

Universidad de Lima  
Facultad de Comunicación  
Carrera de Comunicación



# **CINE, MUJER Y POSMEMORIA: IDENTIDAD Y POSMEMORIA EN LA TETA ASUSTADA Y PARAÍSO**

Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Comunicación

**María Claudia Gutiérrez Riega**  
**Código 20102062**

**Asesor**

**Ricardo Humberto Bedoya Wilson**

Lima – Perú  
Enero de 2018





**CINE, MUJER Y POSMEMORIA: IDENTIDAD  
Y POSMEMORIA EN LA TETA ASUSTADA Y  
PARAÍSO**

## TABLA DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>6</b>
<b>CAPÍTULO I: CONCEPTOS CLAVE.....</b>	<b>7</b>
1.1. Identidad.....	7
1.2. Agencia .....	9
1.3. Memoria y posmemoria .....	9
1.4. Mujer y violencia durante el Conflicto Armado Interno .....	11
1.5. Representaciones culturales del Conflicto Armado Interno en tiempos del posconflicto .....	12
<b>CAPÍTULO II: CUADROS DE OBSERVACIÓN DESCRIPTIVA</b>	<b>15</b>
2.1. Cuadro de observación de <i>La Teta Asustada</i> .....	15
2.2. Cuadro de observación de <i>Paraíso</i> .....	27
<b>CAPÍTULO III: DISCUSIÓN .....</b>	<b>35</b>
3.1. La Teta Asustada.....	35
3.1.1. Muerte de Perpetua, madre de Fausta.....	35
3.1.2. Primer encuentro con Aída .....	41
3.1.3. Segundo encuentro con Aída .....	48
3.1.4. El renacer de Fausta .....	51
3.2. Paraíso.....	54
3.2.1. Chicos conversando en la bodega.....	54
3.2.2. Sara busca saber sobre su padre.....	57
3.2.3. Sara intenta conectarse con su madre .....	60
3.2.4. Fiesta de aniversario de Jardines del Paraíso.....	62

## ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 2.1. Cuadro de observación de La Teta Asustada.....	15
Cuadro 2.2. Cuadro de observación de Paraíso.....	27



# INTRODUCCIÓN

Esta investigación busca analizar la representación de los contenidos de la memoria y de la posmemoria vinculados a hechos traumáticos ocurridos durante el Conflicto Armado Interno (1980-2000) en dos películas peruanas de ficción argumental, *La teta asustada* (2009), de Claudia Llosa, y *Paraíso* (2010), de Héctor Gálvez.

Ellas tienen como centros de sus acciones dramáticas a personajes que determinan sus trayectorias y modelan sus identidades en relación con sus pasados, con la memoria de la violencia y con las narraciones de esas circunstancias, tal como las escucharon y aprendieron de sus madres.

Ambas películas dan cuenta de la importancia de reflexionar sobre el pasado, mantener viva la memoria de lo ocurrido y apelar a la ficción para construir personajes que encarnan asuntos que no están resueltos aún en la conciencia de los peruanos y que requieren seguir siendo debatidos.

Como en muchos otros países que han pasado por episodios históricos de violencia o represión política (conflictos armados internos, dictaduras, entre otros), en el Perú de la era posconflicto se ha desarrollado una intensa producción de obras artísticas que abordan el asunto. Lo mismo ha ocurrido en el cine peruano. Algunos largometrajes realizados en los últimos años se han centrado en reflexionar en las consecuencias de la era del posconflicto.

*La Teta Asustada* y *Paraíso* ponen en su centro a personajes femeninos que afrontan la herencia de la violencia de orden sexual que afectó a sus madres durante el Conflicto Armado Interno. Fausta, la protagonista en *La Teta Asustada*, y Sara, una de las protagonistas de *Paraíso*, encarnan este problema.

Analizando secuencias específicas de ambas películas, este trabajo pretende señalar los modos en que se inscriben en ellas los asuntos de la memoria y de la posmemoria de la violencia, así como las formas en que esas dimensiones van trazando las vías por las que transitan ambos personajes en la construcción de sus respectivas identidades y en la configuración de sus agencias personales.

# CAPÍTULO I: CONCEPTOS CLAVE

En este capítulo se precisan los conceptos operativos —de pertinencia para efectos de esta investigación— de 'identidad', 'memoria', 'posmemoria' y 'agencia', tal como han sido abordados y estudiados por algunos autores en el campo de las ciencias sociales y los estudios culturales.

## 1.1. Identidad

El concepto de identidad que sustenta el acercamiento a las películas estudiadas se liga con el trayecto narrativo que siguen los personajes en el proceso de construcción de su capacidad de acción personal, de su vinculación con el pasado y con la formación de su conciencia.

Se trata de una identidad que individualiza y que distingue: Es "la conciencia que un individuo tiene de ser él mismo y, entonces, distinto a los demás" (Solórzano-Thompson y Rivera-Garza, 2009, p. 140). En otras palabras, es la conciencia de lo que se es —de lo que se puede ser— y de lo que *no* se es. Stuart Hall define a la identidad como "una representación estructurada que solo alcanza su carácter positivo a través del estrecho ojo de lo negativo. Antes de poder construirse, debe atravesar el ojo de la aguja del otro" (Hall, 1991, p. 21).

Tubino (2003), recogiendo el pensamiento de Paul Ricoeur, señala que la identidad está conformada por "el conjunto de signos que permiten identificar de nuevo a un individuo como siendo él mismo (pp. 87-88). En tal virtud, en la formación de la identidad se produce una relación dialéctica entre los signos que identifican al individuo y los que provienen de la "mirada del otro", para parafrasear a Hall.

Es la dialéctica que se establece en la relación —o en la confrontación y tensiones— entre el autorelato, de carácter reflexivo, personal y capaz de ser modificado (Tubino, 2003, p. 88-89), que contiene la apreciación de las experiencias que se adquieren durante la vida, y las narraciones formuladas por los otros sobre el sujeto. Los autorelatos negocian con las narraciones recibidas por los otros, por las historias que se cuentan sobre uno, por las leyendas familiares, por los relatos de la alteridad que van complementando o cambiando la noción que se tiene de uno mismo en comparación con otra persona (2003, p. 89).

La identidad no es, pues, una esencia invariable y permanente. Está en permanente cambio y negocia con las visiones de los otros. Es una "autonegociación de varias influencias para crear una representación en particular" (Solórzano-Thompson y Rivera-Garza, 2009, p. 144) que en un determinado momento de nuestra vida nos define como individuos. Del modo en que se habla de una identidad individual, se puede identificar identidades étnicas, de clase, de género, etc. (Solórzano-Thompson y Rivera-Garza, 2009, p. 142). Una persona puede tener una determinada identidad étnica y no otra al sentir que comparte rasgos similares a esa etnia y, por lo tanto, pertenecer a ella (Tubino, s/f, 8). Por ejemplo, la identidad indígena latinoamericana, según Solórzano-Thompson y Rivera-Garza (2009), "se caracteriza por su afirmación de la cultura autóctona, la defensa de sus tradiciones y lenguaje" (p. 144).

Además de los tipos de identidades ya mencionadas, un tipo de identidad pertinente para los efectos de esta investigación es la llamada identidad colectiva, que es propia de comunidades culturales que poseen características singulares o distintivas, como valores, costumbres, formas de vivir, tradiciones. etc. (Biagini, 1989, p. 39). Estas identidades colectivas se traducen en identidades sociales cuando los individuos se identifican con las tradiciones de una comunidad a causa de una pertenencia compartida de sus prácticas culturales (1989, p. 39). Se puede inferir entonces, que el sentido de *no* pertenencia cultural, o identitaria, se origina cuando el sujeto se siente ajeno a las prácticas dominantes de ese entorno, lo que impide su filiación o su identificación social comunitaria.

Pero ningún tipo de identidad, sea individual, étnica, de clase, colectiva o de género, resulta invariable o perenne (Grossberg, 2003, p. 152). Grossberg (2003) señala que las identidades no están constituidas plenamente, pues siempre son "relacionales e incompletas, siempre están en proceso" (p. 152). Hall (2010) apoya esta idea al mencionar que "en lugar de pensar en identidad como un hecho ya consumado, deberíamos pensar en identidad como una 'producción' que nunca está completa, sino que siempre está en proceso y se constituye dentro de la performance<sup>1</sup>, y no fuera de ella" (p. 349).

---

<sup>1</sup> Entiéndase por 'performance' "aquellas actividades de índole diversa que involucran un proceso comunicativo entre quien genera la actuación y quien la presencia" (Prieto, 2009, p. 207).



## 1.2. Agencia

Una persona adquiere “agencia” social cuando ya nada le impide decidir sobre su propio destino. El sociólogo británico Anthony Giddens (1979) trabaja el concepto de agencia y define su naturaleza por una relación entre autonomía y dependencia producida en la realización de prácticas definidas (p. 149). "La agencia se refiere a los eventos de los cuales un individuo es un autor, en el sentido de que un individuo podría, en cualquier fase de una secuencia dada de conducta, haber actuado de manera diferente" (Giddens, 1986, p. 9). Menciona que el poder es un elemento importante en la definición de agencia, en tanto la persona que ejerce poder *puede* haber actuado de manera distinta, mientras que la persona a quien se le impone el poder *hubiera* actuado de manera distinta si el poder no le hubiera impuesto lo contrario (1979, p. 91).

Se entiende por ello que la agencia implica poder en tanto una persona es capaz de hacer las cosas (poder hacer), no en el sentido de poseer determinadas virtudes, sino en la posibilidad de poder realizarlas, es decir, en tener libertad para hacerlas (Ema, 2004, p. 15).

Amartya Sen (1995) trabaja el concepto de 'libertad de agencia'. Lo define como "la capacidad de uno mismo para potenciar metas que uno desea potenciar" (p. 75). Esto se refiere a la capacidad de actuar —el *poder hacer* del que habla Giddens.

En su libro *Desarrollo y libertad*, Amartya Sen (1999) señala que la libertad de agencia se formaliza en espacios públicos (p. 55). Sin embargo, en el mundo occidental la lengua y la cultura dominante suprime la capacidad de sociedades minoritarias de "expresarse libremente o participar en las decisiones y debates públicos" (p. 55). Es deber de la agencia, entonces, romper los límites de expresión que impone la sociedad.

## 1.3. Memoria y posmemoria

El concepto de memoria que acoge este trabajo está vinculado a la noción operativa de identidad. La memoria vista como proceso, construcción y, por supuesto, como espacio en el que debaten "diferentes modos de representación de los acontecimientos del pasado" (Valdata, 2009, p. 173).

Así como en la identidad, se negocian los relatos propios y las narraciones ajenas sobre la constitución del propio sujeto. En la formación de la memoria existe un permanente intercambio entre olvido y rememoración. Ello es más tenso y notorio cuando

los sujetos han vivido experiencias traumáticas o cuando dudan de hechos de su propio pasado.

Hablar de memoria implica remitir a un pasado que en algún momento y por alguna situación determinada quedó en el olvido. Un pasado que entra en acción necesita de alguna articulación para devenir en memoria; de él surgen variedad de interpretaciones: pasado como un tiempo anterior, pasado como estructura de la verdad, pasado como experiencia traumática, son ejes que vertebran a este concepto. (Valdata, 2009, p. 173).

"Somos personajes en los relatos autobiográficos de los otros como los otros son personajes en nuestros relatos" (Tubino, 2003, p. 95). La memoria personal se imbrica con las narrativas ajenas que aporta hechos discontinuos y heterogéneos.

El pertenecer a una comunidad y haber convivido en la misma durante un tiempo puede llevar a afirmar que el grupo ha tenido experiencias similares y comparte historias. Esto se conoce como memoria colectiva: aquellos recuerdos o sucesos importantes en una comunidad que forman parte de la autobiografía de cada individuo al haber sido parte de una experiencia común con el grupo (Halbwachs, 2010).

Sin embargo, un hecho de memoria no necesariamente es recordado de igual manera por todos los que lo vivieron. "Estas re-construcciones están edificadas sobre la selección o representación (conscientes o inconscientes) de quienes escribieron o narraron la historia" (Valdata, 2009, p. 173).

El concepto de posmemoria que permite aproximarse al examen de las películas elegidas tiene un origen reciente en el campo de los estudios culturales.

La posmemoria surge en el campo de estudios sobre la memoria como un modo de dar cuenta de la perdurabilidad de los hechos traumáticos. Los dos autores que inauguran los estudios de la posmemoria son los estadounidenses Marianne Hirsch y James Young, ambos críticos literarios con especial interés en los estudios del Holocausto. (Szurmuk, 2009, p. 224).

La crítica literaria, especialista en estudios de género y feminismo, Marianne Hirsch (2008), en su ensayo *La Generación Posmemoria*, sienta las bases para el estudio de la llamada posmemoria. Centrada en el estudio de los efectos del trauma del Holocausto, señala que los descendientes de hechos históricos traumáticos desarrollan vinculaciones muy poderosas con las experiencias dolorosas vividas por sus padres. Son nexos tan fuertes que pueden llegar al punto de procesarlos, vivirlos o recordarlos como experiencias propias (p. 5).

Hirsch (2008) señala que la memoria transmitida a la generación de los hijos del Holocausto se da por las vías de la imaginación narrativa. Es, por ende, distinta en cada caso, ya que se crea y se proyecta según el relato (p. 5). Las consecuencias de vivir con recuerdos traumáticos imaginados, sostiene Hirsch, implican que las posibilidades que la historia de vida de cada quién, de cada ser en particular, se vea desplazada y dominada por las narrativas de los antepasados, que no le corresponden a uno mismo. "Estos eventos sucedieron en el pasado, pero sus efectos aún continúan en el presente" (2008, p. 5).

Esa memoria vicaria, vivida por procuración, heredado de los mayores, los padres, o lo que estuvieron en contacto directo con el trauma, constituye la posmemoria. Usando una gráfica metáfora, Hirsch señala que los que vivieron el trauma llevan la herida en la memoria. Las generaciones de la posmemoria portan las cicatrices.

Hirsch establece diferencias entre la posmemoria familiar y la posmemoria afiliativa. La fuente principal de la posmemoria familiar está constituida por las narraciones transmitidas por la familia, mientras que la posmemoria afiliativa se transmite entre los contemporáneos de la segunda generación. (2008, p. 98).

La autora argentina Beatriz Sarlo amplía y discute el concepto de posmemoria. Sostiene que la posmemoria también se alimenta de los relatos de fuentes secundarias a quienes vivieron los hechos, llámense medios de comunicación o imágenes. La magnitud de un trauma histórico genera consecuencias que van conformando un pasado que no termina de acabar y se mezcla con el presente. Sarlo, por eso, se resiste al uso del prefijo "post", que remite a un "después de". (Sarlo, 2005).

#### **1.4. Mujer y violencia durante el Conflicto Armado Interno**

Tanto *La Teta Asustada* como *Paraíso* son películas que escudran sus acciones dramáticas en los tiempos del posconflicto. Ambas ponen como escena primordial, pero no representada en sus imágenes, la agresión de índole sexual que sufrieron los personajes de las madres de las protagonistas durante el periodo del Conflicto Armado Interno.

El *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) denomina Conflicto Armado Interno al período de violencia que vivió el Perú entre los años 1980 y 2000, cuando "grupos subversivos se alzaron contra el Estado realizando hechos delictivos" (Comisión de la Verdad y Reconciliación [CVR], 2003, p. 24-25).

Durante ese período se producen numerosos casos de violencia sexual contra mujeres. Estos fueron perpetrados tanto por los grupos subversivos como por

representantes del Estado. La CVR señala la comisión de casos de violaciones sexuales, torturas, secuestros, entre otros lesivos a la dignidad humana (CVR), 2003, p. 272). Estas acciones se consideran actos de violencia de género pues las mujeres sufrían tales abusos solo por el hecho de serlo (p. 273). En el Perú, el porcentaje de casos de violación sexual registrado contra mujeres en el *Informe Final* de la CVR asciende al 97.64% de víctimas entre 1980 y el año 2000 (Reátegui, 2004, p. 96). La CVR concluye que el acto de violencia sexual contra mujeres fue "una práctica generalizada y subrepticamente tolerada, pero en casos abiertamente permitida" por agentes del Estado (CVR, 2003, p. 304). Lamentablemente, muchos de estos abusos quedaron impunes (p. 376).

En la base de las acciones narrativas de las películas analizadas se hallan acciones de violencia de género. Esta violencia estaba destinada a quebrantar voluntades, poniendo en riesgo la salud de mujeres que muchas veces eran violadas mientras estaban en estado de embarazo, lo que les provocaba cuadros de "estrés crónico o miedo, pérdida de apetito, trastornos gastrointestinales, problemas cardiacos e infecciones virales" (Perales, 2009, p.239). Estos problemas orgánicos iban aparejados con trastornos psicológicos. Las mujeres afectadas vivían sus experiencias sintiéndose como objetos fungibles, como trapos, como basura o como si fuesen prostitutas o muchas veces como si su cuerpo viviera la experiencia, pero ellas ya no lo habitasen (Alcalde, 2014, p. 125). Dichas experiencias generaban miedos y traumas basados en la impunidad de los victimarios (Reátegui, 2004). El tema de la representación del miedo es uno de los puntos importantes en esta investigación y su manifestación en las películas *La Teta Asustada* y *Paraíso* será desarrollado en los capítulos posteriores.

### **1.5. Representaciones culturales del Conflicto Armado Interno en tiempos del posconflicto**

Al culminar sus funciones, la CVR recomendó impulsar la difusión del *Informe Final*, con la intención de preservar la memoria histórica y ética, y extraer enseñanzas para que la violencia vivida en el país no volviera a producirse (Macher, 2014, p. 35). Esta recomendación no se ha cumplido con éxito. El *Informe Final* es discutido y puesto en cuestión por algunos sectores de las élites y de la clase política. Eso ha traído consigo el retraso en la aplicación de las reparaciones y la difusión de los hechos ocurridos en la enseñanza regular.

Sin embargo, en el campo de las representaciones artísticas se ha producido un incremento de representaciones del conflicto armado interno, de sus secuelas, de las memorias que ha dejado y de las consecuencias en las generaciones siguientes.<sup>2</sup> Un libro como *Poéticas del Duelo* (2015), de Víctor Vich, da cuenta de los modos en que las prácticas artísticas de diverso tipo, desde las vinculadas con las artes plásticas hasta la performance, han procesado la experiencia de la violencia y de las huellas que dejó.

En el campo específico del cine peruano se han ido realizando películas como: *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) (Godenzzi, 2015, p. 59).

Se podría señalar más títulos en el área del documental, de la ficción, del cortometraje, como *NN* (Héctor Gálvez, 2015), *La última tarde* (Joel Calero, 2017), entre otras.

Bustamante y Luna Victoria (2017), en su libro *Las Miradas Múltiples*, mencionan a películas regionales que han tratado el tema del conflicto armado. Ellas son *Dios tarda pero no olvida* (Palito Ortega Matute, 1997), *La fuerza de un héroe* (Ramiro Díaz Tupa 2001), *Sangre inocente* (Palito Ortega Matute, 2000), *El rincón de los inocentes* (Palito Ortega Matute 2013), *Gritos de libertad* (Luis Berrocal. 2003); además de películas que representan el periodo posconflicto como *Lágrimas de fuego* (Mélinton Eusebio y José Huertas Pérez, 1996), *Frágil* (Juan Camborda, 2007), *Secuelas del terror* (Juan Camborda, 2010) (Bustamante y Luna Victoria, 2017, p. 65-69).

Estas representaciones son formas de expresar el duelo "de un sector de la población marcado por la orfandad, el trauma familiar y la falta de respuestas" (Quílez, 2014, p. 72) y buscan denunciar la impunidad, traer a la luz la brecha en nuestras

---

<sup>2</sup> Películas latinoamericanas de las últimas décadas indagan también en la experiencia de la posmemoria, vinculada con los traumas heredados por los cineastas argentinos, chilenos, paraguayos, brasileños, entre otros, luego de los procesos represivos y dictatoriales vividos en esos países. El tema de los padres desaparecidos y de las narraciones recibidas por los hijos se desarrolla en películas como *Los rubios*, de Albertina Carri; *M*, de Nicolás Prividera, entre otras.

sociedades, y mostrar la búsqueda de la identidad de tantas personas que vieron truncado su crecimiento con el surgimiento del conflicto armado interno (Quílez, 2014).



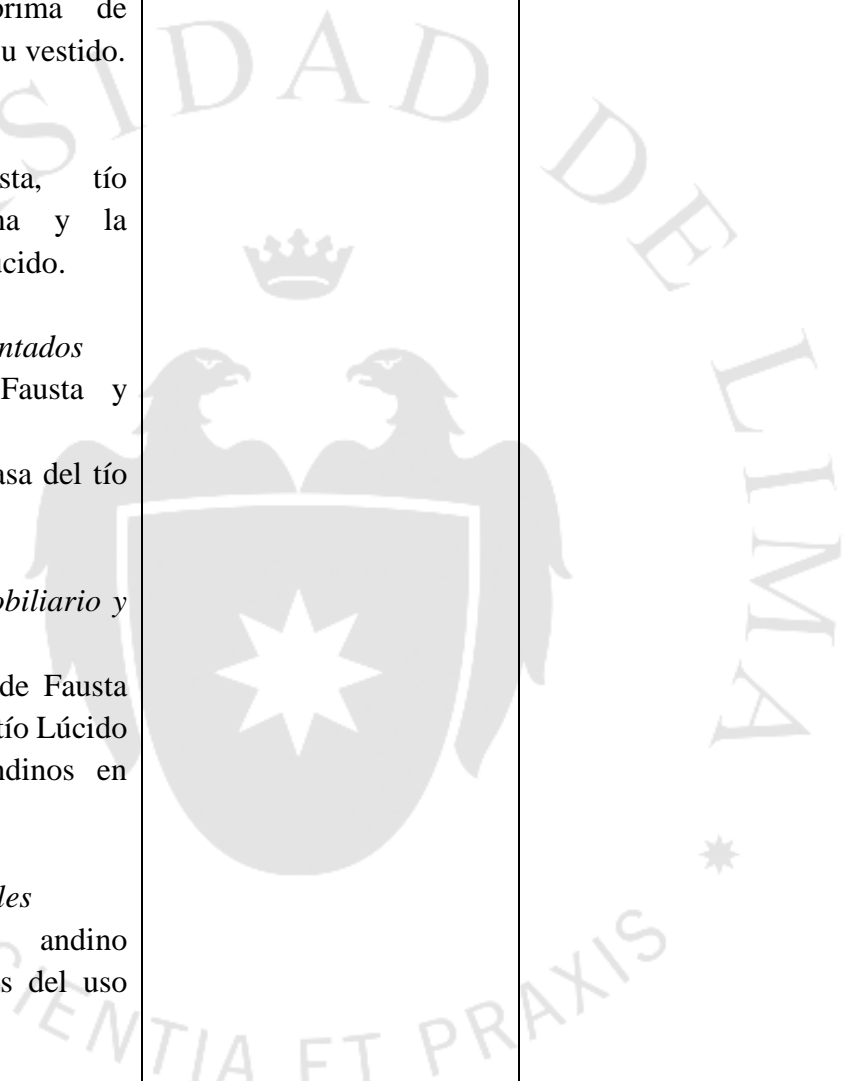
## CAPÍTULO II: CUADROS DE OBSERVACIÓN DESCRIPTIVA

Para la conformación del cuadro de observación se han tomado en cuenta cuatro secuencias de cada una de las películas. Para la observación y determinación de resultados se eligen las variables conceptuales que son los ejes centrales de esta investigación (identidad, memoria y posmemoria), procurando destacar los pasajes de la construcción dramática de cada una de las películas en las que se arraiga cada uno de estos conceptos y se convierten en materia de conflicto o de elucidación. Al mismo tiempo se precisan los elementos propios del lenguaje audiovisual (planificación, angulación, movimientos de cámara o elementos vinculados con lo “profilmico”, desde la escenografía hasta el mobiliario, entre otros) que plasman las situaciones, conceptos y conflictos planteados en cada una de las películas.

El cuadro de determinación de los elementos audiovisuales contenidos en las secuencias elegidas de ambas películas tiene sustento conceptual en la descripción de los componentes del lenguaje audiovisual desarrollados en los textos *El arte cinematográfico*, de Bordwell y Thompson (1995), así como en *El análisis del filme*, de Aumont y Marie (1990).

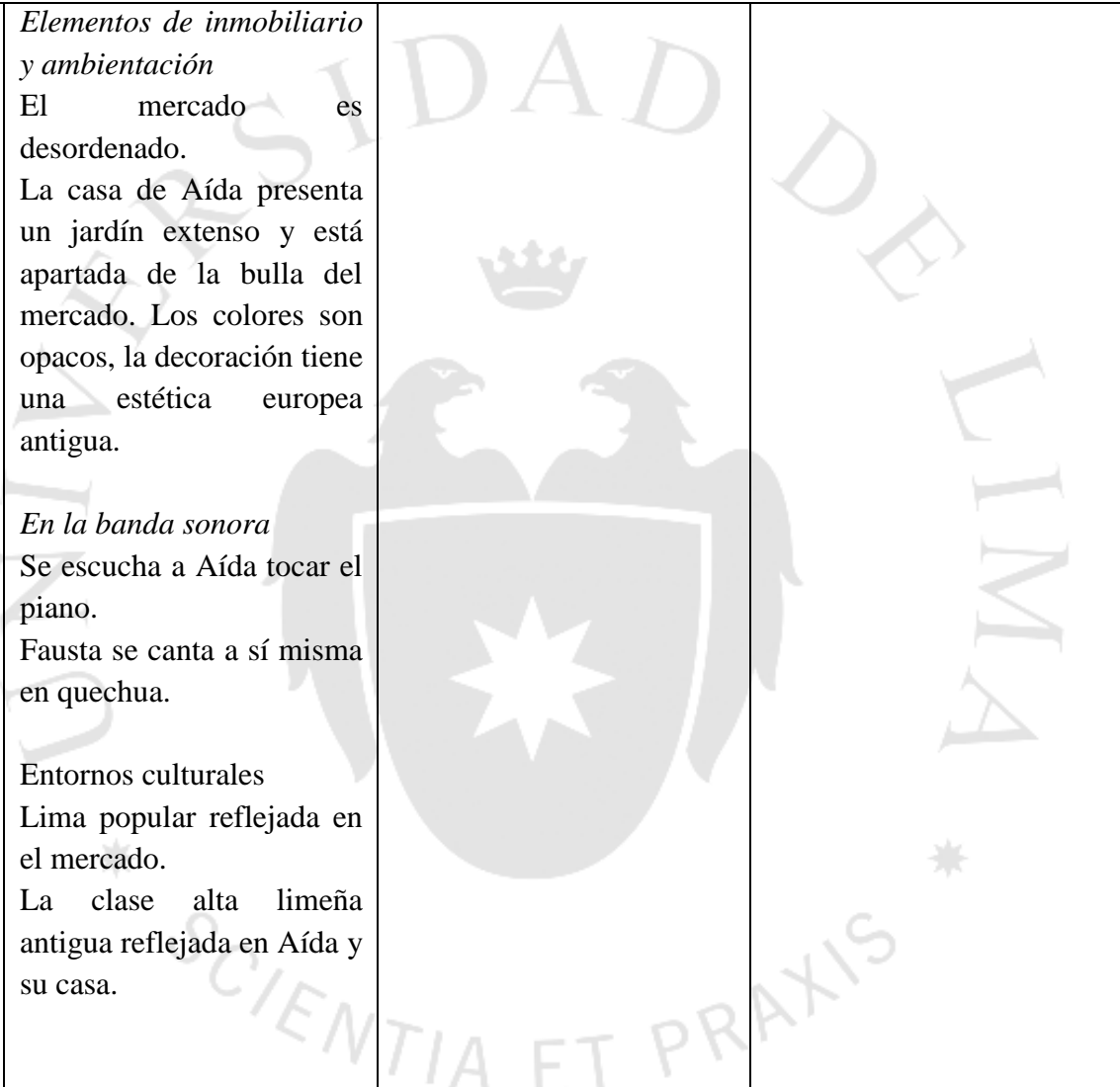
### 2.1. Cuadro de observación de *La Teta Asustada*

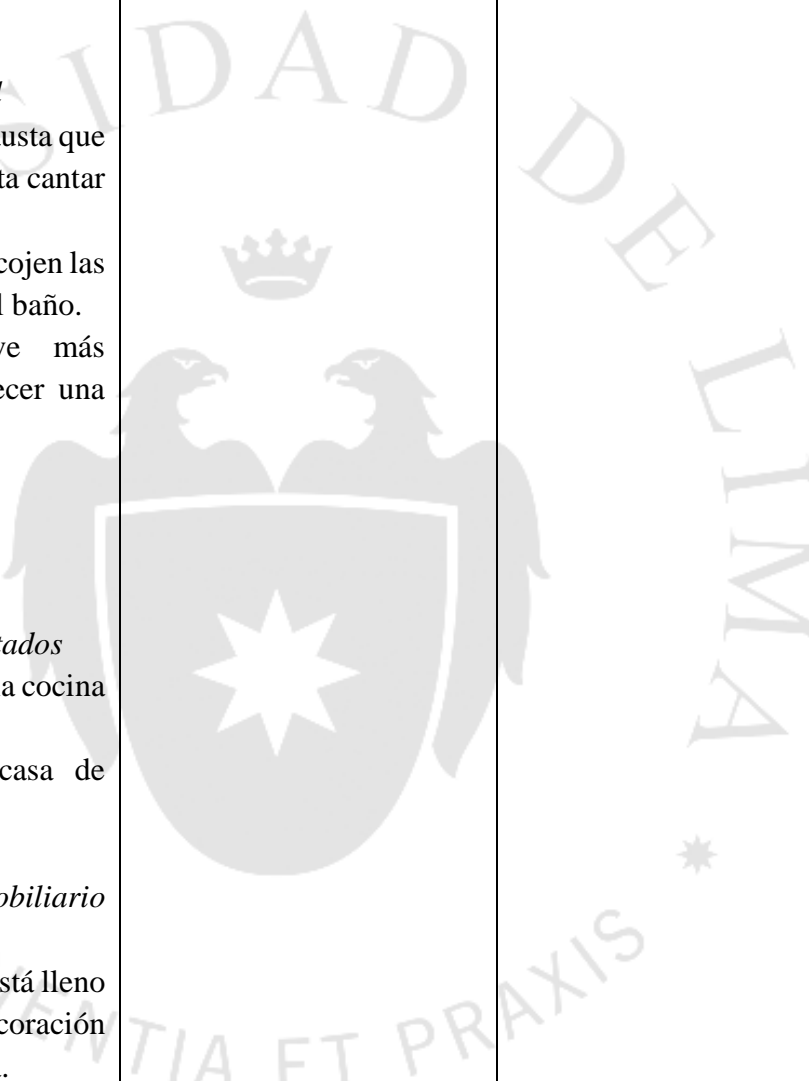
Secuencia a analizar	Identidad	Elementos de la memoria	Elementos de la posmemoria	Tratamiento audiovisual
Muerte de Perpetua, madre de Fausta (0:48 - 7:00)	<i>En el campo visual</i> 1. Perpetua y Fausta están en una habitación de apariencia andina. Perpetua agoniza.	<ul style="list-style-type: none"> <li>– La memoria es dolorosa y es expresada en canto de agonía.</li> <li>– La memoria de la familia de Fausta es híbrida.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Fausta: relato del dolor somatizado a través del sangrado nasal.</li> <li>– Familia del tío Lúcido: posmemoria anclada en la hibridez.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Predomina la cámara fija y los encuadres largos.</li> <li>– Perpetua aparece en primeros planos.</li> </ul>


	<p>2. Máxima, prima de Fausta, muestra su vestido.</p> <p><i>Personajes</i> Perpetua, Fausta, tío Lúcido, Máxima y la familia del tío Lúcido.</p> <p><i>Espacios representados</i> 1. Cuarto de Fausta y Perpetua. 2. Terral de la casa del tío Lúcido.</p> <p><i>Elementos de mobiliario y ambientación</i> Tanto el cuarto de Fausta como la casa del tío Lúcido son espacios andinos en medio de Lima.</p> <p><i>Entornos culturales</i> - El entorno andino reflejado a través del uso del quechua.</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fausta entra al encuadre por la derecha superior a hablarle a su madre.</li> <li>- Fausta es encuadrada de espaldas a Lima. <i>Travelling in</i> donde solo queda Fausta y Lima de fondo.</li> <li>- Fausta en plano busto y la familia del tío Lúcido en el patio en plano general.</li> </ul>
--	---	---	--

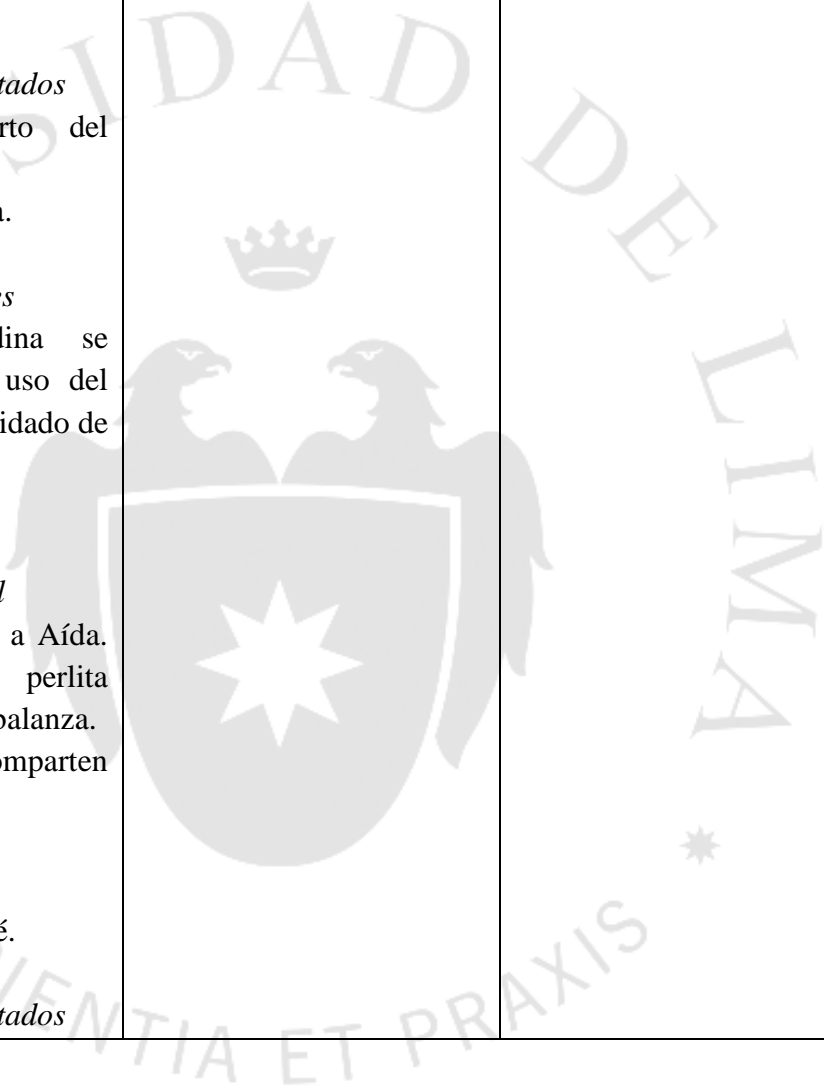


<p>Primer encuentro con Aída (21:14 - 31:30) (38:06 - 41:36) (45:43 - 49:47) (53:34 - 56:30)</p>	<p>(21:14 - 31:30) <i>En el campo visual</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Fausta recorre el mercado hacia la casa de Aída.</li> <li>2. Fausta ingresa a la casa de Aída.</li> <li>3. Fausta recorre los espacios de la casa de Aída. Llega al cuarto y ve la foto del militar.</li> <li>4. Fausta se corta los brotes de papa que tiene dentro.</li> <li>5. Fausta le abre la puerta a Noé y lo examina. Luego se aleja rápido.</li> </ol> <p><i>Personajes</i> Fausta, Aída, Noé</p> <p><i>Espacios representados</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El mercado a las afueras de la casa de Aída.</li> <li>2. El interior de la casa de Aída.</li> </ol>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Costumbres occidentales: Aída toca música clásica en el piano.</li> <li>- Veneración de antepasados: la pared del dormitorio de Aída llena de fotografías.</li> <li>- Fausta recuerda a Perpetua.</li> <li>- Fausta recuerda su pueblo, su huerto, y le cuenta a Noé.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sangrado nasal al ver la foto del militar.</li> <li>- Aída le pide que cante para ella, pero Fausta se niega: desea guardar sus heridas y su costumbre.</li> <li>- Al principio Fausta establece barreras entre ella y Noé por temor a los hombres.</li> <li>- Se corta los brotes de la papa mientras canta en quechua para sanar sus heridas.</li> </ul>	<p>(21:14 - 31:30)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Los planos de Fausta en el mercado son cerrados, mientras que los de la tía más abiertos.</li> <li>- En la casa de Aída Fausta está representada más alejada en el encuadre; se le ve más pequeña.</li> <li>- La iluminación en los pasadizos de la casa es clave baja, los espacios no se llegan a percibir del todo.</li> <li>- En el cuarto de Aída, Fausta se refleja en la foto del militar.</li> <li>- Cuando le abre la puerta a Noé el plano es general.</li> </ul>
--	---	---	---	---

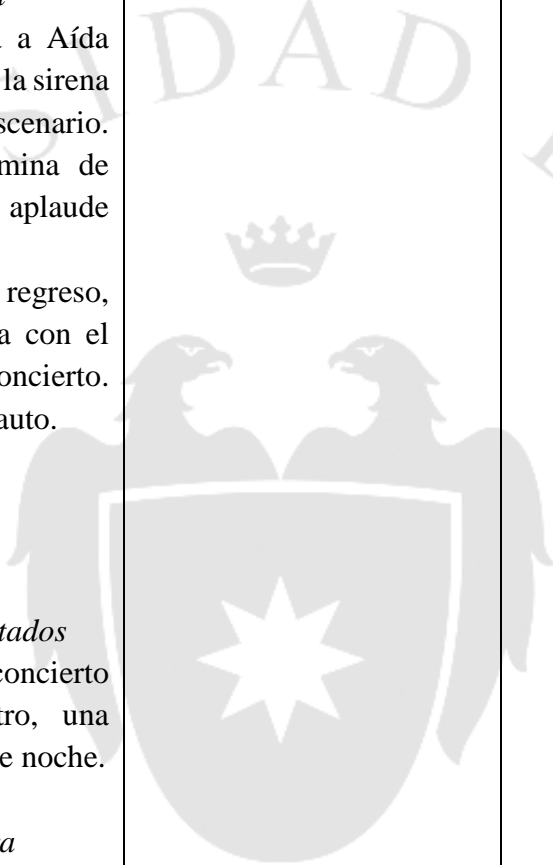
	<p><i>Elementos de inmobiliario y ambientación</i> El mercado es desordenado. La casa de Aída presenta un jardín extenso y está apartada de la bulla del mercado. Los colores son opacos, la decoración tiene una estética europea antigua.</p> <p><i>En la banda sonora</i> Se escucha a Aída tocar el piano. Fausta se canta a sí misma en quechua.</p> <p><i>Entornos culturales</i> Lima popular reflejada en el mercado. La clase alta limeña antigua reflejada en Aída y su casa.</p>		<p>(38:06 - 41:36)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- La iluminación del dormitorio de Aída en clave baja. Los planos de Fausta a cuerpo completo.</li> <li>- La iluminación en el baño es fría y las sombras muy marcadas. Aída se ubica más arriba en el encuadre que Fausta.</li> <li>- Cuando le abre la puerta a Noé, los planos se asemejan a primer encuentro, pero esta vez hay poca profundidad de campo y detalles.</li> </ul>
--	---	---	--

	<p>(38:06 - 41:36)  <i>En el campo visual</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Aída le pide a Fausta que cante. Fausta intenta cantar pero no puede.</li> <li>2. Fausta y Aída recojen las perlas del suelo del baño.</li> <li>3. Fausta se ve más propensa a establecer una relación con Noé.</li> </ol> <p><i>Personajes</i>  Fausta, Aída, Noé</p> <p><i>Espacios representados</i>  El cuarto de Aída, la cocina y su baño.  El jardín de la casa de Aída.</p> <p><i>Elementos de inmobiliario y ambientación</i>  El cuarto de Aída está lleno de fotografías y decoración de estética europea.</p>		<p>(45:43 - 49:47)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Fausta y Noé en plano conjunto donde los dos están a la misma altura, pero Fausta está alejada de Noé.</li> </ul> <p>(53:34 - 56:30)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- El recorrido lento hacia el cuarto de Aída y la iluminación en clave baja; algunos espacios no se llegan a distinguir. Plano busto de Fausta.</li> <li>- Las conversaciones entre Fausta y Noé son en clave alta y de día.</li> </ul>
--	---	---	---

	<p>El baño tiene laja y mayólicas frías.</p> <p><i>En la banda sonora</i>          Cuando Fausta le abre la puerta a Noé se escuchan instrumentos de viento agudos y notas largas.</p> <p><i>Entornos culturales</i>          Se representa la clase alta limeña en la ambientación y vestimenta de Aída.          Noé permite el ingreso de la cultura andina.</p> <p><i>(45:43 - 49:47)</i>  <i>En el campo visual</i>          1. Fausta espera a Máxima para ir a casa, pero ella no viene. Se queda donde Aída. Le pide a Noé que la lleve.</p> <p><i>Personajes</i></p>		<p>UNIVERSIDAD DE LIMA</p>	
--	---	---	----------------------------	--

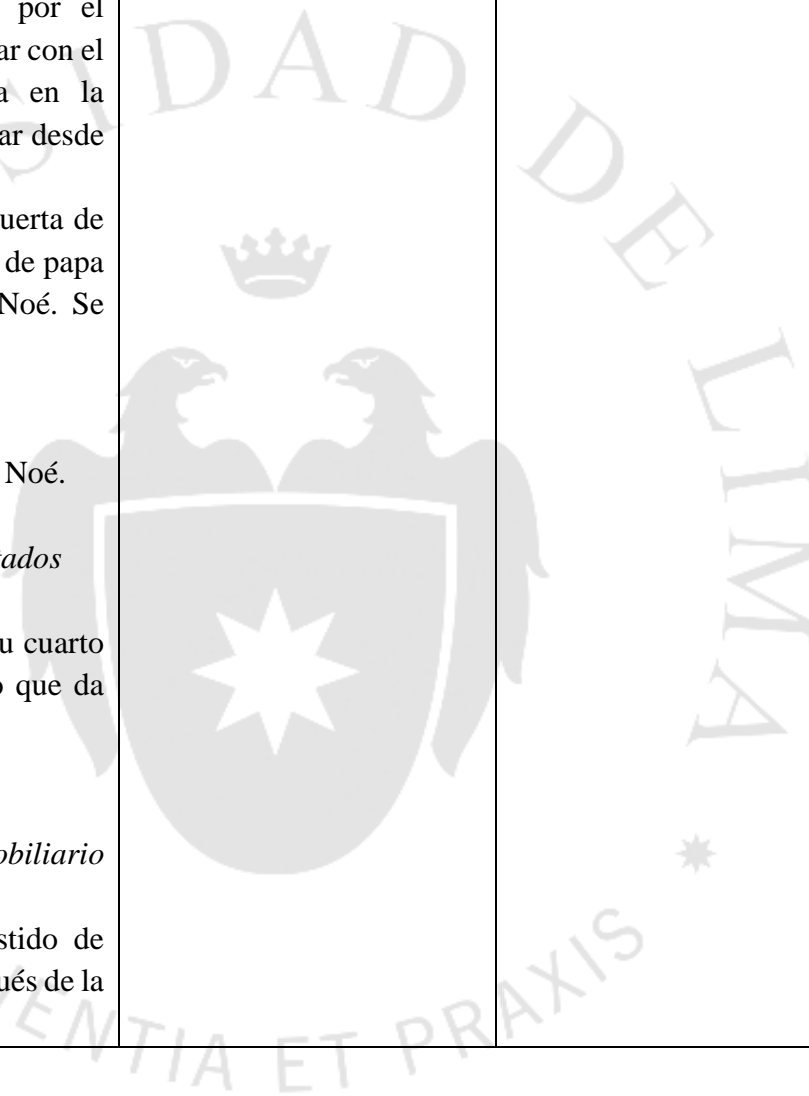
	<p>Fausta, Noé.</p> <p><i>Espacios representados</i>  El portón abierto del mercado.  El jardín de la casa.</p> <p><i>Entornos culturales</i>  La cultura andina se manifiesta en el uso del quechua y en el cuidado de las plantas.</p> <p>(53:34 - 56: 30)  <i>En el campo visual</i>  1. Fausta le canta a Aída.  Aída coloca la perлита prometida en una balanza.  2. Noé y Fausta comparten saberes.</p> <p><i>Personajes</i>  Fausta, Aída y Noé.</p> <p><i>Espacios representados</i></p>			
--	--	---	--	--


	<p>El pasadizo y cuarto de Aída. El jardín donde están las flores.</p> <p><i>En la banda sonora</i> Fausta le canta a Aída la canción de la sirena.</p> <p><i>Entornos culturales</i> Fausta comparte su cultura con Aída a través del canto. Noé y Fausta hablan en quechua.</p>			
<p>Segundo encuentro con Aída (59:30 - 1:05:06) (1:10:09 - 1:14:20)</p>	<p>(59:30 - 1:05:06) <i>En el campo visual</i> 1. Aída pide a Fausta que cante la canción de la sirena. 2. Noé le da caramelos a Fausta. Ella se asusta y huye. 3. Noé y Fausta discuten en el terral de la casa de Aída.  (1:10:09 - 1:14:20)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Noé busca que Fausta se reconcilie con la memoria heredada.</li> <li>- Aída se conecta con la clase alta en el concierto: le importa lo que piensen sus pares acerca de su nueva composición.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fausta intenta hacer entender a Noé que su miedo es por la violación de su madre.</li> <li>- Fausta es abandonada en medio del camino y siente terror por estar sola.</li> </ul>	<p>(59:30 - 1:05:06)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Aída y Fausta comparten un plano conjunto donde ambas están a la misma altura.</li> <li>- Cuando Fausta canta la canción de la sirena, Aída aparece de perfil y la boca de Fausta se puede ver debajo de la de Aída.</li> </ul>

	<p><i>En el campo visual</i></p> <p>1. Fausta escucha a Aída tocar la canción de la sirena y va hacia el escenario. Cuando Aída termina de tocar el público le aplaude efusivamente.</p> <p>2. En el auto de regreso, Aída está contenta con el resultado del concierto. Echa a Fausta del auto.</p> <p><i>Personajes</i></p> <p>Aída, Fausta.</p> <p><i>Espacios representados</i></p> <p>El escenario del concierto de Aída, el teatro, una avenida en Lima de noche.</p> <p><i>En la banda sonora</i></p> <p>Aída toca la canción de la sirena en el piano.</p> <p><i>Entornos culturales</i></p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Primer plano de Fausta con el lirio rojo abierto en la boca antes de abrirle la puerta a Noé.</li> <li>- Plano detalle de la mano de Fausta cuando va a recibir los caramelos de Noé.</li> <li>- Fausta llega al terral donde Noé mueve las cenizas. Hay movimiento interno en la escena.</li> </ul> <p><i>(1:10:09 - 1:14:20)</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Travelling</i> por el pasadizo del teatro, la iluminación en clave baja. Fausta se queda en la oscuridad por momentos.</li> <li>- En el carro, Aída ocupa todo el encuadre, mientras que Fausta está ligeramente picada</li> </ul>
--	--	---	--

	La clase alta limeña a la que pertenece Aída.			y ocupa la parte baja del encuadre. <ul style="list-style-type: none"> <li>- Cuando Fausta se queda en la calle y el carro se aleja se le ve diminuta corriendo en la noche.</li> </ul>
En renacer de Fausta (1:19:20 - 1:30:20)	<p><i>En el campo visual</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Estando dormida, el tío Lúcido le tapa la boca para que no respire y Fausta lucha contra ello.</li> <li>2. Fausta corre por el mercado hacia la casa de Aída por sus perlas.</li> <li>3. En el cuarto de Aída, Fausta se refleja en la foto del militar, pero esta vez avanza y toma las perlas.</li> <li>4. Noé encuentra a Fausta desmayada y la atiende. Fausta le pide en quechua que le saquen la papa.</li> <li>5. Fausta despierta en la posta; la recibe su tío.</li> </ol>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El tío le pide que deje el pasado atrás</li> <li>- La memoria de Aída reflejada en su riqueza clásica es ultrajada cuando Fausta toma las perlas.</li> <li>- El tío Lúcido recibe a Fausta en la posta en señal de bienvenida a la cultura limeña popular.</li> <li>- La memoria de la madre será enterrada.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fausta se enfrenta a la foto del militar en el cuarto de Aída.</li> <li>- Huele y sonríe al regalo de flor de papa que le hace Noé.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Travelling</i> lateral cuesta arriba mientras Fausta corre hacia la casa de Aída en la madrugada.</li> <li>- El caminar de Fausta por el mercado es a paso firme, la cámara la sigue sin atravesar pasadizos enredados.</li> <li>- Fausta está desmayada, con el seno descubierto, el cabello desordenado su brazo es cortado por el encuadre.</li> <li>- Plano general de Fausta mirando el mar y el</li> </ul>




	<p>6. Fausta camina por el desierto hacia el mar con el fardo de Perpetua en la espalda. Mira el mar desde la orilla.</p> <p>7. Fausta abre la puerta de su casa y ve la flor de papa que le ha dejado Noé. Se agacha a olerla.</p> <p><i>Personajes</i> Fausta, tío Lúcido, Noé.</p> <p><i>Espacios representados</i> El mercado. La casa de Aída: su cuarto y el portón abierto que da al mercado. La costa limeña.</p> <p><i>Elementos de inmobiliario y ambientación</i> Fausta con un vestido de celeste pálido después de la boda de Máxima.</p>		<p>fardo de Perpetua en la arena.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Plano detalle de Fausta oliendo la flor de papa. El encuadre del mismo modo que ingresó al inicio de la película a hablarle a Perpetua.</li> </ul>
--	--	---	---

	<p>La foto del militar donde se refleja de nuevo Fausta.  Las perlas que toma Fausta.  Fausta desnuda, tapada por una tela crema en la posta.</p> <p><i>Entornos culturales</i>  El mercado que recorre Fausta.  La referencia de la clase alta y los militares representados en casa de Aída.  El uso del quechua entre Fausta y Noé cuando esta le pide que le extraigan la papa.</p>		<p>UNIVERSIDAD  DE  LIMA</p>	
--	---	--	--------------------------------------	--

SCIENTIA ET PRAXIS

## 2.2. Cuadro de observación de *Paraíso*

Secuencia a analizar	Identidad	Memoria	Posmemoria	Tratamiento Audiovisual
<p>Chicos conversan en la bodega (0:55 - 2:31) (6:40 - 9:51)</p>	<p>(0:55 - 2:31) <i>En el campo visual</i> 1. Un árbol se mantiene con vida en una tierra árida y desierta. 2. Joaquín va hacia la tumba de Che Loco. Le coloca panes. 3. Se divisa a lo lejos casas de ladrillo sin acabados en los cerros.</p> <p><i>Personajes</i> Joaquín.</p> <p><i>Espacios representados</i> El terreno árido donde el árbol se mantiene con vida. La tumba donde se encuentra Che Loco. Los cerros poblados de Lima.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La violencia que viven día a día se representa en la visita de Joaquín a la tumba de Che Loco.</li> <li>- El ex soldado piensa que todos son terroristas.</li> <li>- Los muchachos no guardan respeto a la memoria del conflicto armado.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Los recuerdos de sus padres son tomados solo como anécdotas, no hay reflexión: Antuanet cuenta lo que pasó en Ayacucho y los chicos lo toman a la broma.</li> <li>- Lo que Sara sabe de su padre es lo que la madre le dice que ha sucedido.</li> <li>- Su memoria está construida más por imaginación y relatos que por vivencias.</li> <li>- Su padre es la posmemoria del conflicto armado.</li> </ul>	<p>(0:55 - 2:31)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Plano general del terreno árido donde está el árbol.</li> <li>- La cámara en mano sigue el camino de Joaquín hacia la tumba de Che Loco.</li> <li>- Plano general de las casas en el cerro.</li> </ul> <p>(6:40 - 9:51)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Plano general de los muchachos conversando afuera de la bodega.</li> <li>- <i>Travelling in</i> cuando Antuanet empieza a contar lo que le dijeron sus padres.</li> <li>- Fuera del encuadre se escucha hablar a los</li> </ul>

	<p>(6:40 - 9:51)</p> <p><i>En el campo visual</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Los muchachos están sentados fuera de la bodega. Se acerca un hombre ebrio y lo echan.</li> <li>2. Antuanet cuenta que era soldado. Cuenta las torturas que sus padres le dijeron que se hacían en Ayacucho.</li> <li>3. En <i>off</i> se escucha conversar a dos de ellos sobre el padre de Sara.</li> </ol> <p><i>Personajes</i></p> <p>Mario, Lalo, Joaquín, Antuanet, Sara, Ex soldado ebrio.</p> <p><i>Espacios representados</i></p> <p>La fachada de la bodega donde conversan.</p> <p><i>Elementos de inmobiliario y ambientación</i></p>			<p>muchachos sobre el padre de Sara.</p>
--	---	---	--	--


	<p>La bodega tiene publicidad de ofertas de productos, techo de calamina, pizarra con avisos de venta de Gas. Los muchachos visten ropas gastadas. Una señora cruza el encuadre en polleras. La ropa del ex soldado es sucia y opaca.</p> <p><i>Entornos culturales</i> La cultura limeña popular de los chichos se mezcla con el pasado andino de los mayores.</p>			
<p>Sara busca saber sobre su padre (15:43 - 17:52)</p>	<p><i>En el campo visual</i> Sara prepara el té y arregla las verduras. La mamá le llama para que vaya a comprar y Sara se acerca al pasadizo. Sara pregunta por alguna foto de su padre.</p> <p><i>Personajes</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La madre recuerda con temor el peligro en Ayacucho, evade las preguntas y desea terminar la conversación. Busca olvidar el pasado.</li> <li>- El entorno de la madre de Sara todavía teme el retorno de los</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sara siente orgullo por su padre militar y busca la forma de acercarse al pasado: trata de conseguir una foto de su padre para sentirse conectada.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sara camina hacia donde está su madre como flotando.</li> <li>- Se acerca solo hasta la mitad del pasadizo y se refleja la distancia entre ambas.</li> <li>- Cuando Sara pregunta por su padre, la cámara hace un <i>travelling in</i>.</li> </ul>

	<p>Sara, su madre.</p> <p><i>Espacios representados</i> La casa de Sara.</p> <p><i>Elementos de inmobiliario y ambientación</i> Retablos ayacuchanos, verduras en cajones de madera, televisor antiguo, pared de ladrillo no trabajado.</p> <p><i>Entornos culturales</i> Las raíces andinas de la madre se reflejan en el arte de la casa.</p>	<p>terroristas: se rumorea que están de vuelta.</p>		
<p>Sara intenta conectarse con su madre (35:30 - 37:35)</p>	<p><i>En el campo visual</i> Sara le cuenta a su madre que planea volver a estudiar mientras que su madre ve la televisión. En su cuarto, Sara escucha llorar a su madre y quejarse.</p>	<p>– La madre de Sara evita mirarla para no recordar: se sumerge en la novela en la televisión que es totalmente ajena a su realidad.</p>	<p>– Sara escucha los lamentos de la madre y trata de no escucharlos.</p>	<p>– La cámara en mano demuestra la inestabilidad del lazo familiar.</p>

	<p><i>Personajes</i> Sara, madre de Sara.</p> <p><i>Espacios representados</i> La casa de Sara donde toman lonche. El cuarto de Sara.</p> <p><i>Elementos de inmobiliario y ambientación</i> Canastas de paja, mantel de plástico, sillas de madera vieja, paredes de ladrillo no trabajado, utilería económica.</p> <p><i>Entornos culturales</i> Mundo ficcional asiático de la novela en televisión. Entorno andino y limeño de clase baja reflejado en el arte.</p>	<p>– En sueños, la madre de Sara recuerda la violación que sufrió: llora y pide que la suelten. Habla en quechua suplicando.</p>		
--	---	--	--	--

<p>Fiesta de aniversario de Jardines del Paraíso (1:14:07 - 1:21:43) (1:24:08 - 1:25:20)</p>	<p>(1:14:07 - 1:21:43) <i>En el campo visual</i> Se celebra la fiesta de aniversario de Jardines del Paraíso. Sara camina por la fiesta; su madre baila huaynos y toma cerveza. Los vecinos cantan junto a los músicos. La madre se tropieza estando ebria y Sara la lleva a casa. Sara escucha llorar a su madre y va a su cuarto. Trata de calmarla pero su madre está recordando su violación: se queja, llora y lo cuenta todo. Sara llora con la boca tapada.</p> <p><i>Personajes</i> La madre de Sara, Sara, los vecinos de Paraíso.</p> <p><i>Espacios representados</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Memoria colectiva en el recuerdo de haber salido y sobrevivido el conflicto armado en Ayacucho.</li> <li>- Aceptación de la comunidad de estar en más resguardo en Lima. Con la canción, conmemoran el pasado en Ayacucho.</li> <li>- La madre de Sara no vive la canción con el mismo sentimiento que sus pares: su expresión tiene más sufrimiento y amargura.</li> <li>- La memoria de la madre es traumática cuando recuerda ebria su violación.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sara descubre la verdad de su concepción: la madre, ebria, revela que fue violada por cachacos.</li> <li>- Su posmemoria cambia: su padre ahora ya no es un militar respetado sino un violador desconocido que ha herido a su madre.</li> <li>- Decide conservar el peso del trauma en secreto.</li> </ul>	<p>(1:14:07 - 1:21:43)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Plano general de la fiesta de aniversario.</li> <li>- Sara ingresa a la celebración como flotando. La cámara en mano la sigue por detrás.</li> <li>- Plano medio de la madre bailando y tomando.</li> <li>- Primer plano de la expresión de amargura de la madre mientras canta <i>Huérfano Pajarillo</i>.</li> <li>- Plano general del cuarto de Sara iluminado en clave baja. La cámara en mano demuestra inestabilidad.</li> <li>- Sara recorre pegada a la pared el pasadizo hacia el cuarto de su madre.</li> </ul>
--	--	--	---	--



	<p>La fiesta de aniversario de Jardines del Paraíso. El cuarto de Sara y el cuarto de la madre.</p> <p><i>Elementos de inmobiliario y ambientación</i> Queman castillos y fuegos artificiales en la fiesta, toman cerveza.</p> <p><i>En la banda sonora</i> Los músicos cantan junto a los vecinos la canción <i>Huérfano Pajarillo</i>.</p> <p><i>Entornos culturales</i> Cultura andina tradicional de los vecinos de Jardines del Paraíso que bailan huaynos. Sara no se identifica con las costumbres de los mayores.</p> <p><i>(1:24:08 - 1:25:20)</i> <i>En el campo visual</i></p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- La revelación de la madre es mostrada en cámara en mano y en clave baja.</li> <li>- La madre está echada llorando en su cama en posición fetal.</li> <li>- Cámara en mano y plano busto de Sara llorando.</li> </ul> <p><i>(1:24:08 - 1:25:20)</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- La cámara en mano sigue a Sara mientras camina decidida a la casa de Mario.</li> <li>- Cuando Sara abraza a Mario, continúa la cámara en mano pero se estabiliza un poco.</li> </ul>
--	---	---	---

	<p>Sara va a casa de Mario. Lloro cuando lo ve vestido con traje de militar. Lo abraza. No le cuenta sobre su madre.</p> <p><i>Personajes</i> Sara, Mario.</p> <p><i>Espacios representados</i> La casa que Mario se ha construido.</p> <p><i>Entornos culturales</i> La cultura limeña popular de Sara y Mario.</p>			
--	--	--	--	--

## CAPÍTULO III: DISCUSIÓN

### 3.1. La Teta Asustada

#### 3.1.1. Muerte de Perpetua, madre de Fausta

(0:48 - 7:00)

##### *Fausta con Perpetua antes de morir*

La película empieza con un fondo negro. En la banda sonora, con carácter extradiegético, se escucha cantar a Perpetua, la madre de Fausta, un *qarawi*<sup>3</sup>; es decir, un canto en quechua que se entona improvisando el relato de algún hecho. En este caso, el canto de Perpetua<sup>4</sup> —cuyo nombre no debe pasar desapercibido— narra lo que le sucedió en Ayacucho en la época del conflicto armado: fue violada sexualmente y abusada por efectivos militares mientras estaba embarazada de Fausta. Fue obligada también a tragar el pene de su esposo. La letra de la canción es muy cruda en su expresión gráfica de lo ocurrido y no deja que el imaginario maquille detalles. Menciona que el pene de su esposo estaba "sazonado con pólvora". En el curso de la canción, se pasa de la aparición extradiegética de la voz de Perpetua a la inclusión del personaje moribundo en el encuadre, lo que abre la dimensión diegética o representada de la mujer y su expresión.

La letra de la canción expresa o dramatiza, en clave de testimonio personal, o lamento por lo ocurrido, una realidad vivida por muchas mujeres campesinas en la época del conflicto

---

<sup>3</sup> La antropóloga Kimberly Theidon (2012;2013) cita a José Varallanos y explica que el *qarawi* es una "balada o poema. La forma poética y musical más auténtica de las personas nativas de Perú" (p. 145). Estos poemas cantados son improvisados en el momento y, por lo general, se escuchan en momentos dolorosos como los velorios o duelos, en el trabajo, en las faenas o mientras se descansa.

<sup>4</sup> El nombre de Perpetua (como otros patronímicos de los personajes de la película en general), adquiere un significado particular, el de 'eternidad', 'larga vida'. Es interesante cómo se nombra a la madre de Fausta de esta manera, indicando que la memoria de su violación es eterna; un peso casi inborrable que se mantiene con vida a pesar del tiempo transcurrido. En relación con el nombre de Fausta, J. Paredes (2014) señala: "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" (p. 115). 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." La cita a Stern contenida en la cita corresponde a Stern, Steve J. *Remembering Pinochet's Chile. On the Eve of London 1998*. Durham and London: Duke University Press, 2006.

armado interno en el Perú, cuando por acciones de representantes del Estado (Fuerzas Armadas y policiales) fueron ultrajadas y torturadas. Hoy, muchas de ellas deben vivir con el recuerdo de ello (CVR, 2003, p. 277).

"No entendemos el idioma, pero podemos percibir el dolor en la inflexión de la voz, podemos percibir la cercanía de esos dos cuerpos que se comunican, en la palabra, en la música y también en el silencio." (Centro de Estudios de Opinión, 2011, p. 2)

El inicio de la película ubica al espectador en el contexto de una memoria encarnada: el canto de Perpetua aparece en una instancia oscura del recuerdo (por eso empezamos a escuchar su voz sobre la pantalla oscurecida, antes de las representaciones visuales) y adquiere forma progresivamente. La memoria del dolor adquiere poco a poco la condición de memoria personificada.

"Con el canto la madre denuncia e inscribe en la historia el silenciado, y por ende subversivo, discurso de las supervivientes" (Maseda, 2014, p. 18).

El recordar, en el momento de su gesto terminal, es importante para Perpetua. En una de las últimas frases de su vida menciona que ya no percibe con nitidez sus recuerdos, que es como si no viviera, porque para ella es imposible vivir sin mantener el pasado vivo.

Una de las frases contenidas en la canción de la anciana dice: "tú que no conoces estas penas". La apelación está dirigida a su hija, Fausta, pero también opera como una interpelación a los espectadores a los que se les ubica en el papel de ausentes. La violación y la tortura son episodios irrepresentables, a los que solo se puede aludir a través de la formalización del canto o de la práctica artística. El grueso de los espectadores de *La teta asustada* fue ajeno a la realidad intensa de la tortura o del dolor vivido en la sierra del Perú durante el conflicto armado interno.

La invisibilidad inicial del personaje, la ausencia de su mirada, la incapacidad para establecer una direccionalidad desde ella, la presencia del fondo negro en la pantalla, es el recurso del tratamiento cinematográfico que busca perturbar la tranquilidad del espectador. No solo el *qarawi* expresa con su letra de contenido explícito. La memoria también es una categoría que busca difundirse entre los espectadores urbanos, en una suerte de apelación adolorida del migrante andino al que se concibe desde los patrones dominantes de una modernidad que entierra el pasado y mira positivamente hacia el futuro.

Cuando Perpetua aparece en el encuadre, lo hace en un plano muy cercano. Su hija Fausta es introducida por la parte izquierda superior. Empieza un diálogo, en términos

musicales. Ambas cantan. La respuesta de Fausta se da en quechua, descubriendo así las vinculaciones culturales, la herencia étnica, entre ambas mujeres: la anciana que está a punto de morir y la joven que la acompaña. Fausta se acerca a Perpetua como venerando la memoria de su madre; la acaricia con su rostro. El gesto, el toque de los rostros, no solo connota un acto de transmisión en el momento de la muerte de la madre, sino que también expresa una identificación. La identidad de Fausta, el modo en que ha construido su inserción en la vida de migrante de segunda generación, su relación con el entorno cultural de Lima y con los hombres, está modelada por la memoria del sufrimiento de Perpetua. Fausta vive para atender a su madre; cuida su memoria. La mantiene viva, aun si ella es dolorosa. Al morir la anciana, Fausta prolonga la vivencia del dolor, pero lo hace por procuración, a través de una experiencia vicaria. Su dolor es el efecto de una narración cultural, de un relato recibido. La experiencia de Fausta es la de la posmemoria.

Al abrirse el campo visual, la cámara registra el entorno en el que transcurre la acción. Se puede ver un cuarto con mobiliario antiguo, de madera y descuidado, paredes resquebrajadas que simulan la piel de Perpetua castigada por la vida. Esa ambientación podría hacer creer que corresponde al interior de una estancia ubicada en algún lugar de los Andes peruanos. Pero no es así.

Fausta atiende a su madre sin darse cuenta de que la mujer vive sus últimos momentos. Su trájín —trata de acomodar la cama— se desarrolla mientras da la espalda a la ventana del cuarto. Desde ahí se percibe un paisaje que no es andino. Se descubre una zona de la Lima de la periferia metropolitana. En ese momento, la cámara hace un *travelling in* y el plano se cierra: ya no se ve el interior del cuarto. Solo se ve a Fausta con la imagen de Lima como fondo. Ahí se percibe que Perpetua ha muerto. El universo de Fausta, su madre y su pasado, dejan de existir; Fausta se queda sola con la vivencia de la memoria de su madre recibida como transmisión hereditaria.

Se perfila entonces la dimensión del conflicto dramático que traza el desarrollo de la película: la memoria de la madre se convierte en patrimonio para Fausta, el cual es intangible, cultural, imaginario. Es un patrimonio que se vive como deuda, como fragilidad y menoscabo personal. Está formado por los relatos de vida, por esa tradición oral que la madre transmite aún en su gesto final; para Fausta es la vivencia de la posmemoria. Es una conciencia de no reconciliación. El origen de ese sentimiento se expresa en quechua y remite al arraigo a la cultura andina. Que una de las primeras imágenes de la película muestre a Fausta dando la

espalda a la ventana donde se puede ver Lima dice mucho sobre el rechazo que ella siente ante esta nueva cultura.

“Si la muerte es "precondición elemental para la vida y su entorno", es porque los muertos son parte del mundo social. Ellos están presentes, de manera que olvidarlos, no hacerles caso, podría precipitar una catástrofe cosmológica de grandes proporciones.” (Kaulicke, 2001)

### ***Fausta sale del cuarto y ve al tío Lúcido***

Fuera del cuarto, en el terral que conforma el patio de la casa, está Lúcido, el tío de Fausta. Ambientan el espacio algunas maderas que tienen pintadas las figuras de personas vestidas para un matrimonio, mujeres en polleras, una casa con el primer piso terminado y con las columnas descubiertas para dar paso a la construcción de un segundo piso. Los niños juegan y el tío Lúcido lee el periódico. Es un ambiente de serenidad, se aprecia el encuentro de los signos de la cultura andina y de la presencia de los limeños emprendedores: los dibujos de campesinas en las maderas, la casa que se halla sin acabar acaso hasta juntar el dinero para hacerlo, los rastros del negocio de *catering* de bodas en el que están empeñados los miembros de la familia. A diferencia de la situación dramática que se desarrolla en el cuarto de Fausta, este ambiente luce menos tenso.

Máxima, hija de Lúcido, sale de la casa probándose un vestido de novia; su boda se acerca. En esta secuencia vemos a Máxima demandante, pidiendo lo mejor para el día de su boda. Es una mujer fuerte y adaptada a la ciudad. Migrante de segunda generación, como su prima Fausta, es como un reflejo invertido de ella. Mientras Fausta arrastra el dolor heredado, Máxima manda y exige, reclama, es irreverente, no se queda callada. Mientras Fausta parece encarnar lo arcaico, con su gesto siempre taciturno, Máxima ha asimilado las prácticas culturales de la ciudad que acogió a su familia.

En medio de los reclamos de Máxima por el vestido de bodas, irrumpe Fausta, que sale del cuarto para entrar al entorno limeño y familiar tan ajeno a su reclusión. En el encuadre, Fausta aparece en plano medio. En la imagen aparece el velo del traje de Máxima, que divide en dos el cuerpo de Fausta, que la oculta. La imagen duplica el sentimiento de Fausta en esa escena de la película. La presencia difuminada del velo —gracias al efecto del lente de focal larga— es como una marca externa, una barrera que separa a Fausta del entorno familiar. A pesar de vivir en un mismo lugar, Fausta y los hijos del tío Lúcido viven experiencias distintas. A lo largo de la película se ve este contraste entre la felicidad de la familia y el duelo de Fausta.

El silencio de Fausta en esta escena es expresivo de un bloqueo íntimo: la herencia de la madre es un relato del horror, pero también un impedimento para la acción personal, para la construcción de una “agencia”. La muerte de la madre deja inerme al personaje. La obliga a entrar a una realidad cercana a ella, que le extiende demandas, pero con la que no se identifica. Mientras que en la casa del tío Lúcido se celebra la prosperidad y se forman nuevas uniones matrimoniales, en el cuarto de Perpetua y Fausta ha ocurrido el traspase del dolor: que en su último aliento Perpetua le haya dicho a Fausta que debe recordar su pasado, que su memoria no debe quedar olvidada, obliga a Fausta a apropiarse del dolor.

Fausta construye su experiencia de vacío existencial a través de las narraciones maternas. Recibe una herencia que la separa del entorno social y familiar y la separa de las vivencias de la sexualidad. No valida las nuevas costumbres limeñas (se separa de la celebración) y se cierra a los sentidos. Parafraseando a Néstor García Canclini, Fausta se cierra a la posibilidad de trazar “estrategias para entrar y salir de la modernidad”. Afincada del lado del dolor arcaico, ve con desconfianza en los otros –su familia– la realización de los procesos de hibridación que los conduce a la modernidad, al “mestizaje cultural” que significaría una especie de “posmodernidad duradera” que marcaría la dinámica sociocultural latinoamericana” (García, 2001).

El miedo, la pena y el desasosiego producen el primer sangrado nasal de Fausta, y su desmayo. El sangrado nasal es un motivo visual y dramático que se repite en el curso de las acciones. Da cuenta del miedo que paraliza a Fausta al incorporar a su experiencia el trauma de su madre: somatiza esa herencia.

El guion de la película encontró su origen en lo tratado por la antropóloga estadounidense Kimberly Theidon en su libro *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. La estudiosa del conflicto explica algunas patologías, no reconocidas por la institución médica, que fueron apreciadas en comunidades andinas afectadas por la violencia. Mujeres violadas dieron a luz hijos afectados con dolencias múltiples. La explicación popular para tales enfermedades las resumió en la creencia de la “teta asustada”. El miedo, el dolor y el trauma de las madres al sufrir los actos violentos fueron transmitidos a los hijos por la leche materna. Theidon (2004) menciona que existe “una teoría elaborada respecto de la transmisión al bebé del sufrimiento y del susto de la madre, sea esta en transmisión en el útero o por medio de la sangre y la leche” (p. 77). La autora también explica que la somatización del trauma —los abusos que sufrió la madre y el daño que se le

hizo a la cultura andina en general— se manifiesta a través de síntomas corporales, como epilepsia, ceguera o sordera (p. 50).

Es la enfermedad de la “teta asustada” que narra el tío Lúcido al médico de la posta sanitaria. Los síntomas patológicos de los niños nacidos de violaciones o cuyas madres fueron víctimas de violencias estando embarazadas se atribuyen a Fausta. Kimberly Theidon en una entrevista a Michael Guillen menciona que:

En quechua, el término es Mancharisqa Ñuñu – Mancharisqa es el susto o miedo, y Ñuñu es teta o leche, dependiendo del contexto y/o sufijo. Por lo tanto, yo quería un término que puede captar el doble sentido: tanto la propia mujer que siente el miedo y el temor que puede transmitir a través de la leche materna a su bebé. Así traduje el término quechua original como La teta asustada. (Guillen, 2010).

La realizadora Claudia Llosa desplaza la manifestación de los síntomas descritos por Theidon al sangrado nasal de Fausta: cada vez que siente miedo, sangra. Al respecto, Theidon manifiesta lo siguiente:

Hemos mencionado previamente sobre la memoria y cómo buscarla, cómo se estudia, y ¿dónde se sedimenta? Bueno, probablemente en los cuerpos de una manera muy poderosa, especialmente los cuerpos de las mujeres. Hay una división de género de la emoción y el trabajo de la memoria. Una y otra vez a través de muchos contextos, las mujeres narran el sufrimiento común. Narran dónde vivieron alguna vez sus familias. Narran lo que es no poder alimentar a sus hijos. Esta narración es parte del trabajo de memoria que las mujeres realizan. Para recordar todo eso en sus cuerpos -¡piensa lo que eso significa!- ellas son mártires, las que sufren por lo que han presenciado. Hay algo poderoso sobre la forma en que la memoria se sedimenta en los cuerpos de las mujeres y cómo hablan de ello. (Guillen, 2010).

Los miembros de la familia del tío Lúcido, en cambio, no mantienen la misma relación de Fausta con los sucesos del conflicto armado interno. Ellos llegaron a Lima y decidieron empezar de nuevo. Su condición de desplazados no los fijó a una memoria dolorosa del pasado. Se convirtieron en el prototipo de la familia emprendedora, donde todos colaboran para el sostenimiento y progreso del negocio familiar de *catering* para bodas que mantienen en la urbanización. Como menciona Carlos Iván Degregori, es el tipo de ciudadano que configura la tipología de los “nuevos limeños” que combina el origen andino en su encuentro con los componentes culturales occidentales y las nuevas tradiciones populares (Degregori, 2013).

Los ensayos de Degregori descubren "el surgimiento de una nueva cultura popular, predominantemente mestiza y urbana, que tiene como tronco más importante a la cultura andina, con la cual se entrelazan los troncos criollo, mestizo y occidental moderno" (2013, p. 129). Esta cultura popular tiene como causas las migraciones a las ciudades a causa del



conflicto armado interno, que trajo consigo una ruralización urbana y tradiciones andinas en las ciudades.

En la estructura narrativa de la película, los miembros de la familia de Lúcido hacen las veces de personajes coadyuvantes. Apoyan a Fausta —a pesar del rechazo que reciben por parte de ella— y trazan el derrotero que parece marcarse para su condición de desplazados emprendedores. Para lograrlo es requisito despojarse de los traumas del pasado y construir un nuevo futuro en Lima. Para ellos, sanar las heridas implica enterrar la memoria (Monette, 2013).

El componente dramático de este gesto colectivo encuentra su expresión en el negocio que mantienen: la celebración de bodas. En la lógica simbólica de la película, la naturaleza de esa actividad no es casual. La preparación de la “puesta en escena” de las bodas da lugar a manifestaciones de júbilo que actúan por contraste con el carácter fúnebre o luctuoso del pasado y del gesto que marca la trayectoria de Fausta.

Un carácter que se inscribe en el cuerpo del personaje. Lleva en su vagina un tubérculo. Es una papa que usa como escudo protector frente a una posible violación. Es una marca del miedo, pero también un recordatorio de que los procesos vitales, de maduración y de cambio orgánico, no se pueden detener. La papa echa raíces, se descompone. Muta y envenena. Fausta bloquea su desarrollo natural. Theidon explica los métodos que los quechuahablantes trataban para sanar sus penas y está plasmado tal cual en la forma como Fausta recurre a un método de protección totalmente rudimentario, insertándose un tubérculo en su órgano sexual para de esta forma evitar que ocurra una violación sexual.

Con la papa, Fausta pretende impedir la violación, pero en realidad la mantiene presente. Cuando la papa empieza a germinar en su cuerpo, ella corta los brotes como si cortara las uñas o los pelos de un cadáver. La papa es un cadáver; Fausta conserva a la muerte dentro de sí. Sigue vinculada al pasado doloroso que le impide integrarse al mundo emergente que la rodea (Bustamante, 2009).

### **3.1.2. Primer encuentro con Aída**

*(21:14 - 31:30) (38:06 - 41:36) (45:43 - 49:47) (53:34 - 56: 30)*

#### ***El recorrido por el mercado***

Fausta quiere enterrar a su madre y para eso requiere dinero. Es el objetivo del personaje y la acción que articula la trama. Su tía le propone que trabaje en “la casa de abajo” y ella acepta. En el camino a la casa se registran las imágenes de un mercado cercano que colinda con la casa de la señora Aída, que será la empleadora de Fausta.

La imagen deja ver un amasijo de colores y desorden. Es la actividad informal en una ciudad que ve Fausta avanzar a tientas, caminando casi pegada a las paredes, como queriendo mimetizarse con las mismas y pasar completamente desapercibida. Su expresión abrumada y el plano cercano en movimiento remiten a su caos interior. El ruido, el caminar inseguro y la mirada desesperada de Fausta reflejan su incomodidad en el tráfico de Lima. Su tía camina por delante, muy segura a través del mercado, cargando una torta, como si fuese su ruta de todos los días. Los encuadres que la muestran son abiertos, como si la integraran en forma natural con la vida en el mercado limeño. Fausta es un cuerpo extraño en ese mundo bullente de la ciudad mientras su tía ya está adaptada al entorno.

El recorrido por el mercado y la manera en que Fausta evita mirar a los transeúntes (no desea establecer ningún contacto visual ni físico con ellos), la manera en que contrae y avanza, muestran su deseo de escapar o su necesidad de terminar cuanto antes el recorrido. Esta negación de Lima, de la multitud y de la modernidad refuerza su miedo.

### ***La casa de Aída***

Al llegar a la casa donde termina el mercado, el portón se abre y entra Fausta. Al cerrarse la puerta, el ruido y el desorden desaparecen. Se escucha el sonido de los pájaros y de las plantas al moverse. Recorre el inmenso jardín, casi un vivero, que lleva a la casa de Aída, la dueña. La casa se transforma en un universo hermético, donde lo popular limeño queda separado por este gran portón que divide el caos popular de la soledad de esa clase alta en declive a la que pertenece Aída.

Se establecen así las primeras fronteras visibles del largometraje: la división neta entre dos mundos culturales que son también marcas que separan las diferencias de clase social entre la vieja y nueva Lima (Pérez, 2017). Sin embargo, estas fronteras no son impermeables. Fausta, de ascendientes andinos; la empleada afroperuana, mucama de la casa, que la recibe; y Noé, el jardinero andino (todos representantes de la variedad cultural del país), cruzan el umbral y cohabitan con Aída, pero siempre manteniendo una distancia de clase que no se menciona de modo explícito<sup>5</sup> (Degregori, 2013), pero que se alude en muchos momentos de la interacción de Fausta y Aída y que se tratarán más adelante.

Para el tratamiento del color, se opta por la desaturación y la opacidad; se muestran como escenarios marchitos. Los espacios son amplios y están poblados de muebles, cuadros y

---

<sup>5</sup> Degregori (2013) sugiere que el racismo se reconoce como una práctica indebida, pero que inconscientemente se mantiene presente en lo que se dice sobre la otra persona, o en cómo se le trata.

adornos que alguna vez fueron modernos e informan de la opulencia de años anteriores. La grandeza de la casa no se compara con el vacío que se siente en los ambientes. Los espacios son solitarios y se exhiben casi abandonados. Aída habita en ellos como el único vestigio de lo que alguna vez significó pertenecer a la tradicional clase alta limeña, descendiente de esa República Aristocrática de la que habló el historiador Jorge Basadre (2005).

Fausta camina por la casa como flotando en el espacio, insegura de estar ahí. Los espacios que se ven son oscuros, desenfocados, aludiendo a lo desconocido de esta cultura (Bedoya, 2010). Fausta irrumpe en este universo ajeno a ella y su caminar, lo cual se muestra en el último término del encuadre, y se da a entender que estos espacios le quedan grandes. Los colores que viste Fausta, un vestido verde oliva de matiz frío, hace que se confunda en los ambientes, como si desapareciera en sus fondos.

La casa de Aída, ese espacio ajeno para Fausta, tiene como referente contradictorio a los dos otros universos culturales representados en la película: el de la cultura andina, referido en la habitación de Perpetua y Fausta, y el de los sectores urbanos emergentes: la familia del tío Lúcido y su negocio, el mercado y los vendedores. Este desborde popular<sup>6</sup> que casi llega a invadir el entorno de Aída, separado por este portón-muralla de madera que se abre solo para dejar entrar a determinados personajes, provenientes de un mundo exterior. Son los empleados al servicio de la casa.

La señora Aída también vive la experiencia de la insularidad, porque reside en una burbuja: como Fausta, está adherida al pasado, no establece vínculos con la nueva Lima, y respeta solo las tradiciones culturales heredadas de la clase alta limeña antigua a la que se afilia.

A existir en Lima una nueva cultura, al tener Lima esta nueva cara, la clase alta se siente desplazada y huye. Se recluye en las zonas más alejadas de la urbe. No participa activamente en el cambio social ni en los proyectos culturales pues no se identifica con esta nueva sociedad. Sigue siendo la clase dominante, pues tiene la mayor concentración de poder económico, pero se recluye y desaparece. Es ahí donde entran los nuevos migrantes a apoderarse de las tradiciones y a generar nuevos conceptos para la ciudad. La cultura popular se vuelve la cultura

---

<sup>6</sup> José Matos Mar (1986) señala que el desborde popular en nuestro país es reflejo de una crisis de Estado incapaz de cubrir las demandas de los sectores más necesitados. Ellos crean nuevas soluciones y mecanismos hacia el desarrollo social y económico. Estos nuevos emprendedores se convierten en los protagonistas del nuevo rostro del Perú.

nacional porque todos, y nadie, se identifica con la cultura limeña. Excepto, quizás, los hijos de los migrantes. (Degregori, 2013).

### ***La llamada de Aída y el cuadro del militar***

El primer encuentro de Fausta con Aída tiene lugar poco después. La señora le encarga que sostenga un taladro que ayudará a colgar un retrato familiar en una galería fotográfica donde se rinde tributo a familiares y antepasados. Dentro de ellos se encuentra la fotografía de un hombre con uniforme militar. Sobre el vidrio de protección de la fotografía se refleja Fausta. La imagen del caballero entorchado es, para Aída, sinónimo de orgullo; para Fausta, en cambio, representa el vivo recuerdo del dolor heredado de la madre.

Aída condensa en esos cuadros toda la memoria de su estirpe, un linaje del cual sólo queda ella como representante, pues hasta su hijo tiene ahora otra identidad, ya que la clase alta moderna se aparta de las viejas costumbres. Aída demanda devoción a su linaje, lo que demuestra con la exhibición de los retratos. Fausta en cambio solo ve en ellos la extrañeza de una cultura ajena, y en la figura del militar cree reconocer la fusión del instrumento de dolor – el taladro– y el símbolo de autoridad: el traje militar.

Es la evocación de la escena primaria de su aflicción: la violación de la madre.

"La protagonista distingue la imagen del alto mando castrense mientras nosotros vemos su reflejo junto a la foto de este último. Ambas imágenes configuran un nuevo cuadro: Fausta junto al militar. Ella 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" (Paredes, 2014, p. 108).

Cuando Fausta se acerca a Aída y ve el cuadro del militar, contempla su propio reflejo en él. Ese reconocimiento de la imagen primordial de la violencia –o esa evocación vicaria–, la lleva a un sangrado nasal. La hemorragia del miedo la impulsa a correr hacia la cocina, como espacio de refugio.

Se le escucha cantarse a sí misma, en quechua, como gesto de ensimismamiento. Aparece la conexión con la figura cultural de la madre a través de la lengua compartida, el quechua. La identidad étnica sale a flote cuando se siente más vulnerable, como si se refugiara en un remanso de tradiciones andinas.

En *La Teta Asustada*, es a través del uso selectivo del quechua, del español y del canto que los personajes tejen sus relaciones sociales, pero también establecen fronteras sociales. Estos sirven como recursos narrativos para contar la historia, a la vez que se presentan en la película como repertorios culturales de los que disponen los propios personajes para lidiar con sus condiciones existenciales y sociales: en este caso, el dolor, el miedo y la condición marginal. En tal sentido, un ejemplo emblemático es el canto, que vincula a Fausta con su madre y que es el lenguaje a

través del cual se busca lidiar con el recuerdo de una experiencia traumática y darle sentido, pero que luego es el objeto del intercambio que se establece entre Fausta y la señora de la casa donde trabaja (Cánepa-Koch, s/f).

En ese contexto, el personaje de Aída representa una fuerza antagónica. Su condición de clase contrasta con la experiencia vital de Fausta. La formación cultural de Aída remite a la tradición clásica europea (la decoración de su casa y las preferencias musicales de Aída, que es pianista de música académica, lo demuestran). En ese entorno, a Fausta solo le resta moverse en el campo de la alteridad y cultivar su silencio, solo quebrado por la intimidad ofrecida por la práctica del quechua.

### ***El contrato***

Una vinculación dramática se inicia cuando Aída, en silencio, escucha cantar a Fausta en la cocina. Días después, nuevamente en la cocina, le pide que cante otra vez. Fausta niega haber cantado antes, pero Aída le insiste.

Fausta abre la boca para intentar modular sus palabras o buscar una entonación, pero no puede emitir sonido alguno. Hace el intento de articular una forma mínima de comunicación verbal, pero no puede romper la barrera que se ha impuesto ella misma. Fausta no puede compartir su tradición cultural con alguien ajena a ella.

La solución para Aída es proponer un pacto "do ut des" (doy para que me des): le entregará a Fausta una perla cada vez que le cante. La propuesta se formula en el baño de Aída, mientras ambas recogen las perlas del piso que formaban el collar de la señora. El baño muestra colores verdes, azulados, fríos, las sombras aparecen marcadas; hay algo sombrío y equívoco en esa proposición contractual.

Fausta no da su consentimiento, pero ante la insistencia del tío Lúcido de enterrar a Perpetua, y al no tener dinero para hacerlo en el pueblo andino como ella quiere, acepta el contrato y establece un pacto singular. Se acuerda un trueque de bienes impregnados de cultura, cosmovisión y folclor andino, expresados en canciones traducidas al castellano, a cambio de la entrega de pedacitos de antiguas riquezas occidentales. Contrato muy parecido al que hace referencia Fausta en la primera canción que canta a Aída sobre los músicos y la sirena, pero que conduce a un final distinto.

La primera vez que Fausta canta a Aída se le ve en una pelea interna consigo misma, con las manos contraídas y el movimiento nervioso. Se levanta de su cama y camina por los pasadizos oscuros de la residencia mientras en su memoria repite la canción de la sirena.

Cuando le canta a Aída por fin en voz alta, sus ojos contienen las lágrimas, como si le doliera entregar un fragmento de ella misma, de la tradición heredada de la madre, del lado dulce y luminoso de la cultura andina, aquello que está ubicado antes del dolor y el quebranto, es decir, aquello que es previo a la herencia del miedo y a su manifestación somática.

Las canciones negociadas son asociadas con la cultura andina, pero también con la noción de una identidad personal que Fausta debe transar. Es como vender el alma para conseguir el dinero que requiere para enterrar a Perpetua en su pueblo original, como debe ser, pero también para enterrar la memoria del dolor y dejarla descansar.

### *Noé, el miedo al hombre y su despertar*

En la casa de Aída, Fausta también conoce a Noé, el jardinero. La relación que establece con ese personaje es, en el inicio, de desconfianza. Extiende en la figura de Noé (otro nombre significativo: el constructor y guardián del arca bíblica que salva a la especie humana, y a otras especies animales, del desastre del diluvio universal)<sup>7</sup> su resquemor ante el género masculino, como se ha podido ver en una secuencia anterior, cuando se aparta del primo del novio de Máxima que la quiere cortejar.

Fausta, en un inicio, intenta apartarse de Noé. Camina muy alejada de él y temerosa. La primera vez que debe abrirle al jardinero el portón de ingreso a la casa de Aída le solicita que le muestre la palma de su mano, como si en ella pudiera reconocer a un igual y saber sobre su identidad. Los encuadres de este primer encuentro son abiertos y permiten ver a Fausta en plano general y tomando distancia de Noé. Cuando le abre la puerta y lo guía por la casa, ni siquiera lo mira.

Progresivamente se produce una conexión entre ellos. Los relaciona el cuidado de las plantas y el empleo del quechua en las conversaciones. Fausta se siente más segura en su compañía reconociendo en sus gestos de hombre crecido en el campo y en su lengua, la cultura de la madre y la tradición que la acunó. Con Noé, en el jardín de Aída, puede imaginar que tiene alguna seguridad, algún arraigo o pertenencia.

Esa vinculación despierta los sentidos de Fausta: los encuadres se hacen más próximos y la pantalla está ocupada por fragmentos del rostro de Fausta, de la mano de Noé, de las flores.

---

<sup>7</sup> Lambright (2016) observa: “Los nombres de los personajes invitan a que uno reflexione sobre su relación con otros textos clásicos de la literatura occidental. Fausta, por ejemplo, termina haciendo un pacto con el diablo (Aída), mientras que Aída, igual que su homónimo operático, es esclava; construye su propia prisión con sus prejuicios y su egoísmo. Por otra parte, el jardinero Noé, igual que el personaje bíblico, se presenta como clave para la articulación de un nuevo convenio social y un futuro esperanzador.” (p. 169).

Se reduce la profundidad del campo para resaltar detalles corporales. El ritmo de las secuencias se ajusta al ritmo del caminar de Fausta, más pausado, más cercano a Noé. La música emplea instrumentos de viento agudos y notas extensas. En las conversaciones iniciales en el jardín, Fausta parece mimetizada con el verde de las plantas, pero luego se acerca a Noé y ambos ocupan el centro del encuadre, ganando importancia visual y dramática. Noé se torna confiable cuando demuestra su respeto por las costumbres andinas y explica a Fausta el cómo tratar la tierra.

Esta remisión a la vida rural la aleja de su entorno físico actual, el de Lima, y la conduce a la experiencia imaginaria de un pasado que parece vivir también por procuración, el de la juventud de la madre antes del trauma del conflicto armado interno. Vestigios de un tiempo anterior al desplazamiento forzoso de la madre y de la transmisión del miedo a través de la leche que brota de la teta asustada. Es decir, antes de ese cordón umbilical del miedo encarnado en la papa colocada en su vagina.

Noé es el personaje puente de *La teta asustada*. Hace las veces de conector con las tradiciones andinas entendidas en el sentido más amplio y variado. Es la conexión con el paisaje, el canto, el reposo y la placidez. Es un imaginario pastoral activado por el rechazo de la patología de la teta asustada y por la sensualidad adolescente que lucha por brotar, derrotando las secuelas del terror heredado por Fausta. Sensualidad de las flores y las plantas que adquieren sentidos emocionales. Noé intenta, al principio de manera sutil, cortejar y entender a Fausta señalando que está triste, pues escoge solo margaritas habiendo tantas flores en el jardín. Busca traerla al presente para que acepte de una manera frontal su pasado, pero Fausta aún no está preparada para sanar: conserva la papa dentro de sí como escudo frente a cualquier daño o contacto real.

Noé es el personaje auxiliar o adyuvante de Fausta. Hace las veces del “papel actancial ocupado por todos lo que ayudan al sujeto” (Villanueva, s/f). Un fuerte aliado hacia la reconciliación con su pasado y con su presente en Lima. Por eso, las conversaciones que mantiene con el jardinero siempre son de día, iluminadas en clave alta y con el jardín y su vegetación como escenario, mientras que las interacciones de Fausta con Aída aparecen en clave sombría, dentro de los confines de la casa y de noche.

### ***Los cortes de la papa***

En la habitación asignada a Fausta en la casa de Aída, mientras se canta a sí misma, en quechua, "cantemos cosas bonitas para esconder nuestras heridas", Fausta corta los brotes de la papa que

lleva dentro de la vagina. La muerte la sigue consumiendo por dentro. Es el contenido objetivo de esa memoria heredada, o posmemoria, que lleva consigo. El mecanismo de protección que en algún momento le pareció una vía aceptable, deviene en fracaso, pues la vida a su alrededor continúa y la obliga a participar de ella (le atrae Noé, el primo del novio de Máxima la corteja, al igual que el muchacho que arregla el vidrio de la casa de Aída).

### **3.1.3. Segundo encuentro con Aída**

*(59:30 - 1:05:06) (1:10:09 - 1:14:20)*

#### ***El desarrollo de la relación con Noé***

En este segundo segmento, desarrollado en la casa de Aída, Fausta está más dispuesta a socializar con Noé y a atender sus pretensiones.

La planificación se centra en el rostro de Fausta, como en la escena en que abre la puerta. Ella acaricia la pared que los separa, camina junto a él y conversan. Se percibe una ligera sonrisa en su rostro. Se le ve feliz, como si divisara lo que es sentirse en paz. La música crea una atmósfera sensorial: los agudos son extensos y con eco, uno impuesto inmediatamente luego del otro. Esa disposición extradiegética de la música acompaña a Fausta hasta la puerta, cuando se dirige a abrirla. En ese momento, ella se pega a la pared de la fachada de la casa de Aída y tiene un lirio abierto de color rojo en la boca. Es un apunte que remite al despertar de su sexualidad. Hirsch (2008) menciona que la vivencia de la posmemoria es la de aquellos que crecieron “dominados por narrativas previas a las de su nacimiento” (p. 22), es en este momento que la trayectoria de Fausta empieza a quebrar ese dominio.

Cuando Noé le trae como regalo caramelos y se los ofrece, Fausta extiende el brazo para recibirlos. La cámara muestra el puño de Fausta. Su mano está cerrada. Le cuesta abrirla, pero lo hace para Noé. Es la primera señal de la apertura de sus sentimientos hacia los hombres, al igual que lo hizo colocándose la flor en la boca. Noé pone los caramelos en su mano y le acaricia la palma. Este gesto es aún excesivo para Fausta, que se retrae a la cocina. El intento de establecer un nexo más cercano todavía le recuerda el imperio de la “narrativa previa a su nacimiento”.

Su cuerpo cerrado, si bien está protegido de una intrusión dañina, también demarca un espacio interno condenado a la soledad y a la penumbra, habitado por el dolor y acechado por la muerte psíquica e incluso física. La concretización del dolor en su cuerpo habría de permitirle la ilusión de hacer más asible, más controlable y manejable un terror profundo (...) que le quitó el alma, que le impide ser. Recurrir al cuerpo es el recuerdo psíquico de los trastornos psicósomáticos originados por un daño acaecido en épocas muy tempranas, cuando aún no había palabras para



entenderlo. Que Fausta se niegue al mundo; que bloquee la posibilidad de un crecimiento emocional vital; que no pueda separarse de su madre ni aun muerta y que sea incapaz de desplazarse sola resultan ser evidencias clínicas de ese terror "sin nombre" (Stahr, 2010,p. 168).

La dificultad para abrir la mano, incluso a Noé, es el signo de sus defensas activas, de la "narración" heredada que no la deja avanzar. Por ello, huye asustada para regresar luego, enojada, en son de reclamo. Este es el último intento de mantenerse firme en sus creencias. Encuentra a Noé en el baldío donde quemaron un piano, mientras escarba las cenizas con una pala. Los separa un montículo. Los movimientos de ambos son como dos péndulos que se persiguen.

Fausta le reclama a Noé la ausencia de sembríos de plantas de papa en el jardín de Aída. Noé explica su negativa a sembrarlas y afirma que en la vida la única faena obligatoria es la muerte. La consciencia de Noé queda expuesta. Asume una actitud crítica ante la cerrazón de Fausta. Compartiendo la misma filiación étnica, su actitud ante la realidad es antagónica. Le da a entender a la muchacha que nadie la obliga a cerrarse a la vida, que su madre está muerta y con ella deben morir todos los miedos. Fausta contesta que el trauma de la violación que lleva consigo no es voluntario, que lo vivió dentro de su madre, cargando con su huella día a día. La amargura con Noé y con el espacio donde se encuentra denota que la reconciliación es todavía lejana.

Si antes Noé era un auxiliar para que Fausta mire de forma distinta el mundo, por un momento se convierte en antagonista. Fausta percibe que sus palabras le reprochan el continuar viviendo como lo ha hecho hasta ese momento. A pesar de haber dejado expuesta su sensualidad, la discusión que tiene lugar en la zona baldía del jardín demuestra que Fausta no está lista para poder vivir sin la narrativa heredada. El contenido de la posmemoria tiene un peso que lastra el desarrollo pleno de su identidad. Solo enterrando los relatos de su madre podrá vivir.

Augusto Castro (2003) propone que la reconciliación "está construida centralmente en dos elementos: uno, que se establece en el intento de restablecer y rehacer la relación rota; y el otro, que sitúa esta relación en un nuevo horizonte y futuro" (p. 178). Noé busca que Fausta perdone y se encuentre a sí misma más allá del trauma de su madre, volviéndose a mirar el pasado para reconocerse en su totalidad. Para Fausta, en cambio, su experiencia es la del dolor sin perdón, por lo que mantiene una lucha agónica para tratar de afirmar su forma de ser, para que los otros la respeten tal cual es y para hacer entender a Noé que sufre con razón. Se establece aquí una conexión con la canción de Perpetua en su lecho de muerte, donde ambas

piden reconocimiento, comprensión, es decir, empatía con su dolor. Perpetua le encarga no olvidarla, y Fausta busca cumplir esta promesa reprimiendo sus pulsiones y arriesgando su vida.

### ***La ruptura del contrato***

En paralelo, la relación con Aída evoluciona.

En una secuencia clave se muestra a Aída regando el jardín junto a Fausta. La joven canta. El encuadre ubica a ambas con similares proporciones dentro de la composición del campo visual. Están a la misma altura, acaso porque los personajes han negociado y transado su convivencia en el espacio. Aída, de todas maneras, se hace notoria por el gesto y la actitud: le pide a Fausta que cante la canción de la sirena. Fausta lo hace sin reclamo. El encuadre se modifica para mostrar a Aída de perfil en plano busto; en segundo término, debajo de la boca de Aída, se percibe la boca de Fausta cantando la canción. Esta fusión de partes del rostro de ambos personajes, tan separados en el inicio de su relación, refiere el codicioso apoderamiento de Aída del patrimonio cultural de Fausta.

La ruptura del contrato por parte de Aída significa un expolio. La mujer hace suya la canción de la sirena sin entregar las perlas como contraprestación. Despojada de sus créditos creativos, Fausta enfrenta el desasosiego de quedarse sola, en la oscuridad de una pista limeña en la que es abandonada. Esa situación supone también una mutilación del proyecto de Fausta: sin perlas no hay dinero para darle sepultura a Perpetua, el estímulo del dolor.

Las pocas veces que el ojo del espectador se aleja de una posición de solidaridad con Fausta parecen abruptas y violentas. Por ejemplo, cuando Aída echa a Fausta del carro después del concierto, vemos a Fausta, abandonada en medio de una carretera, corriendo sola, por las calles inhóspitas de Lima, aterrorizada y llorando porque no ha recibido el salario que le debía. Mientras nos alejamos en el carro, el cuerpo de Fausta se encoge y se desvanece en la ciudad oscura. A estas alturas el espectador está bien enterado del miedo que experimenta Fausta en los lugares públicos. Por lo tanto, siente una empatía particularmente aguda hacia ella e incomodidad al asumir la perspectiva subjetiva, visual, de Aída. [...]Llosa busca evocar una respuesta emocional del espectador que lo lleva a reconsiderar su posición, y su papel, en la red de relaciones sociales del Perú posconflicto (Lambright, 2016, p. 167).

Es la gota que derrama el vaso. Por un lado, está el ambiente familiar emergente de la familia de su tío que no es parte de su crianza; por otro lado, la incompreensión de Noé que la priva de alguien que la entienda. Fausta creía que las canciones entregadas a Aída le daban acceso a un territorio seguro y a una estabilidad, pero el acto violento de la señora de la clase alta le deja en claro el lugar que ocupa cada una. Aída se preocupa por mantener imagen, prestigio y figuración social: es concertista de música clásica en un antiguo teatro limeño y ante el círculo exclusivo del "todo Lima". Es el signo de su identidad, aunque ella se encuentre

mellada. Fausta descubre que acercarse en igualdad de condiciones a ese ambiente social y cultural no es posible. Solo puede tener la ilusión pasajera de reconocimiento por su canción; sin embargo, Aída le demuestra que el poder permanece en ella. La señora no la llama nunca por su nombre, denigrándola y quitándole validez a su identidad (Pérez, 2017)<sup>8</sup>, y establece una clara frontera al privarla del derecho de validar su creación.

"El reconocimiento es un aspecto crucial en la constitución de identidades (Giménez, 2003). En efecto, existir socialmente quiere decir ser percibido, y ser percibido como distinto, particular. En todas las sociedades hay instituciones sociales y actores individuales que se arrogan la potestad del reconocimiento legítimo desde posiciones dominantes. Así, la identidad está en una constante negociación entre la autoafirmación y la asignación identitaria del lugar que quieres tienen poder reservan a los demás. (Pérez, 2017, p. 142).

De esta forma Aída marca su postura dominante. Negar reconocimiento al trabajo creativo de Fausta es invalidar su identidad. La abandona antes de que Fausta pueda reivindicar la autoría de la canción. La deja sola en la noche, lo que aumenta el miedo y la desconfianza de la joven que apenas si reclama por sus perlas, las que necesita para pagar el traslado y entierro de su madre, su única salida hacia el perdón y reconciliación con el pasado.

#### **3.1.4. El renacer de Fausta**

**(1:19:20 - 1:30:20)**

##### ***El desenlace***

En la boda de Máxima, donde se celebra la prosperidad del amor y la formación de nuevas familias, Fausta está en el punto más bajo de la historia: no sabe existir sin su madre, sus intentos de buscar reconciliación han sido pobres y han fallado, y ahora no tiene dinero para enterrar su pasado pues ya no obtendrá las perlititas prometidas.

Se le ve alejada de la celebración, con un vestido celeste pálido y le cuenta a su tío que no ha podido conseguir el dinero. Está triste por no poder enterrar a su madre como se debe, pero también porque sin el entierro no puede conseguir alejarse de este peso tan grande que es el recuerdo y la memoria de Perpetua.

Estando dormida, el tío se le acerca ebrio y le tapa la boca, como ahogándola. Ella despierta y lucha por respirar. El tío la suelta y Fausta se da cuenta que quiere vivir. Este es el

---

<sup>8</sup> Pérez Recalde (2017) menciona que el hecho que Aída no llame nunca a Fausta por su nombre implica cortar parte de su identidad; le quita el "reconocimiento que toda identidad necesita para terminar de construirse" (p. 138).

último intento que hace el tío Lúcido para que Fausta entierre su pasado: le dice, "¡quieres vivir!".

Fausta escapa y corre en la madrugada cuesta arriba hacia el mercado. Su desesperación se refleja en el andar apresurado y la expresión de dolor. El encuadre cercano refuerza la decisión de Fausta: su mirada es decidida. Ya no es la muchacha tímida que atravesó titubeante el mercado por primera vez para dirigirse a la casa de Aída. Ahora su andar tiene un objetivo claro. Inclusive cuando escucha que alguien le lanza un piropo ella mira al posible agresor de reojo, hecho que antes no hubiera podido ocurrir, pues evitaba mirar a los hombres.

Al llegar al cuarto de Aída, se enfrenta a su antagonista simbólico más poderoso: el militar que, desde la fotografía, la interpela. Ella está, una vez más, reflejada sobre la superficie del cuadro. Esta vez no sangra. Su expresión temerosa ha cambiado. Camina hacia adelante y ha decidido no tener miedo al pasado. Se apodera de las perlas que le corresponden por el contrato interrumpido en forma unilateral por Aída. Ignora las fronteras clasistas.

Provista de una recobrada creencia en sus raíces y el descubrimiento de sus propias fuerzas, Fausta ya no es una víctima y por eso no puede aceptar el abuso que ahora padece a manos de Severina cuando ésta le niega no solamente el reconocimiento de su contribución sino las perlas ganadas. Su transformación le permite defender su cultura mientras se apropia de la limeña: cuando la protagonista vuelve a la casa de su empleadora para reclamar las perlas ganadas, aplica el concepto andino de la reciprocidad, que implica un intercambio justo entre personas, y deja la única perla que le quedaba por ganar (Monette, 2013, p. NÚMERO).

Con la poca fuerza que le queda (el cordón umbilical con la madre muerta la corroe por dentro) le abre el portón a Noé quien la encuentra desmayada y con un seno descubierto. Al abrir el portón, Fausta no solo espera que Noé llegue, la vea y la auxilie, sino que la reconcilie con ella misma y con su sensualidad. El seno descubierto remite a la aceptación de su sexualidad, y la puerta abierta de la casa de Aída airea el mundo recluido en el que se encontraba. Quiebra la cerrazón de la mansión hacia el mundo exterior y el caos limeño.

Fausta vuelve en sí y pide –como si se tratase de una súplica en quechua– que le saquen la papa de la vagina. “La muerte de la madre es la liberación de esa conexión con el pasado, ella se va (la papa es extraída) y el alma de Fausta regresa; su vacío vaginal representa su apertura a la vida, su crecimiento, el logro de su libertad” (Raffo, 2010, p. 164).

Despierta en la posta desnuda y con el rostro descubierto, tapada por una sábana que se mimetiza con su piel. Vuelve a nacer y aún tiene en su puño las perlas, el medio para enterrar ese peso que no la deja vivir. Ya no tiene ese tapón contra los sentidos y la vida (la papa fue extraída), es una nueva Fausta que ahora, más tranquila, puede enterrar a Perpetua y continuar

con su vida. La liberación de la papa es también el entierro del miedo. Supone el inicio de la reconciliación con su pasado, y la aceptación de su nueva realidad y su sexualidad. Que el tío Lúcido, alguien que se ha reconciliado con su memoria, sea el que la recibe al despertar en el hospital da a entender que la recibe también, sanada, en este nuevo contexto social que habitan en Lima. Es este contexto de prácticas heterogéneas el que Fausta empieza a encarar. “La película recalca una modernidad andina que no se asimila sin fisuras y retrata una cultura nacional sostenida por una heterogeneidad inevitable de conocimientos y prácticas” (Lambright, 2016, p. 157).

### ***El entierro***

La escena siguiente se abre luego de una elipsis. Fausta viaja en un camión con sus familiares y su madre envuelta en un sudario mortuario. Se dirigen hacia el pueblo. Su rostro luce sereno. Al llegar al océano, pide al tío que detenga el vehículo. Se baja y carga a su madre hasta la arena de la playa, desde donde contempla la majestuosidad del mar, signo de esa Lima que la acoge. Emerge de lo profundo del desierto, del vacío de emociones, hacia el mar liberador. Le dice a la madre, en quechua, que mire el mar y a sí misma también. Se esboza un nuevo comienzo. Entiende que debe dejar el pasado detrás.

En tal sentido, la película también problematiza el hecho que ni el recordar ni la reconciliación sean prerrogativa de la generación víctima de la violencia o de sus pares. Ambos, memoria y reconciliación deben entenderse también desde lugares generacionales y geográficos diversos. Es Fausta y ya no su madre la que asume la tarea de recordar y también de reconciliarse con la vida. (Cánepa-Koch, s/f).

El mar libera y limpia los recuerdos de Fausta. Además, la ubica inequívocamente en Lima, en la costa y le hace comprender (si algo entiende Fausta es la naturaleza) y aceptar que se encuentra en otra realidad. Lo dicho por el tío Lúcido y por Noé se corrobora: su vida actual es la del contexto limeño, no la del doloroso pasado andino heredado por la madre. Pero el encuentro con ella misma no supone abandonar la tradición cultural: su lengua, el quechua, y su música la acompañan y son parte de ella. Los valores andinos se reterritorializan en el entorno de la capital del Perú.

### ***El cierre***

La escena final de la película muestra a Fausta junto a la flor de papa dejada por Noé. Ella se acerca a la planta, la huele. Despiertan sus sentidos. El trauma parece haberse superado y el contenido de la posmemoria debe encontrar una nueva ubicación en su conciencia. El encuadre de Fausta acercándose a oler la flor de papa es idéntico al que muestra, al inicio de la película,

a la joven aproximándose a Perpetua en su lecho de muerte. La diferencia es que antes acariciaba la muerte y ahora recibe la esperanza y la sexualidad y las valora como posibilidades de vida. Fausta comienza un camino en una nueva relación consigo misma y su entorno: acepta a Lima, acepta su origen y lo recuerda, pero sin dejar que consuma su existencia.

La identidad se construye sobre las bases de su herencia étnica, de su lengua, de su canto, pero sin el imperio de las narraciones dolorosas que recibió. O encontrando una manera distinta de tratar con ellas, a partir del ejercicio de su agencia personal, de su voluntad de cambio, y del ejercicio de una sexualidad sin miedos.

"La recuperación de las memorias traumáticas, por tanto, es parte de una lucha de poder más amplia en la cual la víctima consigue una voz y una agencia política. (...) La víctima, al ofrecer su testimonio, recupera una voz y una subjetividad que le habían sido arrebatadas. Este proceso es imprescindible en el camino hacia la recuperación. En este sentido, es esencial romper el silencio" (Maseda, 2014, p. 22).

## **3.2. Paraíso**

### **3.2.1. Chicos conversando en la bodega**

*(0:55 - 2:31) (6:40 - 9:51)*

#### ***Se contextualiza Lima y la violencia***

La imagen inicial de la película es un plano general que permite ver un arenal desierto. En la extensión solo se divisa un árbol sembrado en la planicie, que a primera impresión parece sobrevivir a pesar de no recibir agua de fuente visible alguna. Al igual que los jóvenes protagonistas, ese árbol se mantiene en pie sin ayuda de nadie. Así como el árbol, ellos están en una tierra seca, en una Lima que no les presta atención ni da oportunidades de desarrollo, pero aun así están ahí, sobreviviendo (Vich, 2015, p. 196).

En la acción, Joaquín, uno de los protagonistas, se acerca a una tumba y coloca algunos panes. Es la sepultura de su amigo Che Loco, fallecido poco antes en una pelea entre pandillas. La cotidianidad es, para el grupo de jóvenes personajes de la película, la violencia que generan los enfrentamientos de pandillas y el abandono familiar. La violencia política fue sufrida por sus padres, ayacuchanos desplazados a Lima, pero no por ellos.

Una de las escenas iniciales de la película ubica al espectador en una franja de la Lima popular: es un desierto invadido por infinitas casas que se mantienen en precaria condición. La comunidad ayacuchana de Jardines del Paraíso se ubica ahí. Está formada por desplazados de Ayacucho en la época del conflicto armado interno. Ellos se preparan para celebrar su fiesta de

aniversario. La aridez del lugar define su situación. "Casuchas sin servicio de agua y desagüe, alumbrado público deficiente, estelas de polvo sembradas por los mototaxis sobre calles terrosas y cerros pedregosos por telón de fondo configuran un paisaje de vidas duras, curtidas en la pobreza y la incertidumbre" (Kogan, 2017, p. 159). Es una condición estructural: "Sus padres no tienen dinero, su educación es muy mala, viven en las afueras de la ciudad y sus posibilidades de encontrar un trabajo digno son realmente escasas" (Vich, 2015, p. 199). Este es el contexto en el que se sitúa el grupo de amigos que son protagonistas de esta película.

Es un espacio celular, casi el de una prisión, como lo ha descrito Cynthia Vich (2013): "el film configura simbólicamente la espacialidad (...) como una celda o nicho, como un recinto territorial estancado, atomizado y segregado de la nodalidad urbana limeña" (p. 196). Con ello, la autora se refiere a que este espacio se encuentra "subalternizado" (es decir, subyugado en la escala desigual de la sociedad) con respecto al "centro" de la ciudad, donde se desenvuelven sus principales actividades económicas y sociales, lo que condiciona la imposibilidad de los personajes a salir de la escasez y subalternidad (p. 196).

### ***La primera muestra de la memoria y del origen de Sara***

En la puerta de una bodega de expendio de abarrotes se encuentran Lalo, Mario, Joaquín y Antuanet. Su vestimenta descuidada y desgastada remite a una condición económica precaria. Hasta el grupo llega Sara, una de las amigas del lugar. Hacen planes para salir más tarde, cuando irrumpe en la conversación un hombre ebrio al que reconocen porque los papás de los chicos afirman que fue soldado. Lo echan de la mesa sin darle importancia. Antuanet relata las torturas que se practicaban durante el conflicto armado interno. Mientras Antuanet desarrolla esta acción, la cámara se acerca. El grupo de amigos bromea sobre la posibilidad de patear una cabeza degollada, de jugar al fútbol con ella, como lo hacían algunos miembros del ejército y la policía según cuentan sus padres y familiares que vivieron la experiencia del conflicto armado interno. Las bromas atenúan el significativo peso del trauma.

La reacción de los muchachos ante la identidad y memoria del soldado retirado y ebrio, pero que aún cree reconocer el peligro en el rostro de los que le rodean, y la manera en que bromean sobre las torturas, son signo de su condición. Estos jóvenes han escuchado las narraciones del conflicto, pero no han extraído lecciones de lo sucedido; ni siquiera parece importarles el pasado. Al rechazar al soldado ebrio pareciera que repudian el pasado que les llegó como herencia y no guardan respeto por la memoria de la violencia y por sus secuelas. Los hechos cruentos del conflicto no forman parte de su día a día en Lima. Ellos son miembros

de la generación del posconflicto y parecen estar al resguardo de aquello que vivieron sus padres. Sin embargo, las secuelas de la violencia (Vich, 2015)<sup>9</sup> están presentes en la precariedad de su existencia, en el desamparo que sienten y en la ausencia de autoridad o de gobierno que perciben. Lima está lejana y es sorda a sus demandas. Ellos parecen no entender las causas de su malestar.

Esta "sociedad violentada" (Cabrera, 2010, p. 11) es producto del conflicto armado interno, pero también de la indiferencia sociopolítica que los priva de una buena educación, servicios básicos de calidad, una real ciudadanía y les impide la posibilidad del progreso (p. 11). Más importante que la violencia medianamente remota que vivieron los padres en Ayacucho es la violencia de la calle que viven entre pandillas, que mató a uno de sus compañeros más respetados, Che Loco. Este hecho sí es importante para ellos, pues forma parte de su memoria y su presente, a diferencia de lo que cuentan sus padres sobre el conflicto armado interno que, si bien genera un momentáneo silencio, para ellos pertenece a un pasado menos importante, como el pasado simbolizado por la piedra del Inca en lo alto del cerro que se divisa desde el arenal en el que viven, una "identidad desacreditada y puesta en cuestión" (Bedoya, 2015, p. 99).

Cuando los jóvenes salen del encuadre, ingresa al campo visual una señora vestida con polleras andinas. La imagen sintetiza la convivencia de la primera generación de migrantes a Lima, los desplazados por el conflicto armado, con la segunda generación, la de los hijos. A lo largo de la película se muestra esta confluencia de experiencias y vivencias. Por un lado, *Paraíso* es la construcción de los desplazados que buscan un nuevo futuro en Lima; por otro lado, es el espacio habitado por los hijos residentes en el lugar, pero que se sienten desarraigados del pasado de sus padres y del lugar en el que habitan.

El sonido en *off* trae las voces de dos de los jóvenes, que conversan sobre la situación de Sara, la amiga común. Ellos notan las diferencias físicas de la muchacha y su madre —el campo visible del encuadre aparece vacío, sin personajes, como la ausencia de noticias sobre el origen de Sara— e informan que su padre fue un militar muerto en la época del conflicto armado interno. Al ser su padre un desconocido para ella, Sara puede solo conocer de su

---

<sup>9</sup> Victor Vich (2015) menciona que estos muchachos no vivieron en la época del conflicto armado, pero viven en la posmemoria del mismo: la precariedad de su situación es producto del desplazamiento de sus padres hacia Lima. Son "los hijos de quienes tuvieron que migrar a la ciudad huyendo del horror que se vivía en sus pueblos" (p. 197).



filiación a través de las narraciones de su madre. La joven ansía ver una foto de ese hombre desaparecido para poder cotejar su parecido físico con él.

La identidad de Sara aparece como un rompecabezas que no se termina de armar, ya que hace falta una pieza fundamental. La incertidumbre respecto de su pasado es permanente. Su historia y memoria personal está ligada a su único nexo sanguíneo, su madre, con la que no tiene una relación cercana. A diferencia de Antuanet, cuya posmemoria es familiar (Hirsch, 2008), pues la recibe directamente de la narración de sus padres, la de Sara y los demás es una posmemoria afiliativa, ya que proviene de sus pares: de Antuanet principalmente. Si bien la posmemoria de Antuanet es lo que le cuentan sus padres sobre los ataques en el conflicto armado, la posmemoria de Sara se concentra principalmente en el recuerdo, imaginado, de su padre. Es una posmemoria que busca terminar de completar su identidad. Al tener solo la versión del relato de su madre, a Sara le falta construir el autorelato de su propia identidad.

### **3.2.2. Sara busca saber sobre su padre**

*(15:43 - 17:52)*

#### ***El objetivo de Sara y su relación con la madre***

Dentro de la casa, Sara y su madre sirven té en unas tazas de lata. Luego, pesan verduras. Sara es una hija que ayuda en los quehaceres del hogar. La ambientación de la casa podría ser rural: ladrillo sin trabajar, colores pasteles, muebles y mesas de madera descuidadas y antiguas, retablos ayacuchanos, canastas de paja, etc. La extracción campesina de la madre queda plasmada en ese ambiente, que es un espacio de memoria.

Sara pesa la verdura. Una voz proviene desde fuera del campo visual. El sonido en *off* informa de un llamado desde el fondo de la casa. En el patio, la madre de Sara lava la ropa. Quiere que su hija vaya a comprar detergente. Al acudir al llamado, Sara ingresa al encuadre como flotando. Su caminar recuerda que carece de un destino seguro, que transita en la incertidumbre. No puede tener cerezas mientras desconozca su filiación. Sara requiere conocer la verdad acerca de su padre. Pregunta a la mamá si su abuela tendrá una foto de él. La madre responde con sequedad que cuando escapó de Ayacucho quedó todo allí. La cámara hace un segundo acercamiento mientras se activa el motivo de la memoria que se trae a colación mediante el diálogo. Esa conversación entre los personajes connota un sentido que está más allá de lo expresado en las palabras. La necesidad de reprimir la memoria de lo que ocurrió, lleva a la madre a pedirle –ordenarle– a Sara que no busque más informaciones porque se rumorea entre sus colegas del mercado que los terroristas están de vuelta. Sara, según la madre,

debe satisfacerse con lo poco que sabe de su padre y su pasado. Pero la muchacha intuye que existe una versión oculta que debe revelar. Es parte de su orgullo personal saber de los méritos militares del padre y proyectarlos en su enamorado Mario, que aspira a ser miembro del ejército peruano. Es el orgullo, la necesidad de conocer y el deseo de cerrar su historia personal lo que la impulsa. Sara necesita conformar su identidad y no solo percibirse como producto de las narraciones que su madre le contó.

Sustentar la identidad es hallar una prueba material de filiación. Su experiencia de la posmemoria carece de la huella material de la imagen del padre. Requiere por lo menos tener una foto de él para poder identificarse plenamente con su pasado. Según Quílez (2014), que recoge los estudios de Hirsch, la imagen de un antepasado sirve como evidencia y valida su pasado y su identidad; además, conecta a los titulares de la posmemoria, de modo irrefutable, con ese antepasado que ya no está. De ahí la urgencia de Sara por obtener alguna foto, por muy pequeña que sea, para poder ligarse a él y a lo que representa.

La cámara se acerca en el momento en que se discute el pasado de Sara, pero se detiene cuando no obtiene la respuesta que busca. Se produce un efecto de posible acentuación dramática, de énfasis previo a la ocurrencia de la revelación de un hecho importante (como sucede con la narración de Antuanet en la bodega), pero que termina por frustrarse, trabado por la madre.

La composición del encuadre expresa la lejanía entre las dos mujeres, ubicadas a cada extremo del pasillo. Sara se acerca sigilosamente hasta la mitad de ese pasillo, pero una madre no tiene intención de hacerlo. Se mantiene en la rutina de lavar la ropa mientras que Sara no recibe ningún estímulo que le dé pistas para saber si ella y sus preocupaciones le importan verdaderamente a la madre. Theidon (2015), en referencia a las violencias sexuales cometidas durante el conflicto armado interno, menciona que las mujeres que tuvieron hijos a causa de una violación, construyen un escudo de protección emocional, una suerte de bloqueo de autodefensa que excluye a sus hijos del cariño y de la estabilidad emocional que suelen proveer las madres (pp. 165-164). Este punto se desarrolla en el siguiente segmento.

### ***Lo que oculta la madre***

El personaje de la madre solo desea abandonar la memoria de lo que ocurrió, continuar con su vida limeña y vivir el día a día en el mercado. Trabajar para sobrevivir y conseguir lo necesario para mantenerse y subsistir. La impunidad de los crímenes cometidos durante el conflicto la han vuelto escéptica y siente miedo frente a un rebrote de la violencia (Reátegui, 2004, p. 355).

Sabe que no puede hacer nada al respecto, entonces prefiere que nadie sepa de ello. La memoria está arraigada como una experiencia de dolor en su vida, pero como no puede mencionar lo que le hicieron los militares, prefiere evadir el tema. Es la antagonista de Sara en el trayecto narrativo de la búsqueda de la verdad. Por eso, la conexión entre ambas se debilita progresivamente.

Theidon (2015) explica que el ocultamiento es un mecanismo que utilizan las víctimas de abusos sexuales para que el niño no reciba el estigma de haber sido concebido de esta manera. La película da forma a esa noción con un personaje, el de la madre, escamoteando la verdad y tratando de que su hija no divulgue más el tema a sus amigos. Usa el silencio como manto protector y busca no ser juzgada ella también (p. 163). Para la madre, la memoria es una vivencia de lo abyecto.

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar ... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal. [...] La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda...] (Kristeva, s/f)

El crimen impune está en la dimensión de lo abyecto, según Julia Kristeva. Lo que provoca “asco de una comida, de una suciedad, de un deshecho, de una basura. Espasmos y vómitos que me protegen. Repulsión, arcada que me separa y me desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundado. Ignominia de lo acomodaticio, de la complicidad, de la traición...” (Kristeva, s/f).

En la primera interacción entre Sara y su mamá se expresa la lejanía entre ellas. Si Sara se dedica a atender los quehaceres del hogar junto a su madre y parece una hija dedicada, su madre establece distancias. No le dirige la mirada por mucho tiempo, solo la llama cuando la necesita para un encargo y busca que la comunicación sea corta. El rechazo de aquello que fue abyecto. La represión de la experiencia degradante. El cuerpo sometido de la madre fue basurizado porque "se le concibe no solo como depósito de residuos sino como espacio donde se puede ejercer la degradación" (Silva, 2003, p. 217).

***Sara no cumple su objetivo***

Al salir del encuadre, Sara sigue caminando como si flotara; aún no recibe respuestas concretas sobre su pasado. "Está paralizada por la incertidumbre y da vueltas en círculos. Busca una prueba de filiación, la del entronque paterno, y el origen de la aflicción de su madre" (Bedoya, 2015, p. 100). Su necesidad por representar todo este pasado imaginado no le permite quedar satisfecha con la respuesta de su madre.

### **3.2.3. Sara intenta conectarse con su madre**

(35:39 - 37:35)

#### ***Sara busca validación***

Sara y su madre se sientan a cenar. Es de noche y la madre de Sara está ensimismada viendo una telenovela extranjera que pasan en la televisión. Sara intenta llamar su atención mencionando que desea regresar al colegio. Busca su mirada, pero la madre solo mira la pantalla. El sentido de comunidad familiar es casi nulo —es lo que ocurre en las historias de todos los personajes narradas en *Paraíso*, pero especialmente en la relación entre Sara y su madre. Sara intenta animarla con la idea de que podrá seguir ayudándola en el puesto del mercado por las mañanas como venía haciéndolo. La madre apenas si asiente. Regresa su atención a la televisión.

La madre de Sara evita mantener contacto cercano con la hija. Es cordial pero lejana. Mirar a Sara es representar las caras de sus violadores. Al no haber reconciliación con el pasado, solo busca el olvido en las imágenes ilusorias de una realidad completamente ajena a la suya.

Las consecuencias psicológicas tras mantener un embarazo no deseado producto de una violación no solo truncan sus proyectos de vida (Henríquez, 2007), sino que deja "huellas dolorosas en su autoimagen y su autoestima personal. Afecta la sexualidad de las personas, como también su capacidad de relacionarse con otros y con el mundo al que entonces sienten amenazante" (Reátegui, 2004, p. 365).

En el caso de la madre de Sara en particular, la observación de Reátegui se evidencia en la relación con su entorno y con su hija. No la puede mirar porque se asoma en ella la memoria de todo lo que le ocurrió en Ayacucho. Le es imposible establecer una relación familiar cercana con alguien que llevó en su vientre de modo forzoso.

Lo que repercute en el diseño del personaje de Sara. La importancia del cuidado materno en las etapas iniciales de su desarrollo ha bloqueado la formación de su identidad y autoestima (Rodríguez, 1991, p. 31). "El modo como la madre interactúa con su hijo está diseñado de acuerdo con el procesamiento de su propia biografía" (p. 31). Esta relación distante

entre Sara y su madre "acentúa la asimetría contribuyendo a producir en los niños un sentimiento de infravaloración" (p. 32), que hace que Sara se sienta poca cosa y, a pesar de estar frente a frente con la madre, no puede mantener su atención.

La inestabilidad de la cámara en mano refuerza la precariedad del lazo familiar. La tristeza e inseguridad se reflejan en el rostro de Sara tras no haber logrado que su madre la oriente en cuanto a su futuro o que muestre interés en ella.

### ***La pena que se asoma de noche***

Las distracciones televisivas de la madre no la salvan de las pesadillas nocturnas. Sara escucha llorar a su madre.

Hirsch destaca en la posmemoria el proceso de transmisión entre las generaciones y de esta manera esa memoria que se transmite de la generación de sobrevivientes a la de hijos no está ligada al pasado por medio del recuerdo, sino que se conecta a través de la *imaginación, la proyección y la creación*. (...) *La familia* cumple un rol fundamental para la transmisión intergeneracional. Los actos de transferencia no verbal y no cognitivo –como el lenguaje del cuerpo– ocurren más claramente dentro de un espacio familiar, muchas veces en forma de síntomas (Basso, 2016, p.61).

La naturaleza de la posmemoria de Sara no está conformada por narraciones dolorosas, ya que la madre no menciona la violencia padecida en Ayacucho. El contenido de su posmemoria está formado por los síntomas que la madre no puede ocultar, esas fisuras que dejan escapar la memoria del dolor. Las pesadillas de la mujer obran como grietas que dejan salir lo reprimido y que generan en Sara una impotencia máxima, ya que no sabe cómo actuar ante ellas y decide mantenerse al margen.

Sabe que su madre recuerda algún dolor del pasado, pero no se atreve a investigar más. El miedo de recibir esa memoria puede más que su curiosidad por conocer lo que le aqueja a la madre. Sin embargo, escucha el llanto y la expresión de un dolor que se dice en quechua. Las penas de la madre quedan en el terreno de lo supuesto para Sara: solo hace el gesto de cubrirse los oídos.

Las preguntas y el afán de Sara por acercarse a la madre le recuerdan la degradación que sufrió y le impiden romper la frontera entre el pasado y la realidad que es su hija. Sara también lleva en la sangre rasgos de los violadores, de aquellos que la sometieron contra su voluntad. Sara y su madre, al reprimir la discusión o el esclarecimiento de las noches de llanto, buscan "olvidar lo que puede herir" (Waldman, 2006, p. 31). Construyen, entonces, un mecanismo de protección:

Los individuos y las culturas olvidan para protegerse de los horrores que una cultura ha impuesto sobre otra o sobre sí misma en una sociedad (Trauma Culture, 74). De esta forma, escribe la psicóloga Judith Herman: 'The most common trauma of women remains confined to the sphere of private life, without formal recognition or restitution from the community' (73) (Maseda, 2014, p. 20).

### **3.2.4. Fiesta de aniversario de Jardines del Paraíso**

**(1:14:07 - 1:21:43)**

#### ***La identidad de la primera generación y las diferencias con Sara***

La procedencia de la comunidad está representada en la celebración de su aniversario: se prenden fuegos artificiales y se quema un castillo pirotécnico, se multiplican las canciones, las danzas, los huaynos y el consumo desinhibido de alcohol. La identidad colectiva de la comunidad se refleja en la participación de todos los que recuerdan haber sido desplazados de Ayacucho (la madre y los padres de los amigos de Sara).

Partimos de la conceptualización de la identidad social como conciencia compartida de las personas de pertenecer a un mismo grupo o categoría social, es la parte del *self* que se refiere al *nosotros*, el cual contiene un significado cognitivo, valorativo, emocional y de comportamiento" (Moscovici, 1993; Vygotsky, 1995).

Es una celebración alegre porque los quince años transcurridos marcan el aniversario del comienzo de una nueva vida en Lima, lejos de la violencia vivida en Ayacucho.

En ese sentido, el que dos o más personas compartan una identificación social común entre ellas mismas crea una categoría social. Esto, junto con la re-socialización ideológica (la continuidad y alternancia de pertenencia a diferentes grupos sociales) permite la configuración de la identidad de los grupos, las comunidades y las culturas (Álvarez, 2012, p. 216).

Además de la identidad social configurada en Lima, se observa en el desenfreno del consumo de alcohol tanto la costumbre andina de celebrar hasta perder la conciencia, como la necesidad, más marcada en la madre de Sara, de borrar la memoria del dolor.

Cuando cantan *Huérfano Pajarillo*, junto con los músicos invitados, se impone la melancolía. Se denota la añoranza por el pueblo que dejaron y un resentimiento en la madre por el dolor que sufrió. Sin embargo, lo que se celebra ese día es haber salido del terror de Ayacucho, reconociendo a Lima como el nuevo hogar, identificándose con la cultura limeña mestiza. Es una combinación de celebración y agradecimiento a Lima, así como también al hecho de haberse adaptado a una nueva cultura que los acoge. Sin embargo, no se suprime la añoranza por el pueblo del que fueron desplazados.

Durante el canto, la cámara enfoca en primer plano a la madre de Sara. Está embriagada y canta con sentimiento y amargura. Mientras el resto acompaña la música con palmas y tiene una expresión solemne pero serena, la madre de Sara canta con enojo y sufrimiento. Es uno de los pocos momentos en la película en que el personaje se quita la máscara y expresa su sentimiento real: ebria, enojada, con una rabia que no puede volcarse hacia nadie.

Sara se ubica en la periferia de todo esto: sonrío por los fuegos artificiales, la celebración y el evento como forma de entretenimiento, pero es incapaz de identificarse con el pasado de su comunidad. El encapsulamiento en la celebración hecha sólo para la primera generación migrante aumenta la distancia con la segunda generación, la de los hijos: "la nostalgia andina choca con la curiosidad modernista de los otros" (Protzel, 2017, p. 161).

Se evidencia así el desarraigo de Sara en relación con la comunidad. Respeta la tradición, pero no la valora. Al ser débil la relación con su madre, carece del entronque con los valores andinos; por ende, se siente ajena a esos sentimientos. A ella le interesa encontrarse con sus amigos y vivir un momento alegre frente a toda la árida monotonía del día a día en Jardines del Paraíso.

Sin embargo, no es a sus amigos a quienes encuentra, sino a su madre con un vaso de licor en la mano, bailando huayno y socializando con los vecinos. El encuadre destaca las distancias espaciales entre Sara y su madre: siempre la observa de lejos, no sabe cómo acercarse. El plano de Sara es cercano, remite curiosidad por la celebración, pero cuando mira a su madre el encuadre es distante. Todo las separa.

### ***La revelación***

La madre de Sara se cae a causa del exceso de licor consumido. Sara la recoge y la lleva a casa. La cámara en mano duplica la impresión de inestabilidad de la mujer en esa escena. En casa, Sara se sienta en la oscuridad de su habitación y escucha los quejidos de la madre. La inseguridad de no saber cómo será recibida si va al cuarto de su madre la inmoviliza y solo atina a preguntarle si se encuentra bien. Pero el llanto y los quejidos aumentan y Sara toma valor para asistir a su mamá. Trata de despertarla. La zamaquea para que vuelva en sí, pero está muy ebria y solo le queda revivir el trauma. En la embriaguez, verbaliza su memoria. Lo reprimido se expresa. Lloro y cuenta exactamente cómo sucedió la violación. Permanece en ella el recuerdo del trauma no superado. Es repositorio del odio (Silva, 2003, p. 218). La cámara en mano encuadra primero a la mamá de Sara y registra su sufrimiento aún presente. Sara

escucha lo que cuenta su madre y descubre de dónde viene realmente. Lo poco que sabía de ella misma era una mentira. Lloro porque se entera de la verdad de su pasado; se cierra el círculo, pero no del modo en que ella esperaba. No es la hija de un militar de alto rango, como le contaba su madre. Ni siquiera es idéntica a él.

Por el contrario, en su origen está la fantasía siniestra de la monstruosidad. Al haber sido violada por tantos militares, durante el embarazo la madre abrigó el temor de estar gestando un monstruo, Sara, que sería la encarnación de los rostros de todos los violadores. Un monstruo al que no se puede criar ni mirar a los ojos.

Mientras que la madre balbucea la verdad sobre su pasado, Sara intenta calmarla, pero, a medida que entiende lo ocurrido, se aleja de ella. A diferencia de las escenas anteriores donde buscaba el contacto, esta vez se aparta y llora porque ve en la presencia materna a un cuerpo abusado, maltratado y denigrado, en posición fetal y lamentándose un profundo daño que ha quedado impune.

Es la percepción del trauma reprimido por la madre, pero sublimado por los relatos acerca del padre ejemplar, valiente, cumplidor de su deber militar. El relato que modeló la posmemoria se hace añicos, y la verdad debe ser mantenida en silencio, en un secreto similar al que mantuvo la madre. La foto del padre nunca podrá ser ubicada. “Si toda memoria es subjetiva, selectiva y fragmentaria, la reconstrucción de la posmemoria no puede apelar a la prueba; carece de archivos a la medida o de huellas certeras en el origen” (Waldman, 2007, p. 396)

La reconstrucción de la posmemoria, para decirlo como Waldman, no podrá ser acreditada con la huella material de la foto. Ahora se funda en un dolor pasado del cual creía no sentirse parte, pero que es un elemento fundamental en la definición de su identidad. Una vez que comprende su origen y el sufrimiento de su madre, Sara ya no preguntará más sobre su filiación. Solo le resta llevar el trauma por dentro.

### ***Sara vuelve a construir su identidad***

En la siguiente secuencia, Sara camina de modo recto y con un derrotero. No deambula por el encuadre. Busca a Mario, la única constante en su vida. La casa del muchacho en lo alto de un cerro árido —casa precaria, sin terminar, como todo lo que se edifica en Jardines del Paraíso— es un reflejo, como muchos a lo largo de la película, de la desatención hacia esta comunidad que vive al margen de la modernidad. Los intentos de superación de cada uno de los personajes

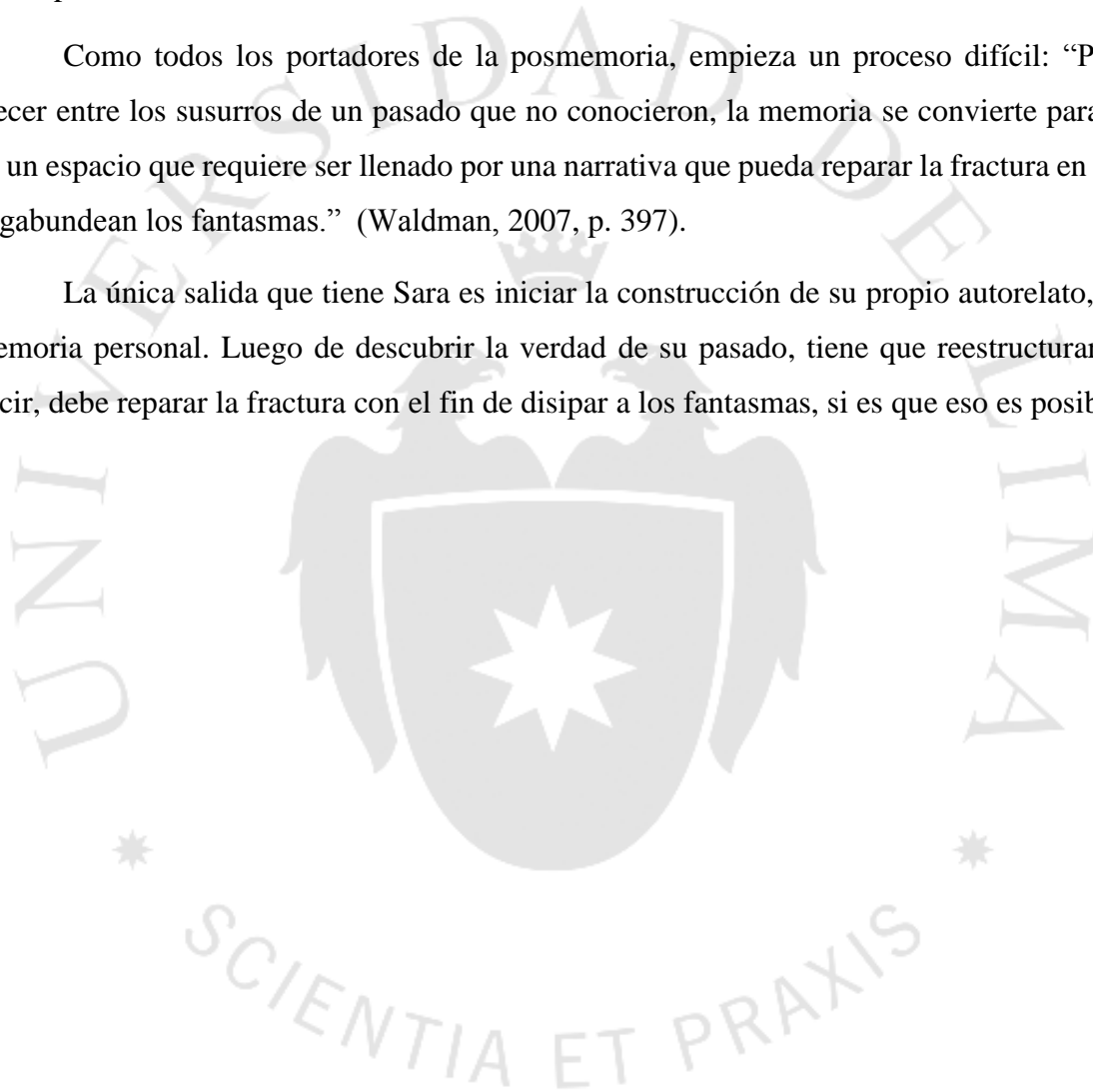


se truncan por imposición de los padres o por los límites impuestos por la sociedad. No concretan su agencia.

Mario aparece vestido con traje de soldado, pues piensa postular al ejército. Al verlo y recordar la memoria de su madre, Sara lo abraza y llora, pero no le cuenta nada porque ha establecido el pacto de llevar el peso del dolor por dentro hasta encontrar una narrativa que le permita cerrar la formación de su identidad, construir su propia memoria y adquirir la agencia que le permita ser dueña de sus acciones

Como todos los portadores de la posmemoria, empieza un proceso difícil: “Pero al crecer entre los susurros de un pasado que no conocieron, la memoria se convierte para ellos en un espacio que requiere ser llenado por una narrativa que pueda reparar la fractura en la que vagabundean los fantasmas.” (Waldman, 2007, p. 397).

La única salida que tiene Sara es iniciar la construcción de su propio autorelato, de su memoria personal. Luego de descubrir la verdad de su pasado, tiene que reestructurarse, es decir, debe reparar la fractura con el fin de disipar a los fantasmas, si es que eso es posible.



## CONCLUSIONES

- A diferencia de *La boca del lobo*, *La vida es una sola*, *Paloma de papel*, entre otras películas peruanas que dramatizaron episodios del conflicto armado interno, *La teta asustada* y *Paraíso* no representan situaciones ambientadas en el período del conflicto (1980-2000). Se contextualizan en tiempos del posconflicto y tienen como personajes centrales a dos mujeres que construyen su identidad a partir de las narraciones de sus madres. Son agentes de la posmemoria.
- En ambas películas, las mujeres jóvenes son hijas de desplazadas por la violencia. Sus madres fueron violadas y ellas cargan con el peso de las secuelas de la violencia y con los efectos de la memoria materna transmitida de modo oral.
- En ambas películas, los personajes femeninos buscan construir su identidad enfrentando la memoria heredada, negociando con el pasado, tratando de encontrar una verdad que les sirva como sustento para encarar el presente en Lima y redefinir su relación personal con la sexualidad (en el caso de Fausta, de *La teta asustada*) y con el entorno cultural de una Lima que plantea desafíos múltiples.
- Fausta, el personaje central de *La teta asustada*, construye el autorelato de su identidad asimilando el dolor transmitido por la “leche” materna, metáfora de una cultura violentada y por un modo de vivir que fue alterado con la irrupción de la violencia. Pero como la identidad es un proceso de permanente negociación, la película representa el itinerario de ese personaje central, Fausta, hacia la formación de modos alternativos de vinculación con la vida. A su turno, el personaje de Sara en *Paraíso* es agente de la posmemoria afiliativa de sus pares, pero también es afectada por la memoria latente de su madre.
- Tanto *La Teta Asustada* como *Paraíso* crean relatos que tienen como centro dramático a dos personajes que indagan por aquello que realmente son. Es decir, estos se preguntan por su identidad en proceso; tal como la ha concebido Stuart Hall: identidades que se negocian con la realidad del entorno cultural y de las experiencias vividas, así también con la herencia de la memoria recibida. Una memoria narrada por los mayores que modela parte de la identidad, conformando la llamada posmemoria, pero que tampoco se puede considerar una condición fija, inmutable, fatal o eterna. Por eso, en *La teta asustada*, la identidad de Fausta se

orienta, a través de múltiples negociaciones culturales, hacia una aceptación plena de su género femenino, de su sexualidad y su contexto social actual, dejando de lado, acaso no de modo definitivo, pero sí reprocesado, ubicado de otra manera, menos determinante, en su consciencia, los recuerdos heredados. Fausta afirma lo más auténtico de su herencia familiar, la práctica del quechua y de la cultura andina, pero superando el dolor del síndrome de la teta asustada. Sara antes vivía en la incertidumbre y con lazos familiares débiles; ahora ya no necesita una imagen para saber de su pasado, conoce su verdadero origen, reconoce el dolor de la madre, construirá un nuevo autorelato, distinto al de esta, y será ella quien definirá el devenir de su vida. En ambos casos, vemos a los personajes construir una agencia personal para encarar su destino.

- *La Teta Asustada* postula, a la manera de una fábula, que la memoria traumática se puede superar a través de la aceptación de las relaciones humanas y la negociación con el pasado y las exigencias de la vida en la capital. Plantea también que Fausta puede vivir plenamente y abrir las puertas a su sexualidad. Su identidad se construye sobre las bases andinas, su posmemoria ya no es protagonista en su vida, ya no le da la espalda a Lima. Fausta adquiere agencia social al tomar las riendas de su destino y romper las fronteras que demarca Aída, separarse del trauma heredado de su madre y aceptar su nueva vida en Lima.
- A diferencia de *La Teta Asustada*, Héctor Galvez muestra en *Paraíso* una comunidad abandonada por el Estado, de problemas irresueltos, con las secuelas de la violencia política todavía presentes en la violencia urbana. No siembra esperanza; su representación de Lima es fría y no refleja desarrollo social. El futuro de Sara queda incierto; lo único que se sabe es que deberá reconstruirse con la nueva información obtenida sobre su pasado. A diferencia de *La teta asustada*, en *Paraíso* la posmemoria mantendrá un rol principal en la formación de la identidad de Sara una vez que conoce su verdadero origen.

## REFERENCIAS

Alcalde, M. C. (2014). *La mujer en la violencia: Pobreza, género y resistencia en el Perú* (Primera. ed.). Lima: Fondo editorial PUCP & Instituto de Estudios Peruanos.

- Álvarez, J. (2012). *Identidades: de vuelta a la memoria en Memoria Colectiva procesos psicosociales*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Basadre Grohmann, J. (2005). Empresa Editora El Comercio S. A, ed. *Historia de la República del Perú (1822-1933)*.
- Basso, M. (2016). *Volver a entrar saltando: Memorias visuales de la segunda generación de exiliados políticos en México*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1341/te.1341.pdf>
- Bedoya R. (2010). La teta asustada. En Llosa, C. *La teta asustada* (1a ed.). Lima: Grupo Editorial Norma.
- — — (2015). *El cine peruano en tiempos digitales* (Primera. ed.). Lima: Universidad de Lima, Fondo de Editorial.
- Biagini, H. (1989). *Filosofía americana e identidad*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, (Eudeba).
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2002). *Arte cinematográfico* (6a ed.). México, D.F: McGraw Hill.
- Bustamante, E. (2009) La teta asustada. *Páginas del diario de Satán*. Recuperado de <http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2009/02/la-teta-asustada-por-emilio-bustamante.html>
- — — , Luna-Victoria, J. (2017). *Las miradas múltiples: El cine regional peruano* (Primera. ed.). Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Cabrera, D. Paraíso. *Godard! Revista De Cine*, (N. 25 (set. 2010))
- Cánepa-Koch, G. y Pontificia Universidad Católica del Perú. (sin fecha) La teta asustada de Claudia Llosa. *Hemispheric Institute*. Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-71/canepa-koch>
- Castro, A. (2003). Recuerdo y reconciliación. El papel del corazón en las decisiones humanas. En Hamann, M., López Maguiña, S., Portocarrero Maisch, G., Universidad del Pacífico (Lima), & Pontificia Universidad Católica del

- Perú. *Batallas por la memoria: Antagonismos de la promesa peruana* (1a ed.). (p.175-182). Lima: PUCP.
- Centro de Estudios de Opinión (2011). *La difícil traducción del miedo*. Universidad de Antioquia. (23), pp. 1-5.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. INTRODUCCIÓN, TOMO VI, CVR (2003). Recuperado de <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>
- Degregori, C. I. (2013). *Del mito de inkarrí al mito del progreso*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ema, J. E. (2004). Del sujeto a la agencia (a través de lo político). *Athenea Digital*, 5. Recuperado de <http://antalya.uab.es/athenea/num5/ema.pdf>
- García, N. (2001). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Giddens, A. (1993). *New rules of sociological method: A positive critique of interpretative sociologies* (2ª ed.). Oxford: Polity Press.
- — — (1986) *The constitution of society*. Cambridge: Polity Press
- Grossberg, L. (2003) Identidad y estudios culturales ¿No hay nada más que eso? En Hall, S., & Du Gay, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural* (1a ed.) (pp. 148-180). Buenos Aires: Amorrortu.
- Guillen, M. (2010). The milk of sorrow (La teta asustada, 2009): Interview with Dr. Kimberly Theidon. *Screenanarchy*. Recuperado de <http://screenanarchy.com/2010/01/psiff10-the-milk-of-sorrow-la-teta-asustada-2009-interview-with-dr-kimberly-theidon.html>
- Halbwachs, M. (2010). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Hall, S. (1991) The local and the global: globalization and ethnicity, en A. King, (Ed.), *Culture, Globalization and the World-System*, Londres: Macmillan.
- — — (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Corporación Editora Nacional - UASB-E.
- Hirsch, M. (2008) *The Generation of Postmemory*. Columbia University. Recuperado de [http://historiaaudiovisual.weebly.com/uploads/1/7/7/4/17746215/hirsch\\_postmemory.pdf](http://historiaaudiovisual.weebly.com/uploads/1/7/7/4/17746215/hirsch_postmemory.pdf)

- Kaulicke, P. (2001). *Memoria y muerte en el Perú antiguo*. Lima: PUCP.
- Kristeva, J. (sin fecha) *Poderes del horror*. Recuperado de <http://www.carlosbermejo.net/Seminario%20virtual2%20-1/PODERES%20DEL%20HORROR.pdf>
- Lambright, Anne. (2016). Visiones del Perú posconflicto en La teta asustada: hacia nuevas relaciones éticas en un nuevo Perú. *Conflicto armado y políticas culturales de la memoria en el Perú*. Hispanic Issues On Line. Recuperado de [https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/184543/hiol\\_17\\_09\\_lambright\\_visiones.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/184543/hiol_17_09_lambright_visiones.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>
- Macher, S. (2014). *¿Hemos avanzado? A 10 años de las recomendaciones de la Comisión de la verdad y Reconciliación* (Primera. ed.). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Maseda, R. (2014). Habrá cantos sobre oscuros momentos: Trauma femenino en "la teta asustada" de Claudia Ilosa. *Letras Hispánicas*, 10.2, pp.17-34.
- Matos Mar, J., & Instituto de Estudios Peruanos. (1986). *Desborde popular y crisis de estado: El nuevo rostro del Perú en la década de 1980* (4a ed.). Lima: IEP.
- Monette, M. *Negociaciones entre la cultura andina y la cultura urbana limeña en Madeinusa y La teta asustada de Claudia Ilosa*, Nuevo Mundo Mundos Nuevos Recuperado de <http://journals.openedition.org/nuevomundo/65640>
- Moscovici, S. (1993). *Ante la nueva Europa*. Madrid: Eudema.
- Paredes, J. (2014). *El debate sobre la memoria del conflicto armado interno en el Perú (1980 - 2000): un acercamiento a través de la cultura visual*. (Tesis de maestría). Université de Montréal. Recuperado de [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/11481/Paredes\\_Davila\\_Jose\\_Ricardo\\_2014\\_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/11481/Paredes_Davila_Jose_Ricardo_2014_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y)
- Perales, M. T. et ál. (2009). Prevalence, Types, and Pattern of Intimate Partner Violence among Pregnant Women in Lima, Peru. *Violence against Women*, 15.(2), pp.224-250.
- Pérez, G. (2017) Un lugar en el mundo. Exploración de fronteras en tres películas peruanas de inicio del siglo XXI. En Kogan, L. (Ed.) *El Perú desde el cine: plano contra plano* (pp. 129-144). Lima: Universidad del Pacífico.

- Protzel, J. (2017) La ciudad invisibilizada. Cinco largometrajes sobre lo marginal en Lima. En Kogan, L. (Ed.) *El Perú desde el cine: plano contra plano* (pp. 145-168). Lima: Universidad del Pacífico.
- Quílez, L. (2014). *Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional*. Universitat Rovira i Virgili. España. Recuperado de <http://www.unizar.es/historiografias/numeros/8/quilez.pdf>
- Raffo, M. (2010). La teta asustada. En Llosa, C. *La teta asustada* (1a ed.). Lima: Grupo Editorial Norma.
- Reátegui Carrillo, F., Guerra Caminiti, E., & Comisión de la Verdad y Reconciliación (Perú). (2004). *Hatun willakuy: Versión abreviada del informe final de la comisión de la verdad y reconciliación* (1a ed.). Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación. Comisión de Entrega.
- Rodríguez, C. *Cicatrices de la pobreza: Un estudio psicoanalítico* (2a ed.). S.p.d.i.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Sen, A. (1995). *Nuevo examen de la desigualdad*. Madrid, Alianza Editorial.
- — — (1999). *Desarrollo y libertad*. Barcelona, Planeta.
- Silva, R. (2003). Maternidad y basurización simbólica en mujeres supervivientes a crímenes de violencia política. En Hamann, M., López Maguiña, S., Portocarrero Maisch, G., Universidad del Pacífico (Lima), & Pontificia Universidad Católica del Perú. *Batallas por la memoria: Antagonismos de la promesa peruana* (1a ed.) (pp. 216-226). Lima: PUCP.
- Solórzano-Thompson, N. y Rivera-Garza, C. (2009) Identidad. En Szurmuk, M., & Irwin, R. M. (Ed.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericano* (pp.140-146). México, D.F.: Instituto Mora: Siglo Veintiuno.
- Stahr, M. (2010). La teta asustada. En Llosa, C. *La teta asustada* (1a ed.). Lima: Grupo Editorial Norma.

- Szurmuk, M. (2009) Posmemoria. En Szurmuk, M., & Irwin, R. M. (Ed.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericano*. (pp. 224-228). México, D.F.: Instituto Mora: Siglo Veintiuno
- Theidon, K. (2004). *Entre prójimos: El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: IEP.
- (2013;2012). *Intimate enemies: Violence and reconciliation in Peru*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- (2015). *Ocultos a plena luz: Los niños nacidos de la violencia sexual en tiempos de guerra /Hidden in plain sight: Children born of wartime sexual violence*. Análisis político, 28(85), p.158.
- Tubino, F. (sin fecha) *Libertad de agencia: entre Sen y H. Arendt*. Red Internacional de Estudios Interculturales. (pp.1-11). Recuperado de <http://red.pucp.edu.pe/ridei/libros/libertad-de-agencia-entre-sen-y-h-arendt/>
- (2003). La recuperación de las memorias colectivas en la construcción de las identidades. En Hamann, M., López Maguiña, S., Portocarrero Maisch, G., Universidad del Pacífico (Lima), & Pontificia Universidad Católica del Perú. *Batallas por la memoria: Antagonismos de la promesa peruana* (1a ed.) (pp. 87-97). Lima: PUCP.
- Valdata, M. (2009) Memoria. En Szurmuk, M., & Irwin, R. M. (Ed.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericano* (pp. 173-177). México, D.F.: Instituto Mora: Siglo Veintiuno.
- Vich, C. (2013). Geografía de la precariedad: una lectura de Paraíso de Héctor Gálvez. *Nuevo Texto Crítico*, XXVI-XXVII(49/50), pp.195-206.
- (2014). De estetizaciones y viejos exotismos: Apuntes en torno a "la teta asustada" de Claudia Llosa. *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(80), pp.333-344.
- Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo: Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú* (1ª. ed.). Lima: IEP.
- Villanueva, D. Glosario de narratología. En *Comentarios de textos narrativos: la novela* (pp. 181-201). Gijón: Ediciones Jucar,.



Vygotsky, L. (1995). *Historia del desarrollo de las funciones psíquicas superiores*. Obras Escogidas, vol. III. Madrid: Paidós.

Waldman, G. (2006). *La "cultura de la memoria": problemas y reflexiones*. Facultad de ciencias políticas y sociales de la UNAM. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n26/n26a2.pdf>

— — — (2007). Postmemoria: una primera aproximación. En Aguiluz, M. y Waldman, G. (Ed.). *Memorias (in)cognitas: contiendas en la historia* (pp. 387-399). CEIICH-UNAM.

