

Niñas terribles: religión, proliferación discursiva y construcción de la mirada en el cine

de Claudia Llosa y Lucrecia Martel

María José Punte

Ponencia presentada en las **IV Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología**, Universidad Católica Argentina y ALALITE, Buenos Aires, 12 al 14 de Octubre de 2010.

La obra de Lucrecia Martel no necesita una excesiva presentación introductoria. Esta directora, nacida en 1966, ha logrado en apenas diez años convertirse en uno de los rostros más visibles de la cinematografía argentina. Su reconocimiento se da tanto en el plano nacional como internacional, con numerosos premios y apoyos de festivales como el Sundance o el muy prestigioso de Cannes¹. La consolidación en Argentina de una movida en el área de la producción de cine comenzó a cuajar a partir de mediados de los años noventa, y ya es reconocida bajo el rótulo algo vago de *Nuevo Cine Argentino*². Incluye un grupo nutrido pero diverso de autores y proyectos estéticos, que no necesariamente coinciden. El trabajo de la crítica no se hizo esperar, y existe una extensa bibliografía que se engrosa día a día y se plasma en nuevos espacios editoriales de gran calidad. Menos conocidas sean tal vez en Argentina las producciones latinoamericanas, lo que en gran medida tiene que ver con las limitaciones que impone el mercado en la distribución y promoción de todo aquello que no provenga de la mirada hegemónica. De tanto en tanto, sin embargo, logran llamar la atención los trabajos de autores y autoras de latitudes que deberían sernos más cercanas. Este ha sido el caso de la directora peruana Claudia Llosa, quien con su segundo largometraje *La teta asustada* (2009) compitió con la Argentina para la nominación de mejor película de habla extranjera en la última edición de los premios Oscar. Su fama fue antecedida con enorme justicia por una cantidad de premios y galardones concedidos por los festivales más prestigiosos del mundo del cine, entre ellos el Oso de Oro del Festival Internacional de Cine de Berlín en el 2009³.

Se puede decir de la filmografía tanto de Martel como de Llosa, que es lo suficientemente compleja y polifónica como para ofrecer numerosas interpretaciones y escorzos de análisis. Son textos ricos, ambiguos, preñados de significaciones⁴. Para el limitado espacio de esta ponencia, vamos a tomar la temática que aparece adelantada en el título bajo la enunciación de “niñas terribles”, que sólo de modo indirecto se refiere a las autoras. Niñas son las protagonistas de las dos películas elegidas, Madeinusa (Made) en el largometraje de Llosa, y Amalia, la así llamada “niña santa”. El título de esta segunda película de Martel ya nos alerta acerca de la centralidad que va a adquirir en el relato la cuestión religiosa. La película, estrenada en el 2004, se planteó desde la autora misma como un pequeño desprendimiento de su primer largo, *La Ciénaga* (2001), que había logrado crear un fuerte impacto. Martel dice de *La niña santa* que es “un cuento de esa gente que vive en *La Ciénaga*” (Oubiña 2007: 66). Si bien hay elementos que forman parte ya de una clara estética marteliana, como la proliferación de personajes (sobre todo de niños), la indefinición del espacio y la presencia de ciertos símbolos recurrentes (el agua), una de las diferencias puede ser la elección de una figura protagonista más acotada, tendencia que va a reforzar en su tercer largo, *La mujer sin cabeza* (2009). Se ve un protagonismo más claro, lo cual sirve a la concentración del relato. Y eso tiende a darle mayor precisión a una temática que obsesiona a Martel⁵. Para sintetizar, se puede decir que la película trata sobre el despertar sexual de una adolescente, Amalia, en el marco de una constelación familiar algo desmembrada, o en cierto modo poco convencional. Y de una sociedad de provincia sujeta a fuertes dispositivos de control, dictaminados por paradigmas conservadores y anacrónicos. Un tema que también circula es el del deseo, interpretado como llamado, y el modo en que la adolescente se inicia en el reconocimiento de ese deseo, en la posibilidad de circunscribirlo y de organizar los recursos para seguirlo, así como las limitaciones y obstáculos con los que deberá enfrentarse. La adolescente experimenta su entrada como sujeto a un universo de adultos, que tienen que lidiar a su vez con esta

problemática, sin poder darle soluciones satisfactorias. Lo vemos en Helena, la madre de Amalia, siempre titubeante ante la mirada de los otros, sin encontrar un proyecto propio ni poder definirse, concentrando su deseo en un objeto que en realidad no está a su disposición, el Dr. Jano. O todavía aferrada a su relación anterior, el ex-marido y padre de Amalia, incapaz de dar vuelta la página. También se trabaja esta temática en el Dr. Jano, cuyo nombre indica el conflicto de este personaje que tampoco parece decidirse y oscila entre varias series de opuestos: la moralidad imperante/el acoso sexual fortuito dirigido a Amalia; la estructura familiar/la realización de una fantasía amorosa con Helena⁶. Como ya ha sido observado, en *La Ciénaga*, el universo de los adultos se encuentra tramado desde las ambivalencias e hipocresías, producto de la incorporación de todo un sistema de represiones y mandatos. Mientras que las adolescentes se ubican todavía en un espacio que les permite obrar sin estos dobleces, de pura potencialidad abierta y con todos los sentidos al servicio de la búsqueda⁷. Martel trabaja desde una estética con el acento muy puesto en lo sensorial⁸. No sólo por el tratamiento que realiza con el sonido y con lo visual, sino también por su capacidad para crear texturas que remitan al sentido del tacto. E incluso la sugestiva evocación de los olores, que genera un contundente efecto de materialidad. En *La niña santa* la sensorialidad, recreada mediante diversos recursos, cumple un rol importante en la manera de tratar el tema de lo religioso, que es lo que nos interesa tratar aquí.

La historia narrada se desarrolla en el marco de una sociedad que tiene a la religión como operadora de un cierto trazado por sobre el tejido social. En primera instancia, ofrece una forma de contención, así como un paradigma de interpretación para hábitos y conductas. Está sugerido en el hecho de que la película se inicia con una clase de catequesis, que aparecerá luego un par de veces más. La primera escena introduce una voz de mujer cantando una canción, que de inmediato reconocemos como de tema religioso. Se trata de la musicalización de un texto bastante conocido de Santa Teresa de Ávila⁹. La canción es utilizada por la

catequista para introducir el tema de la vocación, sobre el cual van a girar las siguientes discusiones del grupo de adolescentes. La maestra les encomienda la tarea de buscar textos y en una escena posterior será Amalia quien realice su aporte. En los fragmentos que vemos de estas clases de catequesis, se pone de relieve una vez más el contraste entre un mundo de adultos que ha asumido la palabra, es decir la enunciación discursiva. Pero al que se le escapa por completo el espíritu, el sentido de esta palabra. Este contraste se refuerza mediante la inocencia de la adolescente, que todavía no logra separar las dimensiones del discurso, que lo encara de manera literal y pone en acto aquello enunciado mediante el discurso. Lo que ella interpreta es que la vocación es un llamado, pero lo ve como indiscernible de su deseo. Y eso es lo que adquiere el formato de una misión. De ahí en más el objetivo de Amalia será salvar al doctor Jano. ¿De qué? De sí mismo. Busca redimirlo. Se trata de una fantasía bastante común para la edad. Lo que ella logra sin quererlo, es dar vuelta la situación de acosador/acosado. Al no tener ningún tipo de restricción en lo que concierne a la moral, Amalia se coloca en un espacio poderoso y termina dominando. Pero lo que sucede también es que para Amalia no hay una diferenciación entre el cuerpo, lo material, y el espíritu, esta dualidad clásica que tiende a organizar y jerarquizar el mundo y sus instancias. A través del discurso religioso, Amalia decodifica lo que es su sexualidad en ciernes. Hace una lectura que adquiere ribetes de mística, en donde lo erótico se funde con la espiritualidad, y se borra la dicotomía entre el cuerpo y el alma. Lo que para los demás resulta en una aporía, ella lo resuelve por la vía de la fusión. Se encuentra situada en un intersticio, un espacio privilegiado signado por la indeterminación, y eso es lo que justifica el apelativo de “santa”. Ahora bien, es imposible no percibir la ironía de este apelativo. Y eso se debe al distanciamiento que busca generar Martel. Efectivamente su cinematografía es muy irónica. En realidad, el discurso religioso aparece equiparado con otros que circulan en el nivel de la oralidad, sean refranes populares, frases hechas, leyendas urbanas o el discurso científico (aquí representado por el aparato médico). A Martel le interesa captar el

nivel de opacidad de este lenguaje oral que trama la vida cotidiana, y sobre el cual se sostienen las conductas, a falta de otra cosa. La reacción de Amalia, que por su falta de experiencia en las lides adultas no logra discernir la dimensión discursiva, en una forma de pensamiento que tiene algo de mágico, pone en evidencia el grado de disciplinamiento social que se ejercita mediante la palabra.

En cuanto a la película de Claudia Llosa, *Madeinusa*, esta opera prima no pasó desapercibida en su Perú natal, y creó algo de debate acerca de la compleja relación que existe entre el mundo urbano/limeño/criollo, y el indígena o serrano. Es una temática que retoma y profundiza en su segunda película, *La teta asustada*. Ahora bien, sin perder de vista que uno está situado en un punto de vista urbano y criollo, la película se presenta como una reflexión acerca de las relaciones entre tradición y modernización, debate que vemos circular en otras sociedades con conflictos análogos (por ejemplo, es muy claro en el cine de “Bollywood”, de la India). La historia, en síntesis, se centra en una adolescente de catorce años, Madeinusa, que se vale de una coyuntura particular para escaparse de su pueblo serrano de Manayaycuna¹⁰ y de su familia. Es decir de un universo con el cual ella no se termina de identificar. El relato toma como marco anecdótico, pero también como hecho principal, la celebración de una fiesta ritual, en la que participa todo el pueblo, como en una gran representación colectiva. En ella se da un cruce entre elementos religiosos de origen cristiano y paganos, típicos de la fiesta popular. Se trata de la costumbre del “Tiempo Santo”, con el que se denomina al lapso que transcurre entre el Viernes Santo y el Día de Pascua. El pueblo en cuestión cree que como Cristo está muerto durante ese período y entonces no puede ver, el pecado no existe. Celebra durante ese lapso una forma de carnaval, en donde todas las licencias están permitidas y el mundo se trastoca en un mundo al revés. Madeinusa es la hija del alcalde y resulta elegida por ser virgen para representar en la procesión a la Virgen María. Pero sucede que hay otra costumbre en el pueblo, y es que el alcalde tiene el derecho a desflorar a la virgen, rol que este año le toca

ejercer a su hija. La llegada de un forastero, el joven Salvador que viene de Lima, le ofrece la posibilidad a Madeinusa no sólo de burlar el ritual del incesto paterno, sino también de escaparse. Hay que aclarar varias cosas. En primer lugar, se han dado varias interpretaciones acerca de la necesidad de Madeinusa de abandonar el pueblo e irse a Lima. Tiene un gran peso el hecho de que su madre la ha antecedido en sus pasos, los ha abandonado, lo cual ha determinado ciertas dinámicas familiares. Por un lado, tanto Madeinusa como su hermana mayor Chale han debido asumir ese rol materno, aun siendo niñas, haciendo las tareas del hogar. Y en parte, el acto incestuoso del padre se explica dentro de este contexto. La fantasía del padre sería reemplazar a la madre con alguna de las hijas. En segundo lugar, resulta bastante evidente que hay en la joven un deseo enorme de reencontrarse con su madre. Su huida tiene que ver en gran medida con la imposibilidad de realizar este duelo. El objeto que simboliza este deseo y adquiere claros ribetes de fetiche, es el par de aretes que pertenecieron a la madre y de los cuales la hija se apropia. Se pueden hacer varias lecturas acerca del tema de la huida, y una de ellas sin dudas tiene que ver con la aculturación de los poblados campesinos, del abandono del campo tras la fantasía ilusoria de una mejor vida en la ciudad, fantasía alimentada por el consumo. Pero esta explicación resulta insuficiente si tenemos en cuenta la línea narrativa que incluye a la figura ausente de la madre. La nostalgia de la madre está hablando de otra cosa, de los dioses perdidos relacionados con la tierra, la Pachamama. Esto ofrece otra perspectiva para ubicar la acción de la huida, porque el duelo sin resolución es una referencia insoslayable a la cuestión de la Conquista del continente.

También es importante aclarar que la película no tiene pretensiones de descripción antropológica. Es una ficción. Algunos de los temas que desarrolla son reales y muy concretos. Se habla en ella de la mencionada aculturación, de las migraciones internas y sus consecuencias. También del racismo y la ignorancia que exhiben los pobladores urbanos hacia los campesinos, corporizado en el personaje del limeño que es mostrado a todas luces como

negativo¹¹. Pero sobre todo, la mayor denuncia es contra los sistemas patriarcales que someten a la mujer. Sin duda, la película se plantea como alegato en contra de estas formas de sometimiento que existen en muchas sociedades arcaizantes, y que incluyen toda clase de vejaciones, algunas muy sutiles, otras menos.

En cuanto al tema de la verosimilitud, es el elemento religioso el que se encuentra en el núcleo de la ficcionalización. Porque la fiesta del “Tiempo Santo” no existe, es una licencia poética de la autora, que cruza elementos de la religión cristiana reconocibles (la fiesta de Pascua, las procesiones populares, los íconos religiosos), con otros elementos paganos que están tomados en su carácter de metáfora (el carnaval). Esta fusión apunta a reconstruir un símil de lo que sería una dimensión que sí existe, la del sincretismo religioso que se produce como consecuencia de la Conquista. Evidentemente hay rituales entretreídos en el estadio presente de la religiosidad popular, que provienen de la cosmovisión religiosa y filosófica de los pueblos originarios. En la película se hace referencia sobre todo al consumo ritual de alcohol, algo que provoca fuerte rechazo en otros contextos, pero que tiene su sentido en la economía simbólica de las poblaciones del altiplano. El tema del alcohol es desarrollado en extensión por la crítica Juli Kroll, que lo explica a partir de la creencia indígena de cómo se reproducen los ciclos vitales, de la fertilidad, y del rol que le cabe en esta acción al fluir de los líquidos (sean orina, semen o sangre). Se puede hacer una lectura que no quede aprisionada en la dicotomía de civilización y barbarie, y en ese sentido, la película no deja por fuerza una visión negativa del mundo rural. En *Madeinusa* se trabaja el tema de la fiesta ritual, es decir, de la comprensión del tiempo en sus diversas modalidades, el tiempo profano y el tiempo sagrado, la circunscripción de ciertos momentos que detienen el fluir de la temporalidad habitual inscribiendo la eternidad en lo fugitivo. Los ciclos, que evocan al tiempo cósmico, están ligados a lo sagrado y a la santificación de las fiestas. Pero ese tiempo no tiene por qué ser el tiempo de todos o todas. Como bien hace notar Kroll, la adolescente Made asume un papel activo en la

medida en que adopta los elementos culturales que le sirven, descarta otros, pero por sobre todas las cosas, hace uso de su agencia, elige y actúa.

No cabe la menor duda de que las películas de ambas autoras inquietan. No dejan al espectador inmune. Sus relatos pueden ser codificados dentro de lo que Roland Barthes describe como “texto de gozo” (de “*jouissance*”), que es el que produce un efecto de ruptura, que hace vacilar los cimientos históricos, culturales y psicológicos del lector (Barthes 1973: 25-26). En las dos películas analizadas, este efecto sucede en gran medida por el artificio al que recurren sus autoras de construir la estructura narrativa alrededor del eje de la mirada de las niñas. Con esto logran dar un giro al menos en uno de los aspectos involucrados en la ficción filmica, el de la mirada. La teórica feminista Laura Mulvey ya había desarrollado la idea de que la construcción de la mirada era determinante en el cine, en términos de como se continuaba la estructuración del inconsciente mediante los recursos cinematográficos. Ella exponía hasta qué punto se solidificaba desde el cine clásico el andamiaje de las codificaciones de género sexual, lo cual tendía a reforzar los parámetros de la sociedad patriarcal. Pero Mulvey también afirma que es el lugar de la mirada el que define al cine, la posibilidad de variarlo y exponerlo¹². Las niñas de Martel y de Llosa, Amalia y Made, resultan terribles, en primer lugar porque generan un espacio de indefinición que altera el sistema de certezas y de verdades acordadas. Mediante la desestabilización de los universos que habitan, interpelan al espectador, lo involucran en cuestiones no muy agradables de reconocer, en particular las temáticas de abuso sexual, denunciadas en ambas películas. Esta violencia no es un efecto colateral, sino que está en la estructura misma de un sistema patriarcal. Y suele ser sostenida de manera más o menos responsable por numerosos discursos, incluso algunos muy inocuos, que sus emisores ni identifican como la fuente misma de esa violencia. De ahí que éste sea, como dice el crítico Oubiña refiriéndose a Martel (y parafraseando a Walter Benjamin), un “cine quirúrgico” (Oubiña 2007: 51), que no vacila en operar sobre el tejido de lo social.

Bibliografía:

- Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago, Arcos Editor.
- Amado, Ana (2004). “Velocidades, generaciones y utopías (A propósito de *La Ciénaga*, de Lucrecia Martel)”. Yoel, Gerardo (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires, Manantial, 187-198.
- Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Colihue.
- Barthes, Roland (1973). *Le plaisir du Texte*. Paris, Éditions du Seuil.
- Bustamante, Roberto (2006). “El juego de máscaras en *Madeinusa*”. *Argumentos. Coyuntura*. Publicación del Instituto de Estudios Peruanos. Año 1 N° 7. Noviembre, 17-18.
- Custodio Vega, Angel (1975). *La poesía de Santa Teresa*. 2 ed. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Donoso Pinto, Catalina (2007), *Películas que escuchan. Reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos*. Buenos Aires, Corregidor.
- Forcinito, Ana (2006). “Mirada cinematográfica y género sexual: Mímica, erotismo y ambigüedad en Lucrecia Martel”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*. 35 (2). Noviembre 2006, 109-30.
- Gómez, Leila (2005). “El cine de Lucrecia Martel: la Medusa en lo recóndito”. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura. Journal of literary criticism and culture*. Num. 13, Julio 2005. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13.html>. Acceso: 15/07/2010.
- Jagoe, Eva-Lynn y John Cant (2007). “Vibraciones encarnadas en *La niña santa* de Lucrecia Martel”. Viviana Rangil (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 169-190.
- Kroll, Juli A (2009). “Between the “sacred” and the “profane”: cultural fantasy in *Madeniusa* by Claudia Llosa”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*. November 1, Vol. 8, Issue 2, 113-126.
- Martins, Laura (2007), “Bodies at Risk: On the State of Exception (Lucrecia Martel's *La Ciénaga*)”, en Hortiguera y Rocha (eds.), *Argentinean cultural production during the neoliberal years (1989-2001)*, New York/ Ontario, The Edwin Mellen Press, 205-215.
- Mulvey, Laura (2000). “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. Kaplan, E. Ann (Ed.). *Feminism & Film*. Oxford Readings in Feminism. Oxford University Press, 34-47.
- Oubiña, David (2007), *Estudio Crítico sobre La Ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*, Buenos Aires, Picnic Editorial.
- Page, Joanna (2007). “Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel”. Viviana Rangil (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 157-168.
- Rangil, Viviana (2005). *Otro punto de vista. Mujer y cine en la Argentina*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Rangil, Viviana (ed.) (2007), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Ríos, Hugo (2008). “La poética de los sentidos en los filmes de Lucrecia Martel”. *Atenea*, Vol. XXVIII Num. 2, diciembre 2008.
- Zevallos-Aguilar, Juan (2006). “*Madeinusa* y el cargamontón neoliberal”. *Wayra. Imágenes de lo andino*. Año II, N° 4, Uppsala, segundo semestre de 2006, 72-80.

- 1 *La Ciénaga* recibió el premio NHK del Festival de Cine Independiente de Sundance, el “Grand Prix” del Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse, así como los premios a mejor director y mejor película del Festival de Cine de La Habana. Fue nominada al Oso de Oro en el Festival Internacional de Cine de Berlín. *La niña santa* fue nominada para la Palma de Oro en Cannes. Martel formó parte del jurado de Cannes en la edición del festival del año 2006.
- 2 El crítico Gonzalo Aguilar sostiene que se puede hablar de “Nuevo Cine Argentino” porque en la década del noventa se produce en el área una ruptura, aunque no se haya dado como programa estético común o deliberado. Hace notar la renovación y el corte que implica esta nueva corriente. Opina que no se puede usar sólo un criterio estético para hablar de cine, porque éste involucra un complejo de elementos: organismos institucionales, fundaciones, productores, trabajadores, escuelas de cine, festivales, críticos, espectadores. Lo que avala hablar de un “nuevo cine argentino” es el hecho de la existencia de un “nuevo régimen creativo” (Aguilar 2006: 14).
- 3 *La teta asustada* ganó el Oso de Oro y el FIPRESCI en ese festival. También recibió premios en los festivales de Guadalajara, Lima, Bogotá, La Habana, de parte de la Asociación de críticos de Cine de Quebec, además de numerosas nominaciones a otros premios. *Madeniusa* acopió galardones en La Habana, Lima, Rotterdam, Sundance y Mar del Plata.
- 4 Aguilar dice, refiriéndose al “Nuevo Cine Argentino”, que: “Antes que un mensaje a descifrar, estas películas nos entregan un mundo, un lenguaje, un clima, unos personajes... un trazo. Un trazo que no responde a preguntas formuladas insistentemente de antemano sino que bosqueja sus propios interrogantes” (Aguilar 2006: 23). Por su parte, Donoso Pinto hace notar que estas narraciones escritas desde Latinoamérica, en virtud de una serie de características (indeterminación, ambigüedad, polisemia), implican una opción estética que se revela contra la “tutela del neoliberalismo”, expresión que ella toma de la crítica Francine Masiello. En ese sentido este cine aporta a la construcción de una identidad en América Latina, que la presiente no como una respuesta de lo que es, sino de aquello que no es. La distopía, por lo tanto, dice Donoso, funciona como una utopía (Donoso Pinto 2007: 31-32).
- 5 Tiene que ver con una crisis de la autora en relación con la religión, que funciona como estructura significadora (Page 2007: 164). Martel lo plantea en la página web de *La niña santa*. Allí afirma: “Hablo de religión, la católica que es la mía, porque es donde aprendí una forma de pensar. Un sistema de pensamiento que define una 'naturaleza' para las cosas, y un sentido a la existencia. Un sistema que confía en que Dios ha dispuesto todo en forma de plan, ha organizado las cosas hacia un fin. Pero cuando, por distintos caminos, alguien llega a la conclusión que tal Arquitecto no existe, al menos en esos términos de “voluntad divina”, el mundo se revela en su misterio, en su injustificada existencia. Es inevitable sentir cierto desamparo, que de ninguna manera es triste ni paralizante, sino inmenso y maravilloso. Y es el desamparo divino, el abandono de las criaturas a su suerte, sobre lo que he preferido construir mi propio pensamiento” (www.laninasanta.com). Su apartamiento de la religión la obliga a reflexionar acerca de un nuevo marco de pensamiento para encauzar las experiencias vitales. Ese periplo que se abre en *La Ciénaga*, cuando Momi concluye que ella “no vio nada”, se continúa en la búsqueda sensorial de Amalia. Y conduce, según Jagoe y Cant, a una “cultura poscatólica”, mediante la que debería lograrse una síntesis corpóreo-espiritual que incluya nociones de solidaridad y responsabilidad personal (Jagoe/Cant 2007: 170).
- 6 El actor Carlos Belloso que interpreta a Jano, hace notar este sistema de dobles que cruza tanto en su personaje como en el de Amalia, ejes de opuestos contradictorios: Jano representa la inocencia de la maldad, mientras que la niña la maldad de la inocencia (Aguilar 2006: 95).
- 7 Aguilar, en su análisis de la película observa esta relación del deseo y su marco de posibilidad dentro del contexto social: “Martel muestra que el deseo, en esa sociedad, no se puede representar, y que cada vez que se lo pone en escena, la visión le impone sus órdenes, sus jerarquías y le imprime el dominio ocular masculino. Por eso Amalia es la única en la que el deseo puede expresarse sin ser sometido: no sólo porque huye de los ordenamientos visuales sino porque en su mundo, en su plan divino, no hay pecado” (Aguilar 2006: 100).
- 8 El tema está muy bien trabajado por Jagoe y Cant, pero también en Forcinito, Martins y Ríos.
- 9 La poesía de Santa Teresa de Ávila es “Vuestra soy, para vos naci”, una composición de carácter ascético-místico, que fue muy difundida en vida de la santa. En ella se entrecruzan elementos del cancionero popular, a los que se les aplica el tratamiento religioso (Custodio Vega 1975: 103). De modo que el cruce entre lo sagrado y lo profano, ya tiene un antecedente que justifica retomar esta poesía, y que se adecua al planteo del problema según Martel. El discurso de la maestra de catequesis, intenta separar el conocimiento y la percepción de lo bueno de lo malo, mientras que sus alumnas experimentan lo contrario, es decir, la permanente ambigüedad y mezcla, tal y como lo ejemplifica el texto de Santa Teresa, que aplica cánones de fuerte erotismo para definir la relación con la divinidad.
- 10 Se trata de un pueblo inventado y la palabra en quechua quiere decir “el pueblo en donde nadie entra”.
- 11 También en su segundo film es la limeña blanca de clase alta la que aparece bien denostada, en su actitud de expoliación de los saberes de la joven serrana. Su gesto evoca la prepotencia del conquistador español (el intercambio de oro por espejitos y cuentas de colores). Las críticas hechas a la película se concentraron en la imagen de los serranos en las barriadas de Lima, quienes en parte son ridiculizados para mostrar hasta qué punto la aculturación opera como un diluyente de la auto-conciencia. La referencia al *Kitsch* subraya la pérdida cultural que se produce cuando se dejan de lado los valores propios para adoptar los ajenos. Pero esa crítica no recae sobre Fausta, ni sobre el personaje del jardinero. Ellos se mantienen fieles a lo propio, aun viviendo en un ámbito transplantado.
- 12 Lo afirma en su famoso texto “Visual pleasure and Narrative Cinema” de 1975, que citamos de una reedición. La frase es: “The place of the look defines cinema, the possibility of varying it and exposing it” (Mulvey 2000: 46).