

Imagen- tiempo y literatura: la narración y su síntoma

Isabel Quintana¹

Un síntoma jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre a destiempo, como una vieja enfermedad que vuelve a importunar nuestro presente.

Lo que el síntoma tiempo interrumpe no es otra cosa que el curso de la historia cronológica. Pero lo que contraría, también lo sostiene. Se lo podría pensar bajo el ángulo de un inconsciente de la historia.

Didi-Huberman (*Ante el tiempo*)

La película que voy a comentar, “La teta asustada” (2009) dirigida por la directora limeña Claudia Llosa (ganadora del Oso de Oro 2009), que pone en escena el cuerpo y la memoria de las mujeres originarias de la sierra que sufrieron violaciones por parte del ejército en su enfrentamiento con Sendero Luminoso, me condujo, en un primer momento, a un lugar de la reflexión bastante incómodo debido a la recepción polémica que tuvo en Perú el film. Tal recepción dividió a los receptores a partir de la construcción de cierta imagen del mundo andino peruano que se plasma en la película. La reacción más exasperada concentra su crítica en la distorsión de un universo extraño al nuestro que no sólo conduce a errores en el orden de la representación sino también lleva a una imagen paternalista de dicho mundo. Pero también causó debate la recepción que tuvo en el exterior (además del premio antes mencionado fue nominada en la categoría de mejor película extranjera por la Academia de Hollywood en 2010) considerando entonces a la película como un producto exportable para un público europeo y americano que se nutre de exotismo. Desde ese punto de vista, se vuelve a poner en discusión el derecho de tomar la palabra del otro y hacerlo hablar; es decir,

¹ Obtuvo su Licenciatura en Letras en la Universidad de Buenos Aires. Realizó estudios doctorales en la Universidad de California en Berkeley y desarrolló una estancia posdoctoral en la Universidad Autónoma de México. Actualmente se desempeña como docente en la Cátedra de Teoría Literaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires e Investigadora Adjunta del CONICET. Es autora del libro *Figuras de la experiencia en el fin de siglo: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer y Silviano Santiago*, por el cual obtuvo una Mención del Fondo Nacional de las Artes. Actualmente dirige el proyecto: “Espacios, paisajes y afectos: dispositivos narrativos en el campo de lo sensible”. Ha dictado seminarios de posgrado en universidades extranjeras y nacionales. Es autora de numerosos artículos y participó en varios libros colectivos tales como: *Un corte de género, mito y fantasía* (2011), *Literatura argentina siglo XX, Tomo VII* (2010), *Diccionario de Estudios Culturales* (2009), *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates* (2008).

cómo subsanar la brecha entre los sujetos *representados* y la mirada y los instrumentos exportados de quienes los *representan*. Esta pregunta, aunque no es menor, conduce a una suerte de atolladero si la producción artística se concibe a partir de una suerte de legitimidad ética basada en la idea de que sólo los verdaderos protagonistas pueden hablar y reproducir su historia. Dicha cuestión, como sabemos, ha sido pensada por la filosofía y la teoría dando lugar a la elaboración del concepto de posmemoria (los descendientes de quienes murieron o sobrevivieron a la experiencia de un campo de concentración, Hirsch, 1997; Huyssen, 2000; Sarlo, 2005; Szurmuk, 2009) y el del testigo integral (los verdaderos testigos de los campos de concentración serían justamente los que murieron en las cámaras de gas, experiencia de la que no se puede dar cuenta, Agamben, 1995). Volviendo, entonces, al caso peruano, retomamos la reflexión de María José Punte:

“¿Puede hablar una limeña acerca de las culturas serranas? ¿Qué imagen (negativa) del Perú transmite hacia el exterior mediante su tratamiento de estos temas locales? Las mencionadas controversias y discusiones son difíciles de seguir desde otras latitudes, sobre todo por la falta de sensibilidad con respecto a temáticas que algunas sociedades conocen mejor que otras. Sin embargo, los ecos que se reciben gracias a la ubicuidad de los medios azuzan el desafío de encarar un análisis que busque mostrar desde otra visión posibles interpretaciones acerca de estas dos obras –*La teta asustada* y *Madeinusa*– cuya calidad se percibe como indiscutible” (2012: s/n).

A partir de este ángulo crítico diferente, no sólo se rescata el valor artístico del film sino su clara intervención en el campo de lo sensible: es decir, la de producir una visualización de ciertas subjetividades en las que género, memoria y etnia se conjugan de manera compleja. Mi lectura no busca subsanar las posiciones encontradas, más bien se ubica en el espesor de cierta lejanía (lector extraño al mundo retratado), realizando un ejercicio de especulación crítica. Intento considerar al film como un objeto artístico en donde analizo las operaciones que la directora realiza para narrar a través de las imágenes y la música la historia de Fausta (protagonizada por la actriz y cantante Magaly Sollier) y desde allí repensar la Historia peruana de los años '80. Como plantea Cánepa- Koch con relación a la filmografía de LLosa:

“La posibilidad de que el hombre y la mujer andinos puedan ser tratados y vistos como sujetos de ficción constituye en sí mismo un reto y una oportunidad para el cine peruano contemporáneo. Este podría marcar una diferencia con respecto a la tradición visual /.../ contribuyendo a la descolonización del mundo andino a través una economía visual que lo ‘des-documentalice’” (2011: s/n).

No obstante, me parece necesario recordar algunos datos brindados por la Comisión de la verdad y reconciliación (suerte de CONADEP peruana) para repensar en qué punto de la historia se ancla el film de LLosa. Según el informe de dicha Comisión, durante el período que va de 1980 a 2000 la violencia se recrudeció en la sierra sur, en los Departamentos más pobres de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica. El 75 % de los

muerdos y desaparecidos son quechua hablantes (cuestión que nos lleva a la pregunta sobre la relación entre violencia sufrida, etnicidad y género). El 83 % de los actos de violación sexual fueron cometidos por los agentes del estado, las víctimas en su mayoría fueron mujeres de sectores rurales andinos y amazónicos cuya edad promedio oscila entre los 11 y 30 años. Estos datos brindados por la Comisión son importantes a la hora de juzgar también el film de Llosa, ya que parte de la crítica al film engloba la violencia militar junto a la violencia senderista e interpreta que la violación sufrida por la madre de Fausta fue cometida por la guerrilla cuando, en realidad, el film se encarga bastante explícitamente de mostrar que la violación ha sido cometida por un represor militar.

La historia narrada, la de una adolescente, Fausta, cuya madre, estando embarazada, ha sido violada en las sierras durante la represión militar, se ancla sobre la creencia que establece que, ante una situación de tal violencia, la leche de la madre se pervierte y el bebé nacido sufrirá de una enfermedad que en el caso de la película se condensa en la sintomalogía de Fausta (pánico, temor, desmayos, sangrado de la nariz). “Yo lo ví todo desde tu vientre” dice Fausta. Este cuerpo afectado es el centro del relato, lo produce y despliega en su incomodidad de hablar (las canciones y el quechua toman el lugar de la palabra articulada en español), y en el pánico profundo a ser violada: de allí que decida colocarse una papa en la vagina (elemento que algunas mujeres usaban para defenderse de las violaciones) que producirá sus propias *germinaciones* en el relato; la papa comienza a producir raíces –cuestión que la imagen pone en primer plano- y afectará el propio cuerpo de la muchacha. Esta construcción del miedo es interna a la película que, como vimos, articula el cuerpo de Fausta que es en definitiva el cuerpo del relato manifestándose a través de sus síntomas haciéndolos proliferar. La violencia, entonces, no es solo real sino también simbólica cuestión que determina el nudo traumático en el que se encuentra sumida la protagonista. Ante la muerte de su madre, Fausta queda presa de una suerte de melancolía: no puede desprenderse ni de su cuerpo, a quien coloca debajo de su cama hasta que la familia pueda trasladarlo a sus tierras y del que Fausta se aferra en ocasiones. Tampoco puede desprenderse de las melodías que entonaba –la mayoría en lengua quechua- en donde se narra la violencia perpetrada sobre su madre y su comunidad (pero si puede improvisar sobre la tonalidad conocida y desplazar el campo semántico en torno al dolor al del amor y cuidado filial). En realidad, la trama de la melancolía y su posible duelo se torna compleja en el personaje de Fausta. Si bien el cuerpo y la memoria de Fausta parecen estar afectados por una parálisis que no le permite desvincularse del horror (la violencia sufrida por su madre mientras estaba embarazada de ella), cuestión que en la formulación clásica del concepto de melancolía supone la imposibilidad de nombrar la palabra traumática, en el film esta suerte de *criptomanía* [Abraham y Torok en Avelar, 2000: 19], se encuentra constantemente fisurada por una palabra que fluye constantemente a través del canto y por medio de un cuerpo que prolifera en signos (sangra, llora, se enferma). Si la melancolía supone una afección en el habla al conformar un sistema que lleva al desarrollo de sinónimos parciales (nunca el habla es completa y completada), en las canciones de la madre y Fausta el horror se condensa porque justamente el discurso enuncia todo lo vivido siendo su eje nombrar la violación detalladamente. Tal vez aquí

se produzca otra vez un desacomodamiento por parte del espectador porque las palabras aparecen crudamente, las melodías son suaves pero las letras dicen lo innominado.

Fausta, quien sufre una alteración en el orden de la sociabilidad (no puede andar sola por la calle, siempre hay algún pariente que la acompaña), decide, sin embargo, salir a trabajar a la casa de una pianista limeña para poder llevar el cuerpo de su madre a su pueblo y enterrarla. A partir de una escena que constituye uno de los centros del relato, los mundos disímiles en los que habitan la señora y Fausta se despliegan las numerosas imágenes de los largos trayectos que transita la muchacha desde Manchay (lugar del rodaje en donde los grupos desplazados por el conflicto interno se han asentado) a la ciudad que condensan la disparidad pero también la superposición de mundos: la sequedad –falta de agua- y precariedad de los barrios que habitan los llegados de la sierra, las escaleras hechas sobre las rocas que marcan el ascenso a dichas barriadas y su descenso a la ciudad, la feria popular en que la proliferan objetos diversos y que se encuentra ubicada justo a la entrada de la mansión de la pianista, la propia casa de la artista con sus amplios jardines y habitaciones en donde convergen un estilo burgués con residuos de un pasado aristocrático y militar.

Tanto para quien conoce la historia peruana como para quien no la conoce, lo cierto es que el film coloca al espectador en un lugar incómodo y, por momentos, saturado de imágenes imprevistas que le dan una vitalidad especial en donde el humor también se hace presente.

Entre cierta incomodidad y cierto espacio lúdico (colores variados, escenas surrealistas, música popular, elementos que también han sido motivo de debate porque de alguna manera la transculturación sufrida por los pobladores de la sierra que se van a vivir a los bordes de la capital, se presenta en el film desencarnado de una ideología crítica; es decir, naturalizando sus propia heterogeneidad). Me interesa en este punto señalar cómo a través de diversos montajes se interviene sobre el mundo conocido para devolvernos una mirada desfamiliarizada. El cine de Llosa, si pensamos conjuntamente con la otra película de la directora *Madeinusa* (2006), busca no producir empatía con el espectador, por el contrario, como planteamos anteriormente, lo que produce es una cierta incomodidad y un distanciamiento crítico por el cual no hay posibilidad para identificarse ni con los serranos pero tampoco con los limeños.

Ahora bien, ¿qué relación de la historia con el tiempo y la memoria nos imponen las imágenes? Estas imágenes son vehículos de paradojas que se complementan o incluso se superponen dando justamente lugar a un espesor complejo en donde se narran los traumas de la historia. A partir de la potencia de una imagen fracturada –el cuerpo de Fausta es, especialmente, el lugar de la fractura- se establece un intervalo, un corte en donde el tiempo-espacio oscila en su indefinición: entre la presencia y la representación, entre las mutaciones y las permanencias de la memoria. Como plantea Didi-Huberman, 2009, las imágenes, desde luego, tienen una historia, pero lo que ellas son, su movimiento propio, su poder específico aparece como un malestar. Es lo que Deleuze indicó como imagen-tiempo en doble referencia al montaje y al movimiento aberrante: el síntoma. No se parte de los hechos pasados en sí mismos sino de ese movimiento que los recuerda. De allí que el film no sea reflejo sino el devenir de una memoria que recuerda y recrea.

“La película se inicia con la pantalla en negro y una canción en quechua. La imagen emerge: la vos corresponde a una anciana indígena moribunda que relata cantando desde su lecho la violación de la que víctima varios años atrás, durante la guerra interna. El primer plano de la anciana deja ver apenas una parte de la almohada y el respaldo de madera pintada de la cama. Fausta entra al encuadre, también cantando en quechua, en un susurro, y cambia luego los versos por palabras de cuidado y cariño hacia la anciana que es su madre. Cuando se hace el contraplano descubrimos en la enorme ventana abierta a un pueblo joven; hasta ese momento habíamos creído que la acción transcurría en la sierra. Con notable capacidad de síntesis, la narradora nos ha hecho recorrer, imaginario y emotivamente, tiempo y espacio sin cambiar de escena# (Emilio Bustamante, 2009: s/n).

La memoria aquí es el cuerpo y la voz, se ancla en el lugar de lo íntimo, de la ritualidad étnica –el acicalamiento y momificación del cuerpo de la madre a la que acuden las demás mujeres- y de la maternidad. Las canciones que madre –hija ejecutan cuentan una y otra vez el momento de la violación, el film abre aquí el espacio para hacer visible un tema no tan trabajado desde el punto de vista artístico pero especialmente historiográfico: la violación de mujeres durante los procesos de represión militar (cuestión que nos hace pensar sobre nuestra propia historia). Pero también el canto puede verse como un proceso de curación, una forma de encontrar un entramado para contar los hechos aberrantes sufridos por las mujeres. La relación entre madre-hija remite a una estadio primordial, el espejo acústico, en donde emergen las primeras identificaciones del niño a través de la voz maternal (previa al estadio del espejo, Silverman, 1998). Y este vínculo resulta fundamental en el film porque es desde allí donde se decide contar la historia. Pero también es en tejido sensible sobre el cual se vuelve a producir otra violación, esta vez simbólica, la del hurto cometido por la pianista: ante la imposibilidad de carea, ella le roba a Fausta una melodía para escribir su concierto, la obliga a cantar y a cambio le va dando una perla cada día. En este punto la película se polariza, cuestión que no sucede en *Madeinusa*, al mostrar la vileza de la pianista versus la inocencia de Fausta que, sin embargo, volverá luego a la mansión para llevarse lo que es suyo (las perlas).

El film se constituye a partir de materiales heterogéneos visuales y sonoros que provienen de diversos territorios (la alta cultura y la popular) que supone también la articulación de tiempos y contenidos heterogéneos, algunos vuelven de manera espectral: la foto del familiar militar de la pianista que cuelga tras su cama y que produce terror en Fausta, aquí la cámara recorta una sinécdoque al detenerse en las botas del hombre fotografiado. Otros se aglomeran con desenfado: los festejos de casamiento de Manchay: vestidos de novias, regalos, fotografías familiares, ataúdes, bailes. Estos elementos que articulan el relato del film sirven, en un movimiento paradójico, para desmontar la historia o mejor dicho para vislumbrar su entramado hecho de discontinuidades en donde se congregan supervivencias de costumbres y creencias, anacronismos, síntomas, latencias, contenidos fantasmáticos. Como decíamos al comienzo, hay cierta incomodidad al recibir estas imágenes porque a través del

artificio turban una percepción que se desliza entre el horror y la sonrisa. Porque, finalmente, la comunidad de Manchay se apropia de lo que puede, abrevan de la cultura urbana y le imprimen su propia vitalidad: las formas visibles que despiertan atracción provienen de trozos de telas para los vestidos de novias, baratijas u objetos mobiliarios (una silla, una lámpara), la foto familiar, etc. Pero también, Llosa, desplaza el costumbrismo a zonas menos nítidas en donde aparece la cita (el homenaje) a otros films pertenecientes al canon occidental. Así, hacia el final del film en medio de una imagen onírica aparece un grupo de personas que transportan un barco en medio de la ruta mientras Fausta y su familia van en una camioneta a enterrar finalmente a la madre.

Vemos cómo la historia es narrada desde el presente a partir de una selección de elementos diversos. Si la historia depende de la memoria ésta se presenta entonces como una organización impura, como un montaje no histórico del tiempo (Didi-Huberman, 2009). Podríamos decir que en el planteamiento del cine de Llosa –y en este punto consideramos a su otro film *Madeinusa*- la experiencia visual busca una descomposición de la forma, o más exactamente, una destrucción de la forma reflejada en el siguiente precepto einsteniano: “Toda forma precisa es un asesinato de otras versiones”. Y ese asesinato supone tanto el reconocimiento de herencias anteriores, la puja con el referente (el verosímil realista), el injerto de todo lo anterior en otra forma y su descomposición, la búsqueda de una poética propia en donde las imágenes son focos de energía y de intersecciones de experiencia decisivas. El cine de Llosa no es inocente, elije como objeto un momento de la historia peruana que, como hemos visto al comienzo de este trabajo, no deja de despertar incomodidades, malestar y disputas en donde se juegan las ideologías y las posturas estéticas.

Bibliografía:

- Agamben, Giorgio (1995). *Homo sacer: II potere sovrano e la nuda vita* (Italia: Giulio Einaudi Editore).
- Abraham, Nicolás y María Torok (1976), *Cryptonymie. Le verbier de l'homme aux loups* (París: Aubier-Flammarion).
- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (Santiago de Chile: Cuarto Propio).
- A' Ness, Francine 2004 "Resisting Amnesia: Yuusachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru" en *Theater Journal*, Vol. 56, N° 3, pp. 395-414.
- Barrow, Sarah (2005) "Images of Peru: A National Cinema in Crisis" en Shaw en Lisa and Dennison, Stephanie (comps.), *Latin American Cinema* (Jefferson. North Carolina and London: McFarlane & Company) pp. 39-58.
- Bustamante, Emilio (27-02-200), "La teta asustada por Emilio Bustamante", *Páginas del diario de Satán. Blog de cine*, <http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/>
- Bustamante, Roberto (2006) "El juego de máscaras en *Madeinusa*" en *Argumentos. Coyuntura*, Publicación del Instituto de Estudios Peruanos, Año 1 N° 7, pp. 17-18.
- Cánepa- Koch, Gisela (19/01/2011) "La teta asustada de Caludia Llosa", Blog de Richard Ángelo Leonardo Loayza,. <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-71/canepa-koch>.
- Didi-Huberman Georges 2008 (2000). *Ante el tiempo. Historia del arte anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora).
- Hirsch, Marianne (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (Cambridge-Londres: Harvard University Press).
- Huyssen, Andreas 2000 "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia" en *Public Culture*, Vol. 12, pp. 21-39.
- Punte, María José. "Espacios del deseo: mirada y voz en el cine de Claudia Llosa" (trabajo inédito).
- Manusovich, Gisela (12/11/2010) "*Madeinusa* y *La teta asustada*: el borde de la Fiesta", Sitio personal *El cine en la mirada*. www.elcineenlamirada.com.ar.
- Ranzani, Oscar (21/07/10) "Los puristas se vieron afectados", *Página12, Espectáculos*, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-18684-2010-07-21.html>
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado: culture de la memoria y giro subjetivo de una discusión* (Buenos Aires- México: Siglo XXI Editores).
- Silverman, Kaja (1998). *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press).
- Szurmuk, Mónica (2009). "Posmemoria" en Robert M. Irwin y Mónica Szurmuk (comps.) *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* (Buenos Aires-México: Siglo XXI e Instituto Mora), pp. 224-228.
- Young, James E (2002). *Art Memory' Edge: After- Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (New Haven/ Londres: Yale University Press)
