

Spring 2021

**Sentir Con la Memoria: Prácticas Espaciales Desde la
Cotidianidad Sistemática Del Subalterno en *Roma, la Teta
Asustada Y la Mujer Sin Cabeza***

Perla Jazmin Richerson

Follow this and additional works at: <https://scholarcommons.sc.edu/etd>



Part of the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Richerson, P. J.(2021). *Sentir Con la Memoria: Prácticas Espaciales Desde la Cotidianidad Sistemática Del Subalterno en Roma, la Teta Asustada Y la Mujer Sin Cabeza*. (Master's thesis). Retrieved from <https://scholarcommons.sc.edu/etd/6250>

This Open Access Thesis is brought to you by Scholar Commons. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations by an authorized administrator of Scholar Commons. For more information, please contact dillarda@mailbox.sc.edu.

SENTIR CON LA MEMORIA: PRÁCTICAS ESPACIALES DESDE LA
COTIDIANIDAD SISTEMÁTICA DEL SUBALTERNO EN *ROMA, LA TETA*
ASUSTADA Y LA MUJER SIN CABEZA

by

Perla Jazmin Richerson

Bachelor of Arts
University of Alaska Anchorage, 2018

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

For the Degree of Master of Arts in

Spanish

College of Arts and Sciences

University of South Carolina

2021

Accepted by:

Andrew C. Rajca, Director of Thesis

Rebecca Janzen, Reader

Tracey L. Weldon, Interim Vice Provost and Dean of the Graduate School

© Copyright by Perla Jazmin Richerson, 2021
All Rights Reserved.

DEDICACIÓN

Para mis hijos, Aiden O'Brien, Rubí Salomé y mi esposo, Connor O'Brien, mi pequeña familia que me complementa. Para mi hermana Esmeralda Janeth, quien ha estado a mi lado desde el día que llegué a ser. Para mis padres Guadalupe y Concepción, sin cuyo sacrificio nada de esto habría sido posible. Para todo aquel que tiene un sueño y perseverancia para alcanzarlo. Pero, principalmente, para ti, María del Carmen, la estrella que más brillará sobre el espacio.

AGRADECIMIENTOS

Un gran agradecimiento al Programa de Español en la Universidad de Carolina del Sur. En especial a la Dra. Mercedes López Rodríguez, quien me enseñó a disfrutar de la enseñanza y me inspiró a ser mejor desde la primera clase. Igualmente, mil gracias al Dr. Rajca, pese que cada clase fue un desafío, sus clases enriquecieron mi carrera de una manera inesperada. Este proyecto ha sido un largo viaje y sin su ayuda no habría sido posible. Muchísimas gracias a la Dra. Rebecca Janzen por brindarme su apoyo. Finalmente, no hay palabras para agradecer de una manera adecuada a la Dra. Rebeca Maseda García, ya que fue ella la que me guio en el mundo de la investigación, y cuando llegué a dudar, allí estuvo con palabras de aliento con un “sí puedes, sí estás lista.”

ABSTRACTO

La vida cotidiana es frecuentemente considerada insignificante, pero su análisis puede exponer aspectos fundamentales sobre interacciones sociales. Para que una acción se convierta en cotidiana, esta necesita ser repetida hasta que se convierta automática, indetectable, invisible. Consecuentemente, la persona que realiza dicha acción como parte de la vida cotidiana (como una sirvienta preparando el café, por ejemplo) puede sufrir el mismo efecto y convertirse invisible, indetectable, desechable. ¿Qué significa esto en la vida cotidiana de personas? ¿Qué implicaciones tiene la experiencia diaria en una persona a otra?

Mi estudio se desprende de estas preguntas, y para contestarlas, analizo tres películas que se enfocan en ciertos aspectos de la vida cotidiana indígena: *Roma* (Alfonso Cuarón 2018), *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel 2008), *La teta asustada* (Claudia Llosa 2009). Argumento que las tres películas resaltan características que están relacionadas con la experiencia diaria de indígenas, una que se manifiesta como subyugación/opresión en el subalterno/indígena y en dominación/superioridad en las clases dominantes. Los filmes entretienen eventos históricos que no solo tienen un efecto en los personajes, pero que también representan una crítica social por incrementar la brecha de desigualdad entre la clase dominante y el Otro, los indígenas. La formación del Otro tiene sus raíces desde los tiempos de las colonias, en el cual el poder fue redistribuido en una jerarquía que estableció sistemas interdependientes de poder, raza,

trabajo e identidad (Quijano (2000), Said (1978), Spivak (1988)). Por esta razón, utilizo un marco de estudio que marque experiencias fundamentales de una dominación colonial que a su vez están adheridas a una perspectiva eurocéntrica y que examine como las películas representan la experiencia cotidiana indígena dentro de esta dinámica en Latinoamérica. Como fundación, utilizo el concepto de colonialidad del poder de Quijano y lo combino con prácticas espaciales de la vida diaria de Lefebvre (2004), y conceptos de espacialidad háptica de Marks (2000), Bruno (2018), y Depetris (2019), para analizar las dinámicas de desigualdad social desde diferentes ejes de opresión, como el género, la raza, y estatus socioeconómico dentro de la cotidianidad sistemática subalterna.

TABLA DE CONTENIDO

Dedicación	iii
Reconocimientos.....	iv
Abstracto.....	v
Introducción	1
Capítulo 1: La cotidianidad sistemática del subalterno	13
Capítulo 2: Fantasmagoría y la imagen dialéctica	41
Capítulo 3: Espacialidad háptica: Sentir con la mirada	70
Capítulo 4: Conclusión	95
Obras citadas.....	99

INTRODUCCIÓN

One breaks-in another human living being by making them repeat a certain act, a certain gesture or movement... Thus, in us, presenting ourselves or presenting another entails operations that are not only stereotyped but also consecrated: rites. In the course of which interested parties can imagine themselves elsewhere: as being absent, not present in the presentation.

Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis: Space, Time, and Everyday Life* (39).

En español existen variantes maneras de expresar la cotidianidad, sin embargo, los sinónimos, habitual, frecuencia, tradicional, pueden destacar especialmente. Para que una acción posea características consuetudinarias, es necesario acostumbrarse a realizar dicha acción, hasta que esta se convierta automática, indetectable, invisible. De la misma manera, la persona que se encarga de ejecutar una acción en específico como parte de nuestra cotidianidad (ej. Una sirvienta preparando un café para su patrón), puede tener un efecto en el que ésta también sea indetectable, invisible, desechable. Consiguientemente, lo cotidiano no solo es la repetición misma, sino que para que exista lo cotidiano, es necesario que cierta acción se repita en diferentes tiempos y en diferentes espacios. ¿Qué significa esto para las personas y sus cotidianidades? ¿Qué nos puede decir la vida cotidiana de personas en específico? ¿Qué influencia tiene la vida cotidiana de un individuo en el otro?

Mi estudio parte desde estas preguntas, y para ello se analizarán tres filmes que se enfocan en ciertos aspectos de la cotidianidad indígena: *Roma* (Cuarón 2019), *La mujer sin cabeza* (Martel 2008), *La teta asustada* (Llosa 2009). Argumento que las tres películas manifiestan características que se relacionan con el vivir del día al día de individuos indígenas, donde se puede percatar una discrepancia entre cotidianidades, la cual se manifiesta como subyugación/opresión para los personajes subalternos/indígenas y en dominación/superioridad para los personajes de las clases dominantes. Las películas entretienen eventos históricos que afectan la cotidianidad de los personajes y que resaltan la discrepancia entre los unos (la clase dominante) y entre los otros (indígenas). La formación del otro tiene una íntima relación con los tiempos de la colonia, en los cuales hubo una redistribución de poder dentro de una jerarquía que fundaron sistemas interdependientes de poder, raza, labor e identidad (Quijano (2000), Said (1987), Spivak (1988)). Por esta razón, en este proyecto analizo las películas desde un marco teórico basado en cuestiones de prácticas espaciales y la estética cinematográfica. Parte del marco estético se basa en los estudios de Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis* (2004), para resaltar como en las películas la repetición o cotidianidad de los protagonistas resulta en una diferencia (ruptura) a través del tiempo y el espacio. Para relacionar el tiempo y el espacio con la cotidianidad desde una perspectiva arquitectural y cinematográfica, también se aplicarán los conceptos de *imagen dialéctica* y *fantasmagoría* de Walter Benjamin (2005), en diálogo con los estudios espaciales cinematográficos de Laura Marks (2000), Giuliana Bruno (2018) y Carolina Rueda (2019). Esto incluye diálogo profundo con los estudios de *visualidad háptica* con Marks y Bruno, para resaltar representaciones de violencia sistemática que están íntimamente ligadas a una herencia

colonial: representaciones de trabajadoras domésticas (Shaw 2017), y cuestiones de raza y género.

Desde los tiempos de la colonia, Latinoamérica ha experimentado una cotidianidad que continúa funcionando bajo rígidas reglas que establecieron y continúan estableciendo manifestaciones de poder en las clases dominantes y de opresión en los grupos minoritarios indígenas. Para llevar a cabo la perpetuación la implantación del nuevo sistema, se normalizó el uso de la raza para establecer las relaciones entre los europeos y no europeos, “this meant a new way of legitimizing the already old ideas and practices of relations of superiority/inferiority between dominant and dominated,” concluye Quijano (2000: 535). Algo notable de la cinematografía Latinoamericana es que frecuentemente esta muestra aspectos reales de la vida, desde los elementos más básicos como personas y lugares geográficos reales, hasta representaciones de hechos históricos o dinámicas de la vida social. Como consecuencia, incluso en filmes es evidente la desigualdad racial y social. Un simple vistazo al mundo cinematográfico puede resaltar representaciones indígenas que de una u otra manera caen dentro de una formación del Otro desde el lente occidental (Said 1978). Evgenia Fotiou (2016) menciona que “the savage is perceived in opposition to the civilized West, and both are equally one-dimensional and static. They view the Other as frozen in time and are reinforcing stereotypes and prejudices,” cuyos estatutos reducen la identidad del indígena en categorías del salvaje inferior, el buen salvaje, y el indígena idealizado (155). Spivak (1988) por su parte, introduce la necesidad “to ask that the subtext of the palimpsestic narrative of imperialism be recognized as ‘subjugated knowledge,’ ‘a whole set of knowledges that have been disqualified as inadequate to their task or insufficiently

elaborated: naive knowledges, located low down on the hierarchy, beneath the required level of cognition or scientificity' (encontrado en Spivak 1988: 76). Por ello, tomando en cuenta la inclusión de aspectos reales en la cinematografía, el estudio del cine puede servir como una herramienta de análisis social. De acuerdo con Casetti (1994), el cine nos ofrece una imagen de lo que la “sociedad considera que es una imagen, incluida una posible imagen de sí misma; no reproduce su realidad, sino la forma en que esa sociedad trata la realidad” (151), lo cual puede resaltar aspectos sociales codificados en la cinematografía y la manera en que estos son interpretados por la misma.

Pese que estudios que se enfoquen en las representaciones de la imagen indígena hay muchos, mi estudio se desprende del marco típico e incorpora la cotidianidad para resaltar la desigualdad misma desde el vivir diario. La cotidianidad es un elemento que, aunque importante, frecuentemente no se considera, pese que después de todo son las cotidianidades mismas las que forman nuestras vidas y las que tienen mayor influencia en la formación social. Los elementos más básicos de una sociedad funcionan con las relaciones que se forman dentro de ella, entre unos individuos y los otros. Por lo tanto, de una manera, se podría decir que no hay individuo que sea completamente de un lado o del otro, si no que la misma conexión mutua abre camino a una transgresión, o a la existencia de transgresores que pueden coexistir y navegar en un entremedio. En *Roma*, por ejemplo, Cleo (Yalitza Aparicio), la protagonista, es una nana que no dice mucho verbalmente, sino que su personaje toma vida en los aspectos mundanos (lavar la ropa, cuidar niños y la limpieza de la casa de sus patrones) y aunque esto típicamente conformaría parte de la vida privada de una persona, en su caso, también forma parte de

lo público, y esto hace que Cleo sea una transgresora, un entremedio de dos mundos (Desarrollo más sobre esto en el capítulo 2).

En *La teta asustada*, su protagonista, Fausta (Magaly Solier) también puede representar una transgresión, pero desde una perspectiva que se relaciona más con la palabra habitar/hábito. Por un lado, desde su definición más común, la repetición de una acción, la cual se puede notar en la experiencia cotidiana de una mujer indígena (Fausta) entre su madre que continúa viviendo en el pasado (en su experiencia traumática) y entre sus familiares que se mueven hacia el progreso (urbanidad). Por otra parte, también se manifiestan transgresiones desde una representación más geográfica, por medio de comparaciones y conexiones de lo rural, y lo urbano, pero al mismo tiempo, creando una brecha y un entremedio. *La mujer sin cabeza* también incorpora representaciones de personajes que funcionan entre dos “mundos,” la protagonista Verónica (María Onetto) temporalmente visualiza al subalterno, mientras que para su círculo social o son invisibles o son marginalizados.

Poniendo la transgresión de un costado, la elección de estas películas, también se basó en la forma de representación de los grupos minoritarios. En ambos proyectos, *La teta asustada* y en *Roma*, se visualiza al indígena desde un primer plano como un elemento principal, mientras que *La mujer sin cabeza* lo coloca en el trasfondo, utilizando técnicas de distorsión y confusión para enfatizar la invisibilidad “presente” de los indígenas en esta sociedad. Finalmente, otro factor que se tomó en cuenta fue el lugar en el que el proyecto fue realizado, ya que se consideró esencial la inclusión de diferentes países en Latinoamérica: *Roma* en México, *La teta asustada* en Perú, y *La mujer sin cabeza* en Argentina. Los países tienen una relación con la colonización de los pueblos

originarios, y consecuentemente, sus historias reflejan manifestaciones de represión violenta, la cual también se ve reflejada en las tres películas.

La metodología está conformada por elementos que entran en diálogo con teorías espaciales y cinematográficas. De los estudios de Henri Lefebvre, *The Production of Space* (1991), y *Rhythmanalysis: Space, Difference, Everyday Life* (2004), se tomarán en cuenta los aspectos de cotidianidad y su conexión con el espacio creado. En su estudio, *The Production of Space*, por ejemplo, Lefebvre teoriza que el espacio no es un elemento preexistente e incambiable, sino que el espacio es producido por la misma gente. Por esto, las relaciones sociales, y con ellos la desigualdad están íntimamente ligados en la producción de espacio, ya que “Social space contains – and assigns (more or less) appropriate places to – (1) the *social relation of reproduction*, i.e. the bio-physiological relations between the sexes and between age groups...and (2) the *relations of production*, i.e. the division of labour and its organization in the form of hierarchical social functions” (32). Así que, el verdadero dilema en la producción de espacio es comprender como las relaciones sociales funcionan y como estas afectan nuestra percepción del espacio. Por otra parte, en *Rhythmanalysis*, Lefebvre estudia el ritmo y los divide entre los cíclicos como el movimiento del sol a lo largo del día, o lineales, los ritmos producidos por el movimiento humano, en especial en la esfera pública. Para Lefebvre “Absolute repetition is only a fiction of logical and mathematical thought, in the symbol of identity: A = A (the sign reading ‘identical’ and not ‘equal’) ...The second A differs from the first by the fact that it is a second...Not only does repetition not exclude differences, it also gives birth to them; it produces them” (7). El ritmo se establece como una repetición a través del tiempo y el espacio, cuya repetición eventualmente crea una diferencia. En mi

estudio, se realizará una yuxtaposición del ritmo en dos categorías primordiales, la cotidianidad personal y la cotidianidad colectiva. La cotidianidad personal comprenderá de la vida cotidiana de los personajes es su definición más simple, la rutina del diario: lavar la ropa, preparar café, hacer la limpieza. Por otra parte, la cotidianidad colectiva se enfocará en la perspectiva desde afuera, es decir la percepción social y sistemática de un grupo de individuos. Los estudios de Henri Lefebvre son esenciales para analizar la relación entre los personajes de los filmes, en especial la desigualdad que forma parte del diario y que ha sido establecida sistemáticamente para manifestarse en la subyugación del subalterno y en la supremacía del pudiente.

Después, se formará un puente con los estudios cinematográficos para entrar en diálogo y mostrar como la noción de cotidianidad puede elucidar una intersección con las teorías espaciales y la estética cinematográfica para el análisis de las tres películas seleccionadas. Como parte de las teorías de espacio e imagen se abrirá un diálogo con los estudios de Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion* (2018), los estudios de Depetris en, *Geografías afectivas: Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)* (2019), y los estudios de Laura Marks en *The Skin of the Film* (2000).

Basado en los estudios de Walter Benjamin, Bruno hace una conexión entre la arquitectura y la cinematografía para señalar el cine como un espacio habitado, y como un lugar de consumo, pero al mismo tiempo consumido. De acuerdo con Benjamin, “Architecture has always represented the prototype of a work of art the reception of which is consummated by a collectivity in a state of distraction, ya que, los edificios son “appropriated in a twofold manner: by use and by perception - or rather, by touch and

sight” (1935: 18). Es decir que, así como el espacio es vivido por los individuos, también la cinematografía crea un espacio en el que se habita, e incluso se siente, lo cual tiene una relación directa con la cotidianidad en las tres películas tomando en cuenta los espacios en que los personajes viven y habitan. Depetris, también estudia la imagen y el espacio, pero ella los conecta bajo conceptos de ‘paisaje’—“un “artefacto humano” porque la naturaleza puede existir sin nosotros, mientras que el paisaje requiere cierto nivel de presencia humana, de historia y de afecto” (110). Así que, una vez convertidos en artefactos humanos y asociando los ‘paisajes’ con afectos al ser revividos/sentidos en la memoria, Depetris, analiza los desplazamientos como una historia espacial, cuyo punto principal hipotetiza una introducción de lo háptico por medio de tácticas cinematográficas, tanto sensoriales como visuales. La noción de ‘paisajes’ intercepta los elementos cotidianos de los personajes de las películas, ya que la experiencia revivida en la memoria, aunque repetitiva, crea una ruptura/diferencia (al estilo Lefebvre en *Rhythmanalysis*), y a su vez tiene un efecto significativo en los personajes. Bruno, por su lado hace una brecha entre los trabajos de Benjamin, Lefebvre y Depetris. Ella dialoga desde intersecciones con el espacio vivido y habitado, el espacio viajado, y los ‘mapas filmicos’ para dar vida a las imágenes y emociones afectivas que estas evocan, y primordialmente, conceptualizarlas en constante movimiento, lo que ella llama, Emotion (67).

Por su lado, en su obra, *The Skin of the Film* (2000), Marks analiza el cine con los estudios de “visualidad háptica”— “the eyes themselves function like organs of touch” (162). Marks desarrolla un marco teórico que conecta la imagen cinematográfica con conceptos espaciales para resaltar reacciones corporales en el espectador, mientras que

Bruno (2018) utiliza conceptos espaciales, pero el espectador es movido emocionalmente a sentir, haciendo una conexión entre el cuerpo, el afecto y la imagen cinematográfica. Es decir, los espectadores consciente e inconscientemente son movidos a sentir emociones que tienen una línea directa con memorias porque “the haptic – the sense of touch – constitutes the reciprocal contact between us and the environment, both housing and extending communicative interface” (Prologue), creando también una conexión entre los sentidos y el espacio con imágenes cinematográficas.

Cuando se piensa en el cine por lo general no se considera que este tenga movimiento. Sin embargo, el montaje de tomas y secuencias, aunque se mueva a una velocidad no detectada por la vista, dice Bruno, está en constante movimiento; los fotogramas son capaces de llevar al espectador a lugares sin levantarse de su silla a un viaje en la memoria, creando así un espacio en el tiempo. Bruno continúa diciendo que tanto los espacios vividos como el cine tienen propiedades táctiles, ya que el afecto asociado con las imágenes /‘paisajes’ recrea sensaciones emotivas en el cuerpo. El humano percibe y experimenta el mundo físico con el tacto, tocando lo visual con las manos, y el propio movimiento corporal, por lo que se hace una relación íntima con los recuerdos y lo que reconocemos en el mundo con el movimiento. El espectador se encuentra en un estado de viajero en la memoria, reviviendo experiencias y materializando emociones, así que se convierte en un recolector de emociones en movimiento porque, “Film becomes the reproducible memory of our kinesthetic view of space, and of the tactile exploration that makes up the intimate history of our emotional range” (Bruno 263). Consecuentemente, los propios personajes experimentan estos espacios vividos y ‘paisajes,’ que tienen un efecto en sus cuerpos, los cuales son

enfanzados con técnicas de distorsión visual, aglomeración sensorial y confusión en las películas seleccionadas.

Los estudios de Benjamin, Depetris, Bruno y Marks servirán como fundación para resaltar las técnicas hápticas que se utilizan en las películas para exhibir rompimientos de cotidianidad que se manifiestan de diferente manera en cada película. En *Roma*, Cleo (la protagonista) queda embarazada, y esto crea un rompimiento de cotidianidad en su vida, pero al mismo tiempo sus efectos crean una conexión empática con su patrona, pero cuyos efectos son solamente superficiales y resultan en el regreso del estatus quo. En *La mujer sin cabeza*, la ruptura hace que la protagonista burguesa (Verónica) visualice a los personajes indígenas (después de tener un accidente en que cual se cuestiona el posible atropellamiento de un joven de apariencia mestiza, llamado Aldo), pero, la cotidianidad colectiva del personaje hace que también ocurra un cambio temporal que no logra establecer un cambio en las relaciones sociales y dinámicas de poder. Finalmente, en *La teta asustada*, el personaje principal, Fausta, también sale de su cotidianidad (al ser forzada a salir de su espacio habitado, para trabajar y poder dar sepultura al cuerpo de su fallecida madre) y se enfrenta con un ritmo que la lleva a percatarse de su posición social y con esto, ejerce resistencia y autonomía en su propio cuerpo y en su vida social.

El primer capítulo introduzco la noción de cotidianidad, analizando las dinámicas de poder entre el subalterno y el pudiente desde una perspectiva colonial, utilizando los estudios de Quijano (2000). Después, incorporaré los estudios de cotidianidad de Lefebvre expuestos en *Rhythmanalysis*, para resaltar manifestaciones de diferencia/ruptura en la cotidianidad de los personajes. Entrando en dialogo con la herencia colonial y la cotidianidad heredada, se analizará la intersección de la violencia

en los ejes de género, raza y clase socioeconómica. Se pondrá énfasis en la experiencia femenina y la experiencia de raza/indígena con la intención de exhibir la discrepancia entre clases sociales y raciales que se ponen en evidencia en *Roma*, *La teta asustada* y *La mujer sin cabeza*.

En el segundo capítulo, se explorarán los elementos fantasmagóricos que resaltan el fracaso del progreso o un progreso truncado en América Latina. Para ello, se tomarán en cuenta los estudios de Carolina Rueda (2019) de *fantasmagoría* y la *imagen dialéctica* (originalmente usados por Walter Benjamin en *Pasajes* (2005)), para hacer una yuxtaposición de lo rural con lo urbano. Para Rueda, la *fantasmagoría* alude a la noción de un conglomerado paradisiaco capturado por el consumo de la modernidad y la caída cultural por las falsas promesas de la sociedad burguesa que se manifiestan como ilusiones incumplidas en el proletariado, mientras que, la *imagen dialéctica* se manifiesta como deseos y fantasías traumatizadas insertadas en la historia a través de objetos que aluden a diferentes temporalidades (presente, pasado, futuro) en la historia y la memoria. Finalmente, para concluir mi estudio, es mi intención demostrar cómo los personajes en las tres películas seleccionadas crean su propio espacio, uno que no corresponde dentro de lo rural, ni dentro de lo urbano, sino que muchos de ellos están en un entremedio, lo cual los convierte en transgresores no solamente de espacio, sino que también se balancean entre el poder y la opresión, desafiando ser absorbidos en plenitud en un mundo fantasmagórico. Para ello, se analizarán escenas y elementos encontrados en los filmes y se hará una referencia a los eventos históricos que se entretajan en la cotidianidad de los personajes y la memoria colectiva social, pero más importante, resaltan una estética fantasmagórica en la historia oficial colectiva. Los sucesos que tomo

en cuenta son, El halconazo en México, las guerras paramilitares en Perú, y las dictaduras en Argentina.

En el tercer capítulo, siguiendo a Giuliana Bruno, Irene Depetris Chauvin, y a Laura Marks, incorporo los conceptos espaciales, para explorar el cine como una herramienta creadora de viajeros emotivos. La idea principal del capítulo es que, las películas utilizan ritos/agüeros para insertar imágenes tanto en los personajes, así como en el espectador, en forma de tácticas (concepto originalmente de Michel Certeau, pero siguiendo las ideas de Bruno y Depetris que lo conectan a prácticas espaciales y “hápticas”) cuya misión es lograr ‘mover’ al espectador a través de imágenes distorsionadas, y una sobresaturación sensorial (o elementos hápticos estudiados por Bruno, Marks, Depetris). Para enfatizar mi punto, se discutirá como las películas crean una estética atmosférica para evocar un sentimiento de extrañamiento con el personaje principal en el caso de *La mujer sin cabeza*, en el cual crea una animosidad entre la audiencia y el personaje de Verónica, para así evitar que haya una conexión o relación con ella y para enfatizar una crítica de sus prácticas y percepción, al igual que la de la audiencia (e.g. ignoramos a los indígenas igual que la mujer sin cabeza). Sin embargo, se crea una estética de acercamiento entre los espectadores y las protagonistas de *La teta asustada* y *Roma*, la cual podría manifestarse como una incapacidad de ver al indígena como una persona común, y en su lugar se lo ve como un ser romantizado e idealizado (Fotiou 2016).

CAPÍTULO 1

LA COTIDIANIDAD SISTEMÁTICA DEL SUBALTERNO

Parece haber consenso en que aun después de haber dejado los tiempos de colonización guardados en los libros como parte de una historia lejana, hoy en día la preponderancia continúa estando arraigada sistemáticamente a elementos que se fundaron desde una idealización colonial. Como punto central de esta idealización se manifiesta lo que Said (1978) considera un posible componente sobresaliente en la cultura europea, “the idea of European identity as a superior one in comparison with all the non-European peoples and cultures” (24). Desde esta perspectiva se descarta cualquier posibilidad de que haya existido y que exista alguna cultura o sistema intelectual que se contraponga positivamente con aquella superioridad establecida. Anibal Quijano en su estudio *Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America* (2000), por su parte, considera la globalización como el pico del desarrollo de un proceso que fue concebido a partir de la constitución de América y el capitalismo (colonial/moderno) como el nuevo poder global. Principalmente, esto se debe a que “one of the fundamental axes of this model of power is the social classification of the world’s population around the idea of race, a mental construction that expresses the basic experience of colonial domination” (533), el eurocentrismo.

Antes de la colonización de las Américas, se reconoce académicamente que no existía una concepción de raza, ya que esta se teoriza haber surgido desde el choque

cultural que determinaría el uno y el otro, el superior y el inferior (Quijano 534). Una de las principales razones quizá pueda ser que precisamente desde la colonización de las Américas hubo una recodificación de identidades que llegaron a modificar la jerarquía de poder, cuya influencia empezaría con las identidades de conquistador y conquistado, y más tarde clasificaría a poblaciones enteras con etiquetas de europeos, indígenas, criollos, mestizos, mulatos y negros (Quijano 537). Sin embargo, pese que el color de piel puede parecer un factor obvio como fundamento de diferentes niveles sociales, Quijano considera la distribución laboral y la raza como elementos clave para el de control de poder porque “both race and the division of labor remained structurally linked and mutually reinforcing” (536). ¿Qué sucede una vez que se asocia el control laboral con la raza? Eventualmente las estructuras laborales ya existentes, como lo eran la esclavitud, y servitud fueron rearticuladas bajo el nuevo sistema y “the control of a specific form of labor could be at the same time, the control of a specific group of dominated people” (537). La perspectiva que centraliza a Europa sistemáticamente “granted whites a decisive advantage to compete for the control” (537) creando y manipulando nuevas reglas que funcionaran a su ventaja.

Es posible que una de las manifestaciones más extremas de la desigualdad de distribución laboral/poder sea entre el esclavo y el amo. Como parte de la ideología eurocéntrica, todo aquello que se asemejara de una u otra manera a Europa se consideró (y continúa considerándose) no solo como el estándar, sino que también cómo fuente de conocimiento e intelecto, de esta manera reafirmando la predicha superioridad. Quijano toma en cuenta que los reyes católicos abolieron la esclavitud de los indígenas considerablemente temprano, pero no sino hasta que los indígenas ya habían sido

agregados al nuevo sistema. Por lo que, su liberación tomó lugar superficialmente, pues su identidad ya se había marginalizado dentro de diferentes asignaciones laborales que eventualmente los condenaría a la servitud (536).

La incorporación del modelo eurocéntrico fue gradual, traspasado desde los hábitos del diario, convirtiendo su aceptación tan tradicional y común como lo es el respirar. Henri Lefebvre, en *Rhythmanalysis: Space, Time, and Everyday Life* (2004) compara la normalización de modelos predeterminados con el adiestramiento, ya que, para poder obtener membrecía en una sociedad es necesario aceptar valores que son enseñados y conformados en uno mismo a través de la repetición porque, “*human beings separated themselves from each other: on the one hand the masters, men worthy of this name – and on the other, the subhumans, treated like animals, and with the same methods: dominated, exploited, humiliated*” (52). De esta manera, con la limitación de trabajos a los que la población indígena tenía acceso, a los indígenas se les enseñó y subyugo estrictamente a trabajos que se consideraban adecuados en base a su inferioridad, típicamente relacionados de alguna manera con la servitud (como el trabajo doméstico, por ejemplo). Consecuentemente, los europeos se autonostraron la raza superior y como tal, se autoasignaron el derecho a la redistribución del sector laboral, otorgándose sectores laborales con prestigio a sí mismos (Quijano 537). Además, algo que va de la mano a la cotidianidad es la creación de un espacio en el cual se mueven las personas. En *The Production of Space* (1991), Lefebvre, tomando prestados conceptos de Chomsky, asegura que “social space ‘incorporates’ social action, the actions of subjects both individual and collective [...] within they develop, give expression to themselves, and encounter prohibitions; [...] social space works (along with its concept) as a tool for

the analysis of society” (34), por ello, el espacio creado y compartido no es incambiable, sino que aun siendo limitados a ciertos espacios, individuos pueden reorganizarlo, e incluso pueden crear sus propios espacios (este punto se analiza en el capítulo 2).

Por esta razón, incluso el estudio de las acciones más banales podría descifrar aspectos que fueron heredados desde los tiempos de la colonia y que continúan teniendo efecto hoy en día en las dinámicas de poder entre diferentes integrantes de una sociedad. En especial, tomando en cuenta los estudios de Lefebvre, si se considera la repetición como un factor esencial para el adiestramiento de individuos en una sociedad. Pero, aún más relevante sería la influencia que la vida cotidiana tiene entre integrantes compartiendo un espacio.

En este capítulo se analiza la manera en que las tres películas escogidas, *Roma*, *La teta asustada* y *La mujer sin cabeza*, se enfocan en ciertos aspectos de la cotidianidad del subalterno, y aunque las tres películas se centran en la experiencia femenina, lo hacen de maneras muy distintas. En los tres filmes, se puede observar un contraste entre las cotidianidades de los personajes, en el cual se revela como subyugación/opresión para los personajes indígenas y en superioridad/dominación para los personajes de apariencia europea. Además, la cotidianidad de los personajes se ve afectada por eventos históricos reales que resaltan aún más la desigualdad social.

Un componente, aunque quizá no único, pero sí relevante sobre la cinematográfica Latinoamericana, es que con frecuencia incluye aspectos reales de la vida, como por ejemplo personas, lugares y hechos históricos. Por lo cual, es imposible no transcribir dentro del cine desigualdad racial y social, y como resultado la disparidad

de la distribución laboral. Consecuentemente, obras cinematográficas pueden convertirse en herramientas de análisis social, elucidar representaciones íntimamente conectadas a una herencia colonial, y contribuir a la incorporación de una imagen no victimizada que eventualmente colabore a la lucha por la igualdad social. En el campo académico, existen variantes estudios cinematográficos, cuya meta es analizar representaciones de la imagen indígena, pero no es muy común ver que estudios utilicen un marco de análisis que se enfoque en la cotidianidad para poner en evidencia la desigualdad social desde la vida diaria (Shaw 2017), (Vich 2014)). Considero que la cotidianidad podría ser un elemento clave para analizar las dinámicas de poder porque la experiencia del vivir diario tiene una gran influencia en la formación social y en las relaciones que se forman entre unos y otros.

Visualidad, invisibilidad y resistencia en la cotidianidad subalterna

En las tres películas se reduce a los indígenas a trabajos de servicio (pero también se incluye un espacio entremedio, el cual se analizará en el próximo capítulo), y esto de cierta manera pone en evidencia una tradición que se remota desde los tiempos de la colonia. La representación indígena en la cinematografía, aunque ha mejorado, continúa perpetuando discriminación y desigualdad. Una simple observación en el cine puede resaltar una falta de representación de personajes indígenas, y cuando se incorporan personajes, es muy común que estos tengan papeles pequeños. En el caso de las tres películas analizadas en esta obra, el indígena es un elemento principal, pero los protagonistas no son liberados de los estereotipos laborales/raciales. Realmente, no es sorprendente, ya que la cinematografía frecuentemente incorpora aspectos reales de la vida diaria, y con ello, también se traspasa la disparidad social que hoy en día sigue

latente. Incorporar representaciones realistas puede servir como crítica, por un lado, porque es algo que se observa fuera de la pantalla grande, y, también porque sirve como recordatorio que todavía hay muchos aspectos sociales que necesitan cambiar para cerrar la brecha de desigualdad social, racial y laboral. Sin embargo, se puede argumentar que *Roma*, *La mujer sin cabeza*, y *La teta asustada* pese que perpetúan un sistema antiguo de opresión racial (al representar roles indígenas en trabajos de servidumbre), también introducen elementos que dan voz a personajes indígenas de una manera innovadora. A parte, las películas incorporan la experiencia femenina, la cual es típicamente ignorada y estereotipada. Por último, se puede argumentar que los filmes hacen una crítica usando el aspecto más básico de la vida diaria, a través de la repetición de acciones que, aunque banales, pueden tener un gran impacto en la vida de los personajes. Para comenzar mi estudio, primero me enfocaré en la división laboral que se documenta en las tres películas. Después, continuaré estudiando la manera en que las películas enfocan aspectos rutinarios de los protagonistas, para seguir con una examinación de una diferencia en la cotidianidad, la cual se manifiesta como una ruptura que visibiliza al subalterno temporalmente en *Roma* y en *La mujer sin cabeza*, y en la que permite no solamente que Fausta se percate de su nivel en la jerarquía social, sino que también le permite utilizar su autonomía y resistencia.

En las tres películas se puede observar una discrepancia social, laboral y racial entre los personajes indígenas y los burgueses. En *Roma*, por ejemplo, las empleadas domésticas son de apariencia indígena, e incluso, hay una escena en especial que realmente resalta la disparidad. En la toma, se pueden observar sobre los techos de las casas a muchas empleadas domésticas lavando ropa a mano, atendiendo niños y

realizando otros quehaceres. Para acentuar la cotidianidad compartida entre las trabajadoras domésticas, la cámara se mueve lentamente, utilizando una técnica circular, y se pueden escuchar sinfonías de radios extradiegéticas, concretando un vínculo entre ellas, su experiencia diaria, y uniéndolas en una sororidad de automaticidad. Todas ellas tienen tres cosas en común: son empleadas domésticas, son de ascendencia indígena y todas pertenecen al sexo femenino. Los personajes burgueses tienen trabajos con más prestigio. El señor de la casa en la que trabaja Cleo, Antonio (Fernando Grediaga), es un doctor, y su influencia económica (al igual que la de su familia) se delata en las escenas donde se lo ve llegando a casa en un Ford Galaxie 500, el cual era no solo el vehículo más grande, sino que también el más lujoso que vendía Ford en México en la época de los setenta (El universal 2019). La señora de la casa, Sofía (Marina de Tavira), es una química. Las amistades que frecuentan Antonio y Sofía también son de apariencia europea y mantienen un estatus social similar sino más alto.

En *La mujer sin cabeza*, también se puede observar que los empleados domésticos son mujeres y con una fisionomía indígena. Entre los personajes, se observan jóvenes mestizos, incluyendo a Aldo, un joven cuyo atropellamiento se pone en cuestión y el cual cataliza el drama de toda la película. Durante la película se puede observar a un joven que viene a la casa de Verónica (María Onetto), la protagonista, intercambiando quehaceres por dinero, comida o algún recurso que le pueda servir, como ropa. Pero, para marcar una diferencia entre clases sociales, Martel utiliza una técnica que frecuentemente desenfoca al subalterno. Cuando Verónica deja a la amiga de su sobrina Candita, Cuca en su vecindario, por ejemplo, la cámara distorsiona la imagen de la familia de Aldo (el joven que fue posiblemente atropellado por Verónica) y los coloca en el trasfondo. Con esto se

marca la facilidad con la que se le invisibiliza, se borra, más está siempre presente en el trasfondo, fantasmagórico. Verónica por su parte tiene el cabello rubio y es blanca, además, es dentista y parece estar muy bien establecida en un consultorio. Ella y su esposo tienen dos carros y una casa que demuestra un nivel social medio alto. Verónica emplea servidoras domésticas, y ellas, al igual que las empleadas domésticas de los familiares de Verónica tienen una apariencia indígena. Por otra parte, el hermano de Verónica es un doctor, y más tarde él utiliza su influencia para borrar posibles documentos incriminatorios que pudiesen comprometerla.

Finalmente, en *La teta asustada*, se encuentra Fausta (Magaly Solier) y su madre Perpetua (Bárbara Lazón), las cuales representan una versión más apegada a las raíces indígenas (por ejemplo, se comunican en quechua), mientras que la familia de su tío Lúcido (Marino Ballón) está situada en un entremedio. Ellos dejaron su pueblo natal para viajar a la ciudad en busca de mejores oportunidades. Aunque sí se puede observar que la familia de Lúcido es dueña de una compañía de eventos para bodas, también se puede observar que su clientela está compuesta de personas que se asemejan en apariencia física (mestizo/indígena), y en su estatus socioeconómico. El mundo en que Aída, la patrona de Fausta se maneja es muy diferente, ella es pianista y para hacer una distinción entre un mundo y el otro, la primera escena que enfoca la casa de Aída muestra una barda enorme que resalta una brecha entre la clase social de Fausta y la de ella misma. Fuera de la casa de Aída se puede escuchar una aglomeración sensorial de personas de clase baja vendiendo y comprando en un mercado, pero justamente al cerrar el portón que divide las dos esferas, las voces se silencian, enforzando una diferencia que los separa. A parte,

Fausta no es su única empleada, también hay un jardinero con el que Fausta platica en quechua, Noe, y la ama de llaves, Fina, es una mujer negra.

Una vez resaltada la discrepancia laboral en las tres películas, es notorio ver que en cada una se representa al indígena a trabajos de servidumbre, mientras que los personajes burgueses mantienen trabajos de prestigio en la jerarquía social (de acuerdo con la perspectiva eurocéntrica). Pero, el aspecto laboral es, pero uno de los tantos que componen la cotidianidad.

En el documental de Netflix, *Road to Roma*, el mismo director de la película *Roma*, Alfonso Cuarón, explica que su investigación para el filme estuvo compuesta de “una bitácora muy precisa de su rutina diaria. No solo de los eventos, sino también pequeños detalles. Cuando se despertaba, ¿cómo se sentaba en la cama? ¿Qué era lo primero que hacía? ¿Qué es lo primero que veía?” la cual utilizó para recolectar detalles sobre la rutina diaria de su nana en la vida real, Liboria, en el cual el personaje de Cleo está basado. Con la guía de Cuarón, en la película *Roma*, la cámara pasa gran tiempo enfocando las obligaciones diarias de Cleo, la nana de una casa de clase media. Frecuentemente, las tomas capturan el recorrido que la empleada doméstica de apariencia indígena realiza desde su despertar, incluyendo hábitos como el levantarse de la cama, hasta finalizar su día haciendo ejercicio antes de irse a dormir. Sin embargo, su rutina del diario puede resaltar aspectos importantes desde un nivel general, combinando todas sus acciones, pero también hay algunas que reflejan aspectos de desigualdad social cuando se analizan individualmente. La primera escena de la película, por ejemplo, no enfoca a una persona, sino que, durante varios minutos, la cámara roda introduciendo sonidos extradiagéticos: pisadas, el chillante ruido de la apertura de una llave de agua, el agua

llenando una cubeta, el derrame de esta sobre el suelo, y el ruido de una escoba siendo arrastrada sobre el piso. Cada una es, pero una parte del ritual diario de Cleo. Finalmente, el espectador puede observarla, la cámara la enfoca desde la parte posterior y desde este momento se invita a la audiencia a hacer un recorrido en la vida de una nana indígena en uno de los vecindarios pudientes de la Ciudad de México. En sí, estos primeros ángulos dicen mucho, Cleo, la persona que está realizando cada uno de los actos de limpieza no dice mucho, pero, la manera en que la cámara sigue su recorrido dentro de la casa expone una continuidad que acentúa la frecuencia con la que ella ejecuta sus labores día tras día. La repetición de sus acciones puede tener un efecto de invisibilidad.

Es decir, la familia para la que ella trabaja está tan acostumbrada a la rutina de Cleo que ella pasa desapercibida. Uno de los ejemplos más notorios de esta invisibilidad ocurre cuando Sofía (Marina de Tavira), la señora de la casa reprende a Cleo por no limpiar los excrementos del perro de la casa. Irónicamente, la primera escena muestra a Cleo terminando de limpiar el piso, pero nadie, más que el espectador es testigo de que la empleada doméstica lo ha limpiado. De una manera similar, en otra ocasión se escucha a Cleo cantar para los niños de la casa mientras los prepara para irse a dormir o para despertar. Cleo canta en su lengua materna, el mixteco. Los niños al igual que su madre, reconocen automáticamente la rutina de Cleo y cuando ella les canta se nota en sus reacciones que es algo común y esperado, invisible. Pero, la lengua materna de Cleo tiene un efecto de invisibilidad solamente cuando esta forma parte de una rutina predictiva. Cuando la acción no forma parte de una rutina esperada, el lenguaje principal de Cleo se convierte en una inconveniencia. Pepe (Marco Graf), el niño más pequeño al cuidado de Cleo, por ejemplo, se queja diciéndole “¿Qué dicen? Ya no hablen así,” cuando Cleo y su

compañera de trabajo, Adela (Nancy García García), intercambian palabras en mixteco. Dado que los patrones no hablan la lengua mixteca, Cleo no utiliza su lengua para comunicarse con ellos y escucharla hablar en ella no forma parte de la cotidianidad que existe entre Cleo y sus patrones, lo cual es muy diferente entre las empleadas domésticas, a ellas se les escucha varias veces hablando en su idioma natal, creando una especie de intimidad.

Esto no significa que no haya una intimidad entre los patrones de Cleo y ella, de hecho, se puede observar que, si la hay, pero esta tiene una naturaleza laberíntica. Shireen Ally habla sobre la complejidad de esta relación en la que se crea una dinámica de intimidad, pero a la vez con estrictos y marcados límites:

Domestic workers' work within the emotion-laden spaces makes their work intimate. Such abiding intimacies are deeply disquieting for their employers who attempt to manage the contaminating effects of familiarity through the cultivation of social and physical distance, often through degradation and dehumanization. The 'dialectic of intimacy and distancing' this structures in domestic service is a unique species of relations in which closeness, familiarity and intimacy coexist with distance, estrangement, and dehumanization. (Ally 2015:51)

En la película se puede observar una dinámica como lo que describe Ally, en una escena en especial, se muestra el afecto que tanto los chicos de la casa como los señores sienten por Cleo. En un evento tan íntimo y familiar como lo es ver la tele en familia, se observa a Cleo recogiendo los platos sucios de sus patrones, pero no los lleva a la cocina

inmediatamente, sino que los coloca en una pequeña mesa y se sienta junto a la familia a disfrutar de la televisión, pero no sobre los sofás junto a ellos, sino sobre el suelo sentada en un cojín. La escena hace un excelente trabajo en demostrar el distanciamiento que se marca entre los patrones y ella, ya que su trabajo es limpiar, pero a la vez, ella comparte un espacio de intimidad, representando la coexistencia de acercamiento, familiaridad, y distanciamiento. Por otra parte, en esta escena también se puede observar la deshumanización de Cleo, ya que ella es acariciada como a una mascota en la misma escena y la familia se expresa de ella como si fuese un objeto, al cual pueden compartir y tomar turnos con ella. Después en otra ocasión, Fermín (Jorge Antonio Guerrero) confirma esta deshumanización cuando recurre a insultarla al llamarla ‘gata,’ término degradante para una trabajadora doméstica en México, así resaltando la devaluación de Cleo por su trabajo (Prado 2018).

Por otra parte, el efecto de invisibilidad que ocurre con Cleo también puede comprenderse como resultado de la devaluación del sector laboral compuesto por trabajadoras domésticas. En su estudio, Deborah Shaw (2017), argumenta que en Latinoamérica en especial hay números considerablemente altos de trabajadoras domésticas, y que “labour of female domestic servants, consisting of traditionally female-gendered tasks, such as childcare, housework and cooking, has meant that theirs is often not considered proper work, which in turn, has devalued the position of servants/maids” (125). Esta devaluación del trabajo doméstico está relacionada a varios factores, pero en especial dos. El primero comprende de una herencia colonial en la cual se asignó el trabajo doméstico como uno con poco valor (y consecuentemente uno que fuera asignado a los indígenas), y segundo, este fue visto y continúa siendo visto como el trabajo

adecuado para la mujer. La mujer indígena está expuesta a una doble victimización, en la que diferentes ejes, como lo son la raza, etnia, sexo y estatus socioeconómico, ejercen una gran opresión y las expone a abusos en el campo laboral.

En *La mujer sin cabeza*, se introduce a la representación indígena en el trasfondo, frecuentemente con técnicas de distorsión que no logra enfocar del todo a los personajes subalternos. Sin embargo, hay escenas en las cuales con gran claridad se observa la relación entre cotidianidades de los personajes. Una de las más relevantes sin duda, es cuando Verónica se encuentra en estado de shock después de posiblemente haber atropellado a alguien (o a algo, posiblemente un perro), y ella se comporta con gran confusión, casi fuera de lugar. Todo lo contrario, sus trabajadoras domésticas se mueven con una automatización casi sincronizada en la que atienden las necesidades de sus patrones, como llamar a un taxista al ser informada por Verónica con un simple “estoy sin auto.” Incluso en el consultorio dental, su asistente le ayuda a ponerse la bata para trabajar y aparte, como si fuera esperado de ella, la asistente le dice “yo voy al hospital a buscar las cosas,” después de recibir una llamada del hospital, en el cual Verónica fue atendida después del accidente, pero saliendo tan deprisa que deja sus pertenencias atrás. Pese que la mente de Verónica se encuentra en un estado de shock y confusión, su cuerpo reacciona automáticamente como si este recibiera los servicios de sus empleadas rutinariamente. La mirada de Verónica no mantiene contacto con la de sus empleadas, casi como si no estuviesen presentes, como si fuesen invisibles. Quizá es probable que el comportamiento de las trabajadoras de Verónica no sea muy extraño, después de todo se podría ver como normal que sus empleadas conocieran la rutina de su patrona y que actuaran de acuerdo con las necesidades de ella.

Pero, en una escena siguiente, se ve a Verónica alterada emocionalmente y afligida por no encontrar agua en el baño del club que ella frecuenta con sus amistades y familiares. Allí, llega un trabajador del club y nota el estado perturbado de Verónica. Ella pasa a explicar que no hay agua en el lavabo, y el trabajador sin que Verónica se lo pidiese toma de su propio dinero y va a comprar una botella de agua para ella. En esta toma sucede algo muy distinto a la película de *Roma*, mientras que Cleo es invisibilizada por su rutina del diario y visibilizada cuando ocurre un cambio, en *La mujer sin cabeza* ocurre lo opuesto. Verónica visibiliza al subalterno cuando se topa con un cambio en su rutina, el cual comienza con la primera escena donde se pone en cuestión el posible atropellamiento de Aldo (un joven indígena). La escena del posible crimen muestra el punto de vista de Verónica manejando con un plano subjetivo, en el camino adjunto al canal que se hipotetiza es el mismo donde se ve a Aldo correr por última vez. Aunque planos medios muestran la angustia de Vero, y un casi intento de bajar de su coche, ella opta por cegarse a sí misma con los anteojos de sol, sellando así su pérdida de cabeza. Sin embargo, después de abandonar lo que ha atropellado, Verónica comienza a visualizar al subalterno, casi como si este la estuviera asechando en cualquier parte que ella se encuentre.

En *La teta asustada*, ocurre algo similar que, en *La mujer sin cabeza*, la cotidianidad de Fausta también se ve modificada. Fausta en su cotidianidad es una joven temerosa y tímida. Su actitud hacia personas desconocidas, especialmente con hombres se debe a un trauma que su madre le ha heredado. De hecho, la primera escena introduce un encuadre completamente negro y el espectador es introducido a una voz en off que canta en quechua mientras que, subtítulos traducen la desgarradora experiencia de la

mujer que finalmente aparece en la toma, Perpetua (Bárbara Lazón). El rostro de Perpetua no solo expresa dolor, sino que también un envejecimiento prematuro. La audiencia no se percata de esto sino hasta que aparece Fausta en escena, la hija de Perpetua, la cual aparenta una edad muy joven contrapuesta con la de su madre. El estudio de la antropóloga Kimberly Theidon del 2004 (citado en Rueda 2019), fue utilizado por Llosa como inspiración para su película. Theidon explica que durante la matanza de Llocllpampa (La masacre de Llocllpampa tomó lugar en Ayacucho, Perú, durante un enfrentamiento militar contra el grupo terrorista Sendero Luminoso. Entre las víctimas, las mujeres fueron especialmente violadas sexualmente y torturadas) algunas mujeres se encontraban en estado de embarazo y de acuerdo con testimonios locales, los jóvenes nacidos manifiestan problemas fisiológicos, producto de la transmisión de terror a través del amamantamiento materno, mientras que las madres sufren de un envejecimiento prematuro (Rueda 2019).

Por medio de Fausta, Llosa interpreta estos problemas psicológicos y físicos, ya que, la joven se encuentra en un estado de pánico constante, en especial en presencia de hombres. Este miedo transmitido por la leche materna y perpetuado por la tradición oral de su madre lleva a Fausta a insertarse una papa en la vagina para protegerse del abuso sexual, lo cual provoca problemas de salud en ella. Sin embargo, el estado psicológico no permite a Fausta mirar más allá de su temor y pese que un doctor le dice que sus problemas son causados por la papa que ella considera una protección, para Fausta sus problemas se originaron dentro del vientre de su madre y posteriormente por la condición que según ella padece, “la teta asustada.” Durante el transcurso del largometraje, Fausta manifiesta físicamente los efectos de la teta asustada por medio de sangrado nasal y

desmayos. La enfermedad es tan real tanto para la joven como para su familia y la comunidad en la que viven. Parte de la cotidianidad de Fausta fue crecer con esta tradición oral a la que su madre la expuso, y con la repetición del diario se convirtió en un ritual que fue consagrado a través de la aceptación social creando una cotidianidad entre sus familiares, los cuales corren a ayudarla cada vez que Fausta demuestra los padecimientos de su enfermedad. Por ejemplo, en una escena Fausta es llevada por su tío al hospital de Lima para ser revisada por un doctor, el cual asegura que no hay una enfermedad de la teta asustada e insiste que el problema de Fausta es ocasionado por la papa que ella misma se ha insertado en la vagina. Pero, tanto Lúcido como Fausta atribuyen los problemas a su enfermedad. Todo el entorno en el que vive Fausta demuestra una cotidianidad traumática y esta es aún más notable cuando se contrapone con el conocimiento aceptado como ciencia, mientras que el de Fausta es negado como real.

Por consiguiente, a diferencia de *Roma* y *La mujer sin cabeza*, en las cuales los personajes experimentan efectos de invisibilidad y visibilidad, en *La teta asustada*, Fausta es utilizada y descartada por su patrona Aída, pero no sin demostrar su subjetividad y autonomía. Parte de la Cotidianidad de Aída, una mujer burguesa es tener la habilidad de contratar trabajadores domésticos. En una escena en particular, se puede observar que contratar personal no es nada nuevo en esta casa. En un plano medio, Fausta y la ama de llaves se enfocan, y la cámara como el espectador son testigos de la manera en que Fausta es analizada: la ama de llaves examina los dientes de Fausta y con un gesto satisfactorio, a Fausta se le permite trabajar para su patrona. Fausta sale de su cotidianidad cuando ella se ve forzada a salir de su entorno por necesidad de obtener

fondos económicos para la sepultura de su madre. ¿Qué efecto tiene en Fausta salir de su cotidianidad? Para responder a esta pregunta es necesario regresar a Henri Lefebvre.

En su estudio *Rhythmanalysis* (2004), Lefebvre relaciona el espacio y tiempo con la cotidianidad utilizando el estudio del ritmo. El ritmo se denomina como la repetición a través del tiempo y el espacio, cuya repetición eventualmente crea una diferencia. El ritmo es una repetición del movimiento, gestos, acciones, situaciones, diferencias a través del tiempo. En otras palabras, la repetición de acciones genera lo cotidiano, pero, “there is no identical absolute repetition, indefinitely. Whence the relation between repetition and difference. When it comes to everyday, rites, ceremonies, fetes, rules and laws, there is always something new and unforeseen that introduces itself into the repetitive: difference” (Lefebvre 2004: 6). El último aspecto de *Rhythmanalysis* que considero necesario para mi argumento, es su oposición al pensamiento lógico, ya que este parte de lo que es constante, idéntico. El *rhythmanalysis* (el estudio del ritmo) de lo contrario, nace de lo contradictorio o a lo que se llama dialéctica. Mientras que la ley de la lógica dice que no hay pensamiento o realidad sin la coherencia, la dialéctica dice que no hay pensamiento, ni realidad sin contradicciones (12, 13). Acciones repetitivas como la rutina del día, semana, mes, eventualmente puede crear una diferencia. ¿Qué significa una diferencia y qué efecto tiene en una sociedad, o en individuos? De acuerdo a Lefebvre (2004), “Social times disclose diverse contradictory possibilities: delays and early arrivals, reappearances (repetitions) of an (apparently) rich past, and revolutions that brusquely introduce a new *content* and sometimes change the form of society” (14), por lo que, si el cambio que introduce una repetición diferente es lo suficientemente fuerte, esta se puede manifestar de una manera notoria, en el caso de *Roma* y *La mujer sin*

cabeza, mi hipótesis es que el cambio de cotidianidad de las protagonistas hace que Cleo sea invisible para sus patrones y que Verónica visualice a los indígenas, mientras que en *La teta asustada*, desde la perspectiva de Aída (su patrona blanca) Fausta es reemplazable y la desecha. Para Fausta, esta acción termina otorgándole subjetividad, y resistencia en su cotidianidad, y, de cierta forma la libera de su trauma y del abuso sistemático al que se ve expuesta.

En *Roma*, por ejemplo, la rutina de Cleo cambia por completo al quedar embarazada. Un embarazo no deseado pone en una situación inestable a Cleo, ya que su trabajo depende de su habilidad de completar sus labores domésticas. Casi de forma simultánea, Sofía se encuentra preocupada por sus problemas maritales, los cuales resultan en el abandono del hogar por parte de su esposo. Al principio, la familia para la que trabaja Cleo recibe la noticia de su estado de una manera positiva, e incluso se podría decir que existió un momento en el que se relacionaron Cleo y Sofía. Después de todo, Cleo fue abandonada por su pareja romántica poco después de enterarse de su estado de embarazo, y Antonio no estaba seguro si regresaría a su hogar, o si abandonaría a Sofía. En una escena un poco tierna, Cleo temerosamente confiesa a Sofía que está en cinta, a lo que Sofía tiernamente le dice “¡Ay, mensa! ¡Mensa!, y después de que Cleo le preguntara si la va a correr, ella reafirma su compasión y le dice “¿Correr? Claro que no, Cleo. ¿Cómo crees? No seas tonta. Hay que llevarte al doctor ya.” Después en otra ocasión, ya una vez confirmado el abandono de Antonio, Sofía llega a su casa en estado de ebriedad y sujetando la cara de Cleo con sus manos le dice, “Estamos solas. No importa lo que te digan, siempre estamos solas.” Sofía podría haberse referido a las dificultades que vienen con formar parte del sexo femenino, por ejemplo, el sexismo tanto en el hogar como en el

ámbito laboral, y pese que las primeras olas del feminismo intentaron mejorar la situación de la mujer, se ignoró por completo la interseccionalidad de la violencia (Cosentino 2018). Es decir, la violencia se experimenta a diferentes niveles dependiendo de la persona.

La interseccionalidad es un marco de análisis que considera aspectos natos del ser humano y la manera en que estos están entrelazados. Algunos ejemplos de estos aspectos son la raza/etnia, el género, clase social, y la orientación sexual. La manera en que estos se interceptan sacan a la luz sistemas interdependientes de discriminación y desventaja en algunos individuos. Es posible que la afirmación de Sofía venga de su experiencia negativa que terminó siendo su matrimonio, pero más de un eje de violencia afecta a Cleo, mientras que Sofía es una mujer con una profesión, con un círculo social pudiente y posiblemente se beneficie económicamente cuando los bienes se distribuyan oficialmente en el divorcio, Cleo, de haber nacido su hija (la niña muere al nacer), habría sido una madre soltera sin derecho a ningún bien familiar. Aparte, Cleo es una indígena, de un pueblo pequeño y rural. Así que, la discrepancia entre Cleo y Sofía se podría ver como una crítica a las primeras olas del feminismo en América Latina, ya que “the liberation of one social group is often conditional on the subjugation of another” (Shaw 123). Una de las principales razones de las que Sofía puede considerarse como una mujer feminista, es precisamente su habilidad de contratar personal doméstico para que la ayuden con el cuidado de los niños y los quehaceres del hogar. Así, se crea una paradoja en la que la liberación femenina de una clase social se ejecuta perpetuando violencia en las mujeres de clase más baja. Como menciona Olivia Cosentino (2018), “Privileged women hire (and oppress) other women to complete their domestic “duties” to be able to work outside

the home, in essence, preventing cross-class female solidarity.” Pese que Sofia pretendía ayudar a Cleo, e incluso la invita como amiga de la familia y no como una empleada a unas vacaciones en la playa, la ruptura de cotidianidades de Cleo y de Sofia es efimera. Después del viaje con la familia, en el cual ocurrió una especie de limpia de alma (Cleo impide que los hijos de Sofia se ahoguen, arriesgándose ella misma al entrar al mar sin saber nadar), Cleo regresa a su cotidianidad como empleada doméstica, en la cual la muerte de su hija era necesaria para que, en su lugar, Cleo pudiese continuar cuidando de los hijos y quehaceres de su patrona, especialmente después de que el matrimonio de Sofia al igual que su feminismo fracasaran.

Verónica por su parte, discontinua su cotidianidad de una manera diferente. De las tres películas, ella es la protagonista blanca, de un estatus socioeconómico ventajoso, pero no sin la utilización de ayuda de trabajadoras domésticas. Verónica trabaja fuera de casa y por ello, ella depende completamente de sus sirvientas indígenas (e invisibles) para el cuidado de su casa. A diferencia de Cleo (que es invisible), Verónica es logra visualizar al subalterno temporalmente, pero su ritmo/tratamiento social como una mujer de la clase media alta termina regresándola a su cotidianidad e invisibilizando a las clases bajas. Es decir, su estatus social y económico le dan cierta credibilidad y estatus que impiden que las personas a su alrededor permitan si quiera la idea de que ella es culpable, o que pague por su crimen en caso de serlo. Patricia White (2015), explica que la película “explores the conundrum of middle-class female “headlessness,” a severing from intellect, self-awareness, and ethical subjectivity imposed by the mind/body/ split and a restrictive social order. This film goes further to show that that position is secured at the expense of others” (49). Esto se demuestra cuando su esposo, cuñado y hermano, sin que

ella se los pida, se encargan de remover cualquier prueba que pudiese incriminarla: documentación de su ingreso al hospital (después del choque con “algo”), el arreglo del golpe del auto y la documentación de su estancia en el hotel (en el que le es infiel a su marido con su cuñado). Pese que un cambio de ritmo visibiliza al subalterno para Verónica, su ritmo social (lógico y coherente), o su orden social restrictivo como menciona White, se encarga de truncar una reflexión (dialéctica) sobre las contradicciones sociales. En especial aquella que perpetua usando y sacrificando a los otros: los subalternos. Al final, Verónica se tiñe el cabello con un “no pasó nada,” da una vuelta de página del mismo libro, y restáurese su ritmo del diario. Su arritmia se arregla con un simple cambio de apariencia que reafirma la continuación de un sistema que perpetua el encubriendo y se reusa a ver lo que sucede.

En este caso, también se pueden analizar algunos ejes de violencia. Pese que Verónica pertenece a una clase social más alta que Aldo, por ejemplo, ella también experimenta violencia por ser mujer. En particular, esto se puede observar cuando ella confiesa a su esposo “Maté a alguien en la ruta. Me parece que atropellé a alguien,” pero su esposo le niega credibilidad, la trata como una mujer vulnerable e incapaz de reducir ella misma lo que ha ocurrido. Su esposo pone en duda su testimonio y junto con ella conduce al lugar de los hechos para verificar las palabras de Verónica. Pero, el marido de Verónica trata de modificar su historia y le dice “Es un perro.” Ella le responde, “no parece,” pero su esposo continúa diciéndole que con el miedo no se dio cuenta que había atropellado a un perro y no a una persona. De la misma manera en que Verónica se marchó del lugar de los hechos aquel día sin bajarse del auto para confirmar sus sospechas, ambos al regresar al lugar son incapaces de bajarse y se marchan. En otra

ocasión, el esposo agrega a otra figura masculina en el encubrimiento, el primo de Verónica, el Dr. Sotomayor. Verónica de forma automática confiesa de nuevo, “maté a alguien en la ruta,” pero ambos tratan de convencerla de que su historia fue provocada por su miedo. De hecho, las figuras masculinas principales del filme tratan a Verónica como a una niña que no es capaz de utilizar o tener raciocinio. Verónica está experimentando violencia generada por su género, lo que demuestra que todos somos susceptibles a la violencia, pero no del mismo nivel.

Tomemos en cuenta a Aldo por un momento. Él, formando parte de la etnia indígena/mestiza, y teniendo menor estatus socioeconómico, experimenta una doble violencia. En primer lugar, Aldo se expone como una mercancía desechable, esto si mi hipótesis es correcta y su hermano Changuila lo reemplaza en su lugar de trabajo. A su hermano, lo más probable es que no le quede otra alternativa más que aprovechar la vacancia laboral, ya que su familia probablemente no puede sustentarse sin el ingreso económico. Por otra parte, es posible que la familia no tenga la habilidad de defenderse en un tribunal si se encuentran sospechas de un atropellamiento, lo cual es muy diferente a la situación de Verónica, en la que su propio círculo social encubre su posible crimen.

Finalmente, en *La teta asustada*, la interrupción en la cotidianidad de Fausta no la expone a que ella sea visibilizada por el pudiente, y aunque de cierta manera, Fausta si es invisibilizada, esto se debe a su profesión como empleada doméstica. En su caso, la dinámica es diferente a la de Cleo en *Roma*, principalmente porque Cleo ya tenía tiempo trabajando para la misma familia, lo cual ha permitido que exista una cotidianidad del espacio compartido, que a su vez crea una dinámica de intimidad/distanciamiento, y una relación compleja entre patrón/trabajadora doméstica, parte de la familia/empleada. Sin

embargo, Fausta es expuesta al abuso de Aída (su patrona), la cual la utiliza, y después desecha como mercancía reemplazable. El abuso que experimenta Fausta termina por forzarla a autoanalizarse, y dentro de ese análisis se incluye tanto su nivel social como también el trastorno que según ella y su entorno aseguran que es causado por la teta asustada. Bárbara Shaw (2017) explica que:

The labor of female domestic servants, consisting of traditionally female-gendered tasks, such as childcare, housework and cooking, has meant that theirs is often not considered proper work, which, in turn, has devalued the position of servants/maids... This form of naturalization labor and not seeing it as proper work results in the invisibility of domestic servants and means that their position is open to abuse, as it is an occupation rarely governed by employment or union laws, which are enacted for more traditionally male forms of employment (125).

A parte de la devaluación de una profesión, como lo es el servicio doméstico, ¿qué otro factor puede colaborar con la devaluación y ultimadamente la invisibilidad? ¿Podría la cotidianidad ser un factor relacionado? Si tomamos en cuenta que el proceso de devaluación proviene de un surplus de empleados domésticos, y, por lo contrario, una deficiencia de trabajos disponibles, ¿no sería lógico concluir que la disparidad entre trabajos disponibles y un surplus de trabajadores necesitados exponga a estos trabajadores a convertirse en mercancía desechable? Después de todo, no resultaría difícil encontrar alguna empleada doméstica que necesite ocupar una vacancia. Una de estas vacancias laborales, es la que posiblemente Fausta llega a aceptar.

La gran necesidad económica y la obligación que ella siente por dar sepultura al cuerpo de su madre fallecida, rompen con la rutina del diario de Fausta. Durante el recorrido de Fausta para llegar a casa de su patrona, se puede observar que la joven tiene una firmeza y un gran enfoque en lo que ella ha decidido hacer, exponerse al mundo fuera de la casa de su tío, pese su terror y trauma. Para poder llegar a su lugar de trabajo, Fausta tiene que atravesar por un mercado y evitar la multitud es simplemente imposible. Pude ser que, para muchos, atravesar un mercado lleno de personas no sea un desafío, pero para Fausta, una joven que se ha introducido una papa en la vagina para evitar una violación sexual, el recorrido se convierte en su primera prueba. Esto solo es el comienzo, una vez que Fausta atraviesa la puerta que divide a su clase social y la de su patrona, Fausta es examinada por la ama de llaves llamada Fina (Aquilina Casas). Primero, Fina le examina sus orejas, los dientes, el cuello y finalmente sus manos.

Esta examinación escalofriante lleva a los tiempos de la colonia, en el que los indígenas y los esclavos eran inspeccionados como animales. La manera tan natural en que Fina examina a Fausta es prueba de que este se ha convertido en un ritual para ella. De hecho, esto dice más de Aída, después de todo, parte del trabajo de Fina es cumplir con los mandatos de ella, y como prueba de esto, Fina le dice a Fausta “porque tú sabes que por estas cosas así la señora se puede desanimar,” después de notar que una de sus uñas estaba larga. Esta línea expone la facilidad con la que una empleada doméstica podría ser remplazada, ya que con un pequeño detalle que para muchos sería insignificante, Fausta podría perder su

trabajo. Es casi como si Aída se sintiera que estuviese haciendo una labor de caridad al proveer trabajo a una persona necesitada. Pero sin duda, esta acción racista y clasista se ha normalizado tanto que Fina dice después de instruir a Fausta sobre la necesidad de bañarse todas las mañanas: “Mimosas te regala la señora porque es muy buena.” Aparentemente, la invasión de privacidad personal en el cuerpo de Fausta se puede justificar con una bebida u otros regalos que, de acuerdo con Aída, compensan el trato de personas en la precariedad.

La perpetuación de un sistema que beneficia al blanco, y que oprime al indígena es aún más notable en los eventos que desarrolla la película. Fausta, al igual que su madre emprende una tradición oral en forma de canto. Aída, es pianista y en el filme ella está pasando por un bloqueo creativo, su impaciencia y frustración se demuestra en una escena en la que ella arroja un piano desde la ventana de su casa y en el suelo queda hecho pedazos. Fausta canta y su canción capta la atención de su patrona. Aída empieza por pedirle que cante, pero Fausta se rehúsa. En una escena, Aída accidentalmente rompe un collar de perlas y estas se esparcen por el suelo. Aquí, Llosa hace una yuxtaposición de cotidianidades, Fausta, por un lado, pobre, necesitada y expuesta al abuso, mientras que Aída por el otro, rica y con la habilidad de usar su dinero e influencia para conseguir lo que quiere. En un pacto fáustico,¹ Aída promete a Fausta una perla por canción que ella le cante hasta que logre completar el collar que se ha roto. La película hace un excelente trabajo en situar este ritual a los tiempos de la colonia, como menciona Lambricht (2015), los españoles intercambiaban cuentas por productos indígenas

¹ Pacto fáustico es aquel inspirado en el folclor alemán, en el que Fausto vende su alma al diablo para obtener poder.

de mayor valor así que, “Aída’s is a traditional dominant Peruvian understanding of the place of indigenous culture and peoples—they are to be used for dominant culture’s benefit, their work as servants, their culture as folkloric, nationalistic flavor—for which they are not to be compensated” (81). El simple nombre de Fausta invoca un pacto fáustico, pero, la que demuestra la maldad y corrupción es Aída. La mujer blanca, no solo se aprovecha de la precariedad de Fausta, sino que también la utiliza para hacer pasar una de sus canciones como suya en uno de sus conciertos. Curiosamente, la canción habla de hombres que se aprovechan de sirenas, tomando de igual manera su habilidad de cantar. Aída lleva a Fausta al concierto, quizá para compensar lo que está a punto de hacer, y cuando Fausta comenta que “les gustó mucho” su canción, Aída le pide al conductor que las conducía que pare y le dice “Isidra se baja aquí, ella va caminando.” Aída hace que Fausta baje del carro y la deja en el medio de la ciudad, un lugar completamente desconocido para ella.

La utilización de un nombre diferente para referirse a Fausta puede demostrar la indiferencia que para ella representa. Pero, también puede representar la repetición de una rutina que se conforma en contratar y desechar empleadas domésticas. Pese que Aída por ser mujer se expone a formas de violencia, es indudable que Fausta se expone a un nivel más presupuesto a experimentar racismo, clasismo, sexismo y discriminación. A parte, su profesión como una empleada doméstica como explica Shaw la expone al abuso. Pero, con este evento, Fausta se percata de su nivel social y del abuso al cual está expuesta. Sin embargo, ella se rehúsa a ser desechada sin llevarse lo que le pertenece, las

perlas que se ganó. Fausta regresa a la casa y ella misma toma las perlas que se ha ganado, sin tomar una que no alcanzó a ganarse. Aquí es donde el pacto con el diablo se rompe, porque Fausta no se pierde en el pacto, de lo contrario, este le sirve para ejercer resistencia ante Aída. Pero, pero también ante su cotidianidad traumática, posiblemente ocasionada por su madre como explica Vargas (2017: 433). La liberación de Fausta es una de doble filo, demuestra subjetividad ante Aída al tomar sus perlas, pero también manifiesta su liberación del trauma y quizá por primera vez el control de su cuerpo y su vida ya que, decide sacarse la papa que se ha insertado en su vagina y finalmente logra llevar el cuerpo de su madre al mar.

En los largometrajes, *Roma*, *La mujer sin cabeza*, y *La teta asustada* se resalta una herencia que se remota a los tiempos de la colonia. Desde la colonización de las Américas se inició un proceso de redistribución social, laboral y racial, en el que se centralizó a Europa como la productora de conocimiento. Por lo que todo aquello que proviniera de ella, también sería considerado como un estándar de lo adecuado. Ultimadamente, se asoció desde una perspectiva eurocéntrica una dinámica de poder que se manifiesta como poder y superioridad en el pudiente, blanco y europeo, y en subordinación, opresión e inferioridad al indígena y subalterno. El proceso de rearticulación de poder tomo lugar lentamente a través de la repetición o perpetuación de un sistema que marginalizó a los indígenas a trabajos considerados inferiores, como aquellos que se relacionan con las labores domésticas, y la servidumbre. Eventualmente, llegó a ocasionar que las mujeres (aunque no se limita solo a ellas) que trabajan en la

profesión pasaran por un proceso de devaluación, invisibilidad y que fueran consideradas mercancía desechable, lo cual a su vez expone a las trabajadoras a abusos por la mala regulación que existe en la profesión. Sin embargo, de acuerdo a los estudios de Lefebvre, la naturaleza repetitiva de la cotidianidad puede crear una diferencia y cuando esta se expresa con intensidad, puede a la vez crear una ruptura con efectos temporales, como se puede observar en *Roma* y *La mujer sin cabeza*, con efectos de visualización del subalterno. En *La teta asustada*, los efectos toman lugar a través de una devaluación que lleva a la utilización y conversión del subalterno en mercancía reemplazable y desechable. En las tres películas se puede observar la interseccionalidad de la violencia, que demuestra diferentes factores que colaboran como ejes de opresión: raza/etnia, estatus socioeconómico, género. Finalmente, mi argumento concluye con el desafío de Fausta al sistema que la fuerza a salir de su cotidianidad y que la expone al abuso de un sistema que tiene raíces desde la colonia. Hasta ahora, se ha tomado en cuenta el espacio ocupado y como este se ve permeado por la cotidianidad, y como el espacio influye en las dinámicas del poder y la opresión, pero, en el siguiente capítulo analizo los aspectos fantasmagóricos y la *imagen dialéctica* para contraponer el espacio urbano y el rural. Una yuxtaposición de los espacios, pueden resaltar el fracaso de la modernidad, pero a su vez, también se pueden encontrar entremedios que desafían de cierta manera el sistema opresor al balancearse entre sistemas de poder y opresión creando su propio espacio.

CAPÍTULO 2

FANTASMAGORÍA Y LA IMAGEN DIALÉCTICA

Se vive en tiempos en los que la tecnología va de la mano con las artes. Tomemos por ejemplo la cinematografía. El aspecto relevante para este capítulo es la habilidad que provee en transportar a una audiencia a tiempos diferentes, insertando imágenes, u objetos que toman diferentes significados, tanto para los personajes como la audiencia. Con esto en mente es que en este capítulo se tomaran en cuenta los estudios de Walter Benjamin para analizar imágenes fantasmagóricas e imágenes dialécticas capturadas en *Roma*, *La teta asustada* y *La mujer sin cabeza*. Para comenzar con el estudio, primero definiré con más detalle los conceptos de *fantasmagoría* y la *imagen dialéctica* para poder analizarlos en conjunto con la cotidianidad y la formación de espacio en una sociedad, poniendo énfasis en la relación entre la ruralidad y la urbanidad. Para ello, me baso en las ideas de Carolina Rueda (2019), para hacer referencia a elementos históricos en los filmes que no solo se entretajan en la cotidianidad de los personajes, sino que también en la memoria colectiva social, y que por lo tanto podrían se pueden observar cómo manifestaciones de un progreso truncado en América Latina. Me enfocaré en El halconazo en México, las guerras paramilitares en Perú y las dictaduras en Argentina. Finalmente, se estudiará lo que considero transgresores, en este caso, personajes que se manejan en un entremedio rural y urbano, y por lo tanto manifiestan una dinámica diferente entre el poder y la opresión.

El fracaso de la modernidad: *Fantasmagoría y la imagen dialéctica*

Sin duda, la *fantasmagoría* es un concepto versátil, por lo que es usado en diferentes disciplinas y aunque una de las personas más reconocidas en cuanto al tema es Walter Benjamin, antes de llegar a su versión de lo fantasmagórico, es necesario hacer referencia a una exhibición teátrica que se estrenó a finales del siglo XVIII, pero que obtuvo mayor atención en los siglos XIX y XX. De acuerdo con los estudios de Tom Gunning, *Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and its Specters* (2004), no fue sino hasta finales del siglo dieciocho, después de la revolución francesa que se introdujo una nueva técnica teatral. Se desprendía de la utilización de un escenario iluminado, pero, por primera vez, en lugar de iluminar, se optó por sumergir a la audiencia en total oscuridad. En este contexto, *fantasmagoría* se describe como una técnica teatral en la que un artista moderno, Etienne-Gaspard Robertson, combinó sus conocimientos en la pintura y en la ciencia (utilizando un precursor al proyector, en el cual se utilizaba una lámpara que iluminaba imágenes pintadas sobre vidrio para ser proyectadas en objetos dentro de los escenarios con una audiencia casi completamente a ciegas) para evocar apariciones que provocaran miedo, como muertos, fantasmas, espectros. Gunning describe la experiencia de la siguiente manera:

Phantasmagoria literally took place on the threshold between science and superstition, between Enlightenment and Terror. Robertson's gathering of phantoms took place behind a huge archaic door, covered with mysterious hieroglyphics (those ancient Egyptian symbols whose mysterious meaning had not been deciphered) that connected the salon physique to the main auditorium of the Phantasmagoria. On the other side, the scientific

demonstration taking place in this anteroom could convince viewers that at the end of the eighteenth century mankind was about to enter a brave new world and embark on a new path of scientific progress. But the other side of the door revealed that this new world would still be haunted by an old one (3).

Aunque, el concepto de *fantasmagoría* acompasa varios significados, en este estudio se alude a la noción que Carolina Rueda (2019) ha interpretado utilizando los conceptos de Walter Benjamin, el cual se describe como un conglomerado paradisiaco capturado por el consumo y la caída cultural que se manifiestan como ilusiones incumplidas en las clases bajas, en este caso, los indígenas o mestizos en los filmes (37). En *La teta asustada*, por ejemplo, se hace una división de representaciones en las que Fausta y su madre, Perpetua viven de una manera más tradicional (todavía comunicándose principalmente en quechua), como si viviesen en el pasado, mientras que la familia de Lúcido se contrapone con una representación más moderna, distraídos por el consumismo. La *fantasmagoría* en las películas, argumento, se ve representada en lo que considero un fracaso del progreso o un progreso truncado. Pero este es drásticamente notable en las clases bajas.

Considerando la cotidianidad subalterna que se ha formado desde los tiempos de la colonia (ver capítulo 1), la cual Quijano (2000) asocia con la colonialidad del poder, no resulta sorprendente observar que en las tres películas se hace una división social a través del espacio ocupado por las clases altas y bajas. Es decir, aunque en las películas se puede observar un desarrollo del progreso (aquí me enfoco en el aspecto estético de los espacios ocupados, por ejemplo, las casas habitadas), esta imagen de desarrollo y progreso se contrapone con los espacios decadentes que ocupa la clase baja. Para poder

estudiar imágenes específicas en los filmes, también es necesario analizar ciertos objetos o espacios que enfatizan esa sensación fantasmagórica que alude a diferentes temporalidades. La *imagen dialéctica* de Benjamin, por ejemplo, resume Rueda en su estudio (2019), “puede ser un objeto físico o artefacto cultural [...] dentro de la historia materialista, es el objeto que al contener varios significados permite la inserción de *otra* temporalidad” (39).

Sucesos históricos y fantasmagóricos

En *La teta asustada*, los efectos de la *fantasmagoría* se podrían estudiar de una manera muy lineal siguiendo el modelo de Etienne-Gaspard Robertson. La primera escena expone al espectador a un ambiente negro, mientras que lo visual es negado, lo sensorial entra con una voz en off. La pantalla se queda en negro durante la narración que Perpetua canta (en quechua) en detalle: “This woman who sings was grabbed, was raped that night. They didn’t care about my unborn daughter. They raped me with their penis and hands, with no pity for my daughter watching them from inside” (0:00:54). El canto de Perpetua crea una imagen sensorial, que después formará ecos durante el transcurso de la película, en los cuales, no solo su prematura e injusta muerte deja una sensación de un espectro, sino que su cuerpo sin vida se manifiesta como una resonancia en la memoria colectiva (Rueda 77). El cantar de Perpetua se escucha más adelante en un encuadre que muestra a las mujeres de la familia de Fausta preparar el cuerpo de la fallecida madre. Para evitar la descomposición del cuerpo, un menjurje se le está siendo aplicado. La voz en off de Perpetua se escucha justamente después de que Fausta aceptara ir a trabajar a

“la casa de arriba,”² y el cuerpo sin vida de Perpetua se convierte en una de las imágenes dialéctica más sobresalientes. En esta escena se deja saber que el preparar cuerpos en esta familia y en el vecindario es algo de lo más común, cotidiano. Pero, también critica la facilidad con la que un cuerpo indígena puede ser desechado sin que exista cuestionamiento alguno tanto en el presente por la falta de recursos, pero también en el pasado en los tiempos de gran inestabilidad, que, como un espectro del pasado, indaga en la memoria un recordatorio de la violenta historia peruana, en especial durante las masacres que tomaron lugar entre los enfrentamientos paramilitares y el Estado. La tía de Fausta pasa a decir: “A tanta gente hemos ayudado para conservar sus muertitos, ¿y cómo íbamos a demostrar su existencia a las autoridades? Si ni foto teníamos, menos de ley teníamos, no había prueba de que habíamos nacido menos de que los habían matado” (0:20:27). El cuerpo de Perpetua transporta a la familia de Fausta a un pasado traumático, la cual se ha desplazado de su pueblo como consecuencia de la violencia. Llosa en varias ocasiones hace una yuxtaposición de la muerte de Perpetua, algo horroroso, oscuro, como el cuarto que Robertson preparaba para su audiencia, y lo contrasta con fiestas de bodas, algo que se asociaría con un momento de felicidad, utópico, quizá el progreso que Lúcido esperaba encontrar al desplazarse a Lima. Utilizando los espectáculos fantasmagóricos de Robertson, podríamos asociar su cuarto oscuro con el espacio que hoy en día la familia desplazada ocupa, y pese que su vida del diario está rodeada de distracciones como el consumo (las decoraciones y preparativos para las bodas, en especial la de Máxima), y

² Es necesario notar que, aunque los personajes utilizan “la casa de arriba” para ubicar la casa de Aída, en realidad, su casa se sitúa físicamente abajo del pueblo, en el centro de Lima. Esto en sí podría ser una alegoría a la cotidianidad sistemática del subalterno, en la que se continúan ubicando por debajo, tal vez para hacer esa distinción de clase y económica. Discuto esto con más detalle abajo.

aparenta brindar satisfacción para todos, el pasado continúa latente en el presente y sus efectos. El nombre de Perpetua en sí tiene una multiplicidad de significados, por una parte, su nombre se puede asociar con la perpetuación de un sistema que no es igualitario, con lo antiguo, pero también con la perpetuación del trauma. La familia de Fausta se distrae con los anhelos del progreso (por medio de su pequeño negocio de eventos y la boda de su hija Máxima), olvidan temporalmente la muerte de Perpetua, es decir, viven en un mundo fantasmagórico, encabezado por Lúcido, quien expresa no querer imágenes tristes en la boda de su hija, más sin embargo ocupando un espacio precario, con casas sin terminar y progreso truncado.

Por falta de trabajo y en busca de mejores oportunidades pobladores de regiones rurales, usualmente compuesto de campesinos y grupos indígenas, se han visto obligados a desplazarse a ciudades. Sin embargo, la promesa de superación igualitaria para todo aquel que se esfuerce, empujado por los movimientos de modernización, no fue más que una fallida ilusión. Aquellos que abandonaron sus pueblos, como el tío Lúcido, viven en un estado de precariedad enmascarado por fantasía e ilusiones truncadas. Esto se muestra desde las primeras tomas que exhiben las construcciones incompletas en el vecindario donde vive la familia de Fausta. La cámara en planos generales muestra con detalle la aridez del paisaje en que se vive y desde adentro de las casas se puede observar la vasta sequedad que rodea a los miembros de esta comunidad. De una manera contrastante, la casa de Aída (la patrona de Fausta) se separa del resto (las afueras y el centro de la ciudad de Lima) con un gran muro que acentúa esa división de clase, laboral y racial. La casa es grande y está rodeada de plantas, un jardín verde y lleno de vida. Para poder salir de su comunidad, Fausta y sus vecinos tienen que bajar una larga escalera que divide la esfera

rural de la urbana. La desolación del vecindario es contrastada con objetos coloridos, consumidos como mercancía para encubrir el fracaso del progreso, principalmente por medio del pequeño negocio de bodas que Lúcido y su familia manejan. La contraposición de la pobreza y el falso progreso se representa durante el largometraje, pero hay una escena en particular que lo enfatiza. En una toma se hace una yuxtaposición del vestido de novia de Máxima (María del Pilar Guerrero) que encubre el cuerpo de Perpetua. El vestido de Máxima es la encarnación de la ilusión misma de lograr festejar una boda basada en la asimilación de la cultura eurocéntrica (vestido con larga cola, pastel grande, paisajes exóticos, flores y decoraciones coloridas), mientras que el cuerpo de Perpetua representa la incapacidad de esta familia de cubrir los gastos para la preparación del cuerpo en una funeraria, y la transportación para el entierro de este. Pero, a la vez, la escena puede ser un recordatorio de lo que Spivak (1988) considera un “subtext of the palimpsestic narrative of imperialism be recognized as ‘subjugated knowledge,’ ‘a whole set of knowledges that have been disqualified as inadequate to their task or insufficiently elaborated: naïve knowledges, located low down on the hierarchy, beneath the required level of cognition or scientificity’” (76). Examinemos un momento la posición del vestido de novia, este está por encima del cuerpo, posiblemente para resaltar el contraste entre lo oscuro y triste, como la muerte de Perpetua, y la distracción que se desarrolla durante toda la película, la boda de Máxima. Se sabe que novias a lo largo de la historia han utilizado el color blanco para sus vestidos, y que, en realidad, el color blanco no era tan popular, pero la reina Victoria en el año 1840 hizo el vestido blanco con una silueta ajustada en el torso y con una falda ampona (Brennan 2017) tan famoso que hoy en día al igual que Máxima, las mujeres continúan escogiendo vestidos similares para contraer

matrimonio. De esta manera, con un objeto tan común como lo es un vestido de novia, se expone una historia que se ha impuesto desde los tiempos de la colonia, que, aunque la familia de Lúcido ha creado su propio espacio en las periferias de Lima (tema que discuto más adelante), el cuerpo debajo del vestido es un recordatorio del desplazo violento que ha tomado lugar. Esta contraposición de la *imagen dialéctica* que evoca el cuerpo de Perpetua se fortalece a un más debajo del vestido de Máxima, ya que inserta el pasado en el presente, pero también la boda que está por venir.

Como menciona Carolina Rueda (2019), los estudios de la antropóloga Kimberly Theidon, fueron utilizados por Llosa como inspiración de su película (43). Theidon (2004) por su parte explica que durante la matanza de LLocllpampa de 1985 (la cual tomó lugar en Ayacucho, Perú, durante un enfrentamiento militar contra el grupo terrorista Sendero Luminoso), algunas mujeres se encontraban en estado de embarazo cuando fueron violadas y torturadas. Los testimonios de algunas víctimas confiesan que los jóvenes nacidos en estas circunstancias manifiestan problemas fisiológicos, producto de la transmisión de terror a través del amamantamiento materno, mientras que las madres sufren de un envejecimiento prematuro (74). Estoy de acuerdo con Rueda, que si bien, la película no es un documento real, en ella se ve representado este suceso en la historia (80) por medio del trauma que expresa Fausta y el posible envejecimiento prematuro de Perpetua.

Otra *imagen dialéctica* se representa simbólicamente a través de la papa que Fausta utiliza para protegerse de ser violada, ya que esta hace un recordatorio de las masacres que tomaron lugar en el pasado violento del Perú, pero tienen una resonancia con el presente tanto para Fausta, como para la audiencia. Coincido con Varas (2012), la

cual mantiene que el tubérculo introduce dos memorias, una que le fue heredada por su madre y la que ella misma adquiere (al ser testigo de la violación dentro del vientre de su madre) y que se manifiesta como posmemoria al sufrir de la teta asustada (34). A la vez, la papa también representa la transcendencia del trauma a través de diferentes temporalidades. Es decir, para Fausta, el trauma experimentado por su madre durante las masacres que tomaron lugar por medio de paramilitares y el Estado, en el presente continúan afectándola. Pero, la audiencia también estando en el presente puede percibir la enfermedad de “recuerdos tóxicos,” como explica Rueda (2019), traspasados por Perpetua a Fausta (77). Una clara imagen sobre este estado de permanente trauma y dolor se puede ver cuando Fausta corta las raíces crecientes que salen de su vagina, enfatizando un dolor que por más que se oculte figurativamente dentro de la vagina de Fausta, no se puede ocultar del todo (por ejemplo, las raíces que ella tiene que cortar frecuentemente), sino que ella carga con el dolor y el trauma literalmente dentro de ella con la papa. La papa, un tubérculo tan esencial en la vida diaria del Perú, también tiene un efecto fantasmagórico. Para Fausta, esta representa una incomodidad que sirve como ambos, un recordatorio de su trauma y la creencia de poseer una predispuesta vulnerabilidad al abuso sexual, incluso si ella usa la papa para su protección. Fausta y su madre Perpetua son prácticamente sinónimo de lo antiguo y arcaico y esto se nota con su fortalecido lazo con el quechua, pero también con el dolor de su pasado traumático, en el cual ellas optan por recordar a través del canto narrativo de Perpetua, y la papa que Fausta se inserta. Por otra parte, la familia de Lúcido se asocia con el progreso, como menciona Vich (2014), la familia de Lúcido se puede percibir como una “celebración del progreso del migrante dentro del modelo capitalista [que] parece proponer la necesidad de un olvido apresurado,

que en vez de confrontar y procesar el trauma del desplazamiento producto de la violencia política, más bien huye de él con ansiosa urgencia” (535). Por ejemplo, habiendo dejado su pueblo y con su partida introduciendo una amnesia que les permite continuar adelante, se hace una diferencia significativa entre el pasado, representado por Fausta, y el presente, asociado con Máxima. Para Máxima, la papa forma parte de un ritual, con el cual ella puede demostrar que está lista para casarse, pero que puede verse como un ritual para lograr introducirse al progreso fantasmagórico como una reconocida limeña. En una escena, Máxima es puesta a prueba en frente de sus familiares y los de su futuro esposo. Máxima tiene que pelar la papa y comprobar que ella es una buena candidata para el matrimonio. La prima de Fausta pasa la prueba rodeada por un círculo de personas posiblemente ya reconocidas como limeñas, así que esta no solo es una prueba para ella, sino que también una que su familia debe pasar junto con ella. Fausta, de lo contrario es una encarnación de dolor y una extensión de este a través de las raíces de la papa, pero también una lucha por recordar la memoria histórica. La boda de Máxima por su parte, como menciona Vich (2014), es una “exitosa inscripción de toda esta familia en el espacio urbano”, y “la puesta en escena de la capacidad que Lúcido y sus familiares ahora tienen para acceder a bienes con los que logran construir” (339), su precio a pagar una amnesia de su violento desplazamiento a las periferias de la urbanidad. Las raíces de la papa que Fausta se inserta a la vez, pueden ser vistas como la extensión de una herencia colonial, la cual sistemáticamente continua teniendo efecto en la manera en que ella es vista por ser indígena, y una empleada doméstica, es decir, aquellos como Fausta que están vinculados con los pueblos originarios siguen siendo oprimidos, usados y descartados, mientras que los que se asemejan al nuevo sistema capitalista, como la

familia de Lúcido, viven en un mundo fantasmagórico que aunque aparentan tener la habilidad de superarse a través de mucho trabajo, continúan viviendo en la precariedad, representada por su vecindario a medio terminar, pero no sin antes hacerlos padecer de amnesia y costarles su memoria.

A parte de un contraste a través de la papa entre Fausta y Máxima, hay un elemento más que resalta. Máxima y sus hermanos forman parte de la primera generación en un lugar que no se puede considerar rural o urbano. El pueblo donde nació Fausta, su madre y su tío posiblemente si se puede considerar un área rural. En el largometraje no se visualiza esta zona, pero sí se escucha hablar sobre el pueblo donde nacieron. Además, Llosa hace una asociación al pueblo a través del lenguaje, ya que Perpetua, Fausta, y su tío Lúcido, hablan quechua, mientras que a Máxima y sus hermanos, no se les escucha hablar, pero el español. El otro extremo, la urbanidad está representado por Aída y su clase social, y “todo Lima” que va a ver su concierto. Los hijos de Lúcido, como primera generación, no son como Fausta, pero tampoco como Aída. Ellos forman parte de un nuevo lugar que manifiesta elementos de ambos. El lugar que ellos ocupan es muy interesante, observemos a Máxima por un momento. A comparación de su prima Fausta, Máxima no es reservada, expresa sus deseos y caprichos sin pena. Además, Máxima no vive en un mundo traumático, sino que ella se maneja en el mundo creando su propio espacio, uno con sus propias reglas. Es decir, Máxima no refleja del todo a la tradición eurocéntrica, ni manifiesta lo que se considera apropiado del todo, pero tampoco mantiene esa raíz tan apegada a la tradición indígena; ella es una transgresora, un individuo que se maneja entre dos esferas. En sí, ella podría ser una ruptura de cotidianidad, como menciona Lefebvre (2004), “Social times disclose diverse

contradictory possibilities: delays and early arrivals, reappearances (repetitions) of an (apparently) rich past, and revolutions that brusquely introduce a new *content* and sometimes change the form of society” (14). Si se considera, la repetición y cotidianidad como un elemento que forma y adiestra a individuos a actuar de cierta manera, por definición, el repetir esa conformación crea en sí un espacio para la existencia de nuevo contenido que redefine la interacción social y como esta influye las dinámicas de poder y opresión en los nuevos integrantes. Así, como tal vez la descendencia de Fausta pueda tener la habilidad de introducir su propio espacio, no perteneciendo al de su madre, y tampoco al de Aída, sino que su existencia misma puede verse como una manifestación de resistencia a un sistema de opresión.

Roma, por su parte exhibe elementos fantasmagóricos que entretejen la masacre del 2 de octubre de 1968 (la matanza de Tlatelolco) y la masacre del 10 de junio de 1971 (El halconazo), en las cuales ocurrió una opresión violenta de parte del Estado hacia el departamento estudiantil. *Roma*, al igual que *La teta asustada*, no forman parte de la historia como documentación real de los hechos, pero sí se ven reflejados acontecimientos como las masacres, que afectaron tanto a los personajes en los filmes, como a la ciudadanía de esa época. Interesantemente, *Roma*, resalta los efectos que esta versión histórica tiene en los miembros de diferentes clases sociales. Para dar un poco de contexto histórico, la matanza de Tlatelolco tomó lugar 10 días antes de la sede de los Juegos Olímpicos número XIX. Por lo que, semanas antes del evento, como es normal, periodistas llegaron a México preparándose para cubrir el evento. En Europa, se desataban una serie de protestas estudiantiles y en Estados Unidos se protestaba la guerra de Vietnam. Todos estos factores, llevaron a los estudiantes mexicanos a protestar la

violencia policial, la cual era muy constante en esa época. Pero, el Estado, optó nuevamente por ejercer poder a través de extrema violencia y con un movimiento militar logró contener la marcha estudiantil masacrando a estudiantes a punta de disparos (Nájar 2018). El halconazo por su parte ocurrió como consecuencia de una marcha estudiantil. Estudiantes de la Universidad Autónoma de México y del Instituto Politécnico Nacional organizaron una caminata para demandar la liberación de presos políticos, y para exigir mejores fondos educativos. La respuesta del Estado terminó en una violenta opresión en la que grupos paramilitares (Los halcones) colaboraron con la matanza de hasta 120 personas y cientos de heridos, entre ellos estudiantes, civiles y prensa nacional e internacional (Aristegui 2019).

Cuarón explica en *Road to Roma* que la relevancia de estos sucesos no se remota por ser los primeros en suceder, ya que ya habían ocurrido otras protestas en el pasado, sino que estas protestas por primera vez no solamente afectaron a las clases bajas, sino que también a las clases medias. Efectivamente, la clase media se vio afectada en ambas protestas, después de todo, esta es la clase que tiene los recursos para enviar a sus hijos a la universidad. Pero, con intención o sin intención, Cuarón, en su largometraje expone una gran brecha social. El personaje de Fermín (Jorge Antonio Guerrero, padre de la hija de Cleo) por ejemplo, en un momento íntimo, demuestra a Cleo parte de su entrenamiento y comparte “le debo la vida a las artes marciales. Yo crecí con muchas carencias, ¿sabes? De chamaco, cuando mi mamá se murió, me llevaron a vivir a Neza. Allá, con mi tía. Que entre mis primos me madreaban, que las malas compañías, que empecé a tomar y caí en el chemo. Me andaba muriendo” (0:25:25). Su testimonio otorga una profundidad al personaje, y una complejidad que expone la vulnerabilidad a la que

personas en la precariedad enfrentan. Por un lado, Cleo inserta una imagen fantasmagórica como una representante de los indígenas/mestizos que ya han sido desplazados a la ciudad en busca de mejores oportunidades, pero, posiblemente también escapando violencia, por ejemplo, en la película se explica que los terrenos de la madre de Cleo han sido tomados a la fuerza. Pero, Fermín, por su parte, forma parte de aquellos que todavía viven en zonas rurales entre casas medio terminadas y la precariedad.

En otra escena, con un plano de conjunto se muestra a decenas de jóvenes entrenando sincrónicamente una rutina utilizando palos de bambú, el cual introduce una *imagen dialéctica*, ya que palos de bambú del mismo estilo fueron utilizados durante la masacre en contra de los manifestantes. Por ello, la audiencia desde sus sillas en el presente, son expuestos a imágenes que los transportan al pasado de masacres estudiantiles. Los jóvenes en la escena siguen las ordenes de entrenadores que asemejan la vestimenta militar, cuya inclusión representa el entrenamiento de paramilitares (Los Halcones) por personal del Estado. Los grupos paramilitares se han visto involucrados en varias ocasiones en manifestaciones como El halconazo y la masacre de Tlatelolco, por lo cual, la inclusión de este evento en la película tiene un efecto fantasmagórico de la violencia con la que se ha reprimido a la ciudadanía mexicana a través del uso de grupos paramilitares que el mismo Estado recluta y entrena, en especial durante la década de los sesenta (Aristegui 2019). Entre los jóvenes siendo “entrenados” se encuentra Fermín. Al terminar el entrenamiento, todos los jóvenes se deshacen de las varas de bambú, excepto él. Cleo lo confronta, esperando que la ayude con el embarazo, pero el joven agresivamente la amenaza “si no quieres que te parta tu puta madre y a tu pinche criaturita, no lo vuelvas a decir” (1:25:14), refiriéndose a que el hijo que espera Cleo sea

de él. Más adelante, en busca de una cuna, Cleo, el chofer de la familia y la madre de Sofía pasan por la manifestación estudiantil que simula El halconazo. Con un traveling, la cámara muestra la marcha pacífica momentos antes de que la masacre ocurra. Una vez dentro de una tienda, Cleo y los otros individuos que la acompañan son testigos del caos que se desata afuera. Fermín reaparece en este momento, pero esta vez él no está sosteniendo una vara de bambú, ahora él carga un arma de fuego y por un momento se observa a Fermín contemplando la idea de disparar contra Cleo. Sin embargo, Fermín opta por disparar en contra de un protestante que había entrado buscando ayuda. El arma de fuego que Fermín tiene sobre sus manos también sirve como un objeto dialéctico, ya que este es un recordatorio de las intimidaciones que enfermeras y doctores experimentaron al atender a heridos de las protestas, ya que se especula que la intención del grupo paramilitar no era disolver las protestas, sino matar a los involucrados como parte de una represión extrema (Aristegui 2019). Durante el clímax de esta toma se une la memoria personal de Cleo con la memoria colectiva de un historial de masacres en el país (y en Latinoamérica). Fermín termina con la vida del estudiante, lo cual se podría interpretar como el silenciamiento y la opresión de la democracia para una persona de clase media, afectada por las masacres, mientras que para Fermín y para Cleo, la opresión se puede interpretar como la institucionalización de todo un sistema que colabora con su devaluación, invisibilidad, y conversión en mercancía reemplazable. El mundo de Fermín y Cleo es muy diferente al de la familia para la que Cleo trabaja. Fermín ha estado expuesto a la precariedad desde pequeño y esto lo ha expuesto a ser manipulado y utilizado por grupos paramilitares como Los Halcones. Cleo por su parte, ha sido

desplazada de su pequeño pueblo en busca de trabajo y mejores oportunidades en la ciudad.

Otro contraste relevante entre la experiencia de las clases bajas y la de las clases medias/ altas se ve representado por el espacio ocupado. En *Roma* hay tres contrastes que sobresalen, uno de ellos es la comparación entre la vida rural y la vida urbana. La cámara hace largas tomas laterales para mostrar la grandeza de la casa familiar, la cual está adornada con un materialismo moderno: un gran comedor, televisión, un coche que apenas cabe en la cochera. El progreso es eminente a lo largo de la calle Roma, la cual es un barrio muy conocido en México y en los años setenta (la época de la película) fue la definición de progreso. A la vez, esta familia como menciona Sánchez Prado (2018), “is constructed upon the uneven modernization of the so-called “Mexican miracle.” En la que la familia se beneficia directamente de profesiones fundadas por el Estado, como por ejemplo el trabajo de Antonio como doctor en uno de los servicios gubernamentales más esenciales en el país (Sánchez Prado 2018), el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). Este dato se ve representado cuando Antonio llega a su casa en su enorme coche y una carpeta con las siglas IMSS se ve a un lado, como si la escena exhibiera la riqueza de la familia como una que está ligada a las contribuciones del Estado, pero que beneficia más a las clases altas que a las bajas. Desde esta escena se va formando una conglomeración de productos consumidos (coches, televisores) por las clases altas, pero que en las clases bajas se ven como espectros de un progreso prometido que no llegó del todo.

El encanto del progreso se rompe cuando Cleo va en busca de Fermín a su pueblo. Los carros grandes y lujosos de la calle Roma son remplazados con un

deteriorado autobús en el que viaja Cleo. La imagen se complementa con la suciedad del pueblo, y las calles de terracería llenas de lodo. Unas tablas son utilizadas por la gente del pueblo para evitar mojarse al caminar de un lugar a otro. Al igual que en *La teta asustada*, las casas de los pueblerinos están incompletas y están hechas de materiales baratos como el ladrillo, pedazos de madera y láminas de cartón cubiertos con productos de petróleo. Los pocos carros que se ven son viejos. Las “ruinas” también aquí se pueden ver como una manifestación de un progreso truncado, y también se pueden observar objetos fantasmagóricos que distraen a sus habitantes, como, por ejemplo, los instrumentos musicales que toca el amigo de Fermín, en lo que parece ser una práctica de la banda que él forma parte. Pero justo detrás de esta imagen, se ve una ciudad, posiblemente la Ciudad de México, lo cual colocaría el pueblo de Fermín en las periferias de la ciudad, muy similar al vecindario que ocupa la familia de Fausta en *La teta asustada*. Esto explicaría la diferencia entre las casas que se puede ver, unas hechas con ladrillos, otras con láminas de cartón, y otras con una combinación de materiales. Es decir, dentro de la población de este pueblo se puede ver la diferencia entre las personas que han sido desplazadas a las periferias de la ciudad desde hace tiempo y posiblemente, las que se van incorporando recientemente. Estoy de acuerdo con lo que Sánchez Prado (2018) continúa diciendo: “the concurrence of urban development and rural failure became the infrastructure that led to the new ways in which social class was constructed through race,” ya que todas las casas visibles en el necesitado pueblo tienen signos de deterioro, y se ven incompletas. Por otra parte, se muestran torres de electricidad, expresando los inicios del progreso, pero a la vez se ve a personas cargando cubetas vacías, para poder llenarlas de agua, un servicio que no está disponible del todo. Por lo

que la *fantasmagoría* y la *imagen dialéctica* en esta escena se combinan en las ruinas para servir como un recordatorio del desplazamiento, pero, también como una manifestación de la falta de desarrollo en las zonas ocupadas por el subalterno.

La distracción puede funcionar como un recurso utilizado para el encubrimiento de este deterioro o del progreso truncado, por ejemplo, en el pueblo se puede ver un evento de una campaña política y como parte de este se ha traído un espectáculo, en el que un hombre es arrojado como una bala en forma de diversión. Sin embargo, esta distracción se contrapone con las dificultades del diario de los habitantes y las precarias condiciones en las que viven. Los elementos dialécticos en *Roma* aparecen como una crítica sutil de la opresión del pueblo mexicano. En primer lugar, como se ha mencionado antes con las masacres del 68 y del 71, se expone la supresión civil y democrática. Pero, también se entreteje la íntima relación que México ha tenido a lo largo de la historia con la revolución. La Revolución Mexicana es considerado uno de los periodos más inestables en el país. Como se sabe, su erupción tuvo lugar como consecuencia de una opresión clasista, en la que tierras de campesinos fueron hurtadas a la fuerza y divididas en latifundios que no solo beneficiaron a muchos que ya eran ricos, sino que también a muchos que eran extranjeros. Una de las principales metas de la revolución era la distribución igualitaria de tierras, cuya meta atrajo el apoyo de grupos indígenas, en especial en movimientos Zapatistas. En *Roma*, hay dos escenas que resaltan una herencia específica de ese periodo, la institucionalización de la revolución por medio del partido político PRI (Partido Revolucionario Institucional), el cual desde su fundación en 1929 (llamado Partido Nacional Revolucionario originalmente) se había comprometido con la ciudadanía para cumplir con la promesa de repartición de tierras. Pero, al igual que la

modernidad, esta fue una de las muchas promesas incompletas. Cuando Cleo llega al pueblo de Fermín, se puede escuchar un altavoz que insinúa un evento político, en este se menciona que el político presente se asegurará de “mejorar la infraestructura de este lugar” y que tomaran “las medidas pertinentes, las más sencillas” (1:14:20), para desarrollar el decaído pueblo, con la ayuda del presidente Luis Echeverría Álvarez. El presidente estuvo en el poder de 1970 a 1976, y efectivamente, se lo conoce por apoyar reformas agrarias que se suponían mejorarían zonas rurales conocidas como ejidos. Pero, el desplazamiento de Cleo a la ciudad y de los habitantes del pueblo de Fermín en las periferias de la ciudad se pueden ver como el resultado del fracaso posrevolucionario y sus fallidas reformas agrarias, que tuvo como resultado el desplazamiento masivo de campesinos a las ciudades (Sánchez Prado 2018). Un efecto dialectico se introduce en una conversación entre Adela y Cleo, en la que se deja saber que los terrenos de la madre de Cleo fueron tomados a la fuerza. El robo de terrenos ha sido una práctica que se ha realizado desde antes de la Revolución, pero que se intensificaron después del suceso, ya que la gran inestabilidad política, y la precariedad del pueblo crearon condiciones perfectas para el abuso de los más vulnerables. En *Roma*, también se manifiesta esto cuando las tierras de los amigos de Sofía son incendiadas por campesinos que acusan a los terratenientes de robar sus terrenos. Con un contraste tan drástico de poder entre los campesinos y los dueños de las haciendas incendiadas, es casi imposible que los campesinos puedan reclamar justicia. Esta imagen tiene aires fantasmagóricos que revelan las dinámicas de opresión y poder entre los campesinos y los terratenientes desde los tiempos de la revolución y los cuales continúan siendo un gran problema en las partes más rurales del país hoy en día.

Por otra parte, es importante mencionar que también se nota una distinción entre los lugares que ocupan las empleadas domésticas en la casa en la que trabajan y el lugar que normalmente es habitado por los patrones. Para llegar al cuarto del servicio es necesario subir por unos escalones que aparentan un estado incompleto o decaído. Esta escalera también da acceso al techo de la casa, espacio en el cual se enfatiza la mundana vida laboral de las sirvientas de la calle Roma. En una toma se muestra que, como Cleo, hay muchas otras mujeres lavando ropa en lavaderos muy alejados de evocar modernidad. El encuadre se abre para mostrar las acciones casi automáticas de las trabajadoras domésticas y sonidos extradiegéticos y diegéticos resaltan a niños bajo el cuidado de las empleadas y perros ladrando (00:11:30). Las empleadas domésticas como se mencionó en el capítulo anterior funcionan bajo una dinámica compleja que navega sobre una pequeña línea entre la intimidad y la privacidad. Los espacios que son exclusivos de los empleados tienen signos de deterioro, los lavaderos, por ejemplo, no encajan con el resto de la casa. La cocina por otra parte también demuestra falta de atención cosmética. Ambos espacios son utilizados estrictamente por las empleadas domésticas, y solamente a ellas se las ve utilizándolos. Los espacios utilizados por los dueños, como el comedor, la sala y los cuartos tienen una apariencia muy diferente. En ellos abunda la luz y los detalles que resaltan un estatus social medio/alto. Como menciona Shaw (2017) en su estudio³, existe un elemento dialéctico de intimidad y distancia entre las trabajadoras y los patrones, al igual que una relación de familiaridad que coexiste con el extrañamiento y la deshumanización, por lo que este contraste entre espacios habitados por las sirvientas y los señores de la casa podría ser una manifestación

³ El estudio de Shaw no analiza la película *Roma*, pero igualmente puede ser aplicado en esta película.

de esta complicada relación, pero también de una marcada discrepancia social que es reforzada diariamente en los espacios habitados. Por ello, aunque Cleo y Adela hayan sido desplazadas a la ciudad en busca de oportunidades, las ruinas y el deterioro las continúan asechando, incluso dentro de casas enormes como la de sus patrones.

El tercer espacio que se puede observar en la película es aquel que marca la diferencia entre Cleo y Adela. Ambos personajes son otorgados una vida fuera de la esfera laboral. Se las ve a las dos disfrutando de su tiempo libre, salen al cine, a comer y a pasear. Pero, dentro de su esfera laboral, es evidente la diferencia entre una y la otra. Cleo por ejemplo se maneja en un entremedio, ella disfruta junto a sus patrones ciertas áreas a las que se le permite acceso, como la sala donde ella los acompaña a ver la televisión. El cuidado de los niños también es estrictamente una labor de Cleo, y por esta razón ella también se maneja mucho dentro de los cuartos y comparte rutinas cotidianas como la preparación para irse a dormir y el despertar de los niños. Adela, por su parte, solamente se mantiene en la cocina, el patio y el pequeño cuarto que ella cohabita con Cleo. La película revela una jerarquía en la que Cleo funciona como una entremediaria que se comunica entre los señores de la casa y el resto del personal. De hecho, no hay mucha interacción entre los señores y los demás trabajadores, la comunicación está limitada entre Cleo y ellos. En una escena, Sofía le ofrece a su esposo Antonio un té (no entraré en detalle en cuanto a esto, pero cabe mencionar que entre los señores también hay una jerarquía, Antonio, seguido por Sofía), y parecido a seguir las ordenes por una cadena de comando, Sofía se comunica con Cleo y ella con Adela. Adela es la persona que termina haciendo el té, pero no es ella la que se lo lleva, sino Cleo. La película hace una distintiva marca de espacios en los que Adela habita. Al igual que Máxima en *La teta asustada*,

Cleo es una transgresora que crea su propio espacio entre la vida rural y la urbana, y como resultado, su experiencia no es exactamente a la de Adela, ni a la de Sofía.

Consecuentemente, esto también demuestra que incluso dentro de las esferas subalternas existe una jerarquía, y a su vez, que las divisiones de espacio no son del todo líneas blancas y negras, sino que también existen espacios en los que las líneas son un poco borrosas. Estos espacios son una muestra de una resistencia al sistema capitalista y como una forma que utilizan las clases bajas para hacerse presentes manipulando un poco las reglas.

La fantasmagoría en *La mujer sin cabeza* no se sitúa en un suceso específico de la historia argentina. Martín (2016) asegura que situar el filme a un periodo en particular sería como negar su multiplicidad y flexibilidad, mas, estudiando las diferentes representaciones que aluden a los tiempos de las décadas de los setenta y noventa podría acentuar los temas principales de la película: la culpabilidad, responsabilidad, trauma, amnesia y encubrimiento en la cultura postdictaduras en Argentina (80). Lo cual me lleva a argumentar que Martel utiliza el tema de un crimen para criticar los crímenes de las dictaduras de una manera que refleja la vulnerabilidad de las clases bajas y la impunidad de la que se beneficia la clase alta.

Una de las represiones más violentas por parte del Estado en Argentina tomó lugar en la década de los sesenta. La dictadura también llamada Proceso de Reorganización Nacional, fue una dictadura militar que derrocó a María Estela Martínez de Perón, y en su lugar fue elegido en una junta militar Jorge Videla como el nuevo presidente. El periodo, aparte de afectar la sociedad en general, la economía y la cultura, también se conoce como una época de extremo abuso de poder en el que hubo muertes,

secuestros, desapariciones de personas, robo de niños y una atmosfera de inestabilidad en la seguridad tanto social como jurídica (Endepa 2016). Entre los sucesos relevantes están La guerra Malvinas (en la que murieron jóvenes), la implementación del Plan Cóndor (por medio del cual se realizó una persecución y opresión de grupos contrarios y comunistas). La dictadura militar ejerció su poder con una persecución masiva en la que se interrogó, torturó y asesinó a miles de personas (muchos de ellos estudiantes), en centros de detención clandestinos. Finalmente, es necesario tomar en cuenta el surgimiento del grupo Madres de la Plaza de Mayo, compuesto por las abuelas, esposas y madres de los desaparecidos, el cual manifestó una resistencia y reclamación para encontrar a los desaparecidos, en especial a los niños que fueron robados y entregados a familias militares.

La imagen fantasmagórica en *La mujer sin cabeza* comienza con el accidente que expone la posible culpabilidad de la protagonista, Verónica. La primera escena, muestra a jóvenes corriendo en un campo árido, entre ellos Aldo, el joven que posiblemente fue atropellado por Verónica. Desde el impacto de Verónica con “algo,” ella queda en un estado de confusión y el espectador espera fútilmente comprobar su culpabilidad. La protagonista expresa un intento de bajar del auto e investigar el accidente, pero se detiene y en su lugar se coloca las gafas del sol sobre los ojos y continua su viaje. Las gafas del sol que ella utiliza irónicamente le permiten ignorar lo que ha atropellado, pero ese algo que ignora se convierte casi literalmente en un espectro que la persigue en el resto del filme. Pese que aparentemente, Verónica intenta olvidarse del incidente, su memoria y su estado de shock hacen que ella visualice al subalterno, en especial a jóvenes parecidos a Aldo. La película crea una atmosfera espectral, para lograr este efecto fantasmagórico

Martel utiliza desenfoques que borran, invisibilizan y crean apariciones para la protagonista. En una reunión familiar, por ejemplo, Verónica se encuentra con su tía Lala, y la imagen distorsionada de un niño que pasa corriendo se introduce brevemente, a lo que la tía le dice a Verónica que no lo mire y se va. Académicos como Deborah Martin (2013) consideran los elementos fantasmales como una crítica a la dictadura por todos los desaparecidos, pero también como una crítica social por la clara exclusión de las clases bajas (83).

La culpabilidad de Verónica no necesariamente se centra en el crimen, es decir, si ella atropelló o no al joven Aldo, sino que su culpabilidad se ve marcada por sus acciones después de golpear “algo.” Verónica es culpable por su irresponsabilidad y su falta de ética que previenen que ella baje del auto a identificar lo que ella ha atropellado, es decir falla en visualizar al afectado. Un paralelo se puede identificar con la culpabilidad de la sociedad argentina por los sucesos que tomaron lugar bajo la dictadura. No solamente existe una culpabilidad con las personas que efectivamente cometieron actos atroces, como los secuestros, torturas y asesinatos, sino que, igualmente, la sociedad que como Verónica es culpable por preferir obscurecer sus ojos y pretender que nada estaba pasando. Estoy de acuerdo con Martin (2016) cuando dice que “the subsequent cover-up orchestrated by Vero’s family inevitably recall the 30,000 victims of state terror during Argentina’s military dictatorship and the regime’s dumping of bodies in the River Plate” (85), por lo cual, el canal también alude a una *imagen dialéctica*, ya que esta inserta en el presente para el espectador una imagen fuerte de los cuerpos que fueron desechados en el río durante la dictadura. Las imágenes distorsionadas y desenfocadas que Martel usa en la película también enfatizan una imagen fantasmagórica para la audiencia, ya que estas

imágenes van visualizando poco a poco al subalterno, pero al igual que Verónica, los espectadores ignoran o fallan en visualizar al indígena/mestizo en el trasfondo y en su lugar se ven distraídos por la subjetividad de la protagonista (de esto habla más en el capítulo 3).

Pese que las dictaduras terminaron con la presidencia de Carlos Menem, y que la nueva presidencia aparentaba una recuperación económica, las tácticas utilizadas implementaron un sistema neoliberalista, en el que se alentó la superación individualista, pero que se enfocó en gran parte en una oposición “which enabled a willful ignorance of abuses committed against the indigenous other” (309), argumenta Losada (2010). Con fines de levantar el país y restaurarlo, se formó un pacto firmado figurativamente por una amnesia social, con la cual se perpetuaron y se hicieron impunes los crímenes de la dictadura. Este efecto amnésico social se puede ver representado por la misma amnesia que al final Verónica padece, es decir, con un cambio de tinte en el cabello, la protagonista vuelve a su normalidad, no solamente dejando de ver los problemas del subalterno, sino que olvidando su existencia Pese que en los últimos años se ha despertado una lucha que respalda la memoria histórica, los pueblos originarios no suelen ser incluidos en contextos de reivindicación (Endepa 2016). Tomando esto en cuenta, es interesante notar que Aldo, asimila en apariencia a un miembro de los pueblos indígenas. De esta manera, posiblemente haciendo una crítica no solamente por los desaparecidos, entre ellos muchos jóvenes, sino que también resalta la doble victimización de los indígenas o mestizos.

El encubrimiento es otra imagen fantasmagórica que introduce una dialéctica directamente conectada a los crímenes de la dictadura. Es especial si se hace un paralelo

entre Aldo y los niños que fueron secuestrados y dados a familias militares. La madre de Aldo se ve sufriendo la muerte de su hijo, en el trasfondo y con una imagen que previene que tanto ella como su dolor sea visualizado. Después de enterarse de que un cuerpo ha sido encontrado en el canal cercas del accidente de Verónica, en ella parece despertar un sentido maternal. Deborah Martin (2013) considera este vínculo maternal con las Madres de la Plaza de Mayo, para resaltar los estereotipos de feminidad que posiblemente fueron reforzados a través de representaciones maternas. Martin continúa explicando que, Verónica no se asemeja a una madre de la Plaza de Mayo, pero que, de igual manera, la película se maneja en la movilización de narrativas familiares para fines políticos (154). Verónica encajaría en la narrativa de madre más bien como una madre adoptiva que se preocupa por el bienestar personal y su objetivo de ser madre como aquellas que aceptaron hijos secuestrados, afectando al mismo hijo figurativamente a través del atropellamiento de Aldo, y su verdadera madre expresando el dolor de la muerte/pérdida de su hijo. Precisamente, la movilización de narrativas familiares es lo que me lleva a indagar en las relaciones que demuestran aspectos de transgresores y entremedios en *La mujer sin cabeza*.

El encubrimiento en *La mujer sin cabeza* parece ser un tema en sí. El más grande se podría decir que es el encubrimiento del “crimen” de Vero. Pero, también hay otros comportamientos que se ocultan: la “enfermedad” (homosexualidad) de Candita (Inés Efron) y la disfunción familiar. Candita (sobrina de Vero) padece hepatitis y su madre, Josefina (Claudia Cantero) constantemente la regaña por no cuidarse y le advierte que nunca se recuperará si continua así, insinuando los movimientos bruscos de Candita. Los movimientos bruscos de Candita se podrían observar como un comportamiento

machorro, el cual también critica Josefina e incluso siente pena por su conocida, ya que su hija padece de ese “trastorno.” Sin embargo, Josefina encubre, ya sea por pretender no darse cuenta del comportamiento homosexual de su hija, o simplemente por justificarlo. Candita por su parte, se podría considerar una transgresora sexual y social (Martin 2013, 146). Martin (2013) hipotetiza que su enfermedad, se puede asociar como una característica de su transgresión y por su asociación con la gente de la clase baja a través de Cuca, su amiga e insinuado interés romántico (146). Sin embargo, su estatus social le da el derecho del encubrimiento y la protección de las repercusiones que esto tiene para los grupos subordinados. Cuca por ejemplo es menospreciada y se la trata bruscamente, a comparación de la delicadeza con la que Josefina trata a su hija. Pese que la mano de Cuca está vendada, reiterando una herida, Josefina le ordena que ayude a Vero a recoger las macetas, ya que estas están muy “pesadas.”

Por otra parte, la misma Cuca es una transgresora que se maneja en un entremedio entre la esfera social de Candita y la de su pueblo. La división está marcada por una estética que resalta el deterioro, y los signos de un progreso truncado por medio de las casas situadas en el espacio rural de Argentina. Las casas en el espacio rural están rodeadas de terracería, la gente se ve caminando entre el polvo y su vestimenta expone precariedad. Mientras que, Verónica y la urbanidad se ven exhibidos con autos, casas grandes con áreas verdes, calles pavimentadas y aparatos tecnológicos (teléfonos, televisores). Consecuentemente, se muestra en el filme que el progreso no es posible sin la utilización de las clases bajas, por ejemplo, Verónica y su familia emplean trabajadoras domésticas para que sus necesidades sean atendidas mientras ellos trabajan. Pero, al mismo tiempo, se acentúa que las clases altas mantienen su estatus a costa de los grupos

vulnerables, es decir, Verónica logra ser exonerada de su crimen (ya sea haber causado la muerte de Aldo, o haber dejado la escena del crimen sin hacerse responsable), y para ello ha sacrificado al subalterno.

Últimas notas

En las tres películas se pueden observar elementos fantasmagóricos en la vida cotidiana de los personajes y a la vez, también en la audiencia. En *Roma*, la *fantasmagoría* y la *imagen dialéctica* se ven reflejados en la inclusión de sucesos históricos como la matanza de Tlatelolco y el Halconazo. En *La teta asustada* se incorporan elementos de la violencia que mujeres sufrieron como resultado de los enfrentamientos entre grupos paramilitares y el Estado de Perú. *La mujer sin cabeza*, crítica los crímenes perpetrados durante las dictaduras argentinas y la sociedad vigente. Los eventos históricos se entretajan en la cotidianidad de los personajes y esto hace que se resalte una división entre el espacio urbano y el rural. En el espacio urbano se puede observar a los personajes burgueses disfrutar de casas grandes, autos y objetos materiales y tecnológicos, mientras que el espacio rural se ve expuesto en la precariedad y el deterioro de casas incompletas. Pese que las películas hacen una distinción entre el mundo rural y el urbano, y esta división tiene un efecto de opresión en el subalterno, también existen personajes como Cleo, Máxima y Cuca que se pueden considerar transgresores de espacio, personajes que, se manejan en un entremedio rural y urbano, y por lo tanto manifiestan una dinámica diferente entre el poder y la opresión. Pero, hasta ahora no se ha mencionado que técnicas son utilizadas para resaltar la división social entre los espacios habitados por los grupos minoritarios y la clase dominante. Lo que me

lleva a explorar en el próximo capítulo la visualidad háptica que puede crear un efecto que se siente a través de los ojos.

CAPÍTULO 3

ESPACIALIDAD HÁPTICA: SENTIR CON LA MIRADA

Imagine que está viendo una película y en ella existe la próxima escena. Digamos que un personaje se encuentra caminando hacia dentro del mar. Poco a poco el cuerpo del personaje se va cubriendo con el agua. Un encuadre medio se enfoca en el personaje y el mar. A este elemento, se va agregando el sonido de las olas del mar. El elemento sensorial empieza ascendientemente y cuando este finalmente se mantiene en un punto estable, la cámara se enfoca en pequeñas gotas de agua deslizándose por el cuerpo y un ángulo en picada muestra al personaje pequeño comparado con la grandeza del mar. La cámara hace un primer plano sobre el rostro del personaje y justo antes de que se sumerja completamente bajo el agua, el encuadre muestra con un plano detalle el pecho del personaje inhalando profundamente. Lo más probable es que su cuerpo haya inhalado junto al personaje, y que incluso, haya detenido la respiración. ¿Cómo pueden las imágenes crear reacciones en el cuerpo del espectador?

La imagen en movimiento más antigua, *The Horse In Motion*, se realizó en el año 1888 para comprobar científicamente si los caballos levantaban las cuatro pesuñas simultáneamente al galopar. De este hecho se pueden concluir dos puntos en específico: (1) el cine ha formado parte en la vida diaria en diferentes niveles en la mayoría de las personas que existen hoy en día, (2) la cinematografía continúa siendo una herramienta

de estudio útil para la sociedad, en especial si se toma en cuenta la reacción física que el cine puede traspasar a una audiencia.

Con esto en mente es que en este capítulo utilizo los trabajos de espacialidad háptica de Laura Marks (2000), Giuliana Bruno (2018) y Irene Depertis (2019) para explorar el cine como una herramienta capaz de crear viajeros emocionales— usando tácticas cuya misión es ‘mover’ al espectador emocionalmente con sentimientos y físicamente con espacios evocados en repertorios de memorias. Afirmando que las películas crean una estética atmosférica para evocar un extrañamiento que crea animosidad entre el personaje principal y la audiencia en *La mujer sin cabeza*, pero un acercamiento a través de la desgracia con las protagonistas de *Roma* y *La teta asustada*, lo cual puede ser provocado por una incapacidad de ver al subalterno como una persona. En su lugar, los indígenas son frecuentemente presentados a través de un lente eurocéntrico que los idealiza y romantiza como personas, una crítica cinematográfica que hago en esta tesis.

Viajes espaciales emotivos y hápticos a través de ‘paisajes’

Giuliana Bruno, en *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (2018), emprende un mapeo de conceptos especiales y emocionales. El mapeo parte de un marco teórico interdisciplinar que puede conectar la arquitectura con la cinematografía. De hecho, su análisis enfatiza la conexión que tanto la arquitectura y la cinematografía tienen con el movimiento por su relación que “involves an embodiment, for it is based on the inscription of an observer in the field. Such an observer is not a static contemplator, a fixed gaze,” si no que es “a physical entity, a moving spectator, a

body making journeys in space” (Cap. 2⁴). El espectador de arquitectura, por ejemplo, requiere moverse de un lado a otro, haciendo un recorrido y absorbiendo material visual, y así como una película el espectador viaja por medio de montajes y secuencias, el consumidor de arquitectura utiliza sus piernas para crear su propio itinerario.

Por su parte, la cinematografía también se puede considerar desde una perspectiva que mantiene a la audiencia en constante movimiento, pero en vez de realizar esto utilizando las piernas como en la arquitectura, en el cine se crea un trayecto espacial e imaginario, capaz de navegar lugares y temporalidades diferentes. Bruno también analiza la cinematografía desde un vínculo arquitectural a través del turismo. Como Bruno expone, la imagen movimiento se puede analizar como una hibridación espacial cultural que nació desde una base científica (las lanternas utilizadas por Etienne-Gaspard Robertson en sus espectáculos fantasmagóricos) que no solo incorporó un mapeo espacial moderno, sino que también produjo una simulación de viaje (las lanternas proyectando imágenes en movimiento, por ejemplo), por medio de la construcción de un espacio visual moderno, “A place where dwelling exists as motion” (Cap. 2⁵). De esta manera, Bruno conecta el cuerpo – como un contenedor del sentido del tacto que tanto toca, como es tocado, creando una reciprocidad entre el cuerpo y el entorno. Bruno pasa a explicar que, basado en los análisis de Jacques Lacan, es necesario notar que no tomó en cuenta conceptos espaciales y por ello convirtió al espectador en un “voyeur,” pero, “because of film’s spatio-corporeal mobilization, the spectator is rather a voyageur, a passenger who traverses a haptic emotive terrain” (Cap. 1⁶) El cine crea un espacio habitable para el

⁴ El formato del libro utilizado es electrónico sin un sistema de páginas.

⁵ El formato del libro utilizado es electrónico sin un sistema de páginas.

⁶ El formato del libro utilizado es electrónico sin un sistema de páginas.

espectador, un ambiente fabricado que puede manifestarse en el cuerpo del espectador como un viajero que se mueve emocionalmente.

Por su parte, Laura Marks, en *The Skin of the Film* (2000), identifica la “visualidad háptica” una en la que “the eyes themselves function like organs of touch” (Cap. 3⁷). La autora combina la percepción óptica con la háptica y considera ambos conceptos visuales necesarios, ya que la percepción óptica estimula el poder representacional de la imagen, mientras que la percepción háptica privilegia la presencia material de la imagen. Marks insiste que la imagen háptica “forces the viewer to contemplate the image itself instead of being pulled into narrative” (Cap. 3⁸) por lo que un cine háptico no es aquel que inspira una identificación con una imagen (ya sea sensorial o motriz), sino que anima una relación corpórea entre el espectador y la imagen (Cap. 4⁹). Regresando una vez más a las alucinaciones creadas por los eventos fantasmagóricos de Robertson, la audiencia era expuesta precisamente a una experiencia de cine háptico, en el cual se evoca una reacción corporal directamente insertada por las imágenes flotantes, o pensándolo en términos cinematográficos, una respuesta corporal a la pantalla. Sin embargo, Marks recalca la reacción del espectador a las imágenes o al cine háptico, en parte sí está basado precisamente en las técnicas empleadas por los cineastas en sus obras, pero que otro factor significativo es una predisposición de la audiencia. Es decir, una imagen que para un espectador pueda llegar a evocar una reacción en el cuerpo, para otro, podría pasar desapercibida sin manifestar efecto alguno, lo que hace esta reacción corpórea relativa a la experiencia humana. Este punto resulta

⁷ El formato del libro utilizado es electrónico sin un sistema de páginas.

⁸ El formato del libro utilizado es electrónico sin un sistema de páginas.

⁹ El formato del libro utilizado es electrónico sin un sistema de páginas.

esencial cuando se considera el cine Latinoamericano. Dado que los países Latinoamericanos se desarrollan en una cotidianidad entre múltiples culturas, podría igualmente ser considerado un cine intercultural con variantes expresiones bajo un mismo sistema social. Por medio de Bruno y Marks, se ha establecido que el espectador no es estático, sino que, con una conexión establecida entre espacio, cuerpo y movimiento, el espectador es un viajero emotivo, utilizando los ojos para tocar y ser tocado, pero adelante, incluyo los estudios de Depetris (2019), para analizar cómo es que técnicas cinematográficas pueden hacer sentir memorias y experiencias una vez introducidas en el repertorio de memorias.

En *Geografías afectivas: Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*, Depetris, analiza los desplazamientos como una historia espacial, cuyo punto principal hipotetiza una introducción de lo háptico por medio de tácticas cinematográficas, tanto sensoriales como visuales. La autora, estudia la imagen y el espacio de una manera muy similar a Bruno y Marks, de hecho, ella misma hace referencia a sus trabajos para enfatizar su argumento. Pero, el aspecto que considero una herramienta para mi estudio es la conexión que ella hace entre el espacio que se guarda y forma parte del repertorio de memorias en un individuo, y los lugares, a los cuales se hace una asociación afectiva en base a la experiencia humana. La conexión entre lugares geográficos como un espacio creado en un itinerario memorial para Depetris, se construyen bajo conceptos de ‘paisaje’— como un ‘artefacto humano,’ “porque la naturaleza puede existir sin nosotros, mientras que el paisaje requiere cierto nivel de presencia humana, de historia y de afecto” (110). Estos ‘artefactos humanos,’ incorporan un afecto que, al ser evocado por eventos/imágenes

similares pueden manifestar una nueva experiencia emotiva en el cuerpo del personaje y del espectador. La noción de ‘paisajes,’ en este caso, lo aplico a una experiencia visual, que de igual manera puede despertar emociones, y revivirlas.

Empiezo con la sensación de extrañamiento con Verónica, desde la primera escena, Martel crea un ambiente de distorsión tanto sensorial como visual. Entre sonidos diegéticos y extradiegéticos, el espectador no sabe cuál de las imágenes y/o sonidos son significativos para el desarrollo de la trama, y con esto la directora introduce al círculo social de Verónica en lo que aparenta ser un evento de Tupperware. Hasta este punto, el ambiente se centra en un sentimiento de confusión. Pero, este prontamente se intensifica una vez que la culpabilidad de Verónica se pone en evidencia. Para colaborar con un distanciamiento con la protagonista blanca de clase media alta, el espectador es guiado por la cámara desde la perspectiva subjetiva del personaje. La audiencia ve solamente desde la subjetividad de Verónica, lo cual previene que se compruebe su culpabilidad al chocar con “algo,” pero que también marca el comienzo de un distanciamiento que previene una conexión con el personaje. El distanciamiento ocurre primordialmente, no por posiblemente haber atropellado a alguien, sino que surge de un sentimiento incumplido de tomar responsabilidad de sus acciones.

En vez de bajar del coche, Verónica se muestra con un plano medio con su cabeza cortada por el encuadre, así literalmente perdiendo su cabeza en una atmosfera de suspenso, y tomando una carga pesada de incriminación con ella. La escenografía en el encuadre cambia drásticamente, en un momento la imagen se ve tranquila con el sol esclarecido, pero esto cambia exponientemente, comenzando con unas gotas de agua que caen, el cielo se oscurece y se desata una tormenta. He aquí una imagen háptica, pese que

Verónica se ve paralizada, inmóvil, como dice Bruno “There is a mobile dynamics involved in the act of viewing films, even if the spectator is seemingly static” (Cap. 2). En esta escena no se percibe movimiento visible en Verónica, pero la tormenta violenta representa ese viaje emocional que se inicia, tanto para la protagonista como para el espectador. Un desarrollo de suspenso se puede observar dice Gordon (2015), no desde un punto suspensivo basado en la búsqueda de la verdad que necesita ser revelada (atropelló o no Verónica a Aldo), sino que desde toda una estética que permea tensión en el mundo creado por Martel; ella, para lograrlo, se “apropia del suspenso y logra generar tensión” (242). Ambos, el espectador y el personaje tienen los mismos detalles del accidente, y ninguno sabe con certeza si en realidad se ha ocasionado la muerte de alguien. Pero, lo que el espectador y el personaje principal sí saben, es que Verónica se ciega colocándose los anteojos de sol, y abandona la escena del accidente, marcando en la memoria del espectador una asociación negativa con la protagonista y un desapego moral. En Verónica se puede observar pánico e incertidumbre, pero la audiencia desde este punto intenta encontrar un veredicto de culpable o inocente, la imagen inserta en el espectador una emoción de suspenso, convirtiéndola así en viajeros tratando de encontrar pistas para la conclusión del suceso. Martel crea un mundo en el que poco a poco va proveyendo detalles que nunca criminalizan o absuelven completamente a Verónica. Así que, Verónica y la audiencia están en un trance de suspenso continuo al no poder encontrar esa verdad que se necesita. La reacción de suspenso también se puede observar como una estética que Martel utiliza para evitar una conexión con la protagonista. Para colaborar con una animosidad, la directora inserta detalles que intensifican una emoción de culpabilidad en la audiencia y en el personaje principal.

Esta emoción a la que me refiero es aquella que lleva a la audiencia a evocar en ese espacio creado por el mundo de Martel, en el que Verónica tiene la oportunidad de aclarar su criminalidad o su veredicto de no culpable (hay que tomar en cuenta que no sería inocente dado que ella abandonó la escena del accidente, posiblemente abandonando un crimen), pero al ser llevada a la escena de su accidente por su esposo, Verónica y su esposo prefieren no bajar del carro y continuar en ese estado de suspenso. Desde este momento, la estética atmosférica cambia para la audiencia de suspenso a una de extrañamiento que evita una conexión con la protagonista, como dice Vásquez (2015), los elementos visuales en *La mujer sin cabeza* “le impiden al espectador identificarse emocionalmente” (33). Para respaldar mi argumento, hay que hacer una comparación entre la escena del accidente y la escena en la que Verónica regresa al lugar del acontecimiento. La primera escena pasa durante el transcurso del día, y Verónica enfatiza las condiciones normales en las que ella manejaba diciendo “todavía no estaba lloviendo,” pero su trayectoria no estaba sin distracciones, Verónica deja de ver hacia el volante para recoger su teléfono móvil cuando pasa sobre “algo.”

He aquí una posible alegoría y crítica a las distracciones de la sociedad, si comparamos una distracción o distorsión visual por un suceso como una tormenta de agua, se podría considerar su accidente como algo posible y hasta justificado por la poca visualidad, en especial porque no hay un control sobre este suceso natural. Sin embargo, su distracción ocurre como consecuencia de una distracción en la que ella misma es agente, y de esto la audiencia es testigo. El sonido de teléfono se inserta en el repertorio de memorias de la protagonista y el espectador, y Martel utiliza este elemento sensorial para evocar el accidente. Esto tiene un efecto de pánico en Verónica que es notable en su

cuerpo, pero en la audiencia, el sonido y la reacción de la protagonista la incriminan aún más, incrementando también un sentido de animosidad. Por otra parte, el día en que ella regresa al lugar de su accidente, hay poca visibilidad provocada por la oscuridad de la noche y esta oscuridad es la que crea un aura de horror. Con este sentimiento se evoca un rencor con la protagonista porque ha vuelto al lugar del hecho, pero nuevamente prefiere cegarse y se marcha. Esta escena, ahora no solo asocia a Verónica a un sentimiento de culpabilidad, sino que también introduce una imagen de complicidad y encubrimiento. Aquí, se enfatiza una disparidad de cotidianidades entre el subalterno y las clases medias altas con la perpetuación de la violencia sistemática que finalmente termina por eliminar, borrar y descartar al Otro, mientras que las clases dominantes continúan su vida habitual moviéndose en un mundo en el que se protegen unos a otros.

Una vez que Verónica deja su marca en el ‘paisaje’ (la imagen asociada con un afecto provocado por la experiencia humana) del accidente al asociarlo con un afecto de miedo, pánico e incertidumbre, tanto el espectador como la protagonista reviven la imagen en múltiples ocasiones. Primero, regresemos a la escena del accidente. Justamente al pasar sobre “algo,” se escuchan ladridos de un perro y el ruido del carro golpeando algo. Aunque, la audiencia posiblemente no detectó este sonido como importante, ya había sido introducido de una manera similar, y sin saberlo, los ladridos de la primera escena de la película, en la que se observa a jóvenes correr, resonarían con la audiencia durante el impacto de Verónica con lo que se insinúa ser un perro o Aldo. Tanto para Verónica, como para el espectador, este ‘paisaje’ ha quedado permeado por la culpabilidad y este se repite durante la película, pero una escena lo hace especial. Verónica se encuentra en el club que frecuenta con sus amistades, y una yuxtaposición

expone la disparidad entre la clase media alta de Verónica y la clase baja de Aldo. Por el lado de Verónica se ven chicos jugando fútbol en una cancha verde que insinúa riqueza. Del otro lado, se ve una cancha sin terminar sobre un campo árido y polvoriento. Distraída, Verónica camina dando vueltas a lo largo de la cancha cuando se escucha un golpe (una pelota golpeando una cerca de metal, una evocación del impacto de Verónica en su accidente) y una aglomeración sonora de ladridos de un perro y los gritos de los jóvenes jugando fútbol. Como menciona Marks (2000), “Haptic images may also encourage a more embodied and multisensory relationship to the image in films that use haptic imagery in combination with sound, camera movement and montage.” (Cap. 1¹⁰). La imagen que ya se había guardado como un ‘paisaje’ en el repertorio de memorias con un afecto de culpabilidad, es combinada con un joven tirado en el suelo, recordándole su posible incriminación, y la culpa por posiblemente haber abandonado a una persona atropellada. Pero, aún más, su visible perturbación crea una sensación de paranoia, ella ve al chico en el suelo, como si este fuera un fantasma del que posiblemente atropelló. La imagen permeada con un afecto de confusión e irresponsabilidad ahora lleva consigo un ‘paisaje’ de remordimiento.

Cada vez que Verónica escucha el sonido de ladridos y un impacto, su repertorio de memorias la lleva a sentir ese afecto asociado a la escena de su choque, haciendo la imagen una que se sienta y la mueva a confesar su secreto. Los espectadores una vez más son puestos en una silla de juez, ya que no queda muy claro, si Verónica confiesa por su beneficio o por la tortura que acecha su conciencia. Parte de su conciencia se podría asumir proviene de los diferentes encuentros que ella tiene con jóvenes

¹⁰ El formato del libro utilizado es electrónico sin un sistema de páginas.

indígenas/mestizos, a los cuales ella temporalmente visualiza. Martel inserta a los jóvenes con una combinación de técnicas, en veces desenfocados en el trasfondo, en otras en el encuadre muy presentes y en otras entrando y saliendo del encuadre rápidamente, simulando una aparición. La combinación de técnicas hace que el espectador tenga siempre presente la imagen del accidente, y con cada uso, el afecto incriminador se intensifica y en vez de sentir compasión por ella, con cada escena intentan completar una imagen que la exponga como culpable.

La audiencia emprende un viaje con Verónica en su cotidianidad, y Martel ha utilizado una estética de distorsión y aglomeración visual para mostrar la invisibilidad del subalterno. Se lo muestra siempre presente, y poco a poco su imagen se va aclarando, pero al igual que Verónica, la audiencia distraída con el suspenso inicial puede ser guiado a visualizar solo lo que ella visualiza, sin notar que el indígena/mestizo siempre ha estado allí, detrás en el trasfondo, como un espectro presente, pero sin ser visto o tomado en cuenta del todo. Por ejemplo, Changuila, el hermano de Aldo se muestra varias veces con una imagen distorsionada, y otras con un enfoque en su rostro. Pero, los acontecimientos que se desarrollan en la vida de Verónica hacen su imagen casi indetectable, un espectro. Su nombre solo se menciona unas pocas veces, mientras que Verónica es una imagen constante y muy presente en el filme. Hay un paralelo con la vida real, el pudiente se mantiene frente al sistema visible, pero las clases bajas con frecuencia viven en el trasfondo, en las orillas de ciudades, con estrictos márgenes que los invisibiliza sistemáticamente. Finalmente, nuestra experiencia en el viaje de Verónica llega a un veredicto, nosotros, al igual que Verónica somos partícipes del sistema que invisibiliza al subalterno. Al final, se puede manifestar un sentimiento de unión, sea o no percatado por

la audiencia, estamos unidos con Verónica, así como menciona Depetris (2019), “estableciendo conexiones entre tragedias y deseos personales, heridas y proyectos colectivos” (119) pero en este caso, estamos conectados en nuestra ceguera colectiva que no permite que visualicemos a los más vulnerables.

En *Roma* y *La teta asustada*, la estética cinematográfica crea una atmosfera de acercamiento con las protagonistas desde la cotidianidad sistemática del subalterno centrados en connotaciones raciales y de género. Con *Cleo*, la estética de cine pone énfasis en su cotidianidad desde el hogar como una mujer indígena que ha sido desplazada a la ciudad. Su desplazamiento a la ciudad es una muestra de su constante movimiento. Pero su trayecto no se enfoca en lugar de origen (un área rural), sino que opta por resaltar su vida diaria como una persona (con cualidades transgresoras) que coexiste en una sociedad jerarquizada. La experiencia diaria de *Cleo* evoca en el espectador un sentimiento de intimidad que se desprende desde sus labores domésticas. La audiencia observa acciones banales, pero de extrema intimidad en la vida de la protagonista por medio de técnicas visuales y sensoriales. Escenas insinúan, por ejemplo, la utilización del baño por *Cleo* pese que el acto no se muestra, sonidos extradiegéticos guían al espectador a percatarse de su acción (el agua del baño al bajar la palanca de la taza), y la imagen se concreta visualizando a *Cleo* secarse las manos después del suceso. A la protagonista también se la ve bañándose, pero su cuerpo desnudo no es expuesto, sino que solamente se puede ver con un primer plano el agua caer sobre su rostro y sus hombros. Estas escenas despiertan una intimidad con la protagonista, en especial si se considera la relación entre la esfera privada y pública y las dinámicas de familiaridad y distanciamiento entre los señores de la casa y las empleadas domésticas (de las que hablo

en el primer capítulo). De una manera similar, al ser testigo el espectador de acciones privadas también crea un viaje íntimo y personal con Cleo, casi, como si poco a poco el espectador fuese invitado a acercarse, evidenciar y tomar parte del tránsito de su vida cotidiana. Pero, entonces esto presupone una experiencia compleja, porque una cosa es poder compartir hábitos banales como utilizar el baño para las necesidades básicas, y otra, es la experiencia como una mujer indígena que trabaja como empleada doméstica en un vecindario de clase media alta. Dependiendo del espectador, Cleo puede ser observada desde una perspectiva que la visualiza y une a ellos a través de su experiencia del diario, pero en conexión con otros espectadores, Cleo puede ser vista desde una perspectiva eurocéntrica, idealizando su tránsito previniendo que sea vista como una persona normal interactuando con su entorno.

Una de las escenas que pone esto en evidencia hace alegorías de una conexión estereotipada con la naturaleza. En el momento en que Cleo va en busca del padre de su hija, está la escena (que describo en el capítulo 2) en la que jóvenes se ven instruidos por el profesor Sovek. Pero, en este caso mi enfoque es en lo que dice y hace el entrenador. El personaje ha venido a enseñarles artes marciales, pero esto no es algo común, sino que una especie de presentación para alentar a los jóvenes a ser fuertes física y mentalmente. Sovek le dice a su audiencia, “Tú, tú y tú también. Tú también puedes serlo, Todo ser humano posee un gran potencial que se desarrolla a través del acondicionamiento físico” (1:20:00), pero no sin la evolución mental y espiritual. La escena resalta a Sovek con un primer plano que lo acerca y después, un medio plano y un panorama que lo contrapone con los elementos de la naturaleza con el viento y la tierra, y la tecnología con un avión

volando sobre las nubes. Zovek pasa a realizar un acto, la audiencia dentro y fuera de la película es guiada a sentir, anticipar un gran acto.

Pero, el profesor termina por cubrir sus ojos y balancear en un pie. Un acto que para ambas audiencias no resultó ser tan grandioso, pero al invitar a sus estudiantes a imitarlo, ninguno es capaz de realizar la acción, excepto Cleo. Entre una pequeña multitud de observantes, Cleo se destaca por ser la única que con una calma y balance logra imitar al profesor. La escena deja una imagen en la que se ve a Cleo como un personaje distinguido, especial, idealizado. Una imagen romantizada que contrapuesta con la tecnología (el avión cruzando el cielo) la asocia a ella como una mujer indígena a elementos estereotipados a un vínculo íntimo con la madre naturaleza. De lo contrario, cuando Zovek realiza la acción, la atmosfera es una que se enfoca en la exageración para proveer un espectáculo, después de todo, el profesor es famoso en la televisión por realizar destrezas que requieren su fuerza física como jalar un coche con una soga, mientras que el viaje de cotidianidad de Cleo, del cual la audiencia es testigo, en el cual no requiere de gran fuerza o entrenamiento mental, hace que se la mire como una entidad más cercana a la naturaleza, como si su tránsito pasase por un efecto de sueño, al estilo realismo mágico desde una perspectiva eurocéntrica idealizada, que continúa percibiendo a los pueblos originarios como uno en unión con la madre tierra.

De una manera similar, Llosa crea una estética de acercamiento en *La teta asustada* por medio de Fausta. A diferencia de Cleo, Fausta no pasa gran tiempo realizando labores domésticas en el hogar. De hecho, su cotidianidad se manifiesta por medio de su vida traumática y las implicaciones que tiene en su vida. La audiencia es movida a asociarse con la protagonista desde una perspectiva del deber y el duelo. Fausta

siente una responsabilidad de proveer una sepultura digna para su madre, y se podría asumir que más de un espectador comparte este sentimiento de obligación. Por lo que un imperativo ético es el vínculo entre Fausta y la audiencia. Para poder llevar a cabo esta obligación, Fausta guía al espectador a un viaje de lo difícil que puede ser salir de su entorno. La audiencia siente la incomodidad de Fausta al salir de su protección en el hogar. Se sabe que Fausta tiene miedo a ser violada, y ha elegido como una solución corporal la inserción de una papa en la vagina. Como una solución externa, Fausta no sale de casa sola y mantiene una gran distancia entre personas que no conoce, en especial individuos del sexo masculino. La audiencia entra en el mundo traumático de la protagonista y visualiza el terror y ansiedad que le causa exponerse a una violación sexual. Con esta imagen háptica y traumática, la audiencia es llevada a experimentar corporalmente los efectos de la teta asustada. Pero, no los efectos físicos que la papa causa en su cuerpo (sangramiento de nariz, desmayos), sino que por medio de Fausta se muestra como “se usa el cuerpo para expresar las emociones del ser en estado postraumático” dentro de su cultura andina, “donde el tubérculo adquiere un gran significado simbólico” (Bernales Albites 95). Si bien, la conexión que hace Bruno con el cuerpo, el espacio y la memoria pueden manifestar una estética atmosférica en las películas, ahora es necesario explorar el vínculo entre el movimiento del cuerpo literalmente cuando este tiene una reacción física a través de lo visual.

Tomemos como partida la experiencia femenina en una cotidianidad sistemática. Para esto, hago referencia a la imagen háptica que Marks utiliza para describir una reacción corporal producida por imágenes. Sin embargo, me enfoco en un marco de cine intercultural, dado que Latinoamérica tiene una íntima relación con un entremedio

cultural, considero este elemento esencial para esta parte del estudio. Sobre el cinema intercultural Marks (2000) dice que se mueve “backward and forward in time, inventing histories and memories in order to posit an alternative to the overwhelming erasures, silences, and lies of official histories” (Cap. 1¹¹). Con esto en mente, la primera imagen que me gustaría analizar es aquella que da voz a la narración de la violación de Perpetua en *La teta asustada*. Para poder tener acceso a esta información, la antropóloga Kimberly Theidon tuvo que entrevistar a mujeres en lugares remotos de Perú (analizado en el capítulo 1). La práctica de incluir en la narrativa oficial testimonios de figuras frecuentemente ocultadas, ignoradas, o marginalizadas en la historia es muy común que suceda utilizando un médium idiosincrático, y en los últimos años se han visto testimonios desde una perspectiva femenina¹². Por lo que me lleva a argumentar que esta experiencia traumática está directamente asociada con la experiencia femenina. No me refiero a que las mujeres son las únicas que experimentan violaciones sexuales, pero, dado que Perpetua estaba en estado de embarazo (al igual que las mujeres cuyas narraciones fueron utilizadas en los estudios de Theidon) cuando tomó lugar el traumático acontecimiento, esto crea un vínculo directo con la maternidad, haciendo la escena de la narración una imagen háptica asociada al género. Para la audiencia masculina, también puede ocurrir un efecto háptico en base a la violación de un cuerpo, pero para la audiencia femenina, la imagen háptica se puede experimentar tanto por la violación, como por la asociación que esta tiene con la maternidad, y como resultado, el género, tal vez creando una reacción doblemente fuerte en las espectadoras.

¹¹ El formato del libro utilizado es electrónico sin un sistema de páginas.

¹² Por ejemplo, los testimonios reales que insertó (mezclados con elementos ficticios) Dulce Chacón en su libro *La voz dormida* (2002), que obtuvo entrevistando a mujeres afectadas por la posguerra en España.

Otra imagen háptica que se considera también una que se experimenta en el cuerpo femenino es aquella que muestra el cuerpo sin vida de la hija de Cleo en *Roma*. La imagen tiene diferentes intensidades dependiendo de la experiencia individual de cada miembro de la audiencia. De igual manera, dar a luz es una experiencia femenina, así que la imagen puede despertar en el cuerpo dolor y duelo por una pérdida. La escena en la que se ve representado este dolor, expone a Cleo sentada, con la mirada hacia abajo, frente de la puerta de la habitación que comparte con Adela, en un claro estado de depresión. Esta imagen háptica puede llegar a tocar a aquellas mujeres que han experimentado una pérdida de un hijo, pero también de un ser querido. No toda mujer experimenta tener hijos, así que también hay que tomar en cuenta los embarazos no deseados y los abortos. El cuerpo de la mujer ha estado a lo largo de la historia expuesto a regulaciones sociales, desde la vestimenta adecuada para la mujer, como la figura ideal femenina, pero también lo que se les permite o no hacer con sus cuerpos, especialmente en cuestiones de los abortos. Cleo, por ejemplo, hace el sufrimiento de una madre resonar con la audiencia y lo mueve a sufrir con ella. La escena resalta su dolor enfocando el momento en que ella se tiene que despedir de su pequeña sin vida, su llanto no es uno fuerte en sonido, pero sí en intensidad corporal, su cuerpo vibra y hace vibrar, quizá haciendo revivir a la audiencia el dolor de una pérdida similar. Su duelo se vive en silencio en otra escena, la cual la muestra seria, sin movimiento y sin emoción, pero paradójicamente conmoviendo al espectador en un viaje de pérdida. Después de salvar a los niños de ahogarse en el mar, Cleo confiesa “yo no la quería” (2:02:56), finalmente dejando su remordimiento desvanecerse. Depetris (2019), no analiza la película *Roma* cuando dice que “la protagonista paradójicamente expande y deshace su subjetividad en

la atmósfera afectiva colectiva” (116), lo cual se expresa como una sensación de estar juntos unidos por la tragedia, pero su concepto se puede utilizar para resaltar otra imagen háptica. Es decir, toda aquella mujer que haya experimentado la pérdida de un bebé, el embarazo indeseado y la culpa de no querer el nacimiento de un bebé, por medio de Cleo, puede abrir un espacio para una conexión que la une a otras por medio de la tragedia. A la vez, esto se podría ver exclusivamente como una experiencia femenina, ya que son las mujeres las únicas que pueden experimentar la maternidad en carne propia, intensificando el lazo en una colectividad femenina. Hablando sobre la feminidad, hago una transición a un punto final, pero relevante en las tres películas, la feminización de la labor doméstica.

En los tres filmes se puede observar que las empleadas domésticas son todas mujeres, marginalizando a la figura femenina a cuestiones del hogar. En el primer capítulo indago sobre los diferentes niveles de violencia que son experimentados dependiendo de los ejes de violencia: raza, género y estatus socioeconómico. Pero, en las películas se hace una marca muy significativa en cuanto al género que se asocia con los quehaceres/responsabilidades del hogar. Bruno (2018) explica que “even contemporary spatial theory tends to erase both the female subject and the subject of feminism” (Cap. 3), pero cuando el sujeto femenino si se es incluido, este es frecuentemente insertado de una manera problemática. Para la autora, es necesario regresar al hogar, o al encasamiento del género para comprender el espacio de la imagen movimiento, ya que desde el hogar se marginalizó a la mujer en un espacio estático y privado. En el primer capítulo, he discutido sobre la asignación del trabajo doméstico a la mujer, y más específico, a las mujeres de clases bajas, en este caso, la mujer indígena. Pero, aquí, me dedico a explorar el encasamiento de la mujer en cuestiones espaciales. Es decir, el hogar

se puede considerar como la antítesis del tránsito, por lo que esto hace el hogar un concepto del cual partir y regresar de un viaje, un concepto circular donde el comienzo y el fin es el mismo destino (Bruno, 2018: Cap. 3). Utilizando esta metáfora desde un punto de vista del viajero crea una asignación al origen femenino “the womb from which one originates and to which one wishes to return” (Bruno, 2018: Cap. 3), y con ello margina la presencia femenina en la esfera privada, estática y encasada en el hogar. Pero esta perspectiva, no demuestra una femenina, de una viajera como dice Bruno (2018), ya que una viajera ve el viaje como “A place where nostalgia is replaced by transit – a mobile map” (Cap. 3¹³).

Cleo, por ejemplo, pasa la mayor parte del día dentro de la casa en la cual trabaja, exponiendo su vida íntima en acciones banales, y también una vida compleja como parte de la familia, pero con reservaciones a la vez. Sin embargo, donde su esencia realmente se manifiesta, no es dentro de la casa en la que trabaja, sino que su aura resalta fuera de esta, formando parte de la vida pública: cuando va al cine, cuando come y charla con Adela en un restaurante. Pero, el espacio en el que ella habita también puede manifestar cierto tránsito que no la sujeta a la casa, y esto se observa con los movimientos en forma de traveling que siguen el diario de Cleo. Bruno toca este tema y explica que “A product of spatial culture, film is haptic space that is simulated travel” (Cap 3¹⁴), es decir, el movimiento de la cámara hace que el espectador se encuentre en constante movimiento con Cleo durante sus rutinas, y esto hace que su viaje sea háptico. Su movimiento físico y el propio espacio que ella ha creado son manifestaciones de un hogar en el que ella deja su marca como una identidad independiente y no sujeta o estática a las representaciones

¹³ El formato del libro utilizado es electrónico sin un sistema de páginas.

¹⁴ El formato del libro utilizado es electrónico sin un sistema de páginas.

normativas de la mujer en el hogar. Entrando al tema que dejan una marca, ahora me dirijo a última sección de este capítulo para analizar ‘paisajes,’ los cuales están marcados por la presencia (emoción) humana.

Paisajes: Artefactos humanos, premonitorios, suspensivos

En *Roma*, la imagen también está relacionada con una premonición, pero en este caso en un agujero, utilizando agua derramada. Igual que en *La mujer sin cabeza*, la audiencia no sabe al principio que la primera escena en la que se ve a Cleo derramar agua se convertiría en una que sería revivida como un ‘paisaje’ artefacto. No es fácil detectar esta insinuación, pero incluso si no se detecta, hay otra imagen movimiento que podría evocar un ‘paisaje’ más claro. En la hacienda en la que Cleo acompaña a Sofia para que la familia festeje junto a sus amigos festividades, hay una contraposición de la fiesta elegante y sofisticada de las clases dominantes y la de la clase trabajadora. En la fiesta del círculo social de Sofia, se puede ver el tránsito de las nanas que viajan con sus patronas para continuar el cuidado de “sus” niños, la casa es grandísima y está llena de objetos materiales que manifiestan modernidad, pero las nanas se ven desplazándose en la casa para cumplir sus diferentes tareas. El espectador viaja con ellas con cada movimiento de la cámara. Muy diferente, la fiesta de los empleados de la casa grande está hasta el fondo, en un espacio que se demuestra pequeño con la cantidad de personas que lo habitan. Pero, Cleo recorre las partes accesibles a los trabajadores, para lo cual es necesario que ella se mueva trasvasando pasillos y escaleras que separan las esferas de las clases altas y bajas. La estética del espacio ocupado por la clase trabajadora es sencilla y la vestimenta de asemeja aquella de las áreas rurales: sombreros, botas, rebozos. Esta diferencia entre una esfera y la otra invita al espectador a otro tipo de tránsito, uno que lo

desplaza desde la urbanidad/modernidad hacia la ruralidad. Esta fiesta está lejos de ser estática, en ella se observan los trabajadores y sus familias bailando, caminando, riendo y disfrutando las fiestas en compañía mutua. De esta manera, el espectador se sumerge en una imagen háptica que lo mueve junto con los invitados de la fiesta. De hecho, el agüero que surge desde estas escenas toma pie cuando una pareja que bailaba empuja accidentalmente a Cleo, lo que provoca que la bebida que tenía en la mano caiga al suelo y se derrame. Cleo expone un afecto de preocupación (quizá porque en algunas partes de México el derrame de agua de esa manera se ve como una premonición de un mal agüero). Consciente o inconscientemente, la audiencia se topa con una imagen háptica que la lleva a un viaje de superstición.

Después de confrontar a Fermín en su pueblo, Cleo no lo vuelve a ver sino hasta en la escena donde se inserta la memoria histórica del Halconazo (analizado en el capítulo 2). Cleo está observando los violentos acontecimientos desde la ventana de una tienda de muebles, y ella misma es una espectadora movida a sentir preocupación, desconcierto y miedo. Su rostro a la vez traspassa a la audiencia sus emociones. Su espacio se ve invadido por la figura de Fermín, el cual entra en busca de un protestante que pide auxilio por la masacre que ocurre afuera. Fermín apunta a Cleo con un arma, y en esta parte se pronostica nuevamente un mal por venir, pero esta vez con el derrame de la fuente de Cleo. Finalmente, la imagen artefacto que se asoció con un afecto de preocupación llega a su culminación y efectivamente termina por revelar el cuerpo sin vida de la hija de Cleo.

En *La teta asustada*, por su parte, el ‘paisaje’ se conecta con la narración cantada de Perpetua, el dolor y el abuso. Desde la primera escena en la que Perpetua se escucha

cantando su testimonio, el espectador visualiza una pantalla en negro. Marks (2000) argumenta que “intercultural works rely on idiosyncratic, personal narratives because these provide a slim thread back into the strata of history” (Cap.1), y Llosa, precisamente incorpora narrativas de personas afectadas. Introducir este tipo de narrativas en forma de testimonio puede crear una imagen háptica, en especial si se usa para mostrar los límites que una representación cinematográfica pueda tener (Cap. 1¹⁵). Por ejemplo, si se observa esta imagen en negro como una forma de representar lo irrepresentable, esto a la vez se puede manifestar como una manera de llenar/evocar los huecos en la historia oficial que tiende a borrar narrativas del subalterno. Otra técnica que respalda esto es la traducción que Llosa ha optado por agregar a su encuadre, dado que canta en quechua y que su testimonio es el hilo conductor de la película, una traducción, era necesaria. Al igual que en *Roma*, en *La teta asustada* esta imagen háptica hace una unión por medio de la tragedia y otra a través de la identificación cultural. La primera, es muy similar al caso de Cleo, la explícita narración de Perpetua puede llevar a unir a miembros de la audiencia inconscientemente a estar unidos con Perpetua (o conscientemente si han experimentado una violación), pero también puede evocar emociones perturbadoras. Estudios como los de Susan Sontag (2003) nos pueden ayudar a entender esto. Sontag dice “there is a shame as well as shock in looking at the close-up of a real horror. The inhibited witnesses look away as a reaction; for them, the graphic images are mostly harmful”¹⁶ (41). Esto habla de la inclusión de imágenes que representan violencia en un contexto visual, lo que puede causar que el espectador deje de ver la imagen si esta es muy explícita. Pero, Llosa

¹⁵ El formato del libro utilizado es electrónico sin un sistema de páginas.

¹⁶ Aquí, Susan Sontag se refiere a imágenes fotográficas de sufrimiento, lo cual lo hace ideal al analizar esta imagen en movimiento de la que hablo.

previno esta reacción incómoda al optar por representar la imagen en negro con una descripción escrita. Así que, la imagen háptica afecta tanto aquellos que han experimentado el sufrimiento de una violación, pero también a los que nunca lo han sentido en carne propia, ya que, como una reacción a lo incómodo, el espectador puede llegar sentir la necesidad de cubrirse los ojos, la narración oral de esta manera provoca una acción física en el espectador guiada por una emoción de horror. Para Fausta, escuchar la narración de su madre de una forma cotidiana también tiene una sensación corporal, ya que su trauma no solo la lleva a insertarse una papa en la vagina, sino que también viaja constantemente en los síntomas provocados por su enfermedad de la teta asustada. Por otra parte, también puede existir un sentimiento de colectividad cultural que lleva a la audiencia a sentir un vínculo con los personajes indígenas. Perpetua narra su experiencia en quechua, Fausta y Noe se comunican en quechua, así que, el lenguaje puede crear una sensación de inclusividad e intimidad al no necesitar traducción, sino que la experiencia podría intensificarse al evocar una línea directa por medio del lenguaje. El lenguaje en sí requiere de movimiento, para expresar gestos, emociones en las palabras, por lo que también lo haría una experiencia háptica, y, de hecho, más íntima para los espectadores que tienen ese vínculo con la lengua quechua.

El concepto de paisaje como un artefacto humano también se puede ver representado con la musicalidad de la película a través del canto, después de todo, Perpetua muere justamente después de cantar. Por ello, las imágenes que incluyen canto quedan permeadas con un afecto negativo en forma de un mal agüero. La premonición impuesta por el canto se va reforzando poco a poco una vez que Fausta comienza a trabajar para Aída. El canto que Fausta utiliza como un mecanismo de duelo y

distracción, comienza a tomar forma para narrar e insertar un mal porvenir. En especial el canto de la sirena, el cual se convierte en casi una obsesión para Aída. Una perla por cada vez que Fausta cante, promete su patrona, pero nuevamente, cantar se asocia con un afecto negativo, y se puede observar en el rostro de Fausta lo incomoda que se siente al ser forzada a cantar por su necesidad. Pero, Fausta no canta en el mismo lugar, sino que se desplaza por diferentes partes de la casa en la que trabaja. En una escena en especial se puede ver con detalle un tránsito que Fausta hace a lo largo de un pasillo. La cámara la sigue de frente, enfocándose en su rostro, observándola desplazarse; el espectador viaja con Fausta hasta su calamidad, ya que esta es la primera escena en la que ella accede a cantar para Aída. Su viaje termina por llevar al espectador en un tránsito emocional a través del canto que nuevamente la lleva a perder, primero a su madre y después su trabajo.

Los estudios espaciales de Bruno, Marks y Depetris expanden los estudios cinematográficos para convertir al espectador de un voyeur, a un voyager, otorgándole así un rol más activo en el consumo de cine. Con un repertorio en la memoria, imágenes pueden ser revividas y sentidas nuevamente, pero aún más significativo, estas pueden llevar a lugares lejanos en un espacio fabricado, haciendo de la audiencia y de los personajes una especie de viajero, capaz de tocar y ser tocado con la mirada. Mirar películas puede ser un arte en sí, no es necesario tener contexto específico en una imagen para poder usar los ojos para tocarlo y a la vez, ser tocados por él, es decir, las imágenes hápticas son aquellas que te llevan en un trayecto en el que se puede sentir y estar en constante movimiento. Pero, dado que la imagen háptica no solamente depende de las técnicas utilizadas para evocar esas sensaciones, sino que las experiencias de los

espectadores tienen una gran influencia, dependiendo del repertorio de memorias de cada individuo es con que intensidad se pueden manifestar los movimientos, viajes, afectos y el sentir con la mirada.

CAPÍTULO 4

CONCLUSIÓN

La cotidianidad es un elemento que frecuentemente es considerado insignificante. Sin embargo, al hacer un viaje por la historia, Quijano (2000) estudia lo que llama la colonización del poder, en el cual, a partir del descubrimiento de América se formó un vínculo que rearticularía la jerarquía ya existente en las Américas comenzando desde una división entre conquistador y conquistado. Desde este punto en adelante se formó una asociación de raza con el trabajo que eventualmente creó una dominación del subalterno fundada en el control del campo laboral. Es decir, los indígenas fueron limitados a trabajos considerados apropiados para su raza, los cuales en su mayoría pertenecían de una u otra forma a la servitud. Este cambio de poder no fue uno que ocurrió rápidamente, sino que, desde la esfera privada, y desde la vida diaria es que el sistema se fue instalando, en un adiestramiento social como menciona Lefebvre, en el cual no queda duda u oposición alguna que permita otra versión. Desde aquí se forma una perspectiva que coloca a Europa como proveedora de conocimiento y como estándar a seguir por el resto, una perspectiva eurocéntrica. Desde esta perspectiva se fomentó una dinámica que se manifiesta como poder/superioridad en las clases dominantes (aquellas que se asemejan a las europeas), pero como opresión/dominación sobre el subalterno (en este caso los indígenas/mestizos). Por ello que analizar la vida diaria puede resaltar prácticas sociales que se han ido formando desde los tiempos de la colonia, y las cuales continúan ejerciendo poder en sociedades hoy en día.

Un aspecto relevante de la cinematografía Latinoamericana es que esta frecuentemente incorpora aspectos que forman parte de la realidad, como personas, lugares y relaciones sociales. Por ello que es casi imposible que en el cine no se traspasen aspectos sociales como la división del trabajo y el espacio ocupado por las diferentes clases. En las películas *Roma*, *La mujer sin cabeza*, y *La teta asustada* se nota una clara división laboral en la que los indígenas viven en la precariedad, en vecindarios con casas a medio terminar, mientras que las clases dominantes viven en casas grandes, con carros y avances tecnológicos. Esta división de espacio está asociada al tipo de trabajo que los diferentes personajes tienen y a su raza, las clases bajas trabajan dentro de márgenes de la servitud como lo hacen Cleo y Adela en *Roma*, mientras que sus patrones Antonio, es un doctor y Sofía una química. Las relaciones entre las empleadas domésticas y sus patrones no es una simple sino compleja. Por un lado, las empleadas trabajan en una esfera privada que crea una relación de intimidad, pero al mismo tiempo hay un distanciamiento que frecuentemente puede tener un efecto de invisibilidad, deshumanizante e incluso uno que las convierta en mercancía reemplazable.

La cotidianidad en *Roma* hace que Cleo sea visualizada en una sororidad femenina con Sofía, lo cual puede ser una crítica a las primeras olas del feminismo que no tomó en cuenta la intersección de diferentes ejes de violencia, como la raza y el nivel socioeconómico. Sofía y Verónica, por ejemplo, requieren del trabajo de empleadas domésticas para poder trabajar fuera de casa, dependiendo de las clases bajas para la limpieza y el cuidado de hijos. Por su parte, en *La teta asustada*, Fausta es utilizada, deshumanizada y descartada por su patrona Aída. Pero, Fausta no se convierte en una víctima indefensa del sistema, sino que ella quizá por primera vez ejerce su subjetividad

y autonomía tomando las perlas que se gana, y de esta forma creando una resistencia, pero también un cambio de cotidianidad que empieza con sacarse la papa de su vagina para comenzar a lidiar con los efectos de su entorno traumático.

Las representaciones de sucesos históricos en las películas se pueden analizar utilizando el concepto de *fantasmagoría* basado en los estudios de Walter Benjamin, pero utilizados por Carolina Rueda, en el cual se manifiesta como un conglomerado paradisiaco capturado por el consumo y la caída cultural que se manifiestan como ilusiones incumplidas en el subalterno. En *La mujer sin cabeza*, por ejemplo, la invisibilidad del subalterno se enfatiza con una estética que coloca a los personajes indígenas/mestizos en el trasfondo utilizando imágenes desenfocadas y borrosas. Pero, a la vez se puede ver como una crítica de la violencia que tomó lugar durante las dictaduras en Argentina, especialmente los cuerpos desaparecidos y desechados en ríos, ya que el accidente en el cual posiblemente Verónica atropella a Aldo ocurrió a un lado de un canal, teniendo un efecto de espectro tanto en Verónica como en la audiencia. La *imagen dialéctica* por su parte puede ser un objeto que alude a diferentes temporalidades, la papa, por ejemplo dentro de Fausta, inserta una narrativa desde el pasado a través de la violación de Perpetua durante los enfrentamientos entre grupos paramilitares, pero desde el presente, mostrando al espectador el trauma que tanto la papa causa físicamente en Fausta por llevarla dentro de su vagina, pero también mental, aquel que no se puede borrar ni para Fausta, pero tampoco de la historia colectiva. La *fantasmagoría* también se nota en los espacios del subalterno, en las casas a medio terminar, y la falta de infraestructura en los pueblos periféricos que habitan las clases bajas, ya que aquí en vez de observarse los efectos del progreso, en su lugar se visualiza un espectro de lo que

comenzó como una ilusión que colaboró con el desplazamiento de campesinos a las ciudades en busca de mejores oportunidades, pero que se ve truncado en el presente con casas a medio terminar y una atmósfera de ruinas.

Finalmente, el espectador, aunque por mucho tiempo no se consideró como un que tuviese un rol más activo al ver una película, Bruno, Marks y Depetris nos ayudan a analizarlo como un cuerpo en constante movimiento como un viajero en espacios creados, los cuales mueven al espectador a través de lo visual a sentir emociones que tienen efectos físicos en el cuerpo. La primera escena en *La teta asustada*, por ejemplo, con una pantalla en blanco mueve al espectador a sentir el sufrimiento de Perpetua a través de su narración dolorosa. Pero el efecto que el espectador puede llegar a sentir no está relacionado únicamente a las técnicas empleadas por los cineastas, sino que, en gran parte, este tiene una íntima relación con la experiencia humana. Las personas que han experimentado una violación, por ejemplo, pueden tener emociones más fuertes que aquellos miembros de la audiencia que no hayan sentido en carne propia una violación de sus cuerpos. De igual manera, dado que Perpetua narra su testimonio en quechua, los espectadores que compartan la lengua pueden llegar a sentirse unidos con el personaje en una solidaridad que se desprenda del lenguaje. Por último, las películas centralizan de una u otra manera aspectos de la vida femenina, como la maternidad en Cleo y en Perpetua por sus embarazos, así que el género también puede ser un aspecto que fortalezca una emoción que lleve a las espectadoras a sentir junto con los personajes el dolor, el duelo, la pérdida de un ser querido y la violencia que se experimenta cotidianamente siendo mujer.

OBRAS CITADAS

- Ally, Shireen. 2015. "Domesti-city. Colonial anxieties and postcolonial fantasies in the figure of the maid," in Victoria Haskins and Clair Lowrie (eds), *Colonialisation and Domestic Service: Historical and Contemporary Perspectives*, London: Routledge, pp. 45-62.
- Benjamin, Walter. 2005. *Libro de los pasajes*, edición de Rolf Tiedemann, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Akal, Madrid.
- _____. 1935 (1969). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." In Hannah Arendt ed. *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books.
- Berman, Marshall. 2013. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, edición de Siglo XXI editores, traducción de Andrea Morales Vidal.
- Bernales Albites, Enrique & Gómez, Leila. 2017. "Trauma y aislamiento en *La teta asustada* de Claudia Llosa." *Iberoamericana*, vol. 17, no. 65, pp. 93-106. Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Brennan, Summer. "A Natural History of the Wedding Dress." *Art and Art History*, Jstor Daily, 17 Sept. 2017, [daily.jstor.org/a-natural-history-of-the-wedding-dress/](https://www.jstor.org/stable/47588888).
- Bruno, Giuliana. 2018. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.

- Casetti, Francisco. 1994. *Teorías del cine*. Editorial Cátedra, Madrid
- Cosentino, Olivia. “Special Dossier on Roma: Feminism and Intimate/Emotional Labor.” *Mediático*, 24 dic. 2018, <https://reframe.sussex.ac.uk/mediatico/2018/12/24/special-dossier-on-roma-feminism-and-intimate-emotional-labor/>.
- Depetris Chauvin, Irene. 2019. *Geografías afectivas: desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin American Research Commons.
- “‘El Halconazo,’ uno de los acontecimientos más brutales de la historia de México: UNAM.” *Aristegui Noticias*, 10 jun. 2019, aristeguinoticias.com/1006/mexico/el-halconazo-uno-de-los-acontecimientos-mas-brutales-de-la-historia-de-mexico-unam/.
- Fotiou, Evgenia. 2016. “The Globalization of Ayahuasca Shamanism and the Erasure of Indigenous Shamanism.” En *Anthropology of Consciousness*. Vol. 27, Issue 2, pp. 151 – 179, ISSN 1053-42.
- Gordon, Rocío. 2015. “Suspensión: detenimiento y suspenso en la estética de Lucrecia Martel.” *A contracorriente* 13.1. 239-61.
- Gunning, Tom. 2004. “Illusions past and future: The phantasmagoria and its specters.” [95.216.75.113:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/298/Gunning.pdf?sequence=1](https://doi.org/10.216.75.113:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/298/Gunning.pdf?sequence=1)

- Lambright, Anne. 2015. "Transitional Justice and Reconciliation through Identification: Paloma de papel and La teta asustada." *Andean Truths*. Liverpool: Liverpool UP. 60-87.
- Lefebvre, Henri. 2004 (1992). *Rhythmanalysis: Space, Time, and Everyday Life*. Trans. Stuart Elden and Gerald Moore. New York: Continuum.
- _____. 1991. *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith Vol. 142. Blackwell: Oxford.
- Losada, Matt. 2010. "Lucrecia Martel's *La mujer sin cabeza*: Cinematic Free Indirect Discourse, Noise-scape and the Distraction of the Middle Class." *Romance Notes*, vol. 50, no. 3, pp. 307-313. The University of North Carolina at Chapel Hill.
- "Los Autos Que Aparecen En Roma." *El Universal*, 25 Feb. 2019, www.eluniversal.com.mx/autopistas/los-autos-que-aparecen-en-roma.
- Marks, Laura U. 2000. *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke UP.
- Martin, Deborah. 2013. "Childhood, Youth, and the In-between: The Ethics and Aesthetics of Lucrecia Martel's *La mujer sin cabeza*." *Hispanic Research Journal* 14.2. 144-58
- _____. 2016. *The Cinema of Lucrecia Martel*. Manchester University Press. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctv18b5j7b.

“¿Qué pasó con los Pueblos Originarios durante la dictadura?” *ENDEPA*, 23 Mar. 2016,
[www.endepa.org.ar/a-40-anos-del-golpe-que-paso-con-los-pueblos-originarios-
durante-la-dictadura/](http://www.endepa.org.ar/a-40-anos-del-golpe-que-paso-con-los-pueblos-originarios-durante-la-dictadura/)

Quijano, Anibal. 2000. “Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America.”
Nepantla: Views from the South 1.3. 533-580.

Rueda, Carolina. 2019. *Ciudad y fantasmagoría: dimensiones de la mirada en el cine urbano de Latinoamérica el siglo XXI*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Said, Edward. 1996 (1978). “From *Orientalism*.” In. Mongia, Padmini, ed. *Contemporary Postcolonial Theory: a reader*. London: Arnold. 20-35.

Sánchez Prado, Ignacio. “Special Dossier on Roma: Class Trouble.” *Mediático*, 24 dic. 2018, <https://reframe.sussex.ac.uk/mediatico/2018/12/24/special-dossier-on-alfonso-cuarons-roma-class-trouble/>.

Shaw, Deborah, and Deborah Martin. 2017. "Latin American Women Filmmakers: Production." *Politics, Poetics*.

Sontag, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 2003. "Can the subaltern speak?" *Die Philosophin* 14.27: 42-58.

Varas, Patricia. 2012. "Posmemoria femenina en *La teta asustada*." *Letras femeninas* 38.1: 31-42.

- Vargas, Mariela. 2017. "Lenguaje, dolor y musicalidad en *La teta asutada*: Una lectura desde Walter Benjamin." *Hispania*, vol. 100, no. 3, pp. 431-438. Johns Hopkins University Press.
- Vázquez, Karina. 2015. "La poética del enrarecimiento en *La mujer sin cabeza* (2008), de Lucrecia Martel." *Hispanic Research Journal*, vol. 16, no. 1, pp. 31-48. W.S. Maney & Son Ltd.
- Vich, Cynthia. 2014. "De estetizaciones y viejos exotismos: apuntes en torno a 'La Teta Asustada' De Claudia Llosa." *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 40, no. 80, pp. 333–344. *JSTOR*.
- White, Patricia. 2015. *Women's Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms*, Durham: Duke University Press.