



# ▶ Este piano está roto pero sigue cantando

Sobre el cine de Claudia Llosa

*Javier Protzel*

**N**adie vivió los abismos entre oralidad y escritura tan intensamente como José María Arguedas, para quien el torrente del habla quechua y su rocosa sonoridad cuando expresan el mundo eran irreductibles a la mudez del texto escrito. Lastimado por la incom-

prensión y el desprecio criollos hacia las culturas andinas, dejó que este drama semiótico eche raíces en él y lo gane la melancolía sin que su obra haya logrado todo el reconocimiento que merece. El éxito, y también el rechazo hacia el cine de Claudia Llosa,

parecen plantear nuevamente pero en otro marco preguntas en torno a la transcodificación de acervos andinos tradicionales a dispositivos de narración occidentales. No se trata aquí ya de literatura, sino de imágenes en movimiento: algunos espectadores llamaron “racista” a *Madeinusa* (2006) por mostrar borracho a Cayo Machuca, alcalde de Manayaycuna, y además violando a su hija, mientras otros se perdieron en la oscuridad de ciertas metáforas de la película. Esta es “difícil”, y no por la búsqueda gratuita del efecto, sino y precisamente por evitar la alineación con las señales previstas en los cánones narrativos aristotélicos convencionales, lo cual reedita la problemática arguediana, por cierto en otro clima ideológico, y sobre todo bajo los sistemas significantes del audiovisual. Gracias a su diversidad de recursos, el enunciado cinematográfico tiene las virtudes de una comunicación multidimensional que trasciende lo propio del enunciado literario, el ser una metáfora de la oralidad condensada y codificada por escrito. Este último es, digamos, más apto para el *logos*, la abstracción, la articulación de un discurso, o incluso para la sugestión de lo imaginario, siéndole en cambio más difícil expresar, en términos de Mijail Bajtín, los *actos del drama corporal* característicos de las culturas populares. La materia artística de *Madeinusa* se asienta sobre la fiesta dionisiaca del *tiempo santo*, de sexo promiscuo, danza, disfraz y alcohol, tiempo

fuerte del exceso y del reencuentro radical, embriagado, del cuerpo con el mundo. Subyace a la trama de esta película, a su instancia narrativa y al ordenamiento en secuencias algo ajeno al racionalismo civilizado, que es ese imperio momentáneo del goce transgresivo de los pueblos que al festejar una vez al año olvidan la privación y el encierro en que viven. La llamada de la fiesta le da más color a las emociones, invierte el orden establecido y la seriedad cotidiana desaparece, entronizándose la risa, lo escatológico y lo grotesco mediante parodias que escenifican burlas de los poderosos y empoderan a los débiles.

Pero ese clima antropológicamente carnalesco visto en la fiesta del *tiempo santo* en Manayaycuna es además indisociable de cierta “carnavalización” del relato mismo, vale decir del traslado de ese desorden festivo cargado de símbolos a las reglas sintácticas internas del relato, cuya inteligibilidad resulta afectada para la lectura usual, acostumbrada a categorías claras y distintas. Tal como en culturas tradicionales ciertos valores (bien/mal, bello/feo, materia/espíritu) a falta de disciplinamiento escritural vienen cargados de equívocidad y ambivalencia que exigen de la alegoría y la metáfora, en *Madeinusa* el contrasentido lúdico tamiza la lógica narrativa confundiendo comicidad y tristeza, devoción y erotismo profanatorio: así ocurre en el claroscuro de pena y festejo de la escena de un

entierro que muestra a los deudos intentando hacer beber aguardiente a la muerta en el cementerio, o cuando la protagonista besa la boca de madera del Cristo yacente vestida de virgen, aunque después con el mismo vestido puesto pierda su virginidad con Salvador (nombre nada gratuito) a quien pese a haberle cantado su amor traiciona al final, dejándolo abandonado. En su estudio sobre *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas, el suizo Martin Lienhard encuentra “seres-objeto mágico-poéticos”, ajenos al hilo del relato pero insertos para trascender el carácter de significante lingüístico que tiene todo enunciado escrito. Estos símbolos “substanciales”, con “vida” propia, remiten a la dimensión mágica de la naturaleza andina, cuyo sentido, inexpresable con plenitud mediante la escritura, pertenece ya no solo a la oralidad, sino a la riqueza polifónica del mundo. En su estética literaria, Arguedas no cejó en su propósito heroico de escribir “la banda sonora” de la vida andina, cuya desembocadura fatal fue el suicidio. Sin pretender comparación alguna con el novelista, Llosa utiliza su intuición audiovisual explotando la multivocidad de la imagen y del sonido para atisbar lo “mágico-poético”. Por ejemplo, el silencio de *Madeinusa* junto a Salvador con las montañas nevadas al fondo sentados ambos en medio del *ichu* agitado, silbando con el viento, seguido de su hermoso canto de amor en quechua, o el de la voz ronca del anciano, mezcla de música,



Escenas de *Madeinusa*.

rezo y llanto, en el amanecer final del *tiempo santo*, llamando a la mujer que lo dejó.

Esto adquiere mayor claridad en *La teta asustada* (2009), por la abundancia de símbolos diseminados por Llosa a lo largo del relato, que exige de una lectura mucho más metafórica que literal. *La teta...* se abre con los rastros del horror: la madre anciana agonizante cantando en quechua sus últimas palabras, acompañada de Fausta (Magaly Solier), a quien engendró al ser violada por un soldado. La leche –el cuerpo mismo de la madre puesto en la boca de la hija– se transmutó aquí en un miedo que las ligó indisolublemente, como dos caras de una misma moneda, vida y muerte. Sentimientos padecidos en quechua, lazo con el mundo exterior que, extinta la madre, permanece dentro de Fausta, casi en secreto. A diferencia de *Madeinusa*, en *La teta...* Claudia Llosa cuida que el sonido de esa lengua, hablado y cantado, sea escuchado como un código de comunicación íntimo dentro del mundo ajeno de la costa al que debieron desplazarse las dos.

Pero la trama narrativa se establece con el afán de Fausta por enterrar a la madre en su lugar de origen, propósito motivado por la necesidad de restablecer un equilibrio familiar roto por la brutalidad de la guerra. Aspiración terca, caprichosa, disonante respecto a la alegría del resto de su familia, ya adaptada a la vida limeña y ávida de consumo moderno. En

**Los actos del  
drama corporal  
característicos  
de las culturas  
populares. La  
materia artística  
de *Madeinusa* se  
asienta sobre la  
fiesta dionisiaca  
del tiempo  
santo, de sexo  
promiscuo, danza,  
disfraz y alcohol,  
tiempo fuerte  
del exceso y del  
reencuentro radical,  
embriagado, del  
cuerpo con el  
mundo.**

cambio en Fausta hay una exigencia ética –semejante en su radicalismo al de la Antígona de Sófocles– de sepulturar a la persona querida y cumplir con un deber de reciprocidad haciéndola retornar a su tierra, (y tanto más en cuanto ella se protege llevando literalmente dentro de sí –en la vagina– aquella raíz que vive inmersa en la tierra fértil: una papa). Pero no estamos en la Grecia clásica sino en la Lima posmoderna y emergente, y el relato pronto se carnavaliza. La ambivalencia seriocómica de celebración patronal serrana con concurso *warmikuna* de *Madeinusa* reaparece con ritmo de cumbia andina en la presentación coreográfica de los regalos para la prima que se casa, aunque yazca amortajado, debajo de la cama sobre la cual se colocó el suntuoso traje de novia, el cadáver de la madre. Llosa le pone también humor a la muerte llevando a Fausta a una agencia fune-

ria donde le muestran unos ataúdes *kitsch*, vistosos y multicolores, demasiado caros para su bolsillo, aunque sí le atraiga uno que lleva pintado al sol poniéndose sobre el mar.

La visión de este ataúd es la premonición de la aventura del entierro de su madre, que la liberará de la mala leche con que fue engendrada. Empleada en casa de Aída, una aristócrata pianista en plena crisis de climaterio creativo, pacta darle a ella sus canciones contra un pago en perlas que costeen el entierro. Llosa ha ideado ese intercambio alegórico en su guión, aludiendo a un mito andino sobre los músicos que al empeñar su alma a las sirenas a cambio de sus dones –el canto inspirador de Fausta– son llevados por estas al fondo del mar. Pese a su exitoso recital de piano, Aída no le da las perlas, traición a la cual responde Fausta apropiándose las furtivamente. Gesto insumiso y liberador que habría sido imposible sin los diálogos en quechua con su amigo, el taciturno jardinero Noé (Efraín Solís), caracterizado por su comprensión y su riego fecundante de las plantas de la mansión.

Gracias a su sintonía mutua y al común reconocimiento de lo mágico-poético del mundo, se instala por primera vez en Fausta una figura masculina y paterna sólida, que personifica un orden simbólico al que ella nunca dejó de pertenecer. “Este piano está roto pero sigue cantando”, le dijo en quechua Noé a Fausta cuando se conocieron al ver un piano que Aída destrozó arrojándolo al jardín. Precisamente la palabra de Noé le permitió a Fausta romper finalmente el vínculo fusional con la madre y proponerse ya no enterrarla sino ofrecerla con la luz del atardecer al mar de las sirenas. Con él se disipó el fantasma del miedo y se alejaron las sombras de los soldados violadores entre quienes habría seguramente un temible padre biológico, sin rostro ni voz. La centralidad de la música y de la palabra de esta película de Claudia Llosa la lleva seguramente más allá de sus méritos cinematográficos, por cierto muy grandes. La delicadeza de lo andino ha ganado en legitimidad pública, aunque la fuerza de este arte también haya consistido en mostrar el valor de la verdad para sanar las heridas más dolorosas y tomar conciencia de lo que nosotros, peruanos, podemos hacer. ◻

