

Notas sobre prácticas culturales e identidades en el Perú

Juan C. Godenzzi, Sebastián Ferrero y Catherine Poupeney Hart
(editores)



TINKUY

BOLETÍN DE INVESTIGACIÓN Y DEBATE

Nº 23– 2015

© 2015, Section d'Études hispaniques
Département de littératures et de langues du monde
Faculté des arts et des sciences
Université de Montréal

ISSN 1913-0481

EL CINE COMO ESPACIO DE REPRESENTACIÓN DE UNA MEMORIA EN *LA TETA ASUSTADA*

José R. Paredes Dávila
Université de Montréal

Resumen

Este artículo explora una dimensión del debate del conflicto armado en el Perú (1980-2000), a través de un análisis de tres secuencias de la película *La teta asustada* (Llosa 2009), en diálogo con algunas teorías de la memoria (Feld y Stites Mor, 2009; Hirsch, 2008). Una de las imágenes que estudiamos destaca el valor del quechua como código de transmisión *inter*-generacional de las principales víctimas del conflicto. Una segunda imagen advierte disonancias en la constitución de una memoria nacional consensual. Por último, este análisis distingue una dimensión conflictiva en las transferencias memoriales inmersas dentro de una lógica de mercado.

Palabras clave:

memoria, posmemoria, cine latinoamericano, Perú, transferencia cultural, quechua, Claudia Llosa, CVR.

Introducción

Entre 1980 y 2000, el Perú inició uno de los momentos más sangrientos de su historia republicana. En efecto, la violencia desatada entre el Estado peruano, Sendero Luminoso y el MRTA dejó una profunda marca en la psiquis colectiva y en el cuerpo social del país. La “Comisión de la verdad y reconciliación” (CVR) ha señalado que el conflicto armado dejó un saldo de 69 280 víctimas mortales. La mayoría de las víctimas provenía de las localidades más aisladas de la sierra y tenía como lengua materna, en muchos casos única lengua, el quechua. En tal sentido, las investigaciones de la CVR han confirmado una de las grandes obligaciones que encara el Estado peruano y la sociedad civil en el siglo XXI: la inclusión social (simbólica y material) de los más afectados por la violencia.

El debate sobre la memoria del conflicto armado ha marcado una etapa bisagra en la historia del Perú. Las discusiones sobre las visiones de aquellos años de violencia, caos e incertidumbre, han dejado claro que las memorias sobre aquel pasado están todavía en controversia. Tanto el Informe Final como el Informe Visual (Yuyanapaq) de la CVR, el proyecto del Museo de la memoria (o Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social) y el monumento “Ojo que llora”, han sido y siguen siendo objeto de polémica (Drinot 2009; Milton 2010; Poole y Rojas 2010). Asimismo, desde la cultura se han producido diversas manifestaciones de la memoria de aquellos años; en el arte popular, la

literatura, el cine, la música, etc. Algunas de estas manifestaciones han sido los retablos ayacuchanos de Claudio Jiménez, las historietas Rupay, la novela de Alonso Cueto, el teatro del grupo Yuyachkani, las películas de Palito Ortega Matute, entre otras (Milton 2014). En tal sentido, podemos afirmar que el debate sobre la memoria del conflicto armado en el Perú es un tema central que está reconfigurando diversas maneras de pensar la sociedad desde la cultura.

La representación del conflicto en el cine se inicia a finales de los 80s, y continua su curso durante la década de los 90s. Algunas de las películas peruanas que han llevado a la pantalla este momento histórico son *La boca del lobo* (Francisco Lombardi 1988), *Alias la gringa* (Alberto Durant 1991), *La vida es una sola* (Marianne Eyde 1993), *Sangre Inocente* (Palito Ortega 2000), entre otras. Esta temática ha continuado durante el periodo de transición del fujimorismo hacia la democracia (2000 - hasta la actualidad), en películas como *Paloma de papel* (Fabrizio Aguilar 2003), *Días de Santiago* (Josué Méndez 2004), *El rincón de los inocentes* (Palito Ortega Matute 2005), *Paraíso* (Héctor Gálvez 2009), *Las malas intenciones* (Rosario García-Montero 2011), entre otras. Aún así, esta continuidad temática no debería ser entendida como una constante uniforme, puesto que tanto la producción como la difusión de cada filme estuvieron determinadas por un contexto social y político particular, como parte de la evolución histórica del mismo conflicto (Valdez 2005).

El presente artículo explora una dimensión del debate sobre la memoria del conflicto armado en el largometraje de ficción *La teta asustada* (Claudia Llosa 2009), una de las películas peruanas contemporáneas más polémicas de los últimos tiempos. Aunque no se trata de un filme que representa los años del conflicto, nos parece que sí evoca la problemática de la memoria de quienes a pesar de no haber vivido durante la guerra, sí heredaron el trauma histórico, en este caso, los hijo(a)s de las mujeres quechua-hablantes víctimas de violación sexual. En tal sentido, consideramos que la segunda película de Llosa puede ser leída como un síntoma del debate de la memoria en el Perú y, tal como ha sugerido Gastón Lillo (2011), como una propuesta que plantea una manera de afrontar el trauma a la generación del posconflicto.

Antes de demostrar esta hipótesis, estableceremos algunas nociones fundamentales sobre el vínculo entre la imagen y la memoria (Feld y Stites Mor, 2009; Jelin, 2002), subrayando la importancia de la primera en la constitución de la segunda. Asimismo, vamos a utilizar la noción de posmemoria (Hirsch, 2001, 2008), concepto que nos servirá para pensar la experiencia de la generación que heredó la memoria de la guerra aunque no la vivió. Después de definir este marco teórico, vamos a analizar tres secuencias fílmicas, estableciendo un diálogo entre los Estudios de memoria y los Estudios cinematográficos, estudiando cómo se manifiesta la problemática de la memoria del conflicto armado peruano en las imágenes de la película y observando qué proponen sus espacios visibles (e invisibles) en términos de memoria.

Una de las imágenes que analizamos se presenta bajo la forma de una imagen-aural; la imagen de la lengua quechua, código de transmisión memorial utilizado por aquellas mujeres que fueron víctimas de violación sexual durante el conflicto y también por los herederos de su memoria. En una segunda imagen, la superposición de fotografías que no cuajan y marcos que se rompen ante la aparición de lo *obsceno*, nos sugiere la ruptura del cuerpo social y la imposibilidad de una memoria nacional, en el sentido asignado por Halbwachs (1950). Una tercera imagen nos advierte que, dentro de una lógica de consumo y despojada de sus huellas memoriales vinculadas a la experiencia traumática, la memoria de los herederos de las

víctimas tiende a disolverse para circular en un nuevo espacio cultural, en este caso, un lugar desvinculado con la problemática.

Pensar el pasado a través de las imágenes

El espacio ocupado por las imágenes es uno de los lugares privilegiados por la memoria. Con las imágenes el pasado regresa, se reconfiguran nuevos sentidos, podemos rememorar y transmitir nuestras vivencias a nuevas generaciones. Empero, la importancia de las imágenes no está vinculada únicamente con el tiempo pretérito. En efecto, sabemos que las imágenes vinculan dos temporalidades fuertes que conjugan la memoria: una que acentúa el pasado y otra que enfatiza el presente. Para Claudia Feld y Jessica Stites Mor, esta idea hace eco con las investigaciones pioneras del sociólogo Maurice Halbwachs (1950), quien ya había señalado que “la memoria se construye desde el presente; es el trabajo de recomponer, mediante las herramientas y materiales que provee el hoy, lo vivido en el pasado” (Feld y Stites Mor 2009: 25).

Pensar el tiempo pasado y reactivar la memoria a través de las imágenes implicará entonces un trabajo cognitivo. En efecto, sabemos que para representar y traducir lo que queremos recordar en diversos medios, la memoria pone en acción imágenes de nuestro archivo visual; activa nuestra imaginación, también imagen-en-acción. En este proceso, la memoria se retroalimenta de dos tipos de imágenes: aquellas que ocupan el campo de los imaginarios o las imágenes mentales, y aquellas que están inscritas en un soporte tangible, es decir, las imágenes materiales que circulan por una sociedad, en exhibiciones y en periódicos, en la televisión y en el cine, etc. (Feld y Stites Mor 2009). Las imágenes materiales que configuran la memoria tienen el valor de índices e instrumentos, de documentos de un archivo visual que pueden ser utilizados como parte del proceso cognitivo, y así, configurar nuevos significados en la rememoración de un pasado en apariencia visible pero más bien opaco¹.

Siguiendo el estudio de Feld y Stites Mor, queremos reflexionar sobre “las presencias y sentidos del pasado en nuestras sociedades”, observando con atención “las marcas simbólicas y materiales en las cuales se anclan estos procesos de rememoración” (2009: 31)². En tal sentido, planteamos que uno de los métodos que nos permiten utilizar una película como documento visual es la deconstrucción semiótica de aquellas secuencias de imágenes que evocan con mayor nitidez la problemática del conflicto armado peruano. Entendemos por deconstrucción semiótica una lectura que pone atención a la retórica de la imagen cinematográfica y sus códigos visuales, literales (como la traducción de una película o el título), denotativos (como las alusiones directas o señales contenidas en una secuencia

¹ Aún así, las imágenes materiales siempre dependerán de “modificaciones, moldeados y transfiguraciones que los grupos e individuos, desde los sucesivos presentes, ejercen en ellas” (Feld y Stites Mor 2009: 27)

² Tomando como centro de su investigación el caso de la memoria visual de la dictadura en Argentina, Feld y Stites Mor se preocupan por “analizar el proceso social de rememorar (y de olvidar), estudiando los diversos niveles en los cuales se da” (Jelin 2002: 2). Su proyecto de investigación no se limita a reconstruir una historia de aquellos años de violencia, sino que se preocupa por observar el espesor de las imágenes materiales del archivo visual (televisión, cine, fotografía).

filmica) y connotativos (como los vínculos culturales y simbólicos que conjugan otros sentidos más allá de la imagen en sí misma)³.

La generación de la posmemoria

A fines de los 80s surge en EEUU y Europa un interés por pensar la experiencia de la generación posterior a los sobrevivientes del *Schoab*⁴. En América Latina, en particular en Argentina y Chile, este interés se rearticula para pensar la experiencia de los hijos de los desaparecidos durante las dictaduras de Estado. Siguiendo esta preocupación por la manera en que las nuevas generaciones rememoran pasados trágicos no vividos, Marianne Hirsch (2008) plantea la noción de posmemoria, entendida como una estructura de transmisión inter- y trans- generacional del conocimiento y experiencia del trauma. Según Hirsch, la posmemoria podría vehicular tres sentidos: la respuesta de la segunda generación al trauma de la primera, una idea que nos ayuda a pensar la tendencia hacia la repetición como paradoja, y un modelo para observar lo singular en la iconicidad de las imágenes (2001: 8).

La generación de la posmemoria es consciente de que la memoria no está compuesta de eventos sino de representaciones. Se trataría de una generación que no busca protegerse del shock; en cierta medida, inmune al temor de la primera generación que sí vivió el trauma “en carne propia”. Hirsch nos dice que esta generación podría transformar la repetición en un medio eficaz para afrontar el pasado, evitando así el “eterno retorno” del trauma, la fijación o la parálisis. Además, la generación de la posmemoria estaría dispuesta a establecer una relación productiva con sus orígenes, más interesada en un trabajo creativo que en una acumulación de imágenes (2008: 107). Por último, podemos distinguir una posmemoria *inter*-generacional – vinculada con la transmisión de una experiencia vivida “en carne propia” a la siguiente generación que no la vivió, en cuyo caso el lugar de transmisión sería el espacio familiar o íntimo – y una posmemoria *trans*-generacional – ligada a un proceso nacional/político y cultural/archivístico, que implicaría un tipo de mediación incorpórea a través de sistemas de símbolos (2008: 110). La primera tiene un vínculo cercano con la memoria del trauma colectivo, mientras que la segunda está más ligada a una memoria hegemónica institucional.

Siguiendo a Hirsch, vamos a explorar cómo el filme *La teta asustada* (2009) nos ayuda (o no) a pensar la respuesta de la generación de la posmemoria en el Perú, analizando aquellas imágenes que poseen un vínculo significativo (e icónico) con la problemática del conflicto y explorando la presencia (o ausencia) de un trabajo de posmemoria productiva. Por otra parte, vamos a analizar cómo se traduce una memoria transmitida en un espacio familiar que denominaremos “espacio de los afectos” – espacio donde el código de transmisión de una memoria será una variedad de la lengua quechua adscrita geográfica y culturalmente al

³ Sobre la relación entre la imagen cinematográfica y la memoria, Pier Paolo Pasolini (1970: 11-12) nos dice que “hay todo un mundo en el hombre que se expresa predominantemente a través de imágenes significantes: se trata del mundo de la memoria y de los sueños. Cualquier esfuerzo reconstructor de la memoria es una ‘serie de im-signos’, o sea, de manera primordial, una secuencia cinematográfica”.

⁴ En referencia al genocidio de aproximadamente seis millones de judíos alemanes durante la segunda guerra mundial en los campos de concentración de la entonces Alemania Nazi. Algunos académicos también incluyen en este grupo al pueblo Romani, a los prisioneros de guerra de la ex-Unión Soviética y Polonia, tanto como a personas discriminadas por ser homosexuales.

pueblo de Accomarca (Ayacucho) – en un espacio de representación visual que denominaremos “espacio cinematográfico”.

La representación de una memoria en La teta asustada

El segundo largometraje de la cineasta peruana Claudia Llosa (Lima, 1976) generó mucha polémica en la prensa y en el ámbito de la crítica cultural y académica, local y extranjera. Se ha hablado bastante sobre *La teta asustada* debido a las expectativas que generó en el Perú al ser premiada por el Festival Internacional de Cine de Berlín y al ser nominada a los premios Óscar en la categoría “mejor película extranjera”. El debate sobre *La teta asustada* se inició incluso antes de su proyección en el Perú, descalificando (o no) la película con argumentos que tomaban como antecedente la polémica sobre *Madeinusa* (Llosa 2005)⁵. El debate sobre la obra de Llosa se ha enfocado sobretodo en el asunto de la representación del mundo andino desde la perspectiva de una peruana de raíces no “indígenas” que radica en Europa y no en los Andes⁶.

La teta asustada narra la historia de Fausta, una joven migrante ayacuchana que junto a su madre abandona su pueblo natal para instalarse en un pueblo joven de la ciudad de Lima⁷. El filme se inicia con la muerte de la madre y la transmisión del testimonio de su tragedia: fue violada por los militares durante la época del terrorismo. Acechada por el miedo heredado de la experiencia traumática de su progenitora, Fausta decide introducir una papa en su vagina. La protagonista sufre del mal de “la teta asustada”, enfermedad que en la película es presentada como una creencia “popular” sobre la transmisión física, vía lactancia, de los efectos traumáticos de la violación. Fausta debe cumplir con el rito a la muerte y enterrar a su madre en su pueblo de origen, sin embargo, no posee dinero para solventar los gastos. Gracias a un amiga de la familia de su tío, Fausta consigue trabajo como empleada doméstica en casa de Aída, una pianista de la aristocracia limeña. Las dos mujeres entablan una relación que estará condicionada al intercambio de perlas por canciones populares.

En casa de la pianista, Fausta establece una relación aún tímida y desconfiada con Noé, el jardinero; ambos personajes tienen como lengua materna el quechua. Transitando por un periodo de creatividad baldía, la pianista toma las canciones de Fausta y las incorpora su repertorio, que luego presenta ante el beneplácito y la ovación de la alta sociedad limeña. Aída incumple su promesa y desconoce la contribución de la sirvienta, sin embargo, la protagonista regresa a la casa de la patrona y recupera las perlas. A la salida del recinto, Fausta empieza a sangrar por la nariz y pierde el conocimiento. A continuación es auxiliada por Noé, quien la llevará cargada hasta el hospital para que le extraigan la papa. Al salir de alta, vende las perlas y obtiene el dinero que le permitirá enterrar a su madre. Ya embarcada en el viaje, para en la costa del Pacífico y arrastra el cuerpo embalsamado de su madre hacia

⁵ Se puede seguir el debate en este enlace <http://es.globalvoicesonline.org/2009/03/13/peru-controversia-sobre-la-teta-asustada/>

⁶ Protzel sostiene que en *Madeinusa* “el mandato del padre está en caída libre ante la irrupción del Gran Otro del hedonismo y el mercado [...]” (253-254). En consonancia con la entrada violenta del neoliberalismo en el Perú, la película refleja un modo de ver “más autónomo con respecto a la tradición indigenista pero atado a la posibilidad del enfoque arbitrario en la medida en que esta se va reinventando, corolario del progresivo debilitamiento de la memoria colectiva” (2009: 255).

⁷ En simultáneo, la película muestra imágenes de costumbres populares (matrimonios), aunque edulcoradas con un tinte *kitsch* que caricaturiza las tradiciones y contrasta radicalmente con la historia principal.

la orilla. Luego se detiene a contemplar la inmensidad del mar. En la última secuencia, Fausta recibe una flor de papa como regalo del jardinero.

El guión de *La teta asustada* tiene como antecedente el testimonio de una de las víctimas de la matanza de Accomarca (1985), versión recopilada en un estudio de campo de la antropóloga médica Kimberly Theidon (2004). La obra de Theidon recurre a las disciplinas de la antropología y la psicología para entender cómo las comunidades campesinas están reconstruyendo sus vidas individuales y colectivas por medio de sus propias prácticas culturales, es decir, ritos, mitologías, lengua, música, etc. Por otra parte, Theidon ha propuesto la noción de “la teta asustada” como “teoría sobre la violencia de la memoria y como realidad fenomenológica”, señalando que las memorias no solo habitan la arquitectura, los museos y los monumentos, puesto que “memories also sediment in our bodies, converting them into historical processes and sites” (2008-2009: 10).

Aunque en apariencia *La teta asustada* se inscribe dentro de la problemática sobre la memoria del conflicto armado en el Perú, el filme propone más bien el olvido como condición necesaria para liberarse aquel pasado traumático. En efecto, el segundo filme de Llosa hace referencia a la problemática a través de un lenguaje elíptico, sobrecargado de un simbolismo que algunos críticos han asociado a la corriente del realismo mágico. Aún así, tal como nos sugiere Gastón Lillo (2011), pese a que la película no muestra el proceso de cura de Fausta, la sanación ocurre a través de la revitalización lingüística del quechua en la “confrontación” con la pianista y en la relación con el jardinero. Sin embargo, ¿bastarían una afirmación cultural y una apertura a la dimensión erótica de la vida para sanar las memorias de aquellos que heredaron el trauma de la violencia?

Si el argumento que planteamos en el párrafo anterior es válido, el siguiente paso será recuperar las imágenes cinemáticas que evocan con mayor claridad la problemática de la memoria. Para cumplir con este objetivo vamos a plantear una lectura de tres secuencias de la película, en diálogo con una gramática y una semántica propiamente cinematográficos, a partir de tres nociones: *banda imagen/sonido* (¿cuál es el sentido de la musicalidad del quechua en la película? ¿qué nos dice el tratamiento acústico y qué imágenes evoca?); *hors-champs* (¿qué observamos en la relación entre el campo que el encuadre hace visible y el campo que no se ve, el *hors-champs*; o, en otras palabras, cuál es la relación entre la escena visible y lo que no entra en escena, o entre la escena y lo obscuro?); y *discurso indirecto libre* (¿qué nos dice el antagonismo entre las miradas de la cámara, objetiva(s)/subjética(s), sobre la cuestión de la memoria?).

La primera secuencia de nuestro análisis (Llosa 1:00-4:34) se inicia con el fondo negro de la pantalla y un canto fúnebre en lengua quechua. Podemos leer la traducción del canto gracias a los subtítulos. Se trata del testimonio de la violación de una mujer. En la siguiente imagen en *primer plano* vemos que el canto proviene de la voz de una anciana indígena que está sentada en una cama⁸. A continuación, el perfil de Fausta entra lateralmente en el encuadre y se produce un diálogo entre las dos mujeres. Luego la cámara cambia de plano, ahora se acerca al marco de una ventana a través de la cual podemos distinguir un pueblo joven. En este movimiento lento hacia la ventana, vemos a Fausta de espaldas a la cámara, entrando y saliendo del plano, hasta su incursión lateral en el encuadre, de cara al objetivo. La protagonista queda fijada por la cámara en *plano medio corto*, con el pueblo joven de fondo,

⁸ El *primer plano* establece una distancia que evoca confianza e intimidad respecto al sujeto.

mientras la madre muere fuera del plano y el encuadre se superpone al marco de la ventana⁹. Un segundo fundido en negro cierra el *incipit* y anuncia el título de la película.

Si para José María Arguedas la música abre las puertas de la memoria (1978: 56), en esta secuencia, también *incipit* del filme, la canción de la madre abre la problemática que plantea el filme desde un inicio. El canto fúnebre en quechua representa la apertura de una memoria mal cicatrizada, evoca una memoria cultural herida, el síntoma de un pasado trágico irresuelto. Además de relatar los detalles de la violación grupal en la que fue víctima de los militares cuando estaba embarazada de Fausta, la madre nos dice que es importante “regar la memoria” que se está secando, como una planta que no recibe los cuidados que necesita¹⁰. Así, el filme nos sitúa explícitamente en la problemática de la memoria y al mismo tiempo anticipa el papel simbólico del jardinero en la curación de la protagonista.

Madre e hija cohabitan un espacio íntimo y familiar, el espacio privado del código de los afectos, en este caso, el espacio de la lengua quechua en su variante ayacuchana. Se trata de un código oral que el espectador no familiarizado con la tradición andina solo llegará a descifrar por los subtítulos en castellano. Sin duda, el quechua tiene una función inherente al relato que se quiere contar y por ello es de vital importancia para la totalidad de la película. La lengua de los desplazados por la guerra es el código de comunicación entre madre e hija, un código inter-generacional que hace posible la transmisión de la memoria traumática. En ese sentido, esta primera secuencia es el principal punto de referencia a los antecedentes históricos que confirman las violaciones sexuales cometidas contra las mujeres-quechua hablantes andinas.

El carácter íntimo que adquiere el quechua se logra gracias al tratamiento acústico, detalle que le permite fluir en el espacio del relato como en el interior de los personajes. Mientras escuchamos una conversación en lengua quechua, el encuadre de la cámara nos sitúa en una habitación austera y nos traslada hacia una vista del pueblo joven (barriada o favela). Michel Chion nos dice que “if we can speak of an audiovisual scene, it is because the scenic space has boundaries, it is structured by the edges of the visual frame. Film sound is that which is contained or not contained *in an image* [...]” (1994: 68). Por lo tanto, la imagen-sonora del quechua, imagen fuera del campo visible, es inherente a la secuencia audiovisual. El canto fúnebre de la madre trasciende la imagen en sí, asigna un sentido a esta secuencia de imágenes que se nos presentan como cuadros inconexos, como imágenes sin códigos.

La lengua materna de los desplazados por la guerra se desvanece en los límites entre el espacio interior y el espacio exterior, es decir, entre la habitación donde madre e hija comparten una tragedia y la vista que nos deja la ventana hacia el pueblo joven de *Manchay*¹¹. En efecto, el quechua se transfigura para conectar los marcos; se hace imagen e índice que conduce el movimiento de un plano cinematográfico a otro. Si el castellano hubiese sido el código de transmisión de la memoria traumática, el valor de esta secuencia se alejaría de los antecedentes históricos del conflicto. De hecho, la iconicidad del quechua sugiere una simbiosis entre la imagen de la madre, quechua-hablante monolingüe, la imagen de la hija, quechua-hablante bilingüe, y la imagen del pueblo joven, habitado por ambas generaciones.

⁹ El *plano medio corto* encuadra a la protagonista desde la cabeza hasta la cintura para aislarla dentro de un recuadro y concentrar la atención en ella.

¹⁰ En los subtítulos del canto de la madre podemos leer “Comeré si me cantas/ y riegas esta memoria que se seca/ No veo mis recuerdos, es como si ya no viviera”.

¹¹ *Manchay* es un vocablo quechua que podemos traducir al castellano por *miedo*. El pueblo joven de Manchay existe fuera del espacio del relato cinematográfico.

Esta simbiosis adquiere un carácter social significativo: pasa de un estado de memoria inter-generacional a un estado de memoria trans-generacional, sale del espacio íntimo de los afectos hacia el espacio público del pueblo joven. De esta manera, la memoria transita la imaginación del espectador de *Manchay* a través de un hilo conductor que estabiliza la unión en una imagen-aural: la imagen de la lengua quechua¹².

Otro elemento sustancial en esta secuencia es aquello que el encuadre de la cámara hace visible y aquello que queda fuera de escena, el vínculo entre el *champ* y el *hors-champ*, o la escena y lo obsceno. Irma Velez nos dice que la estética de Llosa se sustenta en un movimiento de cámara que traiciona toda mirada anticipativa y sugiere que se trata de “una estética de superación de lo obsceno y de las obscenidades de la memoria” (2011: 42). Para Velez, la segunda película de Llosa lograría construir una metáfora de la violencia política “evocando la obscenidad del delito al que jamás nos expone visualmente” (2011: 35). Según este argumento, lo que está más allá del marco de la imagen, es decir, lo que está fuera de escena (*hors-champ*), coincide con lo que llama lo “obsceno”, entendido tanto en sentido moral (o político) como en términos estéticos. De acuerdo con esta lectura, la reconstrucción de la identidad de Fausta surgiría a partir de la experiencia propia y el goce del propio cuerpo, en contraposición al “pesimismo popular” de la visión de la madre como transmisora del miedo.

En un primer sentido, la palabra *obsceno* del latín *obscēnus* nos remite a algo que ofende nuestro pudor sexual, mientras que en un segundo sentido, evoca algo de mal gusto, de mal augurio, hiriente, chocante, trivial, sucio y corrupto. Ambos sentidos varían de acuerdo con los valores morales propios de una época, una cultura y un lugar. Asimismo, *obsceno* evoca un sentido teatral, “ante la escena” u *ob-scena*, mientras que en el cine sugiere la distinción entre lo visible en la escena (el *champ*) y lo que queda fuera de escena (el *hors-champ*). Según la lectura de Velez, el sentido moral de lo obsceno en el *incipit* del filme (la violación sexual de la madre) se lograría superar a través del *ob-sceno*, es decir, a través de lo que queda en escena (*champ*) o dentro del marco que fija la cámara. En resumen, Velez entiende la estética de Llosa como una mirada “desde lo *ob-sceno* contra lo obsceno” (2011: 35) o desde lo que queda en escena (*champ*) contra lo que queda fuera de escena (*hors-champ*), por obsceno en un sentido moral y político.

Aún así, el solo hecho de evocar la tragedia de la madre en el doblaje del quechua al castellano es en sí obsceno; aunque el filme no muestra las imágenes de la violación colectiva cometida por los militares, no se logra superar la obscenidad, puesto que el crimen es descrito con detalle en los subtítulos¹³. Sobre este punto, Jean Baudrillard, nos dice que “lo

¹² Sobre este punto, Escobar sugiere un cambio en las actitudes hacia las lenguas como el quechua y el aymara en el Perú del siglo XXI, tendencia que sintoniza con una revitalización lingüística que se manifiesta en espacios sociales como los medios de comunicación masiva (radio, televisión y cine) y la expresión de la cultura popular en la música, la prensa, la literatura, etc. Este fenómeno es el reflejo de un deseo de expresar y transmitir una identidad a través de una actitud positiva (no solo afectiva) hacia la cultura andina y las lenguas nativas. Esta disposición facilitaría la transmisión de esta lengua a nuevas generaciones de migrantes, ahora ya instalados en la gran ciudad. En suma, Escobar percibe un cambio de actitud social que estaría promoviendo la emergencia de nuevos espacios culturales (en este caso urbanos) tanto como el resurgimiento de una nueva identidad cultural (2001: 132).

¹³ Sobre este punto, la CVR señala que “alrededor del 83% de los actos de violación sexual son imputables al Estado y aproximadamente un 11% corresponden a los grupos subversivos (Sendero Luminoso y el MRTA). Si bien estos datos marcan una tendencia importante de la mayor responsabilidad del Estado en los actos de violencia sexual, es importante tener presente que los grupos subversivos fueron responsables de actos como

obsceno es lo que no es visible, ni representable” (1983: 62) ya que “el modo de aparición de la ilusión es el de la escena mientras que el modo de aparición de lo real es el de lo obsceno” (1983: 48). Siguiendo a Baudrillard, en esta secuencia la aparición de lo obsceno nos llega a través de los subtítulos, a través de la escritura que horada el fundido en negro, haciendo de la imagen obscena del delito una imagen legible. Es decir, la imagen-letrada de los subtítulos transgrede la invisibilidad aparente de la pantalla oscura y la imagen-aural del quechua; lo obsceno se desvela ante nosotros cuando la escritura irrumpe en el espacio íntimo del quechua oral.

La segunda secuencia que vamos a examinar se inicia cuando Fausta aguarda en la cocina el llamado de la pianista (Llosa 25:11-29:34). La protagonista se levanta, abre la puerta y camina por la sala hasta llegar al espacio culto de Aída. A continuación vemos a la pianista instalando unas fotografías, de espaldas a la cámara, perforando la superficie de la pared con un taladro. Como fondo, la pared decorada con fotografías, entre ellas la imagen de un piano y el foto-retrato de un militar, probablemente un ex-alto mando militar. Lo que viene después es un juego de espejos. La protagonista sostiene el taladro frente al foto-retrato del militar pero aún no reconoce su imagen. En el siguiente plano, el cuerpo de la pianista entra en el encuadre dejando resaltar su collar de perlas, como prefigurando el pacto entre ambas mujeres. Luego el reflejo de Fausta se posa en el vitral que protege el foto-retrato del militar, ella distingue con nosotros la imagen y abandona la habitación. Aída, voltea sorprendida y queda fijada en *plano medio*. Fausta, ahora en la cocina, sangra por la nariz y canta en lengua quechua mientras trata de limpiar su herida, manifestación física del trauma psicológico.

En esta secuencia parece brotar sangre de la memoria traumática heredada de la madre, memoria que resurge cuando Fausta ve la imagen del militar. En el campo que hace visible el encuadre de la cámara, podemos ver con ella su propio reflejo junto al retrato del militar. Las dos imágenes, el reflejo de Fausta y la imagen del militar, están superpuestas dentro del marco de la foto y del encuadre que impone la cámara. Fausta ve la imagen de su fijación traumática, no ve una foto de familia como quizás vería Aída, sino la memoria traumática inscrita en el cuerpo de su progenitora, y ahora en su cuerpo. La protagonista recuerda que su madre fue violada por los soldados, el uniforme militar y las botas son indicios de sus recuerdos. Si Baudrillard ha señalado que lo obsceno posee “una violencia oculta” (1983: 62) que “se convierte en el espejo de la obscenidad visible del poder” (1983: 41), la superposición de imágenes evoca la aparición de lo obsceno en el poder de la imagen del militar y la reminiscencia del delito obsceno que fragmentó el cuerpo y la psiquis de la madre, es decir, la memoria traumática heredada por Fausta.

En el recorrido de la protagonista hacia la habitación de Aída, la cámara se interna atenta a los detalles, con una mirada que se bifurca produciendo un desdoblamiento que podríamos asociar al *discurso indirecto libre*. Este desdoblamiento confluye cuando se superponen el encuadre de la cámara y el marco del foto-retrato del militar. Aquí no podríamos identificar las imágenes objetivas ni subjetivas: la mirada de Fausta y la mirada de la cámara se confunden produciendo un efecto de extrañamiento. Según Gilles Deleuze, el *indirecto libre* emerge cuando los límites entre las imágenes objetivas (lo que ve la cámara) y subjetivas (lo que ve el personaje) se desvanecen, pierden su identificación y se descomponen para recomponer un nuevo lenguaje poético (1987: 198-208). El *indirecto libre* transgrede los límites de la mirada, violenta las fronteras de los marcos, evoca la aparición de lo obsceno en la

aborto forzado, unión forzada, servidumbre sexual” (2003: 277).

superposición de miradas e imágenes. Cuando vemos la imagen del militar y el reflejo de Fausta junto a él, estamos ante la evocación de los abusos de los militares. Lo obsceno se hace latente en el poder de la imagen incólume de la institución castrense, imagen de la que Fausta es tan solo un reflejo.

La doble mirada expresada a través del *indirecto libre* evoca un desencuentro que sugiere la ruptura de la posmemoria de Fausta y su imposibilidad de verse reflejada en la memoria que evoca el foto-retrato del alto mando de las Fuerzas Armadas. El peso de la obscenidad del testimonio de la madre no soporta la superposición de los marcos, no aguanta el peso de la obscenidad de la imagen del militar junto a Fausta, violenta los límites. Este artificio produce la reminiscencia del delito obsceno; cuando Fausta sangra por la nariz, asume como lesión propia la herida producto de la violencia sexual inscrita en el cuerpo y en la psiquis de la madre¹⁴. Aunque podríamos tener la impresión de que la posmemoria en la protagonista se ha reactivado, esta secuencia parece sugerirnos que no se trata de una posmemoria productiva, tal como lo entiende Hirsch, en el sentido de un ejercicio de reconstrucción filial para evitar la fijación, superar el trauma y la repetición. Fausta quiere esconder su síntoma; quiere esconder una herida mal cicatrizada, una herida que secreta, es decir, la fijación de una memoria traumática heredada¹⁵.

La tercera secuencia que vamos a estudiar se produce en el teatro (Llosa 1:10:37-1:13:04). Fausta y la pianista están en el camerino. Luego vemos solo a Fausta en actitud de espera. Otra mujer abre la puerta y entrega un ramo de flores dedicado a la pianista. La protagonista deja las flores a un lado y permanece sentada. A continuación escuchamos el sonido de un piano que reproduce las primeras notas de una canción. Hasta aquí, no sabríamos identificar las similitudes entre la interpretación de la pianista y la canción de Fausta. De pronto, la protagonista reconoce su melodía, deja las flores y abandona el vestidor. Fausta camina hacia el escenario del teatro, y acelera el paso mientras la música deviene cada vez más intensa. Conforme avanza, las luces del pasillo se van atenuando, pero una vez que llega a la chácena¹⁶, su imagen se pierde en la oscuridad total. Por fin el concierto termina, el público del teatro está aplaudiendo efusivamente a Aída mientras que la protagonista permanece detrás del telón. Desde la penumbra, Fausta descubre con nosotros que la pianista ha robado su canción, es decir, ha robado su memoria.

Antes de iniciarse el recorrido de la protagonista hacia el telón, vemos en el fondo del plano un espejo que recrea un efecto de profundidad espacial. Este espejo no solo amplifica las dimensiones del espacio, sino que además produce una sensación de profundidad latente en el momento en que la protagonista reconoce su canción y va hacia ella; evoca un recorrido hacia la memoria. Esta sensación de profundidad sugiere una inversión afectiva que es visible en la secuencia cinematográfica. Por unos segundos el espectador puede sentir

¹⁴ Cuando Fausta empieza a sangrar por la nariz, corre de inmediato a la cocina, abre el caño del fregadero y se limpia con agua mientras canta en lengua quechua “Cantemos, cantemos / Hay que cantar cosas bonitas / Para esconder nuestro miedo / Cantemos, cantemos / Cantemos cosas bonitas / Para disimular nuestro miedo / Esconder nuestra heridita / Como si no existiera, no doliera”. Esta secuencia sugiere que la herida que secreta está inscrita en su posmemoria y en su cuerpo, mientras que el sangrado por la nariz evoca la manifestación física del traumatismo psicológico heredado y todavía irresuelto, en estado de fijación.

¹⁵ Entendemos por fijación la represión que ejerce un sujeto frente a un objeto determinado, que deviene objeto de su fijación, produce el estancamiento y la compulsión hacia la repetición (Lillo 2011).

¹⁶ La chácena es el espacio detrás del escenario del teatro, entre el fin del corredor y el telón, generalmente utilizado para ampliar el escenario en profundidad o para almacenar escenografías.

el malestar de Fausta y en simultáneo el sonido de los golpes de las teclas del piano; puede percibir esa mecanicidad que se impone sobre una memoria cultural, sobre unas canciones populares probablemente aprendidas en el espacio del código de los afectos, en el espacio familiar del quechua. De esta manera, el artificio del primer espejo logra amplificar las resonancias de la memoria de la protagonista; la puesta en escena del espacio de representación filmica es funcional a la tensión que se quiere crear, evocando un momento de angustia en el que la música llama otra vez a la memoria.

Cuando Fausta inicia su recorrido por el pasillo en plano *traveling retro*¹⁷, su imagen se desdobra en otro espejo que está situado a su izquierda. Este espejo provoca un reflejo que parece sugerir la extracción de su memoria heredada. Este reflejo anticipa la recomposición de las canciones populares bajo la forma de un nuevo artefacto cultural. Tal como señala Lillo, “desde el punto de vista de la memoria y del olvido, el gesto de la pianista tendiente a borrar el pasado de las canciones [...] debería interpretarse en el marco de una lógica propiamente capitalista donde se desarrolla la escena.” (2011: 443). Este detalle sugiere que la memoria cultural de Fausta está saliendo de sí misma para circular en un nuevo espacio cultural: la sociedad de especialistas, en este caso músicos o aficionados a la música clásica. De ser así, la doblez fantasmal de Fausta anticipa el desvanecimiento de una memoria, inscrita además en el cuerpo de la madre, en la mecanicidad que impone una sociedad de consumo neoliberal a través de la circulación de mercancías enajenadas de sus huellas memoriales primigenias.

En esta tercera secuencia la memoria de Fausta y su música se encuentran cuando ella es capaz de reconocer su canción, y así, de reconocer su memoria. El reconocimiento de la memoria a través de la música evoca una sensación afectiva: la tensión es palpable en la expresión de su rostro que parece decirnos que su música ha reactivado su memoria. Su memoria se emerge cuando su música toca las fibras más sensibles de sus recuerdos y a través de ellos despierta los lazos afectivos que tiene con su comunidad imaginada¹⁸. Empero, si en el movimiento hacia el escenario Fausta se reconoce en su memoria, en la oscuridad detrás del telón también reconoce que su memoria ha sido instrumentalizada: es testigo con nosotros del momento en el que se consume su pacto. Entonces podemos ver la verdadera cara de la pianista. Tal nos dice Lillo, Aída juega el rol de un operador del olvido, desaparece las huellas memoriales en las que se anclaba la memoria cultural de Fausta (2011: 443). La pregunta que emerge luego de esta reflexión es ¿cómo funciona esta instrumentalización y este desanclaje de una memoria? Sobre este punto, Halbwachs señala que:

[...] un músico [de orquesta clásica] fijará su atención en un canto o en una fiesta popular, porque podría anotarlo para que figurase como tema en una sonata o en una composición orquestada. El profano separa la melodía de la sonata. En cambio, el músico separa el canto de los demás cantos, o en el canto separa el aire de la letra, e incluso determinadas medidas del aire entero. Así, separado, despojado, empobrecido en una parte de su sustancia, el aire será ahora transportado a la sociedad de los músicos, y pronto se presentará bajo un nuevo aspecto. (1950: 179-180)

¹⁷ En el *traveling retro* la cámara se ubica frente al sujeto y va retrocediendo a medida que el este avanza.

¹⁸ Según Benedict Anderson (1983), tanto la prensa como la novela son dos medios que habrían permitido la representación nacional de una comunidad imaginada, y en consecuencia la configuración de una conciencia nacional. Nosotros empleamos el término más bien en alusión a la influencia de la cultura popular de los migrantes andinos que dejaron sus tierras para instalarse en la ciudad y asimismo reestructuraron una nueva comunidad imaginada a través de su lengua, su música y sus costumbres.

Desprovista de anclaje en la memoria nacional, la canción de Fausta puede circular libremente dentro de una lógica de mercado, como un artefacto vacío de significado que espera ser resignificado en otro contexto, ajeno a la problemática que plantea la película en el *incipit*. De esta manera, la resolución de esta secuencia sugiere una ruptura con la problemática de la memoria, no solo la ruptura del pacto de Fausta sino también la ruptura del pacto entre madre e hija: la ruptura de una memoria inter-generacional recibida en el espacio de los afectos que compartieron dos mujeres quechua-hablantes¹⁹.

Aída ejecuta una traducción escrita según los códigos de una partitura que Fausta no podrá leer, pues su memoria cultural y la de su madre se inscriben según los códigos de la oralidad del quechua. En ese sentido, la mecanicidad del piano y los códigos que impone la sociedad de especialistas reproducen una memoria despojándola de sus huellas memoriales inter-generacionales ligadas a la experiencia traumática de la violencia. Sobre este punto, Lillo nos dice que “en términos de transferencia cultural, estamos frente al desplazamiento de un artefacto cultural de un campo a otro al interior de una misma cultura: la peruana” (2011: 441). Lillo advierte que las transferencias culturales implican siempre una dimensión conflictiva y política; “¿quién borra la memoria de quién, qué huella memorialística prevalece, quién se apropia de la memoria de otro, qué fuerzas orientan la fragmentación y la retotalización de la memoria?” (2011: 442). En tal sentido, la secuencia del concierto evoca una transferencia cultural aunque también una apropiación cultural, problemática e injusta, ya que omite una negociación entre ambas partes. En cierta medida, Fausta está en desventaja cuando todavía no es consciente del valor de su memoria, antes de que esta circule en la sociedad de especialistas²⁰.

Por otro lado, justo en el momento en que Fausta llega al final del corredor, la cámara cambia de encuadre en un movimiento elíptico hacia el telón. En este movimiento hacia el escenario del teatro burgués, la imagen de Fausta se disuelve en la oscuridad de la chácena. En este pequeño espacio preambular se representará la consecuencia lógica del desdoblamiento previo de la imagen de Fausta en el espejo, corolario de su fragmentación y de la extracción de su memoria cultural. No se trata entonces de una oscuridad fortuita, sino de un espacio obscuro fuera de escena; un fundido en negro donde la pantalla y el espacio de representación cinematográfica se confunden. Así, la oscuridad de la chácena nos sugiere el final del trayecto de Fausta, el desvanecimiento de su memoria cultural primigenia, ahora en circulación dentro de la escena teatral, dentro del espacio de la sociedad de especialistas, también espacio de circulación de mercancías. Aquí seremos testigos, junto con la protagonista, de la instrumentalización mecánica de una cultura popular que ha perdido su

¹⁹ En su exploración sobre la dictadura de Pinochet en Chile, Stern (2006) propone dos ideas para ampliar la reflexión sobre la problemática de la memoria: la dicotomía “memoria/olvido” y la idea del “pacto de Fausto”. La dicotomía memoria/olvido habría sido afianzada en la comunidad de derechos humanos en su lucha contra el olvido impuesto por regímenes de secreto y desinformación. El pacto de Fausto insinúa más bien la complacencia moral como precio implícito en el bienestar económico. En otras palabras, Stern sugiere que las clases adineradas y medias de Chile habrían desarrollado un “mecanismo amnésico” para salvaguardar sus intereses económicos, es decir, habrían sellado el pacto de Fausto al olvidar. Aunque no exploramos aquí este concepto, las alusiones son explícitas en el nombre de la protagonista, que es también el nombre de la versión francesa de la película.

²⁰ Aún así, consideramos la capacidad de agencia del personaje, que es además femenino, es decir, un género cuya agencia ha sido continuamente obstaculizada y negada a través de la historia. En este caso valdría la pena subrayar que la capacidad de crear arte, componer canciones como lo hace Fausta, podría superar el plano de la expresión meramente instrumental.

memoria. Así, el fundido en negro cierra la memoria, evoca el olvido y el pacto de Fausta con la pianista.

Si bien el espectador tiene la ventaja de ver con la cámara a todos los personajes, el hecho de que el plano deje al público de la pianista precisamente en el centro del encuadre podría ser sugestivo. Si observamos la configuración del plano cinematográfico, aunque este público no mira ni a Fausta ni a la cámara, está ubicado precisamente al frente del espectador del filme. De hecho, el espiral de representación podría funcionar aquí como un tercer espejo (Foucault 1966: 19-31; Deleuze 1987: 99-363); la pantalla podría funcionar como un cristal que refleja “that society's self-image” (Assmann y Czaplicka 1995: 133). Si este argumento es válido, el espiral reflejaría los desencuentros entre la imagen de una memoria robada y la imagen de una memoria puesta en escena. En tal sentido, la resolución de esta secuencia parece evocar el reflejo de una sociedad espectacular en la que el desvanecimiento de la memoria es cada vez más patente, en la que el espectador es casi un reflejo del público que asistió al teatro; la sociedad puesta en escena por y para el espectáculo.

Conclusión

En la primera secuencia de nuestro análisis hemos podido observar como la vitalidad del quechua nos sitúa de lleno en la problemática de la generación de la posmemoria, es decir, de la generación que heredó el trauma de la violencia de la guerra inscrito en el cuerpo y en la psiquis de la madre. Además, esta secuencia sugiere la pérdida (o transformación) de una memoria inscrita en la oralidad del quechua. Por último, aunque la imagen-aural de la memoria cultural quechua pudiera establecer un hilo conductor en esta secuencia, esta imagen será transgredida en la aparición de lo obscuro, es decir, en el doblaje del quechua al castellano, en la aparición de la imagen-letrada (los subtítulos) que nos expone al delito obscuro cometido por los militares.

En la segunda secuencia, hemos examinado como la superposición del reflejo de Fausta en la imagen del militar evoca la violación de la madre, evoca la aparición de lo obscuro y nos sitúa explícitamente en la problemática de la posmemoria. Como hemos señalado en el análisis, la memoria de Fausta está fijada y atrapada en su síntoma, en su representación que parece ser tan solo un reflejo de la imagen obscuro del poder del militar. Fausta canta para olvidar, para tapar su herida, su secreto que secreta, y no para sanar, ni para cicatrizar. En tal sentido, la manifestación física del trauma heredado de la madre, es decir el sangrado por la nariz, evocaría no solo la ruptura del cuerpo de la protagonista, sino también la ruptura de los cuerpos de las mujeres quechua-hablantes víctimas de los abusos de las Fuerzas Armadas y la ruptura del cuerpo social.

En la tercera secuencia, hemos examinado como se consume el pacto de Fausta, como su imagen se disuelve en la oscuridad y como el carácter inter-generacional de su memoria pierde sentido en un espacio espectacular que ella observa detrás del telón, desde los márgenes. Según nuestro punto de vista, en esta secuencia el reconocimiento de la memoria ocurre a través de la música, es decir, la canción popular de Fausta evoca una sensación afectiva en el proceso de recordar²¹. Empero, desprovista de alguna huella memorial que

²¹ Esta idea evoca la etimología de la palabra “recordar” compuesta por el prefijo re- (regresar, otra vez) y el lexema o raíz cor (corazón, mente), en inglés *to know something 'by heart'* (de memoria) y en francés *connaître et apprendre 'par coeur'* (de memoria).

tenía en la memoria nacional inscrita en el cuerpo de la madre, su música circulará dentro de una lógica de mercado. En efecto, en la trasfencia cultural en el espacio de representación teatral su memoria quechua se desvanece. Desde los márgenes del *locus* de la “sociedad del espectáculo”, Fausta observará la transformación incorpórea de su memoria heredada .

Sabemos por otra secuencia que no exploramos aquí que la protagonista recuperará las perlas por voluntad propia. Aun así, nunca confrontará a la pianista para reprobar su traición, tampoco el filme se lo permite ni sugiere esta posibilidad, y menos aún, plantea una situación de reciprocidad o diálogo entre las dos mujeres. Si asumimos que “las artes, el cine en este caso, son el espacio para ejercitar esa ciudadanía de la imaginación y procesar esos abismos mudos que abundan en nuestras relaciones cotidianas” (Vergara 2012), *La teta asustada* no promueve necesariamente un ejercicio político en términos de inclusión social, sino más bien una actitud económica frente a un capital cultural y memorial. En el segundo largometraje de Llosa lo social adquiere una dimensión cultural pero no expresamente política, a través de una correspondencia entre la mirada y la memoria, que es a la vez transgredida, provocando un efecto de extrañamiento por medio del *indirecto libre* y un movimiento espiral de reflejos que se rompen. En suma, imágenes divergentes que no llegan a consolidar una idea clara de memoria colectiva, en el sentido que plantea Halbwachs (1950).

Si bien la puesta en escena de lo obscuro a través del *champ/hors-champ* nos permite pensar una dimensión de lo social sin trivializar la experiencia trágica de las mujeres que fueron víctimas de violación sexual, consideramos que la afirmación identitaria de Fausta no llega a concretarse en su identificación con la memoria de la progenitora; la memoria de la madre se disuelve en la oscuridad del teatro a través de un giro estético que evade la problemática. Por último, aunque el filme no plantea nada concreto en términos de una posmemoria activa que se enfrenta a un pasado heredado, sí recrea un momento de transmisión de una memoria, lo cual no significa que la película no produzca algún efecto o reacción en la generación que heredó el trauma de la guerra y que además pudo ver el filme.

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict. 1983 [1991]. *Imagined Communities. Reflections about the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso.
- ARGUEDAS, José María. 1978 [2006]. *Los ríos profundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- ASSMANN, Jan & John CZAPLICKA. 1995. “Collective Memory and Cultural Identity”. *New German Critique* 65: 125-133.
- BAUDRILLARD, Jean. 1983. *Les stratégies fatales*. París: Grasset & Fasquelle.
- CHION, Michel. 1994. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. 2003. *Informe Final*. Consultado en línea 01-2012 y 02-2014. <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>>
- DELEUZE, Gilles. 1987. *L'image-temps*. París: Minuit.
- DRINOT, Paulo. 2009. “For Whom the Eye Cries: Memory, Monumentality, and the Ontologies of Violence in Peru”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 18, 1: 15-32.
- ESCOBAR, Anna María. 2011. “Dinámica sociolingüística y vitalidad etnolingüística: quechua y aimara peruanos del siglo XXI”, en W. Adelaar, P. Valenzuela y R. Zariquiey (ed.),

- Estudios sobre lenguas andinas y amazónicas. Homenaje a Rodolfo Cerrón Palomino*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 125-145.
- FELD, Claudia & Jessica STITES MOR. 2009. *El pasado que miramos: memoria e imagen ante a historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- FOUCAULT, Michel. 1966. *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. París: Gallimard.
- HALBWACHS, Maurice. 1950 [2004]. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HIRSCH, Marianne. 2008. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* 29, 1: 103-128.
- . 2001. "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory". *The Yale Journal of Criticism* 14, 1: 5-37.
- JELIN, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- LILLO, Gastón. 2011. "La teta asustada de Claudia Llosa ¿memoria u olvido?". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 73: 421-446.
- LLOSA, Claudia, dir. 2009. *La teta asustada*. Guión de Claudia Llosa. Oberón Cinematográfica, Wanda Vision, Vela Producciones.
- . dir. 2006. *Madeinusa*. Guión de Claudia Llosa. Oberon Cinematográfica, Wanda Vision, Vela Producciones.
- MILTON, Cynthia & María Eugenia ULFE. 2010. "¿Y, después de la verdad? El espacio público y las luchas por la memoria en la post CVR, Perú". *E-misférica Essays*, 7.2 After Truth. Consultado en línea el 25 de marzo de 2013. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-72/miltonulfe>>
- PASOLINI, Pier Paolo. 1970. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- POOLE, Deborah & Isaías ROJAS PÉREZ. 2010. "Memories of Reconciliation: Photography and Memory in Postwar Peru". *E-misférica Essays*, 7.2 After Truth. Consultado en línea el 21 de enero de 2013. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-72/poolerojas>>
- PROTZEL, Javier. 2009. "Imaginario de lo andino". *Imaginario sociales e imaginarios cinematográficos*. Lima: Universidad de Lima, 235-259.
- STERN, Steve J. 2006. *Remembering Pinochet's Chile. On the Eve of London 1998*. Durham and London: Duke University Press.
- THEIDON, Kimberly. 2008-2009. "The Milk of Sorrow: A Theory on the Violence of Memory". *Canadian Woman Studies* 27: 8-16.
- . 2004. *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- VALDEZ MORGAN, Jorge. 2005. "Imaginario y mentalidades del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000. Una aproximación historiográfica al cine peruano sobre violencia política". *Tesis*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Consultado en línea el 9 de septiembre 2012.

<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/123456789/859/VALDEZ_MORGAN_JORGE_%20IMAGINARIOS_MENTALIDADES.pdf?sequence=1>

VELEZ, Irma. 2011. “Matricidio y ob-scenidad en la (est)ética de Claudia Llosa”. *Lectures du genre* 8. Consultado el 21 de Septiembre de 2012.

<http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_8/Velez_2.html>

VERGARA, Alberto. 2012. “Imaginar el abismo. En una región tan desigual como América Latina, la clase social sigue siendo determinante para salvaciones o naufragios individuales”. Consultado el 19 de Marzo 2013.

<http://www.poder360.com/article_detail.php?id_article=6344>