



Fotos: Carolina Claeysen.

# ► Los ángulos de *La teta asustada*

## Una entrevista con Claudia Llosa

Ricardo Bedoya y José Carlos Cabrejo

**Cuáles son las diferencias entre *Madeinusa* y *La teta asustada* en lo que respecta a realización y producto final?**

Sin duda es cuantiosa la diferencia en todo aspecto, desde el equipo, de mayor experiencia, hasta la forma de producir. *Madeinusa* me sirvió para establecer dónde se encuentran las falencias. Lo clave es el equipo. En mi primera película tuve uno muy sólido, que fue conformado por personas cercanas, quienes me sugirieron nombres. Yo no conocía a muchos profesionales en el cine peruano hasta el proceso de realización. Lo importante fue ganarme al equipo, cuestión que me demandó bastante esfuerzo. En *Madeinusa* me sentía más “sola” porque, para ese entonces, no había construido los lazos necesarios con quienes me rodeaban en la producción. Creo que en esta película he podido explotar esas conexiones.

**¿De qué manera *Madeinusa* te sirvió para abrir las puertas a tu siguiente producción?**

*Madeinusa* se pudo realizar gracias a la coproducción de Wanda Visión y Oberón Cinematográfica. Apenas terminé de editar mi primer filme, mos-

tré la sinopsis de *La teta asustada* a los productores; en ese sentido actué de forma rápida.

**¿En cuanto a costos, qué diferencias hay entre tus dos películas?**

Trabajar una película en provincia encarece cuantiosamente, y lo que gasté en una película para alojar a sesenta o setenta personas, esta vez lo utilicé en emplear más y mejor el equipo (humano y técnico). Por ejemplo, pude tener el *steady-cam* durante casi todo el rodaje, al contrario de lo que ocurrió con *Madeinusa*, para la que solo conté con el equipo por un día.

El paso previo me sirvió para hacer en este filme que todo funcione como un engranaje, discerniendo las preferencias de gasto. En *Madeinusa* confiaba mucho en mi productor; ahora que soy productora, sé dónde y cómo voy a utilizar mis medios dependiendo de mi estilo de trabajo.

**¿Cómo nace la idea de *La teta asustada*? ¿Viene primero la idea de esta patología, nacida del miedo y de la guerra, o simplemente de la vinculación con la actriz?**

Yo empiezo por secuencias, muchas veces inconexas. Mientras se estrena

*Madeinusa*, yo estaba escribiendo *La teta asustada*. Lo que busqué principalmente era la *sanación*, pero de muchas maneras, no exactamente formulando un final amable, a pesar de que ya se me había hecho algo duro mostrar la conclusión de *Madeinusa*, donde el público se queda callado; todo ello era casi como una necesidad de esperanza a la cura. Y aun así me quedaba la pregunta de si realmente se puede curar. Justamente es esta interrogante la que me impulsa a conectar dichos temas; después vino la imagen de la papa.

**¿Conoces el trabajo de la antropóloga americana que hizo un estudio sobre el llamado “mal” de “*La teta asustada*”?**

Sí. A través de su trabajo conocí el concepto de la “teta asustada”, pero la idea de una chica que “florece” vino antes. Voy trabajando imágenes de una chica que se introduce la papa y que llega a florecer, pero tenía que crear todo el sistema para que hable de algo real, de lo que no me atrevía a escribir en un inicio y que me costó: el tema del terrorismo.

**¿Cómo vinculaste el concepto de la película con la actriz?**

Al comienzo sentí que no nos habíamos integrado al máximo. Fue a través del tiempo que los vínculos que creamos se convirtieron en una amistad sincera. Es una persona muy sensible, de modo que no es tan difícil compenetrarse con ella, cuestión que justamente me facilitó interpretar y llegar de manera más directa a lo que buscábamos.

### ¿Cómo llegas a idear una historia “fabulada” que nos hace ingresar a una dimensión mítica?

Me interesa mucho lo “fabulado” y cómo se entrelaza con una realidad, que sea verosímil, pero no dentro de lo naturalista, sino bajo los propios códigos que gesta, dando una atmósfera ralentizada que se hace densa y distinta. Me interesan mucho los elementos de los cuentos, por ejemplo, el uso del jardinero, que levanta la mano como queriendo expresar “soy yo, no el lobo”. Además, me interesa lo atávico, no solo a nivel mitológico sino también feérico, que entra al imaginario de nuestro inconsciente y se queda como parte de nuestro ser.

También está el uso del laberinto como patología del tiempo cíclico, el círculo vicioso que se pierde bajo el mismo patrón. Haciendo de ello toda una ceremonia, un ritual, que es muy difícil de romper en una sociedad.

### También hay una dimensión plástica en varios momentos: la imagen del cadáver, el vestido de la novia, la celebración de la boda...

Las limitaciones del presupuesto me llevaron a exacerbar todo ello. A mí eso me interesó mucho, ya que desde el principio me pareció una historia tan difícil de contar, que si no le daba esa “envoltura” iba a imposibilitar la conexión con el espectador. Cada imagen se potenció hasta tal punto que cada una vale por sí misma, y permite que el espectador la recorra desde su propia experiencia de vida. Muchos realizadores no dejan ese espacio para la libre interpretación; “narran todo el cuento”. En esa otra dimensión, es utilizar todo aquel plano sensible para que cada persona que ve la película la entienda a su modo.

Paralelamente se encuentran las figuras arquetípicas: la madrina que es una bruja en vez de un hada, el jardinero que aparece en varios cuentos, y

que además forja una especie de relación amorosa.

No es exactamente una relación amorosa, sino algo ambiguo. Lo que busqué era la ruptura de la mirada de la sexualidad necesariamente como ultraje. Con la figura del jardinero le di otra dimensión de esperanza, como una puerta de posibilidades nuevas, donde se muestra que solo a través del diálogo o miradas se cambia el sentido, se da una aceptación mutua; a diferencia de *Madeinusa*, donde sí postulé la idea del ultraje desde el principio.

**Muchos realizadores no dejan ese espacio para la libre interpretación; “narran todo el cuento”. En esa otra dimensión, es utilizar todo aquel plano sensible para que cada persona que ve la película la entienda a su modo.**

### ¿De dónde nace tu interés por lo andino?

Habitualmente me sorprende esta pregunta, y la sorpresa que genera este interés, pues es parte de nuestro imaginario, consciente o inconsciente. Lo principal es cómo “conectas” con un universo y con maneras de sentir. No pertenecer a un grupo no imposibilita escribir sobre él.

### ¿Cómo planteas el trabajo de dirección artística con Patricia Bueno y Lorena Torres?

Es absolutamente conjunto. Desde la página uno, indiferentemente de la historia que llegue a rodar, la comparto con ellas y también con algunas

otras personas que no están ni en el medio ni en mi equipo de trabajo. Me nutro mucho del *feedback* que recibo. Evidentemente, ellas empiezan a trabajar sin cesar. Yo les doy imágenes, ellas me sugieren otras a la par, y la historia se va haciendo casi en paralelo con el guión. Cuestión que hace del proyecto algo mucho más sólido, pues de ese modo lo presento con imágenes de referencia, con cientos de ellas.

### La canción de la sirena es fundamental. El crítico de cine Emilio Bustamante, en un artículo publicado en el blog “Páginas del diario de Satán”, comenta sobre cómo esta canción le evoca un mito andino, en el cual los músicos venden su canción a la sirena a cambio de quinua, reflejando un intercambio de vida por creatividad. ¿Esa fue tu base?

Sí, evidentemente adoro la mitología y asimilo mucho de ella, en las dos variantes que se pueden encontrar: aquella que está en la mente de un colectivo y que perdura, y la otra que se mantiene en la oralidad y que perdura en el imaginario como una posibilidad. Como ocurrió en la homologación que hago con este cuento que nos dice cómo los músicos deben contactar con la sirena y le prestan su alma. Es a través de eso que construyo toda la idea de la sirena, que es de alguna manera lo que le sucedía a Aída (Susy Sánchez), viendo cómo la noción de lo “prestado” en cuanto al don se convierte en un temor constante.

### ¿Cómo has trabajado el tema del espacio?

El cine es espacio-tiempo. Parto de conceptos generalmente atados al corazón de la historia que yo quiero retratar. No es un proceso rápido, transcurre y demora, desde la idea de guión hasta la etapa de preproducción. Es como picar una sólida roca; hay que ver dónde se puede amoldar. Sin embargo, hay que tener confianza en lo que se hace. De ese modelo yo considero dos etapas claras en mi modo de trabajo. El primero es el volcado, que suele ser muy intuitivo. Una vez que uno ideas, paso a la siguiente fase, que es la formulación de la tesis, al igual que la antítesis. El liberarme de elementos que no están aportando hacia una lectura clara del material; es empezar a potenciar la idea eje.

En el caso de la película, decidimos potenciar el laberinto como concepto, no como una cuestión visual, porque resume en parte la problemática de la historia. Es mirar el laberinto no como el espacio del encierro, sino como el espacio al que continuamente se retorna, como un círculo vicioso. Ese *factor repetitivo* se puede aplicar a cualquier individuo, sociedad o país en el que es muy difícil romper las dinámicas de una tradición. Asimismo, las escaleras interminables que no llegan a ningún lado, parecen ilimitadas. Reflejan la idea de un Perú que parece siempre estar escalando, pero que, al mismo tiempo, no se cansa de subir. De modo que es esperanzador y luchador.

**En la película se encuentran una serie de imágenes que de repente para muchos van a terminar remitiendo metafóricamente a cavidades uterinas y falos, como ocurre con el encuadre final.**

En efecto, dependiendo del *background*, de los conocimientos de cada espectador se valorará a la película de distinta forma. Lo importante para mí es que la película se abra a una multiplicidad de lecturas. La capacidad de la imagen de contar sin decir. Sin hacerse evidente. Creo que la belleza de la vida está en la libre interpretación, y eso es algo que ya no puedo controlar, que queda en el campo del espectador.

**Parte de las varias posibilidades de lectura de tu película es por el carácter sugerente de su narración.**

Para mí es como contar un chiste. No funciona si es explicado de antemano. Lo importante aquí es saber cómo contarlo, sin limitar sus múltiples potencialidades expresivas.

**¿Qué significa el Oso de Oro para tu carrera futura? ¿Aporta algo? ¿Cambian tus relaciones con los productores? ¿O crees que hubieras podido hacer una tercera película sin este premio?**

Sí hubiera podido, porque mi relación con los productores es muy estrecha, me siento muy avalada. Lo principal es que quedaron contentos con la película incluso antes de haberla presentado al público. Ellos siempre mencionaron que la película les parecía muy personal.



Intuyo que este premio me permitirá moverme con cierta holgura, pero no creo que ocurra un cambio tan rotundo. Ahí está el apoyo de instituciones que se han mostrado prestas para el futuro. De alguna manera hay ganas de ver lo que viene. No quiero decir que se va a “resolver” toda la carrera, sino que iré probando con cada escalón.

**En relación al cine peruano, ¿cómo te ves? Porque por más que sea una coproducción con España, es también peruana.**

Es bien curioso lo que ha ocurrido. Como bien se sabe, esta película es mayoritariamente española, pero cuenta

una historia que solo podía ocurrir acá. Este premio se ha podido compartir de una manera muy especial. El recibimiento en España ha sido muy sincero en el sentido de tomarla como un filme español. Esa es justamente la idea de las coproducciones. Enseñarle al espectador que el cine, más allá de lo que retrate, es de la gente que lo ha gestado y, si está compuesta por peruanos, sudfricanos o ecuatorianos, es parte de una maravillosa mezcla que enriquece. Creo que todo eso le demuestra a España que una coproducción trae nuevas cosas. Asumo que esto ayudará a la financiación de películas difíciles, al igual que en este caso. ■