

## **Lenguaje, dolor y musicalidad: la estética del duelo en *La teta asustada*. Una lectura desde Walter Benjamin**

**Resumen:** La recepción del film *La teta asustada* (2009) de la directora peruana Claudia Llosa estuvo marcada por la polémica en torno a la representación que este realiza del mundo andino popular y por lecturas en clave política, antropológica y de género. Como consecuencia de ello se descuidaron otros aspectos, tales como el modelo estético que el film plantea acerca del proceso del duelo y sus vínculos con el lenguaje y la música, en la forma de canciones. Para comprender mejor el modelo estético que Llosa propone y explorar su potencial heurístico se lo contrastará con la teoría que Walter Benjamin desarrolla en *El significado del lenguaje en el Trauerspiel y la tragedia* sobre el nexo existente entre el lenguaje, la música y la experiencia del duelo. Proponemos como hipótesis la existencia en las obras de Benjamin y Llosa de dos modelos contrapuestos, pero que se iluminan uno a otro, de relación entre los sentimientos, la música y lenguaje. Mientras que para Benjamin la música recoge y redime el dolor del duelo, para Llosa la música solo es tal cuando logra independizarse del llanto y el lamento.

**Palabras clave:** Claudia Llosa, language/lenguaje, *La teta asustada*, mourning/duelo, music/música, *Trauerspiel*, Walter Benjamin

### **Introducción**

En uno de los estudios preparatorios a su libro sobre el drama barroco alemán, titulado *El significado del lenguaje en el Trauerspiel y la tragedia*, Walter Benjamin desarrolla una teoría acerca de la relación entre el lenguaje, la música y los sentimientos, cuyo centro está habitado por la melancolía y la experiencia del duelo, teoría que más tarde, teoría que luego, en *El origen del Trauerspiel alemán*, aplicará a su análisis de la singularidad del drama barroco alemán frente a la tragedia griega clásica y a los dramas barrocos españoles e ingleses. La cuestión del tipo de vínculo existente entre el duelo, el lenguaje y la música constituye para Benjamin el núcleo de la problemática estética que diferencia a los distintos tipos de drama entre sí.

Este trabajo se propone analizar esta teoría benjaminiana y explorar su potencial heurístico para interpretar el film *La teta asustada* (2009), de la directora peruana Claudia Llosa. De manera inversa, se ensayará una lectura de los textos benjaminianos

desde la propuesta teórica de Llosa. Nuestra hipótesis de trabajo es que estas obras proponen y encarnan dos modelos estéticos diferentes, basados en dos tesis contrapuestas sobre el vínculo que tienen los elementos que componen la tríada experiencia, música y lenguaje entre sí. Así, mientras que para Benjamin la música, tal como esta aparece en el lamento de los coros del *Trauerspiel* como forma de la musicalidad de las palabras, recoge y redime el dolor del duelo, para Llosa, por el contrario, la música solo es tal cuando logra independizarse del llanto y el lamento.

### **Walter Benjamin y la desembocadura musical del lenguaje**

Benjamin dedica el breve ensayo titulado *El significado del lenguaje en el Trauerspiel y la tragedia* (2: 141-144) a la indagación de lo que él denomina la “relación metafísica” existente entre los sentimientos y la palabra. A diferencia de la tragedia, cuya estructura estaría basada en la legalidad del lenguaje humano y, en particular, en la del lenguaje hablado, lo propio del *Trauerspiel* sería la particular relación que este establece entre el sentimiento luctuoso y el lenguaje, un vínculo marcado por un movimiento divergente que aleja a uno del otro. Mientras que lo trágico es para Benjamin una “fuerza imperante”, que guía los acontecimientos según la necesidad y se manifiesta allí donde tiene lugar la interlocución humana, el duelo o luto [*Trauer*], que habita el corazón del *Trauerspiel*, no es una fuerza, sino un “sentimiento” [*Gefühl*], y se mantiene, por tanto, esquivo al poder ordenador del lenguaje y sus categorías (2: 142). Es por ello que para Benjamin la cuestión fundamental para comprender el drama barroco alemán está dada por la pregunta por “cómo el lenguaje se puede llenar de lo luctuoso y ser expresión de lo luctuoso” o, con otras palabras, qué hay en la esencia del duelo que hace “salir a este de la existencia del sentimiento puro” y entrar al orden del lenguaje.

La respuesta que esboza Benjamin en este texto consiste en distinguir dos formas de la palabra: la palabra como portadora de significado y la palabra “en transformación”, caracterizada por un giro desde su origen como articulación vocal en otra dirección, la de su “desembocadura” en el sonido musical. Esta última sería la propia del *Trauerspiel*. A través de aquél movimiento en el *Trauerspiel* la palabra deja de ser mero “sonido natural” y, deslizándose por el “lamento hasta alcanzar la música”, se convierte en “sonido puro del sentimiento” (2: 142). La diferencia entre el *Trauerspiel* y la tragedia reside justamente en la dimensión del lenguaje que impera en cada uno de ellos. Mientras que en la tragedia la función significante del lenguaje es

fundamental, pues de hecho sólo existe lo trágico en el lenguaje humano, “en la eterna rigidez de la palabra hablada” el *Trauerspiel* recoge, en cambio, la “resonancia infinita de lo que es su sonido” (2: 144). Benjamin resume esta tesis sobre la propuesta estética que distingue al *Trauerspiel* con un señalamiento acerca de su final: “el resto del *Trauerspiel* es ya la música” (2: 141) y en ella se produce un “renacer del sentimiento en una naturaleza suprasensorial” (2: 143).

En esta teoría, la respuesta a la cuestión de la posibilidad de que el lenguaje sea habitado por el luto y se convierta, así, en vehículo de expresión del dolor, supone el quiebre de la unidad significante del lenguaje. Este se produce por la deriva que experimentan las palabras desde su sonido articulado hacia los lamentos del coro, hasta desembocar en la música. Cuando una obra logra esto, la expresión de la naturaleza sensible del dolor mediante signos abstractos, se asegura su ingreso en el círculo del arte. Este modelo estético presenta dos características: por un lado, supone un fenómeno de refracción entre significado o contenido lingüístico y sentimientos; y por otro, establece una relación entre lenguaje y afecto que es contraria a la idea de una catarsis o expulsión y liberación de las emociones. Mientras que el significado queda del lado de lo exclusivamente humano, el dolor conecta al hombre con su condición, compartida con otros seres vivos, de naturaleza creada. Esta naturaleza “se ve traicionada por el lenguaje”, pues no puede albergarla. A espaldas del lenguaje, la tristeza se estanca y se convierte en luto. Si la dimensión moral de la catarsis tenía que ver con la purificación del alma del espectador de afectos intensos, el sufrimiento del duelo, por el contrario, “llena el mundo sensible en el que naturaleza y lenguaje se encuentran” y cobra por ello una dimensión teológica y trascendente, que Benjamin identifica como el “misterio redentor” (2: 143) de la música. Es en ella donde el lamento, como forma de la musicalidad de las palabras, queda acogido y redimido a la vez. Esto significa, sin embargo, que el *Trauerspiel*, permaneciendo fiel a su nombre, consiste en un juego [*Spiel*] luctuoso [*Trauer*]. En él los ecos del duelo no desaparecen, sino que habitan la obra como fantasmas.

### **Claudia Llosa: cantar el duelo**

El film *La teta asustada*, de la directora peruana Claudia Llosa, tematiza también el vínculo existente entre el dolor de la experiencia del duelo, la música y el lenguaje,<sup>1</sup> pero lo hace desde una concepción completamente diferente. Una mirada atenta descubre diferencias fundamentales relativas a la función de la música y el

vínculo de esta con el duelo. La película narra la historia de Fausta, una muchacha humilde de los barrios jóvenes peruanos, encarnada por una magnífica Magaly Solier, que padece la ‘teta asustada’, una ‘enfermedad’ frecuente entre las mujeres embarazadas que fueron víctimas de violencia sexual durante el conflicto armado interno en el Perú de la década de los ochenta.<sup>2</sup> La teta asustada se transmite por la leche materna, de modo que, junto con el alimento, los bebés bebieron también la angustia y el dolor de sus madres.<sup>3</sup> La memoria oscura de un dolor ajeno se sedimentó en el cuerpo de aquellos niños antes de que fuesen capaces de hablar o tener incluso recuerdos.

En el caso de Fausta, la ‘teta asustada’ se cristaliza en una serie de síntomas y una organización de la vida cotidiana basada en el miedo y la evitación de personas desconocidas, más aún si se trata de hombres. El mantenimiento de este cerco fóbico incluye medidas extremas, tales como la introducción de una papa en su vagina para evitar correr la misma suerte que su madre. Sólo la muerte de esta la obligará a romperlo. Empujada por la necesidad de reunir dinero para enterrar el cuerpo de su madre en su pueblo natal, Fausta deberá salir finalmente al mundo exterior y enfrentarse a un doble enemigo: el duelo por la pérdida de la madre y el trauma intergeneracional, marcado por la transmisión de “memorias tóxicas” (Theidon 77).

Una de las particularidades de *La teta asustada* es el hecho de que las escenas más significativas y de mayor carga emocional de la película son cantadas y en quechua, la lengua materna de Fausta. Los diálogos en español y las canciones en quechua se solapan y entrelazan sin solución de continuidad. En este sentido, es necesario hacer notar que las canciones de la película no poseen una mera función ornamental, no acompañan la acción ni forman parte de una banda sonora que, si se silenciara, dejaría intacta la trama, sino que constituyen un elemento central de la narración, capaz de interrumpirla o hacerla avanzar. Las canciones muestran el fluir del sentimiento desde el ámbito significativo del lenguaje hacia el espacio puramente sonoro de la música, y condensan un enorme potencial narrativo, tal como se aprecia en una de las escenas centrales del film, en la que Fausta canta la ‘canción de la sirena’.

El film se plantea a su manera la pregunta benjaminiana por el modo en que el lenguaje puede hacerle lugar a lo luctuoso, siendo que el dolor y el significado se enfrentan “sinfónicamente” en una coordinada divergencia cuyo resultado es la melodía. Cada vez que las emociones son más fuertes que los diques de contención interiores de Fausta, su voz se desliza desde las palabras, pasando por el lamento, hacia la música. El “sonido natural” del lenguaje, presionado por la tristeza, se torna lamento y hace fluir el

dolor hasta su “desembocadura” en la música como “sonido puro del sentimiento” (Benjamin 2: 142). Fausta canta allí donde se le terminan las palabras, donde ella ha abandonado este mundo y se adentra en el mundo espectral del trauma, donde habitan la angustia y el dolor experimentado por la madre ya muerta, y que, sin embargo, se manifiestan en ella, parasitando su vida y con idéntica intensidad.

Al igual que Benjamin, Llosa considera que los sentimientos, en particular la experiencia del dolor, no son pasibles de una transposición completa a la esfera lingüística; no pueden ser registrados ni expresados enteramente por el lenguaje articulado. La irrupción de la música en las escenas se produce cuando la melancolía, que ahoga al lenguaje, busca un cauce melódico para dar curso al lamento en aquel espacio lírico, íntimo, no simbolizado y creatural de la canción. Tanto en el *Trauerspiel*, el drama luctuoso alemán, como en *La teta asustada*, la música es el medio de la melancolía. Ella recoge, expresa y redime lo no articulado del dolor, lo inasible de la pérdida. La deriva musical de la sonoridad de las palabras da cuenta de una vivencia no conceptualizable y no subjetivada. El lamento que Fausta vierte en sus canciones no es tanto expresión de sentimientos, sino más bien un medio en el que se actualizan emociones y sensaciones de las que la joven protagonista no se ha apropiado todavía y que presentan una inmediatez evocada sinfónicamente por la musicalidad de la “palabra en transformación” (Benjamin 2: 142).

### **Trauma y experiencia**

Esta particularidad de las canciones de Fausta en *La Teta Asustada* nos permite interrogarnos acerca de la manera en que el duelo y el trauma pueden transformarse en experiencia a través de la narración, la poesía o, como en este caso, de la música. En *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, Benjamin analiza las consecuencias en la modernidad capitalista de la caída de la “cotización de la experiencia” (2: 217), diagnosticada en *Experiencia y pobreza*, y establece una distinción entre experiencia [*Erfahrung*] y vivencia [*Erlebnis*], que puede ser de utilidad para comprender la concepción del trauma en *La teta asustada*. La experiencia es el punto de intersección entre el lenguaje público y la subjetividad como ámbito privado, entre los rasgos comunes expresables y la interioridad del individuo. La experiencia se aloja entre el sí mismo y el otro y por ello la experiencia implica necesariamente una relación de diferencia o encuentro con la otredad; cuando ha tenido lugar una experiencia, necesariamente sucede algo nuevo. De hecho, en su raíz latina, ‘*experientia*’ parece

aludir no solo a la idea de juicio, prueba o experimento, sino también a la de ‘salida de un peligro’: haber sobrevivido a los riesgos y haber aprendido algo luego de haberlos enfrentado (Jay 10).

Mientras que la experiencia supone una comunidad y está ya siempre inserta dentro de una trama de significados compartidos y presenta, por lo tanto, una de las principales características que Benjamin le adscribe a la experiencia, a saber, la transmisibilidad, las vivencias son, por el contrario, absolutamente individuales, incomunicables e intransferibles y tienen lugar en un reducto solipsista de la subjetividad situado más acá del lenguaje. La vida en la gran urbe moderna estaría marcada por la prevalencia de estas vivencias desnudas, no elaboradas, cuya forma es la del ‘shock’. Retomando algunas ideas de Sigmund Freud acerca de la función de la conciencia y de la génesis del trauma, Benjamin señala que la tarea de la conciencia es recibir y elaborar los estímulos provenientes del mundo exterior y “cuanto más a menudo los registre la conciencia, tanto menores serán sus efectos traumáticos” (2: 215). El trauma es producto de un estímulo tan fuerte que rompe el envoltorio receptivo del sujeto, es decir, que atraviesa la conciencia dejando no ya recuerdos, sino inscripciones mnemónicas del trauma.

Atendiendo a esta distinción entre experiencia y vivencia puede afirmarse que lo que está en la base de *La teta asustada* no son experiencias, sino vivencias con un fuerte potencial traumatizante, como la de la violencia sexual sufrida por la madre de la protagonista. Al igual que aquellos soldados que, Benjamin afirmaba, habían retornado de la guerra no más ricos, sino más pobres, en experiencias, aquellas campesinas peruanas quedaron enmudecidas y perdieron su capacidad de simbolizar lo vivido y narrarlo, esto es, de transmitir experiencias a las generaciones venideras (2: 217). En este sentido, con el recurso a la música en el *Origen del drama barroco alemán* y en *La teta asustada* se pretende dar cauce a vivencias y sentimientos que no pudieron ser transmitidos a través del entramado lingüístico.

### **Música y duelo**

*La teta asustada* presenta algo nuevo dentro de la reflexión acerca del vínculo entre la experiencia y sus modos de transmisión, pues muestra que, por un lado, no solo hay transmisión de la experiencia, sino también de la ausencia de ella, del trauma, de lo incomprensible e inesperado. Ambas obras presentan también propuestas diferentes acerca de la relación entre la música, el lenguaje y el sentimiento. De manera similar a

los desarrollos de Benjamin en su libro sobre el *Trauerspiel*, en *La teta asustada* Llosa explora la idea de que la música y la musicalidad del lenguaje son el medio privilegiado en el que el sentimiento se diluye, desplazando al sonido articulado y significativo de las palabras, que pierde sus contornos progresivamente hasta desembocar en lamento y melodía.

En *Experiencia y pobreza*, Benjamin cuenta la fábula del anciano que en su lecho de muerte hace saber a sus hijos que en su viña hay un tesoro escondido. Sólo tenían que cavar. “Cavaron, pero ni rastro del tesoro. Sin embargo cuando llega el otoño, la viña aporta como ninguna otra en toda la región. Entonces se dan cuenta de que el padre les legó una experiencia: la bendición no está en el oro, sino en la laboriosidad” (2: 216). Para Benjamin, la cesura que obra la muerte tiñe con su autoridad lo transmitido y la transmisión de la experiencia de un moribundo autoriza a este como narrador. Estas condiciones que dotan a lo narrado de autoridad están ausentes en *La teta asustada*, pues esta se ocupa principalmente de la cuestión de la vivencia traumática y de los modos de su elaboración.

Fausta recibe, en este sentido, un dolor no subjetivado, del que no puede apropiarse ni simbolizar lingüísticamente, pues se trata de una pérdida ajena. No se transmite experiencia, sino trauma, el legado de una vivencia no estructurada que es solo lamento. La canción que canta Perpetua, la madre de Fausta, en su lecho de muerte, no es algo que pueda ser transmitido como experiencia, que pueda ser interpretado, discutido, modificado, revalorizado, tal como ocurre con las vivencias cuando pasan por el tamiz del lenguaje y se convierten en parte de una “vida articulada y sedimentada por una continuidad” (Jay 11). De este modo, Fausta queda habitada por un miedo atávico y un sufrimiento paralizante. Si la experiencia transmitida por el anciano de la fábula benjaminiana daba frutos, el trauma ajeno que habita el cuerpo de Fausta está marcado por la esterilidad de su cuerpo y sus acciones.

No obstante, hay algo que excede esas limitaciones, que rompe el estancamiento que produce el luto, aunque más no sea para conferirle expresión: el lamento, cuya forma es fundamentalmente musical. La música aparece al principio del film como envoltorio sonoro del dolor, mientras que el canto se manifiesta, para decirlo con palabras de Benjamin, como “sonido puro del sentimiento” (2: 142). Cuando, hacia al final de la película, la música se convierte en una instancia expresiva subjetivada en la forma del canto, ya habrán tenido lugar las peripecias de Fausta en busca de una salida del laberinto del duelo.

## Duelo versus Melancolía

Es precisamente en este punto donde difieren no solo los modelos de la relación entre sentimientos, música y lenguaje que plantean Benjamin y Llosa, sino la dirección general de sus teorías estéticas. Pues, si bien en el caso de Fausta el vacío producido por la ausencia de simbolización de lo vivido es la caja de resonancia en la que se agita en canciones el sonido del dolor del duelo por su madre, y en el drama barroco alemán la música se constituye en el ámbito en el que la tristeza expresada por el lamento de los personajes es conservada y redimida a la vez por afuera del espacio del lenguaje y del sentido, la manera en que cada una de estas obras concibe el vínculo entre el proceso del duelo y la música no podría ser más disímil. En efecto, mientras que Llosa solo concibe para su personaje una salida del duelo a través de su resolución, esto es, a través de un proceso de apropiación de las emociones que antes desembocaban en el llanto o el lamento para expresarlas de manera articulada en el canto, Benjamin sostiene que la particularidad del *Trauerspiel* en tanto obra luctuosa consiste en la ausencia de toda forma de subjetivación del sentimiento luctuoso y su alojamiento redentor en la música.

La actividad de una subjetividad se registra únicamente del lado del espectador y, de hecho, sólo su perspectiva hace posible la comprensión del *Trauerspiel*. El espectador “experimenta cómo se le presentan de modo incisivo diversas situaciones en la escena, junto a un espacio interior del sentimiento que queda totalmente sin relación con el cosmos” (Benjamin 1: 330). En el *Trauerspiel*, el sentimiento de duelo aparece absolutamente desligado del mundo y también del significado. Como prueba de ello, Benjamin señala la posición inmutable de este sentimiento frente a las diferentes posibilidades combinatorias de la palabra “*Trauer-*” en alemán: *Trauerbühne*: escena del luto o catafalco, que representa a la tierra en cuanto escenario de acontecimientos luctuosos; *Trauergepränge*: pompas fúnebres; *Trauergerüst*: túmulo funerario. En estos ejemplos se hace visible que “el meollo del significado se absorbe de las palabras” (1: 330) que acompañan a la palabra ‘luto’ [*Trauer*]. El sentimiento de duelo, separado del mundo e inalcanzado por el lenguaje, no se resuelve ni disuelve jamás.<sup>4</sup> Embarga al espectador y al coro como “lamento fúnebre” en el que “resuena el dolor primordial de la creación” (1: 332), en tanto expresión del talante espiritual barroco.

Si se atiende a su nombre, dado que *Spiel* significa en alemán tanto pieza teatral como representación, actuación o juego, el *Trauer-Spiel*, la obra teatral luctuosa, es la puesta en escena de un juego auténticamente melancólico y es este concepto el que



permite acceder a la naturaleza de esta forma de representación. Pues el juego no solamente está libre de la compulsión a ceñirse a una finalidad determinada, sino que está animado por un impulso libre, que se regocija en sí mismo en un movimiento sin resolución (Gadamer 29). En el juego se aúnan la falta de intencionalidad de un sujeto que controle el juego con la infinitud de su automovimiento, pues jugar significa no tanto mandar sobre el juego como ser jugado por él. Expresiones como el ‘juego de las olas’ o ‘juego de luces’ dan cuenta de esta dimensión no intencional del ir y venir indefinido y, sin embargo, coordinado del juego. Y así como el juego podría continuarse indefinidamente, el *Trauerspiel* no tiene tampoco “un final propiamente dicho, sino que sigue fluyendo indefinidamente” (Benjamin 1: 348).

El *Trauerspiel* supone en Benjamin también una lectura implícita y divergente de la teoría freudiana del duelo y es, en tanto autorepresentación del movimiento de la melancolía en un escenario, lo contrario del *Trauerarbeit*, del trabajo de duelo, definido por Sigmund Freud, en *Duelo y Melancolía*, como el desasimiento libidinal por parte del yo del objeto perdido. Freud concibe al duelo teleológicamente, desde el punto de vista de su objetivo, entendido como la consecución del proceso de separación psíquica del objeto de amor al que el sujeto continúa ligado afectivamente, aún después de la desaparición de aquél en la realidad. A su término, el sujeto, que hasta entonces había estado afectado por el luto, se libera del peso de la pérdida y puede abrirse al mundo otra vez. Desinhibido, está listo para llevar a cabo nuevas investiduras libidinales (Freud 254). Benjamin, por el contrario, inclina el luto hacia la melancolía, puesto que en la medida en la que en el juego no es posible la determinación de objeto alguno que constituyese el correlato de un sujeto, el juego luctuoso del *Trauerspiel* se prolonga indefinidamente.

Si Benjamin apuesta en el *Trauerspiel* por el reinado sin subjetividad del luto y su resonancia voluptuosa e infinita en el lamento y la música, Llosa establece, por el contrario, un requisito de subjetivación y elaboración del duelo como condición y vía de acceso de Fausta a la música. Uno busca la perpetuidad lúdico-melancólica del duelo, la otra su despliegue como travesía, que incluye también el viejo tópico del enfrentamiento con fuerzas míticas y ancestrales, a cuyo término Fausta terminará apropiándose de su voz, a la vez que efectuando un corte con la melancolía.<sup>5</sup>

Un capítulo central de la odisea de Fausta es su paso por la casa de Aída, una señora adinerada de Lima, para quien trabaja como empleada doméstica con el objetivo de reunir el dinero necesario para poder enterrar a su madre, conforme al deseo de esta,

en su pueblo natal. Para animarse mientras trabaja en la casa silenciosa y oscura que habita Aída, Fausta canta canciones improvisadas, entre ellas una sobre una sirena.<sup>6</sup> Aída es una compositora y concertista de piano que atraviesa una crisis creativa, por lo que cuando oye cantar a Fausta la canción de la sirena, decide servirse del talento de la muchacha y le proponer un trato: por cada verso que cante, recibirá una perla, que luego podrá vender y cumplir así su objetivo. Significativamente, la canción de Fausta trata sobre el encuentro de una sirena con un grupo de hombres, con quienes cierra un contrato, pero resulta engañada por estos.<sup>7</sup> La señora Aída, la figura mítica y engañadora a la que Fausta debe enfrentarse, no cumple con el pacto y se apropia de la canción de la joven, la utiliza en un concierto y no entrega el pago prometido.

Mientras que hasta ese momento el personaje de Fausta aceptaba pasivamente dolores e injusticias, cuando Aída no cumple el contrato, decide enfrentarla y se dirige a la casa a buscar sus perlas adeudadas, ganando así por primera vez un lugar de protagonista. Cuando la cámara filma a Fausta recogiendo las perlas se escucha su voz, pero esta vez en *off*, cantando íntegra la canción de la sirena, la única en español en toda la película. Es la primera vez que la voz se separa del cuerpo y de la vivencia inmediata del dolor y que la música y las canciones no irrumpen, junto con las lágrimas, en los diálogos. Es la primera vez también que el quechua, medio de comunicación con su madre, da lugar al español, un idioma ajeno a ese vínculo.

Fausta había intentado entablar una relación tanto con su madre como con Aída a través del canto, sin embargo, en esos vínculos ella termina cantando para esas mujeres, enajenando su don. Ambas figuras femeninas están de alguna manera muertas, pero fagocitan a Fausta y retienen su voz. Todo lo que la música tiene de expresión y comunicación lo es siempre de sentimientos y vivencias que invaden a Fausta, sin que esta pueda modularlas. Esto cambia cuando Fausta decide enfrentarse a Aída y apropiarse de su voz. Podría decirse que en ese instante Fausta accede por primera vez a su voz, a través de la cual la música se despliega finalmente como canción, separada del lamento. El paso de aquel mundo interior cerrado y doloroso a la exterioridad se manifiesta cinematográficamente no solo en el atravesamiento de pasillos y corredores y en la salida de Fausta a espacios luminosos y, sino también en la independización del sonido musical de las acciones inmediatas y de la narración de la película. El lamento musical que conservaba la huella sensible del sufrimiento no es ya la expresión no mediada de la queja y el duelo, sino auténtica música que ha entrado al ámbito de las experiencias y, con ellas, en el círculo del arte.

## NOTAS

<sup>1</sup> Para un análisis desde un punto de vista político y antropológico véase la reseña de Cánepa Koch.

<sup>2</sup> Ver al respecto el estudio de la antropóloga Kimberly Theidon, quien en su libro *Entre Prójimos: El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú* estudió las consecuencias psicológicas y sociales de la masacre de Lloqlllepampa, ocurrida el 14 de Agosto de 1985.

<sup>3</sup> Theidon afirma: “Para entender a las madres—quienes nos dijeron que no podían amamantar a sus bebés porque les transmitirían su temor y sus memorias malignas, y temían estar pudriendo las mentes de sus niños con su “leche de rabia y preocupación”—, es necesario comprender una experiencia culturalmente informada del cuerpo. . . . Cuando el cuerpo individual comunica la angustia, podemos escuchar en él el malestar social.” (50). El canto desgarrado de Perpetua, la madre de Fausta, apunta también en esta dirección: “Quizás algún día / tú sepas comprender / lo que lloré, lo que imploré de rodillas / a esos hijos de perra. / Era de noche gritaba / los cerros remedaban / y la gente reía. / Con mi dolor luché diciendo, / a ti te habrá parido / una perra con rabia... / Por eso le has comido tú sus senos. / Ahora pues, trágame a mí. / Ahora pues, chúpame a mí, / como a tu madre. / A esa mujer que les canta / que de noche la agarraron / la violaron. / No les dio pena / de mi hija no nacida. / No les dio vergüenza. / Esta noche me agarraron, me violaron / no les dio pena que mi hija / les viera desde dentro. / Y no contentos con eso, / me han hecho tragar / el pene muerto / de mi marido Josefo. / Su pobre pene muerto sazonado / con pólvora. / Con ese dolor gritaba, / mejor márame / y entiérrame con mi Josefo.” (0:00:45-0:04:35)

<sup>4</sup> Acerca del vínculo entre duelo y melancolía en el libro sobre el *Trauerspiel* alemán ver Menke 123-67.

<sup>5</sup> La canción “Palomita” que canta Fausta: “Palomita, perdido / Que has corrido del susto / Y tu alma se ha perdido, paloma / Seguro que durante la guerra / Tu madre te dio a luz / Tal vez con miedo / Tu madre te parió. Si acaso allí te hicieron el mal / No sería para caminar llorando / No sería para caminar sufriendo. Búscate, búscate / tu alma perdido / en tinieblas, búscate / en la tierra, búscate.” (1:00:16-1:01:42)

<sup>6</sup>“Cantemos, cantemos / Hay que cantar cosas bonitas / Para esconder nuestro miedo / Cantemos, cantemos / Cantemos cosas bonitas / Para disimular nuestro miedo / Esconder nuestra heridita / Como si no existiera, no doliera.” (0:30:12-0:31:09)

<sup>7</sup>“Dicen en mi pueblo que los músicos hacen un contrato con una sirena si quieren saber cuánto tiempo durará el contrato con esa sirena. De un campo oscuro tienen que coger un puñado de quinua para la sirena y así la sirena se quede contando dice la sirena que cada grano significa un año. Cuando la sirena termine de contar se lo lleva al hombre y le suelta al mar. Pero mi madre dice, dice, dice que la quinua difícil de contar es y la sirena se cansa de contar y así el hombre para siempre ya se queda con el don.” (0:55:52-0:57:19)

## OBRAS CITADAS

- Benjamin, Walter. *Obras Completas*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz et al. Madrid: Abada, 2006. 7 Vol. Impreso.
- Cánepa Koch, Gisela. “La teta asustada de Claudia Llosa”. *e-Misférica* 7.1 (2010). Web. 10 ago. 2016.
- Cisneros, Vitelia. “Guaraní y Quechua desde el cine en las propuestas de Lucía Puenzo, *El niño pez*, y Claudia Llosa, *La teta asustada*”. *Hispania* 96.1 (2013): 51-61. Impreso.
- Chauca, Edward M, et al. “‘No pretendo retratar la realidad. Pretendo interpretar un tema para sacar discusiones que tenemos reprimidas’: Una entrevista con Claudia Llosa”. *Mester* 39.1 (2010): 45-55. Web. 28 jul. 2016.
- Freud, Sigmund. “Duelo y Melancolía”. *Obras Completas*. Traducido por José Etcheverry. Vol. 14, Buenos Aires: Amorrortu, 1993, 235-55. Impreso.
- Gadamer, Hans-Georg. *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Stuttgart: Reclam, 1977. Impreso.
- Guillén, Michael. “The Milk of Sorrow: Interview with Dr. Kimberly Theidon”. *Twitch Im.com*. 26 Jan. 2010. Web. 5 may. 2012.
- Jay, Martin. *Songs of Experience*. Berkeley: University of California Press, 2005. Impreso.

- Llosa, Claudia, dir. *La teta asustada*. Guión de Claudia Llosa. Wanda Visión S.A., Vela Producciones S.A.C., Oberón Cinematográfica, 2009. DVD.
- Menke, Bettine. *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*. Bielefeld: Transcript, 2010. Impreso.
- Musso, Carla, et al. “El despertar de la sirena. Comentario sobre el film *La teta asustada*”. *Aesthetika* 7.2 (2012): 19-33. Web. 28 jul. 2016.
- Rueda, Carolina. “Memory, Trauma and Phantasmagoria in Claudia Llosa’s *La teta asustada*”. *Hispania* 98.3 (2015): 442-51. Impreso.
- Tapia, Rosa: “Cuerpo, mirada y género en la película *La teta asustada* de Claudia Llosa”. *Revista Internacional d’Humanitats* 29 (2013). Web. 28 jul. 2016.
- 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 Raygada, Juan Carlos. “¿Nuevos sujetos subalternos? ¡No en la nación cercada! Del ‘Informe sobre Uchuraccay’ de Mario Vargas Llosa a *Madeinusa* de Claudia Llosa”. *Iberoamericana: América Latina-España-Portugal* 10.37 (2010): 135–54. Impreso.
- Weber, Thomas. “Erfahrung”. *Benjamins Begriffe*. Ed. Michael Opitz y Erdmut Wizisla. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2000. 230-59. Impreso.