



# VII Congreso Internacional Chileno de Semiótica

Valdivia - 13, 14 y 15 de octubre 2011

Ileana Almeida • Julieta Haidar\*

Fecha entrega: 2014 -01-20 • Fecha aprobación: 2014-02-19

## Simposio:

Semiótica de la Cultura: La Escuela de Tartu”

## Ponencia:

Lo simbólico en “La Teta Asustada”: el miedo y la pérdida del alma

\* **Ileana Almeida**, Máster en Filología, Moscú, 1967. Licenciada en Lengua Castellana y Cultura Ecuatoriana, Quito, 1968. Ha sido investigadora invitada por la Secretaría Lingüística del Gobierno Vasco y ha coordinado en Ecuador la investigación LAUTONOMY, patrocinada por la Unión Europea. Ha participado como ponente en varios simposios nacionales e internacionales. Ha publicado varios libros, capítulos y artículos en Ecuador, y en la UNESCO. Con su libro, Historia del Pueblo Kechwa, 1999, ha recibido un premio de la Universidad Central del Ecuador. Ha publicado, entre otros artículos, «Bilingüismo y biculturalismo en conflicto», UNESCO, Quito, 1990; «Situación lingüística en el Ecuador», Unión Latina—UNESCO, 1993; «Autonomía Indígena frente al Estado-Nación y la Globalización» (en coautoría con Lautaro Ojeda y Nidia Arrobo), Editorial Abya—Ayala, 2005.

\* **Julieta Haidar**, Titular, Profesora—investigadora de tiempo completo en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, en la División de Posgrado, Posgrado en Antropología Social. Coordina la Línea de Investigación Transdisciplinaria de Análisis del Discurso y Semiótica de la Cultura, así como el Cuerpo Académico y el Seminario Permanente de Análisis del Discurso y Semiótica de la Cultura. Ha publicado 3 libros; ha editado y compilado varios libros colectivos y antologías. Ha publicado capítulos de libros y de artículos en varios países, como México, Canadá, Brasil, República Dominicana, Puerto Rico, Ecuador, España, Estonia, Italia. Es miembro de varias Asociaciones y Redes Académicas nacionales e internacionales, relacionadas con las Ciencias del Lenguaje, como las de Análisis del discurso, Semiótica General, Semiótica de la cultura, Semiótica Visual.

(DIA 30 SEPTIEMBRE 2011/ 1 OCTUBRE)

## Introducción

El título mismo de la película, 'La teta asustada' constituye una excelente metáfora de la cultura quechua, pero que implica una competencia cultural para comprenderla y evitar el rechazo que se produce en varios niveles sociales. Además, es importante señalar los problemas de la traducción cultural/.transcultural que existe de manera continua, lo que se profundiza cuando se utilizan tropos, como esta metáfora.

En la lista de algunas traducciones del título, que ilustramos, se observa que no consideran el sentido metafórico y producen otros totalmente alejados; son muy pocos lo que conservan su sentido original:

- The Milk of Sorrow (La leche de la tristeza) (INGLATERRA)
- Aci süit (Leche ácida) (TURQUIA)
- Eine Perle Ewigkeit (La perla de la eternidad) y Faustas Erwachen (El despertar de Fausta) (ALEMANIA)
- Fausta (FRANCIA)
- Faustas pärlor (Las perlas de Fausta) (SUECIA)
- Fausta perler (Las perlas de Fausta) (DINAMARCA)
- Gorzkie Mleko (Leche amarga) (POLONIA)
- Il canto di Paloma (El canto de la paloma o La leche del sufrimiento) (ITALIA)
- A Teta Assustada (La Teta Asustada) BRASIL
- To gala tis thlipsis (La leche de la tristeza) GRECIA
- 傷心的奶水 (La leche de la tristeza) CHINA
- La lakto de sufero (La leche del sufrimiento) ESPERANTO

## Símbolos, cultura, polisemia

En esta ponencia, nos proponemos realizar un análisis semiótico del mundo simbólico peculiar presente en esta película de la directora peruana Claudia Llosa, en la cual se descubre el universo indígena de las zonas altas del Perú, invisible desde hace siglos para una sociedad ideológicamente heredera de la Colonia. En este filme se puede constatar la transculturalidad de dos semiosferas que se enfrentan: la cultura ancestral quechua y la occidental globalizada. A estos procesos, se añade la heterogeneidad de la cultura peruana que genera un continuum conflictivo entre la aceptación y el rechazo.

Antes de iniciar el análisis, es necesario reconocer que la película tanto por sus cualidades estéticas, como por su nominación al Oscar ha sido muy estudiada, analizada, criticada. Sin embargo, en esta ponencia, vamos abordarla desde otras perspectivas analíticas, evidenciando la presencia tangible de la cultura quechua, conservada por la memoria de la cultura que logra vencer la dominación de siglos. Es por esta memoria de la cultura, que los símbolos son recuperados con varios sentidos, su carácter polisémico, lo que permite múltiples interpretaciones, análisis y distintas miradas semióticas.

En la película, emergen distintos símbolos de las dos semiosferas nucleares (Cf. Lotman varios textos), y el percurso narrativo principal se desarrolla en torno a la protagonista y al miedo, al cual se articulan los símbolos condensadores. Entre estas dos semiosferas, se contrastan distintos códigos culturales, entre los cuales se

generan posibilidades e imposibilidades de traducción.

En casi todos estudios de la película, se analiza lo simbólico, dimensión fascinante en la producción de los sentidos.

En esta ponencia, vamos abordar la producción signica fundamentalmente desde la cultura quechua, enfocándonos en cuatro núcleos simbólicos:

- La papa: símbolo condensador de la semiosfera quechua
- La semiótica del miedo y la pérdida del alma
- Lo simbólico en el continuum vida-muerte
- Los cronotopos espaciotemporales

## La papa: símbolo condensador de la semiosfera quechua

La papa alimento fundamental de los Andes, y originaria de esta región, contiene los anclajes para constituirse en el símbolo central de la película, por tanto con todos sentidos.

En el percurso narrativo de la protagonista, por lo tanto, la papa se destaca como un símbolo condensador, en torno al cual circulan varios sentidos. En primer lugar, queremos mencionar la característica afrodisiaca de la papa y de sus variantes (principalmente la ‘mashua’, tipo de la familia de este tubérculo), que baja la producción de las testosteronas, aunque en la película esta propiedad de la papa se percibe solo indirectamente. De este modo, la costumbre de introducirse una papa en la vagina, no es solamente una manera mecánica de obstruir la penetración masculina, sino que se conjugan dos rutas de sentido: la papa física que obstruye y la cualidad afrodisiaca de la misma, lo anti-sexual.

En los cronistas, se encuentra que la mashua era utilizada por el ejército inca para aliviar la ansiedad sexual, por lo cual se obligaba a los soldados a llevar enormes cantidades de ‘chuño’ (papa desahidratada), de mashua, para evitar violaciones, y para que los soldados se olvidaran de sus mujeres.

Temporalmente, los hombres se volvían “urwa” o árboles sin frutos. Lo anterior explica buena parte del simbolismo que se desarrolla en la película en torno a la papa, utilizada por la protagonista para evitar la violación.

Esta característica es importante mencionarla porque ya era conocida por los incas, y quizás por grupos anteriores, lo que conlleva a reconocer los avanzados procesos cognitivos que pudieron desarrollarse y que se encuentran en la actualidad. En efecto, resulta sorprendente que esta propiedad, ya conocida en la época del Tawantin Suyu, sea corroborada por los análisis modernos que comprueban que la papa disminuye la producción de la testosterona y por lo tanto inhibe la potencialidad masculina.

La papa se destaca como un símbolo condensador, en torno al cual circulan varios sentidos

El símbolo de la papa tiene su centralidad en el uso que le da la protagonista, al colocarla en la vagina, centralidad de la sexualidad femenina, para evitar la violación; sin embargo, es notable que la papa retoña, logra germinar en la vagina de Fausta, con lo cual se produce el continuum infertilidad/ fertilidad: infertilidad artificial de Fausta, fertilidad natural de la papa. Este símbolo vuelve a aparecer en uno de los matrimonios, cuando se pela la papa para probar si se logra sacar la cáscara entera: si esto ocurre, es un símbolo de buena suerte para los novios. La gran carga simbólica condensadora de la papa vuelve en la imagen final de la película: la maceta con papas y con sus flores: la escena final junta Fausta con este sím-

bolo, pero la narración visual, el movimiento lento de la cámara es desde las flores hacia las papas. Esta orientación visual proporciona un sentido importante a las flores como símbolo de vida, de la esperanza. En la narración fílmica, la primera escena de la muerte-vida se contrapone con la última: la vida floreciente.

## La semiótica del miedo y la pérdida del alma

Aunque conocemos mal las creencias conservadas entre los quechuas de las zonas montañosas, las alusiones que se hacen en la película al alma, nos lleva a entender que el pensamiento quechua todavía tiene presente el mundo como totalidad. No se diferencia lo natural de lo sobrenatural, entre ellos no hay necesidad de resolver la oposición existente en occidente, porque no hay ruptura, sino continuidad. En la semiosfera quechua, lo sagrado tiene un estatuto totalmente distinto de la semiosfera sagrada que impone la Iglesia Católica, en la cual el alma tiene alcances y concepciones muy distintas.

En relación al alma, existen sentidos peculiares en la cultura quechua porque se creía, se cree que los hombres, los animales, las piedras, las plantas estaban “animados” (concepción compartida por muchas culturas ancestrales). La parte visible del alma era percibida sutilmente porque estaba hecha de aire que se movía. Era un principio autónomo activo, que tenía gran influencia en la persona.

De acuerdo con Spirkin (1965: 242), filósofo materialista el animismo cons-

tituye un grado superior de la personificación de la naturaleza por el hombre. En la película, el alma se comporta de forma independiente de la persona, y expresa las finas redes y las normas culturales reguladoras de una semiosfera distinta a la occidental. El concepto de alma ha ido cambiando radicalmente en el tiempo. Ahora se la concibe como sinónimo de espiritualidad y hasta de conciencia, pero en las culturas ancestrales era considerada como un objeto material.

“Cuando la capacidad del hombre para la abstracción se elevó a un nivel cualitativamente nuevo, los hombres comenzaron a pensar la causa de las cosas en abstracción de las mismas y considerándolas como poseedoras de un alma, la cual, teniendo razón, voluntad y actividad, dirige los objetos y fenómenos de la realidad. En este nivel, la cosa en calidad de fetiche ya no se representa como residencia inalienable de la fuerza sobrenatural, sino como medio de manifestación de su objetivo”. (Spirkin 1965:242).

“En la cuestión sobre el origen del animismo deben distinguirse estrictamente dos aspectos: por un lado el material que había servido para la creación de ese ente imaginario, y por el otro las causas del surgimiento de esa creencia”. Spirkin 1965: 242.

En este sentido, la fuente básica del surgimiento del concepto del alma fueron las múltiples observaciones de fenómenos naturales como los sueños, desmayos y la muerte. Impotente para dar una explicación satisfactoria a los pasmosos cuadros oníricos emocionantes y misteriosos, el hombre ancestral



los interpretaba como efecto de la actividad de entes especiales, almas o espíritus. Entre los incas, igual que en entre los aztecas, se consideraban a los sueños un verdadero viaje del alma, fuera del cuerpo, en el curso del cual el hombre podía conocer el futuro y recibir las advertencias divinas. (2008 J.-M. G.Le Clezio. El sueño Mexicano o el pensamiento interrumpido. Fondo de Cultura Económico , México, pag. 184).

En los comienzos, el alma se consideraba como un algo asequible para la contemplación sensorial. Con el surgimiento de las representaciones anímicas, el mundo real se iba dividiendo en la conciencia del hombre en dos principios opuestos: el uno sensorialmente concebible, visible, natural, y el otro oculto, de los órganos de los sentidos, interno, sobrenatural, aunque no carente de envoltura material (Spirkin 1965)

En F. Nanse ), “Los esquimales, por ejemplo creen que el alma es autónoma y parcialmente independiente del cuerpo. Si el hombre se va de peregrinación el alma queda en casa y es la que produce nostalgia. El alma se la puede perder y a veces la roban los magos. ((F. Nanse, En el extremo Norte, La vida de los esquimales”.

En la cultura quechua, como se han mencionado, las piedras, los montes, las plantas y los animales de acuerdo a normas antropomorfas, están animados, poseen un principio especial activo y autónomo como se ve en la película. El alma abandona a Fausta y la persigue y acosa, por esta razón Fausta debe siempre caminar junto a la pared, para evitar que el alma se le aproxime.

En la película, el alma en la semiosfera quechua devela un mundo desconocido que está situado a la par de lo conocido (el sangrado por la nariz) y que solo se puede explicar a partir del miedo por haber mamado de la leche de la madre violada. El alma abandona el cuerpo de Fausta, es el terror transmitido por la madre la causa para que el alma abandone su cuerpo y lo que origina la enfermedad de ‘la teta asustada’), lo que explica la ligazón de la pérdida del alma con el miedo.

Como se ha expuesto, en las dos semiosferas, las cosmovisiones acerca del alma son totalmente distintas. En la quechua, el alma es una parte fundamental del ser, es autónoma y puede perderse; el alma ‘nuna’ vuela del cuerpo y se aloja en unas piedrecitas de la montaña.) El alma es una cosa asequible para la contemplación sensorial de la persona, y es necesaria para conservar la salud y la vida, si el alma huye, la persona se enferma de miedo. Ante este fenómeno trágico, que puede causar la muerte existen rituales para recuperar el alma (que no aparecen en la película, pero que se conocen por múltiples investigaciones)

De manera intrínseca, la pérdida del alma se relaciona directamente con el miedo, para el análisis del cual vamos utilizar los aportes de Iuri Lotman, en la Semiótica del Miedo (2008), inicio del artículo, pag.5. Este autor plantea que el miedo es una creación cultural, más que biológica, aunque nosotros creemos que en el miedo exista también un soporte biológico. Siguiendo con la propuestas de Lotman, es



importante destacar que existen varios tipos de miedo, que se expresan en Fausta: miedo a la violación, miedo a lo extraño, miedo a la ciudad, a la gente.

La conciencia de Fausta corresponde a normas socioculturales, pero al mismo tiempo también a la dimensión subjetiva individual y concreta de su historia de vida. En otras palabras, la naturaleza social de la cultura se refleja en una serie de sistemas de conceptos, términos, creencias, mitos, ritos, pero además, la cultura quechua por su peculiar comprensión de la realidad, por su memoria colectiva cultural guarda elementos ancestrales que conviven con los contemporáneos. En relación a Fausta, es sumamente interesante observar como se materializa la dimensión emocional en sus prácticas, realmente es una vivencia de las emociones totalmente distinta de occidente. Entre estas emociones bloqueadas, está el miedo.

Lotman propone que en los momentos agudos de tensiones, de crisis en el desarrollo de la humanidad, una de las emociones más intensas es el miedo. En estos momentos, se evidencian mecanismos socio-culturales que estaban ocultos, lo que plantea abordarlos desde la dimensión psicológica, como semiótica op.citada). En consecuencia, el examen de los mecanismos semióticos que se actualizan en una sociedad con miedo, interesa no solo por el análisis de este fenómeno, sino también para abordar desde este ángulo un mecanismo de la semiótica de la cultura:

“Al examinar la sociedad que se vuelve víctima del miedo masivo, diferenciamos dos casos: 1) La sociedad se halla bajo la amenaza de algún peligro evidente para todos (por ejemplo la “muerte negra”\_ una epidemia de peste\_ o la irrupción de los turcos en Europa). En este caso, la fuente del peligro es visible, el miedo tiene destinatario “real” y el objeto que lo provoca es el mismo tanto para su propia víctima como para el historiador que estudia la situación. 2) De la sociedad se ha apoderado un acceso de miedo cuyas causas reales están ocultas de ella misma (a veces ocultas también del historiador, que se ve obligado a recurrir a investigaciones especiales para revelarlas). En esta situación surgen destinatarios mistificados, contruidos semióticamente: no es la amenaza la que provoca el miedo, sino el miedo el que construye la amenaza. El objeto del miedo, es una construcción social, un producto de los códigos semióticos con ayuda de los cuales un socium se codifica a sí mismo y al mundo que lo rodea. Precisamente estos casos son para nosotros particularmente indicativos.” Lotman, Inicio del artículo, pag.5. La división que hace el autor es particularmente adecuada al examen del miedo que analizamos en esta ponencia. En la película, podemos distinguir dos tipos: 1) el terror, como amenaza de un peligro evidente para todos los campesinos conminados por los grupos armados de Sendero Luminoso, hombres fanáticos, que generan formas de violencia masiva, que utilizan formas de terror contra campesinos indefensos que sin posibilidad de enfrentar a sus ataques huyen de las zonas amenazadas en los momentos de masacres ocurridos en el momento de ocupación a los territorios comunales y 2) El miedo de Fausta que es diferente, porque hay que abordarlo desde una perspectiva histórica y dentro de la cultura quechua que guarda la creencia de espíritus, que pueden comportarse benéfica o maléfica. En la película se entiende



que el alma provoca comportamientos negativos, intimida, crea incertidumbres., Fausta se siente amenazada por el alma que es algo finamente perceptible, casi intangible, siente un miedo sagrado frente a esta fuerza que le puede hacer daño. El alma es aire y la pared no la deja pasar, y por esto no hay que alejarse de ella. La compañía de parientes y de su amigo jardinero que habla quechua como ella, mitiga el miedo. El miedo al final resulta pasajero, Fausta consigue un alivio psíquico se siente más segura, más tranquila como resultado de su propio proceder en su vida.

## Lo simbólico en el continuum vida-muerte

Lo simbólico en el continuum vida-muerte, pensado desde la recursividad, implica vidamuerte / muertevida generando concepciones muy distintas de la semiosfera occidental. La memoria de la cultura quechua conserva múltiples ritos relacionados con esta recursividad del continuum, como ocurre en la primera escena de la película con la madre de Fausta que está moribunda, y canta.

La película inicia con la escena de la agonía de la madre, con una excelente construcción estética, en la cual se destaca la oscuridad, ligada a la muerte, y el rol del canto para dar fuerza al relato. Esta escena constituye un cronotopo del recuerdo, según el pensamiento de Mijaíl Bajtin, (FECHA), el tiempo y el espacio están inseparables en estos momentos. Imágenes del horror de la violencia desatada por el Sendero Luminoso entre los campesinos quechuas del Perú, son evocadas. Se enfoca el rostro de la anciana que agoniza en su lecho y que testifica entre el canto y el llanto su violación que no respetó ni siquiera su embarazo y el asesinato de su marido. A través de las imágenes y el canto sentimos su conmoción espiritual, una tristeza ancestral, para siempre. Es un testimonio y una confesión. Aun en este momento no se pierde el sentido quechua del espaciotiempo juntos, un cronotopos que sitúa el pasado adelante, porque es lo que se ha visto. La madre sabe que se está muriendo porque ya no puede ver sus recuerdos, ejemplo claro de la lógica de lo concreto, no puede verlos porque se desconecta de la vida.

Fausta hereda el horror a la represión militar, a la muerte y a la violación y expresa el miedo cultural quechua, donde la delimitación entre la vida y la muerte, la persona y el alma están vagamente delimitadas, muy diluidas. La personaje siente que por haber mamado del pecho de su madre, violada y aterrorizada durante el embarazo, sufre de la enfermedad 'la teta asustada', por lo cual su alma se ha escapado. La intensidad de la narración crea una situación extrema entre la madre y la hija, intensidad que se repite en muchos pasajes de la película.

En relación a la muerte, se destaca otra dimensión simbólica importante, la presencia de la momificación de los cadáveres, práctica empleada todavía en la actualidad. Por la memoria de la cultura, existe la misma creencia de la época incásica de que la momia conserva una cierta vida, en un nivel de realidad distinto, que le permite participar de la experiencia cotidiana de sus familiares, por lo

cual pueden ser tratados como miembros vivos de la comunidad. Como mencionamos, la frontera entre vivos y muertos se desdibuja.

En la película, vemos que el cuerpo momificado de la madre yace rígido amortajado en telas de algodón, debajo de la cama como en la época de la alta cultura quechua, y tal vez antes, en culturas que la precedieron, en la que se momificaban a los muertos. La madre es una muerta con vida, creencia inconcebible para la cultura occidental moderna. La relación con la vida es que los familiares conviven con la momia, e incluso es simbólica la escena cuando en lugar de la madre momificada, se coloca el vestido de novia, símbolo de la vida.

Fausta consigue el dinero para llevar a su madre al pueblo donde nació, como le había prometido, y es sólo por esta promesa que trabaja en otro espaciotiempo, perteneciente a otra semiosfera, en donde las perlas dialogan simbólicamente con la papa. Varias escenas muestran las perlas del collar que fueron prometidas por cada canto de Fausta. La patrona sin embargo roba la canción de la Sirena y la Quinoa, triunfa en el teatro y rompe el trato de las perlas. En la película, no queda claro como Fausta regresa a la mansión recupera algunas perlas, con las cuales puede enterrar a su madre. Pero antes, ocurre la ruptura con el miedo, cuando pide que le saquen la papa de la vagina.

### Escena dramática de liberación.

En el percurso para enterrar a la madre, pide detener la camioneta, y carga el cuerpo momificado de su madre para que ella mire el mar. Le habla como si estuviera viva y quiere

compartir con ella esta experiencia intensa. Esta es otra escena, donde lo impreciso de la delimitación entre la vida y la muerte se manifiesta.

(Las momias de los Incas momificados se conservaban en el principal templo del Cusco, el Cori Cancha. Se les adjudicaba personas que debían cuidarlas y servir las. En las fiestas principales se las sacaba a la plaza principal, Kusi P'ata y eran rodeadas por miembros de su panaca. Las momias participaban del estatus social de los otrora soberanos Incas y proporcionaban a su pueblo fuerza ancestral y sentido de protección)

Como se ha observado, el canto tiene varias funciones en la cultura quechua, lo que se materializa cuando canta la madre moribunda, para relatar las atrocidades, cuando canta Fausta para alejar el miedo, para olvidar. Y el canto, que crea el puente con la otra semiosfera, adonde se traduce con otro sentido totalmente distinto. Cuando la patrona roba la canción y triunfa, sin cumplir el pacto con Fausta.

Y el canto,  
que crea  
el puente  
con la otra  
semiosfera,  
adonde se traduce  
con otro sentido  
totalmente  
distinto.

### Los cronotopos espaciotemporales de las dos semiosferas

Como se ve en la película, el terrorismo causado por Sendero Luminoso obligó a una gran cantidad de la población quechua de las comunidades andinas a tomar la decisión de abandonar sus tierras y buscar refugio en los Pueblos Jóvenes que se aglomeran en las afueras de Lima. En estos espacios, los migrantes encuentran seguridad, y al mismo tiempo comienzan a rehacer su vida, y están constantemente interactuando con el resto de peruanos pobres que también habitan estos barrios. La cultura en estos espacios se muestra en extremo heterogénea.

Algunos migrantes, como Fausta, retienen rasgos culturales de las comunidades, como cuando habla en quechua con su amigo jardinero para rescatar su identidad, y en su lengua materna cuenta sus historias, sus pesares, sus ilusiones. Otros habitantes migrantes van perdiendo paulatinamente sus peculiaridades culturales y van aceptando prácticas de la cultura occidental y globalizada, imágenes, sonidos, bailes, fiestas que en la película frecuentemente se percibe como nuevos códigos, productos de recientes traducciones culturales, pero que guardan todavía la dimensión estética quechua. Contribuye a la heterogeneidad, la diversidad entre generaciones, el tiempo transcurrido desde la llegada a la ciudad, la influencia de la familia, el paso de agricultores del campo a jardineros de la ciudad etc.

A pasos lentos van construyendo su ciudad con materiales baratos, ventanas sin vidrios, calles trazadas al azar, carencia de agua corriente, criaderos de palomas en las casas, se organizan fiestas de matrimonio como se han visto en las ciudades en las revistas de modas, se aprovecha la fosa cavada por el tío para depositar a su hermana para utilizarla como piscina. La prima de Fausta exige para su vestido blanco de novia una enorme cola de tela, los jóvenes dejan sus vestidos indígenas y optan por las modas ciudadinas. Los objetos se apropian de otros espacios, se resemantizan, los muebles de la sala y comedor están en el patio, en esta zona donde muy rara vez o nunca llueve, el paisaje se vuelve simbólico.

Todo remite al sistema visual de un realismo mágico. Las imágenes de los objetos y las personas de los barrios se ven rodeados por una zona desértica en la que la interminable escalera une/desune a las dos semiosferas y subraya el sentido surrealista de las escenas. En los Pueblos Jóvenes está, pero modificado el cronotopos quechua. El mercado constituye un espacio también simbólico, que sirve de enlace, pero que rodea la antigua casa-hacienda, símbolo de la semiosfera occidental.

En esta casa, el cronotopos espaciotemporal es particularmente marcado: el tiempo ha pasado lentamente, los espacios y la decoración responden a reglas de una vida pasada de opulencia, muchos objetos son coloniales, el piano se vuelve un símbolo de status. El gran portón de la casa divide claramente los dos mundos, el uno bullente y ruidoso, el otro silencioso y decadente, habitado por una mujer rica, artista decadente que ha perdido su inspiración, que se simboliza por el piano arrojado y roto. Al final, el triunfo-simulacro con la canción de Fausta, la periferia va al centro.

La existencia de tres cronotopos distintos, en contradicción, en oposiciones culturales: los pueblos jóvenes, conformados por los desplazados por la violencia que empezaron a buscar un nuevo lugar donde asentarse, en el que el discurrir de la vida, los matrimonios, las fiestas, los diálogos habituales constituyen un imaginario de lo que no han podido olvidar, las costumbres de sus comunidades rurales, pero que se encuentran en el movimiento cultural entre el centro y la periferia, como brillantemente plantea Lotman. Problema de la migración, que genera una dialéctica tensiva entre la memoria y el olvido de los migrantes, cruzados por elementos trágicos y cómicos.



Esta situación de migrante, en un Pueblo Joven, hace que Fausta establezca una compleja relación con la realidad, que puede parecer inteligible desde la racionalidad de otra semiosfera. Pero, que es totalmente clara por todo lo que expusimos de la semiosfera de la cultura quechua.

## Escena del Centro de Salud

En la escena del Centro de Salud se pueden apreciar una diversidad de códigos que generan posibilidades e imposibilidades para el entendimiento de las culturas. Los acercamientos y distanciamientos están protagonizados por los tres personajes: Fausta, su tío que ya ha hecho su vida en uno de los pueblos jóvenes de Lima, y por el médico del Centro, que conoce algunas prácticas culturales de los campesinos migrantes de la zona de los Andes. En los tres personajes hay rezagos culturales preservados en la memoria colectiva de la ancestral cultura quechua, pero esto no es suficiente para la traducción de las semiosferas. Fausta está enferma psicológicamente, ella sabe que ha perdido su alma, que la ha abandonado. El tío sostiene que, ella sangra por la nariz siempre que tiene miedo y que sufre de susto porque el alma puede venir a acosarla. Para el médico, el problema de Fausta está en el riesgo de una infección que corre por la presencia de la papa en la vagina, pero admite, que ciertas mujeres se introducen la papa para evitar la placenta previa. Tres sentidos diferentes se pronuncian

## Conclusiones

Hay momentos en los que las dos culturas cierran sus propias fronteras y no permiten la traducción de sus códigos, permanecen extrañas la una para la otra. La cultura quechua para los peruanos no indígenas siempre ha sido invisibilizada y falta de valores, por esta razón muchos rasgos de la cultura quechua se vuelven ininteligibles racionalmente.

Las prácticas medicinales constituyen una de las últimas dimensiones donde se conservan las creencias propias de una cultura. En los países andinos, actualmente, no solo en las comunidades indígenas rurales andinas y amazónicas, sino también en las ciudades, los *yachak* con capacidad de curar las enfermedades tanto físicas como espirituales dan atención constante a los enfermos indígenas y no indígenas. Además, de los rituales para insuflar energía positiva o arrebatar la negativa, tienen conocimientos profundos de las cualidades de las plantas.

Más allá de las fronteras culturas es posible una interconexión de las más disímiles formas de simbolización y conocimiento, por la existencia de complejos procesos transculturales, como hemos analizado. Por último, el final de la película deja la apertura para la esperanza: Fausta sobrevive con la ayuda del jardinero, pero es una victoria de la propia vida, de la esperanza de vida simbolizada en la maceta de las papas, con las flores. Por supuesto, que en este trabajo no agotamos el análisis de toda la dimensión simbólica, quedan abiertos los caminos del sentido de una auténtica obra de arte, como es esta película.