



Ñawi: arte diseño comunicación

ISSN: 2528-7966

ISSN: 2588-0934

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Barrueta Cuzcano, Julio Darwin
Roles de género en el cine peruano. Personajes femeninos en
Madeinusa (2006), La teta asustada (2009) y Loxoro (2012)
Ñawi: arte diseño comunicación, vol. 8, núm. 1, 2024, Enero-Julio, pp. 83-97
Escuela Superior Politécnica del Litoral

DOI: <https://doi.org/10.37785/nw.v8n1.a5>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=687977332008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

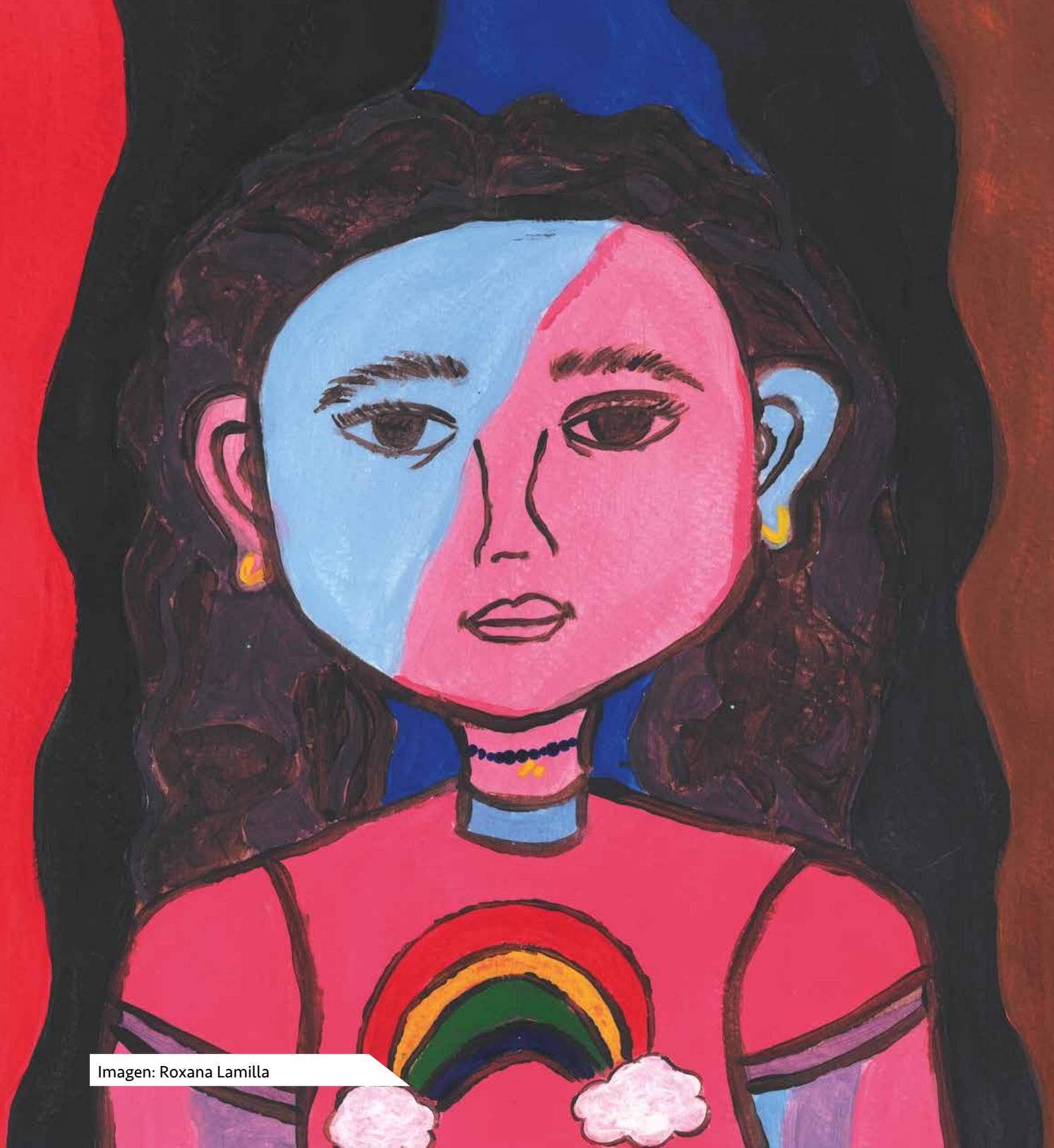


Imagen: Roxana Lamilla

Roles de género en el cine peruano. Personajes femeninos en *Madeinusa* (2006), *La teta asustada* (2009) y *Loxoro* (2012)

Gender roles in Peruvian cinema. Female characters in *Madeinusa* (2006), *La teta asustada* (2009) y *Loxoro* (2012)

Resumen

El presente estudio analiza los roles de género en los personajes femeninos que se representan en la cinematografía peruana, en comparación al abordaje feminista que se hace en otras regiones del mundo, con el objetivo de exponer sus rasgos característicos. Para este análisis cualitativo, se han tomado como muestra las tres primeras películas de Claudia Llosa Bueno: *Madeinusa* (2006), *La teta asustada* (2009) y *Loxoro* (2012). Como resultado general, se constatará que existen particularidades muy propias del Perú, según las costumbres, las memorias, los cuerpos, las voces y los pensamientos binaristas que van a determinar una representación diferenciada de los personajes femeninos en función de su construcción íntegramente nacional.

Palabras clave: Cine; cine peruano; Claudia Llosa; perspectiva de género; feminismo.

Abstract

This study analyzes the gender roles of female characters portrayed in Peruvian cinema, in comparison to the feminist approach taken in other regions of the world, with the aim of exposing their characteristic features. For this qualitative analysis, the first three films of Claudia Llosa Bueno have been taken as a sample: *Madeinusa* (2006), *La teta asustada* (2009) and *Loxoro* (2012) are taken as a sample. As a general result, it will be noted that there are particularities that are very specific to Peru, according to the customs, memories, bodies, voices and binaristic thoughts that will determine a differentiated representation of the female characters according to their entirely national construction.

Keywords: Cinema; Peruvian cinema; Claudia Llosa; gender perspective; feminism.

Julio Darwin Barrueta Cuzcano
Universidad Privada del Norte
Lima, Perú

jotabarrueta@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-1897-5481>

Enviado: 13/03/2023

Aceptado: 16/06/2023

Publicado: 15/01/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción 2. Marco teórico. 3. *Madeinusa* (2006). Roles de género por costumbres simbólicas. 3.1 *Madeinusa*, virgen por y para el pueblo. 4. *La teta asustada* (2009). Hacer visible el género invisible. 4.1 Fausta, la chola criada. Sin voz. 5. *Loxoro* (2012). El género ilógico binario. 5.1. Makuti, el cabro del barrio. 6. Conclusiones.

Como citar: Barrueta Cuzcano, J. D. (2024). Roles de género en el cine peruano. Personajes femeninos en *Madeinusa* (2006), *La teta asustada* (2009) y *Loxoro* (2012). *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 83-97.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a5](https://doi.org/10.37785/nw.v8n1.a5)

1. Introducción

Las teorías feministas, como reacción a la dominación masculina en el ámbito social, político, económico, laboral y, por supuesto, cinematográfico, se expandieron desde Europa hacia el mundo desde mediados del siglo XX. Lo femenino ha pasado a discutirse, en parte, gracias a la “segunda ola” del feminismo, iniciada por Simone de Beauvoir en la década de los cincuenta, hasta instalarse más ampliamente en los noventa con la abanderada Judith Butler.

Esa producción intelectual ha estado en la base de películas autorales como *Una canta, la otra no* (1977) de Agnès Varda, y en apariciones comerciales como *Thelma & Louise* (1991) de Ridley Scott. Sin embargo, a pesar de que este tipo de filmes continúan haciéndose cargo de forjar una alternativa representativa femenina en la industria hollywoodense y europea, en el ámbito latinoamericano, ya en el siglo XXI, existe una lucha entre la línea feminista local y la línea feminista desarrollada en otros lugares del mundo, siendo así que las representaciones proyectadas en Latinoamérica están directamente vinculadas a la identidad regional (Curiel, 2014, 42). Es por tal motivo que, películas como *Perfume de violetas* (2001) de Maryse Sustach, *XXY* (2007) de Lucía Puenzo, o *Pelo malo* (2013) de Mariana Rondón, comienzan a trabajar historias feministas en construcción constante, y desde una autonomía puramente nacional.

No obstante, la filmografía peruana apenas se ha dedicado a presentar a la mujer en los roles que le toca ejercer por su género, y menos aún por ese género reconocido a través de su condición étnica particular, y no de una forma generalizada (Cobo, 2012, 328). Por ello, el presente estudio toma, a manera de muestra, parte de la obra de la directora peruana Claudia Llosa, y se plantea lo siguiente: ¿cuáles son los roles de género que tienen los personajes femeninos en este cine? ¿Existen particularidades en estos roles de género muy propios del Perú? ¿Cómo reaccionan estos personajes femeninos ante su rol de género? Estos interrogantes serán el hilo conductor de nuestro análisis.

Metodológicamente, para poder responder a las preguntas planteadas, se recurrirá al análisis cualitativo de las tres primeras películas peruanas de Claudia Llosa, atendiendo a sus personajes principales: Madeinusa, en *Madeinusa* (2006); Fausta, en *La teta asustada* (2009); y Makuti, en *Loxoro* (2012). El desarrollo metodológico se centrará en dos aspectos: análisis de los roles de género, del cual se desprenden diversas características representadas en cada película, y análisis protagónico (Figura 1).

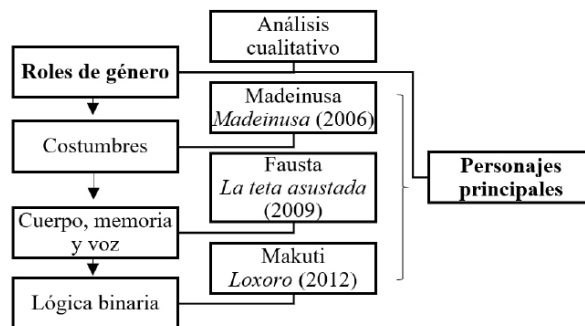


Figura 1. Esquema de análisis (elaboración propia).

2. Marco teórico

Como se puede apreciar en la Figura 1, en el presente estudio se localizan dos campos conectados entre sí, y las diferentes fuentes bibliográficas consultadas para su desarrollo serán **sólo** aportes femeninos y, en su mayoría, latinoamericanos. Esta decisión se basa en que, si bien desde la producción académica se han abierto vías para un pensamiento crítico, este no deja de ser elitista y, sobre todo, androcéntrico (Curiel, 2007, 100). Asimismo, el feminismo de color latinoamericano se muestra crítico con la teoría clásica masculina, por su nula consideración de las realidades de las mujeres colonizadas y racializadas (Espinosa-Miñoso, 2014, 8). Por último, el movimiento feminista, como actor político desestabilizador, busca erradicar las ideas intelectuales de un ser jerárquicamente superior, gracias al proyecto emancipador cuyas reglas no estén medidas por el autoritarismo masculino (Uriona, 2012, 26). Entonces, los terrenos que comprenderán el estudio serán los siguientes: análisis de los personajes principales y análisis de los roles de género, abordándolo desde la perspectiva del cuerpo, las costumbres, las memorias y la voz de la mujer; y también desde el binarismo, comprendido como una lógica naturalizada.

Para el análisis protagónico se tendrán en cuenta, entre otros, los estudios de autoras como Galán (2007, 8), que pone el foco en la transformación protagónica como base del conflicto. Se considerará a Martín (2016, 283), que entiende que es necesario obtener la información de los personajes del sexo contrario, para reconocer los grados opresivos. También a Ramos (2014, 2), que distingue la infrarrepresentación particular sobre personaje inmigrante con el resto del espectro. A Brenes (2012, 19), que sitúa al protagonista como elemento de un gran sistema. Se tomará en cuenta a Gutiérrez (2015, 13), que apunta a la repetición como rasgo distintivo en los personajes. Y a Gavilán, Martínez-Navarro y Ayestarán (2019, 371), que remarcan el empoderamiento femenino protagónico, mucho más consolidado en el mercado.

Para el desarrollo del segundo aspecto, sobre los roles de género, se considerarán las posturas de Judith Butler (2007, 49), que aparta al género por estar constituido bajo costumbres simbólicas y espacios masculinos. También se prestará atención a Lamas (2000, 4), que explica la necesidad por comprender las interrelaciones simbólicas grupales. A Uriona (2012, 37), que señala a las costumbres, incluso más que a las leyes, como el núcleo duro de la subordinación femenina. Y a De Lauretis (2000, 37), autora que elabora a través del género contextos instalados como clase. Con respecto al cuerpo, las memorias y la voz de la mujer, será decisiva la obra de Uriona (2012, 27), quien subraya la política sexual a disposición del hombre. La de Gómez (2014, 265), al reconocer al cuerpo de la mujer como espacio histórico ancestral que ha sido construido a través de sometimiento. La de Paredes (2012, 98), que señala la continua intención por querer borrar la memoria femenina. Y también la intervención de De la Cadena (2014, 205), que analiza la imagen de las *cholas* como agentes ignorantes.

Y, por último, para el pensamiento binarista, utilizaremos de nuevo a Butler (2012, 184), que recuerda que el travestismo no es una imitación de segundo orden. Consideraremos a Berkins (2003, 136), que destaca la existencia trans como la ruptura determinante del género. A Maffia (2003, 6), que advierte que todo lo ajeno al sistema binario será combatido por perverso. Y a Lamas (2014, 168), que habla de cómo plantear la identidad transexual mediante un tránsito y de lo erróneo de definir al cuerpo como determinación identitaria.

La aplicación de estas fuentes teóricas sobre la obra de Claudia Llosa será la base para exponer, en primer lugar, que los estudios feministas son más que un relato sobre la opresión femenina, puesto que van más allá, al aportar herramientas que le permiten a la mujer comprender su situación actual, analizando críticamente los escenarios de jerarquización, subordinación y opresión a través de la diferencia sexual.

En segundo lugar, ese marco teórico permitirá diferenciar la producción intelectual regional latinoamericana con respecto a la globalizada, pues lo cierto es que existe, desde la academia, una intención constante de potenciar los estudios locales, para escapar del hegemonismo eurocéntrico, para el cual la región latinoamericana es el cuerpo salvaje y los movimientos foráneos son la cabeza pensante. Por último, y bajo esa misma línea, el marco teórico utilizado en este trabajo pondrá de manifiesto que, para superar las barreras raciales, son las propias mujeres mestizas quienes deben ejercitar sus demandas según su concepto cultural y étnico, para tener una construcción fidedigna de la mujer latina, rompiendo con la imagen de la mujer proyectada por la hegemonía occidental.

3. *Madeinusa* (2006). Roles de género por costumbres simbólicas

Desde su ópera prima, la obra de la peruana Claudia Llosa está marcada por un fuerte compromiso con el rol que les otorga a sus personajes principales femeninos, como clara temática repetitiva en su cine que ha ido en constante reconocimiento. El rol de género en *Madeinusa* (2006), a manera de construcción cultural y simbólica, opera como ámbito comprensivo entre los personajes y sus relaciones, determinado por el machismo que este pueblo del ande peruano aplica y replica. Con el pasar del relato, son estos símbolos culturales los que evidencian diversas construcciones sociales que develan estructuras dominantes en torno a los sexos (Curiel, 2014, 48).

El estudio del género bajo este escenario se convierte en una herramienta política de lucha contra el conservadurismo que establece los diversos roles a la mujer. *Madeinusa*, en *Madeinusa* (2006), es hija, amante, hermana mayor, esposa y cuidadora, además de poseer determinadas características cercanas a la belleza, la fragilidad y la virginidad, todo lo cual conduce a una construcción conservadora sobre la “esencia femenina”. Situación que coloca al personaje como un elemento de un gran sistema, donde interactúa con valor dramático (Brenes, 2012, 19), y plantea una cadena interrogativa dentro del marco comprensivo sobre cómo la figura femenina es percibida en un entorno estructurado por el género. Cultura que se transforma mediante el círculo social y sus comportamientos (Lamas, 2014, 4).

Madeinusa, en *Madeinusa* (2006), pertenece a una estructura normativizada que le hace acatar reglas. Sus expresiones y conductas, asignadas en términos simbólicos, determinan un posicionamiento oprimido, al categorizar el género como libreto repetido que se actualiza según el contexto y su jerarquía (Butler & Lourties, 1998, 306). Los personajes comparten significados verbalizados y no verbalizados que se adquieren como verdades establecidas, y se sitúan en un horizonte para el supuesto conocimiento del desempeño comunitario. Estas características aportan herramientas que permiten a la mujer latinoamericana comprender su situación (Lugones, 2010, 110). Y, en su entretejido tácito, el género es el elemento base que produce un imaginario social sobre la masculinidad y sobre la feminidad que sirve para justificar la opresión.

Por ejemplo, en el pueblo de *Madeinusa* existe la celebración del “tiempo santo” (en alusión a la Semana Santa), donde no figura el pecado, porque Dios ha muerto. En esos días anárquicos, un padre puede violar a sus

hijas sin ningún tipo de consecuencia, porque son costumbres sacramentadas, y sus agentes están adscritos a esas regulaciones férreas (Figura 2). En estos sistemas, el rol del género es dual, y esa dualidad organiza al colectivo en normas internas (Segato, 2014, 84). Por tal motivo, no se analiza al personaje como entidad aislada, sino que aquél se presenta siempre en un contexto con influencias culturales definidas según su origen (Galán, 2007, 3), poniéndose de manifiesto que los personajes de ficción no son personas, pero nos enseñan cómo podrían ser las personas cuando interactúen en determinado escenario paramétrico (Gutiérrez, 2015, 3).

En consecuencia, el pueblo en cuestión toma de sus imaginarios las relaciones de poder, y se comparten creencias simbólicas que llevan a construir un dominio social estructural y estructurante. Estas experiencias críticas hacen que el protagonista quiera alcanzar su objetivo revelando el misterio (Galán, 2007, 11); en esta comunidad, existe una celebración religiosa que permite actos aberrantes contra las mujeres, sin oposición alguna, porque es la celebración costumbrista del pueblo.



Figura 2. Fotograma de *Madeinusa* (Claudia Llosa, 2006). Primer intento de violación de Cayo (padre de Madeinusa y Chale) a sus hijas, y la negativa de Madeinusa por no ser todavía “tiempo santo”. Pero con la llegada de dicha celebración, la violación de ambas se consuma, con la venia del pueblo.

Es una paradoja construir un personaje mediante atributos de persona, siendo sus acciones, en algunos escenarios, no replicables en la vida real (Gutiérrez, 2015, 3). Sin embargo, así como sucede en *Madeinusa* (2006), cuando la mayoría está convencida del rol femenino subordinado al rol masculino, dentro de un grupo se refuerza silenciosamente la dominación, al no ser cuestionada jamás a lo largo del tiempo. Este tiempo es el factor que consolida al rol de género en el cuerpo, a través de actos renovados, revisados y consolidados por la experiencia del entorno (Butler & Lourties, 1998, 302). La asignación de disposiciones en el “tiempo santo”, respecto a los roles que les adjudican, inscribe como valores positivos la masculinización y la feminización corporal como proceso de acentuación del poder. Evidencia las desigualdades entre géneros, por cuestiones socioculturales y no naturales (Curiel, 2014, 46).

Es gracias a este sistema que el cuerpo de Madeinusa cobra mayor valor simbólico; desarrolla el escenario de la fuerza versus debilidad; resistencia versus fragilidad; y, lo más importante para la película, la virginidad en tránsito hacia la impureza. Entonces, el poder no es simplemente algo que la protagonista percibe, o lo que se le opone, sino que es algo que preserva como constitutivo de su ser, porque ha sido formada bajo ese mecanismo. A Madeinusa no le provoca participar en el concurso de “vírgenes del pueblo” como representación de la Virgen María, pero se ve obligada por el círculo social e íntimo a seguir las costumbres. El género se delimita con mayor ahínco debido a que las diferencias entre sexos cobran una enorme dimensión, según las desigualdades marcadas por un discurso no elegido, donde las mujeres sólo acatan y replican lo que se les ordena, por un supuesto bien común (Lamas, 2018, 116).

3.1 *Madeinusa, virgen por y para el pueblo*

El mundo representado en la ficción será ideal no porque represente perfección ética, sino porque es de forma condensada el espacio que permite al protagonista, junto al espectador, reconocerse a sí mismo (Brenes, 2012, 12). La celebración del “tiempo santo” en *Madeinusa* (2006) deja de ser una mera variante estética, para convertirse en un espacio representativo que va a ser vehículo de tensiones costumbristas; básicamente, por la construcción imaginaria virginal. Un contrato sexual cultural en el cual los hombres se reparten el poder reproductivo femenino, gracias a su vigilancia, para que sus mujeres no tengan relaciones sexuales con agentes ajenos a su persona (Molina, 2004, 109).

La festividad del “tiempo santo” es la justificación perfecta para abanderar a Madeinusa con el rol de la virgen elegida, e ingresar a cierta normativa simbolizada que tiene como objeto proteger una supuesta honra familiar a través de los cuerpos de sus mujeres integrantes. Sin embargo, al añorar Madeinusa la imagen maternal, queriendo ir en busca de ella hacia Lima, crea un clima amenazante para todo el sistema, donde la construcción del entorno tiene vital importancia por cómo interviene el personaje principal en éste; pero, más aún, cómo sería este espacio sin su presencia (Martín, 2016, 280). El honor del padre alcalde (que en realidad es pura perversión), por ser la primera relación sexual de sus hijas, y no dejar a entredichos la dignidad familiar, corre un riesgo latente, porque ve disminuida su autoridad sobre ella, que desea irse a la ciudad, y la considera incapaz, con sólo el recurso sexual para ofrecer (De la Cadena, 1992, 17).

En consecuencia, la virginidad protagónica en *Madeinusa* (2006) responde íntegramente a la apropiación corporal por parte de su padre Cayo. Una política sexual que vigila el cuerpo femenino y lo coloca a disposición del hombre, para cuando éste lo necesite en su rol de género dominante (Uriona, 2012, 27). Aunque lo distintivo en la película es que Madeinusa reconoce su posición, y ella misma decide tener su primera relación sexual con un personaje capitalino, ajeno al sistema, para luego pedirle que la lleve a Lima, y buscar a su madre. Son experiencias vicarias, a través de la protagonista, lo que sostienen el hilo psicológico del filme (García, Cortés & Llorente, 2009, 7).

4. *La teta asustada* (2009). Hacer visible el género invisible

El segundo filme de Claudia Llosa construye, a través de la representación de Fausta (personaje principal del relato), un rol de género que no encaja en la imagen universal que define lo humano por excelencia, imagen configurada mediante la invisibilización de las mujeres durante gran parte de la historia. Al proyectarse en una

construcción “impropia”, los roles de género que le toca encarnar (hija, sobrina y sirvienta) la ubican en el último eslabón de importancia, en el mundo en el que se desenvuelve. *La teta asustada* (2009) pretende hacer visible lo invisible, mediante una actividad analítica feminista que tiene como objetivo señalar de qué manera se construye el ámbito de acción sobre Fausta (Kuhn, 1991, 87). En este escenario, el contexto viene definido por un brutal impacto sobre las mujeres andinas, y ella lo es; por las situaciones sexuales violentas vividas en momentos conflictuados. Son estos terrenos del personaje inmigrante los que deben estudiarse, para no distorsionar la realidad (Ramos, 2014, 2).

Fausta es hija, sobrina y sirvienta. Claudia Llosa plantea estos roles de género desde un tradicionalismo ligado al cuerpo de la madre fallecida. De forma cultural se concibe el cuerpo femenino como *locus* significativo de género (Butler, 2018, 304), y se convierte en un espacio de disputa política, en el que la indolencia generalizada representa un modo de vida. Un terreno de conocimiento, memoria e historia que ha sido construido a través del rechazo continuo (Gómez, 2014, 265). Son escenarios de violencia permanentes; es el medio donde se representa la fragilidad y éste, al estar muerto, se desecha porque todo lo que implique a su memoria no es relevante.

Este intento por querer borrar la memoria indígena, a través de los cuerpos femeninos, trae como resultado la ruptura de los lazos de la lucha (Paredes, 2012, 98), entendiendo así que la memoria de Fausta tiene un desempeño que es ajeno al individualismo. Es posible que Fausta recuerde el pasado de manera propia, pero es imposible recrear el pasado sin apelar al grupo.

Los conflictos internos del protagonista son determinantes en sus relaciones sociales (Martín, 2016, 276), y es gracias a estas disposiciones colectivas que se piensa que Fausta sufre de “la teta asustada”, secuelas psicológicas y sociales por haberse amantado de un órgano que le transmitió el temor hacia los hombres, debido al contexto de vejación contra la mujer en la época del terrorismo (Sendero Luminoso). Sin embargo, a pesar de que un personaje sea pasivo, éste siempre posee una postura frente a puntuales acontecimientos críticos, que en determinada situación salen a flote (Galán, 2007, 3). Estas situaciones críticas internas hacen que el filme plantee pasar de un recuerdo en específico, anclado en la singularidad, a una política memorial que incluya al género como plataforma a partir de la cual manifestarse (Figura 3).



Figura 3. Fotograma de *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009). Aparece Fausta, viendo su reflejo mientras sostiene un taladro. Al tomar conciencia de su parecido con un soldado, huye en estado crítico. En la escena siguiente, corta una de las raíces que emergen de su vagina, pues ha introducido en ella una papa, por el temor de que en cualquier momento algún hombre la viole.

En el relato, los personajes masculinos remarcan permanentemente que Fausta tiene pensamientos desequilibrados porque es mujer y, más aún, porque es una mujer andina. Se subrayan las diferencias de género y las diferencias étnicas, en vez de preguntarse por los modos constitutivos. Cabe recalcar que las mujeres indígenas casi siempre trazan sus respuestas sobre la premisa de mantener sus creencias culturales (Huanca, 2012, 147); entre la memoria de la protagonista y el cadáver de su madre, superar el trauma creado por la violencia implica la posibilidad de elaborar recuerdos desde la experiencia. Los recuerdos a través de este cuerpo se enfrentan a una contradicción entre la denuncia y la restauración del foro interno, que muchas veces calla, o no es escuchado.

4.1 Fausta, la chola criada. Sin voz.

Fausta es una joven inmigrante del ande en Lima, criada bajo la tutela de su tío. Para poder generar recursos sirve en actividades domésticas a terceros, y es contemplada como una *chola* criada. El apelativo de *chola* es la redefinición despectiva del significado de la mujer mestiza, usado por el círculo capitalino racista (De la Cadena, 2014, 189). Lo que sucede con Fausta es que ella, al cumplir este rol de género, no tiene lenguaje propio, sino que utiliza el lenguaje del otro; no se auto-representa en el lenguaje, sino que acoge las representaciones de otros sobre su imagen. Fausta se piensa, pero no a partir de sí. Se ha convertido en un agente sometido, y al no reconocer ese sometimiento, no puede elaborar resistencias. Esto sucede debido a que la mujer indígena es considerada el último eslabón social; su etnicidad tiene una expresión nula (De la Cadena, 1992, 5). En *La teta asustada* (2009), las formas tradicionales de la voz masculina y femenina reinscriben las diferencias entre ambos roles de género. El susurro de Fausta apenas se escucha, en contraste con la voz articulada, fuerte y de vocabulario extenso de su empleadora capitalina; se evidencia el acceso diferencial a la educación, que es nulo o casi nulo para ciertas clases sociales. Las mujeres sumisas de la región sólo tienen la opción de acomodarse o adaptarse a los sistemas que las oprimen (Salguero, 2012, 193).

Fausta vive rodeada de voces, pero teme de las palabras, así como la mujer solo se alinea a la pasividad (Colaizzi, 2001, 9). Su lenguaje originario constituye un doble acto de resistencia y subversión interna. La emisión de ese sonido cultural que emerge de ella, evoca la necesidad reproductiva en otras voces que la repliquen. Y cuando, por primera vez, emite una opinión y no un canto en su lengua originaria –que sirve solo para deleite estético–, es castigada. Porque con ello se ha salido de su rol de género asignado, que determina que únicamente puede escuchar, mas no opinar (Figura 4).



Figura 4. Fotograma de *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009). Fausta es bajada del auto en medio de la calle por su empleadora, una artista de la clase alta de Lima, por atreverse a opinar sobre el trabajo de ésta última.

Esta escena subraya que los roles de género se asientan en relaciones jerárquicas de clase entre la etnicidad dominante y las otras etnicidades, y dichas relaciones colocan a la mujer en un determinado nivel sociocultural inferior (De Lauretis, 1996, 37). *La teta asustada* (2009) propicia una plataforma pública audible; se crea un vehículo intelectual emocional para la expansión de la voz femenina, o para el ocultamiento de ésta. Los recuerdos colectivos se enfrentan a singularidades denigrantes.

5. *Loxoro* (2012). El género ilógico binario

La aplicación del pensamiento binarista constituye una característica occidental, al modo de una herencia política sociocultural. Ese pensamiento binarista se manifiesta de múltiples maneras: izquierda-derecha; rural-urbano; sagrado-profano; blanco-negro y, por supuesto, hombre-mujer. Si se es hombre, no se puede ser mujer, según las consideraciones al uso. y se advierte que todo lo que escape de ese planteamiento será combativo por perverso (Maffía, 2003, 6). En *Loxoro* (2012) se presenta esta lógica (o ilógica) binaria, que representa posiciones dicotómicas que dejan de lado cualquier valor entre o afuera de los dos géneros tradicionales, constatándose al mismo tiempo que se ha heterosexualizado la sociedad (Butler, 2007, 72) y se ha colocado lo masculino como “lo absoluto” (Curiel, 2014, 110).

Este escenario binarista tendrá que ser superado por la protagonista Makuti, protagonista de *Loxoro*. Es una mujer trans que busca a su hija trans en un vecindario de prostitución trans, empleando un lenguaje trans (Figura 5). Las comunidades que articulan este conjunto de reclamos simbólicos no remiten a sociedades homogéneas, sino a los antagonismos que las canalizan como configuraciones materiales que experimentan desigualdad. Un espacio anónimo, en el que conviven mujeres forzadas a abandonar su entorno primario con el objetivo de encontrar menos hostilidad (Berkins, 2012, 225). La coexistencia sociocultural de las dos opciones a seguir, llámese ser hombre o llámese ser mujer, no es compatible con las condiciones de vida de este grupo oprimido, y así se nos muestra en el filme; en primer lugar, por la menor esperanza de vida que tienen.

Makuti busca a su hija violentada con cierta desesperanza, pues para una travesti la muerte no tiene nada de extraordinario; es una experiencia cotidiana donde no existen generaciones mayores a los 30 años que ayuden a entrever momentos más allá de lo inmediato (Berkins, 2012, 226). Makuti es señalada incluso por sus mismas amigas trans, con extrañeza, por ser un *viejo maricón*; entonces, la película propone analizar a los personajes de manera conjunta, con rasgos que encuentran eco en los otros y tejan redes emocionales sobre el contexto opresor (Brenes, 2012, 19).



Figura 5. Fotograma de *Loxoro* (Claudia Llosa, 2012). Makuti busca a su hija Mía, mediante el diálogo *loxoro* con otras mujeres trans. Este código, entendido sólo por ellas, sirve como herramienta de protección, para evitar ser violentadas.

Loxoro (2012) revela la distinción entre sexo y género que perfora el cuerpo como un artefacto. La búsqueda de Mía propone un escenario que transcurre por fuera del tradicionalismo social con respecto a la familia nuclear (padre, madre, hijo e hija), tradicionalismo que se encargó de asentar modos subjetivos binaristas y objetivaciones cotidianas. Claudia Llosa plantea, a través de Makuti, una opción política, al situarse fuera del binarismo hegemónico, con la intención de desestabilizar ambas categorías, escapando de los procesos antagónicos de las instituciones que están diseñadas bajo ese supuesto ideal social. Se propone una reflexión, demostrando en qué condiciones la ficción ha captado la transformación femenina en su papel social, mediante los personajes protagónicos y las consecuencias de sus actos (Gavilán, Martínez-Navarro & Ayestarán, 2019, 381).

5.1 Makuti, el cabro del barrio.

Makuti es una mujer trans, entendiéndose que el concepto de “mujer trans” consiste en hacer una transición dentro del sistema binarista (Berkins, 2003, 135). Además, Makuti es madre y meretriz. Y también es señalada por personajes externos a su entorno como *cabro*, un insulto heterosexual que pretende apartar y excluir a todo aquello que no pertenezca a la normativa binaria (Carvajal, 2014, 54). Asimismo, se señala al *cabro* con una etiqueta despectiva, utilizada en el Perú para denigrar a supuestos “hombres débiles” con inversión de género (Galdo-González, 2022, 68). Mediante estas posturas, Makuti invita al espectador a analizar las fronteras de la corporalidad, de quién o qué determina la perimetralidad del cuerpo del *cabro*. ¿Es la genitalidad? ¿La falometría? ¿El biologicismo? ¿La reproducción? ¿Los protocolos médicos? ¿La teoría o la praxis?

La protagonista, a partir de la búsqueda de su hija, representa metafóricamente una demanda trans que critica el rol de género predeterminado, porque éste ha sido una noción empleada durante mucho tiempo para cimentar la construcción cultural de la diferencia sexual, cuando debería haber sido una categoría abierta que acogiese realidades más allá del binarismo. En el cine existe una línea de contenidos constante, en cuanto a los roles de género se refiere, gracias a los personajes femeninos. Y esto debería tener efectos en la promoción de un cambio social, pero lastimosamente no sucede tal cosa (Gavilán, Martínez-Navarro & Ayestarán, 2019, 372). Dichas problemáticas quedan asociadas a las llamadas “identidades disidentes”, las cuales llegan al extremo de refugiarse en comunidades apartadas con códigos de protección. Susy Shock (2019), actriz trans, en *Yo monstruo mío*, desarrolla esta idea, en uno de sus poemas más influyentes:

Yo reivindico mi derecho a ser un monstruo,
ni varón ni mujer,
ni XXY ni H2O.

Yo, monstruo de mi deseo,
carne de cada una de mis pinceladas,
lienzo azul de mi cuerpo,
pintora de mi andar,
no quiero más títulos que cargar,
no quiero más cargos ni casilleros adonde encajar,
ni el nombre justo que me reserve ninguna ciencia.

Loxoro (2012) es una plataforma que representa los conflictos que se producen en la realización de estos derechos, y los antagonismos que se generan en la elaboración identitaria que escapa del binarismo, en todas

las capas sociales. Se considera que el travestismo no le exige a la sociedad una nueva parte del cuerpo, sino desplazar el simbolismo diferencial sexual hegemónico que produce el tener falo (Butler, 2012, 142). Los personajes agresores de Mía, o el taxista que argumenta un rechazo a la comunicación *loxoro* al ser su auto un “taxi serio”, convierte a este filme en un proyecto de búsqueda y articulación, para que la identidad del propio género no se convierta en una amenaza simbólica. El respeto que intenta sostener la protagonista hacia su imagen quiere ser una transformación institucional a favor de la inclusión no traumática en su lucha por ser considerada mujer, género que se plantea como una construcción fluida sin inicio ni final concretos, concepto en proceso continuo y en resignificación constante (Butler, 2007, 98).

6. Conclusiones

Los personajes femeninos en las tres primeras películas de la directora peruana Claudia Llosa, *Madeinusa* en *Madeinusa* (2006), Fausta en *La teta asustada* (2009) y Makuti en *Loxoro* (2012), tienen diversas implicaciones, en lo que se refiere a los roles de género.

Con respecto a los roles de género, la obra de Llosa trabaja desde unas coordenadas no eurocéntricas. Es decir, todos sus personajes dejan de ser una mera variante estética o folklórica, para convertirse en ese espacio representativo que es vehículo de tensiones muy particulares, propias del Perú. El manejo de repertorios simbólicos, como el pueblo andino en *Madeinusa* (2006), con su celebración anárquica de “tiempo santo”, porque Dios ha muerto y no existe el pecado. La secuela psicológica de la “teta asustada” en *La teta asustada* (2009), por las vejaciones perpetradas contra la mujer andina en la época del terrorismo, a manos de Sendero Luminoso. Y el código *loxoro* en *Loxoro* (2012), como ese lenguaje o argot de las mujeres trans en Lima, empleado como herramienta protectora, para no ser violentadas. Todas estas características, planteadas en las tres películas, articulan una misma preocupación por poner de manifiesto ciertos sistemas sociales y culturales vinculados al género, haciéndolo desde un punto de vista muy peruano.

Considerando el análisis protagónico, la construcción del personaje de *Madeinusa* (*Madeinusa*, 2006), anclado como una entidad que se presenta bajo influencias colectivas según su origen, responde a una comunidad que pondrá en marcha la toma de imaginarios sociales en las relaciones autoritarias, donde el personaje está convencido del rol de género que le toca llevar: ser la virgen del pueblo, la hija abusada, hermana y ama de casa. Un repertorio de costumbres étnicas, sexuales, regionales y de clase que determinan el rol de género entre sus participantes.

Fausta (*La teta asustada*, 2009) es un personaje construido sobre la base de la pasividad, y sobre la ausencia de expresión propia. Pero, en determinado momento, su postura ante ciertos sucesos violentos que salen a flote, como el recuerdo de la época terrorista, evidencian que la representación femenina que se le atribuye es ajena al reconocimiento, al no ser tomada en cuenta por nadie del entorno. Es responsable únicamente de servir mediante su cuerpo al otro; y cuando el otro está muerto (fallecimiento de la madre) su valor es nulo. Fausta es *chola* y criada, y no puede tener voz propia, pues de lo contrario es castigada por su patrona. Existe la intención, por parte de los grupos dominantes, de querer borrar continuamente la memoria de sus sirvientes, sus luchas ancestrales y sus saberes culturales.

Por último, hemos analizado a Makuti (*Loxoro*, 2012), en su rol de *cabro* o *viejo maricón*. Si se es hombre, no se puede ser mujer, de acuerdo con las consideraciones al uso, y salir de esta práctica rígidamente binarista conlleva dejar de pensar en estos términos estrictos, para dar paso a una posible existencia del pensamiento no binarista que, en la mayoría de los casos, ha sido reprimido. La violencia padecida por este personaje desemboca en una demanda trans, y en una crítica abierta al rol de género, porque éste ha sido una noción empleada durante mucho tiempo para afianzar la construcción cultural hegemónica de la diferencia sexual, cuando debería haber sido una categoría más abierta, capaz de abarcar realidades que se sitúan más allá del binarismo.

En conclusión, la obra de la peruana Claudia Llosa no conlleva un sesgo estético creativo, caracterizado por cualidades presuntamente esenciales de “lo femenino”, pues todo ello es una trampa del lenguaje. Al contrario, existe en sus propuestas una intención sistemática por deshacer las formas tradicionalistas. En el presente trabajo, no ha sido posible evaluar toda la obra de Llosa, y se insta a futuras investigaciones, para poder realizar el análisis completo de las producciones “hollywoodenses” que la directora peruana llevó a cabo, luego de estas tres primeras películas íntegramente peruanas. Sería muy interesante, para confrontar resultados.

Referencias bibliográficas

- Berkins, L. (2012). Travestis: una identidad política. En Urioste, D. (Dir.). *Pensando los feminismos en Bolivia* (pp. 221-228). La Paz: Conexión Fondo de Emancipación.
- Berkins, L. (2003). Un itinerario político del travestismo. En Maffía, D (Comp.). *Sexualidades migrantes género y transgénero* (pp. 127-137). Buenos Aires: Feminaria Editora.
- Brenes, C. S. (2012). Buenos y malos personajes. Una diferencia poética antes que ética. *Revista de Comunicación*, 11, 7-23.
- Butler, J. (2018). Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault. En Lamas, M. (Comp.). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 303-326). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Butler, J. (2012). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J., & Lourties, M. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18, 296-314.
- Carvajal, F. (2014). Políticas de la infección. *Errata*, 12, 42-62.
- Curiel, O. (2014). Género, raza, sexualidad: debates contemporáneos. *Intervenciones en Estudios Culturales*, 4, 41-61.
- Curiel, O. (2007). Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. *Nómadas*, 26, 92-101.
- Cobo, R. (2012). Sociología del género y teoría feminista. En Urioste, D. (Dir.). *Pensando los feminismos en Bolivia* (pp. 319-335). La Paz: Conexión Fondo de Emancipación.
- Colaizzi, G. (2001). El acto cinematográfico: género y texto fílmico. *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 7, 1-4.
- De la Cadena, M. (2014). La decencia y el respeto. Raza y etnicidad entre los intelectuales y las mestizas cuzqueñas. En Espinosa, Y., Gómez, D., & Ochoa, K. (Eds.). *Tejiendo de otro modo. Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (pp. 189-209). Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- De la Cadena, M. (1992). Las mujeres son más indias. *Espejos y Travesías*, 16, 25-46.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas.
- De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Revista Mora*, 2, 6-34.
- Espinosa-Miñoso, Y. (2014). Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. *El Cotidiano*, 184, 7-12.
- Galdo-González, D. (2022). Lima: ciudad de maricones. *Argumentos*, 1, 65-73.
- Galán, E. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *Enlaces. Revista del CES Felipe II*, 7, 1-11.
- Gavilán, D., Martínez-Navarro, G., & Ayestarán, R. (2019). Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres. *Investigaciones Feministas*, 10 (2), 367-384.
- García, M. L., Cortés, M. S., & Llorente, C. (2009). Tacones lejanos, madre sólo hay una: análisis de los personajes. *Prisma Social*, 3, 1-17.

- Gómez, D. (2014). Mi cuerpo es un territorio político. En Espinosa, Y., Gómez, D., & Ochoa, K. (Eds.). *Tejiendo de otro modo. Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (pp. 263-276). Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Gutiérrez, M. D. L. L. (2015). El rol femenino en los bordes del poder. Análisis de la construcción y trayectoria del personaje de Alicia Florrick, en *The good wife*. *Universidad Panamericana*, 1-20.
- Huanca, E. (2012). La lucha de las mujeres indígenas. En Urioste, D. (Dir.). *Pensando los feminismos en Bolivia* (pp. 141-148). La Paz: Conexión Fondo de Emancipación.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Lamas, M. (2018). La antropología feminista y la categoría "género". En Lamas, M. (Comp.). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 97-125). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lamas, M. (2014). *Cuerpo, sexo y política*. Ciudad de México: Océano.
- Lamas, M. (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco*, 18, 1-24.
- Lugones, M. (2010). Hacia un feminismo descolonial. *La Manzana de la Discordia*, 2, 105-117.
- Maffía, D. (2003). Introducción. En Maffía, D. (Comp.). *Sexualidades migrantes. Género y transgénero* (pp. 5-8). Buenos Aires: Feminaria Editora.
- Martín, I. S. L. (2016). ¿Cómo abordar la construcción de los personajes creados para ficción? Una herramienta para el análisis desde una perspectiva narrativa y de género. En Oller, M., & Tornay-Márquez, M. C. (Coords.). *Comunicación, periodismo y género. Una mirada desde Iberoamérica* (pp. 267-288). Sevilla: Egregius.
- Molina, I. P. (2004). La normativización del cuerpo femenino en la Edad Moderna: el vestido y la virginidad. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 17, 103-116.
- Paredes, J. (2012). Las trampas del patriarcado. En Urioste, D. (Dir.). *Pensando los feminismos en Bolivia* (pp. 89-111). La Paz: Conexión Fondo de Emancipación.
- Ramos, M. M. (2014). Los guionistas hablan: cómo se crean personajes en la ficción nacional. Resultados de un estudio cualitativo. *Fonseca. Journal of Communication*, 9, 144-174.
- Salguero, E. (2012). Feminismo de colores e interculturalidad. En Urioste, D. (Dir.). *Pensando los feminismos en Bolivia* (pp. 189-197). La Paz: Conexión Fondo de Emancipación.
- Segato, R. (2014). Colonialidad y patriarcado moderno: expansión del frente estatal, modernización, y la vida de las mujeres. En Espinosa, Y., Gómez, D., & Ochoa, K. (Eds.). *Tejiendo de otro modo. Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (pp. 75-90). Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Shock, S. (2019). *Yo monstruo mío*. Buenos Aires: Cuadernos Lumen.
- Uriona, P. (2012). Las "jornadas de octubre": intercambiando horizontes emancipatorios. En Urioste, D. (Dir.). *Pensando los feminismos en Bolivia* (pp. 11-65). La Paz: Conexión Fondo de Emancipación.

Reseña curricular

Julio Darwin Barrueta Cuzcano es Magíster en Cine Latinoamericano y Caribeño, por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y la Universidad de las Artes de La Habana. Tiene un Posgrado en Cine y Artes Audiovisuales, obtenido en el Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVYC), de Buenos Aires. Y es Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de San Martín de Porres de Lima. Es docente en la Universidad Privada del Norte, en Lima. Con el guion de su ópera prima, que lleva por título *La mar*, ha ganado diversos reconocimientos nacionales e internacionales.