

Maternidades en vilo: madres e hijos en los largometrajes de Claudia Llosa

Por María José Punte*

Resumen: La directora de cine peruana Claudia Llosa (Lima, 1976) lleva dirigidas hasta la fecha cuatro películas en formato de largometraje, premiadas en importantes festivales internacionales. *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009), fueron rodados en Perú, transcurren entre el altiplano y la ciudad de Lima, comparten la lengua quechua junto con el español. Su siguiente film, *Aloft* (*No llores, vuela*, 2014), fue filmada en Canadá y está hablada mayormente en inglés. Su película más reciente, *Distancia de rescate* (*Fever Dream*, 2021), concebida como producción para la plataforma Netflix, es una adaptación de la novela homónima de la escritora argentina Samanta Schweblin, con quien Llosa escribió el guion original. Se puede seguir en esta filmografía ciertos temas recurrentes, como por ejemplo, la maternidad y todas sus complejidades. Esbozado en las dos primeras películas, adquiere una enorme centralidad en *Aloft* y en *Distancia de rescate*. Este artículo se concentrará en analizar los vínculos entre madres e hijos/os, desde la teoría crítica feminista.

Palabras clave: Claudia Llosa, maternidades, infancias, lenguaje

Motherhoods in suspense: mothers and children in Claudia Llosa's feature films

Abstract: to date Peruvian film director Claudia Llosa (Lima, 1976) has directed four feature films, which have won awards at major international festivals. Filmed in Peru *Madeinusa* (2006) and *La teta asustada* (2009, *The Milk of Sorrow*), take place between the highlands and the city of Lima, sharing the Quechua language along with Spanish. Llosa's next film, *Aloft* (2014), was filmed in Canada and is mostly spoken in English. Her most recent film, *Distancia de rescate* (2021, *Fever Dream*), was conceived as an adaptation of the novel of the same name by Argentine writer Samanta Schweblin, with whom Llosa wrote the original screenplay. Certain recurring themes, such as the complexities of motherhood, which are sketched out in the first two films, are central in *Aloft* and *Fever Dream*. This article focuses on the relationships between mothers and children, from a feminist critical perspective.

Keywords: Claudia Llosa, motherhood, childhood, language

Maternidades instáveis: mães e filhos/as/es nos longas-metragens de Claudia Llosa

Resumo: A cineasta peruana Claudia Llosa (Lima, 1976) dirigiu quatro longas-metragens até hoje, premiados nos principais festivais internacionais. *Madeinusa* (2006) e *La teta asustada* (2009), forma filmados no Peru, eles se passam entre o altiplano e a capital Lima, compartilhando a língua quéchua juntamente com o espanhol. O filme seguinte, *Aloft* (2015), foi filmado no Canadá e é falado principalmente em inglês. Seu filme mais recente, *Distancia de rescate* (*Fever Dream* 2021), concebido para a plataforma Netflix, é uma adaptação do romance homônimo da escritora argentina Samanta Schweblin, com quem Llosa escreveu o roteiro original. Alguns temas recorrentes podem ser observados nesta filmografia, como a maternidade e todas as suas complexidades. Esboçada nos dois primeiros filmes, ela assume uma enorme centralidade em *Aloft* e *Distancia de rescate*. Este artigo se concentrará na análise dos vínculos entre mães e filhos/as/es, a partir da teoria crítica feminista.

Palavras-chave: Claudia Llosa, maternidades, infâncias, linguagem.

Fecha de recepción: 23/2/2024

Fecha de aceptación: 19/3/2024

Saber hablar quiere decir, fundamentalmente, saber traer al mundo el mundo,
y esto podemos hacerlo en relación con la madre, no separadamente de ella.

Luisa Muraro, “La palabra, don de la madre”

La temática de la maternidad en la filmografía de Claudia Llosa no ha pasado desapercibida por la crítica, aunque es posible ponerla nuevamente en perspectiva al incluir en el análisis sus dos últimos largometrajes, *Aloft* (*No llores, vuela*, 2014) y *Distancia de rescate* (*Fever Dream*, 2021). Hay una continuidad obsesiva en retomar estas “figuras de madre” y la necesidad de reconsiderar la dicotomía entre la buena y la mala madre, tal y como han sido

disociadas por la cultura.¹ La construcción teórica en torno de la madre fue un punto de discusión esencial para las pensadoras feministas de la segunda ola, especialmente para elaborar una teoría del lenguaje, su mecánica y el modo en el que construye subjetividad desde una perspectiva generizada. De ahí que en este artículo retome como llave para entrar a esta lectura la frase de Luisa Muraro elegida para el epígrafe, en la que sintetiza el rol fundamental de la madre para “saber hablar” (para el ejercicio de la “facultad del lenguaje”) y, por lo tanto, para crear mundo, para el uso particular del lenguaje. Pienso que esta premisa es esencial a la obra de la directora peruana, que se inscribe —de esa manera— en una genealogía feminista cuyo momento culminante para la cuestión de la maternidad fueron las reflexiones de Hélène Cixous, de Luce Irigaray y Julia Kristeva (la tríada de las “francesas”),² de Luisa Muraro y Adriana Cavarero (las italianas), y de la norteamericana Adrienne Rich, todas pensadoras que marcaron tendencias fundamentales al respecto. Actualmente es posible seguir estas discusiones a través de numerosas escritoras, de poetas y de un trabajo crítico que —en conjunto— abren un nuevo capítulo.³ Claudia Llosa entra con su obra en estas reconsideraciones y debates, el de la maternidad como condición para el lenguaje y, por lo tanto, para la escritura, que en su caso da como resultado productos audiovisuales. Es decir, la hipótesis que propone este recorrido a través de las narrativas que transitan las películas de Llosa es que estaríamos hablando de una poética, de un proyecto que va modulando a partir de ciertas búsquedas estilísticas nudos de sentido imprescindibles ante las urgencias del presente en el que se sigue ampliando la

¹ Para una visión sintética de este tema, con un panorama a la vez completo y claro, véase el artículo de Lorena Saletti Cuesta (2008).

² Vivieron y trabajaron en Francia, escribieron en francés. Pero Hélène Cixous nació en Algeria, Julia Kristeva en Bulgaria, Luce Irigaray era belga. Para entender el aporte de estas tres autoras a los estudios literarios y a los estudios de género, véase el texto de Laura A. Arnés, la “Clase 6. El género y sus metáforas. Una introducción a la teoría y crítica literaria feminista”, específicamente el apartado dedicado a las pensadoras de la diferencia sexual (entre las páginas 262 y 275), del libro editado por Arnés, *Tomar las aulas* (2023).

³ Además de haber sido magistralmente abordado por escritoras como Lina Meruane bajo la forma del ensayo en *Contra los hijos* (2014), la preocupación por la madre viene tomando forma en trabajos académicos, como el libro pionero de Nora Domínguez *De dónde vienen los niños* (2007), así como en numerosos proyectos poéticos. Para esto último, véase el texto de Juana Roggero (2020).

noción de “maternidad”, mientras continúan las discusiones en torno a las diversas formas de violencia y las opresiones que padecen las mujeres y las disidencias.⁴

La pregunta que moviliza este análisis tiene que ver con la intuición de que dicha poética se refuerza en el pasaje que hace la producción de Llosa desde el ámbito local, la escena peruana en donde se sitúan sus dos primeros largometrajes, al internacional. Una pista puede seguirse en la idea de Mariano Siskind en torno a aquello que él define como el “deseo de cosmopolitismo”, que este autor estudia en los escritores latinoamericanos centrándose en el período que va del siglo XIX al XX, es decir, el de una modernización tan vertiginosa como productora de ansiedades. Siskind retoma una idea sugerente de Kant: la novela podría haber desempeñado un papel importante en la producción de los discursos de la globalización, en la medida en que es el género que “imagina el mundo como una totalidad mediada por la cultura burguesa/moderna” (2016: 46). Esto me hizo pensar en el cine como mediador contemporáneo de esa cultura, o de los restos que hoy constituyen una posible matriz de comprensión y un lenguaje en común para las ciudadanías que se pretenden globales. El cine, por lo tanto, como la continuación por otros medios de este deseo, no sólo de ampliar el espectro de las audiencias, sino de referirse a experiencias que atraviesan en mayor o menor medida todas las culturas ya que, como sostiene Adrienne Rich, “nacemos de madre”.⁵

⁴ Para este breve trabajo no incluyo otro film de Claudia Llosa, el cortometraje *Loxoro* (2011, 28 minutos), en donde aparece tratada la maternidad de una mujer trans. En este caso particular, la historia se encuentra tramada por las violencias que sufren las mujeres trans, insertas en un contexto de marginalidad social y laboral. El corto fue realizado en el marco de un proyecto dedicado a pensar la noción de “frontera” para la cadena de televisión por cable TNT y ganó el Teddy Award 2012 del Festival de Cine de Berlín. El “loxoro” (también llamado “húngaro”) es un dialecto propio de la comunidad trans en Perú, una forma de jergonza que usan como forma de comunicación intracomunitaria y para protegerse. El film muestra a una madre que busca a su hija desaparecida que, sabemos, ha sido vejada por un grupo de hombres en un acto de violencia transfóbica. La madre busca ayuda en las amigas de su hija, por lo que recorre algunos de los espacios de la escena transexual nocturna de Lima.

⁵ En referencia al título de su libro *Of Woman Born: Motherhood* (1976); en castellano: *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución* (Madrid, Traficantes de sueños).

Claudia Llosa nació en Lima en 1976, pero actualmente vive en Barcelona. Estudió cine en Perú, en Nueva York y en Madrid. Sus películas fueron acompañadas desde el inicio por numerosos reconocimientos internacionales e importantes premios. *Madeinusa* (2006) fue estrenada en la competencia oficial del Festival de Sundance en donde ganó el Premio del Jurado (*World Cinema*), y continuó obteniendo galardones en varios festivales (el FIPRESCI en el Festival de Rotterdam, mejor película latinoamericana en Mar del Plata, mejor película iberoamericana en Málaga). Todo esto supuso un debut espectacular para ella. Su segundo largometraje, *La teta asustada* (2009), la estableció como una realizadora de primer orden a nivel internacional. Ganó el Oso de Oro del Festival de Berlín, también el FIPRESCI. Representó al Perú en los premios Oscar (White, 2015). Estas dos primeras películas produjeron acaloradas controversias en Perú, y al mismo tiempo resultaron aclamadas en la escena internacional (Barrow, 2017; Vélez, 2011). Ambas, a su vez, consagraron la figura de la protagonista de los filmes, Magaly Solier, que de ese modo consolidó su carrera como actriz y cantante.⁶

Su tercer largometraje *Aloft* (2014) hace —en apariencias— un giro radical, al ser filmado en Canadá, en inglés (y algo de francés a través del personaje de Jannia Ressmore interpretada por Mélanie Laurent), con actrices y actores no peruanos, ni latinoamericanos. Para su cuarto largometraje, retorna a América Latina, más al sur, a través de la destacada escritora argentina Samanta Schweblin, con quien coescribe el guion, al llevar a la pantalla en el año 2021, y en medio de la pandemia, su novela *Distancia de rescate* (2014), que además fue producida por la plataforma Netflix.⁷ Implica la vuelta al castellano como

⁶ Magaly Solier nació en Huanta, departamento de Ayacucho, en 1986. Publicó dos álbumes, *Warmi* (2009) y *Coca Quintucha* (2015). Además de actuar en las dos películas de Llosa, por los que obtuvo varios premios por su labor de actriz, trabajó en *Dioses* (2007, Josué Méndez), *Altiplano* (2008, Peter Brosens y Jessica Woodworth), *Amador* (2010, Fernando León de Aranoa), *Blackthorn* (2011, Mateo Gil), *Lina de Lima* (2019, María José González), entre otras.

⁷ Martina López Casanova (2022) analiza el pasaje que se produce de la novela (integrante de lo que la crítica Elsa Drucaroff denominó “Nueva Novela Argentina”) al cine para pensar sobre los procesos de canonización, como un campo de tensiones que se devela en las reorientaciones de sentido que es posible rastrear de un texto al otro. Entre otras cosas, ella piensa en los cambios producidos entre la fecha de publicación de la novela (2014) y del

lengua y un reparto de habla hispana. En cuanto a la producción, la presencia de España configura una constante para las cuatro películas, en una articulación que fue cambiando de acuerdo con los escenarios territoriales. Uno de los grandes aciertos en las coproducciones peruanas fue el hecho de incluir la lengua quechua y de dar entidad, de ese modo, a uno de los idiomas ninguneados del continente. Luego volverá al monolingüismo en *Aloft*, hablada principalmente en inglés, y en *Distancia de rescate*, en castellano. Se podría afirmar, como dice Patricia White (2015), que el trabajo de Claudia Llosa habita el espacio del cine contemporáneo mundial de manera emblemática. White define este logro como “an esthetic brand with international currency” (“una marca estética con vigencia internacional”). Por un lado, sostiene ella, la persona autoral de Llosa se encuentra fuertemente identificada con el cine nacional peruano. Su éxito muestra, al mismo tiempo, cómo la construcción de cines nacionales ha cambiado con la globalización contemporánea. Sarah Barrow, en sintonía con White, la considera como productora de un “efecto” en los modos de hacer cine en Perú a partir de las formas en las que trabaja (con coproducciones internacionales), en cómo se posiciona dentro de la tradición cinematográfica peruana, pero sobre todo en su compromiso con asuntos centrados en las mujeres (2017).

En un artículo dedicado a los dos primeros largometrajes, me había referido a ellos como un “díptico” (Punte, 2015), cuyo elemento bisagra central era la continuidad que ofrecía la actriz Magaly Solier, quien encarnaba primero a una adolescente de catorce años (Made) y luego a una mujer joven (Fausta). Mi análisis se había concentrado en la construcción de las niñas y sus estrategias para resistir las imposiciones del patriarcado. Este *continuum* se veía reforzado por un elemento narrativo estructurante para los dos relatos y que era el desplazamiento desde la sierra hacia la ciudad capital. El viraje que produce *Aloft*, con su “migración” desde el país de origen de la realizadora a un

estreno de la película (2021) no sólo por la visibilidad que alcanzó Samanta Schweblin como escritora, sino en los efectos de las intervenciones políticas de los colectivos de mujeres.

escenario extranjero, podría ser interpretado a partir de su éxito internacional y del deseo de ampliar el espectro espectral, sobre todo por el pasaje al idioma inglés. Tras la aparición de estos dos largometrajes, me pregunto si es posible reutilizar la lógica y decir que *Aloft* y *Distancia de rescate* funcionan, a su vez, como otro díptico. Si bien hay un retorno a Latinoamérica y al idioma español, esta última película parece seguir moviéndose de acuerdo con las direcciones trazadas desde los requisitos globales. Pero lo que permite leerlas en tándem radica en una articulación que es narrativa, y que coloca la perspectiva en la figura de la madre. Las protagonistas son mujeres que ejercen su autonomía. Estén o no en pareja, las vemos solas luchando contra entornos que se presentan como hostiles no sólo para con ellas: es el mundo el que se está volviendo invivible para humanos y animales. En contextos de crisis social y ecológica, estas mujeres aparecen en confrontación con sus hijos varones. Ya no hay un silencio de madre o una voz diferida a través del canto. Siguen siendo mostradas como cuerpos deseantes, pero ahora embarcados en una exigente lucha por la supervivencia tanto personal como de la especie.

Daños colaterales

Casi al comienzo del libro de María Negroni *El corazón del daño* (¿novela? ¿ensayo? ¿largo poema en prosa?), la voz narradora nos lanza una de esas afirmaciones paradójicas que van a ser la moneda corriente de todo el texto porque de lo que se trata es de plantear un interrogante sin respuesta unívoca. Nos dice: “Mi madre: la ocupación más ferviente y más dañina de mi vida” (2021: 11). ¿Hay crueldad en la mirada de la infancia? Algo de eso podría decirse en la forma en que hijas e hijos se posicionan frente a las madres en las películas de Llosa. De manera menos evidente en las dos primeras, en donde parece estar más presente ese fervor de la cita de Negroni que se manifiesta en la obsesiva consecución de los “mandatos” maternos. Más ostensible, la idea de la percepción del vínculo como dañino puede verse en las dos últimas películas, en las que son hijos varones quienes se plantan contra

las madres. La madre como camino a seguir o como obstáculo a superar es una contradicción inherente a esta función, la de materner, en gran medida por esta doble carga que le fue adosando la cultura, en donde finalmente lo que prima es la idea de exceso, algo que echa sus raíces en pensar la maternidad como una de las formas de lo monstruoso, como analiza Rosi Braidotti.

Los monstruos son, en principio, seres humanos nacidos con malformaciones corporales. Culturalmente pasaron a representar lo que está en el medio, lo mezclado o híbrido, lo ambivalente; en consecuencia, corporiza algo que produce tanto adoración como rechazo. A la teoría feminista, el discurso en torno de lo monstruoso le sirvió para analizar el estatus de la diferencia dentro del pensamiento racional. Rosi Braidotti, por ejemplo, piensa a partir de la concepción occidental de lo que se considera la “mujer”, porque a través de la maternidad su cuerpo puede denegar la noción de forma corporal fija, lo que la vuelve ambigua desde el punto de vista morfológico. Esto produjo históricamente una lógica de atracción/repulsión alrededor de lo femenino que tendió a identificar la mujer y el monstruo.⁸ Lo monstruoso ronda las cuatro películas de Llosa al trabajar desde la idea de abyección sus personajes femeninos: por las reacciones extremas de las hijas en los dos primeros largometrajes (la estrategia de evasión de Made, el uso de la papa en Fausta); por las madres que “abandonan” en las dos segundas películas (Nana en *Aloft*, Carola en *Distancia de rescate*).

Al seguir el derrotero de la “madre” en las narraciones de Llosa, salta a la vista la fuerte ambivalencia desde donde se la propone, rasgo que atraviesa cada película. En parte, porque se la plantea como una oscilación entre su condición de presente/ausente, que podría ser imaginada como una forma de parpadeo.⁹

⁸ Véase el capítulo “Mothers, Monsters and Machines” de su libro *Nomadic Subjects* (1994).

⁹ La noción de “parpadeo” me sirvió para pensar la figura de la niña en la literatura argentina como una forma de vacilación que, al rasgar las representaciones en los repertorios narrativos, permite visualizar nuevos sentidos e indagar en las zonas intersticiales. Es una imagen que proviene de la teoría fílmica y de los momentos de oscuridad que son inherentes a la visibilidad, que suceden cuando no vemos la pantalla iluminada. Véase mi artículo “Un

En *Madeinusa*, por lo pronto, la madre está literalmente ausente; pero su presencia gravita sobre las decisiones de la protagonista de manera muy drástica. La historia tiene lugar en un pueblo imaginario ubicado en las sierras, Manayaycuna, en el marco de una sociedad presentada como arcaica (desde una mirada metropolitana) y que performa —siguiendo los ciclos temporales— una serie de ritualidades que no son ajenas a la vida contemporánea, aunque en las sociedades modernas y urbanas ya no exhiban ese grado de literalidad. A pesar de encontrarse estilizadas mediante una variedad enorme de recursos, estas fiestas a las que se refiere el film a través de la imagen del “Tiempo Santo”, es un cruce entre el carnaval y la Pascua cristiana.¹⁰ Algo semejante se puede percibir en ciertos hábitos que son el resultado de un sistema patriarcal, y que producen rechazo cuando se los pone en escena de manera más cruda, como se ve en la película. En ese contexto armado con cierta artificiosidad, como una estética de retablo compuesta de miniaturas y de escenificaciones, vemos a Made (una apócope de “Madeinusa”), una chica que vive junto con su hermana Chale (Yiliana Chong) y con el padre, Don Cayo (Juan Ubaldo Huamán), que además es alcalde del pueblo. De la madre, sólo sabemos que se fue a probar mejor suerte en la ciudad de Lima, circunstancia que aparece aquí, reflejada en la mirada de Made, como si fuera una utopía liberadora. Cuando el padre plantea que Made ocupe el lugar de la madre, en lo que supone una forma de “derecho de pernada”, la chica decide escaparse mediante un plan tan avieso como perverso, en el sentido de que torsiona todos los supuestos construidos en torno a la figura de la niña, y que ella se encarga de impostar mediante la mascarada de la femineidad (Punte, 2015). La madre no está presente, salvo como efecto de la nostalgia de su hija. No sabemos si sigue viva. Pero lo cierto es que en tanto que función, se desdobra

parpadeo incesante: la figura de la niña en escritoras argentinas contemporáneas” (Punte, 2023).

¹⁰ La fiesta ritual que pone en escena la película está vinculada con las festividades cristianas de la Pascua, a la que se “paganiza”. Como durante los días que van del Viernes Santo al Domingo de Resurrección se supone que Cristo está muerto, no puede ver lo que hacen los seres humanos, vale decir, sus “pecados”. Por eso, durante ese lapso de tiempo, los habitantes del pueblo se dan toda clase de licencias estimulados por el consumo de alcohol, y permiten que se trastocuen las jerarquías y estamentos, como sucede en el Carnaval, que propone un mundo “al revés” durante un lapso acotado de tiempo.

siguiendo la codificación clásica a la que hice referencia al comienzo. Por un lado, se materializa la madre abnegada en el cuerpo de la hija bajo una forma de inteligibilidad de clara urdimbre religiosa y paternalista: es una hipérbole que Made deba desfilarse en las fiestas vestida como la Virgen María, con la expectativa de que ella cumpla con el rol de “esclava del Señor”. Por el otro, la madre de carne y hueso (aunque ausente) es la madre mala, la que abandona y se lanza a la vida, con todo lo que esto implica para un sujeto en femenino.

En *La teta asustada*, a partir de la madre se construye una narrativa de la memoria vinculada de modo explícito con los hechos atroces vividos en Perú en los años ochenta. En ese sentido es que ha sido leída esta figura por la crítica (Vélez, 2011; Michelotti, 2012; Varas, 2012; Rojas, 2017). La madre cumple el papel primordial de ser la transmisora de la herencia, una que da consistencia y densidad al trauma (se recordará que en inglés la película lleva el título *Milk of Sorrow*, la leche de la tristeza).¹¹ Vemos a la protagonista, Fausta (nuevamente interpretada por Magaly Solier), sumida en una evidente melancolía. Eso no le impide colocarse en la senda de un personaje mítico, Antígona, y su testaruda persistencia en concluir con el trabajo de duelo según sus propios términos y no los que vienen impuestos desde los órdenes sociales y económicos.¹² En este caso, la película abre con una madre que está físicamente presente, para dejar de inmediato ese espacio vacante tras la muerte que acontece en el mismo inicio de la película. De ahí en más, la madre permanece como cuerpo muerto, pero también metaforizada en la papa que

¹¹ Esta expresión fue acuñada por la antropóloga norteamericana y profesora asociada de la Universidad de Harvard, Kimberly Theidon que, como resultado de su investigación sobre los hechos atroces ocurridos en Perú en la década de los ochenta, escribe el libro *Entre Prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú* (Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2004). Dicho trabajo se encuentra en la base de la película de Claudia Llosa, como han remarcado numerosos estudios críticos sobre el film.

¹² En esta dirección había abordado las dos primeras películas de Llosa concentrando el análisis en la especificidad de una mirada construida en la figura de la adolescente, para pensar en cómo la realizadora se proponía superar la serie de dicotomías que se armaban alrededor de las ideas de tradición y modernidad. Para esto, me servía del modelo planteado por Judith Butler para los feminismos a partir del personaje de Antígona, quien cuestiona la norma al colocar la aberración en su mismo centro, pero también de la construcción de la madre mediante la voz según la propuesta de Michel Chion. Véase Punte, 2015.

Fausta se introduce en el útero como posible defensa ante una violación. Mediante este recurso, la madre se vuelve abyecta, a través de las acciones de la hija.¹³



Maternidad y transmisión de la memoria en *La teta asustada* (2009)

El giro importante que da el siguiente largometraje, *Aloft* (2014), que significa “en vuelo” o “en lo alto”, radica en que ahora la madre no sólo está presente y viva, sino que es quien protagoniza la historia, interpretada por Jennifer Connelly como Nana Kunning, una mujer que recorre el periplo que va de ser necesitada de curación (para su hijo menor, Gully) a convertirse en sanadora y artista. La historia se va hilando a partir de varias circunstancias

¹³ Patricia Varas (2012) piensa al modo en que está trabajada la memoria en esta película a partir de la noción de “posmemoria” acuñada por Marianne Hirsch, pero dándole un giro fundamental para tomar en cuenta la especificidad cultural en los pueblos latinoamericanos. Se trata de una forma de memoria que es “filogénica y heredada”, vale decir, que es resultado de un dolor milenar en el que se cruzan experiencias históricas de racismo, pobreza y explotación. La papa que Fausta se inserta en la vagina representa, para Varas, una doble memoria tan heredada como adquirida, y que adquiere una importancia vital por la ausencia de testigos a causa de la violencia sufrida por los pueblos en cuestión. También sostiene que es una forma mediante la que la protagonista ejerce su agencia, al incorporar a través de su cuerpo las connotaciones tanto positivas como negativas, pasadas y presentes, de los hechos vividos por su comunidad.

desafortunadas, que la conducen a aceptar la actividad de sanar a otros como una forma de trabajar sobre el dolor propio y sobre la pérdida. Es contada mediante dos líneas narrativas que se van alternando, como en un efecto de trenzado, separadas por un lapso de veinte años. En una de ellas, el relato nos ubica en el presente del hijo mayor de Nana, Iván (Cillian Murphy), quien convertido en adulto retorna hacia la madre para intentar comprender su abandono y terminar de resolver, de ese modo, su trauma, o la parte que le toca de su(s) duelo(s). Hay un hecho que nunca se menciona y es la causa de la ausencia del padre. La película ya empieza *in medias res* con esta familia formada por la madre, Nana (el sobrenombre de Alana, nombre que ella rechaza), los dos hijos Iván y Gully, y el abuelo Ike (Peter McRobbie). Aunque no se dice, es posible que el padre haya muerto y eso es lo que provoca la furia que vemos en Iván, de diez años, y que se manifiesta en una constante rebeldía dirigida hacia la madre y en indiferencia hacia el hermano menor, que padece una enfermedad incurable. A la pérdida del padre se sumarán la del hermano, de cuya muerte él se responsabiliza, y de la madre que se va tras la búsqueda de su propia sanación. La otra línea narrativa, la que sucede en el pasado, se concentra en el punto de vista de Nana, aunque el niño de diez años ya es capaz de hacer valer su posición.

La ambientación en una región llena de nieve y hielo, cambia considerablemente la atmósfera y la estética de Llosa. Dominan los colores azulados y fríos. La sensación de inclemencia climática aparece subrayada en tomas realizadas a través de vidrios empañados y sucios, veladuras que agregan capas de distanciamiento con la realidad circundante. Esto refuerza la melancolía presente en la película anterior, pero le agrega aquí una cuota más material a la incomprensión de los hechos que quiere transmitir el relato. Tampoco dejan de ser sugestivos los espacios que elige mostrar de Canadá, más ubicados en márgenes territoriales y sociales, caracterizados por la precariedad y por las carencias. La imponente naturaleza canadiense, con sus bosques y las heladas estepas del Polo Norte, ofrecen salidas hacia

imaginarios de libertad, pero también de peligro . Parte de la historia tiene lugar en espacios cerrados y mediados por ventanas, cortinas y vidrios traslúcidos; a eso se suma que se hace un uso de planos que no son panorámicos, sino subjetivos, lo que nos coloca de lleno en las vidas trágicas de todos los personajes.



Aloft (2014): la soledad de la madre, interpretada por Jennifer Connelly

El único punto de fuga es el que permite el halcón de Iván, un hilo que demarca la genealogía paterna (tanto el abuelo como el padre se dedicaban a la cetrería, vocación que Iván hereda), que además se presenta como el recurso con el que este personaje se mantiene atado a la vida. Esto puede ser, por otro lado, consecuencia de que el halcón constituye un medio de comunicación y de complicidad entre madre e hijo, como se verá en el gesto de Nana de coserle un capuchón para el ave antes de irse.

En su más reciente largometraje *Distancia de rescate* (2021), la madre no sólo adquiere un papel protagónico, sino que aparece desdoblada.¹⁴ Son dos: Amanda (interpretada por la actriz española María Valverde) y Carola (la argentina Dolores Fonzi), que tras una primera mirada superficial podrían ser encasilladas respectivamente como la madre buena y la madre mala. Esto sucede, en parte, por la manera en que son definidas desde sus ademanes y desde la apariencia. Amanda es suave, tranquila, de mirada apacible; vive obsesionada por el bienestar de su pequeña hija, Nina. Carola es sensual, intempestiva, de mirada evasiva; demuestra no sólo rechazo, sino también temor hacia su hijo David. En algún momento, incluso, parecería ser que Amanda se siente atraída físicamente por Carola, quien con sus pulseras y su bikini dorada se mueve con la seguridad y el desparpajo de una *vamp*. En parte, esta idea de un deseo que se sale de la heteronorma le sirve a López Casanova para pensar algunas de las reorientaciones de sentido que ofrece la película. Ella hace notar que este tema, apenas sugerido en la novela, se percibe de manera más explícita en el film a partir de un recurso visual clásico para mostrar el cuerpo femenino, el de la mirada deseante que lo recorre. Sólo que, en el film de Llosa, esa mirada está puesta en Amanda. Han cambiado los términos del sujeto que desea, aunque se utiliza un procedimiento típico. Ese deseo, que en la novela estaba “guardado” y que podía ser leído como un acto de resistencia, en la película puede ser explicitado porque, como afirma López Casanova, ya se comprende su mecánica en el terreno social (2022: 104).

Reaparece la idea de la madre que abandona, ya que finalmente Carola concreta la intención de irse de ese lugar intoxicado, dejando a David con su marido, tras el fracaso del negocio de los caballos. A su vez, parte del planteo en el que nos sumerge Amanda, con su discurso interior directo, es el de la pregunta por lo que significa abandonar.

¹⁴ La temática de la madre ya se puede ver como central en la novela en la novela de Schwebelin, como analiza detalladamente Elsa Drucaroff en su texto “Hilos cortados: la cicatriz de lo que no se pronuncia. Maternidad y miedo en *Distancia de rescate* de Samanta Schwebelin” (2021).



Distancia de rescate (2021): la ambigüedad de lo materno en Amanda (María Valverde) y Carola (Dolores Fonzi)

Con mayor claridad es retomada aquí esta idea a la que se ha mirado desde diversos escorzos, para que quede exhibida como una pregunta abierta e irresuelta. La imagen del hilo, central en este texto bifronte (novela y película), hace referencia justamente al modo relacional de entender el vínculo desde la madre hacia los hijos, ese espacio móvil que Amanda entiende en primera instancia como metáfora de sus obligaciones con respecto al cuidado. Es a partir de esta cuestión de los miedos maternos que *Distancia de rescate* abreva en el género de “cine de terror”. Lo que me permite pensar estas dos películas como “díptico” es la discusión que ambas despliegan en torno a la concepción de la madre como aquella que es la responsable primordial del bienestar de sus hijos, puesta en duda a través de las tres mujeres que no dan una respuesta. Pero, que, al enunciar la pregunta obligan al espectador a confrontarse con sus preconceptos en torno a la abnegación como condición de lo materno.¹⁵

¹⁵ Otra película reciente que se plantea la cuestión del abandono materno es *The Lost Daughter* (2021, *La hija oscura*), dirigida por Maggie Gyllenhaal, con guion propio en base al libro de la escritora italiana Elena Ferrante. Es una coproducción entre Estados Unidos, Israel, Reino Unido y Grecia, hablada en inglés, griego e italiano. En este caso, la perspectiva está colocada solamente en la madre, aunque desdoblada en la madre joven y la mujer ya más madura.

Retomar el hilo

Volviendo al comienzo, el epígrafe tomado de Luisa Muraro, su idea apunta a recordarnos, una vez más, que es de la madre de quien se aprende a hablar. Pero Muraro no se refiere de manera literal a dicha instancia, sino a un lazo que se produce desde el vínculo intrauterino y que debería continuar luego de los procesos de subjetivación y de adquisición del lenguaje. Esta afirmación es la que define no sólo quién es la madre, sino también qué es el lenguaje (1994: 47). Para poder modificar lo existente, continúa esta autora italiana, hay que saber hablar. Y sigue: para poder reencontrar la palabra, es preciso antes renunciar a la propia independencia simbólica. No se trata de renunciar a la palabra, aclara, sino de aceptar su pérdida. Esto supone un cambio de epistemología o de punto de vista. La autora concluye que la lengua que hablamos, nuestro “saber hablar”, es fruto de un pacto real que se “contrata” con la madre.

La madre como persistencia fantasmática, tanto en los personajes de Made como de Fausta, es una que habla a través de la lengua “materna”, el quechua, y del canto. En el primer caso los aretes, en el segundo la papa, son meros objetos intermediarios a los que se aferran estas chicas para no perder el hilo con la madre que la sociedad se empeña en cortar. En el caso de las siguientes películas, Iván se mantiene atado a la madre por medio del halcón, al que sujeta con una soga, pero al que deja volar con la certeza de que va a volver. En *Distancia de rescate*, ese hilo metafórico que teje Amanda para dar inteligibilidad al saber materno, adquiere una forma material a través de la curandera que le hace ver, mediante el artilugio de los hilos, los modos en que todo está vinculado en el universo. También David habla como intermediario cuando le repite con insistencia aquello que Amanda necesita comprender sin perder ni un minuto más.

En las cuatro películas, la figura de la madre se encuentra ligada de manera más o menos explícita con la idea de sanación, sea que tenga éxito o no. Esto se hace literal en *Aloft*, pero atraviesa también las preguntas planteadas en *Distancia de rescate*, que pone en escena a varias mujeres desorientadas ante la impotencia para impedir la catástrofe ecológica producida por los agrotóxicos que atentan contra la vida de sus hijos y del entorno. Una de ellas, no hay que olvidarla, es el personaje de la curandera que interpreta Cristina Banegas.¹⁶ En *Aloft* se vincula la potencia sanadora directamente con la de crear arte: el arquitecto Newman (William Shimell) sabe hacer estructuras en donde tienen lugar las curaciones; Nana sabe coser a través de su manejo de la cetrería. Algo similar sucedía en las dos películas “andinas” de Llosa, cuyo marco histórico se encuentra bien definido por la estructura colonial y sus consecuencias hasta el tiempo presente. La necesidad del rol sanador de la madre se ve en *La teta asustada*, en donde lo que hace peligrar la vida y la integridad psíquica de la progenie es la violencia política; o en *Madeinusa*, que se instala en una instancia previa, inseparable de ella, que es el sistema patriarcal con sus estratagemas, los desvíos culturales que permiten la continuidad de prácticas de sometimiento de las mujeres. Desde la perspectiva de estas hijas e hijos, la madre es ese hilo del que hay que tirar para que se ponga en funcionamiento la historia, que es tanto personal como social, por lo tanto, política. En respuesta a la pregunta que se hace Iván en *Aloft*, ese muchacho que prefirió retirarse del mundo mediante el aislamiento que le ofrece el vínculo con sus halcones, es la de cómo puede una madre abandonar a su hijo y no lograr explicárselo ni a sí misma. La respuesta que da el cine de Llosa es que una madre no abandona a su hija/o. Lo que hace es soltar un poco el hilo para dejarle espacio y permitirle narrar sus propias historias.

¹⁶ La presencia de personas capacitadas para curar por afuera de la institución médica es un elemento recurrente en las dos películas más recientes. En el caso de *Aloft*, se trata no sólo de Nana, sino del arquitecto Newman, quien descubre el don de Nana y le insiste para que lo siga y se forme con él. Esta confianza en la posibilidad de sanar ya estaba sugerida en *La teta asustada*, que mostraba el evidente fracaso de dicha institución: la entrevista de Fausta con un médico da cuenta de su incapacidad para entender lo que le pasa a la joven. La verdadera instancia sanadora llega con el personaje del jardinero.

El pasaje de la escena nacional a la internacional, de historias ahincadas en el territorio peruano a otros espacios que parecen perder mucho del color local, genera una impresión pertinente de “desterritorialización”. Las películas más recientes de Llosa parecen desembocar en un lugar indeterminado o borronado (desde una perspectiva latinoamericana): sea una región polar en dirección al norte del continente americano; o una zona de la vasta llanura pampeana, indefinida. Como contrapartida, la temática logra afianzarse en su universalidad: la pregunta por la función de materner, por lo que significa hoy ser madre, es una que es posible hacerse desde cualquier contexto, y está en sintonía con las demandas insistentes de los feminismos en variadas latitudes, releídas desde nuevas constelaciones vinculares. La metáfora que aparece reforzada en estas dos películas más recientes es la del hilo. Tanto en *Aloft* como en *Distancia de rescate*, se trata de una referencia material y simbólica: el hilo del halcón es lo que, finalmente, mantiene la complicidad entre madre e hijo, que es posible recuperar nuevamente tras el alejamiento (como el halcón, vuelve); es la imagen principal de la reflexión de Amanda cuando piensa en sus obligaciones y prerrogativas como madre, el hilo que se afloja, pero que no hay que permitir que se corte. Las películas parecen replicar en elementos formales la estructura que se encuentra en la trayectoria de Claudia Llosa: alejarse, pero sin perder el vínculo; ampliar el foco, para poder ver con más perspectiva, a vuelo de pájaro. En ese movimiento, la reflexión sobre la madre se intensifica, agrega matices, y nos interpela con mayor grado de ansiedad. La necesidad de no perder de vista aquello que las madres transmiten como herencia (la memoria, el lenguaje, las tareas de cuidado, los rituales ligados al mantenimiento de la vida), se hace más apremiante frente al avance de un sistema colonizador que no se detiene y que hoy adopta el formato de un extractivismo (material, cultural) sin límites. La poética que construye Llosa se inscribe en el deseo de no perder de vista lo importante, eso que continúa susurrando el lenguaje de la madre.

Bibliografía:

- Arnés, Laura A. et al. (2023). *Tomas las aulas. Las clases de Teoría y Estudios Literarios Feministas*. Buenos Aires: MadreSelva.
- Barrow, Sarah (2017). "2. Through Female Eyes: Reframing Perú on Screen" in Deborah Martin and Deborah Shaw (eds.), *Latin American Women Filmmakers. Production, Politics, Poetics*. London - New York: Tauris World Cinema Series.
- Braidotti, Rosi (1994). *Nomadic Subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press.
- Domínguez, Nora (2007). *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Drucaroff, Elsa (2021). "Hilos cortados: la cicatriz de lo que no se pronuncia. Maternidad y miedo en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin" en Marcos Zangrandi (coord.), *Territorios de sombras. Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*. Buenos Aires: NJ Editor (Asomante/11), 151-171.
- López Casanova, Martina (2022). "Cánones en tensión. *Distancia de rescate*: de la Nueva Narrativa al cine (2014/2021)" en *Telar* 29, julio-diciembre, 89-110.
- Meruane, Lina (2018). *Contra los hijos*. Literatura Random House.
- Michelotti, Graciela (2012). "Capítulo 4. Cine y memoria: La teta asustada. Contar la memoria" en Bernardita Llanos (ed.), *Fronteras de la memoria: cartografías de género en artes visuales, cine y literatura en las Américas y España*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 257-274.
- Middents, Jeffrey (2019). "El autor nacional «se vuelve mundial»: Claudia Llosa y la respuesta crítica a *Aloft/No llores, vuela*" en *Tecmerin. Revista de Ensayos Audiovisuales*, vol 2.
- Muraro, Luisa (1994). "La palabra, donde la madre" en *El orden simbólico de la madre*. Madrid: horas y HORAS, 37-52.
- Punte, María (2015). "La voz como espacio del deseo en *Madeinusa* y *La teta asustada*" en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. N°11.
- ____ (2023). "Un parpadeo incesante: la figura de la niña en escritoras argentinas contemporáneas" en *Revista Iberoamericana* LXXXIX // Dossier// Luciano Martínez (ed.). "Escritoras latinoamericanas del siglo XXI". Números 282-283, enero-junio, 233-251.
- Roggero, Juana (2020). "Lo materno: espacio continuo, presente perpetuo" en Laura A. Arnés, Lucía De Leone y María José Punte (coords.), *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María: EDUVIM, 257-261.
- Rojas, Adriana (2017). "Mother of Pearl, song and potatoes: Cultivating resilience in Claudia Llosa's *La teta asustada/Milk of Sorrow* (2009)" in *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, Vol. 14, Num. 3, 297-314.
- Saletti Cuesta, Lorena (2008). "Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad" en *Clepsidra*, 7; enero 2008, 169-183.

Siskind, Mariano (2016). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires: FCE.

Vargas, Patricia (2012). "Posmemoria femenina en *La teta asustada*" en *Letras Femeninas, Feminismo Descolonial*, verano 2012, Vol. 30, No. 1, 31-41.

Vélez, Irma (2011). "Matricidio y ob-scenidad en la (est)ética de Claudia Llosa" en *Lectures du genre*, No. 8: Imageries du genre, 28-51.

White, Patricia (2015). "Claudia Llosa's Trans/national Address" in *Women's Cinema, World Cinema: projecting contemporary feminisms*. Durham and London: Duke University Press, 187-198.

* María José Punte es Licenciada en Letras por la UCA y Doctora por la Universidad de Viena (Austria). Publicó los libros *Rostros de la utopía* (2002), *Estrategias de supervivencia* (2007) y *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina* (2018), así como numerosos artículos en revistas académicas. Es profesora titular en el *Seminario de Análisis del Discurso* y profesora adjunta en *Literatura y Cine* en la UCA. Enseña en la Maestría en Estudios de Género de la UNTREF. Da seminarios de grado y posgrado en la UBA. Actualmente trabaja junto con Nora Domínguez y Laura Arnés en la edición de una *Historia Feminista de la Literatura Argentina*, de la cual ya salieron tres volúmenes publicados por la editorial EDUVIM. Sus publicaciones pueden verse en la página www.punte.org. Email: majo.punte@gmail.com