

# Claudia Llosa y *La teta asustada*: cine, conflicto(s) y culturas populares en Perú\*

Claudia Llosa and *The milk of sorrow*\*\*:  
films, conflict(s) and popular cultures in Peru

<http://dx.doi.org/10.18566/comunica.n38.a05>

## Resumen

En este trabajo se hace un análisis del largometraje *La teta asustada* de Claudia Llosa y su contexto. Esta película obtuvo varios galardones y nominaciones internacionales, generó importantes controversias por parte de la crítica y ha sido objeto de diversas aproximaciones académicas. La película se ocupa de los traumas padecidos por Fausta, una joven de origen indígena, en medio del conflicto armado en Perú. Comienza con la muerte de la madre de Fausta, mientras cuenta la historia de cómo, estando embarazada, es agredida brutalmente y violada por los mismos actores armados que mataron al padre de Fausta. A causa del desplazamiento forzado, madre e hija se refugian donde familiares, en un suburbio de Lima, ciudad en la que la hija busca un empleo y padece injusticias.

Para dicho análisis se tiene en cuenta la ópera prima de Llosa, *Madeinusa*, y se dan algunos elementos del contexto sociocultural y político en Perú. Se hace una aproximación a aspectos culturales ligados al conflicto armado peruano, entre 1980 y 2000, y a conflictos de más larga duración, en especial los propios de las relaciones centro-periferia y las imposiciones eurocéntricas de las élites dominantes. Se analizan algunos aspectos simbólicos de las culturas indígenas de los Andes peruanos y de las culturas populares de los barrios marginales de Lima. Allí se vislumbran hibridaciones y formas de resistencia y emancipación; esto en diálogo con algunas problemáticas que son, de alguna manera, transversales en América Latina.

## Daniel Hermelin

Candidato a Doctor en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín. Magíster en Comunicación, Universidad de Borgoña, Francia. Profesor Asociado del Departamento de Comunicación Social de la Universidad EAFIT, Medellín, Colombia. Miembro del Grupo de Investigación Comunicación y Estudios Culturales de la Escuela de Humanidades de la Universidad EAFIT. Correo electrónico: [dhermeli@eafit.edu.co](mailto:dhermeli@eafit.edu.co), [orcid.org/0000-0002-5525-5057](https://orcid.org/0000-0002-5525-5057).

\* Este trabajo hace parte de la formación doctoral del autor cuyo proyecto de tesis se ocupa de la relación entre desastres, riesgos, medios y sociedad. El autor agradece los comentarios al texto del profesor Álvaro Andrés Villegas, su director de tesis en el Doctorado de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, y a la profesora Elissa Lister, del mismo doctorado.

\*\* Se usa la traducción empleada en la versión en inglés cuando compitió por el premio Oscar a mejor película en lengua extranjera.

**Palabras clave**

Cine, conflicto, larga duración, corta duración, culturas populares, eurocentrismo, Perú.

**Keywords**

Cinema, conflict, long-term, short-term, popular cultures, eurocentrism, Peru.

**Abstract**

This paper is an analysis of the film *The milk of sorrow* by Claudia Llosa and of the film's context. This film won several international awards and nominations, generating significant controversy by critics and being the main subject of various academic approaches. The film deals with the traumas suffered by Fausta, a young woman of indigenous origin, in the midst of armed conflict in Peru. It starts with the death of Fausta's mother, while is telling the story of how this woman, being pregnant, was brutally assaulted and raped by the same armed group that killed Fausta's father. Because of the forced displacement, mother and daughter take refuge with relatives in a suburb of Lima, city in which the girl seeks employment and suffers injustices.

This analysis takes into account Llosa's directorial debut, *Madeinusa*, and gives some elements of Peru sociocultural and political context. The paper approaches the cultural aspects linked to the Peruvian armed conflict between 1980 and 2000, and other longer-term conflicts, especially those related to the center-periphery and Eurocentric imposition of dominant elites. Some symbolic aspects of the indigenous cultures of Peruvian Andes and popular cultures of Lima's slums are being analyzed. Some hybridizations and forms of resistance and emancipation are noticed; this is in dialogue with some problems that are, in some way, transversal in Latin America.

**Introducción**

*La teta asustada* es uno de los largometrajes latinoamericanos que más reconocimientos ha recibido en la última década: su estreno fue en el año 2009, en el Festival de Cine de Berlín, donde obtuvo el Oso de Oro como mejor película; también en 2009 obtuvo el premio a mejor película de la Asociación de Críticos de Cine de Quebec, y en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara. En 2010 se convirtió en el primer largometraje peruano en estar entre los finalistas para obtener el premio Oscar de los Estados Unidos, como mejor película en lengua extranjera. Esto para nombrar solo algunos de los reconocimientos de su directora y de su equipo de producción, a los que hay que sumar los obtenidos por su protagonista, Magaly Solier, en el papel de Fausta. Este largometraje tuvo amplia difusión y ha dado lugar a diversos debates académicos por parte de la crítica en Perú y en el ámbito internacional.<sup>1</sup> Ha habido algunos análisis que se han ocupado de él con enfoques que van desde los estudios literarios, las perspectivas antropológicas y de género, hasta estudios sobre su lugar en la industria del cine peruano, entre otros, como se observa en los siguientes—que se utilizarán más adelante—: Cisneros (2015), Maseda (2014), Barrow (2013), Monette (2013), Lillo (2011), Chauca, Ramírez y Sitnisky-Cole (2010), Díez y Sitnisky-Cole.<sup>2</sup> Hay

1. Hay que considerar al respecto que Claudia Llosa pudo acceder a financiaciones europeas, sobre todo provenientes de España; esto sumado a la inmersión de la película en circuitos de cinéfilos e "iniciados", lo que favoreció su distribución y contribuyó a su relativo éxito en relación con la crítica y con el público en Perú y en otros países (Barrow, 2013 y Cisneros, 2015).

2. Este último análisis citado en varias ocasiones por Cisneros (2015) y Monette (2013).

un asunto fundamental para que la crítica y algunos académicos se hayan detenido en *La teta asustada*: su temática reabre algunas “heridas”, heridas profundas de un pasado convulso y complejo de ese país —Llosa usa una vez el término “herida” en Chauca et al. (2010) para referirse a dolores muy profundos que a sociedades como la peruana les cuesta reconocer—.

Este trabajo propone abordar, primero, unas heridas que se denominarán aquí de “pasado reciente” ligadas a la época del conflicto de 1980 a 2000, entre guerrillas de extrema izquierda, fuerzas armadas y otros sectores de la sociedad.<sup>3</sup> Y, segundo, unas heridas que se denominarán de un “viejo pasado, pero a la vez presente”, relacionadas con la colonización española y sus herencias, y con los atropellos e imposiciones a los grupos indígenas y a poblaciones de origen campesino. Estas heridas, que siguen abiertas, tienen relación con confrontaciones entre élites y sectores populares en Perú, y pasan por “imposiciones universalistas” de la racionalidad y la cultura occidentales (Quijano, 1992), tan recurrentes en los procesos de globalización y en las dialécticas Norte-Sur, o centro-periferia, cuyas formas hegemónicas son a menudo más tácitas que explícitas, e invitan a ser miradas cuidadosamente, como se sugiere en De Sousa (2009). Para utilizar términos de Braudel (1968), hablaremos de unas heridas “de corta duración”: las de pasado reciente; y unas de “larga duración”: las de un viejo pasado, pero a la vez presente. Entre ambos tipos de heridas existen algunas relaciones inextricables. Cabe señalar que aunque aquí se analiza una problemática peruana esta es relativamente afín a otras problemáticas del ámbito latinoamericano.

Para este análisis se usan algunas aproximaciones propias de los estudios de la comunicación y de los estudios culturales, con conceptos centrales como los de reconocimiento, culturas populares, colonialidad y sincretismo, en combinación con elementos del contexto sociopolítico peruano. Dicho análisis toma con cautela el riesgo de tratar de develar las “verdaderas intenciones” del emisor, como lo advierte Morley (1996), y no pierde de vista la polisemia inherente a cualquier producción cultural; siguiendo a Rancière (2010): entre la obra y su interpretante o, más extensamente, su público, siempre existe una distancia que potencia la creatividad del autor en su producción, y la emancipación y la creatividad del público en su apropiación.<sup>4</sup>

## Elementos de contexto sociopolítico y de la producción cultural

En lo que concierne a las primeras heridas, las del pasado reciente ligadas al conflicto y al posconflicto, y tan relevantes en *La teta asustada*, es menester subrayar que aluden a un periodo difícil en Perú, con múltiples actores implicados. Según se observa en el informe de la Comisión de la Verdad

3. Esto con base en la delimitación empleada por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación del Perú (CVR) (2003), que señala un punto de partida en el ataque del grupo guerrillero Sendero Luminoso en mayo de 1980, y un punto final en noviembre de 2000, con el abandono del país del presidente Alberto Fujimori, exiliado en Japón dada su doble nacionalidad, pues allí nacieron sus padres.

4. Una idea de Rancière (2010) que puede ser provechosa para estudiar la relación entre diversas artes, en especial el cine, y sus públicos (Villegas, 2016). Esta perspectiva contrasta con la de trabajos clásicos como el de Horkheimer y Adorno (2007).

y la Reconciliación del Perú (CVR) (2003), los principales actores fueron: los movimientos guerrilleros PCP-Sendero Luminoso —autodefinido como marxista-leninista-maoísta, sobre todo marcado por el maoísmo— cuyo máximo líder, Abimael Guzmán, cayó preso en 1992, poco después de la llegada de Alberto Fujimori a la presidencia del Perú (en 1990), el Movimiento Revolucionario Tupac Amarú (MRTA) —que evoca resistencias indígenas—,<sup>5</sup> las Fuerzas Policiales y las Fuerzas Armadas, y los comités de autodefensa. Esto sin referirse a otros actores, entre ellos sectores políticos y económicos de élite. Para el tema que nos compete hay que decir que entre 1980 y 2000, si bien la mayoría de los asesinatos (54 % según los reportes de la CVR) fueron cometidos por Sendero Luminoso, “alrededor del 83 % de los actos de violación sexual son imputables al Estado y aproximadamente un 11 % corresponden a los grupos subversivos (Sendero Luminoso y el MRTA)” como aparece en el capítulo 1.5 de la CVR (2003, p. 277), un dato que es importante en la trama de la película. En cuanto al posconflicto es claro que la intensidad de la guerra bajó con la captura de Abimael Guzmán, como lo muestra la CVR (2003), y la tensión disminuyó con el abandono de Alberto Fujimori de la presidencia en 2000; pero algunos problemas continúan incluso hoy, en particular con reductos de Sendero Luminoso.

5. Movimiento que fue el autor de la toma de rehenes de la residencia del embajador de Japón en Lima, entre diciembre de 1996 y abril de 1997, y cuyos perpetradores fueron asesinados por las fuerzas del orden en la retoma ordenada por el presidente Alberto Fujimori, quien al final habló de que solo hubo tres muertes en la “exitosa operación” cuando en realidad hubo 17 muertos: dos miembros del comando de dicha retoma, un rehén y 14 secuestradores del MRTA. (Recuperado de: <http://www.udel.edu/leipzig/texts2/ela24047.htm>, fecha de acceso: 11-04-2016. Se cita la versión digital del diario *El País de España*, del 24-04-1997).
6. Véase, por ejemplo, la versión digital del diario *El Comercio* del Perú (<http://elcomercio.pe/elecciones-2016-resultados-flash>) y los análisis en las ediciones impresas del diario *El Espectador* de Colombia, del 9 y 10 de abril de 2016.

Por otra parte, una suerte de aliciente para el presente análisis es el hecho de que Keiko Fujimori, hija del expresidente Alberto Fujimori, haya ganado con un margen amplio la primera vuelta de las elecciones presidenciales en Perú, el 10 de abril de 2016, y que su partido Fuerza Popular haya conseguido las mayorías en el congreso —uno de cuyos líderes es Kenji Fujimori, hermano de Keiko Fujimori (o Keiko, a secas, como se le conoce en la opinión pública)—; esto aunque Keiko haya perdido por un margen muy estrecho la segunda vuelta con Pedro Pablo Kuczynski, realizada el 5 de junio de ese año —Fuerza Popular también tuvo un rol determinante en el escándalo que hizo renunciar a Kuczynski a la presidencia de la República el 21 de marzo de 2018—. Además, por segunda vez en cinco años Keiko Fujimori llegó a una segunda vuelta presidencial en las elecciones de ese país. Esto se debe en parte a que ella ha recogido las banderas de su padre y a que ha consolidado un apoyo importante entre las clases populares y en zonas rurales significativas del país<sup>6</sup> con tradiciones que, a priori, podrían considerarse menos marcadas por el eurocentrismo que en Lima; no obstante, en la capital también ganó en la primera vuelta, con alta votación en los barrios periféricos. Lo anterior da algunas pistas de que las heridas no han cicatrizado y se acercan a fenómenos que apelan a una suerte de “neopopulismo” —fenómenos recurrentes en distintos momentos y lugares de América Latina—: para muchos el probable retorno del fujimorismo al poder es la posibilidad de revivir un régimen de mano dura que cuente con fuertes apoyos populares. En diálogo con elementos de contexto recientes en Perú, como los expuestos, sería interesante llevar a cabo análisis

politológicos y sociológicos para una película como *La teta asustada* —para lo que puede ser útil una aproximación como la de Botero (2016)—.

En relación con las heridas de larga duración, es importante tener en cuenta que Claudia Llosa ya había abonado la polémica con su ópera prima *Madeinusa* (2006), de la mano de la misma actriz protagonista, Magaly Solier. Son palmarios los riesgos que allí se corren desde el punto de vista de una problemática de los conflictos culturales que, según Llosa, son apenas señalados y luego desarrollados en *La teta asustada*, como se expone en Chauca et al. (2010); riesgos que llevaron a que una parte de la crítica atacara a la cineasta, e incluso la acusara de racista, eurocéntrica y servil al neoliberalismo,<sup>7</sup> según se desprende de Monette (2013). Y es que en esa ópera prima una joven de un pueblo de los Andes, cuyo nombre es Madeinusa, se empeña en encontrar la manera de irse a Lima, en busca de una nueva vida, y seguir los pasos de su madre que se fue con otro hombre. La joven quiere también huir de su padre, don Cayo, encargado de organizar las fiestas patronales y religiosas del pueblo; él abusa sexualmente de Madeinusa, en especial durante el “Tiempo Santo de Semana Santa”.<sup>8</sup> Es pues una temática controversial cuyos tratamientos de la alteridad y de la “subalteridad”, de las tensiones entre tradición y modernidad —además de la violencia de género que es obvia—, se pueden tornar delicados; tensiones muy marcadas en las vivencias de los “nuevos” pobladores urbanos (Martín-Barbero, 1987), un asunto que es transversal a *La teta asustada*.

Ahora bien, ambas películas pueden pensarse desde la óptica de la “intertextualidad”, para usar el concepto de Camarero (2008), en relación con que existe en cada una de ellas “un trabajo de transformación y asimilación de varios textos operado por un texto centrador que guarda el control del sentido” (Jenny citado en Camarero, 2008, p. 48). En este caso, valdría la pena analizar qué tanta influencia puede tener un tema central de una película en la otra, en especial de *Madeinusa* en *La teta asustada* —y esto a la luz de sus éxitos nacionales e internacionales a partir de temas sensibles como los allí tratados sobre la cultura quechua peruana, como lo sugiere Barrow (2015)—. Asimismo, pueden pensarse las relaciones intertextuales de estas películas con otros productos culturales contemporáneos, como la novela *Abril rojo* del escritor Santiago Roncagliolo (2006) —Premio Alfaguara de Novela, 2006—. Esta última obra constituye una suerte de *thriller* que muestra las complejidades de una de las zonas más afectadas por el conflicto armado en Perú: el departamento de Ayacucho, más puntualmente en la provincia de Huamanga. Por lo demás, Lillo (2011) asocia esta misma región andina con el origen de las víctimas de las que se ocupa *La teta asustada* “de forma individual”. En lo que se refiere al Tiempo Santo, este es un tema significativo en esta novela como lo es en *Madeinusa*, según lo dicho antes. *Abril rojo* se acerca entonces, a su manera, a las dos heridas que hemos mencionado.

7. Puede ser de utilidad mencionar el hecho de que Llosa no solo es sobrina del cineasta peruano Luis Llosa, sino también del escritor y Premio Nobel de Literatura peruano Mario Vargas Llosa; y no sobra preguntarse si esto ha podido generar sesgo en sus críticos, sobre todo en los que han tildado a este último de neoliberal. Es un adjetivo con el que por momentos se ha identificado al escritor peruano, sobre todo en relación con sus textos políticos. Valga además recordar que Vargas Llosa perdió las elecciones presidenciales en Perú contra, justamente, Alberto Fujimori, en 1990.

8. En el que, según una especie de tradición sincrética de los pueblos campesinos de origen indígena, en especial de las zonas andinas, se puede pecar al final de la Semana Santa mientras “Jesucristo no ve”, entre las tres de la tarde del Viernes Santo y la mañana del Domingo de Resurrección.

Desde tal perspectiva de las dos heridas también se pueden analizar la novela *La pasajera* de Alonso Cueto y su adaptación al cine, *Magallanes* (2015), protagonizada igualmente por Magaly Solier. Estas tratan sobre una joven mujer oriunda de Ayacucho, en La Sierra (como les llaman a las zonas montañosas andinas en Perú), que es secuestrada por militares en un cuartel por varios meses y violada repetidamente durante la guerra con Sendero Luminoso (Villegas, 2016). La complicidad por acción o por omisión, por parte de los poderes militares y políticos de Lima, cumple un papel significativo en los hechos narrados. Así pues, es notorio que los dos tipos de heridas en los que se concentrará el análisis de *La teta asustada* han dado lugar a importantes producciones culturales recientes en Perú; heridas que remiten a diversos tipos de conflictos que tienen alguna cercanía con los de diversos ámbitos latinoamericanos.

### **Heridas de corta duración, conflicto y exclusiones**

Hay descripciones detalladas del argumento de la película y de su problemática desde diferentes perspectivas en trabajos como los de Cisneros (2015), Maseda (2014), Monette (2013) y Lillo (2011) —que serán citados más adelante—. Sin embargo, es importante avanzar en el análisis de los vínculos entre la “forma” y la “función”, para enriquecer la comprensión de una producción cultural como *La teta asustada*, más aún si abordan temáticas propias de las culturas populares, como lo propone Ochoa-Gautier (2000) para otro caso de estudio. Es decir, es importante explorar aspectos intrínsecos y estéticos del largometraje —que conciernen a la forma— y relacionarlos con algunos elementos de contexto y con abordajes socioculturales —que conciernen a la función—, en aras de entender las posibles formas de reconocimiento (Martín-Barbero, 1987) por parte del público. En lo que respecta a la cultura popular vale la pena resaltar la interpretación que de este concepto propone Hall (1984) —un concepto caro en este trabajo—:

Aquellas formas y actividades cuyas raíces estén en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases; que hayan quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares [...] lo esencial para la definición de la cultura popular son las relaciones que definen a la “cultura popular” en tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante (p. 7). Esto está ligado a la capacidad que tienen las masas —no en un sentido peyorativo— de transgredir, apropiarse de, y dejarse influenciar por, los valores y las prácticas de las élites y de diversos segmentos de la sociedad; entre las culturas populares y las culturas dominantes hay una tensión permanente pero también tendencias al intercambio (Uribe, 2012; Lister, 2016). Siguiendo a Martín-Barbero (1987), es menester entender la cultura popular no solo en relación con su pasado —con

frecuencia vinculado a lo rural, particularmente en América Latina— sino en relación con la modernidad, el mestizaje y la vida urbana.

Para la utilización de conceptualizaciones como las anteriores es importante poner la lupa en *La teta asustada*, teniendo en cuenta los dos tipos de heridas mencionados, y en este apartado hacer hincapié sobre todo en las heridas del pasado reciente. Antes de dicha utilización es pertinente describir algunos ejes narrativos que encontramos en el argumento de la película enfocados en tales heridas: *La teta asustada* habla de la historia de Fausta, una joven de origen rural que llega a la periferia de la ciudad de Lima, con su madre, Perpetua. El largometraje inicia con la pantalla en negro y con cantos en lengua quechua —algo que es esencial en el transcurso de la película—, entre la madre y la hija, con subtítulos en español. Allí la madre le relata a su hija, con crudeza, el trauma vivido en el conflicto armado peruano, la violencia sexual a la que fue sometida por actores armados, en especial durante el embarazo de Fausta, que asesinaron a su marido. Esto hace que la madre busque refugio donde su hermano Lúcido y su familia, en un suburbio de Lima. La madre muere al inicio del largometraje y la hija se obsesiona por enterrarla en su pueblo, o al menos en un lugar que no sea Lima. Lúcido le propone a Fausta un sepulcro en los alrededores de su casa, pero ella se empeña en enterrarla según su deseo inicial. Como su tío le dice que no tiene recursos, menos con los gastos del matrimonio de su hija Máxima que será pronto, Fausta empieza a trabajar como empleada doméstica en la casa de Aída, una compositora y pianista que tiene cerca de cincuenta años, de la clase alta limeña, y que está en crisis pues no logra crear una pieza para su próximo concierto. Aída escucha la voz de Fausta que tramita sus dolores y miedos con los cantos indígenas que inventa, y le propone a la joven que por cada canción que le cante en español le regalará una perla recogida de su collar roto. Fausta cumple con el trato pero Aída lo incumple de manera brutal cuando aquella le reclama, al regreso de su exitoso concierto, que la pieza interpretada proviene de la melodía usurpada de una de sus canciones —la pieza está compuesta por variaciones de dicha melodía; su éxito está relacionado con la circularidad de las culturas populares, como se explicará más adelante—. Los cantos indígenas y la cosmovisión imbricada aparecen pues como una forma de catarsis para afrontar los traumas y las angustias, y constituyen uno de los ejes narrativos de la película.

Por otra parte, hay un eje narrativo en la manera como Fausta procesa su miedo a que le pueda ocurrir lo mismo que a su madre: la joven se introduce un tubérculo (una papa) en la vagina; esto lo descubre el médico al que la lleva su tío tras un desmayo de ella —quien además sangra profusamente por la nariz, cosa que le ocurre a menudo cuando siente temor o tristeza—. Fausta hace eso con el fin de que lo que genere la papa les pueda producir asco y repulsión a potenciales hombres violadores. Según le explica Lúcido

al médico, en dicha visita, al inicio de la película, Fausta sufre de lo que en la tradición indígena y popular se conoce como “la teta asustada”: los horrores, padecimientos y recuerdos de las madres que se le transmiten a los hijos a través de la gestación y la leche materna, y los deja sin alma. Mientras el médico se preocupa por las implicaciones de un tubérculo en esa zona del cuerpo, Lúcido dice que lo grave es que su sobrina padezca “la teta asustada”. Fausta vive pues una vida aislada, atribulada, con temor sobre todo a los hombres. Noé, el jardinero de la casa de Aída logra un lento y pausado acercamiento a Fausta, le habla en quechua; poco a poco ella trata de hacerle frente a su miedo y a su vida de otra manera. Al final Fausta decide que Noé la lleve al hospital a que le extraigan el tubérculo. La joven va luego a hurtadillas a la casa de Aída a “rescatar” algunas de las perlas que Aída le propuso como pago, y luego, con su tío y su familia, lleva por fin el cuerpo de su madre al mar para que quede en un lugar más digno. En la última escena, Noé le envía a Fausta un regalo: una papa sembrada que florece, como una suerte de símbolo de que la vida de la joven puede resurgir y abrirse paso entre sus tormentos y adversidades.

Ambos ejes narrativos dan pautas para abordar relaciones entre los conceptos de forma y función (Ochoa-Gautier, 2000), y representan heridas del pasado reciente: los horrores padecidos por la población civil en el conflicto armado peruano, en particular las poblaciones rurales de La Sierra, de origen indígena. Hay además diversas escenas que dan cuenta de esto; una que es significativa: la joven entra al cuarto de Aída, allí observa un retrato de un ancestro de la pianista quien intenta ponerlo en la pared con la ayuda de un taladro. El ancestro es un hombre con uniforme militar. Dicho retrato y la imagen del taladro empuñado por Aída hacen que el terror se apodere de Fausta, su nariz vuelve a sangrar; esta sale de la habitación con náuseas e intenta cantar para tranquilizarse. Es claro, entonces, que Llosa quiere mostrar las atrocidades de los actores armados, pero sobre todo de unos en particular: las fuerzas armadas y policiales quienes ejecutaron, como se señaló antes, la mayoría de los crímenes sexuales contra las mujeres. La cineasta parece basarse en un trabajo de campo cuidadoso, a lo que se suma su experiencia con *Madeinusa*. Además, emplea resultados del informe CVR (2003) y tiene en cuenta elementos empleados en estudios como los de Kimberly Theidon —por ejemplo, Theidon (2004)—, para entender las relaciones entre la salud y los conflictos culturales. Algo de esto se subraya en Cisneros (2015) y Chauca et al.(2010), y se puede ver en otros trabajos interpretativos, en los que se alude al origen del nombre de la película y a sus connotaciones, en especial en Maseda (2014) y en Lillo (2011). Según Lillo (2011) —quien analiza el problema de la memoria del conflicto armado en esta película— bautizar lo que padece Fausta como “la teta asustada” proviene de los hallazgos de Theidon sobre las consecuencias del conflicto armado en las mujeres, y en particular las de origen indígena.

Así pues, Fausta encarna las secuelas brutales de esta parte del conflicto armado peruano; ella usa elementos a la vez de subordinación y de resistencia, en una tensión continua que es propia de la relación entre las culturas populares y las formas hegemónicas, siguiendo a Hall (1984). Se puede sintetizar dicha tensión de esta manera: el tubérculo protege a Fausta y a la vez la deja anclada en su condición de víctima, pero si la papa “se libera” puede florecer, como la vida. Sus cantos indígenas y la simbología que implican le ayudan a hacer la catarsis frente a dicha condición de víctima, aunque también contribuyen mantenerse en ella con su reiteración. Ambas prácticas la protegen a la vez que prolongan su temor frente a los peligros y obstáculos de su vida en Lima. No obstante, según Maseda (2014) lo anterior hay que tomarlo con prudencia desde perspectivas de género. Y si bien para dicha autora son riesgosas las representaciones estéticas de las violaciones y abusos de las mujeres en conflictos armados como el de Perú, apuestas como la de esta película son cruciales ya que el silencio no es una opción.

Es preciso decir, en este punto, que las heridas del pasado reciente, propias de un conflicto armado con desplazamientos forzados de zonas rurales a la ciudad, en este caso de los Andes a Lima, llevan a adaptaciones y reconfiguraciones en el ámbito individual y colectivo, como se observa en el largometraje. Como si las heridas de corta y las de larga duración —antes mencionadas—, se acercaran abruptamente. Algo que lleva a repensar los problemas en los que García-Canclini (1989) se detiene en relación con las llamadas “culturas híbridas” en América Latina: el asunto no es solo el de las estrategias para “entrar y salir de la modernidad”, de cómo entender los etnocentrismos y sus contrapesos; el asunto es cómo hacerlo en condiciones forzosas, con los traumas de la violencia reciente a cuestas. No se trata solo de pensar las exclusiones simbólicas, los problemas de la identidad y las formas de reconocimiento ligados a los “des-tiempos entre el Estado y la Nación”, como lo plantea Martín-Barbero (1987) en relación con las culturas populares, entre ellas las de los nuevos pobladores urbanos; el asunto es cómo pensar esto en clave de conflicto armado, de sus víctimas, particularmente de las mujeres de origen rural que han padecido la violencia sexual, en Perú en este caso, pero también en otros países de América Latina. Para el abordaje específico de los ejes mencionados de *La teta asustada*, el desafío es comprender los cantos indígenas a manera de antídoto o placebo para el trauma de la violencia, y el uso “protector” de la papa y lo que ella pueda simbolizar, desde la óptica de las posibilidades de emancipación que ejercen las culturas populares frente a lo que se les impone.

*Grosso modo*, lo anterior permite interrogar aspectos ligados a la función a partir de elementos propios de la forma, y viceversa. En el sentido de dicha dialéctica entre la forma y la función, vale la pena detenerse en este rasgo de las heridas de corta duración y su posible relación con sus destinatarios

y su contexto: *La teta asustada* propone un abordaje de la violencia real pero, por supuesto, en narrativa de ficción. Algo que, siguiendo a Maigret (2005), marca una diferencia con respecto a los públicos: sus apropiaciones de lo que se problematiza son distintas a las que surgen con las narrativas de no ficción como el documental, o más aún, la información noticiosa. Para usar los términos de Morley (1996) —basados en el modelo de codificación/decodificación de Stuart Hall— dichas narrativas de no ficción pueden generar una decodificación en la que predomina el rechazo por parte del público frente a una temática tan cruda como la de este largometraje;<sup>9</sup> en tanto que su narrativa de ficción puede generar una amortiguación, y derivar hacia una decodificación predominantemente negociada por parte del público. O para tratar de simplificarlo con lo expuesto antes sobre los ejes centrales en la narración: valdría la pena indagar sobre lo simbolizado por el tubérculo y el canto indígena como formas de reconocimiento que pudieron generar maneras alternas de acercarse a aquello que al público “le duele y le importa”, un sufrimiento a distancia que puede llevar a un compromiso moral por parte de este, siguiendo a Boltanski (1993), así muchas veces constituya algo de lo que el público “no quiere hablar”. Se trata, pues, de formas de reconocimiento en las que persiste una dialéctica entre subyugación y liberación.

Ahora bien, producciones culturales como *La teta asustada*, y los análisis que se suscitan, pueden dar solo unas cuantas puntadas con el objeto de dilucidar algunos factores específicos sobre cómo tramita una sociedad, como la peruana, su relación con heridas de un pasado reciente y tormentoso ligado al conflicto armado, sobre todo el desatado entre 1980 y 2000. Sería valioso explorar esto en contraste con el nuevo auge de un movimiento como el fujimorismo, de una cierta índole “neopopulista”, con todo y las complejidades de sus nuevas derivas, a partir de lo que se discutió anteriormente. Sobra decir que las repercusiones de este tipo de heridas que no han sanado generan interrogantes en el devenir político de Perú.<sup>10</sup>

## Heridas de larga duración, colonialidad y sincretismo

Las heridas de larga duración tienen que ver en este análisis, especialmente, con lo que antes denominamos “formas de colonialidad”, como lo propone Quijano (1992). Según este autor la colonialidad va más allá de la colonización, e incluye formas de imperialismo en las que los sectores dominantes de los países periféricos —en nuestro caso de Perú y de América Latina— tienen asociaciones de intereses con los países del centro y, en especial con los sectores a su vez dominantes de estos países. La lucha no es solo por el poder socioeconómico, es también por los procesos de construcción de

9. En un trabajo como el de Bonilla y Cadavid (2004) sobre audiencias se muestra cómo en un país —en el caso de este estudio, Colombia— que ha padecido un conflicto armado, a veces las noticias sobre el mismo son consideradas las más importantes pero las menos deseadas en la agenda de los medios por parte del público. Sobre las posibles reacciones de empatía que generan las imágenes de no ficción, como las de los horrores del conflicto, véase Bonilla (2017).

10. Esto no es ajeno a otros países de América Latina como Colombia: allí el auge de movimientos de derecha alrededor de figuras políticas carismáticas ha tenido relación con la dificultad de la sociedad para coexistir con sus heridas de un pasado reciente ligado a su conflicto armado.

sentido, la lucha por poseer el poder de definir sucesos y valores, al decir de Morley (1996) —inspirado en parte en Antonio Gramsci—. Se trata no solo pues del despojo material de siglos, sino de la colonización del imaginario de los dominados, de hacer parte estructural de él (Quijano, 1992y Escobar, 1998). Y esto se da desde las formas de conocimiento hasta las prácticas cotidianas. No obstante, es preciso insistir, estos fenómenos generan múltiples resistencias, en especial, y justamente, en las luchas por la construcción de sentido, como lo propone Hall (1984) o, más específicamente para el contexto latinoamericano, como lo discuten Martín-Barbero (1987) y García-Canclini (1989). Por poderosos que sean fenómenos como los propios de la colonialidad, siempre hay cabida para las resignificaciones y empoderamientos por parte de las culturas culturales, como lo ha mostrado el pensamiento latinoamericano a tono con la corriente de los estudios culturales, según lo explica Ortiz (2001). En lo que concierne particularmente a las formas de conocimiento hay alternativas como las que expone Zemelman (2011) con sus propuestas sobre el pensamiento epistémico, y De Sousa (2009) con sus epistemologías del sur. En ellas la emancipación de los saberes apuesta por no dejarse absorber por la racionalización y la regulación propias del conocimiento hegemónico occidental; es preciso pensar en términos de múltiples racionalidades que se entrecruzan con posibles diálogos y no solo exclusiones.

Como se dijo antes, Claudia Llosa —en Chauca et al. (2010)— afirma que en *Madeinusa* apenas se entrevén traumas socioculturales y psicosociales a menudo reprimidos —los que hemos denominado aquí “heridas”— que luego desarrolla en *La teta asustada*; estas que se entrevén y luego se desarrollan son precisamente las heridas que aquí denominamos de larga duración. Los cantos indígenas ya mencionados y la simbología de la papa en las culturas andinas conectan los dos tipos de heridas (las de corta y las de larga duración) en lo que respecta a las agresiones sexuales a las mujeres. El papel de la mujer es fundamental para transmitir las cosmovisiones de las culturas indígenas; esto hace que el hombre blanco o mestizo, que responde órdenes de la urbe (de Lima en especial), sienta que con su violencia sexual puede eliminar los valores que no son los de la cultura dominante, la “occidentalizada”,<sup>11</sup> como se desprende de Maseda (2014) y Monette (2013). En contraposición a esta imposición violenta aparece el uso indígena y popular de la papa: esta protege del horror y con sus flores mantiene vivo no solo al individuo sino a la cultura; incluso la longitud de su cáscara simboliza “larga vida” para un entorno como el de Lúcido, como se observa en una escena.

La resistencia, como las heridas, aparece pues en el largometraje como parte de un proceso, también, de largo aliento. Esto se puede ilustrar con base en algunos ejemplos significativos: Lúcido ejerce resistencia a su manera cuando discute con el médico sobre lo que significa la enfermedad de “la teta

11. Para ahondar en problemas de la alteridad en el contexto de la globalización, a partir de este análisis, son útiles propuestas como las de García-Canclini (1999), o las de Mattelart (2005) sobre las complejidades de la diversidad en dicho contexto, o las de Morley (2008) sobre los etnocentrismos más preponderantes, en particular el “centrismo anglo-europeo”.

12. Uno de los distritos en los que se divide Lima se llama así, precisamente, Pueblo Joven. Por lo demás, la vida en estos suburbios, en el caso de esta película, daría para un análisis adicional desde la perspectiva de trabajos clásicos como los de Benjamin (2010) en relación con el papel que tienen las multitudes y, más aún, las “multitudes emergentes” con sus tensiones entre la fragmentación y la cohesión social; en este caso las de los suburbios de ciudades latinoamericanas. Entender sus universos simbólicos y sus bases materiales es esencial para la comprensión de las culturas populares, siguiendo a ese autor y, específicamente en el contexto latinoamericano, a García-Canclini (1989).

13. En América Latina, la macro-región con mayores índices de desigualdad económica del mundo, hay una colección de eufemismos o de denominaciones despectivas pero naturalizadas para referirse a la localización de grandes segmentos “desfavorecidos” de la población urbana.

asustada”; como se dijo antes, mientras él se preocupa por el síntoma del sangrado en la nariz y el desmayo, y más que eso, por el ensimismamiento de Fausta —contra el que lucha hasta el final de la película—; el médico insiste en que lo grave es el tubérculo en su vagina, y que lo de la nariz se trata de vasos sanguíneos superficiales que se pueden cauterizar con facilidad. Mientras, en el centro de salud, la enfermera quiere una respuesta concreta, un sí o un no, para saber si Fausta es virgen, ella dice que no sabe: no está segura de que el tener la papa en su cuerpo le haya hecho perder su castidad. Mientras Fausta inventa canciones que “la alivian” en su día a día, Aída le pide que repita una de ellas como si el hecho de inventarlas implicara necesariamente que hubiera que retenerlas. En ejemplos como estos se vislumbra una suerte de conflicto epistémico entre cosmovisiones del mundo occidentalizado y del mundo indígena: de “la teta asustada” puede derivarse que, si para este último (el indígena) hay riesgo de que se le robe el alma al cuerpo, para el primero (el occidentalizado) esto no es tan claro. Si para la cosmovisión occidentalizada las respuestas a las variables son discretas o al menos concretas, para la cosmovisión indígena existen gamas de posibilidades, intervalos de continuidad más complejos que no parten de datos aislados. Si para la primera cosmovisión es importante que la creación —la musical en este caso— se registre y permanezca, para la segunda la creación “no tiene problema” en seguir su paso y renovarse. Así pues, estos fenómenos culturales del largometraje representan conflictos de larga duración, pero quizás, incluso, oportunidades de transformaciones si se miran, por ejemplo, a la luz de planteamientos como los de De Sousa (2009) y Zemelman (2011). Tales autores invitan a cuestionar las constricciones típicas de la modernidad-racionalidad en el occidente hegemónico, en especial en lo que se refiere a dar cabida a múltiples racionalidades —antes mencionadas—, dar lugar a perspectivas más amplias y flexibles sobre las relaciones entre conocimientos y culturas, que contribuyan a actitudes reflexivas que permitan detectar e incluso deconstruir, las colonialidades: una apuesta que asume este largometraje, como se muestra, al menos parcialmente, en los ejemplos que se acaban de exponer.

Por otro lado, es importante detenernos en algunos aspectos del sincretismo que es casi transversal a la película. Buena parte de *La teta asustada* se sitúa en un “pueblo joven”<sup>12</sup> de Lima —algo similar a lo que en Brasil se ha denominado “favela”, en Argentina “villa” o “villa miseria”, y en Colombia lo que durante mucho tiempo se conoció como “barrio de invasión”—.<sup>13</sup> Es bien claro que en estas aglomeraciones de Lima hay una fuerte presencia de población de origen campesino e indígena proveniente de La Sierra, en búsqueda de oportunidades o tras huir del conflicto armado. Es preciso reiterar que allí se observan múltiples dinámicas y apropiaciones comunes en la cultura popular. En este punto vale la pena revisar la definición de esta: siguiendo a Silva (2005), la cultura popular suele ser más un ejercicio

de académicos; los que la viven no la “autodefinen”, simplemente discurren por ella. ¿Y quién no discurre por ella si entre la cultura popular, las élites y otros sectores de la sociedad, hay flujos simbólicos y de prácticas que son circulares, como lo sugiere Lister (2016)? Las élites de Lima —como las de cualquier ciudad, no solo latinoamericana—, suelen disfrutar de las bondades de dicha cultura, por ejemplo y especialmente en el ámbito de la fiesta, como lo expresa Martín-Barbero (1987). Algo cercano a esto último es lo que sucede con lo que se mencionó sobre Aída y su pieza musical copiada y adaptada del canto indígena de Fausta. Aída y su público representan la población blanca o mestiza de las élites occidentalizadas de Lima, y disfrutan y celebran su producto cultural híbrido en medio de un ritual típico de “clases acomodadas” (un “solemne” concierto de piano). Se puede asumir que deconstruyen en la práctica las divisiones entre lo tradicional y lo moderno, lo culto lo popular e, incluso, lo masivo, para retomar a García-Canclini (1989). Entre La Sierra, el pueblo joven y el barrio de clase alta limeño hay exclusiones, pero los flujos de prácticas sociales y valores son de ida y vuelta.

En el pueblo joven de la película son pues recurrentes los rasgos de sincretismo —muchos de los cuales suelen estar atravesados por la globalización (Mattelart, 2005)—. Un ejemplo es cuando Lúcido convierte en piscina un pozo, la fosa cavada inicialmente para enterrar a su hermana Perpetua; esto debido a que, como se dijo, Fausta no lo acepta e insiste en hacer otro tipo de entierro más digno. La imagen del goce alrededor de la piscina improvisada parece emular la vida alrededor de las que usan las personas con mayor poder adquisitivo. Otro rasgo sincrético presente en el entorno de la familia de Lúcido tiene que ver con los símbolos atados a las festividades en el pueblo joven; esta familia trabaja con la organización de celebraciones, en especial los matrimonios. Hay varios fragmentos al son de las cumbias peruanas, una de las cuales suena al final de la película, y de bailes, algunos con raíces indígenas; allí se degustan platos con carnes, postres y cerveza en abundancia. La boda de Máxima es un acontecimiento que la familia de Lúcido prepara desde el comienzo de la película y tiene lugar casi al final de la misma. Ella en una escena se preocupa porque la cola de su vestido de matrimonio sea aún más larga, e incluso quiere tenerla suspendida en el aire con globos de caucho. Todo está pues dispuesto en estas celebraciones como “para no envidiar” las de los sectores dominantes o de élite.

Ahora bien, la occidentalización de larga duración por la imposición del cristianismo se muestra como una herida transable, una colonialidad (Quijano, 1992) soportable o incluso bienvenida de alguna manera. La religión aparece como una parte de la fiesta tan importante como las vestimentas y las cumbias. Siguiendo a Martín-Barbero (1987), esto da cuenta de la “revoltura del pueblo y la masa en lo urbano”; la cultura popular en el barrio “revela su densidad cultural y social: los procesos de reconocimiento como

‘lugar’ de la constitución de las identidades” (p. 232), algo muy propio del ámbito latinoamericano. Un sincretismo que se percibe igualmente en las imágenes de la Virgen en las viviendas, en especial mientras Fausta canta, con su tonada indígena, sus dolores y los de su madre. Y un sincretismo que también se hace manifiesto en la escena con los ataúdes de la funeraria, con sus múltiples ofertas, a la que acude Fausta con la intención de darle una sepultura digna a su madre. En esos ataúdes y en esa funeraria hay algo casi festivo que apela a ciertas maneras de las culturas populares —en particular las de sectores suburbanos del Perú— de enfrentar la muerte como parte de un ciclo que se llora y se celebra.

El largometraje da cuenta de algo que expone Martín-Barbero (1987): lo propio, lo primitivo y lo popular se entrecruzan, y esto parece mostrar los mestizajes tan comunes en las barriadas de las ciudades latinoamericanas, en las que “se pierde la pureza de lo indígena” o dicha pureza entra en tensión. Esto se observa justamente en las actitudes de Lúcido: por una parte, parece renegar de su origen indígena y trata de adaptarse a lo que la ciudad le demanda; el mismo origen que su hermana Perpetua ratifica con sus cantos para protestar contra la barbarie sufrida. Por otra parte, Lúcido reivindica dicho origen, por ejemplo, cuando le intenta dar la lección al médico —a la que aludimos de nuevo— sobre lo que significa la enfermedad de “la teta asustada”. Al decir de Sahlins (2001), no solo subordinan las herencias del eurocentrismo y avasallan las clases dominantes; también hay dominación entre, y por parte de, los a menudo considerados en condición de sometimiento; por ejemplo, la cultura popular en este suburbio de Lima puede incluir tanto como excluir sus orígenes indígenas. Así pues, la vida en el “pueblo joven” es lugar de conflictos y transformaciones, de subordinaciones y emancipaciones, algo propio de las culturas populares, como se sugirió antes.

## Conclusión

*La teta asustada* constituye una producción cultural que problematiza y propone temas controversiales, que dan cuenta de conflictos de diversa índole en un país como Perú; estos van desde las secuelas del conflicto armado hasta las confrontaciones entre culturas hegemónicas occidentalizadas de un lado, y de otro, culturas subordinadas como las indígenas y las populares de los barrios periféricos, que a su vez ejercen sus propios intentos de dominación. Conflictos que son representativos o que dialogan con lo que ha sucedido en otros ámbitos de América Latina, y que es preciso leer allende la óptica de la sumisión; hay resistencias y negociaciones en la simbología y en las prácticas culturales que hacen parte de las hibridaciones que se dan “de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba”.

Conflictos tan significativos como los analizados en este largometraje, con todo y su contexto sociocultural y político, deben mantener las alertas para estudiar fenómenos de larga y de corta duración. Fenómenos latentes y manifiestos que afectan la vida en sociedad, y que requieren abordajes desde diversos campos de investigación, con otros objetos de estudio, en especial los relacionados con producciones culturales cercanas a esta película. Fenómenos incluso tan inmediatos como el enorme apoyo electoral al partido político Fuerza Popular en Perú, heredero y de los herederos del fujimorismo, que ha sabido mostrarse como salvador de sectores oprimidos de su país —algunos de origen rural e indígena—, toda vez que para muchos dicho partido representa un pasado opresor muy reciente.

## Referencias

- Barrow, S. (2013). New Configurations for Peruvian Cinema: The Rising star of Claudia Llosa. *Transnational Cinemas*, 2(4), 197-215.
- Benjamin, W. (2010). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Boltanski, L. (1993). *La souffrance à distance*. París: Métailié.
- Bonilla, J. I. (2017). El sufrimiento a distancia. Visibilidad mediática y política de la atención. En C. Tamayo, J. I. Bonilla y A. C. Vélez (Eds.). *Tecnologías de la visibilidad* (págs. 41-64). Medellín: Editorial Universidad EAFIT.
- Bonilla, J. I., y Cadavid-Bringe, A. (Eds.) (2004). *¿Qué es noticia? Agendas, periodistas y ciudadanos*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana y Fundación Konrad Adenauer.
- Botero, L. D. (2016). Rosas amarillas para Alice. Entre dominación y resistencia. *Comunicación*, (34), 71-84.
- Braudel, F. (1968). *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Camarero, J. (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Antrophos.
- Chauca, E. M., Ramírez, R., y Sitnisky-Cole, C. (2010). No pretendo retratar la realidad. Pretendo interpretar un tema para sacar discusiones que tenemos reprimidas: una entrevista con Claudia Llosa. *Mester*, 1(39), 45-55.
- Cisneros, V. (2015). La teta asustada en el cine peruano del nuevo milenio. En G. Copertoni y C. Sitnisky (Eds.). *El estado de las cosas en el cine latinoamericano del nuevo milenio* (págs. 115-136). Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vevuert.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). *Informe final*. Lima: CVR. Recuperado de <http://www.cverdad.org.pe>
- De Sousa, B. (2009). *Una epistemología del Sur*. México: Siglo XXI/CLACSO.
- Escobar, A. (1998). *La invención del Tercer Mundo*. Bogotá: Norma.
- García-Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- García-Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.

- Gómez, L. (2015). Cultural Identity in Claudia Llosa's *The milk of sorrow*. *De Gruyter Mouton*, (3), 65-78.
- Hall, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de "lo popular". En R. Samuel (Ed.), *Historia popular y teoría socialista* (págs. 1-11). Madrid: Crítica.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (2007). La industria cultural como engaño de masas. En *Dialéctica de la Ilustración. Obra completa*, 3 (págs.133-181). Madrid: Akal.
- Lillo, G. (2011). *La teta asustada* (Perú, 2009) de Claudia Llosa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (73), 421-446.
- Lister, E. L. (2016). Comunicación personal. Profesora Asociada. Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales, Universidad Nacional de Colombia-Sede Medellín, e-mail: elister@unal.edu.co.
- Llosa, C., Morales, J., y Chavarrías, A. (2005). *Madeinusa* [cinta cinematográfica]. Perú y España: Vela Producciones, Oberón Cinematográfica, Wanda Visión.
- Llosa, C., Morales, J., y Chavarrías, A. (2009). *La teta asustada* [cinta cinematográfica]. Perú y España: Vela Producciones, Oberón Cinematográfica, Wanda Visión.
- Maigret, É. (2005). *Sociología de la comunicación y de los medios*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana.
- Maseda, R. (2014). Habrá cantos sobre oscuros momentos: trauma femenino en *La teta asustada* de Claudia Llosa. *Letras Hispanas*, (10.2), 17-33.
- Mattelart, A. (2005). *Diversité culturelle et mondialisation*. París: La Découverte.
- Monette, M.-E. (2013). Negociaciones entre la cultura andina y la cultura urbana limeña en *Madeinusa* y *La teta asustada* de Claudia Llosa. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 1-17. Recuperado de <https://nuevomundo.revues.org/65640#ftn13>
- Morley, D. (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Morley, D. (2008). *Medios, modernidad y tecnología*. Barcelona: Gedisa.
- Ochoa-Gautier, A. M. (2000). Entre copla, canta, chiste y chanza: la música carranguera ilustra el debate de las disciplinas musicales. En S. Gómez-Castro (Ed.), *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina* (págs. 127-136). Bogotá: Instituto Pensar.
- Ortiz, R. (2001). Las ciencias sociales y la cultura. *Nueva Sociedad*, (175), 97-110.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad-racionalidad. En H. Bonilla (Comp.), *Los conquistados, 1492 y la población indígena de las Américas* (págs. 437-447). México: CLACSO/Ediciones Libri Mundi.
- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Roncagliolo, S. (2006). *Abril rojo*. Bogotá: Alfaguara.
- Sahlins, M. (2001). Dos o tres cosas que sé acerca del concepto de cultura. *Revista Colombiana de Antropología*, 37, 290-327.
- Silva, R. (2005). *República liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta.
- Theidon, K. (2004). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- Uribe, M. M. (2012). Cultura popular y melodrama. *10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*, Universidad de La Coruña, Coruña, España. Recuperado de [http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/13300/CC-130\\_art\\_202.pdf?sequence=1](http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/13300/CC-130_art_202.pdf?sequence=1)
- Villegas, Á. A. (2016). Comunicación personal. Profesor Asociado, Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales, Universidad Nacional de Colombia-Sede Medellín, e-mail: [aavilleg@unal.edu.co](mailto:aavilleg@unal.edu.co).
- Zemelman, H. (2011). *Configuraciones críticas*. México: Siglo XXI.