

Visiones del Perú posconflicto en *La teta asustada*: hacia nuevas relaciones éticas en un nuevo Perú¹

Anne Lambright

Desde las investigaciones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación y la presentación de su *Informe Final* en el 2003, ha habido múltiples exploraciones literarias y filmicas del conflicto, de sus secuelas y de los procesos de justicia transicional en el Perú. La mayoría, ciertamente las más comerciales, retrata a la gente andina como obstáculos a los proyectos modernizadores de la nación, “ajena a la modernidad” (alien to modernity) como diría la crítica Jean Franco. Pienso en novelas como *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto, *Abril rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo y *Un lugar llamado Oreja de perro* (2008) de Iván Thays, o bien en películas comerciales, muchas de las que han gozado de cierto éxito en el circuito de festivales de cine de derechos humanos, desde *Paloma de papel* (2003) de Fabricio Aguilar, hasta *Días de Santiago* (2004, Josué Méndez) y *Las malas intenciones* (2011, Rosario García-Montero). A pesar de que el *Informe Final* niega que el conflicto interno cumpla con una definición estricta de conflicto étnico, sí reconoce una disparidad significativa en cuanto a la distribución étnico-racial de las víctimas de la guerra: el 75 por ciento de las víctimas identificadas fueron campesinos quechuahablantes. La Comisión también destaca las raíces históricas del desprecio y discriminación contra las culturas indígenas por parte de la cultura dominante, señalando que el país siempre ha funcionado dentro de una jerarquía social que permite que una parte significativa de la ciudadanía peruana fuera marginada, o bien olvidada.² Según las recomendaciones del *Informe Final*, urge examinar los patrones de exclusión social y buscar medidas de incorporar mejor a la gente indígena como ciudadanos de una nueva democracia, de un “nuevo Perú.” Los productos culturales mencionados, sin embargo, parecerían reiterar y reafirmar una posición subalterna de las culturas andinas al contemplar el Perú posconflicto.

Este ensayo explora cómo la cineasta Claudia Llosa, por medio de su filme *La teta asustada* (2009), ofrece una visión distinta del lugar y de las posibilidades de las culturas andinas en el “nuevo Perú.” Junto con la

película de Fabricio Aguilar, *Paloma de papel*, *La teta asustada* es de las pocas películas comerciales exitosas que contemplan a fondo el tema de lo andino en el Perú posconflicto. Mientras que *Paloma de papel* asume un lugar vertical y paternalista *vis-a-vis* lo indígena, una postura que reafirma su “alienación” a los proyectos modernizadores nacionales, propongo que *La teta asustada*, tanto por su temática como por sus circunstancias de producción, adopta una posición horizontal respecto a las comunidades indígenas al retratar al sujeto andino como sujeto moderno y urbano.³ De esta manera la película relocaliza la cultura nacional, redefine el sujeto peruano posconflicto y sugiere que el futuro del Perú depende en gran medida de las culturas andinas que asumen, a su manera, una nueva posición frente al estado-nación. Es más, la película demanda una nueva postura ética por parte del público, que se compone mayor aunque no exclusivamente de la sociedad dominante peruana e internacional, obligando a los espectadores a asumir una posición ya no simplemente de lástima o simpatía, sino de solidaridad con los sobrevivientes del conflicto.

En su crítica astuta del llamado “cine de derechos humanos,” Sonia Tascon nos recuerda que,

Los derechos humanos son, después de todo, una búsqueda de una ética global que articule una serie de valores sobre cómo ser dentro de la ‘condición humana’ y qué podemos reclamar por ser de esta condición. Los derechos humanos también proveen un conjunto de obligaciones que tenemos hacia otros seres humanos en esta condición. En este sentido, estas películas se tienen que interrogar dentro de este marco. Hay incrustada en los derechos humanos una dimensión moral, pero esta moralidad no se puede entender meramente en términos legalistas, sino que se tienen que entender como una faceta que nos permite reconocer, y apelar a, algunos rasgos básicos de nuestra humanidad. Nos señala que las necesidades de otros son lo que prende plenamente nuestra humanidad.⁴ (866)

Tanto a nivel temático como estético, *La teta asustada* enfatiza la condición humana—y moderna—de las comunidades indígena-andinas en el Perú posconflicto, pues, apunta hacia una nueva relación de estas comunidades andinas y la nación que surge no tanto de esfuerzos oficiales (como las medidas propuestas en el *Informe Final*, por ejemplo) como de la energía y creatividad de las comunidades mismas. Finalmente, la cinta aboga por una nueva relación ética del “resto” del Perú con las víctimas del conflicto.⁵

Hacia el nuevo Perú

La teta asustada es la segunda película de Claudia Llosa. Nacida y educada en Lima, Llosa se mudó a España en 1998 para estudiar cine, estableciéndose en Barcelona, donde habita actualmente. Sus primeras películas, sin embargo, tratan exclusivamente del Perú, con un enfoque particular en las culturas subalternas de su país natal.⁶ Su ópera prima *Madeinusa* (2006), obtuvo tanto alabanzas como crítica severa. Ubicada en un pueblo serrano ficticio, la película cuenta la llegada de un joven limeño a una comunidad aislada en vísperas de una extraña tradición local pseudorreliosa. Aunque algunos críticos han acusado a Llosa de realizar un retrato exotizante y negativo de las culturas indígenas, con *Madeinusa* Llosa afirma su posición como fuerza mayor en el cine peruano y empieza su exploración de la centralidad de las culturas andinas a la identidad nacional peruana. Al igual que *Madeinusa*, *La teta asustada* se realizó con una colaboración internacional impresionante; sus patrocinadores incluyen organizaciones gubernamentales e independientes del Perú, España, Suiza, Alemania y la Unión Europea. La película fue mostrada en numerosos festivales internacionales, nominada a la mejor película extranjera en los Óscar del 2010 y ganadora del prestigioso Premio Oso de Oro del Festival Internacional de Cine de Berlín en 2009.

La teta asustada cuenta la historia de Fausta, una joven serrana que vive en Manchay, un pueblo joven en las afueras de Lima. Al principio de la película, muere la madre de Fausta y esta tiene que encontrar la manera de financiar la repatriación de su cuerpo a su pueblo natal. Fausta sufre de la enfermedad de la “teta asustada.” Según las creencias andinas, su alma se le escapó del cuerpo y se escondió en la tierra por el miedo que Fausta experimentó cuando su madre, encinta de Fausta, fue violada por un soldado de la contrainsurgencia. Según cuenta en varias entrevistas, Llosa empezó a escribir la trama de la película al leer sobre la enfermedad, documentada por la antropóloga Kimberley Theidon en su libro *Entre prójimos*, que trata sobre la salud mental en las zonas afectadas por el terrorismo.

La película abre con la pantalla en negro; sólo escuchamos la voz de una mujer anciana, quien canta en quechua su testimonio de haber sido violada mientras estaba encinta. Paulatinamente percibimos la cara de la mujer y vemos que está en su lecho de muerte. Su hija, Fausta (protagonizada por la actriz serrana Magaly Solier) responde, cantando también en quechua, y trata de animar a su madre a que coma. La madre muere casi inmediatamente y Fausta aparece, con la nariz sangrando, en casa de su tío, quien la lleva al hospital después de que se desmaya. Por su visita al hospital, el público se entera de que, además de sufrir de frecuentes hemorragias nasales, Fausta tiene una papa en la vagina. El médico sugiere que Fausta regrese para que le quiten la papa y discutan mejores métodos

anticonceptivos. Más tarde, Fausta insiste en que la papa no es un profiláctico, sino que vio que una mujer de su pueblo pudo salvarse de la violaciones de esa manera—a los soldados les daba asco ver los brotes de la papa que le salían de la vagina.

Para ganar dinero, Fausta trabaja de empleada de noche en la casa de Aída (protagonizada por la actriz española Susi Sánchez), una pianista de conciertos que vive aislada, detrás de las paredes de una vieja casa colonial que ha sido cercada por una invasión de serranos migrantes. Un día la mujer oye cantar a Fausta y le ofrece una perla de un collar roto por cada vez que la joven le cante—una vez que Fausta complete el collar, será suyo. Al principio Fausta, quien sufre de una timidez extrema, se niega, pero poco a poco accede debido a su urgente situación financiera. Al final, descubrimos que la mujer se ha apropiado de la música de Fausta para un concierto de piano. Cuando Fausta comenta que el público gozó de su música (la de Fausta), Aída la despide, sin cumplir con el acuerdo. Más tarde Fausta entra al cuarto de Aída y se lleva las perlas—dejando sólo la última, la que no había ganado. Al salir de la casa Fausta se desmaya y la encuentra en la calle Noé, el jardinero quechuahablante de la casa de Aída y amigo de Fausta.⁷ Él la lleva al hospital donde ella pide que los médicos le saquen la papa. La película termina con el viaje de Fausta y familiares en camión para llevar el cuerpo de su madre a la sierra. En el camino, se detienen al lado de una playa desierta y Fausta arrastra el cadáver hacia el mar. Más tarde, en su casa en Lima, Fausta recibe una planta de papa florecida que le dejara el jardinero—acaso de la misma papa que antes había ocupado su cuerpo.⁸

De muchas maneras, este filme difiere de cualquier otro que trata la época del conflicto interno y sus secuelas. Empieza en quechua y el 40 por ciento del diálogo se realiza en ese idioma. Para lograr este bilingüismo, la escritora-directora Llosa, quien no habla quechua, tuvo que recurrir a un traductor y a sus actores quechuahablantes. Llosa descubrió a la actriz y cantante que hace el papel de Fausta, Magaly Solier, en un pueblo andino cerca de Huanta, donde buscó el elenco de *Madeinusa*. Para *La teta asustada*, Llosa escribió en español la letra para las canciones en quechua y Solier tradujo sus propias líneas y compuso las melodías, recurriendo a formas melódicas andinas.⁹ De esta y otras formas, la película es un esfuerzo colaborativo; los actores indígena-mestizos que hacen los papeles de Fausta, su familia, el jardinero Noé y los otros habitantes de Manchay, traen a la película un conocimiento cultural particular que ni la escritora-directora, ni los patrocinadores, ni la mayoría del público poseen. Es más, las referencias culturales no siempre se traducen en términos fáciles para un público occidental. Es decir que los personajes andinos dicen, hacen y poseen cosas que sólo un público andino entendería plenamente.

Se podría argüir, entonces, que *La teta asustada* está participando en una tradición de trabajo en cine indígena, y de colaboración entre indígenas y no-indígenas, parte de un movimiento internacional más amplio, del

“tercer cine,” que en los Andes data de los años 1960. Freya Schwiw estudia el cine indígena en Bolivia, Colombia y Ecuador e identifica diversas maneras en las que sus obras creativas y documentales han “indianizado” el cine. Para Schwiw, “como práctica social, los realizadores de video (indígenas) asimilan la tecnología audiovisual a una tradición semiótica compleja de transmisión de conocimiento y a un conjunto pan-indígena de normas éticas que se van construyendo. El proceso de indianización crea continuidades entre sistemas complejos de significación y estéticas audiovisuales indígenas” (9). Por su contenido temático, su presentación de normas culturales andinas, su lenguaje simbólico visual y oral, y su modo de producción, *La teta asustada* ha indigenizado, hasta cierto punto, la conversación cinematográfica sobre la época senderista y el Perú posconflicto, aún cuando difiere de manera significativa del cine que Schwiw estudia.¹⁰

Mientras que *La teta asustada* se enfoca en las culturas andinas, trae a la pantalla un elemento poco explorado en el cine de ficción peruano y que sin embargo es quizás el legado más importante del conflicto interno: el indio urbano, los inmigrantes indígenas en Lima.¹¹ Empezando en la década de los años 50, por razones económicas, e intensificándose en las décadas de los 80 y los 90, cuando huyeron de la violencia que asaltaba sus pueblos, los serranos han migrado a la costa, especialmente a Lima, apoderándose de terrenos vacíos y estableciendo pueblos jóvenes, muchos de los que ahora son municipalidades vibrantes. *La teta asustada*, a diferencia de películas como *Paloma de papel*, provee un retrato del indio contemporáneo que interactúa con la modernidad, que es moderno, bilingüe, urbano . . . peruano en sus propios términos.¹²

La antropóloga María Elena García habla de “las ideas en pugna de lo que significa ser (y no ser) indígena, y en particular la inquietante distinción—demasiado común—entre modernidad (definida como progreso e ilustración) y tradición (como atraso e ignorancia)” (16) en la sociedad peruana. *La teta asustada* confronta estas ideas, al mostrar una comunidad indígena urbana vibrante, en contraste con los restos decadentes y estériles de la aristocracia colonial. 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. De esta manera, el filme aleja a los públicos nacionales e internacionales de las interpretaciones fáciles de los pueblos indígenas, y les lleva hacia lo que Kay Schaffer y Sidonie Smith, siguiendo a Hegel, llaman una “ética de reconocimiento,” una ética que “moviliza a la vez una construcción estabilizadora (que busca una identidad universal o unificada) y una amenaza a dicha estabilidad (que dispersa las seguridades de un yo unificado por medio de la diferencia)” (26). Es decir, *La teta asustada* obliga al público espectador a reconocer un nuevo sujeto andino, resultado inevitable del Perú posconflicto, a cuestionar paradigmas dominantes de la identidad peruana urbana y moderna, y a

acoger las zonas de ambigüedad que cada vez más reemplazan las nociones (fijas, congeladas) de los “dos Perús.”

En gran medida, el contenido de la película, sus circunstancias de producción y recepción desmienten ese tropo ubicuo de los “dos Perús”—uno occidental, urbano y moderno; el otro andino, rural y “tradicional.” Según el sociólogo Aníbal Quijano,

una de las más insistentes expresiones del carácter tensional de la intersubjetividad latinoamericana, es una permanente nota de dualidad en la manera intelectual, en la sensibilidad, en el imaginario. Esa nota no puede ser referida, simplistamente, en la oposición entre lo moderno y lo no-moderno, como no han dejado de insistir los apologistas de la “modernización.” Más bien, a la rica, variada, densa, condición de los elementos que nutren esta cultura, pero cuyas contraposiciones abiertas no han terminado de fundirse del todo en nuevos sentidos y consistencias, que pueden articularse autónomamente en una nueva y diferente estructura de relaciones intersubjetivas. (59–60)

Para Quijano, en América Latina experimentamos una “simultaneidad” de tiempos históricos (61).¹³ Arguye que en América Latina, “el pasado atraviesa el presente, de otro modo que como estaba instalado en el imaginario europeo anterior a la modernidad. Es decir, no como la nostalgia de una edad dorada, por ser o haber sido el continente de la inocencia. Entre nosotros el pasado es y puede ser una vivencia presente, no su nostalgia” (62). Quijano interpreta el presente como el resultado de una historia larga, ininterrumpida y todavía en proceso, de dominación material e intelectual del occidente en Latinoamérica.

La teta asustada explora las manifestaciones más contemporáneas de esta dominación y provee un retrato de la “racionalidad alternativa” a la que alude Quijano. Para la directora Llosa, “No vale únicamente que la costa mire a la sierra, también tiene que darse el opuesto: la sierra tiene que mirar a la costa. El acercamiento debe ser de ambos lados” (citado en Chauca, et al.). *La teta asustada* toma el punto de vista del migrante serrano, mostrando a la vez lo absurdo y las posibilidades de la vida urbana para la gente indígena. En la película, la diferencia no se diluye, ni necesariamente se explica o sobretraduce para un público espectador occidental, aunque ciertas costumbres sí se comentan o se demuestran. Más bien, la presentación que hace Llosa de los “dos Perús” obliga a una revalorización de la diferencia y de la relación de uno mismo con el otro. Es más, al yuxtaponer la sociedad occidental y la sociedad andina, Llosa parece privilegiar una realidad alternativa como la verdadera realidad peruana moderna. En esta realidad, los sujetos andinos salen de sus posiciones marginales y el sujeto occidental se ve obligado a imaginarse una nueva relación con sus conciudadanos andino-indígenas.

Llosa logra esta transformación en parte con la yuxtaposición de dos extremos de la realidad sociocultural contemporánea del Perú—uno moribundo, otro emergente. Las referencias al conflicto entre los descendientes de la aristocracia colonial limeña y sus nuevos vecinos serranos abundan. Por ejemplo, Aída habita una vieja casa colonial rodeada por un jardín frondoso y una pared de ladrillo altísima. La casa parece estar en buenas condiciones, pero conserva el estilo de su última renovación a mediados del siglo XX. Al otro lado de las paredes, vemos que la casa está rodeada de un mercado bullicioso dominado por vendedores y clientes de las clases baja y media baja, predominantemente compuestas por migrantes mestizos e indígenas. El español y el quechua se mezclan; se aprecia una energía vibrante y esperanzadora.¹⁴ Sin embargo, Aída vive sola entre pocos sirvientes y el silencio del hogar se rompe sólo con el canto de los pájaros, o con el zumbido del piano hecho añicos, porque Aída, en un berrinche de frustración creativa, lo había lanzado por una ventana.

Con respecto a esa transformación urbana que tanto le intriga a Llosa, la película fue rodada casi exclusivamente en el enclavado de Manchay, uno de los primeros asentamientos urbanos que con los años se ha convertido en un vecindario vibrante. Establecido a principios de los años 80 por inmigrantes serranos que huían de la violencia y la pobreza extrema de los Andes centrales, Manchay contaba en el momento de rodaje con unos 70 mil habitantes, la inmensa mayoría de los cuales vivía todavía en condiciones precarias y en extrema pobreza. La dificultad de la vida en Manchay se reitera con las múltiples tomas de los habitantes que ascienden y descienden una larga serie de escaleras que conecta la comunidad con el resto de la ciudad, una de varias “escaleras solidarias” construidas bajo la administración del alcalde Luis Castañeda (2003–2010). Las tomas panorámicas de Manchay que dominan la película capturan una colección arbitraria de casas de cemento construidas en una colina arenosa. Estas tomas junto a las escenas de reuniones en los patios de las casas, conectadas como recintos familiares, evocan los ayllus andinos y contrastan con los jardines lujosos pero solitarios de la casa colonial de Aída. Múltiples tomas de la bandera peruana y la estatua gigantesca de la Virgen del Rosario sobre los techos de hojalata, nos llevan a contemplar hacia dónde se ha desplazado el centro nacional-cultural y espiritual del Perú desde la época de Sendero.

Gustavo Faverón observa que “Llosa subraya la idea de que es entre las clases populares, especialmente entre los migrantes andinos y su descendencia, donde han de buscarse las nuevas voces de la creatividad, la imaginación, la evocación de la historia y la memoria; que, aun habiendo sido las más maltratadas, desplazadas y escarnecidas, son esas las voces más vivas de la ciudad, de la nueva ciudad” (“Otra Mirada”). De hecho, la visión de Llosa refleja la realidad descrita por José Matos Mar, quien observa que para mediados de la década de los 80, “Lima se ha convertido en escenario de un masivo desborde popular. Este desborde lleva el sello de la

composición dominante andina de su nueva población que proyecta sus estilos. Lima muestra ya un nuevo rostro y comienza a perfilar una nueva identidad” (79–80). Según Matos Mar, “La inmensa gravitación adquirida en Lima por lo andino por causa de la migración, afecta y modifica no solamente al aspecto físico de la capital, sino también sus formas de cultura y su sociabilidad” (81).¹⁵ Matos Mar también percibe transformaciones en la música andina, el baile, los tejidos, las artesanías, la radio y la televisión por la migración serrana a la ciudad. Para Matos Mar, estas expresiones ya no son “un fenómeno exótico” (83) en la capital. Más bien, este “desborde popular,” tal como se representa en *Manchay*, ha creado una nueva cultura nacional que envuelve y abruma los modelos anticuados acogidos por personas como Aída.

Para Llosa, *Manchay* es el Perú que resulta del conflicto interno. El viejo Perú dualista, jerárquico, simbolizado por un lado por la madre de Fausta y por el otro por Aída, está muerto, o moribundo. *Manchay* y comunidades similares forman el nuevo Perú, y sus habitantes inmigrantes son los nuevos peruanos, es decir que entienden lo que es ser peruano, y ciudadano de la nación peruana, en sus propios términos. Por eso, ya para el final de la película, la aserción de Aída de que “todo Lima” estuvo presente en su concierto (y celebró su composición robada), suena doblemente falsa. Llosa trae la indignidad a la discusión del “nuevo” Perú; imagina un Perú moderno y “reconciliado” que ni marginaliza ni idealiza su pasado o presente indígenas, sino más bien se entiende o define como una sociedad conflictiva, complicada, heterogénea, una de imágenes en competencia donde los signos y sus referentes adquieren significados nuevos y a menudo contradictorios. Uno siente que lo andino tiene un lugar (digno) en esta nueva versión de la identidad peruana que no es enteramente controlada o construida por el discurso oficial o la cultura dominante. En este sentido, *La teta asustada*, tanto el producto como el proceso, adelanta una ética de reconocimiento (Schaffer y Smith), al movilizar construcciones estabilizadoras (ciertas ideas de la peruanidad) y a la vez presentar amenazas a dicha estabilidad (nuevos sujetos, nuevas agencias) en el adelantamiento de una visión nueva, pluralista, de la nación.

Este nuevo Perú está marcado no tanto por el conflicto cultural (entendido como un dualismo jerárquico) sino por conocimientos, sistemas simbólicos y cosmovisiones en competencia. Cuando el tío de Fausta, don Lucio, habla con el médico sobre los problemas de salud de Fausta, insiste en atribuirlos a la enfermedad de “la teta asustada.” Lucio explica que “con el terrorismo nació Fausta. Y su madre le transmitió el miedo por la leche. ‘La teta asustada,’ así le dicen a los que nacen como ella, sin alma porque por el susto se escondió en la tierra. Una enfermedad como esa no hay acá, ¿no, Doctor?”. El médico, sin embargo, niega la existencia de tal enfermedad y escribe una receta para que Fausta regrese y le extraigan la papa de la vagina. Un *impasse* cultural impide la comunicación entre los dos

hombres. La película demuestra, sin embargo, que a pesar de que la cultura dominante pretende descartar los valores culturales andinos, esta comunidad migrante tiene un impacto profundo en su nuevo hogar y que la autoconcepción de Perú (y de Lima) en términos de espacio, cultura y sujeto nacionales, se tiene que reconcebir.

Los ajustes culturales y la creatividad requeridos entre las comunidades inmigrantes encuentran un tratamiento particular en la representación de los ritos de matrimonio y entierro, dos eventos vitales aparentemente opuestos que se entrelazan delicadamente a lo largo de la película. Los tíos de Fausta son propietarios de un exitoso negocio de bodas; sus fiestas presentan una mezcla fascinante de tradiciones andinas y criollas. Por ejemplo, al anunciar su compromiso con Máxima, la prima de Fausta, el novio le da una papa para pelar—según se representa en la película, en esta tradición el novio le ofrece a la novia una papa especialmente nudosa que tiene que pelar de una pelada. Por otro lado, en la boda, los invitados posan frente a imágenes, como escenas de cascadas, que evocan una idea más occidental de una boda. La importancia del negocio de bodas es multifacética, más allá de su aparente función como cuadro de costumbres. Al salir de un momento histórico marcado por la muerte y la desesperanza, las bodas apuntan a un nuevo futuro y a una comunidad en crecimiento.

El tropo de las bodas, sin embargo, se complica, ya que constantemente se yuxtapone con la muerte de la madre de Fausta y sus intentos por llevarla a enterrar. En la primera escena en la que se presenta la familia extendida de Fausta, Máxima se está probando su traje de novia y quejándose de que la cola, ya ridículamente larga, es demasiado corta. Su frivolidad parece aun más caprichosa dado que Perpetua acaba de fallecer. Mientras que Máxima le recrimina a su padre el no gastar lo suficiente en la boda de su única hija, Fausta se encuentra huérfana. En otra escena, vemos a Fausta doblando servilletas para una boda y sentada en la cama al lado del cadáver de su madre. Durante la fiesta de compromiso de Máxima, Fausta regresa a casa para encontrar que el cadáver de su madre ha desaparecido. Al final descubre que la familia lo ha escondido debajo de la cama. En la escena cuando Fausta retira la cama, donde reposa el elegante traje de novia de Máxima vemos por un instante que el traje blanco queda justamente sobre el cuerpo momificado de la anciana indígena, mostrando su cabeza como si fuera ella la novia. Con esa imagen breve, la película nos recuerda una historia nacional (y continental) construida sobre los cuerpos de indígenas violadas. De hecho, la madre se llama Perpetua y esa indígena violada resulta eterna en múltiples sentidos. No sólo parece permanente su presencia física (ya que constantemente se frustran los intentos de llevarla a enterrar) sino que permanece su espíritu, albergado en las canciones y en los miedos de Fausta.

Otro aspecto fundamental de la dicotomía boda/entierro es el asunto financiero. Una de las quejas principales en contextos donde ha habido

desaparecidos es que los procesos de luto, los cuales llevan a la sanación, no pueden tomar lugar porque no hay cuerpos para enterrar. Una de las ironías principales de *La teta asustada* es que en este caso hay un cuerpo pero es imposible enterrarlo. Fausta no tiene los medios económicos para participar en una sociedad capitalista, neoliberal, que exige dinero para enterrar a los muertos. Una serie de escenas cómicas en diferentes funerarias demuestran el “negocio” de la muerte y una sociedad capitalista que interfiere, o bien impide, un entierro digno.

Estas escenas se contraponen con las del negocio de bodas, en las que la tía de Fausta prepara tortas elaboradas de las que salen palomas. Varias de las bodas representadas, donde Llosa invitó a parejas reales a que recrearan sus ceremonias y fiestas, parecen extravagantes y más allá del poder adquisitivo de los anfitriones. Durante las bodas los invitados oyen en los anuncios por los altoparlantes que ellos, también, pueden acceder a bodas y fiestas “de primera clase” con precios económicos, a través de la compañía de la familia. De este modo, mientras que en cierto nivel son una señal de esperanza y futuro, las bodas también simbolizan la inserción en la nueva economía neoliberal, la entrada en la clase media trabajadora.

Los obstáculos al entierro de Perpetua y el problema que representa su cadáver para una familia que pretende ajustarse a una nueva vida, se contrastan también con ciertos rituales andinos presentados en la película, tales como la preparación comunal del cuerpo de Perpetua por los miembros femeninos de la comunidad. En estos momentos íntimos, cuando la comunidad recuerda sus raíces andinas por medio de ritos de solidaridad, apreciamos una propuesta central de *La teta asustada*. Al referirse a previas migraciones internas representadas por Arguedas y por Mariátegui, Quijano resume, “en el seno mismo de las ciudades latinoamericanas, las masas de dominados están constituyendo nuevas prácticas sociales fundadas en la reciprocidad, en su implicada equidad, en la solidaridad colectiva, y al mismo tiempo en la libertad de la opción individual y en la democracia de las decisiones colectivamente consentidas, contra toda imposición externa” (68). Quijano añade: “Se trata, hasta aquí, de un modo de rearticulación de dos herencias culturales. De la racionalidad de origen andino, ligada a la reciprocidad y a la solidaridad. Y de la racionalidad moderna primigenia, cuando la razón estaba aún asociada a la liberación social, ligada a la libertad individual y a la democracia, como decisión colectiva fundada en la opción de sus individuos integrantes” (68). Esta rearticulación se dramatiza sobre todo en la figura de Fausta, especialmente en su contrapunteo con Aída.

A fin de cuentas, Aída y Fausta presentan dos alternativas polares. Al principio, las dos se encuentran atrapadas. Por su lado, Aída está atrapada en cuanto a sus capacidades creativas, ya que no puede producir composiciones para su concierto anual. Pero también está inmovilizada temporal y físicamente. Su vieja casa colonial evoca otra época anticuada, fuera de

lugar en el Perú contemporáneo. Aída siempre se representa en espacios encerrados, prisionera de sus circunstancias sociales. Pasa el día en una casa oscura, saliendo sólo al jardín amurallado. Aun cuando se mueve por Lima, es en un carro guiado por su hijo. El intercambio de perlas por las canciones de Fausta es una referencia clara a cuando los europeos intercambiaban baratijas por bienes autóctonos de mucho más valor, igual que la apropiación de la cultura indígena, en forma de las composiciones de Fausta, alude a la devastación centenaria de las culturas indígenas por el occidente. Esta apropiación se enfatiza visualmente, en una escena en la que Aída insiste en que Fausta repita la canción de una sirena cuya voz es robada por un músico, por violación de contrato. Mientras Fausta canta, Aída empieza a articular las palabras y la cámara se enfoca en el perfil de Aída, con la boca cantante de Fausta visible justo debajo de los labios de Aída. Llosa dice que con esa toma buscaba demostrar la monstruosidad de Aída (citada en Guillén); para el público el efecto causa una sensación extraña cuando las dos mujeres momentáneamente se funden y las intenciones perversas de Aída se revelan. Aída representa un entendimiento tradicional del lugar de lo indígena en el Perú—los indígenas, su trabajo y su cultura, se usan para el beneficio de la cultura dominante, sin compensación adecuada. Como complemento irónico a la canción de la sirena, Aída se roba la melodía para una composición de piano y luego despide a Fausta sin entregarle ni su salario ni las perlas prometidas.

Por medio de la relación entre Fausta y Aída, Llosa dramatiza los peligros de las búsquedas de testimonios que con frecuencia toman lugar en los procesos de justicia transicional. Aída desea información que al principio Fausta se niega a compartir (porque es información íntima, dolorosa) y al final, sólo la comparte en expectativa de una recompensa. Para Fausta, Aída no representa lo que Dori Laub llama una “addressable listener,” una oyente empática. En una situación ideal, el/la que recibe un testimonio siente una identificación empática con la víctima del trauma y el/la oyente “se hace partícipe y comparte la propiedad del evento traumático . . . llega a sentir el desconcierto, la herida, la confusión, el pavor y los conflictos” (Felman y Laub 58). Aída, sin embargo, utiliza lo que consume para beneficio propio y deja a Fausta a arreglárselas sola. Aída se ha aprovechado del sufrimiento de Fausta para su propio beneficio. Ese intercambio tiene su contrapartida en el principio de la película, cuando Fausta sirve de testigo del testimonio cantado por su madre. Por medio de esa relación, Llosa provee al espectador con un modelo que apunta a otro tipo de relación entre testigo y víctima. Fausta sí se convierte en oyente empática que utiliza los recursos disponibles para proveer a la víctima las reparaciones que necesita y merece, en este caso, un entierro digno. Es más, Llosa señala cómo la recepción de un testimonio puede afectar al sujeto oyente. Por un lado, lo último que vemos de Aída es su mano, colgando de la cama como sin vida, mientras Fausta recoge las perlas que le debe. Aunque no está muerta, parece que la vida de

Aída ha terminado. Fausta, sin embargo, experimenta una transformación radical, positiva, por su determinada atención a una persona que sufre.

Hacia nuevas relaciones éticas

La teoría filmica contemporánea ha contemplado la cuestión del sujeto espectador y su relación con la ideología. Mientras que el ensayo pionero de Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (“El placer visual y el cine narrativo”) postula un espectador masculino burgués del cine clásico, críticos posteriores han teorizado múltiples posiciones subjetivas entre los espectadores, determinadas por su raza, clase, género y sexualidad, entre otros factores. Ciertamente, es imposible articular todas las posiciones subjetivas posibles en un público determinado, mucho menos especular sobre cada experiencia individual. Sin embargo, argumenta Linda Williams, es posible proponer la existencia de un “espectador hipotético” “dentro” de un filme. Williams teoriza una relación interactiva entre espectador y texto visual que resulta útil al considerar el papel del cine en las democracias transicionales. Al analizar el espectador interno o hipotético en *La teta asustada*, podemos imaginar y explorar diversas posiciones subjetivas posconflicto en relación a la cultura nacional. La óptica implicada—del espectador interno, de la directora y de la cámara—nos lleva a cuestionar paradigmas culturales dominantes y el papel de cada individuo en los procesos creativos y políticos que imaginan maneras alternativas de ser en una sociedad posconflicto.

Al hablar de la experiencia de leer narrativas de víctimas de trauma, Megan Boler critica una “empatía pasiva” que según ella resulta de las relaciones de poder dispares que existen en la mayoría de las experiencias de lectura sobre el sufrimiento de otros, especialmente cuando se trata de temas de violación de derechos humanos. Leer testimonios, o bien episodios ficticios de las experiencias traumáticas de otros, especialmente a distancia, pone al lector en la posición de juez o árbitro, quien en la mejor de las circunstancias empatiza con la víctima. Esta empatía experimentada por el lector depende de una experiencia compartida (*siento tu dolor porque yo también he sufrido*), pero también de una distinción subyacente entre el lector y el sujeto—el reconocimiento de que el otro a fin de cuentas *no* es uno. Esta relación lleva a una experiencia de lectura que resalta más los sentimientos del lector (sobre sí mismo o sobre la experiencia narrada), y en realidad “no motiva ninguna reflexión ni acción consecuentes, ni sobre la producción del significado, ni sobre la responsabilidad cómplice que uno mismo tiene dentro de las condiciones históricas y sociales” (261). Inspirada por el trabajo de Shoshana Feldman y Dori Laub, Boler promueve una “lectura testimonial,” que “inspira una respuesta empática que incita a la

acción: una ‘ética historizada’ . . . que altera radicalmente nuestra comprensión autorreflexiva de las relaciones de poder” (256). Por cierto, esta “acción” por la que aboga Boler no es de activismo revolucionario sino de introspección seria por parte del lector. Para Boler, “lo que está en juego no es la habilidad de empatizar con un muy distante otro, sino de reconocerse como alguien implicado en las fuerzas sociales que crean un clima de obstáculos que el otro tiene que enfrentar” (263).

En la propuesta de Boler, no queda claro precisamente qué motivaría dicha lectura testimonial, más allá de la ayuda de una guía informada (un maestro/una maestra); aunque Boler sugiere la existencia de una “semiótica de la empatía,” para ella la responsabilidad de llevar una lectura *responsable* radica en el lector. Sin embargo, me gustaría sugerir que el artista puede proveer, y provee, ciertas herramientas, oportunidades receptivas digamos, que llevan al lector/espectador o bien hacia una empatía (sentido de lástima) despreocupada y autorreflexiva, o hacia una indagación ética comprometida por comprender las raíces del sufrimiento del otro, y el papel de uno mismo en el origen y prolongación de dicho sufrimiento. Es decir, mientras que el creador de una narrativa (sea un testimonio autobiográfico o ficción histórica; texto escrito o visual) no puede controlar la respuesta del lector o espectador, sí puede emplear las técnicas creativas de su género para impedir o facilitar una lectura testimonial.

Para empezar, en *La teta asustada*, la cámara demanda una identificación cercana con Fausta. Desde el comienzo de la película, el sujeto espectador se posiciona al pie del lecho de muerte de Perpetua, contemplando la cara de la anciana mientras canta en quechua y el rostro de Fausta, quien acompaña a su madre en su canto. Más tarde, el espectador interno sigue de cerca a Fausta, caminando detrás de ella, acompañándola mientras pasa por el mercado en camino a la casa de Aída. Igual que Fausta, nos sentimos empujados y atropellados por la tensión y energía del mercado. En otro ejemplo, el espectador parece estar parado al lado de Fausta cuando percibe su reflejo en el vidrio de una foto de un antepasado militar de Aída—la acompañamos en su miedo, apoyándola y sintiendo su dolor de cerca. En otros momentos, Fausta le devuelve la mirada al espectador, fijándose en alguien situado más allá de la cámara. En estas instancias el espectador también se vuelve un sujeto subalterno—sea Noé el jardinero, o los miembros de la familia que gozan de una piscina improvisada en su patio.

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. Por el uso de diversas técnicas cinematográficas, 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. Si la empatía, como arguye Suzanne Keen, debe llevar a una acción “prosocial” o altruista (208), entonces urge preguntar con qué se supone que el espectador hipotético se identifica y cuál debe ser su respuesta.

La teta asustada nos presenta con una comunidad andina, urbana y moderna que, si bien ha sido víctima de una de las épocas más terribles de la historia peruana, no se aferra al papel de víctima sino que está construyendo sus propias respuestas a su situación actual. Los personajes son, en gran medida, nuestros vecinos (si vivimos en Lima), y sin duda conciudadanos (del país, del mundo). Es probable que la inmensa mayoría del público no tenga suficiente experiencia compartida para empatizar plenamente con la situación de Fausta, es decir, para compartir su tristeza más allá de la hora y media que dura la película. En este sentido, podríamos pensar que la película no demanda tanto una empatía que incite a una acción determinada por parte del público (no se nos presenta con un problema específico para resolver), sino que exige sobre todo un gesto de solidaridad. La película pide que el público se pare al lado de Fausta, que la acompañe mientras ella resuelve sus propios problemas y toma control de su propia vida. Propongo que en vez de buscar movilización de emoción jerárquica (que llevaría a actos de altruismo hacia los menos afortunados), la película sugiere que acaso la solidaridad sea lo único que podemos ofrecer y todavía respetar la dignidad del otro.

Basándose en la articulación del sentimiento moral de Humes, Sharon Krause arguye que al fin y al cabo hay solamente un derecho humano universal, básico, “el derecho a que las preocupaciones de uno cuenten para otros, a ser reconocido como un igual moral cuyos intereses y perspectiva merecen inclusión en la posición generalizada del sentimiento moral. Este derecho se genera en parte a través de la empatía, lo que nos permite identificar tanto en otros como en nosotros mismos, el deseo de que nuestras preocupaciones cuenten y el dolor distintivo que proviene de que no cuenten.” *La teta asustada*, entonces, difiere de otras películas sobre el conflicto armado y sus secuelas no sólo por su enfoque temático (por su énfasis en la cultura andina moderna y urbana) y por sus circunstancias de producción (una relación más colaborativa y horizontal entre la cineasta y su sujeto), sino por las demandas que hace del público espectador. Por las técnicas cinematográficas que llevan al público por ciertas vías íntimas de la cultura que retrata, el filme promueve una ética de identificación que conduce a una solidaridad con las víctimas de la violencia y un reconocimiento de su igualdad (moral, cultural, social, política) con los demás ciudadanos del Perú. Por medio de *La teta asustada*, Llosa sugiere

que la verdadera justicia—en tiempos de “justicia transicional” y más allá—sólo se realiza cuando las preocupaciones de ciudadanos como Fausta tienen relevancia en las discusiones sobre el futuro del Perú y cuando se reconoce la centralidad de las culturas andinas, especialmente en sus nuevas manifestaciones, en cualquier conversación sobre el nuevo Perú.

Notas

1. Este ensayo se basa en parte en un estudio más extendido sobre *La teta asustada*, de mi libro *Andean Truths: Transitional Justice, Ethnicity, and Cultural Production in Post-Shining Path Peru* (Liverpool University Press, 2015): <http://liverpooluniversitypress.co.uk/products/59802>
2. “De cada cuatro víctimas, tres fueron campesinos o campesinas cuya lengua materna era el quechua. Se trata, como saben los peruanos, de un sector de la población históricamente ignorado por el Estado y por la sociedad urbana, aquella que sí disfruta de los beneficios de nuestra comunidad política. La Comisión no ha encontrado bases para afirmar, como alguna vez se ha hecho, que este fue un conflicto étnico. Pero sí tiene fundamento para aseverar que estas dos décadas de destrucción y muerte no habrían sido posibles sin el profundo desprecio a la población más desposeída del país, evidenciado por miembros del PCP-Sendero Luminoso y agentes del Estado por igual, ese desprecio que se encuentra entretejido en cada momento de la vida cotidiana de los peruanos” (*Informe Final*).
3. Por limitaciones de espacio no realizaré un análisis más detallado de *Paloma de papel*, por lo que remito al excelente análisis de Pablo Rojas, quien arguye que “en Aguilar prima el desconocimiento y la total exterioridad frente al universo representado en su filme” (9).
4. Todas las traducciones de las fuentes en inglés son mías.
5. Es importante reconocer que la película gozó de una recepción entusiasta entre las comunidades andinas, tanto en la sierra como en Lima, donde se estrenó en la misma comunidad donde se filmó. En Ayacucho festejaron los reconocimientos internacionales que obtuvieron la película y su protagonista, la “Hija de Huanta,” Magaly Solier. En la segunda parte de este ensayo, donde exploro la respuesta ética que la película busca incitar en el público, me refiero sobre todo a un público no andino.
6. Otras obras incluyen las películas cortas *El niño Pepita* (2010) y *Loxoro* (2012). Estas también tratan del Perú; sin embargo, en el año 2013 rodó en Canadá una película en inglés, *Cry/fly*, con la actriz Jennifer Connelly.
7. 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.
8. La papa, fuente vital en los Andes, provee uno de los símbolos recurrentes más importantes de la película. En una escena, vemos a Fausta en una clínica esperando una revisión médica. Fausta está rodeada de mujeres embarazadas y el espectador sabe que ella también está encinta, de una papa. A diferencia de las otras jóvenes,

- Fausta no espera un hijo, ni el futuro prometedor que un embarazo normalmente implica, por más que el tubérculo esté vivo, brotando dentro de ella.
9. Llosa discute esta colaboración en una entrevista con Adam Lee Davies. La música es un elemento central en la película y provee gran parte del ambiente emotivo. Aunque lo mismo se puede decir de muchas películas, es importante notar la centralidad de la música en la cultura andina, un aspecto estudiado por muchos antropólogos, notablemente en el trabajo etnográfico y ficticio de José María Arguedas. Para un breve análisis de la música *acapella* en *Madeinusa* y *La teta asustada*, ver el ensayo de Bloch-Robin. Esta académica nota cómo Llosa aprovecha la música cantada por las protagonistas femeninas para proveer importante información de fondo además de vistas a los estados emocionales interiores de las mismas.
 10. Es decir que *La teta asustada* no es una película indígena hecha por activistas de los medios comunicativos indígenas. Sin embargo, yo propondría que de cierto modo se alinea con ese cine, ya que “negocia la apertura y los obstáculos para el cine multicultural” (Schwiy, 6) y hasta contribuye a “una comprensión mayor de la descolonización a principios del siglo XXI” (6), por su enfoque “no sólo en la lucha por el territorio, la legislación y la representación política sino, quizás más importante aún, en las epistemes” (7).
 11. Algunos documentales tratan el tema. Notables son *Dancing with the Incas* (1992, de John Cohen) y *Peces de ciudad* (2007, de Felipe Degregori).
 12. No sugiero que ya no existen quechuahablantes monolingües que viven en pueblos aislados sin comodidades modernas. Sí existen, pero estos son cada vez menos y se vuelven una minoría de la población indígena.
 13. Quijano incluye el tiempo mítico en esta experiencia.
 14. Gustavo Faverón describe la yuxtaposición con una precisión elocuente: “el muro y el portón eléctrico de la casona no son una marca de frontera elitista, sino algo más patético y más patente: son la última defensa desesperada de la antigua Lima agónica ante la Lima del comercio popular y la emergencia y las nuevas reglas; no hay dunas y carreteras que medien entre ambos mundos: lo que Matos Mar llamaba ‘desborde popular’ está allí, allí mismo, en las puertas de la casa, a punto de capturarla” (“Otra mirada: la compleja segunda cinta de Claudia Llosa”).
 15. Ciertamente parece que Llosa toma a pecho la recomendación de Matos Mar de que los intelectuales tomen en serio las transformaciones sociales implicadas por las migraciones masivas de la sierra a Lima. Matos Mar escribe, “La ciudad de Lima, convertida por el vertiginoso crecimiento migratorio . . . en foco privilegiado de la nueva conciencia nacional, aparece como protagónica ilustración del cambio estructural en marcha. . . . El nuevo rostro que pugna por emerger de la actual confusión de la vida nacional nos obliga a meditar muy seriamente sobre nuestro futuro destino, tomar conciencia de su significado y encontrar las estrategias que la historia nos enseña en función de lo que somos y podemos como sociedad de múltiples legados” (21).

Obras citadas

- Bloch-Robin, Marianne. “De *Madeinusa* a *La teta asustada* de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor.” *El Ojo que piensa: revista de cine latinoamericano nueva época*. Sin fecha. Web. 12 Sept. 2012.

- Boler, Megan. "The Risks of Empathy: Interrogating multiculturalism's gaze." *Cultural Studies* 11:2 (Ag. 2006), 253–273. Impreso.
- Chauca, Edward, Rafael Ramirez, y Carolina Sitnisky-Cole. "No pretendo retratar la realidad. Pretendo interpretar un tema para sacar discusiones que tenemos reprimidas." *Mester* 39.1 (2010): 45–55. Impreso.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Lima: CVR, 2003. Web. 26 Mayo 2007.
- Davies, Adam Lee. "Claudia Llosa (interview)." *LittleWhiteLies*. 5 Mayo 2010. Web. 12 Sept. 2012.
- Faverón, Gustavo. "Otra Mirada: la compleja segunda cinta de Claudia Llosa." *Blog Puente aéreo*. 11 Ag. 2009. Web. 30 Ag. 2012.
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Chapel Hill, North Carolina: Duke University Press, 2013. Impreso.
- Felman, Shoshana y Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature*. New York: Routledge, 1991. Impreso.
- García, María Elena. *Los desafíos de la interculturalidad: educación, desarrollo, e identidades indígenas en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2008. Impreso.
- Guillen, Michael. "PSIFF10: *The Milk of Sorrow (La Teta Asustada, 2009)*-Two Evening Class questions and a Q&A With Claudia Llosa." 19 En. 2010. Web. 18 Oct. 2012.
- Keen, Suzanne. "A Theory of Narrative Empathy." *Narrative*. 14.3 (Oct. 2006): 207–236. Impreso.
- Krause, Sharon. "Moral Sentiment and the Politics of Human Rights." *The Art of Theory: Conversations in Political Philosophy*. Ed. Jason Swadley. Oct. 2010. Web. 1 Oct. 2012.
- Madeinusa*. Dir. Claudia Llosa. Perf. Magaly Solier y Carlos J. de la Torre. 2006. Film Movement, 2007. DVD.
- Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis de estado: El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984. 3ª edición, 1986. Impreso.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy y Marshall Cohen. New York: Oxford University Press, 1999. 833–44. Impreso.
- Paloma de papel*. Dir. Fabrizio Aguilar. Perf. Antonio Callirgos, Eduardo Cesti y Liliana Trujillo. 2003. Venevision International, 2005. DVD.
- Quijano, Aníbal. "Modernity, Identity, and Utopia in Latin America." *boundary 2*, 20.3, *The Postmodern Debate in Latin America* (otoño, 1993): 140–155. Impreso.
- Rojas, Pablo. "Urpillay: Paloma de Papel." *Butaca sanmarquina* (Oct. 2003): 9. Impreso.
- La teta asustada*. Dir. Claudia Llosa. Perf. Magaly Solier, Susi Sánchez y Efraín Solís. 2009. Olive Films, 2010. DVD.
- Tacson, Sonia. "Considering Human Rights Films, Representation and Ethics: Whose Face?" *Human Rights Quarterly*. 34.3 (Ag. 2012): 864–883. Impreso.
- Schaffer, Kay, y Sidonie Smith. *Human Rights and Narrated Lives: The Ethics of Recognition*. New York: Palgrave, 2004. Impreso.
- Schwiw, Freya. *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2009. Impreso.
- Theidon, Kimberly. *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004. Impreso.
- Williams, Linda, "Introduction." *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. Ed. Linda Williams. New Jersey: Rutgers University Press, 1995. 1–20. Impreso.

Lambright, Anne. "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*. Ed. Carlos Vargas-Salgado. Hispanic Issues On Line (Spring 2016): 155–172. Web.
