

“No pretendo retratar la realidad. Pretendo interpretar un tema para sacar discusiones que tenemos reprimidas”: Una entrevista con Claudia Llosa

*Edward M. Chauca, Rafael Ramírez, and Carolina Sitnisky
University of California, Los Angeles*

La directora peruana Claudia Llosa se dio a conocer al mundo cinéfilo con su ópera prima *Madeinusa* (2006), la cual le valió no sólo el buen recibimiento de la crítica sino también la obtención de diversos premios en Perú, Chile, Holanda, Cuba y Estados Unidos. Pero sería su siguiente película, *La teta asustada* (2009), la que le otorgaría sus mejores galardones (entre ellos, el Oso de Oro del Festival de Berlín 2009) y su reconocimiento mundial con la nominación a los Óscar 2010 en la categoría de Mejor Película Extranjera.

Graduada en la Universidad de Lima, Claudia Llosa siguió su recorrido por las aulas en Estados Unidos y España, donde estudió un Master en Guión de Cine y Televisión en la Escuela Superior de Artes y Espectáculos TAI de Madrid. Aunque radica en Barcelona, su obra está profundamente ligada a la realidad y al imaginario peruano. En *Madeinusa*, la directora representa el sincretismo cultural y religioso de los Andes peruanos. La acción se lleva a cabo en el pueblo de Manayacuna en el momento del “tiempo santo”: periodo que va desde la muerte de Cristo el Viernes Santo hasta su resurrección el Domingo, durante el cual el poder de Dios se suspende y todo es permitido. En ese contexto, *Madeinusa*, una adolescente que quiere huir del abuso de su padre para reencontrarse con su madre en Lima, alberga en su interior el conflicto entre la precaria modernidad—representada por las ex-pertenencias de su madre y el personaje de Salvador—y el mundo andino. La película, aclamada en el extranjero y criticada por sectores del público peruano que encontraban que repetía estereotipos sobre la gente de los Andes, es una búsqueda violenta de una identidad no falocéntrica. Por otro lado, *La teta*

asustada es una película de aprendizaje y duelo. Está basada en el estudio médico-antropológico de Kimberly Theidon intitulado *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú* (2004). En dicho libro, Theidon indaga el trauma de los indígenas quechua-hablantes de la región de Ayacucho que experimentaron abusos y violaciones reiteradas por parte tanto de los miembros del grupo terrorista Sendero Luminoso como del ejército peruano durante los años de la guerra interna (1980-2000)¹. En algunas de las entrevistas recogidas por Theidon, las mujeres cuentan cómo los *llakis* (penas o males en quechua) se acumulan en sus cuerpos a causa de la violencia recibida, para luego ser transmitidos a sus hijos en el vientre materno y mediante la lactancia. Este mal es denominado “la teta asustada”. Fausta, la protagonista de la película, hereda esta enfermedad de su madre, quien fue ultrajada por un grupo armado cuando estaba embarazada. El filme explora la vida de Fausta desde la muerte de su madre hasta que consigue enterrarla: un viaje interior de duelo que funciona también como un camino de curación para su enfermedad.

Aprovechando la visita de Claudia Llosa a la ciudad de Los Ángeles con motivo de la ceremonia del Óscar 2010, *Mester* se contactó con ella y, en medio de su ajetreada agenda, la directora accedió amablemente a esta entrevista realizada el 25 de febrero de 2010 después de la primera proyección de su película en la ciudad.

Mester: ¿Te identificas con una tradición fílmica en particular dentro del cine peruano y mundial?

Claudia Llosa: Como todos sabemos el cine peruano tiene una larga historia, mucho más larga que lo que la gente cree. No todas las películas han logrado salir y colocarse de una manera sólida. Pero ha habido muchas y muy fuertes, películas muy importantes para todos y especialmente para los peruanos. La pena es que los vasos comunicantes que había entre generaciones no han sido lo suficientemente fluidos como hubiéramos necesitado para crear una generación de cine peruano, como el que puede tener Argentina, México, Brasil, donde las influencias pueden ser más claras, más rotundas, como las hay en la literatura.

Con respecto a mi generación: lo cerrado que estuvo el país durante tanto tiempo impidió que mucho cine llegara de fuera,

con lo cual creo que todo cineasta peruano ha tenido que escarbar muchísimo para encontrar sus referencias. Recién ahora, mediante la revolución tecnológica, el internet, la piratería, todo esto ha cambiado y el acceso al cine europeo, americano, es mayor, mucho más constante y continuo.

En mi caso, mi compromiso con el cine llegó tarde, a pesar de que lo he mamado de una manera, digamos, temprana. El cine ha sido para mí un descubrimiento a partir de descubrimientos. Por ejemplo, cuando se escribe un libreto, uno va investigando en la medida en que uno va escribiendo. No es que tengas esa acumulación sensible que te acompaña de manera inconsciente. Si uno es rápido y tiene hambre, sobrevive, puede adaptarse. Uno se puede poner al día rápidamente.

M: Entonces, ¿no te instalas tan claramente en una tradición?

CLL: No de manera consciente. Sí por supuesto tengo grandes influencias. Siempre he seguido el trabajo de muchos cineastas, pero que no son parte de mi contexto cultural.

M: ¿Conoces la tradición del cine andino peruano de género policíaco-fantástico?²

CLL: Sí la conozco. Me parece alentador y maravilloso que haya esta democratización del arte. Creo que lo que ha ocurrido con la tecnología es que de pronto ha convertido a una cámara en un lápiz. No todos podemos escribir como Cortázar pero por lo menos podemos intentarlo. Y eso es una ventaja, es algo importante que ha cambiado nuestro cine. Por eso siempre digo que el acceso a la coproducción es el aprendizaje. Es una ayuda con la cual es más fácil y más factible competir a nivel internacional.

M: ¿Por qué crees que estas películas andinas no llegan a los cines limeños?

CLL: Primero, se trate o no de estas películas, algunas llegan y otras no. Segundo, hay películas rodadas en Lima con un presupuesto mayor y con un equipo técnico profesional previamente contratado que no llegan tampoco al cine limeño. Por lo cual no es una regla que se pueda adoptar. Creo que el cine es un ámbito muy duro y uno tiene

que jugar un poco a esquivar la pelota. A veces hay suerte, otras no. Y a partir de ahí comienzas a aprender a como moverte. Pero no hay una regla.

M: Al haber convocado a Magaly Solier como protagonista en *Madeinusa* y en *La teta asustada*, ¿tratabas de buscar una continuación temática entre tus dos filmes?

CLL: Las hay, pero no están hermanadas desde el rostro de Magaly Solier. Están hermanadas desde otro ámbito. La razón por la que trabajo con Magaly Solier en ambos proyectos es muy distinta. Definitivamente yo tenía ganas de explorar un personaje del que tenía la impresión que Magaly Solier lo iba a poder contener. Fue llanamente por eso que decidí trabajar con ella, no por una cuestión de crear un vínculo. Pero sí siento que de alguna manera muchas de las temáticas que están apuntadas en *Madeinusa* las desarrollé de manera más contundente en *La teta asustada*. En mi ópera prima yo quería tocar muchos temas y no pude hacerlo por poca experiencia o porque se me quedaron en el tintero, en el proceso. Sentí que no profundicé. Ya era la película muy compleja como para llegar a incluir más temas.

Un ejemplo es el uso del quechua a nivel no sólo de obstáculo de comunicación sino a nivel narrativo, a nivel dramático: está apuntado en *Madeinusa* y desarrollado extensamente en *La teta*. Otro ejemplo es el uso del canto que en *Madeinusa* está apuntado en la manera en que ella se atreve a expresarse, como si se estuviera desnudándose ante el otro, pero esto no es el eje dramático de la historia, simplemente es un apunte. Logro, siento yo, desarrollarlo de manera más contundente en *La teta asustada*. Otro ejemplo importante lo constituye el pueblo, que tiene sus mitos y su inconsciente, su pureza, sus danzas y sus cantos para poder expresarse, para liberarse, para poder hablar de lo que no comprende y enfrentarse a aquello que le duele. Esto está apuntado en *Madeinusa* pero está desarrollado de manera más clara en *La teta asustada*.

Algo que en *Madeinusa* se toca es la dificultad en el diálogo entre culturas opuestas. Este tema se desarrolla también en *La teta asustada* a nivel dramático, mientras que en *Madeinusa* solo se apunta. El yugo que atrapa a ambas protagonistas, en el caso de *Madeinusa* es externo, no llega a desarrollarse tanto a nivel interno; en el caso de *La teta asustada* sí llega a internalizarse.

En el proceso de gestación de *La teta* fui, de manera consciente, apuntando cosas que me gustaron, que eran parte de mi tesis pero que no sentí que habían quedado tan plasmadas en la primera película o que tenía que replantear. Me imagino que mi caso es parecido al del escritor que recurre a relatos de un mismo tema y lo vuelve a decir y lo vuelve a decir cada vez de una manera distinta hasta que siente que ya lo ha sacado por completo del sistema. Como si uno tuviera el carro lleno y fuera vaciándolo de a poco.

M: ¿Sientes que tienes algo que replantear después de *La teta asustada*?

CLL: Sí, muchas cosas. Tengo ganas de distanciarme ahora. Siento que es momento de tomar un respiro. Llega un punto en que uno tiene que llenarse otra vez y atreverse a nuevos retos, alejándose de temáticas que ya sientes que te son posiblemente un poquito cómodas. Prefiero no caer en el *déjà vu*. Y tengo muchas ganas de alejarme pero con la consciencia absoluta de que tarde o temprano voy a volver.

M: ¿Por qué crees que tanto *Madeinusa* como *La teta asustada* han sido bien recibidas por parte del público, pero también han producido rechazo en otro sector de éste?

CLL: Yo creo que cuando uno está dispuesto a tocar un tema difícil tiene que estar también dispuesto a aceptar cualquier tipo de interpretación. Y un tema tan difícil como el que toca *Madeinusa* y como el que toca *La teta asustada*—que ya de por sí intenta liberar tensiones inconscientes que atan, que aprisionan a una sociedad—, busca precisamente el diálogo, abrir el debate. Sería inútil pretender que todo el mundo encaje en un mismo discurso. Así que lo acepto como parte del reto.

M: Sobre las críticas. . .

CLL: No voy a responder acerca de las críticas. Creo que tengo que tener la convicción—y es lo que de alguna manera me permite hacer cine—de saber que a partir de que yo saco la película al aire ya deja de ser mía, con lo cual ya no puedo opinar sobre el asunto. La crítica es de la persona que la hizo y yo no puedo rebatirla porque le pertenece a él y es su punto de vista y lo respeto.

M: ¿Cuál era tu objetivo con las imágenes de las ratas y los piojos en *Madeinusa*?

CLL: Lo que ocurre en ese pueblo es que en el tiempo santo las cosas que vas a ver son distintas a las que prevés: en ese momento, las ratas te van a dar suerte. Desde el minuto uno estás poniendo al espectador en una situación de decirle “lo que vas a ver no es lo que estás esperando.” Lo que estás esperando es que te digan que las ratas dan asco, que hay que atacarlas, hay que botarlas, hay que reprimirlas, hay que esconderlas. No. Aquí te están diciendo que las ratas hay que sacarlas, hay que liberarlas y te van a dar suerte, te van a traer cosas positivas. No tienes que tener miedo a lo asqueroso, a lo feo, a lo terrible: entra en este juego. Es un poco lo mismo que tiene *La teta asustada* en el sentido de que te invita a mirar la herida.

M: El personaje de Salvador en *Madeinusa*, por su nombre, parece propuesto como un medio para rescatar a la protagonista. Sin embargo, él reacciona mal al espacio andino, como por ejemplo a la comida. ¿Cómo planteaste el personaje inicialmente?

CLL: La película juega mucho con los íconos y con los símbolos y juega algunas veces a favor y algunas veces en contra. Todo el mundo espera que Salvador llegue y salve a la niña. Y ocurre justamente lo contrario.

M: Cuando preparabas *La teta asustada*, ¿pensabas representar a través de un microcosmos los dilemas de la sociedad peruana después de los años de la violencia terrorista?

CLL: Yo creo que mi intención era hacer una película que conecte con la herencia del dolor de una guerra. Que el espectador se pregunte si es posible sanar y acompañar el proceso de una joven que quiere redimirse y que, a pesar de todo, es capaz de enfrentarse al terror, al recuerdo, a la memoria. Es imposible retratar la realidad de un país en una película de una hora y media. Pero sí me interesó crear espejos y prismas de rebote, para que cada persona la complete a su modo. Cuando me preguntan si quiero retratar la realidad del Perú, digo ¿cuál realidad? ¿La tuya, la mía, la del señor que está allí? La

realidad no se puede retratar, porque le pertenece solamente a quien la mira, está en el punto de vista de quien la retrata. Por lo mismo, cuando pones una cámara delante de algo lo transformas, ya mutó en otra cosa. No pretendo retratar la realidad, pretendo interpretar, apuntar y levantar un tema que de alguna manera ayude a generar argumentos, para luego sacar discusiones que tenemos reprimidas. Al plantear la película, por ejemplo, yo sentía un tipo de pena sobre algo que todavía no se había resuelto, y si se había resuelto, se había resuelto de manera muy rápida, muy por encima. . . ¿Qué ocurre cuando ves algo que da pena? Volteamos, alejamos el rostro. No es que los seres humanos seamos incapaces de conectar, sino que nos duele tanto que por eso no podemos mirar. Entonces la crítica no debe ser “¡Qué horror, que sociedad tan intolerante, tan incapaz de ver, de conectar con el que sufre!”, sino “qué duro es ver que cuando el otro sufre, nos alejamos tanto para protegernos”. Y eso se hace extensivo a todas las sociedades.

M: ¿Eso fue lo que intentaste expresar con la permanencia del cuerpo de la madre en *La teta asustada*?

CLL: Intenté muchas cosas con esta idea de la muerte como algo a lo que no hay que tenerle miedo, a lo que no hay que tratar de esconder bajo la cama. El Ande tiene la sabiduría de aceptar la muerte de una manera distinta a la de Occidente—llámese Lima, o “la capital”—: celebramos la vida, colocamos las bodas por delante del momento de la muerte. En Occidente queremos esconder la muerte, mientras en el Ande la muerte es entendida como una transformación, como parte del cambio, como parte de la vida. La palabra *malqui* significa semilla y también significa momia. Es lo mismo, no se separan, es un mismo todo. Eso nos dice cómo nos enfrentamos al dolor y cómo, por incluirnos en una sociedad dominante, abandonamos una serie de sabidurías que pueden ayudarnos a enfrentarnos a la vida de manera más sana. A partir de ahí empiezas a reflexionar e investigar, y te encuentras con que muchas veces en la época del conflicto tenían que guardar los muertos para que el policía o el militar llegue y compruebe la existencia de este cadáver, y así haya evidencia del asesinato porque no tenían D.N.I. [Documento Nacional de Identidad]. Todo empieza a atarse y colocarse en función de un tema que vuelve sobre sí mismo.

M: ¿Fue dentro de este contexto que pensaste la escena final cuando Fausta entierra a su madre en la playa?

CLL: En ese momento final, cuando Fausta entierra a su madre, ella representando los Andes y la playa representando la costa, le dice: “Mira el mar mamá.” 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.

M: Te preguntamos antes por las ratas en *Madeinusa*. En *La teta asustada*, ¿qué trataste de proponer con la presencia de las palomas?

CLL: Las palomas juegan con la idea de una joven encerrada. Esas palomas encerradas son palomas que tienen que volar, que liberarse. Pero al final son personajes de circo, dado que son utilizadas para las bodas artificiales que organiza el tío de Fausta. Cuando empecé el guión de *La teta asustada* las palomas eran una imagen muy fuerte, realmente muy fuerte, en la película. Luego en el proceso de filmación, cuando comencé a ver cómo iba a quedar la película, decidí darle más libertad a la imagen de las palomas.

M: Se atisbaba que las palomas iban a tener más importancia.

CLL: La película iba a tener un final muy ligado a las palomas. Pero era demasiado, todo estaba tan atado que ya parecía que las palomas iban a ahorcar a la historia.

M: ¿Entonces cómo era el final original de *La teta asustada*?

CLL: Tantas veces que me han entrevistado y nunca me han hecho esta pregunta. En un momento, la razón por la que Fausta paraba el coche en el camino hacia la costa era porque una paloma chocaba en la ventana. Pero era muy jalado de los pelos. A veces ato, ato y ato imágenes y queda todo muy aprisionado. A veces hay que soltar las riendas o despeinar un poco el pelo. Y, por ejemplo, la vida te regala otras cosas que atan mucho mejor la película, como el bote del final que está atrapado en la cueva, como una papa inmensa atrapada en la tierra peruana. Eso fue un regalo de la vida que nos dio ese día de rodaje y supimos aprovecharlo.

M: ¿Qué papel jugó la realidad en tus películas? ¿Qué tantos elementos adrede utilizaste para construir tus ficciones?

CLL: La ficción siempre está atada a la realidad, sino sería fantasía. También está el realismo mágico donde los niños tienen cola de cerdo. Pero no es el caso de *Madeinusa* y no es el caso de *La teta asustada* tampoco. En el caso de mis películas, todo lo que ves puede ocurrir. Pero de alguna manera, la realidad desconcierta, coloca al espectador en una posición distinta. Lo descoloca y lo pone alerta. A mí me interesa mantener al espectador alerta y ponerlo en guardia. Llámalo el elemento dramático o como quieras, pero parte del efecto que busco con mis películas es colocar al espectador en una posición de descubrir, de tratar de leer más allá. Si no sabe algo, que investigue. Si no sabe que existe este pueblo llamado Manayaycuna, pues que vaya y viaje por su país.

M: ¿Y los globos que no se alzaban?

CLL: Bueno, eso fue otra cosa, no pudimos hacerlo por una cuestión de producción.

M: Lo cuentas en la edición en DVD, pero ahí mismo indicas que la idea original era que los globos elevaran la cola del vestido de la novia. ¿No crees que eso hubiera producido un efecto real maravilloso en la escena?

CLL: No creo. Era simplemente una entrada triunfal. Máxima, la novia, tiene ese nombre porque es máxima en todos los sentidos. Es exagerada. Ella necesita llamar la atención. Si por ella hubiera sido, hubiera entrado volando. Era la forma de darle espectacularidad a su entrada. En ese mismo plano, las escaleras tienen también la función de dar esta imagen de entrada triunfal a Máxima.

M: A diferencia de *Madeinusa*, que es barroca, *La teta asustada* la planteas desde una perspectiva más minimalista. ¿Por qué?

CLL: En la película hablo de un viaje y para viajar hay que libranos del ornamento. *La teta asustada*, a pesar de que retrata a una cultura popular y emergente en el Perú, es una película monocroma.

Es una película que en muchos planos es minimalista, aunque lo que muestra no es minimalista. Creo que nada es minimalista en el Perú. Pero lo que pretendía era librarme del ornamento para resaltar lo que estaba ocurriendo en el viaje.

M: Entonces, ¿cómo describirías tu estética?

CLL: No creo que llegue a ser minimalista de ninguna manera, ni pretendo, pero sí se libera del ornamento. Esto es lo que puedo decir. Es como quitar peso al equipaje. Eso es lo que intenté hacer. Yo creo que de por sí soy barroca, es verdad. Me gusta lo barroco. Me da cosa liberarme de ello. No sé cómo describirlo.

M: Un caso: el hombre de la funeraria cuando quiere dar su tarjeta de presentación da todo un discurso elaborado, pero no puede dar su tarjeta porque es la única que tiene. Es un discurso voluminoso que se construye sobre la carencia. ¿No crees que ocurre lo mismo con Máxima y en forma general con tu película?

CLL: Es un poco la cultura del simulacro. Lo que importa no es cómo fue la realidad sino la memoria: cómo uno recuerda la realidad. Por ejemplo, en la escena del *buffet*, éste tiene que ser fastuoso y maravilloso, no importa que uno luego comiese chizitos.³ Mientras quede registrado es maravilloso. De alguna manera nos llenamos de este tipo de elementos para enfrentarnos a la escasez. Y todo tiene su registro visual, como por ejemplo esa escalera que baja de la nada o el techo sin construir. Es la cultura del simulacro. Pero también habla de un pueblo castigado que siempre aspira a más, que no le importa esperar tres generaciones para construir la casa. Un pueblo que está mirando hacia el futuro, hacia el mañana. La película se puede mirar tanto desde la carencia como desde la esperanza. Ese era precisamente el propósito también con la imagen de la flor de papa.

Notas

1. Optamos por las fechas que usó la Comisión de la Verdad y Reconciliación para su estudio, desde mayo de 1980 –el primer ataque de Sendero Luminoso– hasta noviembre del 2000 –cuando el entonces presidente

Alberto Fujimori abandona el Perú-, en consideración del carácter oficial y la importancia histórica de dicha institución. Sin embargo, somos conscientes que diferentes críticos pueden argumentar que los años de violencia más cruentos van desde 1980 hasta 1992 (cuando se captura al líder senderista Abimael Guzmán y a sus principales cabecillas) o que la guerra interna del país aún no ha concluido (dado los recientes acontecimientos que han envuelto a miembros y simpatizantes de Sendero Luminoso: ataques a las Fuerzas Armadas y manifestaciones públicas de apoyo al grupo terrorista).

2. Nos referimos a una rama del cine peruano que comenzó hacia mediados de los noventa en Ayacucho y que se ha expandido a lo largo del país—con una fuerte concentración en la zona andina—, pero que ha pasado casi desapercibida en la capital. Se caracteriza por su bajo presupuesto, el uso de actores locales no profesionales, temáticas que enlazan la cosmovisión andina con la violencia y el trauma producto de los años de la guerra interna. Entre sus principales representantes se encuentran los directores Palito Ortega (*Incesto en los Andes: La maldición de los jarjachas*, 2002), Flaviano Quispe (*El huerfanito*, 2004) y Nilo Inga (*El tunche, misterios de la selva*, 2007).

3. Así se denomina la versión peruana de *cheetos*.