo con esta voz puede dar pie a la ambivalencia de las sensaciones frente a ella. Al evocar una serie que tiene como base la “tela umbilical”, llega a generar una sensación cercana al miedo. Chion opina que la voz podría asumir imaginariamente el relevo del ombligo en su papel de vínculo nutricional. A su vez, todo el sistema que refiere a los lazos con el origen o los lazos intra-familiares queda supeditado a esa voz de la madre. Por último, la voz, en tanto que ligada a aquello que no tiene límites, encuentra una analogía en el agua. Esta serie que se arma alrededor de la voz y que remite a un vínculo pre-natal, puede ser asociado con imágenes que van desde la contención hasta el ahogo. Por eso el uso de la voz como recurso suele ser interpretado en el cine, según Chion, para sugerir ideas de rescate y reunificación. Pero también en tanto que “invitación a la perdición”.

La teórica Kaja Silverman (1988) retoma esta línea desarrollada por Chion para referirse a la voz femenina en el cine. Considera que el tropo de la voz materna como envoltorio sonoro que rodea y contiene al infante es parte constitutiva de una fantasía cultural muy fuerte. Esta ilusión generada por la voz se caracteriza por su naturaleza ambigua, un aspecto en el que Silverman concuerda con Chion. El mundo de lo prenatal contenido en esa imagen del envoltorio de la voz materna se identifica con el caos originario. Una de las consecuencias resulta en trasladar el supuesto subdesarrollo perceptivo y semiótico del infante al ámbito de la madre. Se contrapondrá luego al área de competencia del padre que impone el *logos*, por lo tanto el significado y el orden. Pero a la madre sólo le cabe la impotencia discursiva, de ahí que su voz nunca aparezca como articulada por el lenguaje.

En ambas películas, las adolescentes protagonistas cantan. Lo hacen en quechua, la lengua “materna”, que aparece de forma intermitente junto con el castellano de la cultura tanto impuesta como superpuesta. Made y Fausta utilizan esta posibilidad de fluctuar entre ambos espacios lingüísticos, que delimitan sendos espacios culturales. Esto implica una forma de

empoderamiento, porque les permite manejar una competencia que los habitantes de Lima no poseen.<sup>8</sup> Madeinusa le canta a Salvador mezclando el quechua y el español. Mediante el quechua introduce un mensaje cifrado que nosotros como espectadores recibimos gracias a los subtítulos, pero que Salvador no alcanza a comprender. Allí aparecen las verdaderas intenciones de Made, su doble propósito que expresa un agenciamiento y manifiesta un carácter que poco tiene de sometido. Ella sabe muy bien cuándo le conviene no ser comprendida. Juega a mostrar, sin revelar. Ese saber es un poder que utiliza contra los varones. Madeinusa recurre al empleo de la “mascarada”, tal como la entiende Joan Rivière, la puesta en escena de una femineidad artificiosa (Kuhn, 1994: 214). Su objetivo es seducir al limeño. Lo hace reflejando aquello que se supone ella debe representar como mujer frente al varón y como pueblerina frente al personaje urbano.



---

<sup>8</sup> Juli Kroll (2009) hace notar que el uso bilingüe de la canción despliega un doble juego entre la idea de pasividad, expresada en español, y de agencia, transmitida en su lenguaje originario, en el que el quechua funciona como un instrumento de poder.

En cuanto a Fausta, el canto es vehículo narrativo de su trágica historia, que es la de su pueblo pero sobre todo la de las mujeres violadas. La madre le transmite este relato antes de morir y, con él, una pesada herencia. La película abre con un diálogo cantado entre madre e hija, con lo que se recalca esta idea del canto como representativo del “Mito de la Madre” descrito por Chion. A su vez, Fausta va narrando sus experiencias mediante el canto. Así nos enteramos del método que elige para protegerse ante una posible violación, que consiste en enterrarse una papa en el útero.

El canto que Fausta entona mientras trabaja en la mansión limeña se llama “Canción de la sirena”, lo cual introduce de modo explícito un mito de larga estirpe occidental ligado al acto de cantar. En esta canción se narra la historia de una sirena que hace un pacto con los músicos. Éstos, para acceder a la creación, deben hacer un contrato con la sirena, a quien le pagan un grano de quinoa por año. Es un sistema de explotación que somete a la sirena a una virtual esclavitud. Mediante esta canción se trabaja *en abyme* la cuestión de la apropiación autoral, como forma actualizada de referirse a la explotación que la Conquista de América produjo y sigue produciendo sobre el territorio y sobre los cuerpos del continente. La compositora Aída escucha cantar a Fausta y promete pagarle con las perlas de un collar roto, en clara alusión a las semillas de quinoa. La limeña consuma la expoliación luego del concierto, una vez que ha obtenido lo que quería. Fausta, a pesar de la violencia que sufre, se reposiciona desde el lugar de víctima y hace uso de alguno de los recursos que tiene a mano para recuperar lo que le pertenece. Mediante este relato, la película elabora un juicio acerca del discurso de lo nacional y pone en entredicho la noción del mestizaje. La hibridación de elementos originarios y occidentales sirve al propósito de la mujer blanca, cuya posición privilegiada no hace otra cosa que perpetuar el sistema colonial bajo una forma glamorosa.

La figura mítica de las sirenas que es evocada en la canción se inserta en una serie semántica que identifica lo monstruoso con lo femenino. Lo central del

mito es el carácter temible de estos seres híbridos, a partir del rasgo de lo traicionero. Kroll, por su parte, nos recuerda que la sirena es una figura ligada al duelo en la tradición clásica. Así aparece mencionada en las *Metamorfosis* de Ovidio y en la tragedia *Helena* de Eurípides (Kroll, 2009). En general los relatos que las tienen como protagonistas se erigen en tanto que llamados a la racionalidad, a la medida y al auto-control. Lo cual implica un retorno al orden patriarcal.

La ecuación que coloca a la mujer junto con el canto conduce a la sirena. Una mujer que canta, es una que intenta seducir al varón y cuyas intenciones suelen ser puestas en duda, como se ve en la escena en que Made le canta a Salvador. Fausta, si bien en primera instancia no hace uso del canto para seducir, logra atraer la atención de la compositora y la envuelve en su propia trama, que se convierte en un doble juego. El aspecto que se puede retomar del mito es en ambos casos el tema del deseo que se expresa por intermedio del canto.

### **Maternidad: duelo y melancolía**

La línea centrada en la cuestión de la madre ausente remite al tema del duelo no realizado como consecuencia de esa falta y a la subsiguiente melancolía.<sup>9</sup> En *Madeinusa* la ausencia de la madre se encuentra teñida de una profunda ambigüedad, ya que no se menciona la causa. La primera impresión es que la madre se escapó a Lima. Pero también se sugiere que podría haber desaparecido en contra de su voluntad. Los aretes que pertenecieron a la

---

<sup>9</sup> En su célebre texto de 1915, Freud busca deslindar ambos afectos a partir de sus particularidades. Define al duelo como la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente. No es considerado una patología, aunque provoca numerosas desviaciones de lo que sería una conducta normal. La melancolía, por su parte, aparece como un estado de ánimo doloroso que conlleva la inhibición de numerosas funciones así como desinterés por el mundo exterior. A diferencia del duelo, exhibe una perturbación del amor propio, porque se traslada al yo el estado de pérdida. La melancolía se genera cuando, ante la pérdida del objeto amado, la libido no cambia de objeto sino que lo internaliza. Implica un rechazo del duelo y una incorporación de la pérdida.

madre exhiben un fuerte carácter de objeto fetiche. Refuerzan el lazo entre Made y su madre, y son señal visible de su melancolía. El peso de la ausencia de la madre adquiere un ominoso doble sentido. Las dos hijas no sólo quedan a cargo de las pesadas tareas del hogar, sino que también deben asumir el rol marital, justificándose así el incesto. Esa falta genera, por lo tanto, una serie de conflictos. El padre coloca a las hijas en una posición que desestabiliza los lazos de parentesco. En otro plano provoca que se refuerce la rivalidad entre las hermanas. Los celos de Chale van a ser el desencadenante de la tragedia. A su vez, la razón por la cual Made desea irse de Manayaycuna hacia Lima es recuperar a la madre. Esto se pone en evidencia mediante sus “tesoros”, los objetos de deseo que ella almacena en un cofre, especie de altar *kitsch*. Es una alusión a la caja de Pandora que cuando se abre deja salir todas las pasiones y los desórdenes al mundo.

La rebelión de Madeinusa adquiere la forma de la mascarada en el sentido de Joan Rivière antes mencionado, y se despliega de varias maneras a lo largo del film. En un primer aspecto, se refiere a la capacidad de la niña de impostar aquello que piensa que los demás esperan de ella, como se ve en las varias escenas con Salvador. Somos testigos del desfasaje entre lo que el muchacho cree sobre los pobladores, con su fuerte carga de prejuicios, y lo que los personajes en realidad saben y muestran. La posición del limeño se exhibe como claramente desubicada frente a los otros. No sólo en relación con Madeinusa, sino también con respecto a su padre, como se ve en la escena del altillo. El segundo aspecto tiene que ver con el tema de la virginidad, mediante el que se trabajan de modo concreto cuestiones de género. Made tiene que personificar a la Virgen María, justo en el momento en el que está a punto de perder su virginidad en manos del padre. Hay toda una puesta en escena en la que participan las otras mujeres del pueblo, adaptadas al sistema patriarcal y cómplices con él, al servicio del disciplinamiento de los sujetos. Madeinusa no sólo busca transgredir esta sujeción mediante gestos simbólicos (llevar puestos los aretes de la madre, usar como escapulario la foto Polaroid que le sacó

Salvador), sino que realiza actos muy concretos. El más crudo es el de materializar su primer encuentro sexual con el forastero, para arruinarle este acto iniciático al padre. Aquí de nuevo se confrontan el prejuicio y la ignorancia del limeño, con un saber local y subalterno altamente subversivo.

Hay que decir con respecto al tema de la mascarada, que el problema de Madeinusa radica en no contar con los medios expresivos y los parámetros conceptuales como para dar inteligibilidad a su deseo. El marco religioso, desde la iconografía pero también en cuanto a sus paradigmas de tiempo y espacio, es el único instrumental que posee. La escena final es clave para entender ese significante que está circulando pero no adquiere una forma precisa. Luego de que Madeinusa envenena al padre, carga el asesinato a la cuenta de Salvador y se escapa, la vemos en el camión, único vehículo para salir de Manayaycuna. Madeinusa está sentada en el lugar que antes ocupaba Salvador. Ha logrado “robarle el corazón” como anunciaba en la canción y lo ha suplantado. Lleva puestos los aretes rotos, que han sobrevivido el destrozo del padre. Lleva también la trenza que le fuera cortada por su hermana Chale en un arrebató castrador. En la última escena se la ve concentrada en el gesto de atar esa trenza a una muñeca. Vemos su sonrisa satisfecha y algo siniestra cuando dice que va a Lima. En gran medida se puede afirmar que Madeinusa se encuentra atrapada en la melancolía por la madre. Ha introyectado su figura, a la que lleva consigo como una forma de mascarada. La mascarada de la adultez, en esos aretes destrozados. Pero también de la maternidad, en la fruición con la que abraza la muñeca. Y el intento de atar la trenza que le ha sido cortada a ella es un claro signo de la imposibilidad de curación para sus propias heridas.

En cuanto a Fausta, la suya es una clara puesta en escena de la situación de duelo irrealizado y melancolía, lo que aparece metaforizado en la leyenda de la “teta asustada”. Ese duelo es colectivo, no sólo personal, porque se refiere a una serie de muertes, tanto de hombres como de mujeres, que tuvieron como

víctimas a los habitantes serranos. Fausta no ha sido testigo directo, sin embargo se erige en vocera de esas víctimas. Ha recibido desde el espacio intrauterino la herencia de los crímenes sin justicia. Es la voz materna la que se encarga de transmitirlo para que no caiga en el olvido. Ese olvido al que se lanzan los que la rodean, aquellos que como la familia de su tío han emigrado a Lima e intentan recrear con mayor o menor éxito los usos y costumbres de los pobladores de la urbe. El tío argumenta que en Lima la situación es diferente y que los tiempos han cambiado. Pero no logra convencer a Fausta, quien padece en la ciudad variadas formas de incompreensión. En primer lugar, la joven es discriminada desde el discurso médico, incapaz de salir de su matriz científicista e insensible a la multiculturalidad. Pero sobre todo en la figura de la empleadora de Fausta, que explota desde su situación privilegiada a quienes considera meros subalternos. Para Fausta, cantar es un medio de supervivencia frente a los horrores padecidos y que ella ve reactualizados en la foto del militar, probablemente padre de su empleadora Aída, que se ve en el dormitorio. El cuerpo de Fausta lleva inscriptos esos horrores, no sólo en la evidencia directa de la sangre que le brota cuando siente temor. También en el vacío uterino que debe llenar con una papa, que refleja el pánico ante la violación.

Fausta, al igual que Madeinusa, exhibe una conciencia cabal de su cuerpo, de su dignidad, pero también de la violencia que se ejerce sobre él. Por eso elige convertirse en un ser abyecto mediante la metodología de la papa. A lo largo de toda la película las actitudes de Fausta no dejan lugar a dudas en lo que respecta a la dificultad de concretar el acto del entierro. Al espectador le queda entonces abierta la interrogación acerca de este duelo. El final da una respuesta esperanzada en lo que concierne a una posible sanación. Fausta recibe del jardinero una planta de papa que ya está en flor, lo cual es una forma de mensaje entre ellos y remite a un diálogo anterior. Se acerca a olerla, la acaricia con la nariz desde el ángulo superior izquierdo del cuadro. Esa escena remite a la aparición inicial de Fausta en la película, cuando hace un gesto

semejante para acercarse a su madre yacente. Sólo que ahora la papa está afuera de ella y florece.

### **El retorno de Antígona**

En las dos películas la estructura presenta una forma circular, aunque resulta evidente que ese círculo no se cierra de manera idéntica, sino que se ha generado una variación. En términos de Butler esto podría ser interpretado con un pequeño corrimiento con respecto a la norma. No supone de modo directo una “resignificación radical”. Pero sí hay un movimiento que implica de por sí un cambio. Tiene que ver con la búsqueda de nuevos marcos de inteligibilidad para los sujetos, en este caso femeninos. Es lo que Butler plantea a partir de su análisis de la figura de Antígona.

En su ensayo *El grito de Antígona*, la crítica norteamericana propone a la hija de Edipo como paradigma de transgresión. Antígona, dice Butler, coloca la aberración en el corazón mismo de la norma. No se levanta en términos de igualdad en una mera oposición a la Ley, sea ésta humana o divina. Se coloca por afuera de toda Ley universal. Antígona desbarata las representaciones de género mediante un empoderamiento que implica una ruptura consciente del canon sexual. De ahí el apelativo de “viril”. Se planta frente al Estado, la cara visible de la sociedad civil, para hacer un reclamo que es a la vez reivindicación, afirmación y alegato. Este gesto es algo más que una forma de rebeldía ante un Estado autoritario. Apunta a la inscripción de lo inédito en el cuerpo social, así como a una reafirmación desde su otredad. La joven hija de Edipo se coloca en los límites de la inteligibilidad, una cuestión que está en el centro de la reflexión de Butler y que tiene que ver con las condiciones de habitabilidad de los sujetos. En ese mostrar los límites de la representación y la representabilidad se inscribe el gesto político que consiste en poner en evidencia los contornos de lo considerado humano, para desbaratarlos y ampliarlos. Según palabras de Butler, “para volver a alcanzar lo humano en

otro plano, lo humano debe convertirse en algo extraño a sí mismo”, adquiriendo incluso el grado de “monstruoso” (Butler, 2006: 271).



Madeinusa corporiza esta monstruosidad al asesinar al padre; Fausta, en su intento de convertirse en abyecta mediante el truco de la papa. La obsesión de Fausta, quien contra toda lógica (del sentido común, del progreso, de la *ratio* económica, de su universo social) intenta enterrar a la madre bajo sus términos, apunta de modo directo al relato de Antígona. Madeinusa también actúa contra la racionalidad tanto serrana como limeña. Pero, sobre todo, contra la lógica de una sociedad organizada a partir de férreas estructuras, cuyo sustento proviene de un modelo configurado desde el patriarcado. Ambas jóvenes se niegan a aceptar las condiciones de sometimiento, sea que éstas provengan de una sociedad ancestral y estamental, o de la moderna sociabilidad urbana, más dinámica y hedonista. Se revuelven contra las formas de normatividad y subalternización que desde el comienzo de la vida hasta su finalización les prescriben a los sujetos femeninos cómo deben comportarse.

Los breves márgenes de libertad que otorgan como paliativo esas sociedades también son rechazados por insuficientes. Es evidente que para estas jóvenes la habitabilidad no puede definirse desde los marcos que impone una fiesta anual, aún cuando ésta subvierta por un momento la temporalidad habitual. Ni tampoco desde una cotidianidad marcada por el ritmo que pauta la estructura laboral. Tanto Madeinusa como Fausta se erigen contra esos sistemas, que desde el otro lado son exhibidos como paradigmas únicos, sea que permanezcan en el mundo arcaico o en la nueva sociedad de consumo.

Para concluir, ante la pregunta de si la mirada de una directora mujer marca alguna diferencia, podemos comprobar que es posible, pero bajo determinadas condiciones. Claire Johnston ya se lo planteaba en los años setenta y su respuesta era afirmativa, en la medida en que se tomara consciencia del poder de manipulación que ofrece esta tecnología, tema que ha sido bien debatido por todas las críticas feministas de cine. Johnston opina que una manera de contrarrestar la conversión de la mujer en objeto operada por el cine clásico puede lograrse mediante la liberación de las fantasías colectivas (2000). Butler agrega que la fantasía “es lo que nos permite imaginarnos a nosotros mismos y a otros de manera diferente; es lo que establece lo posible excediendo lo real; la fantasía apunta a otro lugar y, cuando lo incorpora, convierte en familiar ese otro lugar” (Butler, 2006: 51).

El cine hecho por mujeres, para convertirse en un “contra-cine” en términos de Johnston, tiene que plasmar un trabajo hecho a partir del deseo. La mirada de Claudia Llosa circula por varios universos, algunos más próximos, otros más ajenos, mediante los ojos de Madeinusa y Fausta. Sus dos personajes no se encuentran fijados, sino que hablan de la precariedad de las existencias actuales, en mundos sometidos a intensos procesos de cambio. Corporizan la situación de sujetos que realizan fuertes cuestionamientos a una estructura de base, la del patriarcado. No poseen todavía una forma de inteligibilidad que les permita construir espacios alternativos. Recurren a lo que tienen más a mano,

simbolizado por el canto, mediante el que se conectan con un ámbito que permite alguna forma de contención, por un lado, pero de subversión por el otro. Es el espacio de la “Madre”, en el sentido en que lo describen tanto Chion como Silverman, ligado al canto como lo pre-discursivo. En el film se materializa en la lengua “materna” quechua. Esto no implica ni un movimiento de retorno a un pasado idílico irrecuperable, ni un avance hacia un futuro supuestamente ineluctable, aniquilador de las diferencias.

Ampliar la comprensión de lo humano para posibilitar la habitabilidad de esas formas de lo humano que suelen ser consideradas abyectas se propone como una apertura de las posibilidades guiada por el propio deseo. En el caso de Madeinusa se expresa mediante un agenciamiento claro en dirección a elegir dónde, cómo y cuándo ejercer su sexualidad. En cuanto a Fausta, se suma a esta exigencia otra serie que incluye trabajo digno, sostén por parte del Estado para necesidades consideradas elementales tanto para el desarrollo de la vida como para la muerte, protección por parte de ese Estado frente a los crímenes cometidos en nombre de la política. En lo que respecta a la tercera mirada, la del espectador, la inquietud que provocan las películas de Llosa es un claro indicio de hasta qué punto sus dos niñas resultan monstruosas. Encarnan lo “siniestro”, en el sentido propiamente freudiano, eso que deliberadamente dejamos fuera de cuadro porque no deseamos ver. No obstante, ellas logran hacerse escuchar, recuperando un saber para nuestras sociedades que sigue inscripto en el cuerpo de estos sujetos abyectos. El éxito de las películas de Llosa puede hablar de varias cosas a la vez, contradictorias y dinámicas. Pero resulta muy alentador que esa voz haya logrado trascender fronteras, que no sea por fuerza melodiosa, y que pueda abrir una brecha sobre la superficie aplanada de la industria cinematográfica.

### Bibliografía:

- Barrow, Sarah (2005). "Images of Peru: A National Cinema in Crisis", en Lisa Shaw y Stephanie Dennison (eds.). *Latin American Cinema*, Jefferson (North Carolina) & London: McFarlane & Company, 39-58.
- Bustamante, Roberto (2006). "El juego de máscaras en *Madeinusa*", *Argumentos. Coyuntura*, Publicación del Instituto de Estudios Peruanos, Año 1 N° 7: 17-18.
- Butler, Judith (2001). *El grito de Antígona*, Trad. Esther Oliver. Barcelona: El Roure.
- (2006). *Deshacer el género*, Trad. Patricia Soley-Beltrán. Barcelona: Paidós.
- Chion, Michel (2004). *La voz en el cine*, Trad. Maribel Villarino Rodríguez. Madrid: Cátedra.
- De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Doane, Mary Ann (2000). "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator", en E. Ann Kaplan (ed.). *Feminism & Film*, Oxford University Press, 418-436.
- Freud, Sigmund (2003). *Obras Completas. Tomo XIV*, 2ª ed. 8ª reimp., Buenos Aires: Amorrortu, 2091-2100.
- Johnston, Claire (2000). "Women's Cinema as Counter-Cinema", en E. Ann Kaplan (ed.). *Feminism & Film*, Oxford University Press, 22-33.
- Kristeva, Julia (1988). *Poderes de la perversión*. Mexico, Siglo XXI.
- Kroll, Juli A. (2009). "Between the "sacred" and the "profane": cultural fantasy in *Madeniusa* by Claudia Llosa", *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 38 (2): 113-126.
- Kuhn, Annette (1994). *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, London/New York: Verso.
- Manusovich, Gisela (2000). "Madeinusa y La teta asustada: el borde de la Fiesta", Sitio personal El cine en la mirada. Disponible en <<http://elcineenlamirada.com.ar>> (Acceso: 12 de noviembre de 2010).
- Mulvey, Laura (2000). "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en E. Ann Kaplan (ed.). *Feminism & Film*, Oxford University Press, 34-47.
- Portocarrero, Gonzalo (2006). "La página de Gonzalo Portocarrero". Disponible en <<http://www.gonzaloportocarrero.blogspot.com>>.
- Silverman, Kaja (1988). *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Theidon, Kimberly (2004). *Entre Prójimos: El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Vélez, Irma (2011). "Matricidio y ob-scenidad en la (est)ética de Claudia Llosa", *Lectures du genre* N°8: Imageries du genre: 28-51. Disponible en <<http://lecturesdugener.fr>>.

Zevallos-Aguilar, Juan (2006). "Madeinusa y el cargamontón neoliberal", *Wayra. Imágenes de lo andino*. Año II, Núm. 4: 72-80.

#### **Materiales audiovisuales consultados**

*Madeinusa* (Claudia Llosa, 2006). Perf. Magaly Solier, Carlos J. De la Torre, Yiliana Chong, Juan Ubaldo Huamán. Oberón Cinematográfica, Vela Producciones, Wanda Visión SA. DVD.

*La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009). Perf. Magaly Sollier, Susi Sánchez, Efraín Solís. Generalitat de Catalunya, Ministerio de Cultura, Oberón Cinematográfica, Televisió de Catalunya (TV3), Televisión Española (TVE), Vela Producciones, Wanda Visión SA. DVD.

---

\* María José Punte es Licenciada en Letras por la Universidad Católica Argentina y doctora por la Universidad de Viena (Austria). Se desempeña como profesora adjunta en la cátedra de Literatura Argentina y del Seminario de Análisis del Discurso de la carrera de Letras en la UCA. Realiza investigación en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE), así como en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA. Dirección de correo electrónico: [mjpunte@yahoo.com.ar](mailto:mjpunte@yahoo.com.ar)