



PROJECT MUSE®

Guaraní y quechua desde el cine en las propuestas de Lucía Puenzo, El niño pez, y Claudia Llosa, La teta asustada

Vitelia Cisneros

Hispania, Volume 96, Number 1, March 2013, pp. 51-61 (Article)

Published by The Johns Hopkins University Press

DOI: 10.1353/hpn.2013.0005



➔ For additional information about this article

<http://muse.jhu.edu/journals/hpn/summary/v096/96.1.cisneros.html>

Guaraní y quechua desde el cine en las propuestas de Lucía Puenzo, *El niño pez*, y Claudia Llosa, *La teta asustada*

Vitelia Cisneros
Kent State University, USA

Abstract: En este artículo se propone un análisis comparativo entre las películas *El niño pez* de la directora argentina Lucía Puenzo y *La teta asustada* de la peruana Claudia Llosa, ambas producidas en el año 2009. La comparación se justifica en coincidencias importantes que permiten deducir un modo compartido de percibir a la mujer hablante de lengua indígena (guaraní y quechua respectivamente). La concurrencia se expresa en el uso de situaciones traumáticas por crímenes de abuso sexual en ambos filmes, así como en la figuración del canto en lengua indígena como elemento de fascinación sobre centros capitalinos e hispanohablantes. En recientes décadas, cambios sociales y acontecimientos políticos han otorgado a diferentes comunidades indígenas una posición más notoria en la atención pública, una situación de la cual ambas cintas han cosechado un importante beneficio. Sin embargo, a través de sus diferencias es posible ilustrar dos opciones divergentes en la capacidad de expresión y acción con la que estos sujetos subalternos se representan. En ambos trabajos las conexiones y separaciones se plasmarán en la posición y rol otorgados a las lenguas indígenas a través de opciones técnicas y narrativas con las que los largometrajes plantean la recuperación de un pasado aniquilador.

Keywords: Claudia Llosa, *El niño pez*, Guaraní/guaraní, indigenous languages/lenguas indígenas, *La teta asustada*, Latin American cinema/cine latinoamericano, Lucía Puenzo, Quechua/quechua

El cine latinoamericano se produce mayoritaria y tradicionalmente con el uso de las lenguas española y portuguesa. Los largometrajes analizados en este trabajo aún mantienen la presencia hispanocéntrica, pero a la vez plantean en sus mundos ficcionales la representación de hablantes de lenguas precolombinas que históricamente no han tenido amplio margen de aparición, a pesar de los millones de hablantes con los que cuentan. Dos películas estrenadas en el 2009, *El niño pez* de la argentina Lucía Puenzo y *La teta asustada* de la peruana Claudia Llosa, ofrecen en los roles principales a dos jóvenes que migran a ciudades capitales acompañadas de sus lenguas, guaraní y quechua. Estos dos largometrajes lanzados el mismo año muestran un modo común de imaginar al hablante femenino de una lengua nativa. A través del uso de imágenes y contextos similares en ambas películas, se muestra un imaginario latinoamericano compartido desde el cual dichos sujetos y sus lenguas son elaborados.

En su organización, este estudio parte de una contextualización del renovado interés en el mundo académico sobre las comunidades indígenas y sus lenguas, para ubicar en un mapa más amplio las propuestas cinematográficas. Establecido este punto, desarrolla las coincidencias señaladas y también las diferencias en ambas producciones, pues una visión cuidadosa de ambos filmes presenta no solo conexiones en la concepción de las mujeres protagonistas, sino también importantes desuniones en los roles y posiciones asignados a la lengua y sus hablantes. Es esta separación la que hace posible una relectura de las posiciones tradicionales asumidas al momento de representar al hablante de lengua nativa.

Entre las lenguas habladas por grupos indígenas existen diferentes relaciones de aceptación y difusión frente al español. Si nos dirigimos al caso del guaraní, es sabido que su población

se concentra primariamente en el Paraguay, aunque también existen comunidades hablantes en zonas contiguas de Argentina, Bolivia y Brasil. La lengua guaraní se extiende a toda la sociedad paraguaya y a diferencia del quechua no circunscribe a sus hablantes a un solo origen étnico, de tal modo que dentro del rango de países latinoamericanos que albergan lenguas indígenas solo el Paraguay puede ser catalogado como país mayoritariamente bilingüe. Utilizando datos proporcionados por censos nacionales, Robert Andrew Nickson señala para el año 1992 a un 88% de la población paraguaya como hablante del guaraní. Del total de la población encuestada, el 38.4% se identificó solo como hablante de la lengua mientras que el 49.6% lo hizo de guaraní y español (10). En el caso del quechua, sus hablantes se encuentran extendidos principalmente en Bolivia, Ecuador, en donde su nombre es *quichua*, y Perú; en zonas geográficas muy limitadas también es posible hallarlos en áreas de Argentina, Chile, Colombia y Brasil. Aun cuando no existe un consenso en cuanto al número de quechua-hablantes, en estudios recientes como el de Willem F. H. Adelaar se reproduce cierta información proporcionada por Rodolfo Cerrón Palomino y César Itier, quienes calculan entre 8.5 y 10 millones respectivamente (Adelaar 168). Sin embargo, tales números distan de ser exactos, ya que se basan en censos que a veces obvian indagar en informaciones etnolingüísticas o recogen datos distorsionados provenientes de los propios hablantes, quienes identifican como una desventaja frente a la sociedad hispanohablante el reconocerse como hablantes de quechua, por lo cual eventualmente escogen declararse monolingües en español (Cerrón Palomino 75).

Recientes cambios en los sectores de educación, medios de comunicación y sistema político permiten a Nickson plantear que el guaraní vive una significativa corriente de revitalización, no tanto en el aumento del porcentaje de hablantes como en el sentido de una mayor aceptación y demanda de su uso público, en contraste a lo que habría sido una política que varió entre el abierto rechazo y la tolerancia a lo largo de la segunda mitad del siglo XX (9). Ello lo vuelve necesario en todos los sectores de la vida pública actual, por lo tanto presenta un caso excepcional: el de una lengua calificada como indígena o nativa por su origen, pero cuyo hablante no se circunscribe a un grupo indígena guaraní, que en estrictos límites étnicos actualmente no llega al 2% de la nación paraguaya (Lustig 54). El quechua no ha sufrido proceso similar en ninguno de los países en los que habitan sus hablantes. Muy por el contrario, su población se extiende a los sectores geográficos y sociales con menores recursos y poder político. Varios factores han contribuido y alimentan esta radical diferencia. Existe, sin embargo, el consenso de que tal separación enraíza en los diferentes sistemas económicos desarrollados en la era colonial entre los territorios del Paraguay y los países andinos (Castro-Zúñiga 77; Nickson 4-5).

El interés académico hacia estas lenguas, aunque ha sido constante, vive un incremento. Para Jean Franco hay una explicación y una realidad paradójica en ello. Indica que como parte de un acelerado proceso de globalización muchas de las fronteras que se tenían asumidas como válidas han sufrido desplazamiento o invalidación. Este giro ofrece la oportunidad de detenerse en aspectos anteriormente apartados, por lo que las lenguas indígenas o nativas y sus poblaciones han recibido mayor acercamiento. Sin embargo, este proceso viene acompañado en nuestros días de un flujo migratorio a gran escala por parte de las poblaciones hablantes, las cuales se alejan de sus comunidades generando cambios en sus idiomas e identidades (24). Es posible ubicar en un mapa más amplio de hechos políticos e históricos este interés hacia las culturas indígenas. Es relevante que tanto Franco como John A. Peeler coinciden en episodios concretos para hacerlo. Peeler, en su estudio “The Academic Uses of *Lo Indígena*”, específicamente nombra los levantamientos en el Ecuador en los noventa, la insurgencia zapatista en Chiapas, México, iniciada en 1994, y la elección de Evo Morales en Bolivia, quien asume el poder por primera vez en el 2006, como hechos que han concentrado la atención del mundo académico en el tema (233).

En el contexto cinematográfico de los últimos años, dentro del grupo de películas latinoamericanas que han alcanzado distribución internacional, varias han incluido alguna lengua nativa en diferentes modalidades. Por ejemplo, *Qué tan lejos* (2006), *Madeinusa* (2006), el

primer filme de Claudia Llosa, y *Dioses* (2008) incluyen la lengua quechua en diferentes rangos que van desde el corto diálogo hasta su presencia en escenas más desarrolladas; *Zona Sur* (2009), proporciona al aimara un rol protagónico no solo por la extensión de los diálogos, sino porque incluye dentro de los roles principales a personajes de su comunidad hablante, y *Hamaca paraguaya* (2006) es la más audaz en este sentido, pues está realizada enteramente en guaraní. Los flujos migratorios y las nuevas identidades, a los que aludía Franco, son los que en parte vienen representados en estas películas. Como plantea Olivia Casares, existe un contexto sociopolítico favorable para la apertura del cine latinoamericano hacia dichas lenguas, lo cual genera una serie de preguntas sobre términos de viabilidad, público y aceptación, aún por responder (176). Dentro de este reducido grupo, las películas de Puenzo y Llosa se conectan a través de problemas comunes relacionados a la condición de mujeres de sus protagonistas.

Lucía Puenzo, hija del director Luis Puenzo, ocupa una posición asociada con el nuevo cine argentino, el cual a través de directores como Lucrecia Martel, Daniel Burman y Pablo Trapero tiene una presencia constante en la atención de la comunidad filmica internacional. Su primer largometraje, *XXY* (2007), obtuvo el Grand Prix de la Semana de la Crítica en el Festival de Cannes 2007, además de múltiples galardones internacionales. En *El niño pez*, desarrolla una película cuyo guión está basado en la novela del mismo nombre, también escrita por Puenzo. Entre la novela aparecida un año antes y la película existe una diferencia radical. En la primera, la historia es contada desde el punto de vista del perro de uno de los personajes, pero el animal ocupará en el filme un rol no protagónico, ya que se toma mayoritariamente la perspectiva de una de las protagonistas. Ellas pertenecen a comunidades lingüísticas diferentes: para una el español es su lengua materna, en tanto que para la otra lo es el guaraní. El largometraje asume la perspectiva de la protagonista hispanohablante y reserva para la segunda el espacio de personaje observado y descrito desde su entorno. El equilibrio al que aspira la novela, al desarrollar la narración desde las observaciones de un animal testigo de la acción, desaparece en el filme, que opta por asumir el punto de vista de una de las jóvenes.

La trama gira alrededor de una historia romántica entre Lala Brontë, una adolescente que vive en un barrio acomodado de Buenos Aires, y Ailín, la sirvienta paraguaya de la casa, a quien llaman la Guayi, palabra que en guaraní significa “siente”. Ellas mantienen una relación amorosa y planean fugarse hacia el pueblo original de la Guayi. Para ello juntan dinero con los objetos que pueden robar de la familia. Este plan se verá pospuesto por las complicaciones que surgen en el camino: una relación sexual entre la sirvienta y el padre de Lala, el juez Fernando Brontë. Él morirá envenenado con la intervención indirecta de su hija, lo cual hará que la trama se desvíe a la huida de Lala y el encarcelamiento injusto de la joven paraguaya, con la consecuente tarea de rescate por parte de la primera. En este recorrido, serán revelados secretos en el pasado de la Guayi asociados con la leyenda del niño pez, el *mitay pyra* en guaraní, quien da título a la película.

En la cinta se combinan varios géneros: *road movie*, policial y romántico, como ya la crítica ha señalado (Carbonari 83). En su anterior y primera película, *XXY*, la directora ofrecía un mundo en el que los personajes transcurrían entre dos espacios sexuales y geográficos (tierra y mar). Su preferencia por observar cómo sus protagonistas se desplazan entre fronteras, que en este caso incluye un recorrido entre Argentina y Paraguay, vuelve a presentarse en este filme (Mayer 14). Puenzo nuevamente opta por enfocar el tema de las opciones sexuales y la presencia de un mundo acuático a través de la laguna del *mitay pyra*.

Claudia Llosa forma parte de una joven generación de cineastas peruanos a la que pertenecen, entre otros, Josué Méndez y Javier Fuentes León. Ellos han visto sus obras premiadas y distribuidas ampliamente fuera de su país de origen. Tienen en común el haber complementado sus estudios de formación cinematográfica en Europa y los Estados Unidos, así como el haberse enfocado en llevar a cabo sus proyectos solventándolos con ayuda económica norteamericana y/o europea. Se diferencian en ello de generaciones anteriores que recibieron un modesto apoyo estatal ahora desaparecido (Middents 28).¹ El primer proyecto de Llosa, *Madeinusa* (2006)

fue completado con ayuda recibida del Sundance Screenwriters Lab. La película ha suscitado opiniones encontradas, en algunos casos de abierto rechazo, que consideran sesgada la representación del mundo andino presentada en ella (Díaz Zambrana; Ubilluz; Zevallos-Aguilar). En su segundo proyecto, *La teta asustada*, Llosa vuelve a insistir en los personajes andinos aunque esta vez trasladados a Lima. Su primer largometraje culmina con una muchacha que decididamente viaja desde las montañas a la capital, en tanto que el segundo se inicia con una joven ya instalada en la periferia de la ciudad. Aparecida en Estados Unidos bajo el título *The Milk of Sorrow*, *La teta asustada* ganó el Oso de Oro en la categoría de mejor película en el Festival de Cine de Berlín 2009, y fue uno de los cinco largometrajes nominados a los Óscar en la categoría de “Best Movie in Foreign Language” en el 2010.

En *La teta asustada*, se observa la historia de Fausta, quien nació en una época nombrada en la reciente historia de Perú como el periodo de lucha contra el terrorismo. El país enfrentó un conflicto armado interno entre 1980 y el 2000, el cual cobró aproximadamente 70,000 víctimas.² Su epicentro se ubicó en la zona andina, espacio que cuenta con el mayor número de quechua-hablantes y en el que hubo el más alto número de damnificados. De allí proviene precisamente la protagonista, tal como es informado el espectador inmediatamente desde la primera escena. En ella, Fausta y su madre, Perpetua, recuerdan desde su lengua materna esos años de violencia, más precisamente, la violación de Perpetua y el asesinato de su esposo en el periodo de gestación. Es este un hecho traumático al cual ambas regresan constantemente, aun cuando huyendo de aquella violencia se mudan a la ciudad capitalina. La transmisión de los temores de madre a hija, motivados por el constante recordatorio de la violencia, es lo que da título a la película. Fausta y su entorno más inmediato utilizan una imagen que explica la situación en que vive la joven, “la teta asustada”: Perpetua le ha transmitido el miedo a través de la lactancia.³ Por este pasado atemorizante, Fausta decide introducirse una papa en la vagina, como un escudo de protección ante la violencia. Ese pasado traumático la lleva no solo a bloquear su sexualidad, sino a extender su desconfianza y observar al mundo en constante peligro. Al morir su madre, ella se encontrará ante la disyuntiva de dejarla enterrar en Lima o llevar el cuerpo a su pueblo de origen; pero para esta última opción necesita de una cantidad de dinero de la que no dispone. Así comenzará su odisea, pues decide embalsamar el cadáver y conseguir los medios necesarios para emprender el viaje de retorno. Al presentársele la oportunidad de trabajar como una sirvienta, aceptará y confrontará sus miedos y limitaciones.

Franco llamaba la atención precisamente sobre la migración como uno de los factores más importantes que afectan a las poblaciones nativo-hablantes. En *El niño pez*, la Guayí se traslada a Buenos Aires huyendo de un episodio de abuso sexual por parte del padre. Tanto la presencia de Fausta como la de su madre en Lima se explican por un movimiento migratorio motivado por la violencia política. Son dos contextos violentos, en un caso sexual y en el otro político, sin olvidar que este último también puede encontrarse inscrito dentro del primero, como el testimonio de Perpetua lo atestigua. Ambos son sufridos por mujeres que recurrirán a la migración, dentro y fuera de sus países, como oportunidad de huida y reconstrucción. Las dos películas recogen la imagen del hablante desplazado, por condiciones sociales impuestas, hacia centros económicos en los que se insertarán en posiciones subordinadas, en este caso como sirvientas. En ello utilizan una imagen largamente difundida en películas, telenovelas y piezas literarias latinoamericanas que coloca al migrante de bajos recursos en la posición del sirviente de casa.

La Guayí y Fausta hablan español, lengua con la que se relacionan principalmente con sus empleadores y en su desplazamiento social; sin embargo, en determinados segmentos se expresan en sus lenguas maternas, guaraní y quechua. El uso de idiomas catalogados como indígenas o precolombinos implica con su sola presencia procesos históricos que han moldeado una realidad postcolonial como la latinoamericana. Dentro de este universo, las directoras escogen personajes que representan sectores vulnerables, afectados y movilizadas a través de

fronteras internas y externas para huir y superar dichas condiciones. Este hecho traza no solo límites geográficos al interior de cada película, sino principalmente la representación de un mapa de relaciones hegemónicas entre diferentes realidades socioeconómicas al interior de Latinoamérica. En la película de Puenzo, el enfoque abarca dos países, Argentina y Paraguay, limítrofes en el sur de Latinoamérica y con procesos de desarrollo muy diferentes, que motivan una fuerte corriente migratoria del segundo hacia el primero. La relación entre las lenguas es en este caso una extensión de la relación económica en la región. En la película, el guaraní se circunscribe al subordinado en la sociedad hispanohablante de Argentina, a desfase total de su posición en el Paraguay que no es en lo absoluto abarcada. Por lo tanto, aunque el guaraní no sea una lengua circunscrita en sectores paraguayos por razones étnicas o económicas, en este largometraje queda caracterizada como tal dentro de la sociedad porteña. En el caso de la película de Llosa, las fronteras se trazan dentro del territorio nacional, como lo expresa el tío de Fausta: “ella pues estuvo en el pueblo en la época muy dura”, refiriéndose con ello a un poblado ubicado en la zona andina. Son estos contrastes dentro del territorio latinoamericano la causa implícita que coloca a las dos mujeres protagonistas en los contextos capitalinos. Sin embargo el hecho de que el inicio de esa migración esté marcado por un abuso sexual en ambos casos, señala que las directoras manejan una percepción común respecto a la posición de la hablante de lengua nativa: el abuso se hace presente generalizadamente en sociedades postcoloniales, pero en las mujeres lo hará a través de su condición de género.

Es a partir de sus lenguas maternas que tanto la Guayi como Fausta marcan sus diferencias culturales en cada filme. En ese sentido, resulta vital estudiar la relación entre dichas lenguas y el lenguaje cinematográfico utilizado para expresarlas. En *El niño pez*, el guaraní se nos presentará desde los primeros momentos. Los créditos iniciales se intercalan con escenas que sirven para presentar la película en el nudo desencadenante de la acción: mientras la Guayi sube las escaleras que la conducirán a encontrar el cadáver del juez Fernando Brontë, Lala compra un boleto de huida al Paraguay. En el ascenso murmura algunas palabras en guaraní y en el autobús en el cual Lala viaja, otros ocupantes también lo hablan. Estas primeras palabras son casi inaudibles y el espectador se percata de su presencia por los subtítulos indicando que algunas voces en guaraní acompañan la acción. La primera frase inteligible corresponde al vendedor de boletos, quien se dirige a Lala en claro español, pero con un marcado acento paraguayo. Mientras los créditos iniciales aparecen en pantalla, también las lenguas se presentan al espectador marcando entre ellas sus propios límites.

Pasadas estas escenas, la película introduce el primero de varios *flashbacks* dirigidos a explicar las razones de la huida. En él, llega muy rápidamente la primera frase nítida en idioma guaraní, que corresponde a una conversación entre la Guayi, mientras barre la vereda, y otro empleado, ambos uniformados. Al salir de casa, Lala y su hermano los observan y oyen conversar; ella, con evidentes celos. Inmediatamente la situación se repite, esta vez de noche: Lala oye desde la casa que la Guayi habla en guaraní con alguien. Al observar tras la puerta, la ve nuevamente con el mismo empleado. En la sección nocturna de la secuencia, el espectador experimenta el mismo proceso de curiosidad que Lala: primero, solo oye el guaraní sin visualizar en el encuadre de dónde proviene; después, observa el rostro de Lala espiando la conversación, y por último ve simultáneamente lo que Lala observa, a los dos empleados dialogando, es decir que la cámara asume la perspectiva de Lala. Cuando la Guayi ingresa a la cocina, su amante quiere saber si está interesada en aquel hombre y exige exclusividad en sus afectos. La Guayi responde pidiéndole que lo diga en guaraní, a lo cual Lala preguntará cómo hacerlo.

Hay curiosidad e interés hacia el guaraní, e incluso acercamiento, partiendo de un centro de observación siempre identificado al español. Aun cuando la cámara no se subordina estricta y permanentemente a ningún personaje, sí se reconoce una constante a lo largo de la cinta: la de la Guayi siendo observada, principalmente por Lala y por su padre Fernando. Por ello, aun cuando el protagonismo se reparte entre ambos personajes, Lala y la Guayi, a uno le corresponde

observar y al otro ser observado y salvado por el primero. Se producen dos círculos de subordinación: ambas están sometidas a estructuras patriarcales inmorales; pero, en este círculo interior que forman ellas dos, se reparten a su vez los roles de activo y pasivo.

En *La teta asustada*, el quechua también se introduce desde las primeras escenas. En un extenso fundido inicial, por 1 minuto y 20 segundos, el espectador es enfrentado a una pantalla oscura y al canto en quechua de Perpetua. En él se recuerdan los hechos traumáticos de su violación en estado de gravidez de Fausta y el asesinato del esposo. Muy avanzada ya su melodía, se recibirá la primera imagen: Perpetua en la cama y la hija a su costado. El quechua se introduce de la mano del canto y en un acto de comunicación entre madre e hija.

El hecho de que la prolongada oscuridad de la pantalla sea lo primero que el espectador enfrenta resulta clave para su ubicación, o desubicación, pues si no es quechua-hablante, se sitúa fuera del espacio cultural del cual proviene la voz. Necesita de los subtítulos y de una imagen de referencia a la cual asirse. La directora opta por retardar la aparición de esa primera imagen y extiende más allá de lo usual el fundido inicial. Cuando llega, será la de Perpetua y Fátima que continúan comunicándose en quechua. Mientras dura el fundido y el canto, el espectador solo puede observar una pantalla oscura y enterarse a través de subtítulos de un hecho sumamente violento. Al inicio no observa ningún rostro desfigurado por el dolor o el llanto, solo la oscuridad de la que mana la lengua indígena. La técnica expulsa al espectador y confiere el centro a la voz quechua, la cual posee espacio y tiempo para expresarse en sus propios términos. El mundo representado queda así dividido entre el espacio de esta lengua, desde el cual brota el canto que confronta al espectador con su relato, y el de los hispanohablantes, en donde se situará la mayoría de espectadores iniciales del filme, quienes observan un núcleo al cual se le ha dado autosuficiencia y expresión desde el inicio. Luego de esta secuencia, la película se desarrolla en español y el quechua vuelve a escucharse en los cantos de Fausta y en los diálogos entre ella y el jardinero de la casa para la cual trabajan; sin embargo, el centro otorgado a la lengua, y por ello a la protagonista, se mantiene. Por ello observa y no es observada; se moviliza temerosamente desde su espacio hacia el mundo hispanohablante, lo cual se relaciona con la constante de su tránsito a través de distancias y largos pasadizos que se presentan como laberintos asumidos desde su perspectiva.

No con igual insistencia que en la cinta de Llosa, pero con equiparable importancia, Puenzo, le dará un rol clave en el relato al canto en guaraní. En *La teta asustada*, su importancia quedará asentada en la secuencia inicial descrita y permanecerá. Para su directora, hay un referente cultural en el pensamiento de José María Arguedas, del cual se alimenta al trabajar las oposiciones español/quechua, palabra/canto, pensamiento racional/pensamiento mítico (Buntinx). En las culturas latinoamericanas supérstites a los procesos de conquista y colonización, el canto tiene el valor de práctica ritual, es decir no obedece solo a un acto individual y estéticamente motivado, sino que abarca comportamientos comunitarios de afirmación cultural. Investigaciones desde cada una de las diferentes lenguas han ahondado en ello. Se pueden citar los estudios recientes de Regina Harrison y Martin Lienhard en el quechua y el de Wolf Lustig para el guaraní, solo como parte de una bibliografía amplia que ha analizado variados aspectos del canto en lenguas precolombinas en temas de género, historia o con interés clasificatorio. En las producciones de cine materia de este estudio, las directoras, a la vez que guionistas, han optado no solo por colocar lenguas indígenas escuchadas en diálogos breves—como, por ejemplo, ocurre en *Qué tan lejos* o *Dioses*—sino que han preferido asignarles el rol de agentes desencadenantes desde el canto, una característica ya presente en el primer largometraje de Llosa. Así las lenguas generan cambios y reacciones que guían la trama y el destino de los personajes; es decir, se les asigna un rol activo a través de un acto que implica una práctica comunitaria más que individual.

En ambos casos, dicho canto se hará presente en el lugar de trabajo, acarreado atracción sobre los dueños de casa, quienes tienen en común ocupar una posición de prestigio en su círculo social: Fernando, un conocido juez, en el caso de la película de Puenzo, y Aída, una

compositora prestigiosa, en la de Llosa. Para ambos personajes, el canto en guaraní y quechua, respectivamente, se presenta como un verdadero canto de sirena, motivo que es sugerido en las mismas películas. En *El niño pez*, un cuadro que preside el comedor familiar sugiere la presencia de una mujer sumergida en el agua. Es una pintura relevante, ya que su robo y posterior rastreo facilitan la liberación de la Guayi, quien se identifica con la obra, a la que considera suya, a pesar de pertenecer a los Brontë. La imagen de una mujer de largos cabellos negros encuentra gran similitud en las características físicas de la sirvienta, cuya extensa cabellera oscura la contrasta físicamente con los miembros de la familia. En el caso de Llosa, la sugerencia de la sirena ya se encuentra presente en su primer largometraje (Kroll 114); en *La teta asustada*, será precisamente una sirena el tema de una de las melodías de Fausta. La letra narra la historia de una sirena atrapada, quien debe contar granos de quinua antes de ser liberada en el mar; será esta canción la que unirá a empleadora y empleada en una situación de apropiación y abuso.

También, ambas protagonistas se vinculan, aunque en diferente medida, al elemento líquido. La Guayi, de un modo muy explícito desde el inicio, a la laguna del *mitay pyra*, en donde comete filicidio al producto del incesto, como se revela en el desenlace. Fausta durante el viaje de retorno a su pueblo, carga el cadáver embalsamado de la madre, como una versión contemporánea y femenina de Eneas, y lo coloca frente al mar, en una escena que implica la final liberación de ambas. La Guayi y Fausta se sugieren, y pueden ser intuitas por el espectador, como sirenas cuyo canto proviene del guaraní y el quechua. En este punto, se unen nuevamente el contexto político postcolonial y la representación de género. En estas producciones filmicas, a la atracción ejercida por la cultura nativa, sobre un centro hispanohablante presente desde la época colonial, se suma que el portavoz de dicha cultura sea mujer, unión que desemboca en ambos casos en la imagen de la sirena. Cabría entonces preguntarse a quiénes atraen con ese canto y con qué consecuencias, pues las respuestas a estas interrogantes aclaran si se otorga o resta agencia a estas jóvenes identificadas como extrañas a los centros hegemónicos de sus sociedades. Esa atracción a la vez desencadenará una crisis relacionada directamente con la posibilidad de cambio y reacomodo en la posición de esos sujetos subalternos. Ello añade una característica inquietante a sus presencias, rasgo también reconocido en el carácter perturbador incluido en el símbolo de la sirena. Existe una lectura común no solo de la cualidad periférica y fascinación por las culturas nativas, sino principalmente en las posibilidades asignadas a sus mujeres migrantes, quienes tienen la capacidad de atraer, confrontar desde su diferencia y generar cambio.

Puenzo ofrece una escena en la que el canto guaraní resulta ser el protagonista. En ella presenta una cena que reúne al núcleo familiar decadente que representan los Brontë. Salvo la madre, asisten todos sus miembros: Fernando Brontë, cabeza del clan, Lala, hija y amante de la Guayi, y el hermano que está a punto de retornar a una clínica de rehabilitación. Durante la cena, cuando el padre interpela a la sirvienta, “¿Qué querés?”, se produce el siguiente diálogo:

LA GUAYI:	Cantar.
FERNANDO BRONTË:	Querés ser cantante.
LA GUAYI:	En guaraní.
FERNANDO BRONTË:	¿Solo en guaraní?
LA GUAYI:	Yo no sé cantar si no es en guaraní.
FERNANDO BRONTË:	A ver cantame un poquito.

La canción es una melodía de cuna y mientras esta transcurre se observa en primer plano el rostro asombrado de quienes están sentados, Lala, su padre y hermano. Es la primera vez que la lengua se introduce al ámbito familiar, es decir a la familia en su totalidad. Anteriormente, solo se había hablado guaraní entre nativo-hablantes, que se presentan siempre como empleados, o en la intimidad, entre Lala y la Guayi. Luego del canto, el padre hará el siguiente comentario: “Así los hechizaban a los españoles los guaraníes, cantándoles”. Aparece de la mano de la

cabeza patriarcal una actualización del contexto colonial, cuyo legado asume él: será igualmente “hechizado” y se impondrá sexualmente.

En *La teta asustada*, la relación entre el canto en lengua indígena y la atracción al jefe empleador se presta a interesantes conexiones. Cuando Fausta llega a servir como sirvienta, la dueña de la casa, Aída, resulta ser una compositora en crisis, quien tiene fijado un concierto cuya fecha se acerca mientras carece de inspiración. Cuando escucha a su sirvienta cantar en quechua, ve una oportunidad y ofrece un intercambio: por cada canción que ella cante le ofrecerá una perla. Fausta se da cuenta de la conveniencia de esta situación para sus planes, ya que necesita el dinero para transportar el cadáver de Perpetua. Este aspecto de la relación económica patrón-empleado se subraya sostenidamente a lo largo de la película a través de las negociaciones entre Aída y sus empleados. Por ejemplo, la dueña regatea el precio de recomposición de unos ventanales, ofrece trabajo a la protagonista y un pago por oír su canto. En estas situaciones el espectador observa una diferencia económica y étnica. La patrona negocia desde una posición solvente, económicamente privilegiada e identificada a rasgos europeos. El mismo hecho de que nunca llegue a recordar el nombre de Fausta y la llame siempre por otro cercano es un signo de la desconexión y jerarquía entre ellas. Al otro lado de las negociaciones estarán trabajadores como Fausta, de claros rasgos indígenas, o de ascendencia africana, como la sirvienta a la que ella reemplaza. Es relevante que Aída le ofrezca perlas de su collar a cambio de escucharla cantar, ya que esta es una imagen que revisita las ofrecidas cuentas a los nativo-americanos por los primeros conquistadores, con todo lo que ello implica: intercambio injusto de acervo por bienes y una posición aventajada que puede prestarse a situaciones de abuso, como ocurrirá posteriormente en este caso. “Si tú me cantas, yo te regalo una perlita”, ofrece Aída. La película utilizará de modo clave, en este sentido, el decorado que rodea a Fátima en la casa que sirve. Tanto en sus muebles, fotografías, como cuadros hay un recordatorio de un pasado colonizador que ella recorrerá en una secuencia detenida, prolongada y solemnizada por la iluminación que permite la lectura de un desplazamiento no solo por un espacio físico, sino cultural.

Fausta atraviesa un fuerte obstáculo inicial al trato, porque su canto hasta ese momento se ha producido en quechua y principalmente en el vínculo entre madre e hija. Luego de un gran esfuerzo, construido nuevamente por el tránsito entre quebrados pasadizos, ella emerge con su canto, esta vez en español, para los oídos de Aída. La compositora encuentra en las tonadas andinas que su sirvienta inventa no solo la inspiración que desesperadamente necesita, sino que copia una, la de la sirena. Agregando algunas variaciones produce una pieza que le garantiza gran éxito, pero desconoce el trato y expulsa a su empleada.

El centro del prestigio desde la cultura occidental se ofrece desgastado e inmoral en ambos casos. Fernando y Aída no solo se acercan a estas sirenas que emiten un canto seductor, sino que las abusan. El juez, con lo significativo que es haber escogido esta profesión para el personaje, se impone sexualmente a la Guayi, quien no le merece mayor consideración que la que su estado de ánimo le permite, mientras que Fausta termina siendo robada. ¿Qué es lo que les resulta atrayente a ambos en estos cantos? Más allá del uso utilitario de la canción de la sirena, cabe analizar la coincidencia en el plano simbólico. Frente a estos núcleos desgastados, Fernando y Aída, se coloca el canto sugerido como una fuente de la que surge una cultura que se reconoce diferente y fértil, aspecto contradictorio con los marcados conflictos sexuales y de maternidad, presentes en las protagonistas.

Después de la atracción existe un conflicto, es decir una oportunidad de negociación. Homi Bhabha describe los momentos de confrontación cultural como “in-between spaces”, en donde las posiciones participantes de una crisis tienen la oportunidad de negociar sus posiciones: “It is in the emergence of the interstices—the overlap and displacement of domains of difference—that the intersubjective and collective experiences of *nationness*, community interest, or cultural value are negotiated” (*Location of Culture* 2). El conflicto, visto de este modo, es la oportunidad para cambiar de posiciones y redistribuir el poder. Las sirenas cantan en lengua indígena y

se produce una crisis. Si la confrontación cultural es una oportunidad de negociación, como Bhabha claramente plantea, hay en ambas películas una oportunidad de rearticulación de los sujetos subalternos, por eso resulta clave ver cómo cada una reacciona ante la confrontación, es decir con qué elementos termina siendo dotada o despojada para redefinir su propia posición.⁴

Después de que Fernando Brontë escucha el canto de la Guayí, se siente atraído e inicia una relación sexual de la cual ella emergerá como víctima. Lala, en un acto producto de los celos y el rechazo que siente ante tal situación, involuntariamente envenena al padre con un vaso de leche que originalmente estaba destinado a ella. La consecuencia es que la Guayí va injustamente a la cárcel y Lala viene al rescate. La voz, el canto indígena, aparece en escena y conmociona el terreno, se producen desplazamientos, pero el resultado final es la victimización del otro, la Guayí, y la posterior salvación por parte del centro hispanohablante, Lala, cuya perspectiva es asumida en gran parte de la película. En contraste, Fausta canta y se le ofrece un contrato que luego se incumple. En un momento crítico ella decide imponerse regresando a la casa de Aída y apropiándose de las perlas. Resulta ser un sujeto que se rescata a sí mismo. En este momento de confrontación, es decir de negociación en los términos de Bhabha, se le concede ser agente de la nueva posición con la que emergerá de dicho conflicto. Ese espacio desde el cual brota el quechua tan dilatadamente instalado en las características de la secuencia inicial se convierte en el lugar desde el cual también brota una acción para replantear los términos de relación.

Cuando el conflicto que desata el seductor canto indígena se resuelve, emergen nuevas identidades que precisamente entre sus aspectos negociados presentan una nueva posición ante la maternidad. A estos personajes, a través de la lengua, se les caracteriza como representantes de una población latinoamericana endeudada con la continuidad y recreación de aspectos culturales que han existido desde horizontes precolombinos. En un plano más general, una visión diacrónica de la historia efectivamente hará resaltar diferentes procesos violentos de expropiación, guerra, empobrecimiento, y un largo etcétera. Es por eso que el poder de generación, de reproducción, en el sentido de existencia, desarrollo y continuidad de dichos enclaves, resulta central y es tácitamente abordado en ambos casos a través de la relación conflictiva que ambas tienen con su sexualidad y la capacidad de ser madres. La conexión con el mar o con el lago, con lo líquido, asocia a las protagonistas no solo con la sugerencia que pinta sobre ellas el motivo de la sirena, sino también con su cualidad materna, muy subrayada en el caso de la Guayí, por el infanticidio cometido en el lago. “De los cuatro elementos, sólo el agua puede acunar. Es el *elemento acunador*. Es un elemento más de su carácter femenino: acuna como una madre”, señala Gaston Bachelard (199).

En ambas películas, esa posibilidad reproductiva está suspendida por una automutilación: la Guayí, y en este punto vale recordar el significado “simiente”, por el crimen que finalmente confiesa a Lala y Fausta por una castración simbólica al introducirse una papa. La automutilación es una forma de negociación como bien lo ha expresado Elizabeth Fox-Genovese al estudiar la situación de la mujer esclava en el sur de los Estados Unidos: “The extreme forms captured the essence of self-definition. You cannot do that to me, whatever the price I must pay to prevent you” (329). Esa automutilación es un precio que ambas protagonistas están dispuestas a pagar a lo largo de toda la película, pero que finalmente deciden abandonar. La Guayí finalmente confiesa su crimen, con lo cual abre la posibilidad de liberarse del remordimiento. Fausta, con las perlas ya en la mano, pedirá que le extraigan el tubérculo que se ha insertado, tal como un médico originalmente lo sugiere, pero a lo cual ella inicialmente es reacia. Ambas se alejan de esos pasados traumáticos que motivaron su migración. En este sentido, no hay una coincidencia con la lectura hecha por Rosana Díaz Zambrana: “Es por ello que Fausta ‘recupera’ su alma al adherirse a la vida urbana como ciudadana cuando vende las perlas que recupera de la pianista para enterrar con propiedad a su madre, descartando así el mito y la superstición andinas de la enfermedad que padece” (328). Fausta no destierra su cultura—para el caso, tampoco lo hace la Guayí—, sino que se inicia en la vía de superación de un trauma. El final de la película sugiere no una Fausta menos andina, sino más libre de los efectos violentos de un conflicto que

la cercenan en su capacidad de bienestar. Fausta vive estos efectos, a través de la automutilación, no como una superstición, sino como un daño real a su integridad.

Se puede concluir que dentro del marco del renovado interés por el mundo indígena tras los procesos de globalización y los movimientos políticos recientes, las películas de Puenzo y Llosa entran en aspectos claves del tema. Lo hacen uniendo la caracterización de un entorno postcolonial a la representación de mujeres migrantes, que a través del uso de dos lenguas originarias, guaraní y quechua, se identifican con comunidades precolombinas. En el desarrollo de estos largometrajes, la presencia de un pasado colonizador se hace presente en la sociedad de las capitales urbanas que atribuye a ambas protagonistas los roles de sirvientas. De este modo, las películas desde dos espacios de producción diferentes, Argentina y Perú, presentan una lectura de realidades postcoloniales en las que la condición femenina del migrante adquiere una lectura que conecta situación sociopolítica y género: ambas se han movilizadas de sus comunidades de origen por situaciones traumáticas expresadas en un crimen de abuso sexual. Otro aspecto que revela un imaginario común está presente en el rol atribuido al canto en lengua indígena como agente desencadenante de atracción para los núcleos hegemónicos representados como inmorales y desgastados. Allí nuevamente se vuelve a unir contexto histórico y género en una lectura de estas jóvenes migrantes como productoras de un canto seductor y desestabilizador; es decir, sirenas. Sin embargo es aquí donde se produce la mayor discordancia en estas propuestas, que atribuye en un caso un rol pasivo a la Guayí frente al centro hispanohablante seducido y arbitrario, frente al personaje de Llosa capaz de un rol activo en sus opciones de cambio y reacomodo. Esas posibilidades están trabajadas a lo largo de las producciones en las cualidades que desde los signos cinematográficos anulan o conceden un espacio desde el cual la lengua nativa erige su propio protagonismo, cualidad presente solo en Fausta. Esa diversificación en las opciones estéticas de las cineastas hace posible observar la posibilidad de proponer, a pesar de la participación en un imaginario común, la posibilidad de una lectura de los sujetos subalternos que modifique su representación generalmente asumida como carente de voz y acto. Regresando al punto inicial de esta conclusión, la mayor apertura del cine latinoamericano a las lenguas indígenas se produce en un particular contexto político latinoamericano que otorga protagonismo no solo a las lenguas nativas, sino a sus comunidades de origen. En ese sentido y tomando en cuenta que ambas cintas proponen el recobro de un pasado aniquilador, en la recuperación real o simbólica de la cualidad reproductiva, la diferencia en el rumbo que toman ambas cintas puede iluminar en la posibilidad de unión o distancia entre intención artística y representación.

NOTAS

¹La referencia es a la ley peruana 19327 aprobada en 1972 y derogada veinte años más tarde, por la cual un grupo de jóvenes se benefició de un apoyo económico estatal traducido básicamente en una sostenida producción de cortometrajes.

²Según datos proporcionados por el informe producido por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación.

³Para un estudio más detenido de este mal y otros relacionados a este periodo de violencia se remite al libro de Kimberly Theidon apuntado en la bibliografía final.

⁴Los conceptos, que fueron desarrollados previamente a la publicación de *The Location of Culture*, tienen también un espacio de definición en la entrevista consignada en la sección bibliográfica.

OBRAS CITADAS

- Adelaar, Willem F. H. *The Languages of the Andes*. Cambridge: Cambridge UP, 2004. Impreso.
 Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*. 1978. Trad. Ida Vitale. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2003. Impreso.
 Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. 1994. London: Routledge, 2007. Impreso.

- . “The Third Space: Interview with Homi Bhabha”. *Identity: Community, Culture, Difference*. Ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1990. 207–21. Impreso.
- Buntinx, Gustavo. “Quién en el Perú no ha mamado ese racismo”. *Zona de noticias*. 2 oct. 2006. Web. 24 jun. 2011.
- Carbonari, Patricia. “Entre la pluma y la cámara/Entre la plume et le caméra”. *Cinémas d’Amérique Latine* 18 (2010): 78–89. Impreso.
- Casares, Olivia. “El quechua en el cine, ¿hay alguien detrás de la puerta?/Le Quechua dans le cinéma, y a-t-il quelqu’un derrière la porte?”. *Cinémas d’Amérique Latine* 16 (2008): 174–77. Impreso.
- Castro-Zúñiga, Amanda. “Peru and Paraguay: A Case Study”. *Osamayor* 1.2 (1989): 76–84. Impreso.
- Cerrón-Palomino, Rodolfo. *Lingüística quechua*. 2a ed. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 2003. Impreso.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe final—Comisión de la Verdad y Reconciliación*. 2003. Web. 30 jun. 2011.
- Díaz Zambrana, Rosana. “Imaginarios culturales y fronteras de clase: La veta naturalista en el cine peruano contemporáneo”. *Au Naturel: (Re)Reading Hispanic Naturalism*. Ed. J. P. Spicer-Escalante y Lara Anderson. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2010. 315–31. Impreso.
- Dioses*. Dir. Josué Méndez. Chullachaki Producciones. The Global Film Initiative, 2008. DVD.
- Fox-Genovese, Elizabeth. *Within the Plantation Household: Black and White Women of the South*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1988. Impreso.
- Franco, Jean. “Overcoming Colonialism Writing in Indigenous Languages”. *Latin American Studies Association Forum* 40.1 (2009): 24–27. Impreso.
- Hamaca paraguaya*. Dir. Paz Encina. Alfa Films, 2006. DVD.
- Harrison, Regina. *Signs, Songs, and Memory in the Andes: Translating Quechua Language and Culture*. Austin: U of Texas P, 1989. Impreso.
- Itier, César. *Parlons quechua: La langue du Cuzco*. Paris: L’Harmattan, 1997. Impreso.
- Kroll, Juli A. “Between the ‘Sacred’ and the ‘Profane’: Cultural Fantasy in *Madeinusa* by Claudia Llosa”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 38.2 (2009): 113–25. Impreso.
- Lienhard, Martin. “La cosmología poética en los huaynos quechuas tradicionales”. *Acta Poética* 26.1–2 (2005): 485–513. Impreso.
- Llosa, Claudia, dir. *La teta asustada*. Guión de Claudia Llosa. Olive Films, 2009. DVD.
- , dir. *Madeinusa*. Film Movement, 2006. DVD.
- Lustig, Wolf. “Literatura paraguaya en guaraní”. *América sin Nombre* 4 (2002): 54–61. *Cervantes virtual*. Web. 29 mar. 2011.
- Mayer, Sophie. “Family Business”. *Sight and Sound* 18.6 (2008): 14. *MLA International Bibliography*. Web. 1 jun. 2011.
- Middents, Jeffrey. *Writing National Cinema. Film Journals and Film Culture in Peru*. Hanover: UP of New England, 2009. Impreso.
- Nickson, Robert Andrew. “Governance and the Revitalization of the Guaraní Language in Paraguay”. *Latin American Research Review* 44. 3 (2009): 3–26. Impreso.
- Peeler, John A. “The Academic Uses of *Lo Indígena*”. *Latin American Research Review* 45.1 (2010): 233–43. Impreso.
- Puenzo, Lucía. *El niño pez*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008. Impreso.
- , dir. *El niño pez*. Guión de Lucía Puenzo. Argentina Video Home, 2009. DVD.
- , dir. *XXY*. Distribution Company, 2007. DVD.
- Qué tan lejos*. Dir. Tania Hermida. Latinofusion, 2006. DVD.
- Theidon, Kimberly. *Entre prójimos: El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004. Impreso.
- Ubilluz, Juan Carlos. “¿Nuevos sujetos subalternos? ¡No en la nación cercada! Del ‘Informe Uchuraccay’ de Mario Vargas Llosa a *Madeinusa* de Claudia Llosa”. *Iberoamericana: América Latina-España-Portugal* 10.37 (2010): 135–54. Impreso.
- Zevallos-Aguilar, Juan. “*Madeinusa* y el cargamontón neoliberal”. *Wayra* 2.4 (2006): 71–81. Impreso.
- Zona Sur*. Dir. Juan Carlos Valdivia. Cinenómada, 2009. DVD.