

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



FEMINIDADES FILMADAS: *MADEINUSA* (2006) Y *LA TETA ASUSTADA* (2009) ENTRE LA TRADICIÓN Y LA TRANSGRESIÓN

Tesis para optar el grado de Magistra en Estudios de Género que presenta
VANESSA LIZ LAURA ATANACIO

Dirigido por
FANNI MUÑOZ CABREJO

San Miguel, 2015

DEDICATORIA

Para ti, Luna pequeña
porque eres fuente de amor,
inspiración y admiración.



AGRADECIMIENTOS

A mi asesora de tesis y profesora Fanni Muñoz Cabrejo, por su orientación y empuje a lo largo de todo este proceso. Acompañamiento sin el cual no hubiera sido posible la materialización de esta tesis.

A mis compañeras de la Maestría de Estudios de Género, por su amistad sincera. En especial a Bettina Valdez Carrasco, por su revisión crítica y detallada a mi tesis y por tener para mí siempre palabras de aliento.

A la Escuela de Posgrado de la PUCP por haberme otorgado el Fondo Marco Polo 2014-II.

A MonaLisa y María José, por su felina compañía en jornadas de creatividad y desesperación.

“Una película es la visión subjetiva de una persona. En mi caso, no pretendo interpretar la realidad. Es irreparable. Cuando uno coloca una cámara frente a algo o alguien, cualquier tema se verá transformado o manipulado”.

Claudia Llosa (02/03/2010)¹

“Yo no busco un cine perfecto, prefiero lo imperfecto pero con personalidad, que conmueva, que erosione, a partir de ahí, lo que venga”.

Claudia Llosa (enero 2009)²

¹ Univision. “Entrevista a Claudia Llosa, directora de ‘La teta asustada’, nominada al Oscar”. (03.02.2009). En: <http://cine.univision.com/oscar/nominados/article/2010-02-03/entrevista-a-claudia-llosa-directora>

² La travesía del fantasma. Claudia Llosa: ‘Mi nueva película va a conmocionar’. Entrevista a directora de ‘La teta asustada’ antes de ganar el Oso de oro de Berlín (21.02.2009). En: <http://blog.pucp.edu.pe/blog/latravesiadelfantasma/2009/02/21/claudia-llosa-mi-nueva-pelicula-va-a-conmocionar-entrevista-a-directora-de-la-teta-asustada-antes-de-ganar-el-oso-de-oro-de-berlin/>

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	7
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I: SOBRE LA INVESTIGACIÓN	9
1.1 Justificación	9
1.2 Problema	13
1.3 Objetivos	25
1.4 Hipótesis y preguntas	26
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO	
2.1 Ejes conceptuales	27
2.1.1 Género y cine	28
2.1.1.1 Teoría Fílmica Feminista	30
2.1.1.2. Mujeres y feminidad según el cine	35
2.1.2 Sistemas de género: la representación de lo femenino	38
2.1.2.1 Estudios nacionales sobre los sistemas de género	40
2.1.2.2 Sociedad rural y cambios en los sistemas de género	43
2.2. Marco metodológico	47
2.2.1 Adscripción metodológica	47
2.2.1.1 Metodología de análisis de la Teoría Fílmica Feminista	48
2.2.1.2 Análisis del texto fílmico	48
2.2.1.3 Narrativa cinematográfica	49
2.2.1.4 Códigos cinematográficos	54
2.2.2 Etapas del trabajo metodológico	55
CAPÍTULO III: FEMINIDADES FILMADAS: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA TRANSGRESIÓN	
3.1 De Manayaycuna a Manchay	59
3.1.1 Las historias y sus tramas	59
3.1.2 Los escenarios y sus sistemas de género	60
3.2 Las protagonistas: Madeinusa y Fausta	64
3.2.1 Madeinusa, individualidad encarnada	65
3.2.2 Fausta, cuerpo floreciente	71

3.3 Luces, cámara... [represent]acción: Ni pasivas, ni descorporizadas	76
3.3.1 Hijas cantoras, madres omnipresentes	77
3.3.2 Madeinusa es mi nombre, a mí me gusta/Mi nombre es Fausta, señora	88
3.3.3 Cuerpos dócilmente rebeldes	93
3.3.4 Incontrolable sexualidad que aflora y (en)canta	103
3.3.5 Cambios por dentro y por fuera	111
3.3.6 Subvirtiendo el orden	118
3.3.7 Destino: Libertad	127
CAPÍTULO IV: APROXIMACIONES FINALES	131
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	139
ANEXOS	
Anexo 1: Fichas técnicas	154
Anexo 2: La feminidad de la mujer rural de origen andino según el indigenismo: <i>Kukuli</i> (1961)	156
Anexo 3: Modelo actancial	163
Anexo 4: Matrices	164

PRESENTACIÓN

A pesar de que el cine es uno de los principales conformadores del imaginario colectivo de nuestra sociedad y juega un papel fundamental a la hora de definir los estereotipos y roles de género, éste sigue siendo un campo de investigación poco desarrollado por las ciencias sociales y, en particular, los estudios de género en nuestro país.

La presente investigación contribuye a cubrir este vacío a través del análisis en clave de género de dos de los *films* peruanos más premiados y reconocidos internacionalmente: *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa; y que tienen como protagonistas absolutas, por primera vez, a dos mujeres jóvenes de origen rural andino.

Sin embargo, su principal valor radica en que ofrecen representaciones de feminidad distintas a la tradicional idea que se tiene (y se proyecta) sobre las mujeres originarias de los andes como guardianas de la tradición, asociadas a la naturaleza, lo doméstico, la ingenuidad y la pasividad; y que el cine nacional se ha encargado de reforzar.

De ahí que la intención de esta tesis sea analizar qué feminidades plantea Claudia Llosa para sus protagonistas –*Madeinusa* y *Fausta*– y de qué recursos cinematográficos se vale para plasmarlas en la pantalla grande, para lo cual haré uso de la metodología de análisis de la teoría fílmica feminista.

En las páginas que siguen presento los resultados obtenidos en esta investigación.

INTRODUCCIÓN

El cine, según Teresa de Lauretis (1996), es una tecnología de género que a través de sus representaciones y auto-representaciones, así como de sus significados, ideologías y discursos, contribuye a la construcción socio-cultural del género que perpetúa y reproduce el orden hegemónico de dominación y exclusión de las mujeres, marcadas también por su clase, etnia, orientación sexual, edad, etc. Sin embargo, es posible utilizar o intervenir esta tecnología para construir representaciones más próximas a los heterogéneos sujetos femeninos que conduzcan a desestabilizar el orden patriarcal u ocasionar fisuras en él, abriendo mentes, denunciando desigualdades, hablando en primera persona y mirando con otros ojos. Por ello, me propongo identificar y analizar los cambios o permanencias las representaciones de feminidad de las mujeres jóvenes de origen rural andino en las películas de Claudia Llosa *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009).

En el primer capítulo se plantea el problema de investigación con las preguntas, objetivos e hipótesis. El capítulo dos presenta el marco teórico y metodológico con el cual se estudiará las representaciones de feminidad de en ambas películas, desde el análisis de género y la metodología del análisis fílmico de la Teoría Fílmica Feminista. En el capítulo tres se detalla el estudio de ambas narraciones *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009), por lo que presento el argumento, escenarios y sistemas de género de cada producción; la caracterización detalla de cada una de sus protagonistas –Madeinusa y Fausta– como persona, rol y actante; y, finalmente, el análisis de escenas claves donde reparo en los códigos cinematográficos, significados y discursos, obteniendo así una visión global de las representaciones de feminidad. Todo ello se consolida en el cuarto y último capítulo, que sintetiza los principales hallazgos de la investigación.

La presente tesis contribuye a la reflexión en clave de género sobre el cine nacional y, al mismo tiempo, respecto a uno de los grupos con menos participación protagónica en las películas producidas en el país: las mujeres jóvenes de origen rural andino.

CAPÍTULO I: SOBRE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Justificación

El cine es una tecnología social y de género que ha construido, desde su creación allá en 1895, modelos de feminidad y masculinidad a través de sus imágenes, representaciones y significados; causando efectos en las subjetividades, los cuerpos, así como en las lecturas que sobre la realidad hacen las personas. Tal situación se agrava en nuestra cada vez más visual y globalizada sociedad, donde los medios de comunicación constituyen ya no el “cuarto poder”, sino el instrumento más poderoso para la plasmación, formación y control del imaginario social (Colaizzi 2007: 10). De ahí que resulte indispensable desnaturalizar la imagen que propone el cine sobre las mujeres (y los hombres), tal como plantea la Teoría Fílmica Feminista.

Precisamente esta investigación analiza la representación de feminidad que el cine nacional (re)crea sobre las mujeres jóvenes de origen rural andino³, teniendo como caso de estudio las cintas *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009) de la directora peruana Claudia Llosa Bueno. Ello porque sus protagonistas, Madeinusa y Fausta, no solo son los figuras principales sobre las cuales giran ambas ficciones, sino que, además, encarnan a dos mujeres jóvenes quechuablantes que se distancian totalmente de la representación construida por el cine nacional sobre las mujeres de origen rural andino, asociadas a la naturaleza, lo doméstico y la pasividad. A lo anterior se suma que ha sido una cineasta mujer la que se ha ocupado de llevar a la pantalla grande, bajo su personalísimo estilo, historias protagonizadas por mujeres de origen rural andino como sujetos de ficción.

Aún hoy, entre las personas, persiste la idea generalizada de que las historias proyectadas en las pantallas de cine se parecen a la realidad. Si esto sucede es porque los/as realizadores/as (y sus equipos) emplean convenciones cinematográficas para representar de la forma más verosímil el “universo” que narran las películas. A razón de ello, basándome en Stuart Hall (1997) quien propone que una representación es una mediación y no un reflejo de aquello que es representado, analizaré mis

³ En esta tesis empleo la categoría mujeres jóvenes de origen rural andino para referirme a Madeinusa y Fausta, las protagonistas de los films de Llosa, porque de acuerdo a cada uno de los relatos ambas jóvenes nacieron en la área rural de los andes peruanos. Incluso, en el caso de *Madeinusa* (2006) la ficción tiene como locación la zona andina (pueblo de Manayaycuna), mientras que en *La teta asustada* (2009) constantemente se menciona que la protagonista emigró a la capital (ciudad de Lima) proveniente de los andes. Más adelante explicaremos en detalle esta categoría.

objetos de estudio (películas) como lo que son: una representación y no la realidad misma.

Así, el análisis de las representaciones de género en el cine permite a hombres y mujeres, como señala García, indagar sobre “su colocación simbólica en el mundo, la identificación o no con las imágenes que reciben a lo largo de toda la vida, cómo nos marca y cómo influye en el modo de percibir el entorno, en cómo actuamos, en cómo nos relacionamos y en cómo nos vemos” (2008:11). De lo expuesto por García podemos afirmar que el género forma parte del contenido y de la estructura del discurso cinematográfico y que las representaciones que el cine construye muchas veces refuerzan o mantienen los estereotipos de feminidad y masculinidad que predominan en la cultura hegemónica androcéntrica.

En lo que respecta a las mujeres, el cine se ha encargado de representarlas bajo la lógica binaria occidental judeocristiana: Eva/María. Para ello se ha valido de su lenguaje visual (primer plano, plano detalle y *till up*, que convierte sus cuerpos en fetiches u objetos de deseo) (Mulvey 2001) y de la narración, colocando a las protagonistas como personajes secundarios o como sujetos pasivos, sin agencia.

El cine nacional⁴ no ha estado exento de ello, por muchos años las películas han expuesto representaciones de género estereotipadas o sexistas, donde las identidades y las relaciones de género parecen ser inalterables. Las mujeres, habitualmente, son reducidas al silencio, la ausencia o cuerpo-objeto⁵. Los hombres no se libran, ellos aparecen como machos indomables, indolentes, violentos y recios. A ello, debemos agregar que por muchos años el cine nacional estuvo monopolizado por el sexo masculino. No solo porque sus historias tenían protagonistas hombres y/o representaban el universo masculino, sino también porque el medio cinematográfico estaba copado mayoritariamente por profesionales hombres.

Por ello, en mi investigación abordaré el tema de las representaciones de feminidad en el cine de Claudia Llosa empleando el análisis de género y el análisis cinematográfico bajo los postulados de la Teoría Fílmica Feminista (en adelante TFF), teoría de campo que ha sido ajena o desconocida en nuestro país, tanto para el conjunto de

⁴ Preferimos usar el término cine nacional a cine peruano porque como señala Javier Protzel (2009:14) no tiene la representatividad para ser llamado así por la falta de referentes, continuidad y apoyo institucional.

⁵ Películas como *La manzanita del diablo* (1990); *Baño de damas* (2001); *Mañana te cuento* (2005); *Peloteros* (2006); *D'jango, la otra cara* (2002), etc.

especialistas que se dedican a hacer crítica o análisis de cine, como para las y los científicos sociales encargadas/os de investigar sobre el cine y sus efectos⁶.

La decisión de analizar dos *films* de recientes *data* se debe, también, a que desde cambio de siglo, la cinematografía nacional ha entrado en un periodo de evolución que le ha permitido mejorar en calidad y cantidad, fenómeno que se repite en todo el continente. Cada vez se produce más films tanto en la capital como en el interior de país; se abordan nuevas temáticas; han irrumpido personajes transgresores; el oficio se ha profesionalizado; existen nuevos/as realizadores/as; la mayoría de películas ha recibido premios a nivel internacional⁷, tanto así que en el medio cinematográfico se habla del surgimiento del nuevo cine peruano, que nace de canteras independientes dispuestos a producir un cine más personal que comercial que mantenga dividida a la crítica y siempre con subvención local e internacional⁸.

En este nuevo contingente de jóvenes realizadores, que no superan los 40 años, se desenvuelve un grupo de cineastas mujeres⁹: Claudia Llosa, Silvana Aguirre, Rossana Alalú, Rosario García-Montero, Melina León, Enrica Pérez, Valeria Ruiz, Claudia Sparrow, Marianela Vega y Gabriela Yepes; todas ellas directoras, guionistas y productoras formadas en las más prestigiosas universidades de cine del mundo y cuya producción destaca por su calidad fílmica¹⁰, Al igual que sus noveles colegas hombres, sus obras han ganado premios en el Perú y el extranjero, pero se diferencian de ellos por explorar nuevas subjetividades y temáticas en sus filmes, casi siempre protagonizadas por personajes femeninos¹¹.

Es el caso de la directora Claudia Llosa cuya producción filmográfica —compuesta por tres largometrajes, *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009)¹² y *No llores, vuela*

⁶ Existen directoras y películas con protagonistas mujeres pero no investigaciones académicas sobre cine de mujeres y sus variantes en el país.

⁷ 'El limpiador', largometraje de Adrián Saba, ganó el premio en la categoría Nuevas voces/Nuevas visiones en el Festival Internacional de Cine de Palm Springs - USA (2012); 'Las malas intenciones' de Rosario García Montero obtuvo el Premio Mejor Largometraje Latinoamericano en el Festival Internacional del Cine de Mar del Plata - Argentina (2011); 'Contracorriente', de Javier Fuentes-León, se llevó el premio del público en el Festival Latinoamericano de Montreal - Canadá (2010).

⁸ Cisneros, Rosa. Catálogo del Ciclo Nuevo Cine Peruano. (01.07.2012). En: <http://issuu.com/cineadixion/docs/nuevocineperuanom100>. Consultado: 15 de julio de 2013.

⁹ Hasta antes de ellas, las cineastas nacionales estaba conformado por un grupo reducido cuya producción fílmica era escasa (en esto último coincidían con sus colegas hombres).

¹⁰ Cinencuentro. "10 directoras peruanas" en El Comercio y Caras (31.05.2009). En: <http://www.cinencuentro.com/2009/05/31/10-directoras-peruanas-el-comercio-caras/> Consultado: 15 de julio de 2013.

¹¹ Perez, Enrica. DVD: 8 cortos y 1/2 metraje. *Danzak*, Gabriela Yepes; *El americano*, Claudia Sparrow; *El paraíso de Lili*, Melina León; *Ela*, Silvana Aguirre; *Conversations II*, Marianela Vega y *Las malas intenciones*, Rosario García - Montero (12.08.2009). En: <http://ochoymediovid.blogspot.com/> Consultado: 15 de julio de 2013.

¹² Ambas películas suman juntas más de 20 premios internacionales recibidos.

(2014)¹³, y dos cortometrajes, *El niño pepita* (2010) y *Loxoro* (2011)¹⁴— se caracteriza por proponer representaciones transgresoras de la feminidad en el cine nacional, y abordar historias cuestionadoras que recorren un amplio espectro de la realidad nacional: subversión del orden patriarcal, violencia social, marginación cultural, segregación racial, abusos del Estado, relaciones como comunidad¹⁵. Otro elemento a destacar de la filmografía de la directora es que ha logrado inventar un lenguaje propio y, según Bedoya (2012) construir personajes femeninos que contradicen la representación tradicional que se tiene sobre las mujeres de origen andino rural, tanto en cine nacional como latinoamericano.

Por todo lo expuesto consideramos relevante estudiar la obra de Claudia Llosa, desde el análisis de género y el análisis fílmico desde los postulados de la TFF, para explorar un terreno poco abordado desde la academia nacional: representaciones de feminidad en el cine.

A nivel personal, esta tesis me ha permitido retomar mi afición por el cine. Afición que surgió en la adolescencia y termina de consolidarse durante mi periodo universitario como estudiante de ciencias de la comunicación social en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. No sólo veía películas también leía análisis sobre ellas, sus directores y protagonistas. Fue así como un día llegó a mis manos un artículo sobre el cine de mujeres¹⁶, tras leerlo reparé, recién, que en mi “olimpio fílmico”¹⁷ no había una sola directora mujer y que recordaba muy pocas películas dirigidas por mujeres; entonces, comencé a consumir más *films* de realizadoras y descubrí que el cine que ellas producen narran historias distintas a lo que usualmente se exhibe en el circuito comercial¹⁸, pero además su estilo cinematográfico estaba marcado por su personalidad y distanciado, muchas veces, del *modelo de representación nstitucional* (MRI)¹⁹. En suma, un cine totalmente opuesto al que hasta ese momento había consumido.

¹³ La cinta *No llores, vuela* (2014) no forma parte de este estudio.

¹⁴ *Loxoro* (2011) trata de la búsqueda que realiza Makuti, una madre transgénero, de su hija, también transgénero Mía, tras su desaparición.

¹⁵ Faveron, Gustavo. Claudia Llosa (19.02.2012). <http://lamula.pe/2012/02/19/claudia-llosa/gustavofaveron/>. Consultado: 15 de julio de 2013.

¹⁶ Término aún en debate en el movimiento feminista y la academia.

¹⁷ Fellini, Buñuel, Hitchcock, Truffaut, Coppola, Cronenberg, Lynch, Wong Kar Wai, etc.

¹⁸ *Danzón* (1991) de María Novaro; *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman; *Perfume de violetas* (2001) de Maryse Sistach; *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, entre otras.

¹⁹ Término acuñado por Noel Burch (1987) para definir a las convenciones o normas que emplea el cine para conseguir que el público perciba una película como si se tratara de un hecho real (coherencia interna, causalidad lineal, realismo psicológico y continuidad espacial y temporal, etc.) (Burch en Colaizzi 2007).

Así, tras meditar sobre cuál podría ser el tema de mi tesis de maestría caí en cuenta que a través del cine podía juntar mi profesión (comunicación social) y mi especialización (estudios de género) para abordar uno de los tópicos que siempre me han interesado: la representación que los medios de comunicación han construido sobre las mujeres de origen rural andino. Explorando más concluí que la producción fílmica de Claudia Llosa me ofrecía, por temática y narrativa, trabajar ambos como una unidad: representaciones de género en el cine nacional, en particular las representaciones de las mujeres jóvenes de origen rural andino.

Finalmente, considero que la presente investigación será de gran aporte para los estudios de género de nuestro país que no han profundizado en el análisis del cine nacional como fuente que permita dar cuenta de cambios o permanencias en las representaciones femeninas y masculinas; así como contribuir a reforzar el interés por el estudio del cine nacional contemporáneo y el análisis de todo texto fílmico²⁰ en clave de género.

1.2 Problema

El cine no solo es un artefacto cultural, es también una tecnología de género porque a través de sus representaciones y auto-representaciones, así como de sus significados, ideologías y discursos, contribuye a la construcción socio-cultural del género que perpetúan y reproducen el orden hegemónico de dominación y exclusión de las mujeres (De Lauretis 1996:8), marcadas también por su clase, etnia, orientación sexual, edad, entre otros. Tales características hacen del cine un objeto de estudio ideal para el análisis de género.

Muy por el contrario de lo que la mayoría cree, el cine no es una copia fiel de la realidad sino el medio por el que la sociedad se refleja a sí misma. Si sus historias y personajes parecen verosímiles se debe a las convenciones culturales y códigos propios del cine establecidos en el *modelo de representación institucional* (coherencia interna, causalidad lineal, continuidad espacial y temporal, entre otros). Por tanto, al presenciar un *film* no estamos frente al “mundo real” sino ante una representación. Ello, porque de acuerdo a Hall (2008), una representación que es una mediación y no un reflejo de aquello que es representado. En el caso de una película, ésta carece de

²⁰ De acuerdo a Kuhn (1991: 214) una película es considerada un texto, entendido éste como una estructura y organización interna de un producto cultural o conjunto de representaciones: una novela, un cuadro, una película, un poema o un anuncio pueden ser analizados como textos. En esta investigación usaré texto fílmico como sinónimo de texto.

objetividad pues está influida por la subjetividad de quien la dirige, así como de condicionantes técnicos, económicos y sociales (hechos históricos, prácticas, valores e imaginarios).

Superar el “efecto de lo real” del cine²¹, definición de Jean-Pierre Oudart, resulta difícil para las y los espectadores que se acomodan frente a una pantalla [de cine] en una especial situación psíquica (Oudart citado en Cruzado 2009: 219), que involucra la mayor parte de nuestros sentidos, produciendo sensaciones que llegan a nuestros cuerpos y mentes gracias a nuestros sentidos (vista y oído), como un fuerte propulsor de emociones: “la narración [cinematográfica] remueve sentimientos que tenemos muy dentro” (García 2008:14).

De acuerdo a Cruzado, el juego ambivalente que el cine establece con la realidad lo ha convertido en uno de los principales conformadores del imaginario colectivo de nuestra sociedad y ha jugado un papel fundamental a la hora de definir los estereotipos y roles de género, casi siempre desde un punto de vista masculino (Cruzado 2009:8). No en vano las historias y personajes han marcado modas y tendencias, no sólo en la historia cinematográfica, sino también en la sociedad misma.

Así lo entendieron, las feministas anglosajonas que en los años 70 dieron vida a la Teoría Fílmica Feminista (en adelante TFF), teoría de campo, con el objetivo de desnaturalizar de la imagen que de la mujer ofrecía el cine clásico²² y de “hacer visible lo invisible”. De esa fecha hasta ahora, según Kuhn, distintas teóricas (Haskell, Cook, Johnston, Mulvey, Kaplan, Modelsy, De Lauretis, Colaizzi, entre otras) han analizado las imágenes que se daban de la mujer a nivel visual y narrativo, qué funciones cumplían las mujeres dentro de la estructura narrativa de las películas y qué funciones no ejercían, cómo no eran nunca representadas en el texto fílmico y cómo y por qué han cambiado las representaciones femeninas en los último años. También han prestado atención al contexto de la realización de las películas, pretendiendo así delinear relaciones entre ambos (Kuhn 1991: 87). Con el advenimiento del nuevo siglo han dado dejado atrás su interés por la ‘Triple E’ (Estrellas, Estereotipos y

²¹ El efecto de lo real del cine tiene su base en el Modelo de Representación Institucional.

²² Kuhn (1991) define el cine clásico como el resultado de la interacción, en diferentes momentos del tiempo, de ciertos factores económicos (producción, distribución y exhibición) e ideológicos (historia, estrategias formales de representaciones no cinematográficas, las formas en que el cine se dirige a la audiencia, entre otras), por tanto no debe entenderse como una entidad fija. Se caracteriza por su omnipresencia como modelo para los modos de producción y de representación de las industrias cinematográficas de todo el mundo (pp. 35-36).

Espectatoriedad) para dar paso a investigaciones que incluyen las intersecciones de raza, orientaciones sexuales y cultura (Modlesky 1991: 16 en Cruzado 2009: 368).

La TFF ha demostrado que el cine refuerza y legitima todo tipo de estereotipos y roles de género sobre las mujeres desde la base dicotómica occidental: buena mujer/mala mujer.²³ Ellas suelen aparecer vinculadas a la seducción, pocas veces son las protagonistas absolutas de la narración, es más común que aparezcan como las novias o *parteniers* afectivos del protagonista o héroe, o como objeto pasivo de su deseo. También asumen el rol de víctima del villano o el psicópata. Asimismo, interpretan los roles tradicionalmente asignados a las mujeres (cuidadora, protectora, amorosa, abnegada, sacrificada).

Por su parte, Modlesky anota que las mujeres afro han sido representadas únicamente como significante de la sexualidad femenina o de la maternidad (“mamá”), en suma, como sustituto psíquico de la mujer blanca (citada en Cruzado 2009: 305). Mientras que las mujeres latinas aparecen en las ficciones detentando una belleza inexpresiva, asexuada, intemporal, y el prestigio estético de lo nativo (Paranaguá citado en Bedoya 2012: 72). Sin embargo, vale aclarar que desde la aparición del cine en 1895 han existido y existen películas y cineastas (mujeres y hombres) de todas partes del mundo que proponen representaciones distintas de feminidad y masculinidad, en clara oposición a los modelos tradicionales presentes en el cine comercial.

En lo que respecta a nuestro país, la academia nacional se ha ocupado de estudiar las representaciones de género sobre las mujeres producidas por la prensa, la publicidad y la televisión, pero no tanto por el cine. Entre ellas tenemos las investigaciones de Rosa María Alfaro (1997) sobre el tratamiento informativo de los medios y la reproducción de estereotipos respecto a la imagen femenina en la publicidad y la tesis de Giuliana Cassano (2014) respecto a la evolución de las feminidades en las telenovelas nacionales. Asimismo, se han identificado pocos estudios dedicados al estudio del cine nacional se dividen en aquellas que se ocupan de su historicidad – Bedoya (1992); Carbone (1991) –, las que se centran en el análisis y crítica cinematográfica y otros más exploran cuestiones sociológicas: violencia, marginalidad y pobreza –Bedoya (1997); Portocarrero (2011); Protzel (2009)– pero en ninguno de éstos estudios se ha empleado el análisis de género.

²³ En los inicios de la TFF, como del movimiento feminista, hablar de la mujer era referirse al prototipo de la mujer blanca heterosexual, de clase media, felizmente casada y no necesariamente con estudios superiores.

Por otro lado, mi tesis emplea la expresión *mujer joven de origen rural andino* para referirse a las protagonistas de las películas *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2008), debido a que durante el periodo de revisión bibliográfica se identificó que en los estudios sobre las relaciones y sistemas de género en el área rural andina nacional se empleaba y alternaba indistintamente los términos: mujer andina, mujer rural, mujer indígena, mujer campesina e indias, para mencionar a las mujeres que nacen y/o habitan en estos territorios. De todos ellos, mujer andina era el más recurrente; sin embargo, en mi opinión, este término generaliza e invisibiliza la heterogeneidad y particularidades de este grupo de mujeres e impide ver cómo la etnia está fuertemente entrelazada con las otras categorías de subordinación (género, sexualidad, raza y clase). Por tanto, tomando como base las ficciones de Llosa, entiendo como *mujer joven de origen rural andino* a toda persona de sexo y género femenino, cuya edad fluctúa entre los 10 y 29 años, que haya nacido en alguna localidad de la zona andina rural, sea bilingüe, haya asistido a la escuela y sea soltera.

Es en este contexto que planteo investigar, en clave de género, las representaciones de feminidad, específicamente sobre las mujeres jóvenes de origen rural andino, que Claudia Llosa propone en sus *films Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009). Para lo cual revisaré y explicaré no sólo los discursos y características de los personajes sino también el uso de los recursos visuales o códigos cinematográfico empleados por Llosa y el rol y las funciones que cumplen sus protagonistas en las tramas para comprender, así, si sus representaciones de feminidad responden a los modelos tradicionales con los que siempre se ha asociado a las mujeres rurales o más bien transgreden dicha representación e incluso si combinan características de ambos.

Respecto a los cambios o permanencia de las representaciones femeninas, Guarinos (2008: 92) afirma que el cine es mucho más conservador que la televisión, los videojuegos o el Internet, a la hora de incluir en sus historias y personajes las preocupaciones o los tipos humanos debido a que son medios de consumo que demanda mucha rapidez y necesitan una rentabilidad mercantil; asimismo, porque el cine como máquina ideológica pesada se toma más tiempo para introducir cambios. A ello se debe agregar que el cine comercial prefiere emplear formatos o fórmulas fijas que le reditúan grandes ingresos en taquilla. Por su parte, Puebla y Carrillo (2011) señalan que aunque la imagen de las mujeres en el cine ha visto sus roles e influencia multiplicados, las representaciones femeninas actuales siguen estando, en cierta

medida, vinculadas a los estereotipos clásicos relacionadas con el género femenino. Ambos aspectos se manifiesta sobre todo en las producciones, exitosas o no, de los grandes estudios, también conocido como cine clásico²⁴, que tienen como autores a reconocidos cineastas hombres²⁵.

No obstante, a partir de 1990, en Latinoamérica y las otras regiones del planeta, han aparecido representaciones transgresoras y alternativas a la feminidad del cine clásico gracias a la *feminización del cine* (Paranaguá 1999), lo cual implica que cada vez más mujeres se insertan en el ámbito cinematográfico no solo como directoras sino también en áreas tradicionalmente masculinas: producción, asistente de dirección, fotografía, cámara, guión, sonido, montaje y post producción. Cambio importante porque antes sus espacios se circunscribían “por naturaleza” a vestuario y maquillaje.

La *feminización del cine* no es un hecho aislado, responde a la renovación sostenida del cine latinoamericano se remonta a una dos década atrás. En el caso específico de nuestro país, obedece a factores como el desarrollo económico sostenido, el acceso a tecnología que abarata costos y permite el uso de diversos formatos (cortometrajes, largometrajes, vídeos, video clips), la profesionalización del oficio, el apoyo de políticas públicas nacionales a proyectos fílmicos y los subsidios internacionales, pero principalmente por la aparición de un grupo de jóvenes cineastas, hombres y mujeres, cuya producción ha recibido el reconocimiento de la crítica mundial y obtenido numerosos premios en importantes festivales internacionales de cine.

El cine producido por mujeres cineastas latinoamericanas, señala Felten (2014), se caracteriza por tener una estética propia, una escritura cinematográfica original, un discurso propio de la memoria, una poética transgresiva que se manifiesta en su voluntad radical de re-escribir y re-codificar los dispositivos tradicionales del cuerpo, del género y de la mirada (2014: 83). En este grupo de directoras que han ingresado por la puerta grande a un espacio tradicionalmente masculino resaltan en la región:

²⁴ Entiendo por *cine clásico*, a aquel cine que resulta de una combinación de condiciones institucionales de producción, distribución y exhibición de películas para mercados masivos (Kuhn 1991:211) que guarda correspondencia con el término texto realista clásico, que Kuhn define como un tipo de película organizada de acuerdo a una estructura narrativa clásica de ruptura-resolución, y que reproduce la realidad externa como forma de narrar el argumento (Kuhn 1991: 214).

²⁵ Para más detalles sobre la visibilidad y la naturaleza de las representaciones femeninas en el cine de todo el mundo consultar el informe *Gender Bias Without Borders: An Investigation of Female Characters in Popular Films Across 11 Countries* (2014). Smith, Stacy L.; Choueiti, Marc; Pieper, Katherine (25.09.2014) University of Southern California, The Geena Davis Institute on Gender in Media, UN Women y The Rockefeller Foundation. En: <http://seejane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-full-report.pdf>

Lucrecia Martel y Lucía Puenzo de Argentina; Tania Hermida de Ecuador; Alicia Scherson de Chile y la peruana Claudia Llosa²⁶.

Por su parte, Millán (1999) sostiene que la característica principal que comparten las películas de las cineastas latinas es que, en su gran mayoría, sus sujetos no cumplen con los roles tradicionales y rompen con los estereotipos del discurso cinematográfico asignados a las mujeres (1999:42), por el contrario sus protagonistas son sujetos activos de la narrativa fílmica (actantes). Personajes que no encajan ni en el modelo heroína en apuros, tampoco en la *femme fatale*. Son mujeres “reales”, heterogéneas y transgresoras del orden androcéntrico. Ejemplo de ello son Mecha y Tali de *La Ciénaga* (2001), Helena e Inés de *La niña santa* (2004), Lola de *Danzón* (1991) y Alex de *XXY* (2007). Y aunque la crítica y la academia coincidan en señalar que sus historias reivindican los derechos de las mujeres, las directoras latinoamericanas rechazan que su cine sea encasillado bajo el rótulo de cine de mujeres o cine feminista.

Sin embargo, Pastora Campos (2011: 7) insiste en que las películas dirigidas por mujeres poseen “subjetividad de género” porque reflejan su particular visión del mundo desde su condición de mujer, la cual se nutre de su socialización de género, su modo de vida y de las experiencias concretas de las mujeres. En suma, es este *background* femenino el que hace posible la construcción de nuevas figuras femeninas, sujetos individuales y en proceso de (auto)construcción.

Al respecto, Margara Millán (1999:42) agrega que la mirada femenina ha permitido el abordaje de temas y situaciones silenciadas por el cine dominante como el espacio doméstico, el deseo y la sexualidad femenina, la autonomía, las labores de cuidado, entre otros. Se trataría entonces de un cine muy personal, heterogéneo, libre y en evolución permanente, pero que tiene como eje central la existencia femenina (Campos 2011; Millán 1999; Placencia 2005 y Rangil 2005)²⁷.

Con respecto a la renovación del cine nacional, los *films* de esta nueva generación de cineastas jóvenes –que vivieron su infancia o adolescencia durante el periodo de

²⁶ Martel ha sido galardonada por sus películas en Festivales Internacionales como Sundance La Habana; Puenzo ha recibido premios en los festivales de Cannes y ganó un premio Goya; Alicia Scherson ganó estatuillas en los festivales de Tribeca, y Montreal; y Llosa ha recibido el Oso de Oro de Berlín y premios en los festivales de Rotterdam, Goya y Sundance, entre otros.

²⁷ Las realizadoras sudamericanas comparten el éxito con sus colegas masculinos como: Pablo Larraín (Chile); Héctor Gálvez y Diego y Daniel Vegas (Perú); Carlos Reygadas (México); Alejandro Fadel (Argentina), quienes también han apostado por ficciones y representaciones de género opuestas al cine latinoamericano de los años anteriores o el cine clásico.

conflicto armado- se diferencia totalmente de los directores de cine de las décadas anteriores, cuyas historias mostraban representaciones de la feminidad y masculinidad ancladas a los roles tradicionales de género. Abundaban las mujeres abnegadas e indefensas, también estaban las que trabajan en la prostitución, las mujeres andinas sin voz, las mujeres objeto, los machos violentos, los donjuanes, entre otros más.

Las y los críticos de cine y la prensa coinciden en que este nuevo grupo de cineastas han traído una renovación discursiva, temática, narrativa y estética del cine nacional, incluso han señalado que vivimos una etapa de surgimiento del *nuevo cine peruano*. Si bien, como señala Bedoya (2012), del año 2000 a la actualidad se han producido y exhibido más películas que en toda la década anterior, consideramos que ello no puede ser argumento suficiente para calificar a este periodo como *nuevo cine peruano*, puesto que para ello debería haber existido un cine peruano precedente. Además no contamos aún con una industria, ni un amplio apoyo del Estado, que permita la producción sostenida de películas, un *star system*, ni directores/as consagrados/as internacionalmente, menos características narrativas y estéticas propias, como sí es el caso del cine mexicano o el cine hindú.

Las películas de las y los jóvenes directores nacionales comparten dos características: abordan temas nuevos o reformulan los clásicos (pobreza, conflicto armado, desempleo, jóvenes sin destino, amor, violencia sexual, familias disfuncionales, la sexualidad, el cuerpo, la clase media en decadencia y más) y presentan protagonistas subalternos (mujeres rurales andinas, travestis, ex oficiales del ejército p, taxistas) que no encajan en los modelos estereotipados de los años previos. Sin embargo, una línea de continuidad con sus antecesores es que la mayoría de las y los directores jóvenes mantienen el espacio urbano como *locus* de sus tramas, las/os menos, en cambio, han preferido el ámbito rural.

Tal es el caso de Claudia Llosa, quizá la figura más representativa dentro del grupo de jóvenes cineastas del cine nacional. Sus ficciones se caracterizan por ser temática y estéticamente transgresoras, como las secuelas del conflicto armado en la sociedad, la sexualidad en el mundo andino, la diversidad sexual, el incesto, entre otros más. No obstante, en nuestra opinión, lo más resalten de su producción es haber construido personajes femeninos que rompen con las representaciones tradicionales de la feminidad en el cine nacional, en particular a las mujeres jóvenes de origen rural

andino. Sus protagonistas tienen voz, rostro, identidad propia, agencia, proyectos de vida y autonomía.

Su *opera prima* *Madeinusa* (2006), película que se inscribe en el género dramático y cuyo metraje alcanza los 100 minutos, cuenta la historia de Madeinusa (Magaly Solier), una joven quechuahablante que aprovecha las festividades del Tiempo Santo en su pueblo, Manayaycuna, para escapar a Lima y librarse del control de su hermana Chale (Yiliana Chong) y su padre Don Cayo (Juan Ubaldo Huamán). Para cumplir con su cometido, Madeinusa contará con ayuda de Salvador (Carlos de la Torre), un joven ingeniero limeño que se verá obligado a permanecer en el pueblo durante las festividades debido al mal tiempo.

Por su parte, *La teta asustada* (2009) tiene como protagonista a Fausta (Magaly Solier), joven quechuahablante y migrante, quien padece de “La teta asustada”, una enfermedad que se transmite por la leche materna de mujeres violentadas sexualmente durante la época del terrorismo en el Perú. La repentina muerte de su madre la obligará a enfrentar sus miedos y el secreto que guarda en su interior a través de hechos inesperados que transformarán su vida y la de su familia y amigos²⁸.

Los dos *films* de Llosa no solo tienen en común pertenecer al género dramático y superar ligeramente los 100 minutos. Además, tras sus respectivos estrenos dividieron a críticos/as y espectadores/as nacionales entre adeptos/as y detractores/as. Mientras que en el extranjero recibieron numerosos premios, sobre todo *La teta asustada* (2009) que ganó el Oso de Oro en el Festival de Cine de Berlín (Alemania) y compitió en la categoría mejor *film* en lengua extranjera de los premios Oscar (USA).

De acuerdo al crítico de cine Ricardo Bedoya (2012: 201) las protagonistas Madeinusa (*Madeinusa*) y Fausta (*La teta asustada*) son personajes atípicos en nuestra cinematografía nacional (e incluso la televisión). Ninguna de ellas encaja en la representación femenina de las mujeres de origen rural andino que han aparecido en el cine nacional²⁹, asociadas a la tierra, hogar y guardianas de la tradición o la

²⁸ *La teta asustada* (2009) se estrenó el 12 de marzo de 2009, permaneció nueve semanas en cartelera de nueve ciudades del país (Arequipa, Cajamarca, Chiclayo, Chimbote, Ica, Iquitos, Lima, Piura y Trujillo). La cinta fue vista por 248,973 personas y recaudo más de US\$ 700 mil, ocupando el puesto 20 en la taquilla general de ese año. Fuente: Box Office Mojo (06/12/2009). Perú Yearly Box Office 2009: En: <http://www.boxofficemojo.com/intl/peru/yearly/?yr=2009&sort=gross&order=DESC&pagenum=1&p=.htm> Visitada el 12.05.15.

²⁹ Sobre todo, el personaje Madeinusa que rompe con la convención generalizada de la mujer andina unida a la tierra, el hogar y la tradición.

“verdadera indígena”. Mientras que la antropóloga visual peruana Gisela Cánepa resalta que las ficciones de Llosa colocan por primera vez a la[s] mujer[es] andina[s] como sujeto de acción (Cánepa 2006), ocupando el rol principal y sobre quienes giran el desarrollo de ambas tramas³⁰. Hecho trascendental porque, como sostiene Bedoya (1993), los personajes andinos [mujeres y hombres] en el cine nacional han estado relegados mayoritariamente a fungir de elementos decorativos de la puesta en escena, indio[s] extáticos ante un paisaje deslumbrante (1993:176) o ser retratadas/os como sujeto colectivo que demanda derechos (1993:180), tal como aparecen en películas como *Yawar fiesta* (1986) y *Kuntur wachana* (1977) de Federico García.

Ambos fundamentos que resultan sumamente útiles para nuestra investigación son rechazados por no pocos críticos/as de cine, cineastas -Roca (2006)- y científicas/os sociales, como Ardito (2006), Kroll (2009), Pagán (2008), Ubilluz (2010), Silva (2009) y Zevallos-Aguilar (2006), que a través de una variada *literatura gris*, desarrollada desde los estudios culturales, sostienen que Llosa ofrece una mirada surrealista del mundo indígena, por la poca fidelidad de la representación que hace de lo andino, al retratar, desde una mirada occidental, a sus habitantes como salvajes y abyectos, sucios y sin leyes, borrachos e incestuosos, en el caso de *Madeinusa*, y, en *La teta asustada*, de banalizar las secuelas del conflicto armado interno, así como representar a la población andina migrante como torpe y huachafa sobre la base de estereotipos³¹. También, contrario a lo que afirma Cánepa (2006), reparan en que los *films* son una ‘falsa etnografía’ (Pagán 2008) de la tradición y costumbres de los pueblos indígenas; así también, que sus narraciones apuntalan la imposibilidad del diálogo entre lo urbano y lo rural, y lo local y lo global (Ubilluz 2010); y, que promueven el individualismo y el consumismo provocando así la pérdida de la cultura e identidad de las comunidades andinas rurales (Zevallos-Aguilar 2006).

A diferencia de lo propuesto por los/as críticos/as y científicos/as sociales, mi tesis estudia ambos *films* como lo que son: ficciones, y no reflejo de los hechos exactos y fidedignos del mundo real pues todo lo que sucede en ellos está mediado por la subjetividad de la cineasta y bajo las convenciones cinematográficas que finalmente

³⁰ *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009) son las únicas cintas nacionales que tienen como personaje principal, respectivamente, a una mujer joven de origen rural andino. No se incluye en este grupo el *film* de Marianne Eyde, *La vida es una sola* (1992), a pesar que cuenta con personajes de origen andino con protagonismo individual y entidad propia, debido a que no ha sido estrenado oficialmente en el país. Así también, son películas relevantes en la historia del cine nacional, sobretudo *La teta asustada* por haber recibido el premio máximo del Festival de Cine de Berlín.

³¹ Dichos juicios de valor responden a lo que se conoce como crítica cinematográfica, cuyo método de análisis es la síntesis de los aspectos estéticos e ideológicos (Zavala 2003: 2).

dan forma a la obra fílmica. En otras palabras, analizaré la obra de Llosa como una representación de la realidad.

Asimismo, sobre lo anterior, sostengo, siguiendo a Cánepa (2006), que exigir a los *films* de Llosa representar fielmente la realidad imposibilita pensar la sociedad andina a través de sus subjetividades y mucho menos de imaginar a sus individuos (mujeres) como sujetos de acción [y ficción] (Cánepa 2006). Así también, considero que argumentar que sus protagonistas no encajan en la representación tradicional (políticamente correcta) de las mujeres de origen rural andino –aquellas mujeres originarias del ande rural recurrentes en documentales de la marca Perú, postales para turistas o películas, que son presentadas como guardianas de la naturaleza, las costumbres andinas y protectora de su familia o en una situación de pobreza extrema. Mujeres sin voz, ni identidad propia, íconos más que sujetos– implicaría oponerse a que el cine de cuenta de nuevas representaciones o representaciones alternativas de los sujetos femeninos y a negarse a reconocer la multiplicidad del sujeto mujeres, así como reducir la feminidad a modelos monolíticos que no toman en cuenta las transformaciones de los sistemas de género en zona urbana y rural³².

Las opiniones divergentes de investigadores/as, así como críticos y *bloggers*, respecto a la obra de Llosa comprueban que su cine no está hecho para entretener sino para reflexionar-cuestionar-subvertir a nuestra sociedad pues consigue hacer comunicable aquello que resulta socialmente irrepresentable (situaciones asociadas a las mujeres y de las que nadie quiere saber u ocuparse): incesto, violación, subordinación. O en las propias palabras de Llosa: “No pretendo retratar la realidad. Pretendo interpretar un tema para sacar discusiones que tenemos reprimidas”³³.

De lo expuesto, se entiende que, a la fecha, ningún estudio académico nacional ha abordado la obra de Llosa en clave de género³⁴, articulado al análisis cinematográfico³⁵. Por ello, el problema que planteo resolver con esta investigación es

³² Hoy en día, resulta imposible rechazar que la irrupción de la modernidad en la cultura andina está transformando los sistemas de género y generando cambios en las constitución de identidades de mujeres y hombres, lo cual no implica un aculturamiento absoluto sino una adaptabilidad o combinación de la tradición y la modernidad que conforma sujetos nuevos en un momento histórico distinto. Por tanto, el relato no da cuenta de la dimensión social sino que la ficción media la dimensión social.

³³ Preguntada por las críticas en contra de sus films la cineasta ha cerrado el tema diciendo: “No pretendo retratar la realidad. Pretendo interpretar un tema para sacar discusiones que tenemos reprimidas” (2010). Ver: <http://escholarship.org/uc/item/51z578v6>

³⁴ Al respecto, Ruiz Bravo (2003) sostiene que los estudios que no apliquen el enfoque de género no pueden dar cuenta cabal de la realidad. Están condenados a ser parciales y sesgados.

³⁵ Combinar ambos métodos nos permitirá revisar los films desde otro punto de vista para identificar aspectos pasados por alto o ausencias respecto a las representaciones de género que la bipolarización del debate ha impedido atender.

explicar las representaciones de feminidad que ofrece el cine de Claudia Llosa sobre el sujeto femenino joven de origen rural andino, qué rol asumen sus protagonistas en el argumento y qué recursos cinematográficos emplea, valiéndome de las categorías: cuerpo, sexualidad, subversión, violencia, agencia y libertad.

En la misma línea que nuestro estudio, Beasley-Murray (2007) y Palaverish (2013) coinciden en que la liberación de Madeinusa y Fausta está mediada por intercambios o retos que deben superar las protagonistas (dar muerte a las figuras masculinas, salir de su pueblo, cobrar el pago de su canto, superar el miedo), resaltan la transgresión de sus actos y discrepan con los adversarios de Llosa poniendo de ejemplo a la emblemática cinta nacional *Kukuli* (1961), que presenta a la mujer joven andina en calidad de objeto pasivo de deseo masculino y desprovista de agencia. Por su parte desde la perspectiva de los estudios culturales y post coloniales, Puente (2010) y Valdez (2013) reparan en las relaciones de poder existentes en ambas ficciones (hibridación, alternancia entre el quechua y castellano al interrelacionarse con sus coprotagonistas y la subordinación del trabajo doméstico). Finalmente, bajo la postura psicoanalítica Maseda (2013) y Velez (2011) resaltan el protagonismo de la figura materna en ambos films, así como el empleo del canto mecanismo para la afirmación de la identidad de ambas protagonistas y para la superación del trauma de la violación en el caso de Fausta, protagonista de *La teta asustada* (2009).

En lo que respecta a las representaciones de las mujeres de origen rural andino en el cine nacional, el libro “Un cine reencontrado: diccionario ilustrado de las películas peruanas” (1997) de Ricardo Bedoya da cuenta de los dos referentes fílmicos más próximos a las protagonistas de *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009). La primera *Camino de la venganza* de los directores Narciso Rada y Luis Ugarte, que es también el primer largometraje hecho en el Perú en 1922, y la segunda *Kukuli*, realizada por Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva en 1961, que se convirtió en el emblema del indigenismo ortodoxo fílmico peruano³⁶.

Dichas obras recrean las historias de dos mujeres jóvenes de origen rural andino en roles principal pero proponen representaciones de género tradicionales, mientras Juanacha encarna a la mujer sufriente (ángel del hogar), *Kukuli* se inscribiría en modelo de la heroína romántica (objeto). Por el contrario, Llosa las personifica como

³⁶ Para un análisis de la historia y personajes del film de Figueroa, Nishiyama y Villanueva consultar el Anexo 2: La feminidad de la mujer rural de origen andino según el indigenismo: *Kukuli* (1961)

sujetos activos de la narración (sujetos de acción-ficción)³⁷, asumiendo el rol protagónico (actante) e individual, quienes a lo largo de sus tramas desarrollan agencias³⁸ que les permiten superar miedos y limitaciones; y alcanzar la autonomía necesaria para construir proyectos de vida propios.

En *Madeinusa* (2006), la cineasta dota a su protagonista de una agencia capaz de enfrentarse al orden patriarcal y que revalora su identidad cultural (hablar y cantar en quechua), mientras que Fausta en *La teta asustada* (2009) plasma su agencia en la superación del trauma de la violación a través de la defensa de su cuerpo (papa) y de lo que su cuerpo produce (canciones) empleando prácticas provenientes de su cultura. La representación de feminidad en ambos *films* encajarían en el modelo femenino juvenil del cine clásico actual, caracterizado por su multiplicidad, la ruptura con la tradición patriarcal y el modelo de dama para convertirse en sujeto de realización personal (Portocarrero et al 2010: 15).

Igualmente, las representaciones de feminidad que emplea Llosa en sus ficciones no solo se alejarían de los modelos femeninos estereotipados del cine clásico, también evidenciarían la disyuntiva que enfrentan las mujeres jóvenes de origen rural andino: mantenerse en la tradición de su cultura o decidirse por la modernidad (Meentzen 2007), en clara oposición a la autoridad paterna y social (León 2013) y el marco de los cambios producidos en la sociedad rural. Se trataría, entonces, de una feminidad compleja, que oscila o transita entre la obediencia y la transgresión, la represión y la libertad y la pasividad y la actividad; y que encaja en el *cine hecho por mujeres*³⁹.

Así también, identificamos en la narrativa visual de los films de Llosa recursos provenientes del *cine hecho por mujeres* o *contracine* que subvierten el placer visual, que de acuerdo a Mulvey (2001) es siempre masculino, mostrándonos, por ejemplo, a sus protagonistas en primeros planos y dirigiendo su mirada a las/os espectadoras/es (rompiendo así la cuarta pared y buscando la complicidad o interpelación a la platea) o en escenas íntimas del espacio doméstico poco usuales en el cine, pero también haciendo que ocupando toda la pantalla, como símbolo del proceso de individuación

³⁷ Empleo el término sujeto de acción-ficción para referirme a todo/a protagonista que en el universo fílmico trastoca el discurso normativo.

³⁸ La construcción de la agencia no se plasma únicamente en la narración, también en el lenguaje fílmico.

³⁹ Claudia Llosa, al igual que otras directoras, ha rechazado preferir nombrar a su cine simplemente como cine pues, según ellas, ponerle la etiqueta feminista o de mujeres las encasilla, quita libertad para abordar otras temáticas y limita su capacidad artística; asimismo no se identifican ni política ni ideológicamente con movimiento cinematográfico alguno. Ellas prefieren adscribirse al cine de autor, definición que encaja más con su estilo y temática (Rangil 2005; Millán 1999).

de ambos personajes. Otro recurso fundamental al que recurre Llosa, en ambos films, es el canto en quechua, empleado como género expresivo que permite a sus protagonistas expresen aquello que no se puede describir en palabras.

Por todo lo expuesto nuestra investigación sobre las películas *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009) se concentrará en analizar e identificar las representaciones de feminidad creadas por Claudia Llosa para sus personajes Madeinusa y Fausta, revelando sus estrategias visuales, identificando el rol y las funciones que cumplen ambas protagonistas en sus respectivas ficciones y los discursos que moldean su feminidad en la narración; valiéndose para ello del análisis de género y el análisis fílmico desde los fundamentos de la TFF.

1.3 Objetivos

1. Identificar y analizar las representaciones de feminidad de las protagonistas de los films *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009) de la directora peruana Claudia Llosa.
2. Identificar y analizar la función narrativa de las protagonistas Madeinusa y Fausta, respectivamente, en los films *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009).
3. Identificar y analizar los códigos cinematográficos que emplea la directora Claudia Llosa para representar la feminidad de las protagonistas de sus films *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009).

1.4 Hipótesis y preguntas de la investigación

- Hipótesis 1: Las representaciones de la feminidad de las mujeres jóvenes de origen rural andino que ofrecen las cintas *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa muestra un cambio en la construcción del sujeto femenino joven en la ficción cinematográfica, diferenciándose de las representaciones femeninas del cine nacional, entre las décadas de los 60 y 90, que las personificó como sujetos subordinados, pasivos y descorporizados; situándose más próximas a las protagonistas jóvenes que propone el cine clásico actual, personajes que rompen con la tradición patriarcal y son sujetos activos, autónomos y dueños de su destino.

1. ¿Qué representaciones de feminidad proyecta Claudia Llosa en sus cintas *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009)? ¿Cómo son representadas las mujeres jóvenes de origen rural andino en ambos *films*?
2. ¿En qué se diferencian o coinciden las representaciones de feminidad de Claudia Llosa con las representaciones que presentaba la cinematografía nacional entre las décadas de los 60 y 90?

• Hipótesis 2: Claudia Llosa emplea estrategias narrativas y estilísticas para construir la feminidad de las protagonistas de sus *films* *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009), presentándolas como sujetos de ficción que ejercen una función narrativa activa y principal, y subvirtiendo el placer visual a través del empleo de elementos estéticos, imágenes y sonidos.

1. ¿Qué función cumplen las protagonistas mujeres dentro de la estructura narrativa de las películas *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa dentro? ¿Cómo actúan y qué rol asumen?
2. ¿Qué códigos cinematográficos emplea Llosa para representar a las mujeres jóvenes origen rural andino en sus películas *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009)? ¿Cómo presenta los elementos estéticos? ¿Qué simbolizan? ¿Su mirada destruye el placer visual?

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

2.1 Ejes conceptuales

El marco teórico de mi investigación propone una lectura del cine en clave de género con el propósito de exponer las feminidades de las mujeres jóvenes de origen rural andino que representa Claudia Llosa en sus films *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009). De ahí que entendamos el género, siguiendo a Teresa de Lauretis (2006) como una representación y auto-representación dentro de una relación social sostenida dentro de sistemas de género y con ayuda de tecnologías de género, como el propio cine, se encarga de reproducir y fijar modelos de feminidad y masculinidad. Así también, entendemos las películas como ficciones que representan una realidad mediada y no una copia fiel y verosímil del mundo real.

Para el análisis de mi objeto de estudio emplearé categorías provenientes de la Teoría Fílmica Feminista, rama de los estudios de género, para desnaturalizar las representaciones de feminidad, tales como el *cine narrativo subversivo*, acuñado por De Lauretis (1992) y *placer visual*, propuesto por Laura Mulvey (2001), con ambas podré dar cuenta del universo cinematográfico de Llosa y la construcción de la feminidad de sus protagonistas. Asimismo, para el análisis de la función narrativa estudiaré a los personajes en sus tres roles: personas, rol y actante; mientras que para el estilo fílmico aplicaré la categoría *objeto icónico estereotipado* y los códigos cinematográficos.

Finalmente, para entender los sistemas de género presentes en ambas ficciones recurriré a dos categorías propias, una adaptada de la noción de Stuart Hall (2003), *feminidades múltiples* y la otra *feminidades oscilantes*, con la que englobo los modelos de feminidad que proponen los estudios de género nacionales: *feminidad en tránsito* de Fuller (1993) –modelos moderno y mariano–, y *feminidad negociada*⁴⁰ y *feminidad subversiva* que aparecen en León (2013). Así también, emplearé las categorías *agencia* (Giddens 1995) y *agencia dócil* (Mahmood 2008). Con ellas podré identificar las relaciones de género y de poder, así como los roles, atributos y espacios que conforman la “realidad” de ambas ficciones.

⁴⁰ Feminidad negociada es una categoría que León (2013) toma del texto “Accomplishing femininity among the girls in the gang” de Joe-Laidler, Karen; Hunt, Geoffrey (2001), quienes encuentran que las nociones de feminidad de las chicas de pandillas mixtas latinas, afroamericanas y asiáticas en Estados Unidos negocian su feminidad, dependiendo del contexto en que se desenvuelven y sus interlocutores, por lo que pueden ser contradictorias y adaptativas en función de situaciones específicas y de sus interacciones con personas ajenas a la pandilla.

2.1.1 Género y cine

Los estudios de género han prestado gran atención a los medios de comunicación de masas por la gran influencia que éstos ejercen entre los seres humanos para fijar modelos de feminidad y masculinidad, y de los discursos a ellos asociados. Así como de instituir el sistema sexo/género a través de las representaciones que hacen de la realidad.

De todos los medios, es el cine quien más ha contribuido a ello. Zurian y Herrero sostienen que el cine, como cualquier artefacto cultural, es resultado de un espacio/tiempo determinado, realizado con una mentalidad y bajo unas condiciones ideológicas, nunca neutrales, que construye un discurso del que se pueden desprender modos de entender a la persona y su sociedad, su identidad y su ser (2014:18). Por lo que es posible identificar, en el cine, cómo se construyen y cómo se entienden las identidades de género y las cuestiones de sexualidad, cultura, raza, clase, etc., ya que todas ellas se entrelazan, son transversales y entretejen nuestra propia identidad

De ahí que, el *cine* debe entenderse, entonces, como una *tecnología de género*, tal como propone Teresa de Lauretis (1992), pues está directamente implicado en la producción y reproducción de significados, valores e ideologías tanto en el terreno social como en el subjetivo: [...] un trabajo que produce efectos de significado y percepción de auto-imágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores; y por, por tanto, un proceso [...] en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado y [auto-representado] (Lauretis 1992: 63).

Por ende, en mi investigación concibo al *cine* como una tecnología que interviene en el sostenimiento del sistema sexo/género. Basándonos en Gayle Rubin (1986) entendemos por sistema sexo/género, al régimen que establece el conjunto de normas, pautas, valores y jerarquías a través de los cuales todas las sociedades organizan la sexualidad y la vida de su colectividad.

Sobre ello, De Lauretis (1996:11) agrega que todos los sistemas sexo/género se caracterizan, independientemente de la sociedad, por ser asimétricos y estar íntimamente interconectados con factores políticos y económicos. Así, estos sistemas constituyen la base de la desigualdad social. Por tanto, de acuerdo a Rubin, las diferencias biológicas (sexo) establecen, mediante construcciones culturales, las

formas de ser, sentir y hacer de hombres y mujeres (género), las que les están estipuladas, permitidas y socialmente valoradas.

En tanto, Scott (1996), sostiene que el *género*, también, determina que las relaciones entre mujeres y hombres se establezcan de forma binaria, contrapuestas y desiguales. Teniendo como base cuatro elementos conectados: símbolos, conceptos normativos que limitan las interpretaciones de dichos símbolos, instituciones sociales e identidad subjetiva (Scott 1996: 287).

De Lauretis (1996) da un paso más que Scott y Rubin y sostiene que el *género* no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales:

[E]l género no es el sexo, un estado natural, sino la representación de cada individuo en términos de una relación social particular que pre-existe al individuo y es predicada en la oposición conceptual y rígida (estructural) de dos sexos biológicos (De Lauretis 1996:11).

El *género* es, para la autora, una representación y una auto-representación, resultado de variadas tecnologías sociales (entre ellas el cine y el lenguaje) y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana y las representaciones de raza, clase, y preferencias sexuales.

Por ello, para De Lauretis no es posible hablar más de la mujer sino de las mujeres. Ellas no serían sexo, sino signo, una articulación de diferencias: un sujeto múltiple y contradictorio (de Lauretis 1987: 2 citada en Colaizzi 2007: 34).

Tenemos así, que el *género* es tanto un constructo sociocultural e histórico como un sistema de representación que asigna sentido a los individuos, que es cambiante y relacional; y que además está atravesado por otras categorías –clase, etnicidad, raza, etc. – dentro de una sociedad y tiempo dado, por lo que puede ser reconstruido.

En consecuencia, la categoría género en este estudio permitirá analizar, reflexionar y explicar críticamente cómo representan las películas los sistemas, las relaciones y los roles de género y poder; y comprobar si las representaciones femeninas permanecen invariables o por el contrario presentan cambios o rupturas.

Otra categoría de análisis que emplearé en mi tesis será la *agencia* con la que identificaré qué estrategias emplean las protagonistas de las cintas de Llosa para enfrentar situaciones adversas o de control que quieren impedir sus proyectos de vida.

Así, esta investigación entiende *agencia* como la capacidad que tiene un sujeto de “obrar de otro modo”. Para ello, recurriremos a la noción Giddens, para quien *agencia* implica una relación entre acción y poder:

“ser capaz de intervenir en el mundo, o de abstenerse de esa intervención, con la consecuencia de influir sobre un proceso o un estado de cosas específicos. Esto presupone que ser agente es ser capaz de desplegar (repetidamente, en el fluir de la vida diaria) un espectro de poderes causales, incluido el poder de influir sobre el desplegado por otros. Una acción nace de la aptitud del individuo para ‘producir una diferencia’, o sea, de ejercer alguna clase de poder” (Giddens 1995: 51).

En esa misma línea, emplearemos la noción que sobre *agencia* plantea Saba Mahmood asociada a libertad. Mahmood (2003) sostiene que las mujeres que hacen uso de la *agencia* estarían en la capacidad de actuar, de decidir [por ellas mismas] y tomar espacios de acción, lo cual implica ejercer su libertad. Libertad que según la autora debe entenderse como noción de la realización personal con autonomía individual (2008: 173). Por su parte, Patricia Ruiz Bravo (2003) señala que la *agencia* permite ver a las mujeres como sujetos con posibilidades de actuación, alejándonos así del modelo de mujer víctima, carente, objeto inerte frente a la opresión (2003:76).

2.1.1.1 Teoría Fílmica Feminista

La relación entre género y cine ha sido ampliamente estudiada por la Teoría Fílmica Feminista (en adelante TFF). Teoría de campo surgida en los años 70, paralelamente en Estados Unidos y Gran Bretaña, bajo el manto de los *Women’s Studies*, planteándose como objetivos fundamentales: denunciar el carácter construido de las imágenes femeninas propuestas por el cine clásico mediante el análisis teórico y plantear alternativas a dichas representaciones a través de la producción cinematográfica y una estética de vanguardia. Con el pasar de los años, su interés viró hacia a la intertextualidad, las transformaciones y transposiciones entre géneros, el abordaje de los aspectos institucionales del cine, la relación espectador/a-*film*, y los procesos de enunciación, entre otras cuestiones (Laguarda 2006: 12). En otras palabras, se propusieron, según Annette Kuhn (1991), “hacer visible lo invisible”.

La revisión de películas pertenecientes al periodo del cine clásico de Hollywood (1910-1960) confirmó que el aparato cinematográfico construye a la mujer, el sistema sexo/género y la diferencia sexual. El método de análisis empleado por las teóricas feministas fue el post-estructuralista combinado con psicoanálisis, sociología, semiótica y análisis fílmico, que consiste en el estudio minucioso de detalles concretos del texto fílmico para llegar a desentrañar el funcionamiento de códigos abstractos (Kuhn 1991:110).

Más próxima al análisis fílmico que a la crítica cinematográfica, la TFF, según Siles Ojeda (2000), no debe ser confundida con una metodología más para interpretar films, sino que su objetivo es historizar y deconstruir los fundamentos que rigen las diversas tipologías de análisis y comentario. No se trata, por tanto, de un modelo analítico incorporable a la lista de los otros modelos analíticos-estructural, semiótico, cognitivista, psicoanalítico, etc., sino de una propuesta que, atravesando el territorio epistemológico de todos ellos, busca subvertir la manera misma en que se ha construido históricamente la mirada cinematográfica. La autora agrega que solamente al desnaturalizar dichas relaciones binarias y estereotipos se evitará la búsqueda infructuosa de una sensibilidad femenina como propiedad de las mujeres.

El argumento de Siles Ojeda resulta sumamente útil para mi estudio porque examinar los *films* de Llosa en clave de género confiere valor agregado a esta investigación, ya que en la *literatura gris* revisada no encontramos textos que empleen la categoría, ni la metodología de análisis de la TFF. Con su aplicación no solo identificaremos las características de feminidad, también revelaremos los sistemas de género presentes en ambos *films* e identificaremos las estrategias empleadas por las protagonistas – Fausta y Madeinusa– para afirmar su identidad subvirtiendo la ley del padre o superando el trauma. Asimismo, permitirá el abordaje de los *films* más allá del debate sobre la veracidad de la representación de la cultura andina.

Una categoría que aplicaremos, proveniente de la TFF, será *placer visual* de Laura Mulvey, comprendido en su ensayo de 1975 “Placer visual y cine narrativo”. Basada en el psicoanálisis, Mulvey (2001) afirma que la división heterosexual del trabajo se refleja en la narrativa cinematográfica. Ello hace que la figura masculina no solo controle la fantasía de la película (protagonista principal), sino que asuma el rol del portador de la mirada del espectáculo. Por su parte, las mujeres aparecen objetos de exhibición para ser mirabilidad [to-be-looked-at-ness] (2001: 370-371).

Mulvey añade que la mujer es expuesta como objeto sexual es el *leitmotiv* del espectáculo erótico que personifican el deseo masculino, soportan su mirada y actúan para él. Sin embargo, advierte la autora, la objetivación de las mujeres no impide que sean consideradas un peligro (amenaza de castración) para los hombres. El cine contrarresta esta situación con dos estrategias: La primera trata de resolver el misterio de la mujer a través de la devaluación, el castigo o su redención. Tal como sucede en *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock. (2001: 371-372) o en la películas del cine negro. Mientras que la segunda, convierte en fetiche al personaje femenino (los ojos de Bette Davis; las piernas de Marlene Dietrich; el rostro de Greta Garbo, etc.).

En respuesta a ello, Mulvey propone socavar el *sistema de miradas* del aparato cinematográfico (crear un nuevo lenguaje del deseo), compuesto por tres formas diferentes de mirar: la de la cámara que graba los acontecimientos (cineasta-cámara), la del público que contempla el producto acabado (espectador/a) y la de los personajes dentro de la ficción (intérpretes)⁴¹, haciendo sentir la cámara al público que observa, estableciendo así un diálogo. Un ejemplo sería que pasar de un plano subjetivo (mirada del actor o actriz) a un plano objetivo donde la cámara le devuelve la mirada a través de los ojos personaje del quien antes habíamos sido su mirada (2001: 377)

Con la categoría *placer visual* lograremos identificar si el tratamiento estético de Llosa está elaborado para producir el *placer visual* a los espectadores o si más bien emplea la propuesta de Mulvey (plano subjetivo) para hacer sentir la cámara a las y los espectadores y presentar imágenes disruptivas que acaben con el *placer visual* masculino en la ficción.

Otro postulado de la TFF que explotaremos exhaustivamente será es el de *cine narrativo subversivo*⁴², planteado por Teresa de Lauretis (1992), que aspira a encontrar nuevas y otras formas de construir espacios desde fuera del sistema patriarcal. De seguir este camino, señala Lauretis, el proyecto del *cine de mujeres* no estaría limitado únicamente a discontinuar la visión centrada en lo masculino. Por el

⁴¹ En el cine clásico, las primeras dos (cámara y espectador) son disimuladas y subordinadas por la tercera: la que los personajes intercambian en la pantalla. Las tres miradas son negociadas a través de las estrategias de plano/contraplano y punto de vista. En esta última, la mirada del personaje se hace coincidir con la mirada del/a espectador/a, mientras que en el contraplano, el/la espectador/a asume el rol de mediador/a invisible en una interacción de miradas.

⁴² La frase *cine narrativo subversivo* es una adaptación de dos términos cine clásico narrativo y subversivo que emplea Orianna Calderón (2013: 13-14), que en su opinión se ajusta más al texto original en inglés: "feminist work in film should be not anti-narrative [...] It should be narrative and oedipal with a vengeance" (1987: 108).

contrario, el esfuerzo y el desafío, ahora, es lograr otra visión: “construir otros objetos y sujetos de visión y las condiciones de visibilidad (representación) para un sujeto social diferente” (1992: 111).

La propuesta de Teresa de Lauretis es producir cine “vengativamente narrativo” (1992: 249-250), no porque vaya eliminar el placer visual, ni los códigos cinematográficos sino que plantee unos nuevos para que construir representaciones más próximas a los heterogéneos sujetos femeninos; y así desestabilizar y subvertir el orden patriarcal u ocasionar fisuras, abriendo mentes, denunciando desigualdades, hablando en primera persona. De acuerdo, a Lauretis la clave radica en las mujeres que se atrevan a contar sus historias y en las miradas de las cineastas que habrán de filmarlas para que así las primeras puedan formar parte del discurso⁴³.

La noción de *cine narrativo subversivo* es clave en nuestra investigación. Con el podremos dar cuenta de los cambios producidos, desde hace más de una década, en el cine nacional donde cada vez es más común ver a sujetos de acción-ficción que no encajan en los modelos canónicos de las producciones nacionales anteriores debido a que trastocan el discurso de género tradicional creado para la ficción. Así también, será de utilidad para explicar el cambio a nivel narrativo porque las/os cineastas jóvenes retoman temáticas clásicas de nuestro cine pero abordadas bajo otra mirada o desde otro ángulo y con un tratamiento sobrio (violencia sexual, conflicto armado, sexualidad, etc.). Cambios que apuestan por representaciones femeninas (y masculinas) que cuestionan, subvierten y transforman las relaciones entre “la Mujer” y las mujeres en el cine nacional.

Por otra parte, las propuestas teóricas sumadas al contexto social de la época confluyeron para hacer posible la materialización del segundo objetivo de la TFF: crear un modo propio de enunciación fílmica a través de la reinscripción y resignificación de lo existente. La TFF debería convertirse en práctica, volverse, además, cine.

Nacido como *women’s cinema*, el cine de mujeres o hecho por mujeres es la propuesta política y crítica de la TFF frente al sistema masculino dominante, a través de la recuperación histórica de las primeras cineastas (Colaizzi 2007) y la producción

⁴³ Valga aclarar que esta propuesta no pretende reemplazar la voz de las mujeres, ni hablar por ellas porque no tengan voz o no puedan hacerlo (Spivak 2003), al contrario es una apuesta por la sororidad.

fílmica de mujeres directoras, que trabajen dentro o fuera del sistema de Hollywood y sean o no feministas (Mayne 1991).

Claire Johnston (1988) prefiere el término *cine hecho por mujeres* y lo define como aquel que une lo político y la diversión, introduce la sensibilidad femenina y crea nuevas representaciones de feminidad que sirvan de modelos a las mujeres y que reflejen en mayor medida sus sentimientos e inquietudes, así como los cambios que está experimentando la sociedad (Cook y Johnston 1988 en Cruzado 2007: 15). Asimismo se caracteriza por presentar lenguajes fílmicos innovadores, temáticas y personajes transgresores e invenciones formales y estéticas que desestabilicen en la ficción el orden patriarcal.

Sin embargo, desde nuestra perspectiva, consideramos que el hecho de ser mujer cineasta no asegura que su obra fílmica cuestione el sistema de dominación masculino, presente en la sociedad y la industria fílmica; por el contrario, puede contribuir al reforzamiento de roles y modelos tradicionales de feminidad y de estereotipos⁴⁴. O que no se requiere ser feminista o simpatizante a este movimiento, para desarrollar una estética y narrativa cinematográfica inspirada en el universo femenino pero con una postura crítica (política) hacia la condición social de este colectivo.

Al respecto, nuestra investigación coincide con la propuesta de Castejón (2011) sobre que “una película puede a priori no tener punto de vista de género, pero puede adoptarse desde quien la mira, analiza o estudia” (Castejón 2011:17)⁴⁵; por lo que bajo esa perspectiva realizaremos el análisis de ambas cintas de Claudia Llosa: *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009). No con el propósito de demostrar a la autora que su cine encaja en el *women's cinema* sino para confirmar que no existe nada neutro al género, menos aún una película.

2.1.1.2 Mujeres y feminidad según el cine

Los primeros estudios de la TFF confirmaron que el cine narrativo clásico, las imágenes de la mujer son un constructo de la ideología patriarcal dominante para asegurar el sistema de género, reforzando los estereotipos tradicionales de la

⁴⁴ Por ejemplo: El diario de Bridget Jones (2001) de Sharon Maguire.

⁴⁵ El *cine con punto de vista de género* no es excluyente con los cineastas hombres. Existen muchos films dirigidos por hombres que encajarían en esta categoría. *Solas* (1999) y *Habana Blues* (2005) de Benito Zambrano son un ejemplo de ello.

feminidad. Así, de acuerdo a Colaizzi, las mujeres⁴⁶ aparecen, fundamentalmente, como objetos de deseo, adoración o violencia, sujetos pasivos, castigados si se atreven a cuestionar el modelo hegemónico del “ángel del hogar” e invisibles como sujeto creador de sentido. Igualmente, a fin de controlar la sexualidad femenina el cine presenta a las mujeres con figuras complementarias y yuxtapuestas: madre/prostituta, chica buena/*femme fatale* (2007: 12)⁴⁷.

En los años 50, el cine modifica su representación sobre las mujeres. Las figuras femeninas abandonan, no del todo, el espacio doméstico para convertirse en objetos de deseo hechos para la exposición a la mirada masculina y las actrices se convierten en íconos dentro y fuera de las salas de cine. No será sino hacia el fin del siglo que el cine presente, finalmente, personajes femeninos autónomos asumiendo roles protagónicos en espacios no domésticos. Sin embargo, la nueva representación que propone el cine no ha implicado que se dejen de producir historias que empleen estereotipos e imágenes tradicionales, así tampoco que las protagonistas contemporáneas fusionen su autonomía con características propias de los modelos *ángel del hogar* y *femme fatale*.

Así pues, los personajes femeninos en el cine no serían representaciones sino *objetos icónicos estereotipados*. El planteamiento de Virginia Guarinos (2008) se sustenta en que el cine esquematiza a las mujeres hasta convertirlas en un estereotipo, más rol que personas. Responsable de ello son los productores, guionistas y directores que crean personajes femeninos, en sus tres niveles -persona, rol y actante-, como seres carentes de agencia en roles estereotipados tradicionales y cuyos cuerpos están destinados a ser objetos de contemplación. En otras palabras los personajes femeninos son visualidad, estereotipo y objeto: visibles como objetos de deseo masculino, invisibles como sujetos creadores de sentido (Guarinos 2008; Siles Ojeda 2000).

Para el análisis de mi tesis la categoría *objetos icónicos estereotipados* de Guarinos me facilita análisis de las protagonistas, Fausta y Madeinusa, en los tres roles: personas, rol y actante, debido a que Llosa las caracteriza como sujetos de acción (Cánepa 2013), asumiendo el rol protagónico. Totalmente alejadas de la imagen

⁴⁶ El prototipo de mujer que se privilegia es siempre el de una mujer blanca, heterosexual y de clase media.

⁴⁷ Dicha relación binaria responde a la tradición judeo-cristiana (Eva/María) y al sistema de valores dual (bueno/malo, matrimonio/sexo, fidelidad/infidelidad, etc.) (Siles en Rizzo 2012).

empleada por el cine nacional para representar a las mujeres jóvenes de origen rural andino como estereotipos: personajes secundarios (aunque mayormente como extras o incluso como un elemento más del *atrezzo*), bajo un tratamiento estético que las hacía ver como menores de edad (mirada paternalista), seres exóticos, descorporizados y condenados a su destino (Bedoya 1993; 2012).

En lo que respecta a las nuevas representaciones de la feminidad producidas por el cine contemporáneo, Gonzalo Portocarrero (2010) encuentra que las protagonistas jóvenes se caracterizan por ser una mezcla entre “la buena mujer que se entrega con los ojos cerrados” y la “feminidad transgresiva que copia la masculinidad”. El resultado es un personaje sintomático de nuestra época: la joven que aspira a ser sujeto de un deseo de realización personal⁴⁸. [...] las recurrentes figuras femeninas jóvenes que el cine contemporáneo presenta, hoy, apuntan a que no hay una sola manera legítima de ser joven y mujer. [...] la tendencia es siempre hacia la ruptura con la tradición patriarcal y el modelo de dama (Portocarrero et. At 2010: 15). Por su parte, Rosa Placencia (2005) agrega que las protagonistas jóvenes del cine clásico actual reivindican la capacidad de las mujeres jóvenes para construir su propia vida, su propia identidad, en las condiciones más adversas; y, sobre todo, descartando la pasividad o la dependencia como “cualidades femeninas” (2005: 6-7)⁴⁹.

Los argumentos de Portocarrero y Placencia servirán para analizar si el cine contemporáneo estaría presentando visiones más acordes con la situación actual de las mujeres (sobre todo las jóvenes) producto la transformación contemporánea o si por el contrario los mandatos de dominación del orden social masculino se han reforzado o renovado en el cine.

Asimismo, a lo largo del análisis de las dos películas de Llosa trabajaré las categorías: cuerpo, sexualidad, sumisión, subversión, violencia, agencia y libertad, para tener una visión global de la feminidad propuesta por la directora.

En cuanto al cuerpo, cómo ya hemos señalado, nuestro interés parte por explicar si es representado como icono para la contemplación o, por el contrario, como un locus concreto, social e históricamente situado, a través del cual y en el cual se construye el

⁴⁸ El personaje de Alicia de la película *Alicia en el país de las maravillas* (2010) de Tim Burton encaja perfectamente en este modelo.

⁴⁹ Un ejemplo de ello sería la protagonista de *Rosetta* (1999) de Jean Pierre y Luc Dardenne (Bélgica).

género y el sexo, donde, además, se intersectan la clase, la raza, la etnia y la religión (Kogan 1993:37) y que dan forma a la identidad. Ello nos permitirá explicar en qué espacios se mueven estos cuerpos, privados-públicos, si están oprimidos o son libres, cuerpos inertes, reprimidos o cuerpos activos, gozosos.

Asimismo, priorizamos el cuerpo pues es en él donde se plasman nuevas formas de sexualidad y políticas del cuerpo (Butler 2001). Por ello, entendemos la sexualidad como una elaboración psíquica y cultural sobre los placeres de los intercambios corporales. El interés por dicha categoría radica en que desde nuestra perspectiva es en ella donde se hacen visibles las diferencias entre la representación anterior y actual que el cine nacional hace sobre las mujeres de origen rural andino. La vivencia de la sexualidad de las protagonistas colisiona con el orden establecido y por ello son cuestionadas.

Mientras que sumisión y subversión son dos categorías que dan cuenta de la situación de opresión de las mujeres en la trama de ambas cintas, productos de los sistemas de género representados, y de la capacidad de las protagonistas para ir en contra de ellos, transgredirlos u oscilar entre ambos extremos en aras de alcanzar sus respectivos objetos. De ambas nos interesa saber que en qué posición se ubican las protagonistas, ya sea por su propia voluntad o por su relación con los otros personajes, qué características adopta y que factores la determinan, en otros.

La capacidad de subvertir, a nuestro entender, está íntimamente ligada con la agencia, que consiste, como ya hemos explicado, en enfrentar situaciones adversas o de control que quieren impedir sus proyectos de vida. Lo cual implica actuar frente a contextos de poder (opresión) de cara a alcanzar autonomía. Esta es otra de las características que diferencia a Madeinusa y Fausta de sus antecesoras.

Así también, emplearemos en el análisis del *film* las categorías violencia y libertad. Para violencia usaremos la definición de *violencia moral* de Rita Segato (2003a: 8), entendida como toda aquella agresión emocional, ya sea consciente o deliberada hacia las mujeres (ridiculización, coacción moral, sospecha, intimidación, condenación de la sexualidad, desvalorización cotidiana de la mujer como persona, de su personalidad y trazos psicológicos, de su cuerpo, de sus capacidades intelectuales, de su trabajo, de su valor moral). Así mismo, emplearemos la noción *mandatos de la violencia* (Segato 2003b: 23), que sostiene que la violación no es acto solitario sino un

acto en el que participa toda la sociedad (produce y reproduce la estructura de violencia), no se trata solo del agresor y la agredida, sino que está el eje del agresor y sus pares; y, finalmente, la agresión es sexual, pero no tiene como motivación la satisfacción sexual, sino su finalidad es la satisfacción en el orden del poder, de la dominación.

En cuanto a la noción de libertad, esta tesis la concibe como un estado al cual se accede a partir de superar los mandatos de dominación que imponen una feminidad tradicional. La libertad pues se alcanza tras sortear una serie de pruebas que hacen crecer al personaje en la narración, situaciones que llevan a cuestionarse sobre su condición y dejar de ser para otros para convertirse en sujeto para sí mismo.

2.1.2 Sistemas de género: la representación de lo femenino

El análisis de las identidades de género y las feminidades ha sido uno de los temas prioritarios de los estudios de género desde que irrumpieran con fuerza en las Ciencias Sociales y Humanidades. La feminidad viene a ser la distinción cultural históricamente, que determina a la mujer a partir de su condición genérica y la define de manera contrastada, excluyente y antagónica frente a la masculinidad del hombre (Lagarde 1990).

La española Amelia Valcárcel (1994) señala que las características de la feminidad son patriarcalmente asignadas como atributos naturales, eternos y ahistóricos, inherentes al género y a cada mujer, pero también como roles (madre, hija, esposa, puta, etc.). A esta asignación patriarcal la autora, la denomina *heterodesignación*, es decir, el rol que el patriarcado asigna a las mujeres y que éstas han de asumir para ocupar un lugar en la sociedad que ellos han configurado. Celia Amorós (1997), complementando la propuesta de Valcárcel, afirma que el proceso de *heterodesignación* viene acompañado de la negación de la individualidad de las mujeres por parte del patriarcado (sistema de dominación). De esta forma se consigue controlar su cuerpo e impedir su desplazamiento pero sobre todo su autonomía.

Por tanto, la construcción de la feminidad (y la masculinidad) se sostienen en la diferencia sexual que dicta guiones y pautas que intentan marcar no sólo la conducta sino también las maneras de pensar, sentir y actuar. Dichas construcciones culturales se basan en tres elementos: 1) Roles: atribuidos en razón del género. Lo femenino es reproductivo y lo masculino productivo. Las mujeres son madres, amas de casa,

compañeras fieles, mientras que los hombres son los proveedores económicos y jefe del hogar originando la desvalorización de todo lo asociado a lo femenino, empezando por el trabajo doméstico no remunerado; 2) Espacios: lo femenino se asocia a lo privado (casa) y lo masculino a lo público (calle), lo cual origina conductas cotidianas que sutilmente va reproduciendo desigualdades entre ambos géneros pero además contralando la libertad y movilidad de las mujeres, así como limitando su acceso a espacios de poder y conocimiento; y, 3) Atributos: la feminidad (occidentalizada) suele asociarse a ideas como belleza, pasividad, delicadeza, decencia, ternura, virtud, sacrificio, respeto, renuncia, etc., pero también bajo estereotipos rígidos (independientemente de sus modos de vida) que las definen como ambiguas, malas mujeres, enfermas, incapaces, raras, fallidas, locas. Mientras que a los hombres se les caracteriza por su agresividad, fuerza, competencia y razón.

Los roles, espacios y atributos con que se construyen la feminidad y masculinidad establecen relaciones de género, tanto entre varones y mujeres (intergénero) como entre varones y entre mujeres (intragénero). Relaciones que se establecen bajo desigualdad, debido a que como sostiene Scott, el género es una forma de significar relaciones de poder y “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos” (1996: 287). Como tal, involucra cuatro elementos: símbolos, conceptos normativos que limitan las interpretaciones de dichos símbolos, instituciones sociales e identidad subjetiva.

Así, Scott (1996) sostiene que la masculinidad y feminidad forman parte de un complejo sistema de construcción sociocultural, donde los agentes socializadores (escuela, iglesia, familia, medios, etc.) asignan a hombres y mujeres características opuestas, que terminan privilegiando la diferencia entre ambos géneros y negando y ocultando las semejanzas. Dichos modelos se insertan en sistemas de género que consiste en el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen estas necesidades humanas transformadas (Rubin 1986:97).

Por tanto, los sistemas de género son también instrumentos de clasificación social, jerarquización, dominación y poder. Ahora bien, es oportuno recordar que el sistema de género se nutre de otros sistemas discriminatorios como la clase, la raza, la etnia, la identidad de género, entre otros. Los objetos de estudio de nuestra investigación son los *films Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009), nos permitirán observar

privilegiadamente, a través del desarrollo de la trama, los roles, atributos y espacios por donde se mueven las protagonistas, así como las relaciones de género que se establecen y los sistemas de género presentes en cada universo ficcional.

Sin embargo, como plantea Mabel Burín (2000), con la modernidad, las fronteras que durante muchos años y generaciones caracterizaban lo masculino y lo femenino como modalidades excluyentes han comenzado a difuminarse. Por ello, además de otros muchos factores, es posible que las identidades hayan pasado de la reificación a la multiplicidad, tal como propone Stuart Hall (2003) para quien las identidades se construyen de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. Por lo tanto, las identidades están fragmentadas y fracturadas pero también sujetas a una historización radical, y en un constante proceso de cambio y transformación (Hall 2003: 17). De ahí que podamos adaptar la noción de Hall y proponer la categoría *feminidades múltiples* para las protagonistas de Llosa, entendida como aquella que no es fija, ni esencialista sino cambiante, mutable y que responde a las transformaciones contemporáneas. En esa misma línea, Marcela Lagarde (1990) agrega que la sociedad atraviesa “un cambio radical y la cultura, marcado por el tránsito de las mujeres de seres-para-otros, en protagonistas de sus vidas y de la historia misma, en sujetos históricos [y sujetos de derechos]” (1990:09).

2.1.2.1 Estudios nacionales sobre los sistemas de género

En este apartado revisaré investigaciones sobre identidades, relaciones y sistemas de género, tanto del área urbana como de las zonas rurales indígenas y campesinas en del país. Su incorporación en este capítulo obedece a mi interés por obtener referencias que me ayuden en el análisis de mis objetos de estudio –*Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009)–, porque, como hemos señalado antes, al ser las películas una representación de la realidad, su reflejo y no la realidad misma, cogen elementos de la realidad y los reinterpretan para crear, finalmente, una ficción verosímil, donde la intervención de la o el realizador es determinante.

A razón de lo anterior, sostenemos que las investigaciones sobre las feminidades en el país sigue siendo una tarea irresuelta de la academia, en particular desde el enfoque y los estudios de género; no obstante, las investigaciones existentes siguen manteniendo su vigencia, a pesar del tiempo transcurrido desde su aparición y de los cambios ocurridos con el advenimiento del nuevo milenio. En esta investigación se

han privilegiado los textos de Fuller (1993), Kogan (2009 y 2010), Meentzen (2007) y León (2013). Si bien, los objetos de estudio de estas investigaciones no coinciden ni en grupo etario ni en pertenencia social, los hallazgos permiten a esta investigación delinear las feminidades existentes y los elementos que las constituyen, así mismo explicar su evolución:

Un estudio pionero en América Latina es “Dilemas de la femineidad: mujeres de clase media en el Perú” de Norma Fuller (1993), en él la autora analiza los discursos de femineidad presentes en los periódicos y encuentra tres modelos de mujer: “La que se fue” (mujer tradicional, sumisa pero seductora), el modelo “mariano” (la mujer íntegra cumplen con el deber de dar buen ejemplo) y la mujer “moderna” (que se debate entre por oposición a las normas tradicionales, a la jerarquía de géneros y por reafirmar su sexualidad. Ella reclama para sí la afirmación de su independencia respecto a la tiranía del que dirán). No obstante, estos modelos no son fijos ya que las mujeres de clase media (algunas de ellas migrantes) entrevistadas para este estudio transitan entre el modelo mariano y moderno, entrando en contradicción y competencia. Se trataría, según la autora, de *feminidades en tránsito*, caracterizadas por el cambio, tanto en sus relaciones, como en sus discursos sobre lo femenino, en su autoimagen, en la manera en que conciben el mundo y en su identidad de género⁵⁰ (Fuller 1993:16). Aún hoy, los modelos identificados por Fuller siguen formando parte del imaginario social nacional y en condicionantes de la identidad de las mujeres.

Otro estudio relevante sobre feminidades pertenece a la socióloga Liuba Kogan, quien en su libro “Regias y conservadores. Mujeres y hombres de clase alta en la Lima de los noventa” (2009) analiza las feminidades y masculinidades de las clases altas limeñas, a través sus percepciones sobre el género. De acuerdo a los testimonios recogidos por Kogan, las mujeres encajan en el modelo del ama de casa o ángel del hogar planteados por Fuller (1993). Su realización esta mediada por su relación con su familia y su capacidad para ser una buena esposa y madre. Su trabajo se restringe a ocuparse de su casa, con ayuda de personal, lo cual implica permanecer en al ámbito doméstico, y las relaciones sociales propias de su condición económica, pero también del cuidado de su cuerpo no para su goce propio sino definido por la mirada del otro.

⁵⁰ Fuller (1993) encuentra que la imagen de madre amante y sacrificada, la novia pura y fiel, con sus opuestos, la liberada sensual y peligrosa y la prostituta, compiten con la rebelde, la liberada, la mujer moderna, la profesional de carrera y la líder política.

En su segunda publicación, “El deseo del cuerpo” (2010), Kogan encuentra que mujeres y hombres se vienen desvinculando del matrimonio, la familia, la heterosexualidad y la opresión sexual. Asimismo, que el control y la vigilancia ejercidos por la familia sobre hijos e hijas habrían pasado a ser ineficaces. En cuanto al cuerpo, Kogan (2010) anota que son los y las jóvenes quienes lo consideran “la base fundante de su identidad, es a través de él que este grupo generacional sociabiliza y expresa su interioridad” (2010: 172)⁵¹.

El proceso migratorio que transformó la ciudad de Lima también fue analizado en clave de género, las investigaciones se concentraron en analizar la conformación de nuevas feminidades y masculinidades de la población migrantes. Oliart (1991) en “Candadito de oro fino, llavecita de filigrana” resalta el traslado de algunos mandatos del orden social andino a la urbe. De acuerdo a Oliart, los cuerpos de las mujeres son controlados para impedir su movilidad, descalificarlas y reprimir su sexualidad: su propio cuerpo, que no es disfrutable si no es por la violencia o el engaño, porque “son feas” y no se merecen nada (1991: 230).

Entre las últimas investigaciones realizadas destaca “Feminidades en conflicto y conflictos entre mujeres: género, transgresión y violencia entre mujeres” de Doris León (2013), quien encuentra que las mujeres adolescentes urbanas de clase media baja, también denominadas *millennials*⁵², viven una *feminidad en conflicto* debido a la tensión constante entre, por un lado, el mundo adolescente organizado en torno al consumo mediático (local y global) y las negociaciones entre pares; y, por otra parte, la normatividad y la tutela del mundo adulto representado por la escuela y la familia (2013:127).

De acuerdo a León, las adolescentes construyen sus feminidades incorporando, reelaborando e incluso negando normativas e ideales; en otras palabras: en una misma adolescente pueden convivir distintas nociones de feminidad [dependiendo del espacio y el colectivo en el que participen] (2013:215). Sin embargo, la *feminidad*

⁵¹ Los hallazgos encontrados por Kogan (2010) confirman la propuesta de Lagarde en su obra “Los cautiverios de las mujeres” (1990), quien sostiene que los cambios ocurridos en los últimos años han transformado el cuerpo para-otros de las mujeres a un cuerpo en rebeldía. Un cuerpo con nombre propio, convertido en espacio político y para el placer (en mi-cuerpo y en mi-deseo). Cuerpos como los de las protagonistas creadas por Claudia Llosa.

⁵² *Millennials*, también conocida como Generación Y, son aquellas personas nacidas entre 1981 y 1995 que todas en conjunto, tienen unas características propias, es decir, tiene una personalidad. Sus edades van entre 15 y 29 años y se caracterizan por el empleo continuo de teléfonos inteligentes, uso de redes sociales, así como apego a la tecnología.

*negociada*⁵³ que las jóvenes asumen no implica el abandono de feminidades tradicionales; por el contrario, ellas adoptan y/o manifiestan, de forma oscilante o combinada, discursos y actitudes transgresoras y conservadoras.

En su estudio, León (2013) emplea además la categoría *feminidad subversiva* para “nombrar a aquellas feminidades que transgreden las normas y roles de género establecidos en determinado contexto social, [por lo cual son] excluidas, criticadas y sancionadas” (2013: 31). La autora agrupa aquí a las adolescentes que adoptan comportamientos asociados a la masculinidad y a aquellas que “muestran un «exceso» en el desempeño de los roles sexuales (el estereotipo de la «puta»), [...] contrario a la conducta sexual femenina pasiva y recatada” (2013:32).

En conclusión, los estudios sobre identidades femeninas urbanas confirman que los cambios que ha traído el advenimiento del nuevo milenio han originado que las representaciones de feminidad adquieren un carácter mutable, transgresor y contradictorio en todas las clases sociales, así como entre las mujeres adultas y adolescentes. Similar situación se estarían produciendo en las zonas andinas pero a un ritmo, relativamente, más lento.

2.1.2.2 Sociedad rural y cambios en los sistemas de género

Los estudios sobre identidades y relaciones de género en las zonas rurales indígenas y campesinas en el país y la región latinoamericana se remontan a tres décadas. Hasta antes de ellos era poco lo que se conocía científicamente sobre las mujeres y hombres del ande, primaban por el contrario “numerosos prejuicios que contribuye[ron] a su exclusión del mundo urbano y su discriminación por parte de la sociedad peruana y global” (Meentzen 2007: 18).

Las primeras investigaciones realizadas se enfocaron en dos aspectos: primero, el sistema de género andino estaba inscrito en una matriz cultural, interpretada ésta como “un sentimiento colectivo, una idea de pertenencia que se remonta a sus ancestros” (Ruiz Bravo 2003: 76). Segundo, cuestionaron la supuesta complementariedad de la pareja andina (*chachawarmi*) que había sido idealizada por los estudios de etnicidad previos. De ello, se concluyó que las relaciones de género en

⁵³ Ver Joe-Laidler, Karen; Hunt, Geoffrey (2001) “Accomplishing femininity among the girls in the gang”. *British Journal of Criminology*, vol. 41, pp. 656-678.

las zonas andinas eran jerárquicas y asimétricas, donde las mujeres ocupan la posición más desventajosa.

Otras investigaciones se concentraron en desmitificar el mito de la mujer andina, que les adjudicaba la función de “protectoras de la tradición” y las responsabilizaba de la sobrevivencia cultural y física de las sociedades indígenas⁵⁴. Ambas atribución hacían de las mujeres andinas “más indias” (De la Cadena 1991:6), debido a que las condenaba a la exclusión del mundo urbano y a la reclusión en sus comunidades - impidiendo su movilidad y sobrecargándolas de trabajo productivo y reproductivo- y limitando sus oportunidades y opciones de desarrollo personal- privándolas de educación, impidiendo que participen en espacios públicos al interior de sus comunidades, casándolas desde muy jóvenes y restringiendo su pensamiento propio⁵⁵. Todo ello ha contribuido a consolidar la representación de las mujeres andinas como conservadoras, tradicionales e inmutables.

En los últimos años, apuntan Oliart (2008) y Diez (2013), la cultural andina y el espacio rural viven un “ataque frontal” a las formas de vida y organización a consecuencia de la interrelación (múltiple) entre espacios urbanos y espacios rurales. El cambio, entendido bajo el enfoque de *nueva ruralidad*, da cuenta de las transformaciones producidas por el ingreso de la globalización al campo (tecnología, ideologías, valores, modos de vida, entre otros), junto con un sistema económico que exige una integración forzosa y desventajosa al mercado de la población rural. Ello está originando una profunda crisis en la feminidad y masculina, que no solo están siendo cuestionadas (principalmente por las y los jóvenes de las comunidades), sino que su transformación resulta inevitable (Oliart 2008:45).

En este contexto, la escuela es vista por los padres y madres como una amenaza porque transmiten los valores del nuevo mundo y prácticamente incita la transgresión de las normas, así como el distanciamiento respecto al sistema de valores del mundo rural y hacia su propia familia, originando conflictos al interior del hogar (Oliart 2008: 46). En el caso específico de las mujeres jóvenes no solo facilita el contacto y relaciones con sus pares, sino que dota a sus hijas de herramientas que le permiten

⁵⁴ Empleo el tiempo pasado para referirme a la situación encontrada por las investigadoras, no porque dichas discriminaciones hayan sido superadas o no se reproduzcan más en las zonas andinas.

⁵⁵ Para Barrig (2001) las mujeres andinas son esencializadas como “indias” por el temor de los hombres de la pérdida de control sobre ellas, necesario para mantener fijos los eslabones de la cadena de reproducción material pero también simbólica de la comunidad” (2001: 109-110).

desarrollar opiniones propias o sobre sí mismas, es decir, a tener sus propias decisiones y empezar a oponerse al matrimonio forzado, volverse autónomas e individualistas (Meentzen 2007:151).

A ello se suma, en el caso de las mujeres aymaras, las transformaciones de sus concepciones de identidad femenina en respuesta a los cambiantes exigencias impuestas por las transformaciones sociales: conciencia mayor del tiempo, mayor coordinación y velocidad del trabajo, mayor agilidad y movilidad, dominar el castellano, etc.

En consecuencia, anota Meentzen (2007), los cambios han repercutido directamente sobre las experiencias personales, corporales y colectivas de las mujeres:

“Cada vez se cuestionan más la pasividad, la dependencia, los esfuerzos hasta el agotamiento, la obediencia incondicional, las concepciones sobre la fertilidad y los controles sobre la sexualidad, que van pasando a segundo plano frente a una confianza en sí mismas que va creciendo lentamente, frente a mayores exigencias de las capacidades de aprender, pensar, decidir, dialogar, negociar, trabajar, organizarse y asumir responsabilidades, que se van imponiendo a las mujeres” (Meentzen 2007: 300).

Mientras que Oliart (2008) destaca que uno de los cambios más radicales es la ineficacia de los sistemas tradicionales de control social masculino de las comunidades andinas para el establecimiento de parejas jóvenes, de la cual depende la existencia y producción social, ello debido a que las y los jóvenes eligen por sí mismos sus parejas, no necesariamente para casarse sino para tener varias experiencias. Entre las consecuencias negativas esta liberalización ha traído, la autora resalta el incremento de las mujeres madres solteras o casos de abuso sexual a las jóvenes, situaciones que bajo el control social anterior no ocurrían.

En lo que respecta al tema del cuerpo, los pocos estudios realizados en el ámbito rural andino sobre este tema coinciden en señalar que el cuerpo es, también, un espacio donde se construyen discursos de opresión contra las mujeres (*locus* del género), de ahí que se torne dificultoso para ellas apropiarse, disfrutar y controlar sus cuerpos e, incluso, hablar sobre él.

Ruiz Bravo (2003) encontró, en su estudio sobre identidades femeninas, que las mujeres altioplánicas viven su sexualidad de forma violenta:

“En la mayoría de los casos se trata de una experiencia poco placentera que se vivió con temor, desconfianza y dolor. Es un espacio de poder en el que el varón ejerce su predominio. Para las mujeres se trata de un deber frente al cual no les queda nada más que resignarse; elaboran así una estrategia de justificatoria que les permite seguir adelante”. (2003: 317)

Ello mantiene relación con los hallazgos de Meentzen (2007) respecto al honor sexual y el casamiento de las mujeres. La autora encuentra que los hombres aymaras (padres, hermanos mayores y esposos) son responsables del honor sexual de los miembros femeninos de su familia, de sus hábitos morales y del acceso sexual de sus familiares mujeres, así como de disponer de sus hijas para las estrategias matrimoniales del grupo familiar (2007: 304). El valor que le confieren los aymaras al honor sexual es tan determinante que si una mujer “lo pierde”, la presión social no solo recaería sobre ella como persona, también se verían afectados las y los integrantes de su familia, en especial sobre el padre porque se pondría en juego su honor masculino (2007: 154).

El control sobre los cuerpos de las mujeres andinas se manifiesta, también, en el abuso físico. Sagástegui y Velázquez (Velarde, 2006) señalan que la violencia soportada evita que las mujeres tenga conciencia de la propiedad de su cuerpo:

“Debido a que el temor evita una relación de afecto con su cuerpo, la mujer no se ha apropiado de él, y así permite que la pareja y la sociedad reclamen para sí aquello que es parte fundamentalmente de ellas mismas. Ello supone, por lo tanto, una situación de control y anulación de su individualidad, que es manifestada en la violencia que muchas de estas mujeres padecen en sus relaciones de pareja” (Velarde 2006: 117).

Así, tenemos que, coincidiendo con Barrig (2001), la presión social sobre el cuerpo de las comunidades es determinante para que las mujeres no se desvíen de la tradición: Si sale, está mal vista; si reclama, “es rebelde”. Si abandona la pollera o deja de hablar quechua se convierte en “Limaca” (2001: 104).

Si existe un elemento que represente la feminidad de las mujeres de origen rural andino ese es, sin duda, el traje típico. La belleza de las mujeres se mide en relación directa con lo voluminoso, vistoso y colorido de su vestimenta, a través de ella consiguen el realce del tamaño y la forma de sus cuerpos. Así, las varias enaguas internas de sus polleras no solo las hacen lucir más anchas, más grandes y más robustas, también limita sus movimientos, volviéndolas menos ágiles pero más delicadas y por tanto más femeninas de acuerdo al modelo tradicional. Sin embargo, el orgullo que sienten por sus trajes típicos puede tornarse en rechazo cuando acceden al mundo urbano. En este espacio sus trajes se convierten marcadores de discriminación, con él puesto resulta difícil que puedan pasar desapercibidas y eviten el rechazo de las *mistis*, tal situación es aprovechada por los hombres para desanimarlas de viajar a la ciudad.

En resumen, las investigaciones dan cuenta que las mujeres de origen rural andino se debate y oscilan entre el mundo rural y el mundo urbano, tradición y modernidad. Dicha disyuntiva las obliga a realizar permanentes interpretaciones, reinterpretaciones y negociaciones en todos los espacios que se desenvuelven y en todas las acciones que realizan⁵⁶.

2.2. Marco metodológico

2.2.1 Adscripción metodológica

El estudio de las representaciones de género en el cine nacional en clave de género, amerita se detalle el método empleado por Teoría Fílmica Feminista para el análisis de los films, así como de los elementos de la narrativa fílmica y de los códigos cinematográficos. Solo así será posible comprender, en su totalidad, los instrumentos de análisis que se han utilizado en esta investigación para dar cuenta de las representaciones de feminidad de las mujeres jóvenes de origen rural andino que propone Claudia Llosa en sus películas en *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009).

⁵⁶ De acuerdo a Meentzen (2007) el que las mujeres oscilen entre el mundo urbano ha posibilitado la construcción una cultura nueva y propia de ellas, nacida de la combinación de prácticas y símbolos de ambos mundos. Mientras que los hombres aymaras optan por abandonar sus valores y asumir los del mundo urbano, sin ninguna reflexión.

2.2.1.1 Metodología de análisis de la Teoría Fílmica Feminista

Como se ha señalado la teoría fílmica feminista se ha especializado tanto en el análisis de la representación femenina en el audiovisual como en el análisis de los géneros cinematográficos que ponen a las mujeres en el centro de la narración, abarcando todos los aspectos del análisis fílmico (texto e imagen) para revelar, así, “el funcionamiento ideológico del aparato cinematográfico” (Kuhn 1991: 103). Cruzado (2007) lo explica de la siguiente manera:

“El análisis feminista de los filmes tiene como misión [...] deconstruir los textos [películas], separar sus elementos constitutivos y ver cómo funcionan en el conjunto. Para ello debe tener en cuenta, no sólo los textos, sino también los aspectos técnicos y formales que llevan a la creación del significado de las películas, para desentrañar el funcionamiento del lenguaje cinematográfico. Además, el análisis debería prestar atención a los contextos de producción y recepción de los textos, es decir, a las instituciones cinematográficas, a las condiciones históricas, sociales y culturales en que se realizan y se visionan los filmes.” (Cruzado 2007: 342).

En suma, mirar más allá del cine, de las imágenes y las tramas, y tratar de descubrir cómo elaboran las películas sus propios significados, cómo significan; y, también de cambiarlo. De este modo, es posible estudiar la correlación entre las representaciones femeninas en el cine, el tipo de personajes asignados a las mujeres y su rol dentro de la narrativa. Así como los efectos que resultan de la relación entre el *film* (director/a) y los/as espectadores/as.

Para lo cual, la TFF ha creado una metodología propia, basada en la teoría del análisis cinematográfico y nutrida de disciplinas como la semiótica, sociología (particularmente el estructuralismo) y el psicoanálisis, pero adaptada a sus propios intereses y objetivos.

2.2.1.2 Análisis del texto fílmico

Analizar una película no se limita a mirarla. Al contrario análisis del texto fílmico requiere un estudio minucioso, reiterado e interminable que permita desvelar los procesos y estructuras internas de todo film, y que no son inmediatamente discernibles. Se trata, para Kuhn (1991), de desnaturalizar la imagen: hacer visible la ideología y exponerla así a un examen crítico.

El método varía dependiendo de la corriente teórica fílmica; sin embargo, según Gómez Tarín y Marzal Felici (2006: 3) todas realizan dos pasos ineludibles: 1) descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir = describir) y 2) establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un “todo significativo” (reconstruir = interpretar). O en palabras de Kuhn (1991), consiste en construir un texto ordenado y detallado de cada segmento individual y en el conjunto de su globalidad, del cual se puede privilegiar o concentrarse en momentos específicos o secuencias que se consideran “claves” sometidas a un análisis en profundidad.

La explicación detallada de la aplicación de este método para el análisis de mis objetos de estudios se desarrollará en el acápite 2.2.2 de este capítulo.

2.2.1.3 Narrativa cinematográfica

De acuerdo a Field (1986: 4) toda narración cinematográfica consta de una secuencialidad que se basa en tres partes: principio (presentación de la historia); desarrollo (desarrollo de la historia); y, final (conclusión de la historia)⁵⁷. Asimismo, toda narración debe tener argumento, que relate los hechos narrados cronológicamente, y trama, orden en el que aparecen los acontecimientos que se narran en el desarrollo del argumento.

Bajo esa lógica, la trama se desplaza desde un estado inicial de equilibrio –roto por un acontecimiento o enigma que pone en marcha la acción– hacia un nuevo equilibrio que resuelve el enigma inicial y cierra la narración. En el medio de ambos estados, sostiene Kuhn (1991: 43) el movimiento puede quedar estructurado por diferentes ordenaciones y "mecanismos de retardamiento".

Por tanto, el análisis estructural de la narración en los films se centra en los hechos de la narración –*story*– y en su ordenación en la trama –*plot*–. Según Kuhn (1991: 44-45) son dos procedimientos a realizar:

⁵⁷ Dependiendo de la complejidad del relato pueden incluirse otras etapas: presentación, conflicto, complicación, crisis, clímax y cierre.

- a) Segmentación lineal de la trama en unidades más cortas (secuencia⁵⁸, escena⁵⁹ y toma⁶⁰), a fin de detectar inversiones del argumento, rupturas narrativas y coexistencia de tiempos (flashbacks) y puntos de vista (un mismo hecho narrado desde distintos personajes).
- b) Aislamiento de las funciones de la narración, es decir, identificar las acciones de los personajes de acuerdo a su significado en el desarrollo de la intriga.

Ambos procedimientos resultan útiles para nuestra investigación. Con el primero obtendremos un panorama descriptivo sobre la forma en que se organiza la trama de los dos *films* y, además, seleccionar las escenas más relevantes. Mientras que el segundo facilitará el análisis a profundidad de las protagonistas.

En esta perspectiva, adicionalmente analizaré a Madeinusa y Fausta en los tres niveles de sus personajes: persona, rol y actante:

Personaje como persona⁶¹

Para Guarinos (2008), como *persona* los personajes femeninos han sido expuestos iconográficamente, ello debido a que se les adjudica, casi siempre, roles secundarios en facetas típicas de mujeres –esposa, dama en apuros, compañera de aventuras-, su escasa relevancia hace que no permanezcan el tiempo suficiente para observar su personalidad, ni para conocer sus pensamientos y actitudes porque sus parlamentos son exiguos. Todo lo contrario sucede con la iconografía de las protagonistas que es representada mediante su belleza, glamour, feminidad, sensualidad y vestuario (2008: 102 – 103).

Personaje como rol⁶²

⁵⁸ Para Casetti y di Chio, una secuencia es una unidad de contenido cuyo límite puede ser “una mutación del espacio, un salto en el tiempo, un cambio de los personajes en escena, un paso de una acción a otra; (...) una fractura significativa en el interior de la unidad semántica total” (1998: 40).

⁵⁹ De acuerdo a Metz, la escena “reconstituye, por medios ya fílmicos, una unidad que todavía se siente como ‘concreta’ y como análoga a la que nos ofrece el teatro o la vida (un lugar, un momento, una pequeña acción particular y concentrada)” (1982: 153). Por tanto, varias escenas conforman una secuencia.

⁶⁰ La toma es el segmento más corto de un film. Da continuidad a la escena.

⁶¹ De acuerdo a la clasificación de Casetti y Di Chio (1991: 178 – 187), analizar al *personaje como persona* significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc. Un ser único y “real”. Según esta óptica podemos diferenciar tres agrupaciones:

- Personaje plano o personaje redondo: simple y unidimensional, o por el contrario complejo y variado el segundo.
- Personaje lineal o personaje contrastado: uniforme y bien calibrado el primero; inestable y contradictorio el segundo.
- Personaje estático o personaje dinámico: estable y constante el primero; en constante evolución el segundo.

⁶² Para el caso del personaje como rol, Casetti y Di Chio (1991: 178 – 187) sostienen que se trata de una figura como elemento codificado: se convierte en una “parte”, o mejor, en un rol que pautea y sostiene la narración:

Como rol los personajes femeninos continúan, aún hoy, encasillados a los modelos tradicionales y estereotipos. Guarinos (2008) afirma que en todo personaje debe encontrarse al menos un estereotipo que haga identificable su comportamiento y sus actos como parte del sistema narrativo. Sin embargo, en el caso de los personajes femeninos los estereotipos se han convertido en arquetipos, en modelos de comportamiento; y los nuevos modelos terminan, finalmente, convirtiéndose en estereotipos (2008:105 - 106). Sería el caso de las villanas del lado del grupo de los malos de las cintas de acción o de algunas superheroínas de películas de novelas gráficas (*X-men*, *Avengers* y otros), cuyo comportamiento masculino en un cuerpo femenino no va acompañado por una masculinización iconográfica, ni llegan a desarrollar como persona. Se trata únicamente de bellas y seductoras mujeres hechas para matar.

De acuerdo a Chlimper (2012), Kuhn (1994), Guarinos (2008), Manrubia (2013), y Vásquez (2002) los arquetipos de feminidad construidos por el cine clásico más reconocidos son:

- La chica buena: Su bondad radica en aceptar su dominación, es sufridora, ingenua y conformista. Suele ser joven, pero discretamente hermosa y generalmente de clase social y nivel cultural medio-bajo. Su aspiración es ser feliz por siempre con un buen esposo.
- El ángel: De piel de cordero y lobo en su interior. Muy peligrosa, su falsedad es ambiciosa y capaz de cualquier cosa en beneficio propio.
- La virgen: En sus variedades de virgen sumisa y virgen rebelde o *virgo potens*. Estas mujeres hacen de su renuncia sexual su fundamental característica, en algunos casos de forma beatífica y en otras aproximándose más a la mujer guerrera, tipo Juana de Arco.
- La lolita: Es una variedad de ángel pero de mayor juventud, adolescente, a la caza y captura de un hombre maduro. Suele provocar tensión sexual y problemas éticos a los hombres que considera sus objetivos. Su finalidad puede llegar a ser sencillamente el divertimento.

-
- Personaje activo/Personaje pasivo: el primero es un personaje que se sitúa como fuente directa de la acción, y que opera, por así decirlo, en primera persona; el segundo es un personaje objeto de las iniciativas de otros, y que se presenta más como terminal de la acción que como fuente.
 - Personaje influenciador/Personaje autónomo: el primero es un personaje que «hace hacer» a los demás, encontrando en ellos sus ejecutores; el segundo es un personaje que «hace» directamente, proponiéndose como causa y razón de su actuación;
 - Personaje modificador y personaje conservador: los que operan activamente en la narración pueden actuar como motores o resistencia; en el primer caso tendremos un personaje que trabaja para cambiar las situaciones; en el segundo caso tendremos a un personaje cuya función será la conservación del equilibrio de las situaciones o la restauración del orden amenazado.
 - Personaje protagonista/Personaje antagonista: ambos son fuente tanto del “hacer hacer” como del “hacer”, pero según dos lógicas contrapuestas y fundamentalmente compatibles: el primero sostiene la orientación del relato mientras que el segundo manifiesta la posibilidad de una orientación exactamente inversa.

- La *mater amabilis*: Es el ama de casa feliz, de mediana edad, amorosa y atenta con sus hijos y su marido. Una buena persona sin mucho que aportar en ningún sentido.
- La Cenicienta: Hermosas, jóvenes e ingenuas, las cenicientas ascienden socialmente sin pretenderlo y por amor, superando por ello muchos obstáculos a veces sin intención o voluntad de hacerlo.
- La mujer en peligro: Desde el cine silente donde se la sujetaba a la rieles del tren, la mujer en apuros es uno de los arquetipos principales que el cine despliega. La función narrativa de este arquetipo presenta a las mujeres como seres pasivos, vulnerables de ser dañados.
- La mujer objeto de deseo o la mujer fetiche: La representación femenina en este caso aparece como mero “objeto de deseo” que soporta pasivamente la mirada activa del varón. Asimismo, encajan en esta categoría todas las protagonistas que acompañan al varón en calidad de objeto decorativo y erótico mediante la exacerbación de sus atributos físicos.
- La *femme fatale*: Representación asociada al cine negro y los thrillers. Son ambiciosas, peligrosas y fatales para el hombre que se encapricha de ellas. La *femme* combina glamour y sexualidad con la ambición de conducir su propio interés. La mujer fatal representa un reto para el poder masculino. Un pecado por el que ella deberá ser, finalmente, destruida. La TFF se interesa por ella porque si imagen invierte el poder dinámico de la relación hombre-mujer.
- La villana. Cumple el rol de oposición al héroe masculino. Suelen combinar juventud, belleza, inteligencia y destreza física para enfrenamientos y escapadas de situaciones comprometidas. Una buena dosis de masculinidad de comportamiento no les impide ser sexualmente muy activas y despreocupadas.
- La superheroína. También de corte masculino en comportamiento se diferencia de la anterior por sentido de actuación al servicio de la comunidad en correlato con el mismo estereotipo masculino.

A pesar que los arquetipos que propone el cine clásico están basados en el recurrente prototipo de la mujer occidental del norte, heterosexual, blanca y de clase media, serán de utilidad para identificar si las protagonistas y demás personajes femeninos que aparecen en las cintas de Llosa encajan en alguno de ellos, entremezclan, subvierten o trazan nuevos.

Personaje como actante

Finalmente, para el *personaje como actante*, recurriremos al modelo actancial propuesto por A.J. Greimas (1971), metodología de análisis, inspirada en la propuesta de Lucien Tesnière, que permite visualizar las principales fuerzas del drama y su rol en la acción. Asimismo, por sus características, es aplicable a todos los universos semánticos, esto quiere decir de toda clase de relato (cuento, drama o mito).

De acuerdo a Saniz (2008: 92), el modelo actancial de Greimas se diferencia de otros en que no separa artificialmente a los personajes y la acción, si no que revela la dialéctica y el paso progresivo de uno al otro. Asimismo, el éxito del modelo se debe a su aporte a los problemas de la situación dramática, de la dinámica de las situaciones y de los personajes, de la aparición y resolución de los conflictos.

Así, un actante opera como un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta avance. El actante es por un lado una “posición” en el diseño global de la narración y por otro un “operador” que lleva a cabo ciertas dinámicas. Con su definición de actante, Greimas (1971) proporciona una visión nueva del personaje que va más allá de lo que solemos entender sobre él pues no se limita al ser humano (individual o colectivo), sino que actante también puede ser un animal y hasta objetos. Asimismo, los roles no son fijos o determinados de manera definitiva, pueden ser dinámicos.

Así, el modelo actancial consta de seis actantes que forman parejas, cuyas relaciones no son aleatorias sino que obedecen a un esquema dado regido por ejes:

- **Sujeto/Objeto:** El sujeto designa a las personas que se mueve hacia el objeto para conquistarlo y a la vez actúa sobre él y el mundo que lo rodea, mientras que el objeto representa la meta que la persona desea alcanzar. Ambos se desenvuelven en una relación de deseo, donde se desarrolla una acción y búsqueda, plagada de obstáculos, que el/la sujeto deberá superar para lograr su deseo.
- **Destinador/Destinario:** El destinador designa el punto de origen del objeto y el destinatario quien recibe el objeto. Mientras que el destinador sería en árbitro dispensador del bien, el destinatario sería el obtenedor virtual de ese bien. Ambos actantes se vinculan en el eje del saber (y en ocasiones con el eje de poder).
- **Adyuvante/Opositor:** El adyuvante será la figura o figuras que ayuden al a superar la pruebas impuestas para conseguir el objeto, mientras que el oponente se

dedicará a impedir el éxito del protagonista. Ambos se vinculan bajo el eje del poder (o del saber) y son quienes producen las modalidades de la acción en la narración. Ellos no necesariamente están representados por personajes, sino que pueden ser proyecciones de la voluntad de actuar y de las resistencias imaginarias del mismo sujeto.

Como *actante* los personajes femeninos asumen todos los roles menos el de sujeto de la narración: objetos, ayudantes y oponentes, destinadoras y destinatarias de la actuación de otros; y si llegarán a convertirse en sujetos en algún momento de la película volverán “a su lugar” al final para que el orden del mundo se vuelva a restaurar Kuhn (1991: 48).

La combinación de estos tres niveles permitirá identificar las características de la personalidad de las protagonistas (personajes), el rol que asumen y las funciones que realizan, así también sus interacciones sociales y su relación con el resto de personajes (relaciones de género), visibilizar los mecanismos de opresión y control que se ciernen sobre las protagonistas, qué estrategias o agencias han desarrollado para subvertirlos pero además ayudará a entender cómo se sienten respecto a su cuerpo y cómo viven su sexualidad. Y, también, explicar con claridad los acontecimientos a los que se enfrentan y el proceso de transformación por el que atraviesan a lo largo de las tramas.

2.2.1.4 Códigos cinematográficos

Al tomar como base la imagen fotográfica en movimiento y ocultar las estrategias empleadas para construir significado, el cine consigue crear una importante sensación de autenticidad y facilita la identificación del espectador/a, quien reconoce en pantalla un mundo que se muestra como fiel reflejo de la realidad. Estas condiciones son aprovechadas por la ideología, que usa al cine como para transmitir su supuesta naturalidad (sistema sexo/género).

Para este estudio emplearemos el agrupamiento de códigos cinematográficos del cine planteado por Kuhn (1991: 50-51):

- Imagen cinematográfica: encuadres y planos -general, conjunto, americano, medio corto, medio largo, primer plano, primerísimo primer plano- cada uno sus propios significados.

- Puesta en escena: Contenido del fotograma cinematográfico o todo lo que ve el espectador en la pantalla (escenarios, vestuario, composición de la imagen, naturaleza),
- Encuadre móvil: Son los diversos movimientos de la cámara dentro del encuadre - *zoom*, *travelling*, *till up till down* y otros- cada uno sus propios significados, así como los movimientos de actrices y actores.
- Montaje: Elemento de mayor importancia en la construcción del significado narrativo en el cine clásico, porque logra generar la apariencia de un espacio y tiempo vinculados, de un discurso cinematográfico invisible: naturalidad o realismo.
- Sonido: Diálogos o monólogos (contextualización y coherencia), música y sonidos naturales o artificiales (sensaciones y sentimientos) actúan como elementos de significación que ya de por sí transmiten las imágenes.

La cuestión central para los análisis textuales realizados desde la TFF ha sido revelar la existencia de funciones o interacciones recurrentes en los textos del cine clásico, y su relación con "la mujer", considerada ya no como un ser humano sexuado, sino como una estructura que gobierna la organización del argumento y la trama⁶³.

El interés de esta investigación consiste en identificar las estrategias cinematográficas que Llosa emplean en *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009) para presentar visualmente sus protagonistas y sus respectivas feminidades. Conocer por ejemplo: qué planos usa, qué partes de sus cuerpos muestra, en qué posición las coloca, cuánto tiempo aparecen en la pantalla, cómo las viste, identificar si su aparición está acompañada de sonidos o silencios, tienen una iluminación especial, qué atmósfera crea para construir los sucesos dentro de la ficción. Todo ello revela la importancia de cada personaje juega en la trama, pero también la representación que sobre éste se desea proyectar al público, pues el personaje es por sí mismo una representación.

2.2.2 Etapas del trabajo metodológico

De acuerdo a mi hipótesis de estudio, las representaciones de la feminidad de las mujeres jóvenes de origen rural andino que ofrecen las cintas *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa se diferencian de las representaciones femeninas tradicionales del cine nacional. Para dar cuenta de ello realizaré un estudio

⁶³ En la narrativa clásica del cine pareciera haber una tendencia a "devolver a la mujer a su sitio" (mediante el enamoramiento, el matrimonio o la vuelta a la familia) cumpliría un papel normativo, al restituir el orden cuando la mujer asume un rol contrario a las normas en el mundo de la producción, mientras que si esto no ocurre la transgresión suele ser castigada con la exclusión, la marginalidad o la muerte (Kuhn 1991: 48).

descriptivo de ambas películas –*Madeinusa* (2006) y *La teta asustada*–, donde privilegiaré el análisis de escenas claves y del rol de ambas protagonistas principales, tanto en su función dentro de la narración como en la configuración de su imagen, empleando el método de análisis cinematográfico de la Teoría Fílmica Feminista.

Para realizar el análisis se establecieron dos etapas. En la primera se obtuvieron copias digitales de ambos films y se realizó el visionado y la segmentación de secuencias y escenas para identificar temas y categorías de análisis con ayuda de la matriz 1 (Anexo 4). Por su parte, en la segunda etapa se seleccionaron escenas claves, se identificó las características principales de las protagonistas y su relación con otros personajes (mujeres y hombres) empleando la matriz 2 (Anexo 4) y, finalmente, se analizó y describió el tratamiento visual de las escenas elegidas aplicando la matriz 3 (Anexo 4).

Del ejercicio de segmentación y recomposición de ambas películas, obtuve como resultado que *Madeinusa* (2006) consta de 40 secuencias y 152 escenas, mientras que *La teta asustada* (2009) se compone por 47 secuencias, de donde se desprenden 107 escenas. De este universo seleccioné 16 escenas para el análisis, 8 escenas por cada película.

La selección de dichas escenas responde a la secuencialidad de la narrativa cinematográfica (principio, desarrollo y final) y a que concentran momentos claves y que dialogan con nuestras categorías de análisis: cuerpo, sexualidad, sumisión, subversión, violencia, agencia y libertad.

Cuadro Nº 1: Escenas seleccionadas

Madeinusa	La teta asustada
1. Presentación del personaje	1. Presentación del personaje y muerte de la madre
2. Madeinusa evitando el incesto	2. Fausta conversa con su tío Lúcido
3. Vistiéndose de virgen	3. Fausta conoce a Aida
4. Madeinusa le canta Salvador	4. Fausta no acepta el regalo de Noé
5. Encuentro sexual y defensa de su nombre	5. Fausta discute con Noé
6. Chale le corte de trenza a Madeinusa	6. Fausta le reclama la autoría de su canción a Aída
7. Madeinusa se libra de sus padre y Salvador	7. Fausta cobra su deuda
8. Madeinusa rumbo a Lima	8. Fausta oliendo flor de papa

El análisis que desarrollaré en el siguiente capítulo se basa en tres matrices provenientes del análisis cinematográfico y la TFF, pero adaptadas a nuestra investigación, y la ficha técnica de ambas películas (sinopsis y datos del elenco, equipos de realización y producción).

La matriz 1 (Ver Anexo 4) presenta la segmentación de cada uno de los films, conforme a la secuencialidad cinematográfica. Así, se agrupa las secuencias y escenas en relación a las categorías de análisis, para luego delimitar una línea de tiempo que presenta la selección de escenas claves en la historia⁶⁴.

En la matriz 2 (Ver Anexo 4) se busca desmontar la construcción de cada protagonista principal -Fausta y Madeinusa-, en sus tres niveles: persona (historia de vida, personalidad, apariencia física, etc.), rol (papel que interpreta y relación con otros personajes secundarios) y actante (posición en la narración). A través de la combinación de estos tres niveles identificaré las características de la feminidad propuestas por Llosa, si apunta a transformaciones, combina elementos de los modelos anteriores o usa arquetipos femeninos. Asimismo, la matriz resulta útil para la sistematización de los datos acerca de la presentación y representación del personaje en cada una de las escenas claves seleccionadas y su relación con los coprotagonistas⁶⁵.

Por su parte, la matriz 3 (Ver Anexo 4) permite identificar e interpretar los códigos cinematográficos que emplea Llosa en sus *films* para representar visualmente la feminidad de las dos protagonistas. Si éstos corresponden más a una fetichización o fragmentación de sus cuerpos o por el contrario subvierte el placer visual, así como cuestiones técnicas: planos, iluminación, color, tiempo de permanencia, vestuario, sonido, música, etc.⁶⁶.

Las tres matrices construidas –segmentación, personajes e imagen– ofrecen un cuadro completo de todos los elementos que intervienen y se articulan a nivel del aparato cinematográfico para configurar las representaciones de feminidad de las protagonistas de ambos films, el rol y posición que ambas figuras femeninas ocupan

⁶⁴ Matriz 1: Segmentación y secuencialidad cinematográfica es una adaptación de las propuestas de Cassetti y di Chio (1991); Field (1986), Kunh (1991) y Vizcarra (2009).

⁶⁵ Matriz 2: Construcción del personaje es una adaptación de las propuestas de Cassetti y De Chio (1991), Calderón (2012) y Guarinos (2008), además se reproduce el esquema actancial propuesto por Greimas (1971) para el análisis del personaje como actante.

⁶⁶ Matriz 3: Códigos cinematográficos es una adaptación de las propuestas de Cassetti y De Chio (1991) y Calderón (2012).

en las tramas; y, de esta forma, identificar los discursos expresados sobre sí mismas y en cómo se muestran en sus diferentes interrelaciones y/o espacios. Así, podremos identificar si las feminidades que propone la cineasta Claudia Llosa se asemejan a las representaciones anteriores del cine nacional sobre las mujeres jóvenes de origen rural andino o si por el contrario difieren y responden, más bien, a los nuevos tiempos y las nuevas feminidades juveniles. Así como su estilo fílmico con perspectiva de género, ya sea por el tratamiento visual, la historia y la construcción de personajes.



CAPÍTULO III: FEMINIDADES FILMADAS: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA TRANSGRESIÓN

En el presente capítulo se identificará y analizará si las representaciones de la feminidad de las mujeres jóvenes de origen rural andino que ofrecen las cintas *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa muestra un cambio en la construcción del sujeto femenino joven en el cine nacional, que por años las ha personificado como sujetos subordinados, pasivos y descorporizados. Asimismo, examinaré las estrategias narrativas y cinematográficas con las que Llosa construye la feminidad de sus protagonistas.

Para el análisis empleé tres matrices con las que conseguí una visión global y articulada de cada uno de los films (ver sección anexos): Matriz 1: Segmentación y secuencialidad del film; Matriz 2: Modelo actancial; y, Matriz 3: Códigos cinematográficos.

3.1 De Manayaycuna a Manchay

3.1.1 Las historias y sus tramas

El largometraje *Madeinusa* (2006) cuenta la historia de Madeinusa Machuca (Magaly Solier), adolescente de 14 años de origen rural andino, que vive en Manayaycuna (opositor), un pueblo de los andes peruanos cuyo nombre en quechua significa *el lugar donde nadie entra*. La joven (sujeto) aprovechará las festividades del Tiempo Santo – periodo donde no existen los pecados porque Dios está muerto y no puede ver a nadie– para conseguir su objetivo de escapar rumbo a Lima (objeto) en busca de su madre (destinador), sin importarle desafiar la autoridad de su padre Don Cayo (opositor), abandonar a su hermana Chale (opositor/adyuvante) e incluso a costa de la vida de Salvador (adyuvante), un joven geólogo limeño que permanece en el pueblo debido al mal tiempo. De acuerdo al relato, la llegada del Tiempo Santo modifica el orden social, moral y sexual de la comunidad, pues todo está permitido para las mujeres y hombres desde el Viernes Santo hasta el Domingo de Resurrección.

Por su parte, *La teta asustada* (2009) el segundo *film* de Llosa está protagonizado por Fausta Huamán (Magaly Solier) que padece de “la teta asustada”⁶⁷, una enfermedad que se transmite por la leche materna de mujeres violentadas durante la época del terrorismo en el Perú (opositor). Al morir su madre, Perpetua (destinador), la joven (sujeto) se propone regresar a su pueblo para darle una sepultura digna (objeto), pero al no tener dinero acepta convertirse en empleada doméstica en la casa de Aida (opositora/adyuvante), concertista de piano en crisis creativa, que se aprovechará de la necesidad de Fausta para robarle sus canciones a cambio de perlas. Este cambio en su vida obligará a Fausta a enfrentar sus miedos y desprenderse de la papa que lleva en la vagina como medio de protección ante violaciones. La joven no estará sola en este proceso, Noé (adyuvante), jardinero en la casa de Aida, será su gran aliado.

3.1.2 Los escenarios y sus sistemas de género

La historia de Madeinusa tiene lugar en Manayaycuna, una localidad en la zona rural andina del país donde se reproduce la clara división sexual del trabajo. Las mujeres – niñas, jóvenes y adultas– desempeñan labores reproductivas, como encargarse de preparar la comida, cuidarla o entregarla. Son devotas confesas que creen en el Tiempo Santo. También son tratadas como objetos de contemplación y deseo masculino (concurso virgen del pueblo).

Así también, ellas participan como extras en el film (procesión, misa, baile, etc.), por lo que no tienen voz (parlamento), tampoco nombre. La mayoría aparece como parte de la masa o el pueblo, aunque algunas desarrollen una labor específica. Por ejemplo: las mujeres que ayudan a vestir de virgen a Madeinusa, la mujer (supuestamente la esposa) que le alcanza comida al relojero o la mujer que canta mientras don Cayo está en la cantina, las mujeres jóvenes que disputan el trono de virgen del pueblo o las niñas cantoras que anuncian el inicio y final del Tiempo Santo y la mujer a quien le roban sus animales.

En contraste, los hombres realizan acciones de carácter público: apresamiento a Salvador (Carlos de la Torre), cargar el anda de la virgen durante la procesión, descolgar a Cristo, etc. Además, Don Cayo (Juan Ubaldo Huamán) padre de Madeinusa y Chale (Yiliana Chong) es el alcalde del pueblo, su única y máxima

⁶⁷ Claudia Llosa ha manifestado que se inspiró del libro “Entre Prójimos: El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú” de Kimberly Theidon (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004), para escribir el guión de *La teta asustada* (2006).

autoridad terrenal. La otra autoridad es divina: Dios (Cristo). Ambos ejercen la ley patriarcal en Manayaycuna.

Otro aspecto relevante es el vestuario empleado, que también marca la diferencia entre mujeres y hombres. Las mujeres usan manta, sombrero y pollera, mientras que los hombres van con terno o vestimenta occidental. Esto se repite tanto para los personajes principales como con los secundarios. Dicha división sumada al monolingüismo revelaría, en la ficción, el control sobre la movilidad de las mujeres de origen rural andino que impide el acceso a las mujeres al mundo mestizo. Por tanto, en la ficción de Llosa los personajes femeninos secundarios responden a los roles y estereotipos tradicionales de género.

Con la llegada del Tiempo Santo, Manayaycuna se convierte en el mundo al revés y la cámara presenta a las mujeres tomando licor de la misma botella o bailando frenéticamente, de igual a igual con los hombres pero siempre como colectivo y no como sujetos. Una representación femenina verdaderamente transgresora tienen lugar en la ceremonia del corte de corbatas (metáfora de pérdida del poder masculino o pérdida del falo), donde las mujeres (sujetos de deseo), escogen con que hombre (objeto de deseo) se acostarán esa noche, sin importar que él o ella tenga una relación con otra mujer u hombre.

No obstante, la inversión del orden social es temporal por lo que tras el retorno a la “normalidad” las mujeres de Manayaycuna se enfrentarán al recio control sobre sus cuerpos. E incluso antes porque, confirmando la aseveración de Silva Santisteban (2009), las mujeres son las principales víctimas de las injusticias del Tiempo Santo. Ellas se ven perjudicadas por la falta de orden en el pueblo. Un ejemplo de ello se encuentra en el caso de la mujer a quien le hurtan sus animales (cerdo y gallinas) para alimentar a la población durante la fiesta.

En cuanto a la familia de Madeinusa, ella vive junto a su padre, don Cayo, y Chale, su hermana mayor, en una casa a las afueras del pueblo. Se trataría, por tanto, de una familia monoparental o no tradicional, debido a que por la madre de las jóvenes y esposa de don Cayo fugó a Lima hace ya mucho tiempo. Su partida trajo como consecuencia la transformación de las dinámicas familiares en perjuicio de sus hijas, pues tanto Chale como Madeinusa se encargan de las tareas domésticas y de cuidado e incluso deben de “ocupar su lugar” sexualmente en el Tiempo Santo. Asimismo, se

observa que la casa donde vive la familia Machuca está ubicada en los exteriores del pueblo, alejada de la plaza principal, por lo que para llegar a él las hermanas Machuca deben recorrer una distancia regular a pie.

Madeinusa mantiene una relación de obediencia con su padre y de cuasi rivalidad con su hermana Chale, debido a que ésta no soporta que Madeinusa sea la preferida de su padre. Además de ellos, Madeinusa se relaciona con su Tía Margarita de forma dócil y con Salvador, a quien le dejará ver quien es realmente.

Para fabricar el “mundo real” de Manayaycuna, Llosa emplea un gran número de primeros planos con los detalles de la vida y costumbres de la población que reflejan perfectamente la naturaleza colorida y vibrante de la zona, donde también figuran las extensos campos secos y las montañas cubiertas de nieve haciendo uso de planos panorámicos o generales (vistas de postal). Manayaycuna no es un pueblo totalmente aislado, la cámara muestra elementos de la vida moderna como los altoparlantes, radio, libros y fuegos artificiales. En las escenas interiores y exteriores emplea una luz en clave baja de iluminación, incluso a plena luz del día. A medida que la historia avanza, Llosa abandona los planos abiertos e iluminados y opta por encuadres cerrados y claroscuros para intensificar la tensión dramática y la evolución de sus personajes y las acciones que ellas/os realizan, así consigue mantener el interés del público y generar inquietud. A ello se suma el empleo de la música incidental que refuerza las sensaciones que de por sí ya transmiten las imágenes.

A diferencia de *Madeinusa* (2006), la trama de *La teta asustada* (2009) se desarrolla en dos escenarios: Manchay, una zona periférica de la ciudad de Lima donde habitan numerosos migrantes internos provenientes de distintas partes del país, y la casa de Aida, mujer de clase alta y empleadora de Fausta, quien vive en la zona más consolidada de Manchay pero rodeada de un bullicioso mercado. Si bien la cámara presenta tomas panorámicas para ubicar al público en el relato, no es posible identificar los sistemas de género de esa localidad, pero sí al interior de la familia de Fausta.

Al morir Perpetua, Fausta permanece junto a la numerosa familia de su tío Lucido (adyuvante) y tía Carmela (adyuvante), compuesta por sus primos y primas nacidos en Lima –Máxima, Jonathan, Melvin, Chicho y Severina–. Además están los dos nietos, una niña y un niño, y la abuela de la familia. De ellos, el tío Lucido, hermano de su

madre, es con quien mejor se lleva, lo mismo con su tía y demás primos, pero no así con su prima Máxima, quien está próxima a contraer nupcias y siente rivalidad por Fausta debido a la sobre atención que su padre le presta.

De acuerdo a la ficción, en la familia extendida de Fausta se reproduce la división sexo/género tradicional: las mujeres se ocupan de labores domésticas (cocinar, coser, limpiar la jaula de las palomas, cuidar a los infantes, etc.). Incluso Jonathan, hijo transgénero de la familia, desarrolla actividades de cuidado y, además, trabaja como cosmetólogo, una profesión asociada a lo femenino y por antonomasia a la población trans masculina. Por su parte, los hombres jóvenes desarrollan actividades de recreación (escuchan música o graban vídeos) y solo Lucido se ocupa de labores que requieren fuerza física (cavar la zanja para la piscina).

La familia Huamán, incluida Fausta, trabaja en su micro empresa dedicada a la organización de fiestas de matrimonio para familias de su mismo nivel socioeconómico. *Bodas Chic*, como así se llama, se encargan de todos los detalles para los recién casados, desde el *catering* hasta la animación, del registro fotográfico al decorado y demás. Aquí nuevamente vemos a las mujeres de la familia realizando labores reproductivas (elaboración de adornos, buffet, trajes, bailarinas, etc.), en tanto que los hombres asumen un rol protagónico o técnico desempeñándose como maestros de ceremonia, fotógrafos y camarógrafos.

Por las noches, para ahorrar el dinero necesario para el entierro de su madre, Fausta, trabaja en la casa de Aida, una especie de castillo con un gran jardín y un muro alto cercada por un bullicioso y colorido mercado. Para llegar allí, Fausta debe recorrer largos y áridos tramos y empinadas escaleras, donde podemos observar que la mayoría de las casas, como la del tío de Fausta, son autoconstruidas o están a medio construir, no cuenta con los servicios básicos. En contraste, la casa de Aida (también conocida como la casa de arriba) es de gran tamaño, cuenta con todos los servicios, un jardín bien cuidado y por sus enseres se interpreta que su dueña procede de una clase alta.

Con Aida trabajan, también, Fina, mujer afroperuana que es la ama de llaves principal en el turno mañana, y Noé, hombre de origen andino quechuahablante que se desempeña como jardinero. La división sexo/género surge nuevamente entre hombres y mujeres subalternos, a excepción de Aida, quien es concertista y no tiene carga

familiar por ser una mujer mayor, aunque eventualmente realiza labores “masculinas”, como clavar y colgar cuadros o arreglar el jardín.

Así como en *Madeinusa* (2006), el sistema de género que Llosa construye replica los roles y espacios tradicionales de género para los personajes secundarios, femeninos y masculinos, de su ficción. Ello no ocurre del todo en el caso de sus protagonistas, quienes asumen roles transgresores como veremos más adelante.

Cinematográficamente, Llosa reproduce a *Manchay* como si estuviera viendo suceder todo desde la ventana, con planos panorámicos o generales para dar cuenta de la extensión y asilamiento de la zona. En ocasiones las personas y el elenco aparecen muy pequeñas, confundidos entre el paisaje o las escaleras. Así también, Llosa prefiere la imagen fija, cerrada y extendida cuando actrices y actores dialogan y los planos secuencia para escenas largas o mientras sigue a Fausta en sus recorridos, zigzagante, temblorosa, unas veces en foco y otros desenfocados para mostrar los sentimientos de la protagonista (filmados con *steadycam*). En el caso de Fausta, Llosa emplea los primeros planos o *close up*.

El canto de Fausta y la música incidental, compuesta especialmente para la película, se dosifican adecuadamente consiguiendo incrementar la tensión del film, mientras que las canciones chicha se emplea para simbolizar la adaptación cultural de los migrantes a la ciudad (familia de Fausta, propietarios de funerarias, invitados a las fiestas de matrimonio, entre otros). En cuanto a iluminación, al interior de la casa de Fausta se emplea una clave alta, salvo en su habitación, donde Llosa prefiere la clave baja para simbolizar la intimidad y soledad del personaje. Al aire libre utiliza el recurso a contraluz para generar suspenso (zanja para piscina) pero también ambientes iluminados con luz natural y elementos de colores contrastados. En cambio en la casa de Aida siempre está en penumbra, a excepción de las tomas al aire libre entre Noé y Fausta.

3.2 Las protagonistas: *Madeinusa* y Fausta

Los films de Llosa encierran símbolos y mensajes que solo son posible identificar con un análisis minucioso; asimismo, sus personajes son complejos. Es el caso de *Madeinusa* y Fausta, interpretados por la misma actriz, quienes a simple vista encajan en la representación generalizada de las mujeres de origen rural andino (debido al escenario, el uso del quechua y la caracterización de las actrices, etc.), pero a medida

que las tramas avanzan las jóvenes desarrollan agencias, traducidas en prácticas transgresoras, con las que cuestionan los mandatos tradicionales de género de sus respectivas ficciones, que se interponen a entre ellas y sus objetivos (fugar del pueblo y enterrar a su madre, respectivamente) y que intentarán devolverlas a su posición subordinada para evitar que alcancen su autonomía.

A fin de explicar de forma detallada la complejidad de Madeinusa y Fausta, sujetos de acción-ficción, a continuación analizaremos ambos personajes en sus tres niveles: persona, rol y actante.

3.2.1 Madeinusa, individualidad encarnada

Madeinusa Machuca, a nivel de persona, es una mujer adolescente de contextura física delgada y su estatura pequeña. El color de sus ojos y cabellera negro, que lleva siempre trenzada, y su piel es trigueña. Posee una voz dulce y susurrante durante casi todo el film y sus modales delicados. Su rostro tiene formas finas, que lo hacen llamativo. En conjunto, la presencia de Madeinusa resulta atractiva, transmite vitalidad, e ingenuidad.

Para la caracterización de la protagonista, Llosa recrea una versión libre del traje de las mujeres rurales andinas, el cual se compone de: chompa de color celeste, blusa blanca de cuello ancho, falda de pana de color rojo y pantalón de lana guinda, con medias blancas y zapatos negros con correa y sin taco⁶⁸.

La película ofrece la mirada de una joven que va a la escuela, sabe leer, al mismo tiempo cultiva las creencias de su mundo rural. En la ficción, el haber accedido a la educación formal no le impide ser supersticiosa, cree que las ratas muertas traen suerte y cree, también, que durante el Tiempo Santo no hay pecados.

Ante la ausencia de la madre, ella y su hermana, Chale, se ocupan de las tareas de cuidado en su casa: cocinan, lavan, limpian, atienden a su padre y cuidan de que los roedores no entren a su casa cercándola con veneno. Esto hace que permanezcan la mayor parte del tiempo en espacio doméstico pero, a raíz del Tiempo Santo, participan en actividades comunitarias de índole público: misa, procesión, fiesta, festín, etc.

⁶⁸ Al representar a la virgen del pueblo luce dos hermosos atuendos, uno turquesa y otro negro, con aplicaciones de pan de oro y lentejuelas brillantes con un escudo patrio. También lleva puesto un corazón gigante en el pecho, mientras que unas lágrimas plateadas iluminan su rostro y una corona y velo adornan su cabellera.

En lo que respecta al cuerpo, Madeinusa tiene conciencia de su corporeidad, saca provecho de ella, la cuida y protege. Por ejemplo, su ideal de belleza, Madeinusa fusiona lo rural y lo urbano para su arreglo personal. De su cultura aprecia el peinado (trenza) y su traje; y de lo urbano, basándose en las revistas, recortes y objetos que le pertenecían a su madre, toma el lápiz labial y unos aretes fantasía, este último su objeto máspreciado y que le trae suerte. A la joven dedica mucho tiempo al cuidado de su apariencia personal, contantemente acicala su cabellera y asea su cuerpo, a pesar de que sus indumentarias no estén bien cuidadas o limpias.

Igualmente, Madeinusa tiene el don del canto. Recurso que emplea Llosa, para que su personaje exprese, en castellano y quechua, sus sentimientos y deseos internos a través de partituras originales. Pero además como dispositivo para atraer a Salvador, ganarse su confianza y que éste le ayude en su fuga.

El periodo de Tiempo Santo le permite a Madeinusa decidir sobre su sexualidad. Ella decide perder su virginidad con Salvador y, además, es quien toma la iniciativa para el contacto sexual; sin embargo; su deseo no aflora para satisfacer el placer o para la reproducción. Al contrario, como señala Suárez (2014), se vuelve una herramienta de poder y placer que genera autonomía. De esta forma, Madeinusa gana control sobre los hombres o sobre su destino.

Tal característica del personaje es, quizá, la que marca más distancia de la representación antecesora de la mujer de origen andino, encarnada en *Kukuli* (1961), cuyo encuentro sexual con Alaku, coprotagonista masculino, es representado como una violación e imposición. No existe la negociación y menos aún satisfacción del deseo en el caso de la protagonista (Ver Anexo 2).

De carácter, Madeinusa es terca, rebelde y persistente en sus metas, pero también se muestra delicada, sumisa y pacífica dependiendo de con quien interactúe. Por ejemplo, cuando su Tía Margarita y otras mujeres del pueblo la ayudan a vestirse de virgen o en la ocasión que le cuenta a Salvador que su mamá vive en Lima.

No obstante, puede mostrarse desafiante y fuerte cuando alguien atenta contra su identidad y autonomía. Es el caso de la escena donde Salvador critica su nombre y

cuando se opone a que Chale le cosa la trusa a la falda por orden de don Cayo. Asimismo, es pueril y obstinada cuando no aceptan sus deseos o la complacen. La mejor escena que ejemplifica ese comportamiento es aquella donde Salvador se niega a llevarla la Lima, tras haber tenido sexo, y ella insiste.

El comportamiento adjudicado en la ficción por Llosa a su protagonista recrearía el dilema al que se enfrentan hoy las jóvenes rurales y urbanas de carne y hueso, quienes deben escoger entre la tradición y la modernidad o el cambio y la continuidad; pero que, además, suelen adoptar actitudes distintas dependiendo del contexto y grupo con el que se interrelacionan, esto como medida para superar los fuertes controles que ejercen sobre ellas sus comunidades o familiares⁶⁹.

Así, el retrato que ofrece Madeinusa, como persona, encarna a un personaje complejo, contrastado y dinámico. Gracias a que permanece el tiempo suficiente en pantalla y sus parlamentos son extensos y sustanciosos, además que la trama entera gira entorno a su persona, podemos construir fácilmente como es su personalidad, pensamientos y actitudes. Así también podemos identificar que el comportamiento de su protagonista oscila entre características de feminidad tradicional con conductas transgresoras dentro del sistema de género que reproduce la ficción.

Al respecto podemos citar las palabras de la propia Llosa⁷⁰: "Mis protagonistas suelen ser mujeres de una fortaleza extrema, muy conectadas con su lado más íntimo y primario. Me interesa desvelar sus impulsos más inconscientes, para saber cómo actuarán en determinados momentos. Estos impulsos y estas pulsiones están marcadas por sus referentes más cercanos –el padre o la madre–, lazos que siempre aparecen para incidir rotundamente en sus vidas".

A *nivel de rol*, el personaje Madeinusa encajaría, siguiendo la tipología de Guarinos (2008), en dos de los arquetipos del cine clásico: *ángel* porque tras su apariencia dócil e ingenua, se esconde un ser peligroso cuya ambición la hace ser capaz de cualquier cosa para su beneficio propio.; y, *femme fatale* porque seduce a Salvador y genera su perdición. Asimismo, puede ser identificada como objeto pasivo de deseo en escenas como el concurso para elegir a la virgen del pueblo o el acoso incestuoso de su padre que terminará con su violación.

⁶⁹ Ver los estudios de Meentzen (2007) y León (2013) sobre mujeres jóvenes en Puno y Lima.

⁷⁰ Tsang, José. "Filmar para volar". (04.06.2015). En: <http://www.caretas.com.pe/Main.asp?T=3082&idE=1209&idS=131>.

Madeinusa al ser la protagonista absoluta del relato, es quien hace girar la trama. Al punto que son muy pocas las escenas donde no aparece o no tienen relación directa o indirecta con ella. Además es un personaje activo y autónomo. Por ejemplo, ella tiene decidido salir del pueblo hacia Lima desde mucho antes de la llegada del Tiempo Santo, así lo deja notar la canción que interpreta al inicio a la película: *Cuando el tiempo santo llegue aquí / A pie me iré a través de las montañas*; o cuando decide perder su virginidad con Salvador, con la intención de que éste le ayude a escapar arrebatándole a su padre esa posibilidad tan deseada. Del mismo modo cuando decide asesinar a su padre y culpabilizar a Salvador de ello, pues con dicho acto, a entender de Beasley – Murray (2007), derrota a todos los poderes masculinos que la oprimen y consigue, así, su ansiada liberación.

Lo resumido hasta aquí confirma que el personaje construido por Llosa posee características que la diferencian diametralmente con la representación anterior que el cine nacional hacía de las mujeres de origen rural andino, asociadas a la tierra y la tradición y asumiendo un rol secundario, subordinado, pasivo y descorporizado, como es el caso de Kukuli, protagonista de la cinta que lleva su mismo nombre producida por la Escuela del Cine Cusqueño en 1961.

Otro aspecto fundamental es que al contrario de Kukuli, la ficción le permite a Llosa construir un personaje que forma su propia identidad, a través de las circunstancias adversas que la directora coloca con la finalidad de que la joven tome decisiones o asuma responsabilidades. Como todo personaje dinámico está en constante evolución.

De ahí que no podamos encajar a la protagonista de Llosa dentro de un único arquetipo o en rol pasivo y que reafirmamos que Madeinusa despliega una asumiendo un rol pasivo, ello a razón de la complejidad del personaje y su capacidad para subvierte en la ficción la normatividad tradicional de género.

Por lo que, de acuerdo a Portocarrero et al. (2010), Madeinusa se asemeja al modelo de mujer joven que el cine contemporáneo presenta hoy, el cual afirman que no hay una sola manera legítima de ser mujer joven, pero cuya característica común es la ruptura con la tradición patriarcal y el modelo de dama (2010: 15).

A nivel de *actante*⁷¹, Madeinusa asume la posición de *sujeto* en la película. Durante los 100 minutos que dura el *film* la protagonista sorteará diversas complicaciones para alcanzar su libertad (objeto): huyendo a Lima (objeto) en busca de su madre (destinador). El camino no será fácil porque deberá sortear el control del pueblo (opositor), su padre (opositor) y hermana (opositor/adyuvante), pero conseguirá la ayuda de Salvador (adyuvante).

Colocar a Madeinusa como sujeto de la acción es ya de por sí una transgresión. Usualmente los *films* son interpretados por hombres, los protagonizados por mujeres son escasos⁷², cuando esto sucede se altera el orden establecido dentro y fuera de la ficción: los personajes masculinos dejan de ser el centro de la acción y pasan a girar en torno a la protagonista (sujeto). En el caso de Madeinusa la situación es doblemente atípica porque, como señala Cánepa (2006), es la primera vez que en el cine nacional una mujer joven de origen andino se convierte en sujeto de acción de un film, asumiendo el rol protagónico principal. Así, podemos concluir que por temática y características *Madeinusa* (2006) encaja en el grupo de películas del *cine narrativo subversivo*.

Como *sujeto actante*, Madeinusa desarrolla agencia porque rechaza su situación de víctima, carente o objeto inerte frente a la opresión masculina y más bien se atreve a subvertirla (Mahmood 2008; Ruiz Bravo 2006). Por ejemplo, cuando tras encontrar los objetos incinerados de su madre (destinador) decide aprovechar la presencia de Salvador (adyuvante) para que éste la saque fuera del pueblo (objeto). Para ello, primero llamará la atención del joven que está confinado en el establo y luego lo liberará, pero también al tomar una actitud seductora en su conversación a campo abierto o cuando le confía su plan, pero en quechua. La agencia que desarrolla Madeinusa se entiende también como manifestación de su individualismo. Es decir, abandona el espíritu comunitario para seguir sus propios sueños, pero sin perder su identidad cultural (Ruiz Bravo 2003).

Otra muestra de su condición de sujeto se plasma en el manejo de su cuerpo y sexualidad. Es ella, llevada por su deseo, quien le propone a Salvador (adyuvante)

⁷¹ Ver Anexo 3: a) Modelo actancial : Madeinusa (2006) para mayor detalle.

⁷² Sólo el 23% de las películas que se producen en las principales industrias cinematográficas del mundo tienen como protagonista a una mujer, según el estudio del 2014 del Geena Davis Institute on Gender in Media.

tener relaciones sexuales; así también, decide escamotearle a su padre (opositor) ser él quien la desvirgue. Ambos actos no avergüenza a Madeinusa, por el contrario, aprovechándose de la libertad sexual que brinda el Tiempo Santo, se siente orgullosa de su decisión y de haber disfrutado el momento. Llosa representa este momento con un primer plano del rostro de Madeinusa que sonrío a la cámara al verse descubierta por su tía Margarita.

Si bien la cámara de Llosa tiene a Madeinusa como protagonista de casi todas las tomas (sujeto observado), también hace uso de la mirada de la joven (sujeto que mira) para mostrar su deseo. Un deseo femenino y mirada distintos al que usualmente muestra el cine (mirada masculina). Ello es posible gracias al juego de planos empleados por la directora que hace posible se produzca el placer visual (Mulvey 1975) pero bajo la mirada femenina: la cámara, a través de un plano subjetivo, se transforma en los ojos de Madeinusa, vemos lo que ella mira, sus ojos son los nuestros. Tal mecanismo se da cuando Madeinusa observa a Salvador acostado en el cuarto del establo. La cámara (los ojos de Madeinusa) muestra a Salvador de cuerpo entero, no por partes o trozos, como si lo haría la mirada masculina.

Un ejemplo similar lo encontramos en la conversación entre Salvador y Madeinusa a campo abierto. Llosa emplea planos medios y primera planos que van de ida y vuelta entre ambos personajes, en ellos el objeto principal es el rostro de Salvador en toda su expresión (igual que el de Madeinusa), lo demás parece sobrar. De esta forma construye una atmósfera íntima entre ambos personajes que se refuerza con la iluminación y la conversación, donde se incluye una canción interpretada por Madeinusa.

Definitivamente, como hemos mencionado anteriormente, no es posible encasillar a Madeinusa en uno solo de los arquetipos que propone el cine clásico porque tiene elementos de varios de ellos. Asimismo, como protagonista principal, Madeinusa es el motor que hace que el relato narrativo avance, es decir, es la productora de los hechos que se dan en la ficción.

En consecuencia, Madeinusa no es un *objeto iconográfico estereotipado*, cómo si calificaría Guarinos (2008) a Kukuli, protagonista de *Kukuli* (1961) y representación de la mujer rural de origen andino del cine nacional de la década de los sesenta. Ambos personajes difieren diametralmente, principalmente en lo referido a su

autodeterminación y sexualidad. No obstante, para lograr su objetivo (salir del pueblo), Madeinusa adopta algunos elementos de los modelos tradicionales de feminidad como la delicadeza y docilidad.

3.2.2 Fausta, cuerpo floreciente

De acuerdo a la ficción y a *nivel de persona*, Fausta Huamán es una joven migrante de origen rural andino que habita en la ciudad de Lima. Físicamente tiene contextura delgada y tamaño pequeño. Su piel trigueña y su larga cabellera son de color negro, al igual que sus ojos. Las facciones angulosas de su rostro y el cerquillo que cubre su frente hacen de Fausta una mujer atractiva.

Sin embargo, su cuerpo transmite rigidez, usualmente está ligeramente agitado y encorvado, con los puños cerrados. Su actitud hermética y voz trémula refuerzan la tristeza permanente de su rostro, como si “no tuviera alma”. Todos ellos síntomas de “la teta asustada”, enfermedad que le fuera transmitida por su madre, después de que ésta fuera violada por los militares estando embarazada de ella.

A consecuencia de lo anterior, Fausta habla únicamente con su familia y evita el contacto con las personas extrañas, especialmente hombres. El miedo también ha hecho que Fausta no puede movilizarse sola por la ciudad, lo hace siempre acompañada por alguien de su confianza y bajo sus propias reglas: camina pegada a la pared girando constantemente su cabeza para detectar amenazas y al llegar a una esquina corre de prisa por temor a que las almas le quiten la suya.

La vestimenta con la que Llosa caracteriza a Fausta no lleva ninguna prenda que la asocie a su origen rural andino, al contrario está compuesta por anchos polos de manga larga y pantalones de colores fríos (blanco, azul, amarillo, gris, etc.) que le sirven para esconder su figura y evitar atraer miradas masculinas o ataques sexuales, y que demuestran su adaptación al mundo urbano⁷³. La preferencia de Fausta por la ropa suelta y los pantalones, en vez de las faldas o vestidos, hacen de ella una chica poco femenina de acuerdo a los estereotipos de género reproducido por el cine.

Así también, la joven no tienen especial cuidado en acicalar su cabello o rostro, a excepción de las escenas de los matrimonios organizados por *Bodas chic*, donde

⁷³ En el *film* no hay referencia alguna que nos indique desde cuando Fausta y su madre viven en Lima.

aparece ligeramente maquillada, con el cabello recogido y vestida con traje masculino (blusa blanca, chaqueta negra con aplicaciones doradas y pantalón negro) o en el matrimonio de su prima Máxima (vestido de fiesta color celeste y maquillaje). Se trata de situaciones que acepta por agradar a su familia o por imposición pero con las que no está de acuerdo y menos se siente cómoda.

Respecto a su autonomía económica, Fausta no tiene un trabajo formal, ni oportunidades para estudiar una carrera u oficio por su situación de pobreza. Sus días transcurren ocupándose de las labores domésticas de su casa o en atendiendo los agasajos organizados por la micro empresa familiar, pero sin recibir salario alguno. De ahí que, ante la necesidad de juntar el dinero suficiente para llevar a su pueblo el cuerpo de su madre, acepte trabajar en la casa de Aida, como empleada del hogar de cama adentro durante el turno noche. Este trabajo le permite salir al espacio público, interrelacionarse con otras personas y, a la larga, superar sus miedos.

Al igual que *Madeinusa* (2006), el canto en lengua materna (quechua) es empleado por Llosa como recurso para que su protagonista exprese lo que su cuerpo no puede. De esta forma, la voz de Fausta permite la prolongación de su corporeidad. Además, con el canto Fausta consigue conservar el vínculo entre ella y su madre, pero sobre todo reapropiarse de su cultura oral al interpretar canciones en quechua y castellano.

Un aspecto fundamental de la identidad de Fausta es su sexualidad. Su temor a ser atacada sexualmente la ha llevado, por voluntad propia, a introducirse una papa en la vagina como medida de protección y para provocar asco a los hombres que quisieran abusar de ella. Llosa emplea la papa de forma simbólica para colocar la sexualidad de Fausta en paréntesis, suspendida: nada sale, ni nada entra de su cuerpo⁷⁴.

Así como en *Madeinusa* (2006), Llosa coloca a un personaje masculino con quien la protagonista entablará amistad, sentirá atracción y terminará ayudándole a alcanzar su objetivo. Sin embargo, a diferencia de *Madeinusa*, Fausta no engaña a Noé y menos lo culpa de sus actos. Por el contrario, la amistad entre ambos se sustenta en su condición de migrantes que han conseguido adaptarse a la urbanidad sin perder su identidad (quechua). El jardinero se ganará su confianza y Fausta no podrá evitar

⁷⁴ Dada la complejidad de la trama de *La teta asustada* (2009) puede adjudicarse más de un único significado a la papa que lleva inserta en su cuerpo la protagonista. Más adelante volveremos sobre este tópico.

sentirse atraída a él y superar su aversión a lo masculino. Este cambio de actitud sumado a otros hechos de la trama influenciará en Fausta de forma determinante.

Si bien físicamente Fausta expresa pasividad, producto de su enfermedad, no teme tomar decisiones sobre su destino y sobre su propio cuerpo. Por el contrario, a pesar de su miedo, demuestra tener carácter fuerte, agencia y opinión personal, características del modelo de mujer joven del cine actual, que cuestiona y se opone a la tradición patriarcal y al modelo de dama (Portocarrero et al. 2010) y que no formaban parte de la representación antecesora de las mujeres jóvenes de origen rural andino en el cine nacional, plasmada en el personaje Kukuli, quien a lo largo de la trama no llega a desarrollar la autonomía suficiente para tener una voz propia que le permita abandonar su rol pasivo o desarrollar alguno tipo de agencia con la cual recolocarse en una posición de no subordinación al mandato masculino.

Por tanto, Fausta posee una feminidad múltiple. Su accionar consigue subvierte el sistema de género de la ficción, rompe con la tradición pero sin perder su identidad cultural, de la cual rescata aquello que la constituye como sujeto: su idioma materno y el canto. Asimismo, como persona Fausta interpreta a un personaje complejo, contrastado y dinámico, debido a que Llosa la coloca como el personaje principal de la historia y ello hace que permanece el tiempo suficiente en pantalla para que podamos conocer a fondo su personalidad, pensamientos y actitudes.

A nivel de rol, así como en *Madeinusa* (2006), el personaje de Fausta se encuentra en un momento de crisis personal (deceso de su madre) que la lleva a emprender un viaje que transformará su vida. La temática de que presenta Llosa en *La teta asustada* (2009) y las características que hemos identificado en su personaje principal, Fausta, hacen de su *film* un ejemplo de cine narrativo subversivo.

El arquetipo de feminidad del cine clásico que más se ajustaría a Fausta, de acuerdo a la tipología de Guarinos (2008), sería el de *virgen rebelde*, que se caracteriza por presentar personajes femeninos que renuncian a su sexualidad para convertirse en guerreras que harán frente a todo aquello que se ponga en su contra. Tampoco encaja, por decisión de Llosa, en la representación convencional de la víctima de abuso sexual (traumatizada, culposa, sedienta de venganza, etc.).

Fausta es un personaje activo y no pasivo, complejo y en constante evolución; y es sobre ella y sus acciones que se sostiene el relato. Incluso en situaciones de dependencia, como el necesitar estar acompañada para movilizarse por la ciudad. Fausta no se deja escoltar por cualquiera persona, es ella la que decide quién puede acompañarla y quién no. O cuando le promete a su tío Lucido que reunirá el dinero para enterrar a su madre en su pueblo y decide trabajar como empleada del hogar, a pesar del temor a lo desconocido o no familiar.

Su posición activa también se manifiesta cuando decide, por voluntad propia, colocarse dentro de la vagina una papa y no aceptar la prescripción del médico (retirar el tubérculo de la vagina). Así también, en la escena, donde le deja en claro a Aída que la autoría de la canción interpretada en el concierto le pertenece o al decidir enterrar a su madre frente al mar y ya no en su pueblo.

Otra demostración de la agencia del personaje se da a través del canto. Ante la limitación de poder expresar sus ideas, Fausta encuentra en el canto el canal ideal para transmitir aquello que su cuerpo no puede. Por ejemplo: duelo por la muerte de su madre.

Si bien el *film* Llosa existen varias menciones a los hechos ocurridos durante tiempo de la violencia política, la directora no emplea *flashbacks* para mostrar la violencia ejercida sobre los cuerpos de las mujeres. Similar situación se da con las escenas donde Fausta recorta las raíces del tubérculo. Llosa, en ambos casos, prefiere apartar la cámara o mostrar detalles que metaforizan dicha situación. Al hacerlo, Llosa destruye o evita el placer visual masculino, construye así un cine narrativamente subversivo.

De ello podemos concluir que existe una brecha muy amplia entre Fausta y Kukuli, protagonista de *Kukuli* (1961), ícono de la feminidad andina del cine nacional. El personaje de Llosa es personificado como una joven decidida, con agencia y dispuesta a reclamar sus derechos, en contraste los integrantes de la Escuela del Cine del Cusco representan a Kukuli bajo los estereotipos de tradicionales de género establecidos para las mujeres de origen rural andino: dócil, descorporizada, infantil y desvalida (Ver Anexo 2).

Por tanto, la innovación de la representación de la mujer joven de origen rural andino que propone Llosa se plasma en escenas donde su protagonista se enfrenta a personas o situaciones que intentan tomar decisiones por ella o impedir su autonomía, buscando así regresarla al lugar pasivo que le corresponde como mujer en el sistema tradicional sexo/género que recrea la ficción.

A nivel de *actante*⁷⁵, de acuerdo al modelo actancial, Fausta ocupa la posición de sujeto en la trama. Cumplir con el compromiso de enterrar el cuerpo de su madre en su pueblo (objeto), antes del plazo que le dio su tío Lucido (matrimonio de su prima Máxima), llevará a Fausta (sujeto) a superar el trauma que lleva en el cuerpo (opositor) y conseguir su liberación (objeto), En ese recorrido encontrará personas que se lo impidan (Aida: opositor) o ayuden (Noé: adyuvante).

Superando sus miedos, Fausta acepta el trabajo de empleada del hogar en casa de Aida, lo cual implica cambiar su rutina y manías, interactuar con desconocidos, movilizarse más allá del ámbito doméstico. Pero será sobre todo, en su relación con Aida (opositora/adyuvante) y Noé (adyuvante), lo que la llevará, como sujeto actante, a desarrollar agencias que le permitan apropiarse de su cultura, subvertir su condición de sujeto subalterno y liberarse de los mandatos de género instalados en su cuerpo. En suma, permite la evolución del personaje.

Así tenemos, que Fausta (sujeto) acepta, por necesidad, comercializar sus canciones con Aida, pero no por ello su identidad cultural. En la ficción encontramos que al inicio de la relación entre ambas, la insegura Fausta acepta que Aida le asigne otro nombre seguidamente, tras aceptar el trato de Aida se expone al maltrato de ésta, quien busca desesperada una melodía que le sirva para su recital. Ambos ejemplos podrían interpretarse como agencia dócil según Mahmood (2008), Sin embargo, su condición de subordinada cambia al descubrir que su música puede ser apreciada y valorada. Fausta en un giro inesperado reclama ser la autora de las canciones, Aida no porta el atrevimiento y anula en trato, pero Fausta ya no es la misma. Deja atrás sus miedos, regresa a la casa de Aida y cobra su deuda.

A diferencia de Madeinusa, la agencia que desarrolla Fausta para superar los obstáculos que se le presentan no apunta a un individualismo que rompa con su

⁷⁵ Ver Anexo 3: b) Modelo actancial : La teta asustada (2009) para mayor detalle.

cultura sino más bien a la revalorización de ésta en un entorno urbano. Ello implica para la joven (el personaje) su adaptación a la realidad urbana (Cornejo Polar 1996).

Por otro lado, la solidez del personaje de Fausta hace posible que su objeto (cumplir a su madre la promesa de llevar su cuerpo hasta su pueblo para ser enterrado junto a su padre) conecte con el espectador pues se trata de un tema recurrente en el cine, pero al que Llosa le pone su marca personal y adapta al contexto histórico, social y cultural nacional con el objetivo de interpelar a la audiencia.

Asimismo, Fausta es un *sujeto actante* porque sus acciones y escenas son independientes de la acción que realicen los personajes masculinos de la película, pues ellos son personajes secundarios en la trama o adyuvantes de la interprete. Por otro lado, el protagonismo que le confiera Llosa a Fausta hace que sean los personajes masculinos quienes giren en torno a la joven, característica propia del *cine narrativo subversivo*.

A lo largo de la película, Llosa filma a Fausta a través de muchos primeros planos y primerísimos primeros planos como si no llegara a convertirla en un *objeto iconográfico estereotipado* (Guarinos 2008) debido a la complejidad del personaje, situación que lamentablemente no ocurre en el caso de Kukuli, protagonista del largometraje *Kukuli* (1961). Asimismo, el tratamiento fílmico de Llosa a *La teta asustada* (2009) impide que su ficción pueda ser interpretada como un documental sobre la violencia sexual durante el conflicto armado. Por tanto, Fausta es absolutamente un personaje de ficción, cuya construcción proviene del mundo personal de su directora quien ha recogido algunos elementos de la realidad para hacer verosímil su relato.

Finalmente, como ya adelantamos, Fausta es un personaje transgresor, se enfrenta al orden masculino dominante al decidir sobre su cuerpo y está decidida a no abandonar su identidad cultural andina para adaptarse a la ciudad. No por ello asume una feminidad tradicional o pasiva, sino que crea una nueva, que revaloriza lo andino pero que se adapta a lo urbano.

3.3 Luces, cámara... [represent]acción: ni pasivas, ni descorporizadas

En este acápite analizaremos las 16 escenas seleccionadas de los dos *films*, 8 por cada uno. La elección se basó en la secuencialidad de la narración (principio, desarrollo y final) que permite comprender la evolución de ambos personajes, los

códigos cinematográficos y el discurso que se desprende de los parlamentos. Así también, porque reúnen en ellas todas o la mayoría de nuestras categorías de análisis: cuerpo, sexualidad, sumisión, subversión, violencia, agencia y libertad.

3.3.1 Hijas cantoras, madres omnipresentes

Similares en su concepción y estructura, *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009) también comparten escenas iniciales análogas: pantalla en negro, canto en quechua, figura femenina y anticipo de lo que vendrá en cada historia. Llosa pone especial cuidado en ellas porque en ellas introduce a sus protagonistas, que son el eje sobre el que hace girar las tramas, y coloca los temas centrales de sus films. De ahí la importancia de analizarlas para identificar, en ellas, aspectos relacionados a la caracterización de ambas protagonistas, así como de sus respectivas madres, y la relación existente entre progenitoras e hijas. Al mismo tiempo, iremos anotando en los elementos cinematográficos de los que se vale Llosa para representar la feminidad que ha ideado para sus protagonistas y que dan forma a su estilo fílmico⁷⁶.

Madeinusa (2006) comienza con una pantalla en negro y el sonido en *off* del zumbido de unas moscas, inmediatamente después se escucha una melodiosa voz femenina que interpreta una canción que alterna el quechua y el castellano. Poco a poco, a través de primeros planos y planos detalle, la cámara revela fracciones del cuerpo de una mujer joven que prepara una sopa al interior de una cocina. En la siguiente toma, a través de un plano medio, se observan que las manos de la joven cogen un paquete de veneno para ratas, protegidas con dos bolsas de plástico. Tras este acto, finalmente, su sereno rostro es revelado a los espectadores con un primerísimo primer plano que ocupa toda la pantalla, cargando de dramatismo la escena.

El estilo de Llosa para introducir a su protagonista se asemeja a la mirada fetichista criticada por la Teoría Fílmica Feminista, debido a la utilización de numerosos primeros planos para mostrar el cuerpo de *Madeinusa*, que finalmente lo fragmentan e impiden reconocerlo como un todo. Asimismo, genera en el espectador y espectadora la sensación de proximidad con el cuerpo de la intérprete, como si sopláramos sobre su nuca.

⁷⁶ El mismo procedimiento se repetirá para el resto de escenas analizadas en este apartado para así dar respuesta a nuestras preguntas de investigación e hipótesis.



No obstante, en este caso el cuerpo femenino fragmentado no le pertenece a una mujer occidental, blanca e hipersexualizada, por el contrario se trata de una mujer joven de origen rural andino que cocina mientras canta en quechua y la ropa que lleva cubre su cuerpo totalmente; asimismo, para mostrar los fragmentos de su cuerpo – manos, cabeza, cuello, cabello, espalda o rostro– Llosa utiliza primeros planos o planos detalle y no *till ups*, movimiento de cámara con el que la mirada fetichista recorre el cuerpo de las mujeres desde sus pies hasta su rostro, deteniéndose antes en sus cadera o busto. A ello hay que agregar que la escena no presenta el cuerpo de Madeinusa en una actitud pasiva o para la contemplación, en contraste la joven se encuentra en pleno movimiento y en actitud activa; y tampoco pierde ritmo a pesar el tiempo empleado para mostrar a la protagonista en una labor doméstica, tan poco usual en el cine. Así, con la escena inicial Llosa consigue destruir el *placer visual* (Mulvey 2001), y no será la única vez que lo haga.

Tras la escena en la cocina, la cámara registra los exteriores de la casa de Madeinusa, con luz blanca y natural. Ella de pie y con la bolsa del veneno el polvo en sus manos da la vuelta a su casa esparciendo el tóxico alrededor de su casa, como si colocara una barrera de protección contra las ratas. Llosa muestra esta acción con plano entero y *travelling*. En su camino encuentra una rata muerta, sin que le provoque repulsión la levanta del suelo, la observa detenidamente y, finalmente, la arroja lejos. En la última toma, tras un nuevo corte, la joven se asea en un lavatorio pero la pantalla solo deja ver sus manos⁷⁷.



Lo valioso de este segmento radica en la correspondencia que Llosa establece entre Madeinusa y la naturaleza simbolizada en el acto de cocinar (alimentar: dar vida) y echar veneno (asesinar: producir la muerte). Si bien la asociación mujer-naturaleza forma parte de la representación habitual sobre las mujeres de origen rural andino,

⁷⁷ El acto de lavarse las manos se repetirá simbólicamente cuando Madeinusa culpabilice a Salvador del crimen que ella cometió: envenenar a su padre por haberle destruido los aretes que eran de su madre.

Llosa no presenta a Madeinusa como la guardiana de la tradición andina sino vinculada a lo tanático y, por ende, a los transgresor.

La canción en quechua que interpreta Madeinusa también le sirve a Llosa para transgredir –provoca al espectador y consigue su atención– y dar información sobre el pasado –ausencia de la madre– y el futuro –llegada del Tiempo Santo y deseo de fuga de la joven– de lo que aconteció y ocurrirá en Manayaycuna:

(En quechua y castellano)
Madeinusa: Diciendo ¡Ay, mamá! ¡Ay, papá!
Corriendo por cerros y alturas
Waychawcitung de las punas
Tú que cantas ya muy triste
Acaso tu madre se ha ido
Para que estés como yo,
Para que estés en el canto.
Cuando el tiempo santo llegue aquí
A pie me iré a través de las montañas
O por medio de alturas.
Me iré corriendo como tú,
Me iré cantando como tú.
Waychawcitung, Waychawcitung
Cuando llore mi padre querido
Le dirás no llores,
Diciendo ya volverá
Diciendo ya regresará
Waychawcitung, Waychawcitung

A entender de Kroll (2009), el canto es para Llosa un recurso simbólico y narrativo puesto al servicio de la historia. Así, la directora lo emplea como género expresivo para que su protagonista pueda expresar aquello que desea –reencontrarse con su madre en Lima– pero que le es imposible verbalizar con su voz debido a que por orden de su padre está prohibido hablar de ella e incluso mencionar su nombre, asimismo por el fuerte control social que existe en Manayaycuna, que como su mismo nombre dice es "el pueblo al que nadie puede entrar" pero tampoco salir. Asimismo, en palabras de Llosa, el empleo del quechua tiene como propósito remarcar el abismo que existe entre la ciudad y el campo/lo urbano y lo rural y motivar al público a reflexionar sobre ello⁷⁸.

⁷⁸ La proyección en los cines durante su estreno no incluía subtítulos a las escenas con diálogos o cantos en quechua, los subtítulos recién se incorporaron en la versión para DVD, e incluso algunas ediciones no incluyen subtítulos para estas secciones. Tal decisión, obedece al deseo de la directora de remarcar el abismo que existe entre la ciudad y el campo, lo urbano y lo rural.

Sin embargo, a nivel simbólico, el canto en quechua es sobre todo el vínculo por el cual Madeinusa se conecta con su madre. Un vínculo muy íntimo, asociado a sus primeros recuerdos de infancia donde su madre debió haberle enseñado la lengua materna de su cultura. De ahí que a lo largo del film Madeinusa cantará, en más de una ocasión, para expresar sus sentimientos, deseos y decisiones, siempre en quechua, y no en español, aunque también lo domine. Llosa también utiliza el canto de su protagonista como una herramienta de su agencia, por ello coloca los mensajes más significativos de sus canciones en su lengua madre para que su interlocutor en la ficción no se enteré de lo que ella está diciendo. Un tratamiento similar del canto empleará Llosa en *La teta asustada* pero con fines terapéuticos.

El vínculo con la madre ausente también se plasma en la segunda y última parte de la secuencia. En plano entero, Madeinusa ingresa, provista de un lámpara, a un ambiente a medio iluminar; su cuerpo se muestra ágil, activo y vital. Ya dentro, la joven saca un cofre de madera, lo coloca en el suelo y se acomoda a su costado. Un plano medio largo de la caja permite distinguir el contenido de su interior, se trata de una especie de altar con distintos objetos –recortes de revistas, aretes, muñecos pequeños, postales e imágenes– que hacen referencia al mundo urbano y que Madeinusa con mucha devoción coge, observa detalladamente y los vuelve a colocar en su sitio ⁷⁹.

Acto seguido, la joven se coloca unos vistosos aretes de abalorios y pinta los labios mientras se observa en un espejo de mano. El espejo, por la posición de la cámara en picado y la iluminación en clave baja, refleja un rostro desconocido de la protagonista, incluso de mayor edad, porque se han agregado elementos de la belleza occidental, basada en las portadas e imágenes de la caja, a la representación de la mujer de origen rural andino (trenza, vestimenta, etc.). A través de este recurso visual, Llosa anuncia el proceso de transformación de niña a mujer de su protagonista.

⁷⁹ La caja y los objetos que ella contiene le pertenecían a la madre de Madeinusa.



Finalmente, el establo donde Madeinusa revisa sus objetos es filmado por Llosa como una especie de “cuarto propio” (Woolf 2008). Un lugar donde la joven puede ser ella misma o imaginar que es libre e independiente. Esto porque de acuerdo a lo observado en el *film*, Madeinusa comparte el único dormitorio que existe en su casa con su hermana y padre. Asimismo, respecto a la caja y su contenido, representa para la protagonista su única conexión con el mundo exterior, lo moderno, lo urbana, el lugar donde está su madre y donde pretende ir. De todos los objetos de la caja son los aretes que lleva puestos su fetiche, sobre ellos volveremos más adelante. De ahí que cuando su padre incinera la caja, ella ratifica su decisión de marcharse a Lima, tal como en su momento lo hiciera su madre.

Respecto a la madre, Llosa ofrece información indirecta sobre ella. Su intención es presentarla como un ser omnipresente (destinatario) en la trama, cuya “presencia” motiva a Madeinusa a irse de Manayaycuna. De ahí que ninguna actriz la personifique,

ni se muestren fotografías de ella como parte del decorado de la casa de la familia Machuca.

Sin embargo, de acuerdo a lo que se desprende de la narración, la madre de las jóvenes habría tenido contacto con la cultura material y moral de Lima, previamente y mucho antes de su partida, por el cofre de madera con objetos que dejó. Asimismo, su carácter debió haber sido rebelde porque en una discusión entre Chale, Madeinusa y Cayo, éste le ordena a Chale callarse y agrega: *Te he dicho que te calles o eres sorda. Igualita a tu madre eres*. Por lo cual se presumiría que no era una mujer sumisa y que, quizá, decidió salir del pueblo para acabar con el círculo de la violencia de su hogar.

Asimismo, un elemento interesante sobre este personaje es que para referirse a ella, Llosa hace que el resto de protagonistas adopta términos como: *mamá, madre* y *esa*; además, las hermanas Machuca tienen prohibido hablar de ella porque de lo contrario su padre les podría: *romper la boca a patadas*. No nombrarla, ni recordarla sería una especie de castigo hacia ella por el abandono a sus hijas, esposo y la cultura de Manayaycuna.

Finalmente, de lo identificado en esta primera escena del film podemos afirmar que el cine de Llosa es, sin duda, un cine subversivo, tal como propone De Lauretis (1996), aquel que trabaja con y en contra de los recursos narrativos del cine para representar a la diversidad de los sujetos femeninos como en el caso de las mujeres jóvenes de origen rural andino.

Para el inicio de *La teta asustada* (2009), Llosa prefiere un inicio sin imágenes. Así durante los dos primeros minutos de proyección (00:41 - 02:06), se observa únicamente una pantalla negra y escucha el canto en quechua de una mujer mayor de cabellos canos y nariz aguileña que relata cómo, durante el conflicto armado interno, fue violada y torturada cuando estaba gestando a su hija Fausta. También narra que presencié el asesinato de su esposo y que la obligaron a comer su pene lleno de pólvora. Las y los espectadores se enteran de su trágica historia a través de los subtítulos que se proyectan en la pantalla negra. La toma se abre y deja ver, en plano medio corto, el cuerpo de la mujer cuyos ojos cerrados no devuelven nunca la mirada, parece estar dormida en su cama pero continúa cantando

(En quechua)

*Perpetua: 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.*

*Fausta: Cada vez que te acuerdas
cuando lloras mamá
ensucias tu cama con lágrimas
de pena y sudor.
No has comido nada.
Si no quieres comer sólo dímelo
y no preparo nada...
Madre: Comeré si me cantas
y riegas esta memoria que se seca.
No veo mis recuerdos, es como si ya no viviera*

*Fausta: A ver...siéntate bien
estás tirada
como un pájaro muerto.
Voy a arreglar la cama un poquito*

Su hija, Fausta, ingresa de perfil al mismo plano, que se mantiene mientras madre e hija se comunican no con palabras sino a través del canto. La toma cerrada permite

ver la intimidad existente entre madre e hija. Fausta se levanta para acomodar a su madre, la cámara se posa en ella en un plano medio largo, con un medio contraluz, y le da la espalda a la ventana sin marco y vidrio donde al fondo se observan ver casas sobre un cerro. Una mosca revolotea alrededor de Fausta anunciando la muerte de Perpetua. La toma avanza y se cierra lentamente hasta un plano medio corto del rostro desesperado de Fausta. La pantalla regresa a negro y aparece el título de la película: La teta asustada.



En una muestra de dominio de la narrativa visual, Llosa emplea únicamente la pantalla negra y el testimonio oral de Perpetua para contarle a los espectadores sobre la crueldad y abusos que vivieron las mujeres de origen rural andino durante el conflicto armado. De esta forma no necesita graficar con imágenes (*flashback*) lo sucedido, hacerlo sería revictimizar, en la ficción, a Perpetua y satisfacer el *placer visual* de la mirada masculina dominante del cine que goza con la exhibición de la violencia ejercida contra los cuerpos de las mujeres, tal como sostiene Mulvey (2001). Tampoco utilizar un diálogo para contar que Fausta y su madre migraron a Lima huyendo de la violencia política.

Por el contrario, la película de Llosa empieza subvirtiendo el placer visual y le anuncia a las y los espectadores que deben emplear todos nuestros sentidos para entender y atender la historia que presentará: “la re-visión del tema desde dentro, a

partir de una mujer cuya concepción y espacio de desarrollo intrauterino fue violado antes de nacer” (Vélez 2011: 34).

Además, Llosa al filmar el testimonio oral de Perpetua da cuenta de la memoria no autorizada de quienes sobrevivientes del conflicto armado interno y, también, presenta al público una escena muy inusual en el cine: la muerte desprovista de toda gloria en la intimidad del espacio doméstico donde habitan las mujeres. Excepcional para el cine comercial pero no en el *cine hecho por mujeres* que a pesar de su heterogeneidad suele utilizar como escenario donde se desarrolla la acción de sus *films* en el ámbito doméstico y a la mujeres, en él, haciendo ejerciendo labores de cuidado.

Lo que no cuenta Perpetua es que a consecuencia de la violación, ella le traspaso la enfermedad de “la teta asustada” a su hija. Enfermedad que se manifiesta en el cuerpo de Fausta con sangrados por la nariz o desmayos cuando se enfrenta a situaciones límite o ataques de pánico, pero también en su personalidad convirtiéndola en un ser retraído, temeroso, desconfiado, hermético e insensible con su familia y el resto de personas, sobre todo con los hombres que son para ella potenciales agresores sexuales. Es como si no tuviera alma.

Ante el deceso de su madre y su autoaislamiento, Fausta encuentra en el canto en su lengua madre el medio ideal para sobreponerse al dolor, valorar su identidad e impulsar su emancipación y el instrumento con el cual conseguir el dinero que necesita para cumplir su promesa de llevar los restos fúnebres de su madre a su pueblo natal y enterrarlos junto a los de su padre. E incluso el medio para comunicarse con su madre embalsamada, confirmando así la estrecha relación entre ambas similar a la que Llosa plantea entre Madeinusa y su madre.

Durante el poco tiempo que aparece Perpetua en la pantalla, y a pesar de la fragilidad de su salud, no se comporta como víctima sino un sujeto activo porque cuenta su historia para que no sea olvidada. Por otro lado, al igual que con la madre de Madeinusa, Llosa hace de Perpetua un personaje omnipresente, pero a diferencia de *Madeinusa* (2006), está presente físicamente en cuerpo pero sin vida. Ello no será impedimento para actuar como *destinador* de la narración.

En una escena posterior Llosa narra que Fausta, por decisión propia, ha introducido en su vagina una papa que le sirve de barrera protectora ante posibles ataques sexuales. Dado el tiempo de permanencia del tubérculo en el cuerpo de la joven éste ha empezado germinar y le ha causado una infección vaginal. Fausta se niega a quitar de su cuerpo la papa, para menguar su dolor recorta periódicamente las raíces que brotan.

La decisión de Llosa es no filmar ninguna de las dos situaciones de manera directa sino sugerida. Será a través del diálogo entre el tío Lúcido y el médico y en la canción que Fausta le canta a Perpetua, tras volver del médico, que Llosa da detalles sobre el hecho: *El tío no me entiende, ma / Yo llevo esto como protector / Yo lo vi todo desde tu vientre / Lo que te hicieron, sentí tu desgarró / Por eso ahora llevo esto / Como un escudo de guerra / Como un tapón / Porque sólo el asco / Detiene a los asquerosos*. A nivel visual, en el caso del corte de las raíces, Llosa aligera la tensión del momento haciendo cantar en quechua a Fausta y solo mostrar la parte superior del cuerpo de Fausta, a ello agrega un incremento el sonido del corte de tijeras o de las raíces cayendo al suelo, detalle que la cámara registra.

Si bien la papa simboliza en la cultura andina la vida, el alimento y la semilla, en *La teta asustada* (2006) adquiere más de un significado. Llosa la emplea para colocar la sexualidad de Fausta en paréntesis, suspendida pero no descartada: nada sale, ni nada entra de su cuerpo. Su ser está contenido y así se mantendrá a la largo del *film*. La papa también representa el cadáver de Perpetua, un cuerpo en estado de putrefacción del cual la joven no puede desprenderse porque no ha obtenido aún el dinero para cumplir su promesa. Igualmente, la papa representa el pasado violento que le impide integrarse al mundo urbano porque le recuerda la posibilidad de ser atacada sexualmente. Incluso la papa es la propia Fausta, un ser que enfrenta adversidades y quiere echar raíces para florecer. Las interpretaciones sobre el tubérculo no están cerradas pero las aquí mencionadas son las que se adecuan al problema que pretende resolver esta investigación y a lo descubierto en el análisis.

Sin embargo, cuando la papa empieza a germinar en su cuerpo, Fausta debe recortar las raíces como si fueran las uñas o los cabellos de un cadáver pero también como un feto que va creciendo dentro de ella (vida y muerte de la mano). Este cadáver le impediría a la joven integrarse al mundo pues constantemente le recuerda la

posibilidad de ser atacada pero además simboliza la vida, el alimento, la semilla por antonomasia de la cultura andina. Flor que usará, en otro formato, al final del *film*.

3.3.2 Madeinusa es mi nombre, a mí me gusta/Mi nombre es Fausta, señora

Tres escenas, dos de *Madeinusa* (2006) y una de *La teta asustada* (2009), demuestran la importancia que Llosa le concede al nombre de sus protagonistas como elemento fundante en su proceso personal para alcanzar la individualidad y autonomía.

En el caso de *Madeinusa* (2006), la escena que muestra a la protagonista en el establo con el cofre de madera incluye un segmento relacionado donde Madeinusa escribe su nombre encima del título de una revista cogida del cofre de su madre cuya portada tiene el dibujo de Maribel, una mujer occidental –blanca y rubia– que abraza a un niño. En el plano simbólico, cuando la protagonista renombra la portada envía el mensaje de que es ella misma quien escribirá o protagonizará su propia historia, una historia totalmente diferente a la vida que lleva junto a su padre y hermana, lo cual cobra sentido en palabras de Foucault (1983) quien afirma que “uno escribe para convertirse en otro quien no es” (Foucault en Miller 1996: 47).

Con este acto, la directora deja en claro que su protagonista es un sujeto con identidad propia e individualidad, rasgo que resulta ajeno a la representación cinematográfica de las mujeres jóvenes de origen rural andino caracterizadas, al contrario, por el sentimiento de colectividad de la cultura andina.



A nivel visual, Llosa de registra el momento con un plano entero semipicado y una toma fija cerrada que muestran a Madeinusa escribiendo sobre la revista de espaldas a la cámara, al concluir el cuerpo de la joven sale del encuadre y su nombre pasa a

ocupar el centro de la pantalla, dando la impresión de que se trata del título de la película y que ésta comienza a partir de ese momento.

La segunda escena que aborda el tema del nombre en *Madeinusa* (2006) es el segmento que continúa inmediatamente después del acto sexual entre Salvador y Madeinusa. Todavía excitada y abrazada de él, Madeinusa observa que su nombre “Made in USA” está escrito en la etiqueta del polo de Salvador. Al mencionárselo se produce el siguiente diálogo:

Madeinusa: Tienes mi nombre en tu polo.

Salvador: ¿Tu nombre?

Madeinusa: Lo he visto.

Salvador: ¿Sabes lo que significa? ¿Made in USA? Ese no es un nombre.

Madeinusa: Es mi nombre, a mí me gusta.

Salvador: Ese no es un nombre. Tú te deberías llamar Rosa o María, no Madeinusa.

Madeinusa: Es mi nombre.

La escena es presentada por Llosa con un plano medio corto donde ubica a ambos personajes, mirándose casi de perfil, que se muestran agitados y en confrontación, tal como se desprende del parlamento. Ante el comentario de Salvador, Madeinusa, en una clara muestra de la autoafirmación de su identidad, le aclara, aún agitada, que para ella sí es un nombre, su nombre y que le gusta mucho. Se podría inferir que el nombre Madeinusa fue elegido por su madre, por lo que tiene un gran valor para la joven.



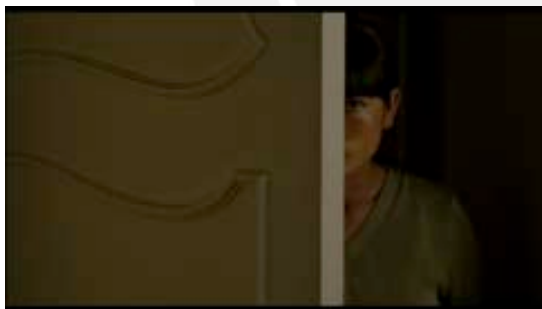
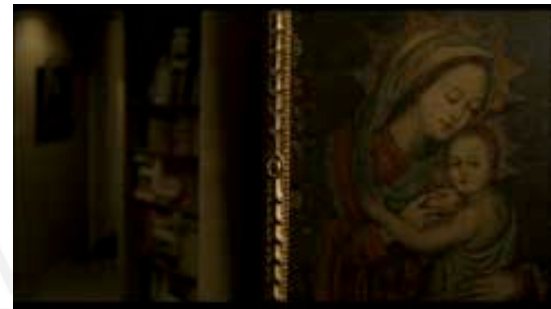
Una explicación a la actitud de Salvador sería el desconcierto que le provoca la iniciativa de la muchacha para tener sexo, cuando de acuerdo a los roles de género tradicionales debería haber surgido de él. Más aún porque para Salvador el deseo sexual de Madeinusa colisiona con la idea que tiene él, desde su mirada occidental, sobre las mujeres de origen andino rural, de ahí que su reacción sea regresar a la

joven en su “sitio” a través de la imposición de un nombre más propio para ella, según él. Sin embargo, el intento de Salvador fracasa porque ella se rebela ante la imposición, pues tiene autonomía e identidad propia. La respuesta de Madeinusa se fundamentaría en que opinión de ella, Salvador es quien no tiene nombre, pues jamás se lo menciona a ella en ninguno de sus encuentros y ni ella se lo pregunta; es más cuando Madeinusa se refiere a él emplea la palabra “gringo”. De ahí que Madeinusa no acepta que él intente renombrarla o ponerle otro nombre porque ni siquiera él tiene uno propio.

En el caso de *La teta asustada* (2009), Llosa no incluye una escena donde su protagonista defienda su nombre o se apropie de él, al contrario su nombre es reemplazado por uno distinto por su empleadora Aida, compositora en estado de crisis musical que vive sola en una casa grande. El momento en que es renombrada se da durante la escena que describe el primer encuentro entre ambas mujeres.

Es la primera noche de Fausta en la casa de Aída, la joven, vestida con uniforme verde y coleta, espera en la cocina el llamado de su patrona, cuando suena el timbre – método empleado para llamar a la empleada– no reacciona. Ante la insistencia del sonido, la joven sale y recorre, siempre en planos enteros, uno a uno los ambientes de la casa de Aída. La iluminación en clave baja crea una atmosfera desoladora, convirtiendo a Fausta en una sombra que recorre los ambientes y pasillos de la casa.

En el pasadizo que conduce al cuarto de Aída, la directora coloca a Madeinusa por delante del cuadro de una virgen que carga al niño Jesús con el pecho desnudo creando el efecto de que la boca entreabierta de Fausta lacta del pezón de la virgen. Fausta avanza, la cámara la sigue por detrás en plano entero, ya no es más sombra si no cuerpo. Durante el trayecto la voz de Aida llamando a Fina (la otra empleada) se alterna con el sonido del taladro que perfora la pared y que guían a Fausta hasta el cuarto. Un plano medio muestra a la joven en el umbral de la recámara. Seguidamente la cámara se convierte en su mirada que observa una pared decorada con fotos antiguas y a Aida de espaldas que le pide ayuda intentando colgar un cuadro y sin devolverle la mirada. Entre ambas mujeres se da el siguiente diálogo:



Aída: Finita, coge acá. ¿Ya?

(Cámara muestra una foto por la mitad de un militar sentado en plano entero, inmediatamente la mano de Aida que sostiene un taladro ingresa a la toma ocupando la primera posición)

Fausta: Soy Fausta, señora.

(Sobre la imagen anterior, vemos por el reflejo del vidrio a Fausta ingresar a la toma y coger el taladro como si fuera una metralleta mientras le dice su nombre a Aida)

Aída: ¿Qué?

(La imagen se mantiene, solo escuchamos su voz y sigue con su trabajo)

Fausta: Fausta Isidora. La señora Fina me dijo ... (Sin mirar al cuadro, ni a Aida)

Aída: Sí, sí, ya me acuerdo

(El reflejo deja ver el terror de Fausta al darse cuenta de la foto con el militar.)

Aída: Pásame el cuadro ese

(Por el reflejo vemos a Fausta taparse la nariz para que no le salga sangre y salir corriendo.

Inmediatamente, la cámara muestra en plano medio a Aida con cara de sorprendida)

Llosa filma el no diálogo entre Fausta y Aída, como una relación de dominación e irrespeto por el otro. Aida insiste en llamar a Fausta con el nombre de Fina, su otra empleada, a pesar que Fausta insiste: *Soy Fausta, señora*. Aída la escucha pero no le toma importancia, continua haciendo sus cosas como si la joven no existiera o fuera una más de las tantas empleadas que han pasado por su casa. Posteriormente, le colocará el nombre de Isidra y con este se dirigirá a ella por lo que resta en el *film*.

Aida consigue lo que Salvador no pudo con Madeinusa: substituir el nombre de la protagonista. Fausta deja de llamarse así y se convierte en Isidra, lo que explicado por Said (1990) sería una relación de subordinación entre oriente (Fausta-Pobre) y occidente (Aida-Rica). Occidente decide quién es el "otro", mientras que oriente no puede representarse así mismo. A ello, Valdez (2012) agrega que no se trata solo de la anulación de su nombre sino de aceptar al "otro" como interlocutor válido.

Si bien su cuerpo delata su disgusto no vuelve a insistirle a Aida que su verdadero nombre es Fausta y no Isidra. Para hacer frente a esta situación de opresión, Fausta, adopta una agencia dócil, tal como propone Mahmood (2008), ante su dominadora porque debe obtener el dinero que le permita enterrar a su madre. Se convierte así, por decisión propia, en una servidora sin voz, ni nombre, únicamente identificada por su uniforme. Sin embargo, la aparente sumisión de Fausta no se mantendrá hasta el final del *film* como veremos más adelante.

El nombre tendría para Llosa un valor determinante en la constitución de la identidad, individualidad y autonomía de sus protagonistas, factores que se plasman en su

cuerpo. En palabras de Lagarde (1990): Madeinusa y Fausta son cuerpos con nombre propio, convertidos en espacios políticos y para el placer. Madeinusa se identifica totalmente con su nombre, lo defiende si alguien se burla de él o pretende cambiarlo, pero además le sirve para escribir su propia historia. Fausta, en cambio, acepta ser denominada con otro nombre como una estrategia para obtener un beneficio que necesita pero sin que ello signifique una pérdida de su identidad. Así, la apropiación del nombre y su defensa forma parte de las características que constituyen la representación que Llosa construye sobre las mujeres jóvenes de origen rural andino, que se diferencia de su precedente: Kukuli.

3.3.3 Cuerpos dócilmente rebeldes

El cuerpo de las mujeres ha sido explotado en el cine como objeto de deseo e icono para contemplación. Su cosificación ha impedido que los personajes femeninos sean construidos como figuras complejas, sujetos creadores de sentido o asumiendo roles protagónicos principales. De ahí que en este bloque analizaremos cómo ha concebido Llosa los cuerpos de Madeinusa y Fausta, qué atributos tienen, cómo son presentados, qué expresan, qué hacen o qué dejan de hacer.

Un ejemplo de cuerpo activo combinado con agencia se encuentra en la escena en la que Cayo intenta violar a sexual a su hija Madeinusa, pero ella lo impide.

La noche previa al Tiempo Santo, Cayo llega al dormitorio de su casa en estado de ebriedad. La cámara, a través de un paneo de izquierda a derecha, sigue su recorrido hasta que el padre se detiene al pie de la cama que comparte junto a sus hijas, Madeinusa y Chale, que duermen plácidamente.

A través de un encuadre cenital medio largo, la cámara revela a Cayo envolviendo desde atrás a la menor de sus hijas que duerme de costado. Una incómoda Madeinusa intenta impedir el contacto cambiando de posición en más de una ocasión o apartando el rostro. Para retratar la tensión de la conversación entre el padre y la hija, Llosa intercala, por corte simple, primeros planos de los rostros en tres cuartos con planos medios desde el encuadre cenital. El rostro y cuerpo de Fausta revelan su desagrado ante los tocamientos de ser padre a su cuerpo.



Asimismo, con el uso de planos cerrados Llosa consigue generar la sensación de proximidad, al punto de crear la ilusión que quien observa el film se ubica en la cama junto a los personajes o a su costado, convirtiéndolo a la audiencia en testigos y cómplices del acto incestuoso de don Cayo. Las intenciones incestuosas del padre hacia su hija quedan en el diálogo entre ambos:

*Don Cayo: Shhh...vas a despertar a tu hermana. Acércate más.
 (Se acomodan en la cama)*

Don Cayo: Si no quieres ser virgen hago que de nuevo sea Chale.

Madeinusa: Yo sí quiero ser virgen.

Don Cayo: Vas a ser la virgen más bonita que nadie ha visto en este pueblo.

Madeinusa: Tengo sueño. Déjame dormir.

Don Cayo: Ya pues.

Madeinusa: Todavía no es Tiempo Santo.

Don Cayo: Falta poquito. Asyanan falta.

Madeinusa: Todavía no. Sería pecado.

Don Cayo: Ya hemos esperado mucho tiempo. No creo que se moleste por estas horas poquitas.

Madeinusa: Papá, nos puede ver. Sería pecado.

Don Cayo: Si no la despiertas (a Chale).

Madeinusa: Nos puede ver él (dios).

Llosa filma esta escena sin victimizar a la protagonista. En contraste, durante toda la escena, la joven se esfuerza –física y verbalmente– para evitar se consumen el acto incestuoso que pretende su padre. Astutamente, Madeinusa, ante el chantaje de su padre de no convertirla en la “Virgen del pueblo” si no acepta adelantar el acto sexual, se agencia de un argumento que apela a la convicción religiosa que rige a Manayaycuna y que su padre no puede objetar: *Papá, nos puede ver [Dios]. Sería pecado.*

Si bien, la joven emplea la religiosidad como una herramienta para impedir ser abusada por su padre, no lo hace porque sea creyente sino porque don Cayo, a pesar de ser la única autoridad del pueblo, no está por encima del poder de Dios (Cristo). Tal situación revela la agencia que posee el personaje Madeinusa para devolverle a sus opresores los discursos que éstos emplean para mantener el orden social existente en Manayaycuna, de acuerdo a la ficción.

Sin embargo, Madeinusa solo podrá dilatar su profanación porque como apunta Audre Lorde (1984): “Las herramientas del amo *nunca desmantelarán la casa del amo*”; y, porque, de acuerdo al guión, el estupro debe consumarse para que la narración avance (Salvador decida ayudarlo a escapar).

La escena revela, también, que Cayo ha sustituido a su esposa con sus propias hijas, de ahí que tenga sexo –consentido o no con ellas–, incluso antes del Tiempo Santo. En la ficción, desvirgar a sus hijas representaría para Cayo volver a poseer a su mujer ausente y, así, reparar su honor masculino como patriarca y responsable del honor sexual de las mujeres de su familia. Así, siguiendo a Segato (2003b: 23), la violencia sexual de Cayo a sus hijas no buscaría su satisfacción sexual (y autoridad del pueblo), sino afianzar su poder.

En el caso de Fausta, protagonista *La teta asustada* (2009), se desprenderá de su actitud pasiva y temerosa en más de una ocasión en el *film* para agenciarse de herramientas subversivas para evitar ser ultrajada sexualmente o enfrentar situaciones que restrinjan su autonomía. Asimismo, demuestra decisión y carácter cuando ve amenazados sus propósitos. La escena entre Fausta y su tío Lúcido al salir del hospital es un ejemplo de ello:

En un bus abarrotado de pasajeros, Fausta y su tío Lúcido regresan a su casa en Manchay tras haber estado en el hospital. Ambos conversan sobre el diagnóstico del médico y la decisión tomada por Fausta para protegerse de cualquier ataque sexual: llevar una papa al interior de la vagina. Llosa emplea una sola toma, en plano medio corto y luz blanca, para mostrar la conversación entre ambos parientes, donde también figuran el resto de pasajeros, todos hombres. Lúcido de perfil y Fausta de frente a la cámara se ubican en el centro de la imagen:

(Habla pausadamente en voz baja pero con seguridad)

Fausta: Tío, ese doctor no sabe nada. No es método de natalidad. Yo ya sé, ni que fuera ignorante. Prefiero eso que otra cosa, tío. Y usted debe respetarme. No le diga nada a la tía. No va entender.

(El tío en silencio mira por la ventana del bus)

Fausta: Mi mamá me contó en tiempo de terrorismo. Una vecina lo hizo para que ni uno ni otro la violen. Daba asco dicen.

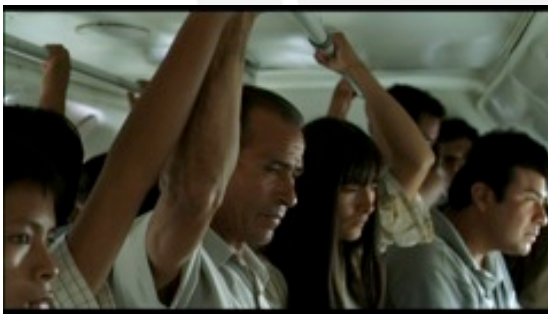
A mí me pareció que era la más inteligente era ella. Después ya se casó y tuvo cuatro hijos, no tuvo que convivir con ningún violador ni nada.

(El tío pero no mira a su sobrina, la fija en la ventanilla del bus)

Tío Lúcido: Ahora es otro tiempo. Acá en Lima todo es diferente. Toda ha cambiado. Nadie te va hacer nada.

Fausta: Usted se vino tempranito, tío. Mi mamá me contó...

Tío Lúcido: Tu mamá está muerta. Muerta está. (Interrumpiéndola)



Con esta escena, Llosa presenta a Fausta no como víctima sufriente de la violación soportada por su madre, sino como un sujeto con agencia, que decide de forma voluntaria y reflexionada, mas no por un impulso, introducirse una papa en la vagina para protegerse de posibles violaciones y que el pasado se repita. Se trata de un acto de autonomía: es ella quien decide sobre su cuerpo, pero también de un acto de rebeldía: es ella misma quien controla su sexualidad⁸⁰. Su decisión no será bien vista

⁸⁰ A diferencia de *Madeinusa* (2006), en *La teta asustada* (2009) el orden social de género no es representado por la comunidad donde vive, Manchay, tampoco existe un patriarca como Cayo. El control social sobre el cuerpo de las mujeres y su libertad provienen del pasado violento, de la enfermedad de Fausta o de la violencia de Aída sobre Fausta.

ni por el médico, quien la trata de ignorante, ni por su tío, que no acepta su decisión, quienes representarían, simbólicamente dentro de la ficción, al sistema patriarcal que rechaza el acto rebelde de Fausta. Coincidiendo con Maseda (2013), sostenemos que Llosa hace de Fausta una mujer victimizada, pero llena de potencial subversivo y coraje. De esta forma, la representación que hace Llosa sobre Fausta transgrede por igual a la de mujer joven de origen rural andino del cine nacional, como a la representación cinematográfica de los personajes que han sido víctimas de violación: vulnerados o vengativos.

Otro ejemplo de su potencial subversivo y coraje se manifiesta cuando ve que su tío cavar una zanja en el patio trasero de su casa, con la intención de enterrar a ahí a su hermana Perpetua, debido a la falta de recursos de la familia.

Fausta que ha sentido el ruido de la pala contra el piso seco se levante de la cama y corre al encuentro de su tío. Entre ellos se acuerda un pacto:

(Fausta parada al lado de su tío, le toca el brazo para que deje de cavar)

Fausta: Tío, tengo que llevarla al pueblo (a su madre).

(El tío se detiene. Ambos quedan en silencio)

Tío Lúcido: ¿Con qué plata vas a llevarla?

(Madeinusa espera un momento antes de responderle. Finalmente con un tono bajo pero decidido le dice que ella se hará cargo)

Fausta: Usted no se preocupe

(Lúcido acepta el pedido de su sobrina y se retira)

Con un plano general desde la ventana del cuarto de Fausta, la cámara muestra a la “pasiva” Fausta corriendo para alcanzar a su tío en el patio. Con una voz en tono bajo pero decidido, Fausta se compromete a llevar a su madre a su pueblo natal. Lúcido incrédulo le pregunta por el dinero, ella, muy segura, le dice que no se preocupe. Llosa se vale de un plano medio corto de ambos personajes, que mantiene durante toda la escena, para dar cuenta de la conversación proyectada en la pantalla.

Así, Fausta sería un personaje complejo. Por un lado dócil, parca y desconfiada, pero también –cuando la situación lo requiere–esquiva, valiente y decidida. Al igual que Madeinusa, Fausta se asemeja a las protagonistas que produce el *cine narrativo subversivo*, personajes femeninos con agencia, emancipados y con proyecto de vida.

En sus respectivas ficciones, Fausta y Madeinusa lidian con los mandatos que las oprimen. Uno de ellos es la *violencia moral* que viene de las propias mujeres con las que ellas interactúan. De todas, Chale es la que mejor representa ese ejercicio de poder. La escena con la que Llosa ilustra este tipo de violencia tiene como centro al cuerpo:

La elección de Madeinusa como virgen del pueblo y la evidente preferencia del padre hacia su hija menor, provoca en Chale⁸¹ celos y envidia que Llosa plasma en una escena de aseo personal, inusual en el cine, cargada no de erotismo sino de *violencia moral* (Segato 2003a: 8) sobre el cuerpo de la protagonista. Primero, Chale le increpa a su Madeinusa por la atención excesiva que su padre le dedica, al no obtener respuesta contraataca expresando su deseo de que la cabellera de su hermana se infecte de piojos. El ataque directo a su aspecto hará reaccionar a Madeinusa, quien evitará el conflicto preguntándole su opinión sobre Salvador. No contenta, Chale arremete y compara el color de los ojos de Madeinusa con las heces (caca) con el propósito de menoscabar su autoestima, minimizar su atractivo (belleza) y anular toda posibilidad de un acercamiento con hombre no “indio” como ellas.

Chale: Quédate quieta. Que Madeinusa por aquí, que Madeinusa por acá. No sé porque el viejo te tiene tanto camote, oye. ¿Te has peinado bien? Sino los piojos te van a salir por el velo.

Madeinusa: A mí no me pica te digo.

(El baño continúa)

Madeinusa: ¿Has visto sus ojos?

Chale: Yo que tengo que estar mirando.

Madeinusa: Son más claritos, vistes. Como las revistas.

Chale: Y los tuyos del color de tu misma caca. Así que ni te emociones. Ya déjate de zonceras ya. Anda sube a la iglesita del monte para vestirse me han dicho.

Madeinusa: Ya sé.

Chale: Lávate bien allí (le da el jabón)

Madeinusa: Ya sé, ya.

Chale: Yo ahoritita me tengo que ir al pueblo con la olla. Pon más veneno a ver si tienes más suerte todavía

Así tenemos que para Llosa el cuerpo constituye un espacio donde se instalan los discursos de opresión hacia las mujeres: ridiculización del físico, condena de la sexualidad, desvalorización, entre otros. Sin embargo, a nivel visual evita planos o

⁸¹ Chale es el personaje que más interpela al espectador/a pues protagoniza cinco de las diez secuencias donde los personajes hacen sentir su mirada a los/as espectadores/as. A través de Chale, la cinta subvierte la mirada masculina (Mulvey 2001) y va en contra de las convenciones del cine clásico (De Lauretis 2006). En cuanto a los códigos cinematográficos, en el caso de Chale, Llosa hace uso mayormente de planos largos o medio. Son pocas las escenas donde figura en un plano detalle o primer plano. Generalmente la cámara la observa guardando cierta distancia.

movimiento de cámara que lo cosifiquen o convierten en un objeto pasivo para el goce de las mirada masculina. Ello, a pesar de que durante casi toda la escena el cuerpo de la joven permanece quieto y expuesto a las miradas.



Para conseguir su propósito, Llosa recurre al plano/contraplano para simbolizar la rivalidad que Chale siente por Madeinusa, sus parlamentos van de ida y vuelta junto con las imágenes de sus rostros en primer plano y plano medio corto, mientras que para mostrar el baño de Madeinusa opta por un plano entero cerrado que impide al espectador disfrutar del cuerpo de la joven que lleva puesto únicamente un camisón blanco y que tiritita de cuclillas sobre una batea. De esta forma, una vez más, la mirada de Claudia Llosa destruye el *placer visual masculino* y construye un *cine narrativo subversivo* que plasma nuevas representaciones de la feminidad.

La agencia es una de las características principales de las protagonistas de Llosa. En escenas anteriores hemos visto como las emplean para su beneficios; sin embargo,

Llosa ha colocados en la trama situaciones en la que Madeinusa y Fausta no podrán enfrente activamente con la misma decisión debido a que su posición o interlocutora no lo permite. En esos casos Madeinusa y Fausta optan por emplear agencia dócil y así conseguir el mismo resultado.

Chale no es la única opositora que Llosa coloca en la trama para obstaculizar la emancipación de Madeinusa. Por ejemplo, su tía Margarita también colabora con el orden patriarcal de Manayaycuna cuando al acicalar a su sobrina le pregunta, indirectamente, sobre su comportamiento (sexual) y le aconseja mantenerse inmaculada, aún en Tiempo Santo.

(En quechua)

Tía Margarita: - ¿Cómo te has portado?

Madeinusa: - Muy bien, tía.

Tía Margarita: - Vas a estar bien como una virgen y no como cualquier joven mujer

Tía Margarita: - ¿Y qué dice tu padre?

Madeinusa: - No dice nada

Tía Margarita: - ¿Y tu hermana?

Madeinusa: -Mi hermana me quiere mucho

Llosa filma esta escena con tres planos y un movimiento. El primero un plano detalle de la espalda de la joven que muestra el momento exacto en que un camión blanco encaja en su cuerpo, inmediatamente entran en la toma las manos de una mujer adulta que ajusta las tiras de su traje. En sonido *off* se escucha la afable voz en quechua de tía Margarita. Inmediatamente, la cámara se mueve con un *till up* que sube hasta la altura de sus hombros y deja ver a las otras dos mujeres que colaboran con su acicalamiento. Luego, un plano entero con iluminación en clave alta la cámara muestra la habitación donde se desarrolla la acción (el interior de una capilla) y al resto de mujeres que forman parte del séquito que conversan entre ellas pero sin que se distingan sus voces porque estas llegan como susurros. Finalmente, un intercambio de planos en picado y contrapicado de Madeinusa y su hermana para acabar con un *till down* que muestra el detalle del bordado de su vestimenta (un escudo patrio).



Frente a las preguntas de Margarita y la presencia de las otras mujeres, Llosa hace que su protagonista adopte una *agencia dócil*: contesta lo que su tía quiere escuchar y se muestra obediente frente a las mujeres mayores, acatando todo lo que dicen y encubriendo la realidad de su hogar –incesto, rivalidad con su hermana, interés por Salvador–, no porque concuerde con ello sino porque prefiere no revelar sus intenciones reales: marcharse del pueblo. La agencia se plasma también en su cuerpo, el cual permanece quieto, casi inmóvil y con los brazos cruzados. En este momento, Madeinusa no “hace”, se “deja hacer” por el resto de la mujeres⁸².

No obstante, lo anterior, la cámara convierte el cuerpo de Madeinusa en el protagonista absoluto de la escena: aparece en el centro de la pantalla, ocupando, por momentos, todo el recuadro. Con esta aparente contradicción, Llosa confirma el

⁸² La escena descrita antecede a la procesión que recorre el valle y las calles de Manayaycuna donde la virgen Madeinusa aparece subida en la anda como una virgen de yeso de tamaño natural. Será uno de los pocos pasajes del *film* donde la protagonista pierda su condición de sujeto y se convertirá en un objeto iconográfico estereotipado.

proceso de individualización de Madeinusa, que se inició con la primera escena del *film* y se prolongará hasta el final⁸³.

De acuerdo a lo observado, Llosa construye con Madeinusa una representación distinta de la mujer rural andina en comparación de sus antecesoras –Kukuli y Juanacha–; sin embargo, no hace lo mismo con las otras mujeres de Manayaycuna que participan en la trama. En contraste, Margarita y Chale son representadas por la directora como “verdaderas indígenas” –guardianas de la tradición y costumbres de sus pueblos, asexuales, monolingües, dedicadas al ámbito doméstico–. Asimismo, bajo dos de los clásicos arquetipos femeninos del cine: *mater admirabilis* y villana, respectivamente.

Otra muestra de agencia dócil es la escena donde Aida y Fausta pactan un trato donde ambas se beneficiarán:

Ante la falta de inspiración para el concierto que se aproxima, Aída, quien ha quedado encantada con la voz de la protagonista, le ofrece un trato a Isidra (Fausta): cambiar canciones por perlas. Fausta no verbaliza su respuesta pero entendemos que acepta.

(Aída en el baño de su cuarto. Las perlas de su collar caen al suelo)

Aída: Isidra, ven. Ayúdame. Se me ha roto todo.

(Las dos mujeres a arrodilladas en el suelo recogen las perlas)

Aída: Su tú me cantas, yo te regalo una perlita. Si completas el collar te lo regalo.

(Fausta permanece en silencio)

Visualmente, la escena muestra a las dos mujeres en el mismo nivel cuando recogen las perlas del piso. El encuentro de ambas se da paulatinamente en la toma abierta que presenta Llosa, primero sus manos y luego ambos cuerpos se introducen en la pantalla. Cuando Aida hace su ofrecimiento las dos mujeres están frente a frente, como un espejo, reflejadas, pero Fausta no mira a la cara de su jefa, continua recogiendo las perlititas del suelo.

⁸³ Con sus imágenes sobre Madeinusa, Llosa parece advertirnos: mi película es sobre Madeinusa, obsérvala y observa lo que haga en pantalla. No por algo empleo su nombre como título.



Más adelante, veremos que Fausta termina aceptando la propuesta de Aida, apremiada por el tiempo porque quedan pocos días para la boda de Máxima. De esta forma, Fausta simbólicamente vende las canciones que le enseñó su madre o compartió con ella para esconder la pena. Al aceptar, Fausta se someterá a una situación de dominación en relación con Aída, quien quiere su voz y quien no cejará hasta obtener de Fausta la canción que necesita para su recital. La relación que se establece entre ambos revela las relaciones poder que se dan también a nivel intragénero y más aún entre empleadoras (dominadoras) y empleadas domésticas (dominadas).

3.3.4 Incontrolable sexualidad que aflora y (en)canta

La sexualidad es un tema que cruza ambas películas pero al que Llosa le da un tratamiento diferenciado. Madeinusa ostenta una sexualidad a flor de piel, libre y gozosa que empelará para conseguirá sus objetivos, en cambio la sexualidad de Fausta se encuentra enajenada, no siente deseo, solo temor y rechazo a lo masculino, pero ello cambiará cuando enfrente, con ayuda, a sus propios temores.

En *Madeinusa* (2006) existen dos escenas que ilustran el abordaje de la sexualidad en la relación que Llosa establece entre Salvador y la protagonista. En la primera, la acción tiene lugar en una planicie, lejos del pueblo y la fiesta del Tiempo Santo. Un gran plano general ubica a Salvador caminando errante y con las montañas de fondo. Por su parte, Madeinusa lo sigue en silencio por detrás, vestida con traje de virgen de

color blanco y celeste, los cabellos sueltos y un escapulario colgando de su cuello⁸⁴. En la siguiente toma, se observa a ambos jóvenes sentados y platicando en el medio del descampado, un diálogo de ida y vuelta que Llosa filma con un encuadre frontal y unos primeros planos fijos de ambos rostros en tres cuartos alternados conforme transcurre el diálogo:

*Salvador: Sí que es un pueblo extraño, éste.
 (Salvador le acomoda la foto que trae colgada en el cuello)*

*Salvador: Sales muy bonita (en la foto)
 (Silencio)*

Madeinusa: ¿Vienes de Lima?

*Salvador: Así es. Ya te lo había dicho, no. Y si hubiera sabido que me iban a recibir así,
 hubiera preferido quedarme, aunque no sé qué es mejor.
 (Silencio)*

*Salvador: Madeinusa virgencita del pueblo a ver si me haces un milagrito o a ti también se te
 secó la mollera
 (Madeinusa niega con la cabeza)*

Madeinusa: Si quieres irte, yo te puedo enseñar.

*Salvador: ¿De verdad? (Salvador mira al horizonte mientras fuma)
 (Madeinusa esquiva la mirada, se acomoda el cabello y deja ver sus aretes)*

Salvador: ¿Y esos aretes?

*Madeinusa: Eran de mi mamá. Vive en Lima, así como tú.
 (Madeinusa empieza a cantar)*

Madeinusa: ¿Por qué me miras así? ¿No sabes de dónde soy?

¿Por qué me miras así?, ¿No sabes de dónde soy?

Yo soy una provinciana, Manayaycuna de corazón

Yo soy una provinciana, Manayaycuna de corazón

Cuando te canto yo así

Mírame. Mírate cómo estás

Perdido en el horizonte, perdido con tu mirar

Perdido en el horizonte, perdido con tu mirar

Dime ya pues por favor, ¿por qué me miras así?

sunquykitam suwasqayki,

sunquykitam suwasqayki,

sunquykitam apakusaq,

sunquykitam suwasqayki,

sunquykitam apakusaq...

Para esta escena Llosa descarta el uso del clásico plano/contraplano, por el contrario coloca a Salvador y Madeinusa mirando casi frontalmente a la cámara. De esta forma, la directora confiere a sus personajes el mismo valor, a través de una mirada de frente, respetuosa e igualitaria. Salvador y Madeinusa aparecen sentados, cada uno,

⁸⁴ Salvador le regala a Madeinusa la foto *polaroid* que le tomó justo cuando ella fue elegida como virgen del pueblo. Madeinusa no tiene mejor idea que coser a ambos lados de la imagen una cinta roja y colocárselo en el cuello, como si fuera el escapulario de una virgen o santa.

sobre una roca con la mirada al frente (perdida en el horizonte) y la cara ligeramente dirigida hacia cada uno.



Llosa emplea esta situación para que Madeinusa despliega todas sus estrategias de seducción, se muestra dócil y delicada, se acomoda el pelo para que Salvador vea su rostro y sus aretes, le ofrece enseñarle el camino (que también la llevará fuera a ella) pero el joven continúa ensimismado. Madeinusa cambia de estrategia y decide cantarle, así, finalmente, logra captar la atención del joven.

En suma, Llosa hace que su personaje Madeinusa interprete el rol de la mujer joven originaria del área rural andina: dócil, inocente y vulnerable, con el propósito de atraer a Salvador y que éste le ayude a salir del pueblo.

La canción que interpreta Madeinusa tiene dos segmentos importantes. En la primera parte se resalta su origen pueblerino, que podemos interpretar como un acto de afirmación y orgullo de su identidad y origen (*Yo soy una provinciana, Manayaycuna de corazón*). Mientras que en la segunda parte incluye una estrofa, donde manifiesta su intención de huir. Al hacer esto le saca ventaja de Salvador quien no habla quechua y, por lo tanto, no entiende lo que ella le dice (*Me llevaré lejos tu corazón/Voy a robarme tu corazón/Me llevaré lejos tu corazón*).

Sin embargo, la decisión de que Madeinusa alterne el castellano y el quechua en su canción para que Salvador no comprenda el mensaje puede interpretarse como un acto de resistencia y de apropiación de su cultura por parte de ella. O como señala Kroll (2009) es un recurso de la protagonista para expresar su confusión y su protesta hacia la percepción equivocada que Salvador tiene de ella y su comunidad.

A la mitad de la cinta, Llosa incluye una secuencia larga entre Salvador y Madeinusa que muestra la complejidad de la personalidad de la protagonista en varias facetas, así como una inversión de los roles tradicionales de género.

De noche, burlando el control del padre, Madeinusa se encuentra con Salvador en un ambiente colindante a la calle principal por donde marcha la procesión. Por iniciativa de Madeinusa, Salvador tienen relaciones sexuales con ella, en un escena nada romántica sino como un acto rápido y directo, sin desnudos, besos o ternura. Ambos personaje copulan siguiendo sus pulsiones. Lo que si se aprecia es el disfrute, gozo, de ambos durante el acto (sujetos de deseo). Madeinusa es cuerpo femenino y sexualizado.



Todo ello filmado con tomas que pasan del plano entero al detalle conforme avanza la tensión dramática. Una iluminación en clave baja que no permite ver claramente los hechos y como música incidental las piezas tocada por la banda de la procesión. Elementos que no caracterizan para nada las escenas íntimas o eróticas ofrecidas por el cine. Llosa recurre a ello con la finalidad de que no se produzca el *placer visual*.

Madeinusa: Ya no nos ve. Ya es Tiempo Santo. Él ya no nos ve.

Salvador: ¿Quién?

Madeinusa: Dios. Está muerto. No puede vernos. Está muerto. Está muerto hasta el domingo.

Salvador: De verdad no te entiendo, lo siento.

Madeinusa: En Tiempo Santo no hay pecados. ¿No sabías?

Salvador: Eso creen. Dios murió y no hay pecados.

Madeinusa: De verdad.

(Salvador se pone a ver por una rendija, Madeinusa se baja la trusa. Salvador se da cuenta)

Salvador: ¿Pero qué hace? (Trata de ponerle la trusa otra vez)

Salvador: No tienes que hacer esto.

(Salvador dominado por sus pulsiones termina desvirgando a Madeinusa. En pleno coito, ella se da cuenta que la etiqueta del polo de Salvador, está escrito su nombre)

Llosa le confiere libertad sexual a su protagonista Madeinusa –traducida en su iniciativa de proponerle a Salvador tener sexo con ella– para cuestionar los roles tradicionales de género en la ficción, contravenir la voluntad de su padre (arrebatarle el “derecho” de ser él quien la desvirgue). Con este acto, Madeinusa deja de ser objeto de deseo y se convierte en sujeto de deseo.

No obstante, la decisión de entregarle a su virginidad a Salvador está mediada por su deseo de salir del pueblo. En otras palabras, Llosa recoge e incorpora en la caracterización de su personaje el precepto que la virginidad puede ofrecerse es una moneda de cambio con la que puede obtener algo o subsistir. Así tenemos que el personaje Madeinusa, a pesar de su transgresión conserva rezagos del modelo tradicional de feminidad. La suya es más bien una feminidad oscilante.

En la última escena de la secuencia, dos elementos confirmarían lo oscilante de su feminidad: En casa de Madeinusa, Salvador le ofrece disculpas por lo sucedido y se niega a llevarla a Lima, a pesar de las exigencias de la joven. Madeinusa, primero, cambia su actitud. Pasa de ser sujeto activo (defensa de su nombre) a la supuesta dependencia porque no acepta las disculpas de Salvador, solo repite el mismo discurso obstinadamente: *me tienes que llevar a Lima (porque me acosté contigo) y tiene que ser antes que acabe el Tiempo Santo*. Su agencia desaparece, no imagina marcharse sola de Manayaycuna sino que tiene que ser con Salvador o con la ayuda de éste.

Visualmente, durante toda la discusión, el cuerpo de Madeinusa permanece quieta, sentado sobre una silla, mientras Salvador camina de un lado al otro; además, la cámara la enfoca desde un ángulo picado que la hace ver más pequeña y que refuerza su comportamiento pueril.

En *La teta asustada* (2009), Llosa diseña la relación entre Fausta y Noé de forma diferenciada a la de Madeinusa con Salvador. No es una relación amorosa, se asemeja más a una terapia. Noé se gana su confianza y ayuda a Fausta conectarse con sus sentimientos y, a la larga, con su cuerpo al superar sus miedos.

Fausta acepta la amistad con Noé porque es un migrante afincado en la ciudad que ha conseguido adaptarse a la cultura urbana sin renunciar a su cultura andina. Ambos se

comunican en quechua y comparten costumbres sobre su pasado rural. Fausta se siente atraída físicamente a él e, incluso, más cercana a Noé que al resto de su familia sanguínea. Llosa filma la atracción de Fausta a Noé en una escena cargada de muchos símbolos:

Fausta espera la llegada de Noé. Un plano medio corto muestra a la joven apoyando su cuerpo en la pared, como si quisiera escuchar lo que pasa a fuera de la casa de Aida. No es una escena nueva, Llosa ha mostrado la misma escena antes. La diferencia está en la actitud de Fausta, ya no abre la ventana para comprobar que es el jardinero y lleva una flor roja en la boca –símbolo del florecimiento de su feminidad–, que deja caer al abrir el portón para que ingrese Noé con su bicicleta. Fausta avergonzada tiene la mirada clavada al piso. Todo ello es mostrado por Llosa en planos cada vez más cortos y cercanos al rostro de Fausta para indicar la tensión dramática del momento o, lo que es lo mismo, los sentimientos de la protagonista.

Inmediatamente después que Noé ingresa. Llosa presenta una toma en primer plano de ambos, caminando en silencio y de perfil hacia la cámara. Noé mirando al horizonte y Fausta alternando su mirada al suelo o al frente. Fausta en primer término se muestra inquieta, Noé desenfocado en el fondo va más sereno. De repente, él le anuncia (en quechua): *Te traje un regalo*. Ambos se detienen y miran hacia abajo. Noé saca algo de su bolsillo, Fausta lo sigue con la mirada. Luego se muestra un primer plano de Fausta mirando a Noé e inmediatamente un plano detalle de la mano de Fausta apretando su falda, secándose el sudor. La cámara sigue el movimiento de su extremidad, la extiende a la altura de la mano de Noé que tiene unos caramelos con envolturas de colores, éste los vierte y al hacer roza, ligeramente, la mano de la joven. Fausta retira su mano y los caramelos caen el suelo justo a la altura de sus pies, en ese preciso instante una de las bastas levantadas de su pantalón cae al suelo⁸⁵. La cámara regresa, con un primer plano, donde Fausta luce avergonzada y Noé desconcertado, ella sale de cuadro. Un plano subjetivo –mirada de Noé– muestra a Fausta corriendo por el sendero del jardín con la basta de su pantalón abajo.

El mérito de Llosa en esta escena es que registra la atracción que siente Fausta por Noé sin necesidad de mostrar imágenes o parlamentos de connotación sexual. Ella logra lo mismo con un fugaz y delicado roce de sus manos. El contacto de la piel de

⁸⁵ Fausta lleva pantalón debajo de la falda como medida de protección ante ataques sexuales.



Noé con la de Fausta consigue que la joven conecte con su propio cuerpo y sus sentimientos, sin necesidad de recurrir al canto. Así también, la atracción de Fausta hacia Noé pasa por la diferencia considerable de edad entre ambos⁸⁶. En suma, Noé, el jardinero, es el personaje que emplea Llosa para hacer florecer a Fausta (la papa).

La sexualidad es para Llosa un tema sustancial en la constitución de la identidad, individualidad y autonomía de sus protagonistas. No se trata de una sexualidad

⁸⁶ Al respecto, en el guión de la película, el personaje Noé es un hombre joven de origen rural andino, casi de la misma edad de Fausta. Asimismo, en una escena del guión y que no aparece en el montaje final, Fausta le confiesa a su primo Jonathan, ante los reclamos de éste por haber rechazado la compañía de Amadeo de Noé que no es él el hombre que le gusta. Por lo que podemos deducir que se trata de Noé. En el film, la atracción de Fausta hacia Noé no queda del todo explicitada solo sugerida.

conservadora sino autónoma –en el caso de Madeinusa– y suspendida pero no descartada –para Fausta–. En ambos casos la vivencia de la sexualidad de las protagonistas, en particular Madeinusa, colisiona con el sistema patriarcal, y por ello son cuestionadas.

Si bien, en el caso de Madeinusa, se han identificado reminiscencias con el modelo tradicional femenino, la sexualidad es el aspecto más provocador que Llosa incluye en su particular representación de las mujeres jóvenes de origen rural andino y es en ese tema donde las distancias con el modelo anterior se ensanchan.

3.3.5 Cambios por dentro y por fuera

Si bien hasta Llosa había mostrado la agencia (y agencia dócil) y la actitud determinante de sus protagonistas, no las habían llevado aún a situaciones límite que la interpelaran directamente (corporalmente) y que quiebren la tranquilidad de la historia. A continuación analizaremos dos escenas determinantes en ambos *films*:

Una de las escenas más intensa en *Madeinusa* (2006) es aquella donde Chale y Madeinusa se enfrentan. La tensión dramática y los símbolos que Llosa coloca permiten observar aspectos sobre el personaje de Madeinusa que antes no habían sido expresados.

La mañana siguiente a la primera noche del Tiempo Santo, en el interior de la recámara de su casa, las hermanas Machuca conversan. Chale está tendida en la cama enhebrando un hilo y Madeinusa se cepilla el cabello frente al espejo ubicado al otro extremo de la habitación.

Chale: ¿Por qué te peinas tanto?

Madeinusa: No me mires (responde a través del espejo)

Chale: Bien hecho que te quitó lo aretes de esa.

Madeinusa: Por tu culpa, pues.

Chale: Bruta eres. No hay culpa.

Madeinusa: Cállate. Eres una mala.

Chale: No te hagas la sonsa oye. Además, ya nos dijo la comadrona: Dios no ve pero el viejo sí

Madeinusa: No me hago la sonsa. Además es Tiempo Santo ¿no?

Primero, la cámara coloca en la pantalla la imagen de Madeinusa que el espejo proyecta. Su rostro denota un semblante distinto. Chale, al percibir el cambio y orgullo que expresa su hermana, la provoca: *no te haga la sonsa*, Madeinusa le responde,

desde el espejo, diciéndolo que *no es sonsa, que es Tiempo Santo (y puedo hacer lo que quiera)*.



Para evitar la confrontación con su hermana, Madeinusa le responde empleando los propios discursos de control que usan los opresores, tal cual hizo con su padre. Madeinusa no se siente avergonzada por haber tenido sexo con Salvador. Tampoco parece estar afectada por la violación sexual de la que fue objeto por parte de su padre o en todo caso Llosa no sataniza el acto ni revictimiza visualmente a su protagonista.

Por el contrario, su respuesta confirmaría que Madeinusa es plenamente consciente de las acciones que realizó el día anterior y de lo que planea hacer en lo que queda de las festividades (fugar). Ello da cuenta de la transformación de su identidad. Madeinusa es, más que nunca, un sujeto activo, individualista y con autodeterminación. Características que antes no había manifestado explícitamente.

Tras el último comentario de Madeinusa a Chale reanudan su plática que se tornará violenta y acabará con la pérdida de la trenza de la protagonista. Visualmente, Llosa presenta la escena a través de planos medios para luego pasar a primeros planos siempre contrapuestos y planos detalle que muestran el instante mismo del corte de la

trenza; y, finalmente, planos enteros y generales con los que distiende la tensión dramática:

(Chale deja la cama, se acerca a Madeinusa que estaba frente al espejo y se sienta en una silla junto a su hermana)

Chale: Me ha pedido que te cosa el calzón al vestido.

Madeinusa: Mentiras dices.

Chale: Él me lo ha obligado.

Madeinusa: Mentirosa eres. (Molesta)

Chale: Te coso el vestido y después ya está. Es facilito. Le digo que te lo cosí y se va quedar tranquilo. Además a ti que te importa peor si se piensa que no te dejaste.

Madeinusa: ¿Por qué me molestas?

Chale: Yo no he hecho nada.

Madeinusa: Cóseme pues, ya no me importa. (Resignada)

Chale: Ni siquiera te lo voy a coser muy fuerte y así si no te aprieto no te malogro el vestido. (Madeinusa gira sobre su sitio, mientras Chale cose. Los planos de ambas se intercambian)

Madeinusa: Ya no me importa el vestido. Me voy a ir a Lima y me voy a comprar muchos. (Resignada)

Chale: ¿A Lima? (Molesta)

Madeinusa: ¡Sí!

Chale: No vuelvas a repetir eso si no quieres que el viejo te mate a patadas. Te crees todo lo que te dicen por allí ¿no?

Madeinusa: Yo no me creo nada. Me voy a ir a Lima como mi mamá (Desafiante)

Chale: Cállate no me hables de esa (Molesta)

Madeinusa: No me callo nada. (Molesta)

(Chale termina de coser. Se para y se coloca detrás de Madeinusa. Le coge la trenza y se la corta justo después de que Madeinusa le dice que ella no irá a Lima a través del espejo)

Madeinusa: Me voy a ir a Lima y tú no.

(Madeinusa y chale frente al espejo. Chale le corta su trenza, deja caer la tijera y se va.

Madeinusa llora frente al espejo, se echa de rodillas al suelo y trata de pegar su trenza cortada al resto de su cabello)

La escena permite ver, por primera vez, a una Madeinusa aguerrida, dispuesta a pelear y no en actitud pacífica o sumisa. Discute de igual a igual con Chale, hasta levanta la voz, porque no quiere aceptar que su hermana cumpla la orden de su padre: coserle la trusa a la falda (para así evitar que Madeinusa vuelva a tener relaciones sexuales).





Por su parte, Chale al cumplir el encargo de su padre se convierte en cómplice, al igual que la tía Margarita, de los mandatos de dominación masculina que controlan el cuerpo, la sexualidad y la movilidad de las mujeres de Manayaycuna, de acuerdo a la ficción creada por Llosa. Ello se manifiesta cuando Madeinusa intenta poner resistencia al mandato de su padre y Chale le dice: *Además a ti que te importa peor si se piensa que no te dejaste*. La cámara muestra los cuerpos de las hermanas enfrentados de forma desafiante, mientras se observan a través del espejo del cuarto.

Ya cuando Chale acaba de coserle el vestido a su hermana. Ambas de pie y reflejadas en el espejo se miran desafiantes. Madeinusa le dice que no le importa su vestido porque se va ir a Lima, sola, igual que su mamá. Al enterarse de los planes de su hermana menor, Chale, presa de ira, le corta a Madeinusa su larga trenza. La joven cae al suelo de rodillas llorando, coge su trenza y en vano trata de pegarla, nuevamente, a su cabello. La pérdida de su trenza es para Madeinusa es un gran golpe.

Chale sabiendo el valor que para Madeinusa tiene su apariencia, le arrebató aquello que más aprecia: su trenza. Acaba con su belleza, la torna fea ante los ojos del resto. No sería la primera vez, antes ya había deseado que se llene de piojos. No obstante, la violencia de su acto es doble, porque nace de la propia Chale, y no por orden de Cayo, para controlar a su hermana, pero también podría interpretarse como un acto de desesperación ante la idea de quedarse sola con Cayo porque, a pesar de que la maltrata constantemente, en el fondo quiere a Madeinusa.

Sin embargo, a este hecho se sumará un nuevo elemento que la hará caer definitivamente en la absoluta fealdad física y moral que la cultura andina, recreada por Llosa, ha destinado para las mujeres que transgreden el orden: Madeinusa al fugarse del altílo de su casa, donde Cayo la encerró junto con los ofrendas religiosos que esconde de los habitantes del pueblo, cae de las escaleras y se hace una herida en la rodilla. La herida, simbólicamente, ratifica que la joven ya no es ni virgen, ni pura, ni bella. Como un ángel caído ha sido castigada corporal y espiritualmente por desobedecer las leyes de Dios y del padre.

Empero, el acto, también, puede interpretarse desde otro ángulo. Al cortarles la trenza, Chale le hace un “favor” a Madeinusa, la occidentaliza –lleva ahora el cabello corto y suelto como las chicas de la ciudad– y termina de alentar su decisión de salir de su pueblo porque si se quedase en Manayaycuna, quizá, sería descalificada y rechazada por la comunidad. Sería una “limaca” por intentar contra la tradición (Barrig 2001).

Mención aparte merece la presencia, como parte del decorado, de un mechón de cabello justo a espaldas de Chale cuando ésta se sienta para coserle la falda a su hermana. Dicho mechón podría haber pertenecido a su madre, bien ella misma se cortó su trenza antes de partir o bien fue don Cayo quien lo hizo.

En *La teta asustada* (2009), Fausta se sentirá atacada por Noé cuando éste la interrogue sobre el origen de sus miedos. Fausta no tomará con agrado la actitud del jardinero.

Cronológicamente a la ficción de la película, esta escena se ubica inmediatamente después de que Noé, tras intentar regalarle unos dulces, descubriera una de sus

estrategias de Fausta para defenderse de posibles ataques sexuales: llevar pantalón debajo de la falda.

En la pantalla aparece Noé provisto de una pala con la que junta cenizas, en un plano general. Fausta ingresa a la escena por la puerta abierta que aparece al fondo, lleva el pelo suelto y está vestida con un buzo y polo manga corta de color azul. Entre ambos personajes se da el siguiente diálogo:

(En quechua)

(Fausta ingresa al cuarto de incineración donde está Noé, pero él no la mira.)

Fausta: En el jardín tienen geranios, camelias, cactus, margaritas, camote, yuca. Tienes todo menos papa. ¿Por qué?

(Noé se ve molesto y le responde con una pregunta)

Noé: Y tú ¿por qué tienes miedo de andar sola por la calle?

(Fausta guarda silencio y luego responde)

Fausta: Porque sí.

Noé: Del mismo modo, porque quiero.

(Fausta se indigna y habla por primera vez levantando la voz hacia él)

Fausta: Yo no tengo miedo porque quiero.

Noé: Solo la muerte es obligatoria. Lo demás es porque queremos.

Fausta: ¿Y cuándo te matan y te violan? ¿Qué? ¡Eso no es obligatorio! (Fausta casi llorando le responde. Se voltea y empieza a alejarse rumbo a la puerta)

(Noé se queda en silencio, la mira y sigue trabajando. Justo cuando Fausta llega al umbral de la puerta le responde)

Noé: La papa es barata y florece poco.

(Se miran mutuamente. Fausta se retira indignada)

Apenada por lo sucedido, y cada vez más segura de sí, Fausta se dirige a Noé para disculparse pero la actitud indiferente que él muestra la confunde. Contrariada Fausta opta por reclamarle a Noé por la ausencia de la flor de papa en el jardín de casa de Aída (su reclamo se justifica porque Noé es el ejemplo de Fausta que pretende emular para adaptarse a la ciudad sin perder su identidad cultural). En una secuencia de planos medios cortos, Noé molesto por el rechazo de su regalo, le pregunta a la joven por sus temores. Fausta trata de justificar su miedo a ser atacada. A lo que Noé pone de ejemplo la muerte como un evento que es ineludible, pero todo lo demás puede ser decidido por cada persona. Indirectamente le está diciendo a Fausta que ella ha elegido sentir y vivir con el miedo. Indigna, la joven se retira. Noé se da cuenta del dolor de Fausta y, finalmente, responde a su primera pregunta.



Así también, esta escena muestra, por primera vez, a Fausta saliendo del rango bajo de su voz, que la ha acompañado por toda la película. Las respuestas de Noé la han ofendido y lo demuestra. Se siente indignada. Noé consigue por segunda vez hacer reaccionar su cuerpo, sus sensaciones.

En ambas escenas, con métodos distintos pero siempre en relación con otro sujeto, Llosa consigue transformar, hacer evolucionar a sus protagonistas al interpelar sus cuerpos, *locus* fundante de su identidad. Madeinusa no es la misma ahora que no lleva más su trenza y está absolutamente decidida a irse de su pueblo. Mientras que Fausta abandonó su actitud retraída al ser cuestionada por Noé sobre su miedo.

3.3.6 Subvirtiendo el orden

Los clímax de ambos films están filmados con mucha habilidad por parte de Llosa; sin embargo, los parlamentos son los que evidencian como Fausta y Madeinusa subvierten los sistemas de opresión de cada film y que consiguen con ello.

El clímax de la película llega cuando Madeinusa se decide a asesinar a su padre tras descubrir que éste ha destrozado su tesoro máspreciado: los aretes de su madre. Para ello, aprovecho lo que aún resta del Tiempo Santo para preparar un caldo de gallina al que le agrega veneno para ratas y se lo da sorber a su padre. Mientras prepara el caldo vuelve a cantar la canción del inicio de la película pero cambiando la última estrofa, donde anuncia la muerte de su padre. La iluminación en clave baja

acentúa lo siniestro del momento. Sin embargo, el acto llega a consumarse cuando el Tiempo Santo concluye, por lo que de acuerdo a la costumbre del pueblo Madeinusa si habría cometido un pecado.

Llosa registra la muerte de Cayo, alternándola con imágenes de la reposición del cuerpo de Cristo en la cruz y del pueblo de Manayaycuna. Asimismo, prefiere que los cuerpos de don Cayo y su hija parricida no se muestran directamente sino a través del reflejo de estos en el espejo (plano indirecto). Ese recurso permite ver que Salvador ha presenciado todo, la muchacha se sorprende y trata de justificarse pero sin mostrar arrepentimiento, luego llega Chale y las cosas cambian en contra de Salvador:

(Madeinusa se dirige a Salvador al verse descubierta)
Madeinusa: Me rompió mis aretes. Los rompió todo.
Salvador: Estás loca. Estás loca.
(Cayo agoniza)
Madeinusa: Eran mis aretes.
(Salvador le quita las bolsas de plástico. Cayo muere. Chale llega)
Chale: Papá. Papá.
(Se acerca al cuerpo de su padre)
Chale: Papá. Papito.
(Le cierra los ojos)
Chale: Haz matado a mi papá.
(Madeinusa lo niega)
Chale: Haz matado a mi papá. (Dirigiéndose a Salvador)
Chale: ¡El gringo ha matado a mi papá, vengan!
(Madeinusa y Salvador contrariados)
Chale: ¡El gringo ha matado a mi papá, vengan! ¡El gringo ha matado a mi papá!
(Madeinusa se le une. Salvador contrariado no reacciona)
Chale y Madeinusa: ¡El gringo ha matado a mi papá, vengan!
(Madeinusa sale de su casa y grita lo mismo mientras avisa al pueblo tocando las puertas.
Salvador se queda con Chale que sigue gritando)
Madeinusa: ¡El gringo ha matado a mi papá!

La destrucción de los aretes de su madre, lleva a Madeinusa decidir envenenar a su padre. El acto trastoca el orden de su casa y comunidad, pues Cayo, además de padre de las jóvenes, era el alcalde del pueblo. Manayaycuna se queda así sin ninguna autoridad, pues tampoco hay ni policías no curas.

Lo subversivo de esta imagen radica en que es una mujer –la hija– y no otro hombre –un rival–, quien asesina al padre violento; así también, la escena es transgresora por la crudeza de la muerte de Cayo. De esta forma, Madeinusa violentamente le devuelve a su padre toda la violencia que éste le había dado a ella.





Así la escena, como el resto del *film*, revela que el cine de Llosa no está hecho para la contemplación del espectador sino para interpelarlo. Por otro lado, la muerte de Cayo puede interpretarse también como su caída. Al mismo estilo de los emperadores romanos, Cayo muere envenenado o en un juego palabras: Cayo, cayó, está muerto.

Descubierta y acusada del crimen por Chale, Madeinusa niega ser la autora del crimen y en un giro inesperado de la historia su hermana Chale se confabula con ella y juntas acusan a Salvador de matar a su padre. Madeinusa en vez de huir con él decide a que él ocupe su lugar y parte sola. Ya no lo necesita para llegar a Lima. Al acusarlo, Madeinusa simbólicamente se lava las manos (como cada vez que echaba veneno

para matar ratas). La actitud de la joven ejemplifica su proceso de liberación interior que está casi completo por lo que no tiene límites para conseguir su preciada autonomía.

Si Madeinusa decide acabar con su padre y Salvador es porque se da cuenta que debe deshacer de aquellas figuras que impiden su libertad. Si en un principio duda con respecto a culpabilizar a Salvador, al final se decide porque sabe que de ser descubierta el pueblo la ajusticiaría o jamás podría salir del entorno opresivo Manayacuna para cumplir su sueño de encontrarse con su madre.

Por lo que, coincidiendo con Beasley-Murray (2007), sostenemos que Madeinusa solo alcanza la libertad como mujer cuando da muerte a las tres figuras masculinas de la cinta: Cristo (la Iglesia), el alcalde (el poder local/padre) y Salvador (el poder hegemónico).

En el caso de *La teta asustada* (2009), el clímax de la película coincide con la última etapa del proceso de transformación-maduración de Fausta. El hecho ocurre en la noche del recital de Aída. Fausta descubre que las canciones que estuvo cantando para su empleadora han sido reinterpretadas por ella y son ahora apreciadas “por todo Lima”.

La escena de la transformación de Fausta comienza en el camerino donde ella espera que acabe la función. La puerta se abre y el sonido del piano de Aída se cuela hasta el camerino donde Fausta espera sentada. La joven reconoce la melodía de su canción pero en otro estilo y sin la letra. Emocionada y con paso firme sigue el sonido por los pasadizos del teatro, en plano secuencia, la cámara va delante de ella mostrando los sentimientos encontrados que embriagan su rostro. Una vez más, con planos medios cortos, Llosa muestra a Fausta saliendo de entre las sombras al caminar por un pasillo, como si volviera a renacer. A la par el volumen de la música va incrementándose hasta concluir justo cuando Fausta alcanza el telón del escenario. La cámara muestra, en plano entero, a Aída recibiendo la ovación del público. Fausta siente que esos aplausos también son para ella. La invade un sentimiento de satisfacción porque algo suyo, su canto, su cultura, son valorados.



Acto seguido, culminado el concierto, Aída, su hijo y Fausta se dirigen a su casa en el auto del hijo. A través de un plano subjetivo, los ojos de Fausta, se presenta a Aida, quien va de copiloto, atendiendo una llamada de celular. Por corte, la cámara muestra con plano medio corto a Fausta sentada en la parte trasera del auto. El rostro de la joven delata su felicidad. Es la primera vez en todo el *film* que se dibuja una pequeña sonrisa en el rostro de Fausta. Pero su alegría durará poco:

*Aída: Muchas gracias, Barbarita. Si estoy feliz, muy contenta.
(Aída termina de habla por celular)*

Aída: Y tú que no me dices nada (dirigiéndose a su hijo que maneja)

Hijo de Aída: Felicitaciones. Has estado muy bien

Aída: Estaba todo Lima, no

(Fausta en el asiento de atrás, sonriente se dirige a Aída)

Fausta: ¿Les gustó mucho, no?

(Aída se incomoda con el comentario de Fausta y decide deshacer de ella, aún que no la delate con su hija)

Aída: Ah... Isidra se queda aquí. Ella va caminado.

Hijos de Aída: ¿Acá en la esquina?

Aída: Sí, para aquí, para que se baje.

(El auto se detiene en la esquina. Fausta se congela de terror. No sabe qué hacer, finalmente se baja. Aída la ve por la ventana de auto cada vez más pequeña. En el medio de la nada,

Fausta corre detrás del auto y grita en quechua)

Fausta: ¿Qué voy a hacer aquí?

¡Mis perlas!

¡Mis perlas!

Hicimos un trato, señora Aída

La escena es sumamente relevante para demostrar los sistemas de opresión contruidos para hacer verosímil la sociedad ficcional de *La teta asustada* (2009). Fausta, quien había permitido ser nombrada con un nombre distinto (Isidra) por su empleadora y había mercantilizado sus canciones con ésta, se decide por fin a hablar ante ella. Cuando habla, su voz no tiene un tono bajo, ni transmite miedo, por el contrario se escucha segura y tranquila.

Sentir el reconocimiento de los demás por una creación suya, la ha trocado de un ser sin alma a un ser con alma. Fausta se siente orgullosa de sí y quiere dejar constancia de que la canción le pertenece, por eso cuando se dirige a su jefa, el tono de su pregunta no es de comentario sino una pregunta dirigida a la propia Aída: *¿Les gustó mucho, no?* Fausta le deja en claro a Aída que la canción es una creación suya por más que ella la haya cambiado.

La osadía de Fausta es intolerable para Aída, quien tampoco soporta que su empleada se dirija a ella de igual a igual. En respuesta, la castiga haciéndola bajar del auto y dejándola a la deriva en el medio de la noche en un lugar desconocido para Fausta. Con este acto violento, Aída rompe el trato que tenía con Fausta y le niega así la posibilidad de cumplir la promesa de llevar los restos de su madre de regreso a su pueblo.



Sin embargo, la actitud de Aída no se limita al incumplimiento del trato que tenía con Fausta, sino que, de acuerdo a Kuhn (1991), Aida castiga a Fausta por su transgresión narrativa y la regresa a su posición pasiva en la narración, restaurando así el orden social dentro de la ficción: Fausta vuelve a su espacio, el de la empleada doméstica, un sujeto de segunda categoría para Aída. No obstante, a pesar que Aída se apropia de la canción de Fausta, no llega a apoderarse de su voz (activo).

Finalmente, esta escena demuestra también la imposibilidad de dialogo entre dominadora y subalterna pues para Aída adaptar la canción de Fausta no significa interactuar o entablar una relación de igualdad con su empleada. De ahí que no le reconozco la autoría del tema porque para Aída, la canción (la música en sí misma) no es más que objeto estético que satisface y asegura su *status*. En contraste para Fausta, como hemos señalado anteriormente, el canto la constituye como sujeto al ser el medio por el cual expresa sus sentimientos. En consecuencia su habilidad para cantar, también, forma parte de su feminidad.

El proceso de transformación de Fausta se completa cuando ésta va en busca de las perlas que Aida le debe. Ello tras que tío Lúcido, llevado por el alcohol intente asfixiar a su sobrina mientras esta dormía para que reaccione y recupere la energía de vivir. Fausta se asusta y sale corriendo al alba. Emprende el recorrido desde su casa en Manchay hasta la casa de Aída, vistiendo aún el vestido de fiesta de la boda de su

prima Máxima y atravesando el mercado. La cámara sigue su trayecto intercalando tomas de frente, de perfil y a sus espaldas, en planos medios cortos y enteros, mostrando los ambientes por donde se desplaza Fausta.



Llosa no muestra como ingresa Fausta a la casa de Aida. De frente, Llosa muestra el reflejo de la joven, nuevamente, en el vidrio del cuadro que tiene la imagen del militar, pero esta vez Fausta no siente los síntomas de “la teta asustada”, ni sangra, ni se desmaya, decidida a recuperar lo que le pertenece se agacha y recoge una a una las

perlas que están esparcidas por en el suelo junto a la cama de Aída. Deja la última perla que le faltaba ganar.

En la siguiente toma, Llosa emplea un *close up* del rostro de Fausta que se dirige a abrir el protón de la casa, una vez que coge el seguro se desvanece, sale del cuadro y cae al suelo. Una toma aberrante deja ver que Noé ingresa rápidamente y socorre a la joven. Fausta yace en el sueño y por la posición en la que cayó su vestido deja al descubierto su seno derecho. Noé la cubre y abraza. Fausta despierta y le suplica su ayuda.

(En quechua)

*Fausta: Que me la quiten, Que me la quiten de adentro
(Refiriéndose a la papa que lleva dentro de su vagina)*

Noé la lleve al hospital cargándola, de un modo muy similar a las mujeres de origen rural andina que cargan sobre sus espaldas a sus bebés protegidos con mantas.

Llosa filma el momento cumbre del film mostrándonos la agencia de la protagonista y su transformación, así como la liberación de su trauma. Fausta recupera las perlas que le pertenecían y con esa acción culmina su proceso de transformación. Simbólicamente se ha curado, ya no tiene más miedo y no necesita tener más, en su cuerpo, la papa para defenderse. Así como ella misma decidió colocársela ahora desea retirársela. Y con las perlas en su poder podrá cumplir con el deseo de su madre.

3.3.7 Destino: Libertad

Madeinusa (2006) y *La teta asustada* (2009) también comparte el final abierto para sus protagonistas. Al final de ambos también observaremos que narración es cíclica, termina donde empieza: *Madeinusa*: Canto anunciado partida (cocina) – Viajando a Lima en camión (camión); *Fausta*: Fallecimiento de la madre (Muerte) - Florecimiento de la hija (Vida):

La última escena de *Madeinusa* (2006) corresponde a la conversación que *Madeinusa* sostiene con “El mudo”, chofer de camión, en plena carretera rumbo a Lima. La cámara de Llosa muestra primero una toma panorámica de una cordillera con nevados, a lo lejos se divisa el camión donde viaja *Madeinusa*. Inmediatamente, una toma subjetiva, desde la mirada de *Madeinusa*, muestra parte del interior de la cabina del camión y la carretera vista a través del parabrisas. Por corte, con un plano medio corto, Llosa enfoca a *Madeinusa* sentada en el sitio del copiloto. La expresión de su

rostro se debate entre la profunda alegría y la tristeza absoluta, una mezcla de muchos sentimientos la invaden.

(Toma subjetiva de la carretera a través de la mirada de Madeinusa. Madeinusa amarra su trenza cortada al cabello de la muñeca que trae consigo=

El mudo: ¿Cómo se llama?

(Madeinusa se demora en responder, dudando si la pregunta se dirige a ella o a su muñeca)

Madeinusa: Madeinusa

El mudo: ¿A dónde vamos?

(Antes de responder, Madeinusa coge sus aretes y sonrío)

Madeinusa: A Lima

El mudo: Tengo un hermano que le dicen el alemán. Sabe, señorita...

(Madeinusa escucha atentamente la historia del chofer. La cámara nos muestra nuevamente la carretera rumbo a Lima a través de los ojos de Madeinusa)

Fin

El personaje Madeinusa que aparece en la última escena no es la misma joven con la que se inició el film. Se ha transformado atravesando un largo camino de obstáculos y pruebas, tan igual como las identidades de género (y las feminidades) que no son fijas sino una construcción ininterrumpida, maleable y susceptible de romper con el pasado para afrontar un futuro totalmente de nuevo.

No obstante, su transformación no ha implicado la pérdida de su identidad cultural. Por el contrario, Madeinusa en una muestra evidente de su agencia, mezcla su cultura andina con la cultura urbana o lo tradicional con lo moderno, de ahí que lleva consigo sus múltiples objetos (fetiches) para insertarse en la ciudad sin perder su identidad: una muñeca, a quien le ha adherido su trenza; el escapulario con la foto que le tomó Salvador como virgen del pueblo y los aretes de su madre.

El final abierto de *Madeinusa* (2006) tiene un significado esperanzador. Debido a que a pesar de los múltiples obstáculos su protagonista se rebele y no cumpla con su destino pre determinado en el orden de dominación de Manayaycuna, creado por la propia directora.



Por su parte, la escena final de *La teta asustada* (2009) arranca tras una elipsis. En pantalla, una toma en ángulo contrapicado presenta a la nieta y el nieto de Lúcido bailando un huayno sobre el techo de su casa. Alguien les pasa la voz y se detienen. Inmediatamente, gritando, avisan a Fausta que alguien la busca: *Fausta, te llaman*.

Por corte, un plano medio coloca en pantalla un segmento de una puerta de fierro color negro, ésta se abre y aparece a Fausta, sin que desde adentro haya preguntado quién era la persona que la buscaba, como era su costumbre. Su rostro ha dejado de ser taciturno y su apariencia ha mejorado, luce arreglada, con una blusa ceñida y el

pelo recogido. La joven no encuentra a nadie, en vano mira a los dos lados como buscando a alguien. Agacha la mirada y sonrío. Un primero plano muestra una delgada flor blanca, el rostro de Fausta ingresa a la toma de perfil y huele, tan igual cuando apareció por primera vez en la película junto a su madre moribunda. La cámara, con un *till down*, deja ver la base de la flor: una maceta con dos papas sobresaliendo de la tierra. Inmediatamente surge una pantalla negra que anuncia el fin de la película.



El final abierto que propone Llosa, metaforizado a través de la papa en flor, obsequio que Noé le ha entregado a Fausta, puede interpretarse como el inicio de una nueva etapa para la joven. Tras haber sido semilla o papa, ahora es flor. Ha madurado, crecido. Y, al hacerlo, se ha liberado. O en palabras de la misma Llosa: “[Al] pasar de algo muy oscuro se insinúa un pequeño camino hacia la luz”⁸⁷.

⁸⁷ La travesía del fantasma. Claudia Llosa: ‘Mi nueva película va a conmocionar’. Entrevista a directora de ‘La teta asustada’ antes de ganar el Oso de oro de Berlín (21.02.2009). En: <http://blog.pucp.edu.pe/blog/latravesiadelfantasma/2009/02/21/claudia-llosa-mi-nueva-pelicula-va-a-conmocionar-entrevista-a-directora-de-la-teta-asustada-antes-de-ganar-el-oso-de-oro-de-berlin/>

CAPÍTULO IV: APROXIMACIONES FINALES

Basándome en el análisis e interpretación de mis dos objetos de estudios –películas *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009)– puedo afirmar que la representación de las mujeres jóvenes de origen rural andino elaborada en cada film de Claudia Llosa exponen significativas transformaciones respecto a la representación anterior del cine nacional, en particular la producida por la Escuela del Cine de Cusco. A continuación desarrollaré la confirmación de mis hipótesis:

1. Si bien el cine nacional cuenta con personajes principales y secundarios que han personificado a sujetos originarios del ande, Fausta –*La teta asustada* (2009)– y Madeinusa –*Madeinusa* (2006)– son los dos primeros personajes femeninos de origen rural andino que asumen el rol protagónico activo de una película en nuestro país. Esto quiere decir que Madeinusa y Fausta son el eje sobre el cual gira la acción de sus respectivos *films*. El cambio es producto de la incursión de cineastas jóvenes que han renovado la escena local con nuevos temas y nuevos personajes (muchas veces transgresores). En este grupo se encuentra Claudia Llosa.
2. La representación tradicional del cine nacional sobre las mujeres jóvenes de origen rural andino se basa en el arquetipo cinematográfico del *ángel de hogar*. Una protagonista principal o secundaria bajo este arquetipo es presentada como una mujer casta, retraída, virtuosas, pasiva, sin malicia, infantilizada, descorporizada, relacionada a la naturaleza, ubicada en el espacio doméstico e integrada a una familia, ya sea como esposa o hija. En suma, son personajes femeninos pasivos, sin agencia, sin proyectos de vida y obedientes al régimen de género ficcional reproducido por los *films*.
3. En contraste, las representaciones de la feminidad que ofrecen las películas *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa se caracterizan por ser personajes que rompen con la tradición patriarcal al ejercer libremente su sexualidad y decidir sobre sus cuerpos. Además, son sujetos inteligentes, activos, autónomos, con agencia y dueños de su destino en la narración. Esas diferencias y protagonismos se identifican tanto en su representación cinematográfica como en los roles activos que las protagonistas ocupan en la historia, así como en las acciones que realizan.

4. En *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009) las representaciones de feminidad se circunscriben a la realidad ficcional que recrea, en ambos casos, el sistema sexo-género tradicional. Las mujeres se ocupan de las labores domésticas y de cuidado, en el espacio privado del hogar, mientras que los hombres ocupan el espacio público y desarrollan actividades productivas. Estableciendo jerarquías y valoraciones distintas, como en el negocio de la familia, *Bodas Chic*, donde las mujeres no dirigen, sino son dirigidas y en el único oficio disponible para Fausta: empleada doméstica. En el caso de *Madeinusa* (2006), la llegada del Tiempo Santo altera el orden pero solo momentáneamente.
5. En ambos sistemas de género, el poder está detentado por la autoridad masculina (y divina) o en su defecto un personaje que ocupe simbólicamente esa función. En *Madeinusa* (2006), ese rol Llosa se lo adjudica a Cayo, padre de la joven y alcalde del pueblo, y dios. Mientras que en *La teta asustada* (2009), la autoridad es asumida por Aída y por el miedo que siente Fausta. Ambos despliegan estrategias para imposibilitar la libertad de las protagonistas.
6. Los cuerpos de las protagonistas se convierten en el receptáculo de los discursos de opresión de ambos films. No solo se les ataca o ridiculiza respecto a su físico, también se restringe su movilidad y se les condena a vivir una vida que no desean. Sin embargo, *Madeinusa* y Fausta se las ingenian para sortear el control que sobre ellas se impone.

El cuerpo de *Madeinusa* es cuerpo femenino y sexualizado. Un cuerpo vivo que siente placer. Un cuerpo cuidado y querido. Al que se le puede sacar provecho, usándolo para engañar o para hacer daño. Incluso el cuerpo de *Madeinusa* fusiona lo rural y lo urbano en su arreglo personal –trenza, traje, labios pintados, aretes– y al cantar, porque emplea ambos idiomas: quechua y castellano.

El de Fausta en cambio por “la teta asustada” tiene un cuerpo sin alma. Al contrario de *Madeinusa* transmite pasividad, melancolía, rigidez y hermetismo. Ello no le impide reaccionar o proteger su cuerpo de cualquier amenaza o contacto con un cuerpo extraño. Sin embargo, su cuerpo ha encontrado en el canto un medio para dejar salir voz.

Madeinusa y Fausta son también sujetos con cuerpos dócilmente rebeldes a razón de que su aparente fragilidad o docilidad colisiona con sus comportamientos y agencia para enfrentar a personas o situaciones adversas o de control que quieren impedir sus proyectos de vida y autonomía, buscando así regresarla al lugar pasivo que le corresponde como mujer en el sistema tradicional sexo/género que recrea la ficción. Característica que tampoco ha formado parte de la representación anterior de mujeres jóvenes de origen rural andino.

7. La sexualidad es asumida como un acto de transgresión. Madeinusa ostenta una sexualidad a flor de piel, autónoma y gozosa que empelará para conseguir con sus objetivos: salir del pueblo. A pesar del control masculino, logra transgredir su vigilancia y escoge libremente con quien, cuando y como perder la virginidad. Además su decisión no está influenciada por sentimientos amorosos, tampoco siente culpa o arrepentimiento.

En cambio la sexualidad de Fausta ha sido puesta en paréntesis debido a enfermedad que padece. No siente deseo, solo temor y rechazo a lo masculino. No obstante, eso no le impide decidir sobre su cuerpo. Fausta, por libre voluntad, se coloca una papa en la vagina como barrera de protección.

En ambos casos la vivencia de la sexualidad basada en la libre autodeterminación transgrede los sistemas patriarcales presentes en ambas ficciones y se aleja de la sexualidad conservadora que caracterizaba a sus antecesoras.

No obstante, en el caso de Madeinusa para lograr sus objetivos adopta elementos de los modelos tradicionales de feminidad como la delicadeza y docilidad. Asimismo, la decisión de perder su virginidad con Salvador está mediada por su deseo de salir del pueblo. En otras palabras, Llosa recoge e incorpora en la caracterización de su personaje el precepto que la virginidad puede ofrecerse es una moneda de cambio con la que puede obtener algo o subsistir. Así tenemos que el personaje Madeinusa, a pesar de su transgresión conserva rezagos del modelo tradicional de feminidad.

8. La agencia es también una características que ambas protagonistas poseen y de las cuales hacen uso para recolocarse en una posición de no subordinación al mandato masculino, como cuando Madeinusa evita que su padre la viole

argumentándole que si eso pasará dios podría molestarse y sería pecado o cuando le canta a Salvador en quechua y castellano para que éste no se entere de sus planes.

En el caso de Fausta, ella adopta una agencia dócil con Aida porque nunca le reclama cuando ésta la llama con otro nombre, ello porque hacerlo podría significaría perder la oportunidad de obtener el dinero que necesita, lo cual no implica que le agrade.

La capacidad de subvertir, a nuestro entender, está íntimamente ligada con la agencia, que consiste, como ya hemos explicado, en enfrentar situaciones adversas o de control que quieren impedir sus proyectos de vida. Lo cual involucra actuar frente a contextos de poder (opresión) de cara a alcanzar autonomía. Esta es otra de las características que diferencia a *Madeinusa* y Fausta de sus antecesoras.

9. Una coincidencia entre ambos films radica en que si bien Llosa ofrece cambios en las representaciones de las mujeres jóvenes de origen rural estos se restringen únicamente a sus protagonistas, mientras que para los personajes secundarios femeninos –Chale, Margarita, Aida, Máxima y Carmela– mantienen características de la feminidad tradicional y, así también, con las mujeres que aparecen en calidad de extras que terminan figurando como efigies o como un colectivo, sobre todo en *Madeinusa* (2006).
10. El canto en quechua es un recurso que Llosa emplea como género expresivo con el cual sus protagonistas expresan aquello que no pueden describir en palabras. En consecuencia su habilidad para cantar, también, forma parte de su feminidad.

Para Fausta, el canto tiene un fin terapéutico, una especie de válvula de escape para liberar su dolor y hace sentir su presencia. Así también opera como un activo (bien) con el que puede negociar y obtener un beneficio.

La apropiación de su cultura y la adaptación de ésta al entorno urbano, a través del canto, es otra característica relevante en la feminidad de las protagonistas de

Llosa y que marca la diferencia con las primeras representaciones. En suma, el canto es para las protagonistas una herramienta de agencia personal.

11. La imagen materna es presentada como un ser omnipresente, cuya “presencia” o ausencia impulsa la acción inicial que desencadena toda la trama de ambas cintas—Madeinusa opta por irse a Lima en busca de su mamá, Fausta debe obtener el dinero para enterrar a su madre—.

Asimismo, la relación estrecha que mantienen las protagonistas con sus madres se remonta al aprendizaje en la primera infancia de su lengua materna: el quechua. Un elemento principal en su constitución como sujetos. De ahí que ambas, en especial Fausta, prefieran usar su lengua madre en vez del castellano para comunicarse con aquellos/as interlocutores/as que también dominan el quechua.

12. Si bien la papa simboliza en la cultura andina la vida, el alimento y la semilla, en *La teta asustada* (2006) adquiere más de un significado. Llosa la emplea para colocar la sexualidad de Fausta en paréntesis: nada sale, ni nada entra de su cuerpo. La papa también personifica el cadáver de Perpetua, un cuerpo en estado de putrefacción del cual la joven no puede desprenderse porque no ha obtenido aún el dinero para cumplir su promesa. Igualmente, simboliza el pasado violento que le impide a Fausta integrarse al mundo urbano porque le recuerda la posibilidad de ser atacada sexualmente. Incluso la papa es la propia Fausta, un ser que enfrenta adversidades y quiere echar raíces para florecer.

13. En la ficción, Madeinusa se constituye como un sujeto complejo y multifacético. Motivo por el cual no podemos hablar de una feminidad única, sino oscilante porque si bien subvierte el orden masculino dominante al decidir sobre su cuerpo, negocia su transgresión entre la tradición y la modernidad, la continuidad y el cambio. Dicha oscilación está cargada de contrastes que hace de Madeinusa un personaje más humano para las y los espectadores y, al mismo tiempo, transforma la representación social que se tiene de las mujeres jóvenes rurales de origen andino en el cine nacional.

Sin embargo, el personaje creado por Llosa también provoca rechazo, entre el público, porque difiere de la representación tradicional de la mujer de origen andino

pues no asume un rol secundario o de acompañamiento, ya sea como cuidadora o ayudante, sino es la protagonista, es un sujeto de ficción.

14. Por su parte Fausta posee una feminidad múltiple. Su accionar consigue subvierte el sistema de género de la ficción al decidir sobre su cuerpo. Además rompe con su pasado pero sin perder su identidad cultural, de la cual rescatan aquello que la constituye como sujeto: su idioma materno y el canto. Herramientas que emplea para adaptarse a la ciudad.
15. El mérito de Llosa consiste en que sus representaciones de mujeres jóvenes rurales de origen andino ofrecen representaciones propias del *cine narrativo subversivo*; es decir, representaciones que colisionan y minan la imagen estereotipada del sujeto ficción de las mujeres de ascendencia andina, construida por los medios y reificada por la sociedad, así como de lo masculino y lo femenino.
16. La observación permite concluir que ni Madeinusa, ni Fausta son *objetos iconográficos estereotipados*. Al contrario, se trata de personajes complejos, contrastado y dinámico, imposibles de encasillar en uno solo de los arquetipos que propone el cine clásico porque tiene elementos de varios de ellos. Son los sujetos protagónicos del sus respectivos *films*.

Ambas historias son textos fílmicos clásicos, inscritos en el género dramático, donde el tiempo transcurre de forma línea a la historia. En esos escenarios, Fausta y Madeinusa permanecen el tiempo suficiente en pantalla y sus parlamentos son extensos y sustanciosos; además, ya que la trama gira entorno a sus personas, las/os espectadoras/as pueden construir fácilmente como es su personalidad, pensamientos y actitudes. Así también, su presencia permanente en la pantalla facilita la identificación de sus comportamientos, los que oscila entre características de feminidad tradicional con conductas transgresoras dentro del sistema de género que reproduce las ficciones.

17. En consecuencia, Madeinusa no es un, cómo si calificaría Guarinos (2008) a Kukuli, protagonista de Kukuli (1961) y representación de la mujer rural de origen andino del cine nacional de la década de los sesenta. Ambos personajes difieren diametralmente, principalmente en lo referido a su autodeterminación y sexualidad. No obstante, para lograr su objetivo (salir del pueblo), Madeinusa adopta algunos

elementos de los modelos tradicionales de feminidad como la delicadeza y docilidad.

18. Visualmente, Llosa construye la identidad de sus protagonistas y, por ende, de su feminidad, a través del uso reiterado de tres planos para mostrar su rostro: primerísimo *primer plano o close up* (ppp) que destina para sus rostros, ojos o algún detalle de sus cuerpos; *primer plano* (pp) que retrata su rostro y parte de sus hombros; y *plano medio corto* (pmc) para mostrar su rostro hasta la cintura. Cada uno de estos planos se alternan de acuerdo a la tensión dramática de la escena yendo del más cerrado al más abierto y viceversa.

El uso de los tres planos cerrados le permite a Llosa crear una sensación de intimidad entre las protagonistas (como si nos hablaran de frente a los ojos) y quien observa las películas. Son ellas quienes importan en sus respectivas historias, ellas quienes ocupan toda o casi toda la pantalla del cine y quienes más tiempo permanecen en ella.

Así también, Llosa muestra los cuerpos de Fausta y Madeinusa a través de tres planos: plano entero, plano general y plano secuencia, con los que podemos observar su desplazamiento, posturas y tensiones. Con cámara fija y tomas cerradas y extendidas muestra los diálogos y con cámara en movimiento (*travellings*, *paneos*, *till ups* y *till down* y planos secuencia) presenta escenas largas para observar la movilidad de las protagonistas. La articulación de estos recursos cinematográficos da cuenta del proceso de individuación y agencia de sus protagonistas. Ni Fausta, ni Madeinusa forman parte del colectivo o grupo, la cámara las muestra como individuos autónomos.

19. Otro elemento estético relevante es la iluminación. En *Madeinusa* (2006) las escenas al aire libre se registran con luz natural, mientras que los interiores están en clave baja u oscura. Para *La teta asustada* (2009) prefiere la iluminación es clara y luminosa para los exteriores y la casa de Fausta pero oscura en la casa de Aida. Asimismo, para cada una de las protagonistas emplea una iluminación especial para hacerlas destacar.
20. En el análisis hemos identificado que Llosa destruye el placer visual porque no presenta a sus protagonistas como objeto de deseo de la mirada masculina,

entendido este como un sujeto femenino pasivo hecho para la contemplación. Asimismo, porque evita reproducir escenas que hacen referencia a situaciones de violencia contra las protagonistas –violación a Madeinusa o violación a Perpetua– o cuando recurre al canto en quechua sin subtítulos y sin imágenes.

21. Si bien Madeinusa (2006) y La teta asustada (2009) textos realistas clásicos, el cine de Llosa puede ser considerado un cine narrativo subversivo porque construye representaciones de género alternativas a los modelos tradicionales, sujetos femeninas que quebrantan el orden patriarcal y que representan la heterogeneidad del sujeto mujeres. Asimismo, porque aborda temas poco usuales en el cine clásico, hace combina más de un elemento cinematográfico –canto, idioma quecha, música incidental, planos cerrados cortos- y sus historias tienen como escenario de sus tramas el espacio doméstico.
22. El análisis e interpretación de los films de Claudia Llosa en clave de género, desde la metodología de la TFF, hizo posible un análisis global de la obra de la autora que permitió encontrar puntos de coincidencia entre ambas historias, similitud en el uso de los recursos cinematográficos y características semejante entre las protagonistas. Así, además comprobar que sus protagonistas difieren de la representación tradicional de la mujeres jóvenes de origen rural andino del cine nacional, que sus films encajan en el cine narrativo subversivo porque dan cuenta de la diversidad de los sujetos femeninos y porque tiene un estilo fílmico propio.
23. El aporte principal de esta investigación es haber incursionado en un campo poco profundizado por los estudios de género en el país: análisis del texto fílmico bajo el enfoque de género para dar cuenta del sujeto mujeres. Así también, el desarrollo de una metodología de análisis que permite articular todos los elementos que intervienen y se articulan a nivel del aparato cinematográfico para configurar las representaciones de feminidad.
24. De esta manera, el presente trabajo espera convertirse en un punto de partida para motivar la reflexión académica, desde el enfoque de género, en torno al cine nacional. Esto porque considero es necesario producir una cartografía que recupere la producción cinematográfica de las mujeres y sobre las mujeres en un ámbito que, a pesar de la incursión femenina, sigue siendo un fuero dominado por los hombres: el cine nacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIC, Jean Claude
2001 Prácticas sociales y la representations. México D.F: Coyoatan
- AMORÓS, Celia
1997 Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad. Madrid, Cátedra.
- ANDERSON, Jeanine
2004 Cómo generar activos políticos de las mujeres. Asamblea de REPEM Marzo. Bogotá: REPEM
- ALBIZU, Natalia
2010 Mujeres irrepresentables La crítica feminista a la narrativa cinematográfica clásica. BAJO PALABRA. Revista de Filosofía II Época, No 5 (2010): 131-140. Madrid
- ARAYA, Sandra
2002 Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión San José. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) Sede Académica Costa Rica
- ARIÈS, Philippe.
1987 El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen. Madrid, Taurus, 1987 (v.o. 1960). Capítulos I y II.
- BACH, Ana María
1994 "Sujeto sin género. La conceptualización del sujeto-mujer en Teresa de Lauretis". Hiparquia. Vol. VII, noviembre, pp. 1-6. Buenos Aires.
- BARRIG, Maruja
2001 El mundo al revés. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).
- BEDOYA, Ricardo
1993 El indígena en el cine peruano. En: Márgenes. Encuentro y debate. Año VI, Nº 10/11, octubre, SUR Casa de Estudios del Socialismo
- 1995 100 años de cine en el Perú: Una historia crítica. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lima
- 1997 Un cine reencontrado: diccionario ilustrado de las películas peruanas. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lima

- 2009 El cine sonoro en el Perú. Lima: Universidad de Lima
- 2012 "Madeinhuanta. Tránsitos y escenarios de Magaly Solier: la construcción de un texto cultural". Tesis maestría. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- BLOCH-ROBIN, Marianne
2011 De Madeinusa a La teta asustada de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor. El ojo que piensa. Nº 3, enero-junio. Guadalajara
- BONACCORSI, N.; DIETRICH, D.
2008 "Nuevas miradas, otro lenguaje, otro lente. Cuando la cámara maneja una mujer". La Aljaba Segunda época. Volumen XII, 2008. pp. 85-95. Buenos Aires.
- BOURQUE, S. y WARREN, K.
1985 Campesinas y comuneras; subordinación en la Sierra. Mujer andina. Instituto de Estudios Aymaras, Puno. Materiales de Estadío, 1; Lima, Instituto de Estudios Aymaras.
- BOX OFFICE MOJO
2009 Perú Yearly Box Office 2009: En: <http://www.boxofficemojo.com/intl/peru/yearly/?yr=2009&sort=gross&order=DESC&pagenum=1&p=.htm> Visitada el 12.05.15.
- BUTLER, Judith
2001 *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, Routledge, 1990 (Edición española: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós, 2001).
- CAMPOS, Pastora
2011 "El cine feminista y el cine de temática femenina". Ponencia para seminario on-line Cuando soplan nuevos vientos - Cartografía del cine alemán contemporáneo (1979-2003). Noviembre. Consulta: 31 de octubre de 2013 <http://www.cineclubtea.com.ar/Texto%20Cine%20feminista.htm>
- CANEPA, Gisela
2009 "La teta asustada de Claudia Llosa". E-misférica. Vol. 7.1. Visualidades inestables. New York. Consulta. 15 de julio de 2013: <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-71/canepa-koch>
- 2006 Acerca del carácter discriminatorio de Madeinusa y de la imposibilidad de imaginar al individuo andino como sujeto de ficción. Consulta. 15 de julio de 2013: <http://blog.pucp.edu.pe/item/55204/acerca-del-caracter->

discriminatorio-de-madeinusa-y-de-la-imposibilidad-de-imaginar-al-individuo-andino-como-sujeto-de-ficcion

CALDERÓN, Orianna

2013 Intervenciones feministas en el cine documental: conocimientos situados y (auto)representaciones de género en películas de Alina Marazzi y Maricarmen de Lara. Tesis de Máster. Universidad de Granada

2012 Femenidad y Masculinidad en el Cine de Carlos Reygadas. Las implicaciones de las estrategias formales del lenguaje cinematográfico en la construcción de la subjetividad del género. Tesis de Licenciatura. UNAM

CASETTI, Francesco

1994 Teorías del cine. 1945 - 1990. Madrid: Cátedra

CASETTI, F. y DI CHIO, F.:

1991 Cómo analizar un film, Barcelona: Paidós

CASTEJÓN, María

2004 "Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de mujeres". Berceo. Nº 147, pp. 303-327. La Rioja.

2011 25 años de cine. Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona. Navarra: IPES Elkarte Navarra

CASTRO, Maricruz

2002 Feminismo y teoría cinematográfica. Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. Nº 25, enero-junio, pp. 23-48. Puebla

CEULEMANS, M; FAUCONNIER, G.

1980 Imagen, papel y condición de la mujer en los medios de comunicación social. Compilación y análisis de los documentos de investigación. París: UNESCO – Universidad de Lovaina.

CINENCUENTRO

2009 Comentario del 31 de mayo a "10 directoras peruanas". El Comercio y Caras. Consulta: 15 de julio de 2013: <<http://www.cinencuentro.com/2009/05/31/10-directoras-peruanas-el-comercio-caras/>>

- CISNEROS, Rosa.
2012 Comentario del 1 de julio a “Catálogo del Ciclo Nuevo Cine Peruano. Consulta: 15 de julio de 2013. <<http://issuu.com/cineadixion/docs/nuevocineperuanom100>>
- CHARLES, Mercedes
1996 “El Espejo de Venus: una mirada a la investigación sobre mujeres y medios de comunicación en A. L.” Signo y Pensamiento N° 28 (XV) Universidad Javeriana: Facultad de Comunicación y Lenguaje. pp. 37-50. Bogotá.
- CHLIMPER, Talía
2012 “De Blancanieves a Fiona: nuevos modelos de feminidad y seducción”. En: Ubilluz Juan Carlos (director). La pantalla detrás del mundo. Las ficciones fundamentales de Hollywood. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 186-203
- COLAIZZI, Giulia
1995 Feminismo y teoría fílmica. Valencia: Ediciones Episteme
2007 La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CORNEJO POLAR, Antonio
1996 “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. En Revista Iberoamericana. Vol. LXII, Núm. 176-177, Julio-Diciembre. Pp. 837-844.
- CRUZADO, M. Ángeles
2009 Mujeres y Cine. Discurso Patriarcal y Discurso Feminista de los Textos a las Pantallas. Tesis de doctorado. Universidad de Sevilla
- DELGADO, Mónica
2011 Comentario del 18 de enero a “José María Arguedas y el cine peruano: sin puntos”. Consulta: 15 de diciembre de 2013. <<http://www.unacriticapordia.com/2011/01/jose-maria-arguedas-y-el-cine-peruano.html>>
- DE LA CADENA, Marisol
1997 La decencia y el respeto: raza y etnicidad entre los intelectuales y las mestizas cuzqueñas. Lima: IEP (Documento de Trabajo, 86. Serie Antropología, 12)
1991 “Las mujeres son más indias. Etnicidad y Género en una comunidad del Cuzco”. En Revista Andina N° 1. Cusco, Perú.

- DE LAURETIS, Teresa
2006 "La tecnología del género" (traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet, tomado de Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction, London Macmillan Press, 1989, pp. 1-30), en revista Mora Nº 2, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. pp. 6-34.
- 1992 Alicia ya no. Cátedra: Madrid.
- DIEZ HURTADO, Alejandro
2013 "Cambios en la ruralidad y en las estrategias de vida en el mundo rural. Una relectura de antiguas y nuevas definiciones". En A. Diez et ál. (eds.), Perú: el problema agrario en debate/Sepia XV. Lima: Sepia, pp. 19-85.
- ELIAS, Norbert.
1992 El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas. México: FCE
- FAIRCLOUGH, N.
2003 El análisis crítico del discurso como método para la investigación en Ciencias Sociales. En: R. Wodak y M. Meyer (Comp.), Métodos de análisis crítico del discurso (pp. 179-203). Barcelona: Gedisa.
- FAVERON, Gustavo.
2012 Comentario del 19 de febrero a "Claudia Llosa". Consulta: 15 de julio de 2013. <<http://lamula.pe/2012/02/19/claudia-llosa/gustavofaveron/>>
- FELTEN, Uta
2014 "El nuevo cine de mujeres de Latinoamérica: observaciones en torno a la poética transgresiva en 'la ciénaga' de Lucrecia Martel". En: ÁREA ABIERTA. Vol. 14, nº 3. Numero monográfico "Feminismo, estudios sobre mujeres y cultura audiovisual". Noviembre 2014 http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46427
- FIELD, Syd
2002 El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso. Plot Ediciones: Madrid.
- FIGUEROA, Luis; NISHIYAMA, Eulogio; VILLANUEVA, César
1961 Kukuli. Filme cinematográfico. Perú
- FULLER, Norma
1996 Identidades en tránsito: femineidad y masculinidad en el Perú actual En Fuller. Norma (editora) "Jerarquías en Jaque. Los estudios de género

en el área andina”. pp 189-220. Lima: British Council, CLACSO y Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales

1993 Dilemas de la Femeinidad. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

GARCÍA, Andrea

2008 Clases de cine. Madrid: Instituto de la Mujer. Compartir miradas en masculino y femenina. Cuadernos de educación no sexistas nº 22

GARRO, Oihana

2011 Aprender a mirar: la mujer como sujeto activo de la representación. La ventana vol.4 no.33. ene./jun. Guadalajara

GIDDENS, Anthony

1995 La constitución de la sociedad. Buenos Aires: Amorrortu.

GONZALES, Diana

2010 Comentario del 1 de agosto a “Conozca a las más destacadas mujeres cineastas de nuestro país”. Consulta: 15 de julio de 2013. <<http://elcomercio.pe/espectaculos/616972/noticia-conozca-mas-destacadas-mujeres-cineastas-nuestro-pais>>

GONZÁLES OBANDO, Diana

2008 “Marías latinoamericanas: Construcción del sujeto femenino en los proyectos de nación” En: Moromisato, Doris; ed. La segunda miradas memoria del coloquio Simone de Beauvoir y los estudios de género. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, pp. 143-149

GÓMEZ TARÍN, Francisco; MARZAL FELICI, Javier

2006 “Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico”, en Actas del III Congreso de la Asociación Cultural Trama y Fondo, Trama y Fondo, Edición en CD-ROM, Madrid. ISBN: 84-690-1728-4. <http://apolo.uji.es/fjgt/TyF%20cine.PDF>

GREIMAS, A. J.

1971 Semántica estructural. Madrid: Gredos.

GUARINOS, Virginia

2008 “Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teorías feministas”. En: Loscertales Abril, Felicidad; Núñez Domínguez, Trinidad: La mirada de las mujeres en la sociedad de la información. Madrid, Visión Net.

- HALL, Stuart
2003 "Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?". *Cuestiones de identidad cultural*. Stuart Hall y P. Dugay, compiladores. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 13-39.
- 1997 El trabajo de la representación. En: Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas en: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/tallhall.pdf>
- HARVEY, Penélope
1989 Género, autoridad y competencia lingüística. Participación política de la mujer en pueblos andinos. Documento de Trabajo No. 33, Serie Antropología N° 9. Instituto de Estudios Peruanos: Lima.
- HERRERA, Sonia
2013 "Los puentes de Madison: una mirada de género". FOTOCINEMA. Revista Científica de Cine y Fotografía ISSN 2172-0150 No 6, pp. 201-229. Málaga.
- IGLESIAS PRIETO, Norma
1994 "El placer de la mirada femenina. Género y recepción cinematográfica". *Frontera Norte*. Vol. 6, N° 12, julio - diciembre, pp. 93-110. Tijuana.
- 1997 "Reconstruyendo lo femenino. Identidades de género y recepción cinematográfica". *Frontera Norte*. Vol. 9, N° 18, pp. 45-61, Tijuana.
- JOE-LAIDLER, Karen; HUNT, Geoffrey
2001 "Accomplishing femininity among the girls in the gang". *British Journal of Criminology*, vol. 41, pp. 656-678.
<http://troublesofyouth.pbworks.com/f/Laidler++Accompany+Feminity+in+the+Gang.pdf>
- KOGAN, Liuba
2010 El deseo del cuerpo: mujeres y hombres en la Lima contemporánea. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú
- 2009 Regias y conservadores. Mujeres y hombres de clase alta en la Lima de los noventa. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú
- 1993 "Genero-Cuerpo-Sexo: apuntes para una sociología del cuerpo". *Debates en Sociología*, número 18, pp. 35-57.
- KROLL, Juli
2009 "Beetween the sacred and the profane: Cultural fantasy in Madeinusa by Claudia Llosa. Chasqui. Vol. 38, N° 2, pp. 113-125. Texas.

- KUHN, Annette
1991 Cine de mujeres. Feminismo y cine. Madrid: Cátedra
- LAVRIN, Asunción.
2001 Sexualidad y matrimonio en la América hispánica. Siglos XVI-XVIII. Capítulo 1: La sexualidad en el México colonial: Un dilema para la iglesia. Mexico D.F: CONACULTA; Grijalbo, 2001. pp. 55-104
- LAGARDE, Marcela
1990 Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas. Coordinación General de Estudios de Posgrado, UNAM. México.
- LAGUARDA, Paula
2006 Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico. Aljaba. 2006, vol.10., pp. 141-156 Consulta: 28 de mayo de 2013. <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042006000100009&lng=es&nrm=iso>
- LAMAS, Marta
2006 Cuerpo: diferencia sexual y género. México: Taurus
- 2000 Usos dificultades y posibilidades de la categoría género. En: Lamas Marta (Compiladora). El género: la construcción cultural de la diferencia sexual. México: PUEG, pp.327-366
- LEÓN, Doris
2013 Femenidades en conflicto y conflicto entre mujeres. Género, transgresión y violencia entre mujeres adolescentes de dos colegios públicos de Lima. Lima: Secretaría Nacional de la Juventud – Ministerio de Educación.
- LLOSA, Claudia
2010 La teta asustada. Guión literario. Lima: Norma.
- 2009 La teta asustada. Filme cinematográfico. Perú.
- 2006 Madeinusa. Filme cinematográfico. Perú.
- LORDE, Audre
1984 *Las herramientas del amo nunca dismantlarán la casa del amo* [The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House]. En: Sister Outsider: Essays and Speeches. Ed. Berkeley, CA: Crossing Press. 110- 114. 2007. Consulta: 28 de julio de 2015: http://collectiveliberation.org/wp-content/uploads/2013/01/Lorde_The_Masters_Tools.pdf

- MAHMOOD, Saba
2008 Teoría feminista y la agencia social dócil: algunas reflexiones sobre el renacimiento islámico en Egipto. En: Liliana Suárez y Rosalva Aída Hernández (Editoras). "Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes". Editorial Cátedra; Madrid, España, 2008. 469 p.
- MANRUBIA PEREIRA, Ana María
2013 "La representación femenina en el cine de Pedro Almodóvar: marca de autor". Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- MASEDA, Rebeca,
2014 "Habrá cantos sobre oscuros momentos: trauma femenino en La teta asustada de Claudia Llosa". En: Letras Hispanas Volume 10.2, Fall 2014 University Of Alaska Anchorage
- MEDINA, Alberto
2007 "Fábula de la cámara y el espejo: *Madeinusa* o el (des)encierro de la mirada intermezzo tropical Año 5, número 5 Diciembre pp. 99 - 107
- MEENTZEN, Angela
2007 Relaciones de Género, poder e identidad femenina en cambio. Lima: Centro de Estudios Regionales y Andinos Bartolomé de las Casas.
- METZ, Christian
2002 Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen 1, Barcelona, Paidós.
- 1982 El significante imaginario. Psicoanálisis y cine. Bloomington: Universidad de Indiana
- MILLÁN, Mágina
1999 Derivas de un cine en femenino. México: UNAM-PUEG-M.A. Porrúa.
- 1998 Feminismo(s) y teorías del cine: de la desconstrucción a la politización de las diferencias. Versión 8. UAM-X. pp. 145-160. México.
- MILLER, James
1996 La pasión de Michael Foucault. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
http://monoskop.org/images/c/c1/Miller_James_La_pasion_de_Michel_Foucault_1995.pdf

- MIRANDA, María Eugenia
2006 Mujeres cineastas argentinas jóvenes. Tesina de Grado. Universidad de Buenos Aires
<http://www.artemisanoticias.com.ar/images/fotosnotas/tesis%20cine.pdf>
- MULVEY, Laura
2001 Placer visual y cine narrativo. En: Brian Wallis (ed.), Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación (1984), Akal, Colección Arte Contemporáneo, Madrid. pp. 365-377. Publicado originalmente en Screen, 16, 3 (otoño). Londres.
- OLIART, Patricia.
2008 “Temas para la investigación y la reflexión en torno a la sexualidad adolescente en el Perú rural”. En María Emma Mannarelli, et ál. Desarrollo rural y sexualidad. Reflexiones comparativas. Lima: Fondo Editorial, pp. 41-71. 2008
- 1991 “Candidato de oro fino, llavecita filigrana...” Dominación social y autoestima femenina en las clases populares”. pp. 99 - 112 En Márgenes, encuentro y debate. Nº 7. Lima: SUR.
- PALAVERSICH, Diana
2013 “Cultural Dyslexia and the Politics of Cross-cultural Excursion in Claudia Llosa’s Madeinusa”. Bulletin of Hispanic Studies. Vol. 90, Nº 4, pp. 489-502. Sydney.
- PAGAN, Iliana
2008 “El glamour en los Andes: la representación de la mujer indígena migrante en el cine peruano”. Revista Chilena de Antropología Visual. Nº12 - I. Diciembre, pp.1-30. Santiago. Consulta: 20 de junio de 2013.
<http://www.rchav.cl/pagan.htm>
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio
1999 “El cine de América Latina. Feminización y discontinuidad”. La gran ilusión. Nº 11, 1999-2 pp. 47 - 54. Lima.
- 2003 Tradición y modernidad en el cine de América Latina. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- PEREZ, Enrica
2009 Comentario del 12 de agosto a “DVD: 8 cortos y 1/2 metraje. Danzak, Gabriela Yepes; El americano, Claudia Sparrow; El paraíso de Lili, Melina León; Ela, Silvana Aguirre; Converations II, Marianela Vega y Las malas intenciones, Rosario García - Montero”.

Consulta. 15 de julio de 2013. <<http://ochoymediiodvd.blogspot.com/>>

PLACENCIA, Rosa María

2005 La emergencia de protagonistas femeninas como sujetos activos de la narración: Indicio de identidad del cine europeo contemporáneo. Universidad Autónoma de Barcelona. s/p <http://www.ocec.eu/pdf/2005/palencia_rosa_maria.pdf>

PRIETO, Mercedes; CUMINAO, Clorinda; FLORES, Alejandra; MALDONADO, Gina; PEQUEÑO, Andrea

2005 Las mujeres indígenas y la búsqueda del respeto. 1994 - 2004. Quito: Consejo Nacional de las Mujeres - CONAMU; FLACSO, Sede Ecuador; Fondo de Desarrollo de las Naciones Unidas para la Mujer UNIFEM - Región Andina; Fondo de Población de las Naciones Unidas UNFPA – Ecuador

POOLE, Deborah

2000 Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes. Lima: Sur Casa de Estudios Socialistas.

PORTOCARRERO, Gonzalo, MONTENEGRO, Fernanda y GRUBER, Stephan.

2010 “Figuraciones del mundo juvenil en el cine contemporáneo”. Lima: Centro de Investigaciones, Sociológicas, Económicas, Políticas y Antropológicas y Departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

PROTZEL, Javier

2009 Imaginarios sociales e imaginarios cinematográficos. Lima: Universidad de Lima.

PUEBLA, Belén y CARRILLO, Elena

2011 La mujer en el cine de Alejandro Amenábar: pinceladas de una nueva feminidad en el cine español. En Razón y Palabra, núm. 78.

PUNTE, María José

2010 “Niñas terribles: religión, proliferación discursiva y construcción de la mirada en el cine de Claudia Llosa y Lucrecia Martel”. Ponencia por la IV Jornada Diálogos: Literatura, Estética y Teología de la Universidad Católica Argentina y ALALITE. Buenos Aires, octubre.

RANGIL, Viviana

2005 Otro punto de vista. Mujer y cine en Argentina. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- RAYDÁN, Rosa
2010 La mirada femenina en el cine venezolano. Tesis maestría. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española
2014 Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., Edición del Tricentenario, [en línea]. Madrid: Espasa
- ROBAINA, Natalie
2009 “Representaciones sobre el género femenino, estudio de caso en la prensa escrita local” Ponencia en las VIII Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales, UdelaR. Asunción, setiembre.
- RODRÍGUEZ, Tania
2009 Sobre el potencial teórico de las representaciones sociales en el campo de la comunicación. Nueva época, núm. 11, enero-junio, 2009, pp. 11-36.
- RODRÍGUEZ, Tania; GARCÍA, María Lourdes
2007 Representaciones sociales. Teoría e investigación. Guadalajara: Universidad de Guadalajara
- ROSALES, José Luis
2011 Las rutas del cuerpo en el currículo nacional. Un estudio sobre la socialización del cuerpo en las políticas educativas. Lima: PUCP.
- RUBIN, Gayle
1996 El tráfico de mujeres: Notas sobre la "economía política" del sexo. En: Lamas Marta (Compiladora). El género: la construcción cultural de la diferencia sexual. México: PUEG, pp.35-96
- RUIZ BRAVO, Patricia
2005 El desarrollo visto desde las mujeres campesinas: discursos y resistencias. En Daniel Mato (coord.), Políticas de economía, ambiente y sociedad en tiempos de globalización. Caracas: Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela, pp. 71-88.
- 2003 Identidades femeninas, cultura y desarrollo: Un estudio comparativo en el medio rural peruano. Tesis presentada para obtener el doctorado en desarrollo. Louvain La Neuve: Université Catholique de Louvain.
- SAID, Edward W.,
1990 Orientalismo, Introducción, Ib Jaldun, Libertarias 1, Barcelona, pp. 19-49.

- SANIZ BALDERRAMA, Ligia
2008 El esquema actancial explicado. Punto Cero v.13 n.16 Cochabamba. Consultado: 03 de junio de 2015. <http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S1815-02762008000100011&script=sci_arttext>
- SCOTT, Joan
1996 "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En: Lamas Marta (Compiladora). El género: la construcción cultural de la diferencia sexual. México: PUEG, pp.265-302
- SEGATO, Rita
2003a La argamasa jerárquica : violencia moral, reproducción del mundo y la eficacia simbólica del derecho. Brasilia: Universidad de Brasilia.
2003b Las estructuras elementales de la violencia : ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos. Buenos Aires : Universidad Nacional de Quilmes
- SILES OJEDA, Begoña
2000 Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine, Caleidoscopio. Revista del Audiovisual. Universidad Cardenal Herrera-CEU. Valencia. <http://www.uch.ceu.es/caleidoscopio>.
- SILVA SANTIESTEBAN, Rocío
2009 "Profanar a la virgen no es pecado : "madeinusa" y el campesino peruano como protagonista cinematográfico". En: Barbero, Jesús Martín et al.. Lo sagrado y los medios de comunicación: efímero y trascendente. Lima. UARM, 2009.
- SMITH, Stacy L.; CHOUËITI, Marc; PIEPER, Katherine
2014 Gender Bias Without Borders: An Investigation of Female Characters in Popular Films Across 11 Countries. The Geena Davis Institute on Gender in Media, UN Women y The Rockefeller Foundation. Consulta: 25 de setiembre de 2014. <<http://seejane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-full-report.pdf>>
- SUÁREZ, Juana
2014 «El decline del melodrama. Cineastas contemporáneas latinoamericanas y la transformación del género», Cinémas†d'Amérique†latine, 22 | 2014, 114127.
- TÉLLEZ INFANTES, Anastasia
2002 "Cine, género y sexo: comentarios antropológicos de textos audiovisuales". En: Téllez Infantes (Coordinadora). Cine y antropología

- de las relaciones de sexo-género. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, pp. 11-27.
- 2002 "Reflexiones acerca de la imagen de los sexos en el cine español" En: Télles Infantes (Coordinadora). Cine y antropología de las relaciones de sexo-género. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, pp. 28-33.
- TORRES SAN MARTÍN, Patricia (coordinadora)
- 2004 Mujeres y cine en América Latina. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- 2008 "Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano". Nueva Sociedad. N° 218, noviembre - diciembre.
- TSANG, José
- 2015 "Filmar para volar". Consultado: 04 de junio de 2015. En: Caretas, Año 2015, Edición N° 2386. <<http://www.caretas.com.pe/Main.asp?T=3082&idE=1209&idS=131>>
- TWINAM, Ann
- 2009 Vida públicas, secretos privados. Género, honor, sexualidad e ilegitimidad en la Hispanoamérica colonial. 4. Los padres: Curso de vida y sexualidad. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. pp. 136-182.
- UBILLUZ, Juan Carlos
- 2012 "Zoom in. Cuando el encuentro de amor ya no obliga. La cruda "verdad" del fantasma y la verdad excepcional del amor". En: Ubilluz Juan Carlos (director). La pantalla detrás del mundo. Las ficciones fundamentales de Hollywood. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 87-95
- 2010 "¿ Nuevos sujetos subalternos ? No en la nación cercada del " Informe sobre Uchuraccay" de Mario Vargas Llosa a Madeinusa de Claudia Llosa". En: Iberoamericana, Vol. 10, N° 37, 2010, págs. 135-156
- VALCARCEL, Amelia
- 1994 Sexo y filosofía: Sobre "mujer" y "poder". Barcelona: Antrophos; Bogotá: Siglo del hombre
- VALDEZ CARRASCO, Bettina
- 2013 "Cuando Aída cantó por Fausta: relaciones de poder poscolonial en la película "La teta asustada". Ponencia en el Coloquio Crítica Cultural: Caminos para repensar la identidad y la alteridad en el Perú. Agosto.

- VÁLDEZ, Jorge
2005 La sociedad filmada. Apuntes sobre la historia del Perú a través de tres películas. (1933, 1961, 1977). *Histórica (PUCP)*, 29 (2), pp. 107-152.
- VÁZQUEZ GÓMEZ, Rosa Adriana
2002 "Las representaciones femeninas en el cine hollywoodense". *Hospitalidad ESDAI*. Enero - julio, pp. 111-120. México, D.F.
- VELÁSQUEZ, Tesania; SAGÁSTEGUI, Carla
2006 "Dueño de ti, dueño de qué, dueño de nada. Una lectura foucaultiana del cuerpo de la mujer en el Perú de hoy". En: *Después de Michel Foucault. El poder, el saber, el cuerpo*. Lima. Casa SUR, 2006. pp. 113-125
- VELEZ, Irma
2011 « Matricidio y ob-scenidad en la (est)ética de Claudia Llosa », *Lectures du genre n° 8 : Imageries du genre*
http://www.lecturesdugene.fr/lectures_du_genre_8/velez2.html Version PDF: 28-51
- VIZCARRA SCHUMM, Juan Fernando
2009 Representaciones de la modernidad en el cine futurista. El caso de *Blade Runner*. Tesis presentada para obtener el doctorado en Sociología: Ciudad, cultura y desarrollo. Zaragoza: Universidad de Zaragoza
- WOOLF, Virginia
2008 Una habitación propia. Barcelona: Seix Barral
<http://biblio3.url.edu.gt/Libros/wilde/habitacion.pdf>
- ZURIAN HERNÁNDEZ, Francisco y HERRERO JIMÉNEZ, Beatriz
2014 "Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual". En: *ÁREA ABIERTA*. Vol. 14, n° 3. Número monográfico "Feminismo, estudios sobre mujeres y cultura audiovisual". Noviembre 2014
http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357 Universidad Complutense de Madrid, España, y Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España
- ZEVALLLOS AGUILAR, Juan
2006 "Madeinusa y el cargamontón neoliberal". En: *Wayra*. Año II, N° 4, Uppsala, segundo semestre de 2006

ANEXO 1

Ficha técnicas:

a) Madeinusa

Título: Madeinusa

Título original: Madeinusa

Dirección: Claudia Llosa

País: España, Perú

Año: 2006

Duración: 100 min.

Género: Drama

Reparto:

Madeinusa: Magaly Solier

Salvador: Carlos J. de la Torre

Chale: Yiliana Chong

Cayo: Juan Ubaldo Huamán

Mauro: Melvin Quijada

Relojero: Vicente Llauca Trejo

El Mudo: Kike Ortiz

Tía Margarita: Hermelinda Luján

Mujer cantora: Enriqueta Valdiviano

Productora: Wanda Visión S.A., Oberón Cinematográfica S.A., Vela Producciones

Departamento editorial: Jorge Ortiz Yus

Departamento musical: David Reyes

Dirección: Claudia Llosa

Dirección artística: Eduardo Camino

Fotografía: Raúl Pérez Ureta

Guión: Claudia Llosa

Maquillaje: Marisol Ortega

Montaje: Ernest Blasi

Música: Selma Mutal

Producción: Antonio Chavarrías, Claudia Llosa, José María Morales

Sonido: Albert Manera, Biel Cabré, Ferran Mengod, Marc Orts, Xavier López Souto

Vestuario: Leslie Hinojosa Cortijo

b) La teta asustada

Título: La teta asustada

Título original: La teta asustada

Dirección: Claudia Llosa

País: España, Perú

Año: 2009

Duración: 95 min.

Reparto:

Magaly Solier: Fausta

Susi Sánchez: Aída

Efraín Solís: Noé

Bárbara Lazón: Perpetua

Delci Heredia: Carmela

Karla Heredia: Severina

Fernando Caycho: Melvin

Miller Revilla Chengay: Melvincito

Spencer Salazar: Jonathan

María del Pilar Guerrero: Máxima

Leandro Mostorino: Jhonny

Anita Chaquiri: Abuela

Edward Llungo: Marcos

Daniel Núñez: Amadeo

Distribuidora: Wanda Visión S.A.

Productora: Vela Producciones, Wanda Visión S.A., Oberón Cinematográfica S.A.

Departamento editorial: Jorge Ortiz Yus

Dirección: Claudia Llosa

Dirección artística: Patricia Bueno, Susana Torres

Fotografía: Natasha Braier

Guión: Claudia Llosa

Montaje: Frank Gutiérrez

Música: Selma Mutal

Producción: Antonio Chavarrías, Claudia Llosa, José María Morales

Sonido: David Calleja, Fabiola Ordoyo, Ivo Moraga, Marisol Nievas, Mauricio Castañeda

ANEXO 2

LA FEMINIDAD DE LA MUJER RURAL DE ORIGEN ANDINO SEGÚN EL INDIGENISMO: KUKULI (1961)

La representación propuesta por el cine nacional sobre las mujeres rurales andinas, hasta antes de las protagonistas de Claudia Llosa, se asemejaba más al modelo del ángel de hogar (castas, retraídas, simples, virtuosas, pasivas, alejadas de la malicia y descorporizadas), mujeres exóticas, condenadas a su destino y representadas de forma paternalista. Dicha representación en el cine tendría su origen en siglo XVIII con las vírgenes del sol de las operísticas y que reforzaron los dibujos de Angrand y Rugendas en el siglo XIV, como da cuenta la antropóloga Deborah Poole en su libro “Visión, raza y modernidad” (2001). Así también, la otra imagen estereotipada en los medios es la de la mujer rural de origen andino que instalada en Lima trabaja de empleada del hogar, donde “las familias marcan su distancia con ellas, jerarquizándolas en la ropa y en el uso del espacio de una casa” (Barrig 2001: 45).

De acuerdo a “Un cine reencontrado: diccionario ilustrado de las películas peruanas” (Bedoya 1997), el primer film nacional que coloca a un personaje mujer de origen rural andino es *Camino de la venganza* (1922), dirigida por Narciso Rada y Luis Ugarte, y la segunda *Kukuli* (1961), realizada por Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva de la Escuela del Cine del Cusco y que se convirtió en el emblema del indigenismo ortodoxo fílmico peruano. Debido a que no existe copia del *film* de Rada y Ugarte, solo nos ocuparemos de analizar la cinta *Kukuli*, tanto en la historia y sus personajes.

3.1 Antes de empezar

Kukuli es la cinta emblema del indigenismo fílmico peruano. Dirigida por Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva y estrenada en Lima en 1961, es la primera cinta realizada íntegramente en la sierra, en idioma quechua, empleando como actores a los propios pobladores y bajo las manos de cineastas regionales conocidos como la Escuela de Cusco⁸⁸.

⁸⁸ Denominación proveniente del estudioso del cine Georges Sadoul quien mencionará a este movimiento cinematográfico como “Escuela del Cuzco” porque encontró en sus films y cortometrajes una clara intención de certificar la existencia de un mundo andino, a través del registro de costumbres y tradiciones desde una mirada de estética documentalista (Bedoya 2009).

A medio camino entre ficción y documental, *Kukuli* representa en la pantalla las relaciones raciales, sociales, de clase y de género que se dan cotidianamente entre mestizos y campesinos de la zona de Cuzco. La película logra esto a través de la narrativa visual y la voz impuesta de un narrador. Sin embargo, lejos de relatar el contexto social de la época⁸⁹, *Kukuli* se limitó a motivos pastoriles, evitando toda referencia a la política y a las luchas campesinas, sin las cuales no se explica la historia cultural del Cusco contemporáneo ni de la sierra en su conjunto (Protzel 2009: 245).

Ello es determinante porque como apunta Valdez (2005), siguiendo a Lauer, *Kukuli* se inscribiría dentro del indigenismo cultural, entendido este como una manifestación que buscó expresar y preservar la cultura indígena ante la invasión de la modernidad occidental, a través de la ficción literaria, la pintura, la fotografía y el cine. Así como en su vertiente política el indigenismo cultural fue liderado por mestizos o criollos y no por los propios indígenas. Los indígenas eran el objeto más que el sujeto del discurso criollo y su objetivo era rescatar y plasmar la cultura autóctona, para ellos milenaria y telúrica (2005: 13-14).

Asimismo, *Kukuli* tiene escenas de violencia de género muy fuertes pero que no fueron criticadas en su momento, de la misma forma que pasó con *Madeinusa* (2006) de Claudia Llosa. Ello quizá porque *Kukuli* no presenta un modelo distinto de la mujer andino, cosa que sí hace *Madeinusa*. La investigadora en estudios latinoamericanos Diana Palaverish (2013), lo resume así:

“[R]omantic representations of native woman in indigenist cinematography such as *Kukuli* (1961), the first film made in the Quechua language. Comparison of two iconic females in Peruvian cinema separated by half a century, a fearful and submissive *Kukuli* and a murderous *Madeinusa* who eliminates both men who had sex with her, offers telling insights into the vast chasm that divides the conceptualization of indigenous gendered identity of, on the one hand, a sympathetic male indigenist director and, on the other, a seemingly politically uncommitted female director”. (Palaverish 2013: 499-500)

3.2 *Kukuli*: entre el ángel del hogar y la heroína en apuros

Kukuli narra la historia de la pastora del mismo nombre que tras despedirse de sus abuelos se dirige hacia Paucartambo a la fiesta de la Virgen del Carmen llevando regalos para sus parientes. En el camino conoce a Alako (Víctor Chambí) con quien se

⁸⁹ Dos hechos marcaron este periodo: surgimiento desde los años 50 de un indigenismo socio-político que se propuso analizar la condición indígena y sus problemas; y resurgimiento de los movimientos campesinos la sierra central y sur.

une en *servinakuy* (matrimonio de prueba) tras sostener relaciones sexuales. En la ruta un brujo les predice la muerte. Enamorados, prosiguen el largo viaje a pie hasta Paucartambo, donde participan en la procesión y gozan de la fiesta, ilustrada en todo su esplendor. En la celebración un *ukuku*, (supay maligno) rapta a Kukuli (Judith Figueroa), tras haber dado muerte a Alako en la torre del campanario, y se la lleva lejos, hasta Tres Cruces. El cura del lugar (Emilio Galli) con una cruz de madera en la mano y escoltado por numerosos indígenas los ha seguido para impedir que el mal triunfe sobre el bien y como modo de expiar sus pecados, pero ya es muy tarde. Al ser poseída por el monstruo, Kukuli muere aplastada por una pedrada. El misterioso personaje pierde la vida ajusticiado por la acción popular. Al desenmascarársele, su verdadero rostro y naturaleza no son humanos, sino los de un oso de anteojos, un *ukuku*. El relato culmina con la transfiguración de Kukuli en una llama blanca, que al regresar donde sus abuelos humanos se reencuentra con su amado Alako, convertido en llama negra⁹⁰.

La primera escena de la película, la cámara nos muestra a una mujer joven y bella que mientras sale de una choza se trenza los cabellos. Ella no está sola en las alturas, la acompañan sus ancianos abuelos y una hermana menor (nótese que no es la típica familia nuclear). Durante buen tiempo observamos como cumple con sus labores domésticas, patea ovejas y llamas, y enseña a su hermana a hacer lo mismo. Por momentos sus figuras se vuelven diminutas cuando la toma se abre y nos permite ver el paisaje, la soledad y la pobreza que las rodea. Una vez concluidas sus labores, Kukuli se arregla y alista para partir. Aquí la cámara recurre su cuerpo observando los detalles de su traje y en el collar de cuentas que su abuela le entrega. En la despedida, Kukuli exhorta a su hermana menor el cuidado de sus abuelos.

Ambas escenas nos revelan como la mirada que se posa sobre la protagonista es siempre masculina, esto se repetirá, a lo largo de todo el film. Kukuli no solo es observada como parte de la acción, también su cuerpo es recorrido y trozado para mostrar detalles o reforzar situaciones (rostro, piernas, manos, etc.)⁹¹. Muy pocas veces podemos ver a través de sus ojos (mirada subjetiva), a pesar que es ella la protagonista de la historia. Por su parte, la narración reafirma la idea de la mujer como

⁹⁰ La película es una versión libre del mito andino del Oso Raptor, que recogió el antropólogo Efraín Morote Best en 1942 en las serranías del Perú. Aunque la versión del mito varía de cierta manera de una región a otra, la premisa central permanece intacta. En todas las versiones una bella mujer campesina es raptada por un oso que la encierra en su cueva y la fuerza a tener relaciones sexuales de las cuales nace un hijo. El hijo crece y se revela contra el padre, escapando con su madre al pueblo de origen de ella. El oso los busca para regresarlos a su cueva, pero el hijo termina matando al padre, protegiendo de esa manera a su madre y liberando a ambos de la esclavitud impuesta por el padre (Morote Best citado por Martínez 2005).

⁹¹ Ver Mulvey, Laura (2001) "Placer visual y cine narrativo".

reproductora y transmisora de la cultura andina, así como de la división sexual del trabajo. Kukuli viste con ropa típica, patea su ganado, realiza labores de cuidado (se ocupa de sus abuelos) y transmite sus saberes a otras mujeres (hermana).

Ya en la esfera pública, lejos de la protección de su casa, Kukuli entra en contacto con personas y actividades distintas a su quehacer diario se siente atraída por ellos pero al mismo tiempo recelosa (comparte merienda, observa bailes, etc.), como una nube a lo lejos, quizá por temor ante lo nuevo, al peligro o porque en su aislamiento le ha impedido desarrollar habilidades para ello.

Es en la esfera pública donde ocurre la escena más polémica del film. En su trayecto, Kukuli se detiene junto a un río para refrescar sus pies, se quita sus ojotas (sandalias) y levanta sus polleras se mete en el agua y cruza el riachuelo para sentarse en una piedra enorme que hay en la otra orilla. Deja los pies en el agua y empieza a lavarse las piernas cuando, de pronto, siente que alguien la está mirando: es Alaku (joven que minutos antes había observado a Kukuli por la calle y decidió seguirla). Kukuli se baja las polleras rápidamente para cubrir sus piernas, pero es tarde Alaku ya está cruzando hacia ella. Su cuerpo se queda estático y rostro refleja el terror y la impotencia frente a Alaku. El inminente acto sexual es filmado por los realizadores como una metáfora: plano cerrado del correr del agua clara en el río, luego el cielo azul y, finalmente, unas cuantas ramas torcidas y rotas sobre la corriente del río. Inmediatamente vemos a Kukuli y Alako de la mano, muy enamorados alejarse del río rumbo a Paucartambo.

La escena para nosotras no refleja el inicio de la relación entre los protagonistas. No hay nada de romántico ni tierno, por el contrario representa una violación, un acto sexual no de común acuerdo si no a la fuerza. El detalle de las escenas así lo confirman: la cámara se convierte en los ojos de Alaku que observa el trayecto de Kukuli en el río, son sus ojos los que recorren las piernas de ella, en actitud fisgona, luego la cámara observa como Alaku se acerca a ella para tomarla y mostrarnos el terror en el rostro de Kukuli. No vemos reacción alguna de su parte, solo inmovilidad, claudicación ante su inminente destino.

La academia, en ese entonces vinculada al movimiento indígena, hizo reparos a la escena y pidió se cambie porque mostraba una versión distorsionada y equivocada de

las relaciones de pareja en las comunidades indígenas⁹². Sin embargo su preocupación iba más por la defensa de lo indígena y nadie reparo en que la escena revelaba el control patriarcal sobre los cuerpos de las mujeres, que se da en todas las culturas. A lo largo de la historia de la humanidad los cuerpos de las mujeres se han tomado como campo de batalla para imponerse sobre el enemigo, botín de guerra o intercambio para sellar pactos. En el caso de Kukuli, la condición de india de la protagonista la haría vulnerable, ya que su cuerpo no le pertenece, cualquiera puede tocarlo, cualquiera satisfacerse con él y no puede hacer nada para evitarlo⁹³. Ello por los prejuicios de los realizadores sobre los indígenas que inferían ambigüedad a su discurso indigenista⁹⁴. Por eso esta escena los representa como salvajes cuya sexualidad es incontenible. Individuos que no han pasado por el proceso de civilización como diría Norbert Elías (1992).

Otra escena importante en la película es el sermón previo al ataque a Ukuko. El sacerdote del pueblo dice que el rapto de Kukuli se debe a que todavía el pueblo no se ha convertido totalmente a la vida cristiana y que ese rapto es un castigo por la vida pecaminosa que llevan. Aquí el sacerdote se está refiriendo al *servinakuy* o convivencia sin la sacralización del matrimonio. Los campesinos son llamados a arrepentirse de sus pecados. Esta escena representa el prejuicio de la Iglesia sobre las costumbres locales y, a la vez, el poder de la Iglesia en la zona andina que impone patrones de moralidad sexual, como mecanismo de control social (Lavrin 2001). Rezagos que provienen de las disposiciones de la Iglesia, durante los siglos XVII y XVIII, como respuesta a la reforma y que son parte de la herencia colonial, muy presentes aún en la serranía del país y más aún en el tiempo que se filmó la película.

De todo ello podemos concluir que Kukuli encarna el arquetipo de feminidad andina, de apariencia física que la cinta comparaba con la gracilidad de las llamas (Bedoya

⁹² José María Arguedas, después de haber visto un avance de la película, escribió una carta a los realizadores: “La escena del río entre Alaku y Kukuli aparece como que el amor de ambos se inicia luego de una violación que es descrita con caracteres ciertamente brutales, en las que parece que se quiso exaltar el machismo del protagonista y la sensación de espanto de la muchacha. No es humano esta forma de establecer relaciones que en seguida se exhiben como cargadas de ternura e intimidad y puede hacer aparecer a la población indígena como que de ese modo se aman” (Carta a los cineastas, Lima, 3 de marzo de 1961). Delgado, Mónica. “José María Arguedas y el cine peruano: sin puntos” (18.01.2011). En: <http://www.unacriticapordia.com/2011/01/jose-maria-arguedas-y-el-cine-peruano.html>

⁹³ Una situación similar se repite ya en el pueblo de Paucartambo y en plena fiesta. Ukuko queda prendado de Kukuli y la acosa en varias oportunidades. La joven lo rechaza e incluso Alako se enfrenta a él para defender su honor y “propiedad”. Ukuko aprovecha que Alako va al campanario para perseguir a Kukuli por el pueblo, ella no muestra valor para hacerle frente solo atina correr. Sube al campanario en busca de Alako, atrás la sigue Ukuko. Al llegar a la cima Ukuko da muerte a Alako y secuestra a Kukuli quien no pone resistencia. Ukuko huye y ya en su guarida posee a Kukuli.

⁹⁴ La escena de la violación refuerza la idea de los peligros a los que se enfrentan las mujeres en el espacio público y las consecuencias por transgredirlo: violación, secuestro, asesinato, etc. Una lectura machista que muchos de los y las espectadores a esta escena traería como conclusión que: Kukuli fue causante de su propia violación porque nunca debió ir a la fiesta sola, que provocó a Alaku al mostrarle las piernas y que seguro lo disfrutó porque no opuso resistencia y al final se unió a él en *servinakuy*.

2009: 136). Un personaje más cercano al ángel del hogar que a la heroína romántica. Mujer bella y silenciosa que se ocupa de su casa, que cuida a su familia. Guardiania de las costumbres y tradiciones andinas. No se ha aculturizado, habla solo quechua y sigue vistiendo como india. Sumisa más que empoderada, a pesar que realiza sola la mitad del periplo a Paucartambo. Una protagonista que está hecha para ser observada, igual que los paisajes bucólicos y escenas costumbristas que abundan en la película o deseada como cuando la cámara recorre sus piernas o se detiene en su rostro. Una mujer objeto de deseo, pero sin sexualidad. Otros se sirven de su cuerpo, ella no parece gozar del suyo. Kukuli es pues la representación de la mujer indígena inmutable, cargada de una serie de contenidos que regula socialmente su comportamiento. De esas que Marisol de la Cadena dice que son “más indias” (1991:6).

La Escuela del Cusco habrá recuperado las tradiciones y costumbres andinas en sus films y documentales y habrá marcado un hito en el cine nacional, pero no aportó en nada a cambiar los estereotipos sobre las mujeres andinas y menos aún a denunciar las desigualdades que sobre ellas se yerguen y a las que aún hoy se enfrentan.

3.3 Ficha técnica

Título Original: Kukuli

Dirección: Luis Figueroa

País(es): Perú

Año: 1961

Duración: 80 min.

Reparto:

Judith Figueroa (Kukuli)

Victor Chambi (Alaku)

Lizardo Pérez (Ukuku)

Emilio Galli (Cura)

Felix Valeriano (abuelo)

Martina Mamani (abuela)

Simón Champi (Brujo)

Mercedes Yupa (Mercedescha)

Eduardo Navarro (Narrador)

Directores: Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva.

Productora: Kero Films, Raúl y Elva Figueroa, Enrique Valle, Enrique Meier, Luis Arnillas, Cine Club Cusco.

Guión: Hernán Velarde, Luis Figueroa, César Villanueva

Producción: César Villanueva

Fotografía: Eulogio Nishiyama, César Villanueva (color, Anscochrome, 16mm.)

Edición: Ricardo Niztal

Música: Armando Guevara Ochoa, Orquesta Sinfónica de Pekín, OSN

Utilería: Museo Alberto Yábar.

Texto en off: Sebastián Salazar Bondy.



ANEXO 3

a) Modelo actancial : Madeinusa (2006)

Destinador Mamá ->	Sujeto Madeinusa	Destinatario -> Madeinusa
Adyuvante Salvador ->	Objeto Viajar a Lima Libertad	Opositor <- Don Cayo (papá) Tía Margarita Pueblo de Manayaycuna

b) Modelo actancial : La teta asustada (2009)

Destinador Perpetua ->	Sujeto Fausta	Destinatario -> Fausta Perpetua
Adyuvante Noé -> Lucido Aída	Objeto Enterrar a su madre	Opositor <-Enfermedad "La teta asustada" Aída

ANEXO 4

Matriz 1: Segmentación y secuencialidad cinematográfica

Sintagma	Secuencias	Escenas	Categorías	Tiempo

ESCENAS							
^		^			^		
1 P.A. (min.)		2 P.A. (min.)			3 P.A. (min.)		
Acto I (min.)		Acto II (min.)			Acto III (min.)		

Matriz 2: Modelo actancial

Destinador->	Sujeto	-> Destinatario
Adyuvante ->	Objeto	<- Opositor

Descripción de la trama				
Narración/Diálogo	Personaje A: Personaje B:			
Ejes estructurales de la narración	Personajes	Persona	Rol	Actante
	Acontecimientos/Sucesos	Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
	Puntos de vista/Sistema de miradas			

Matriz 3: Códigos cinematográficos

Nro.	Secuencia		Tiempo		
Códigos visuales	Encuadre	Tipos de plano			
		Gran plano general	Plano general	Plano entero	
		Planos Americano	Plano medio	Primer plano	
		Primerísimo primer plano	Plano detalle		
		Observaciones:			
	Angulación	Frontal	Picado	Contrapicado	
		Cenital			
	Iluminación	Baja	Alta		
	Observaciones:				
Movimiento de cámara	Paneo	Tilt dow	Dolly (in/out)		
	Travelling	Tilt up	Cámara en mano		
	Observaciones:				
Código sonoro		Voz	Música	Ruido	
	Sonido in				
	Sonido off				
	Sonido over				
		Observaciones:			
Códigos gráficos	Didascálicos	Subtítulos	Títulos	Textos	
		Observaciones:			
Tipo de mirada	Objetiva	Objetiva	Interpelación	Subjetiva	
Tiempo fílmico	Duración	Natural absoluta	Natural relativa	Contracción	