

El despertar de la sirena Comentario sobre el film *La teta asustada*

Carla Musso, Jimena Betervide, Mónica García Llorens*

Universidad de Buenos Aires

La singularidad de la situación

*“Si acaso allí te hicieron el mal
No sería para caminar llorando
No sería para caminar sufriendo.
Búscate, búscate
tu alma perdido en tinieblas,
búscate en la tierra,
Búscate”.*

La película a partir de la cual elaboraremos nuestro análisis es “La Teta asustada”, cinta dramática peruana dirigida por Claudia Llosa y coproducida conjuntamente entre Perú y España en el año 2009. Protagonizada por Magaly Solier, fue nominada a varios premios entre los cuales fue la ganadora del Oso de oro y el Premio de la Crítica FIPRESCI.

La historia transcurre en Manchay, un pequeño pueblo de la provincia de Lima (Perú) donde vive la protagonista, Fausta, junto a su madre Perpetua, su tío y su familia. Fausta padece de una rara enfermedad conocida en los Andes como “la teta asustada”, que emerge como una creencia o mito que sostiene que se trata de una patología que portan los hijos e hijas de las mujeres violadas y maltratadas durante el embarazo o la lactancia durante la guerra interna del Perú de los años 80¹, caracterizada por un miedo de tipo ancestral o atávico. En nuestra película, es Perpetua quien fue víctima de una violación y fue obligada a ver morir a su esposo y exiliarse a Lima. En este caso, el terror de Fausta se puede observar, entre otras cosas, en la necesidad constante de andar acompañada por la calle y se manifiesta corporalmente con hemorragias nasales ante

* mgarcia.mt@gmail.com

momentos de crisis. A los pocos minutos de iniciado el film nos enteramos además que lleva una papa en la vagina para evitar ser violada como su madre.

La película comienza con la voz de Perpetua cantando su historia, explicando los horrores vividos por ella en el pasado, habiendo sido víctima de una violación. A partir de esta escena vemos cómo se establece la comunicación madre-hija a través del canto. Podemos considerar entonces un momento clave en la vida de la protagonista: la muerte de su madre y la promesa que le ha hecho de enterrarla en su pueblo natal. Este hecho lleva a Fausta a buscar un trabajo para ahorrar dinero; es a partir de aquí que conoce a la Sra. Aída, dueña de “la casa de arriba” (mansión en la periferia de la capital Limeña) quien además es compositora e intérprete de música y con la cual Fausta intentará establecer una relación a través del canto, al igual que con su madre. Allí también conoce a Noé, el jardinero de dicha casa, con quien establece una relación diferente (basada en la comunicación a través del Quechua sureño, su lengua materna) la cual le presentará otra posibilidad de afrontamiento de sus miedos.

En relación a la *dimensión particular* de la historia podemos establecer que el universo de Fausta está conformado por la historia de violación vivida por su madre y la enfermedad que sufre. Su mundo está conformado por el hecho inexorable de un posible ataque sexual, por un trauma en relación a ello y por el dictamen de que la enfermedad la acompañará a lo largo de toda su vida y frente a lo cual nada puede hacer para cambiarlo. Además, su entorno comparte dicha creencia lo cual les permite explicar su comportamiento y sus miedos en relación a las relaciones interpersonales; acompañarla en lo que dicha situación implique (por ejemplo ir a buscarla y caminar a su lado en la calle) y aceptar las decisiones que de ella se desprenden (el tío, por ejemplo, no comparte el hecho de que Fausta tenga en su vagina una papa- como medida precautoria frente a una posible violación- sin embargo, no lo juzga y respeta sus decisión). Además, en su universo existen reglas tales como: “En mi pueblo tienes que caminar así, pegada a la pared, sino te agarran las almas y te matan”- lo cual podemos observar a partir de la siguiente frase expresada mientras camina junto al jardinero-; o también “Hay que cantar cosas bonitas para esconder nuestro miedo (...) Para disimular nuestro miedo, esconder nuestra heridita”.

En las *dimensiones singulares* el film da cuenta de que la historia transmitida por su madre la lleva a colocarse una papa en su vagina lo cual funciona como un escudo que la protege frente a un posible ataque sexual ya que según sostiene: “sólo el asco detiene a los asquerosos” lo cual a su vez produce un efecto subjetivo de miedo permanente.

Por otro lado, podemos observar que en lo singular la historia narra cómo a través del uso del canto como medio de expresión de contenidos internos Fausta logra ir esbozando un camino hacia la resolución de su problemática. En este sentido, podemos

establecer una relación con la musicoterapia ya que es a partir de *darse cuenta* a través del canto y de las relaciones interpersonales que puede ir elaborando sus miedos y ampliando los límites de su universo.

En base a lo dicho anteriormente, sostenemos que la siguiente historia es de gran importancia para observar la relevancia de la música como herramienta para establecer lazos sociales y de comunicación. A su vez, hace hincapié en la función del canto no sólo como lazo comunicativo (en el caso de Fausta y su madre así como también entre Fausta y Aída) sino también como expresión del self y mecanismo de afrontamiento de cuestiones reprimidas que le permiten a Fausta cantar aquello que no puede decir a través de la palabra.

Conflicto interno armado - Perú 1980-2000

El conflicto entre el Estado, Sendero Luminoso y Tupac Amarú se conoce como el conflicto armado de mayor duración e impacto de la historia del Perú ya que se extiende desde 1980 hasta el año 2000 en al menos 15 departamentos de los 24 en que está dividido Perú.

En Mayo de 1980, el partido maoísta Sendero Luminoso, proclamó la guerra insurreccional en Perú luego de que, tras 12 años de diversas interrupciones a la democracia de mano de los militares, el país lograba nuevamente el retorno a elecciones. En este contexto, Sendero Luminoso era uno de los pocos grupos políticos de izquierda que declinan tomar parte de este proceso electoral, optando en su lugar por iniciar una guerra de guerrillas maoísta en las alturas de la provincia de Ayacucho. En 1982, frente al recrudecimiento de la lucha armada, el Estado toma intervención ordenando a las Fuerzas Armadas Peruanas iniciar la lucha contra Sendero Luminoso, dando lugar a la suspensión de derechos constitucionales en aquellas zonas determinadas en emergencia frente al avance del Sendero Luminoso.

Por otro lado, ese mismo año el Movimiento Revolucionario Tupac Amarú reivindicando la “verdadera democracia” comienza su propia guerra de guerrillas contra el Estado peruano al considerar que éste cometía abusos contra los derechos humanos.

Durante este período, estas dos fuerzas entablaron combate entre sí y con el Estado peruano, lo cual según las investigaciones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), creada por el gobierno de transición en Perú (2000-2001) ha dejado como resultado unos 70 mil muertos y miles de víctimas de vejaciones. Según los mismos informes, las mujeres fueron de las más afectadas ya que 7. 426 fueron víctimas y sufrieron desaparición forzada, detención ilegal, tortura y ejecución extrajudicial. La mayoría también soportaron abusos sexuales (según informes de la CVR el 83% por ciento de las violaciones son atribuidas a agentes del Estado). De los casos, el 75% eran de mujeres quechuas; población dentro de la cual el 83% era de

origen rural, 36% campesinas y 30% amas de casa. Dentro de esta población se halla un número superior de víctimas cuyas edades oscilan entre los 10 y los 30 años, mientras un 8% eran niñas menores de 10 años.

Análisis musical

Teniendo en cuenta lo anteriormente descrito seleccionaremos cuatro escenas que consideramos esenciales de ser descritas fenomenológicamente y analizadas desde la función que cumple el canto en cada una de ellas. Las mismas son:

- a) La canción de la madre;
- b) Cuando Fausta ve el cuadro de un militar, sangra y canta;
- c) Y dos escenas con la canción de la Sirena: una cantada por Fausta y la otra ejecutada por la Sra. Aída en el piano.

En los tres casos en los que hay letra, las canciones se interpretan a cappella, en castellano o en quechua. En éstas se pueden destacar dos papeles narrativos principales: la función de la música vocal como anticipo del desarrollo del relato y la canción como medio que permite la revelación de lo indecible, la revelación de aquello que los personajes no consiguen comunicar mediante la palabra hablada.

a) La canción de la madre: se escucha al principio de la película. Comienza como una voz en off; hacia la mitad de la canción se puede observar a la madre de Fausta recostada en una cama, cantando.

GÉNERO: Copla, en quechua. Improvisada.

TEMPO: Moderato; va variando según la acentuación de cada frase. Irregular.

DINÁMICA: Piano. Intensidad baja. Sin cambios dinámicos.

RITMO: El ritmo es dependiente del recitado.

TEXTURA: Monofónica.

FORMA: No podemos encontrar “partes” ya que es un recitado que relata una historia.

AFINACIÓN: Es poco precisa en cuanto a las distancias de tonos y semitonos establecidas por el sistema occidental.

MELODÍA: Podemos escuchar que hace uso de una escala pentatónica (Si b) realizando saltos interválicos de quinta y tercera. Este esquema melódico es muy propio de la música tradicional andina según el estudio de Marguerite D’Harcourtⁱⁱ.

Es relevante tener en cuenta la *letra* de la canción, el contenido de la palabra, ya que está estrechamente entrelazada con la melodía. Es de gran importancia lo que se dice y cómo se dice. Podemos escuchar cierto “lamento” en el timbre de la voz (ver anexo Letras, “Quizás algún día”). Podemos escuchar también que a continuación de este canto Fausta sigue comunicándose con su madre por medio de otra melodía.

Podemos entender esto como una secuencia de “preguntas-respuestas”. Fausta regulariza el ritmo, lo ordena. Y también amplía la escala hasta la nota fundamental pero una octava más aguda. Sigue recitando algunas partes; es más bien una entonación del habla.

b) Cuando Fausta ve el cuadro de un militar, sangra y canta

GÉNERO: Canción improvisada, vocal, canto a capella, en quechua.

TEMPO: Moderato; va variando según la acentuación de cada frase. Irregular.

DINÁMICA: Piano. Sin cambios dinámicos; melodía cercana a un susurro.

RITMO: Varía según el recitado, las frases.

TEXTURA: Monofónica.

FORMA: Tiene una estrofa, con tres frases. En esta escena se puede escuchar una parte de la canción. Más adelante escuchamos la continuación, con otra estrofa con una letra similar.

AFINACIÓN: Es poco precisa en cuanto a las distancias de tonos y semitonos establecidas por el sistema occidental.

MELODIA: al igual que en el fragmento anterior, se escucha una melodía improvisada sobre un acorde mayor en la escala pentatónica, con saltos interválicos y grados conjuntos (ver anexo Letras, “Heridita”). Las tres frases tienen los mismos giros melódicos.

c) El Canto de la Sirena

Para el análisis de esta melodía, realizamos un cuadro comparativo entre dos de las versiones seleccionadas. Una cantada por Fausta para la Sra. Aída y otra versión instrumental ejecutada por la última en el piano, en un concierto. Cabe destacar que es ésta la única canción cuya letra está en castellano.

También es importante tener en cuenta que ésta es la primera canción con la que la protagonista se gana una perla. Es relevante la letra ya que habla de un pacto con una sirena (ver anexo Letras, “Sirena”). En la cultura andina existe la creencia de que algunos músicos pactan con las sirenas como si lo hicieran con el diablo; ellas les afinan los instrumentos o les otorgan un don a cambio de su alma. El tiempo de vida de los músicos es contado por la sirena en granos de quinua que el sujeto tentado le entrega. Cuando acaba el conteo, acaba la vida del músico y la sirena se lleva su alma al fondo del mar (o al infierno)ⁱⁱⁱ

	CANTO	PIANO
GÉNERO	Canción, vocal, improvisada	Canción, Instrumental, armonizada para piano
DINÁMICA	Piano con crescendo a forte	Mezzo forte – forte
RITMO / TEMPO	Regular, por momentos libre (3/4)	Regular (3/4)
TIMBRE	Complejos, ricos en armónicos	Claros y definidos
TEXTURA	Monodia	Melodía acompañada
FORMA	Estrofa, estrofa, estribillo	Estrofa, estrofa, estribillo
AFINACIÓN	Temperada	Temperada
PRIORIZACIÓN	Significado de la letra	Armonía, melodía, ritmo
IMPROVISACIÓN	Principal	Secundaria
CONCEPCIÓN DEL ACTO DE TOCAR	Subjetivación	Experiencia social

En todas las escenas seleccionadas podemos notar que las melodías relatan historias o cuentan cómo se siente la persona que la canta. Esto no es adrede, como tampoco lo es el hecho de que todas estén cantadas a capella. Nos permite ubicarnos en el lugar del protagonista, sentir lo que siente, vivenciar su historia. La voz transmite la esencia del sujeto y deja vislumbrar su self. Esto genera un impacto en el espectador que escucha esta música distinta de la instrumental que lleva a centrar la atención en los componentes melódicos y armónicos.

Análisis teórico

- *“Este piano está roto pero sigue cantando ¿Lo oyes?”*-

A continuación realizaremos un análisis teórico teniendo como tema principal la función de la música y más particularmente del canto en cada una de las escenas elegidas.

El papel del canto

Tomamos a Milleco^{iv} que a partir de la siguiente definición de Musicoterapia “como una terapia auto-expresiva, que estimula el potencial creativo y la ampliación de la capacidad comunicativa, movilizand o aspectos biológicos, psicológicos y culturales” plantea distintas funciones del canto que el intérprete pone en marcha en el mismo acto

de cantar. Desde estas funciones del canto analizaremos el canto de Fausta y de su madre.

En la *primera escena* encontramos a una señora mayor (que después sabemos que es la madre moribunda de Fausta) que entona una copla. La melodía es improvisada basada en una tradición cultural y popular de canto. En este caso las funciones que cumple son: en primer lugar de “canto como rescate”, el canto empleado para revivir una experiencia del pasado, en este caso una experiencia violenta. En segundo lugar de “canto como expresión de vivencias inconscientes”, el canto que permite que emerjan ciertos contenidos bloqueados; en este caso, podríamos pensar que esta experiencia de violencia extrema no puede ser nombrada con palabras por su carga emocional y el canto es, en este contexto, el único recurso que la madre encuentra para poder transmitir algo del asesinato y la violación. En tercer lugar encontramos la función del “canto comunicativo”: en este cantar la madre de Fausta tiene la intención de compartir con su hija esto que no le puede explicar de otra forma, una manera de hacerla partícipe de ese momento, de transmitirle la emoción a través de este canto. En este caso Fausta responde a esta comunicación compartiendo el sentido del canto de la madre desde la escucha pero lo niega desde lo que expresa en ese canto que le devuelve, sólo para cuestiones de lo funcional y lo diario.

Para la audiencia, la primera escena de la madre cantando su historia se establece como precedente, a partir de ese momento todo lo relacionado con esta escena de la historia de violencia estará relacionado también con el canto.

En la *segunda escena* seleccionada podemos ver a Fausta en una situación que la enfrenta de alguna forma con el trauma de la violación de la madre y el asesinato del padre. La foto del militar se enlaza en su cadena de significantes con esta escena que contiene una fuerte emoción relacionada con la violencia y la vulnerabilidad; el miedo que Fausta siente se expresa en lo corporal a través de hemorragias nasales que hacen que deba alejarse rápidamente de la escena. Su único recurso frente a esta situación es el canto que podría ser considerado nuevamente en la función de “canto como expresión de vivencias inconscientes” ya que no es la propia historia la que se rememora con el canto sino que en él se tramita en cierta forma la emoción reprimida de esta escena que se liga con su historia. A través de este canto Fausta puede ir resolviendo la situación concreta de miedo ligada inconscientemente a la situación de violencia vivida como feto y transmitida por la madre durante su vida (ver anexo Letras, “Heridita”).

Podemos pensar que las diversas situaciones como ésta hacen que Fausta pueda ir elaborando cada vez más esta emoción. Las distintas ligazones que hace de dicha emoción con distintas escenas de su vida cotidiana y la resolución de cada una de ellas va pujando para la solución de su conflicto interno en donde encontramos la emoción de esta escena violenta bloqueada.

La *tercera escena* parte de la petición de la dueña de la casa donde trabaja Fausta de que repita para ella una canción que le escuchó cantar anteriormente. Pensamos que Fausta toma este pedido como signo de una intención de comunicación por parte de la señora Aída. Fausta, al concebir a la canción como elemento comunicativo y de expresión, no puede entender el gesto de la señora de otra forma.

En el momento que ella se va acercando desde la habitación hasta el salón va recreando en su mente la canción que ella había improvisado (la vuelve a crear ya que una improvisación no se podría reproducir y así aparece una nueva canción) para cantarla frente a la dueña que se la había pedido. El oyente puede percibir la historia completa que narra esta canción. Fausta de nuevo usa la canción con función “comunicativa”, le dirige la canción a la dueña y por primera vez vemos lágrimas en sus ojos. Fausta le está contando algo de su historia a la dueña en este cantar, le está confiando un significado escondido en lo más íntimo de su ser; podríamos pensar que se está presentando a sí misma, explicándole sus miedos a la dueña. Al mismo tiempo vemos que lo que cuenta su letra tiene la función del “canto como expresión de vivencias inconscientes”. Interpretando la letra de la canción por un lado podemos pensar que la historia de la sirena a quien el hombre le saca su don de cantar por medio de un engaño o de un reto muy difícil de cumplir por la vulnerabilidad de la sirena puede estar expresando algo en relación al sentido que la violación toma para Fausta, el arrebatarle el “don” como algo propio y que le da sentido de ser a la sirena. Ella sin su don no es nada. Por otro lado vemos como la canción refleja la relación que se establece entre ella y la dueña. Cada vez que Fausta cante va a recibir una perla. Como si fueran los granos de quinua Fausta recibe algo que tiene que contar a cambio de su canción.

Descubrimos la traición de la dueña en la cuarta escena en donde presenta para el público la canción de Fausta adaptada al piano. La protagonista sigue tomando esta interpretación con función “comunicativa”. Podemos pensar que Fausta entiende la interpretación de la dueña como un producto de la creatividad de ambas y parece estar contenta con esto. Se devela la traición cuando Fausta, queriendo participar de la valoración del concierto, es expulsada del auto. Una de las cosas que Fausta reclama desde la carretera son sus perlas. Vemos que para la dueña el canto y la música en sí no tienen función más allá de su sentido de pertenencia a cierto estatus social y económico, ya que versionar la canción de Fausta no significa interactuar con ella como sujeto sino tomar su creación como mero objeto estético despojándolo de significado y aprovecharla para su fin social y económico que usa la música como medio.

En el momento final de la película, cuando Fausta en un estado muy crítico de salud va a buscar las perlas y las mantiene con ella hasta el final es cuando se nos devela en sentido amplio el significado de la canción de la sirena y el giro en la historia de Fausta que representa simbólicamente el recuperar las perlas. A través del recuperar las

perlas Fausta no solo resuelve la traición de la dueña sino que también puede iniciar la resolución de su conflictiva reprimida. Las perlas resignifican de alguna forma la historia (la violación su madre comienza a tramitarse en este punto) y ponen a Fausta en otra posición en esta historia personal. Podríamos decir que Fausta “recupera lo que es suyo” a todos los niveles. Deja el lugar de vulnerada y toma parte activa en su historia. Va a recuperar las perlas y con esa seguridad que le da su “don” puede afrontar sus miedos, sacarse la papa e ir a enterrar a su madre retornándola al mar cual sirena que recupera su don y no es más esclava del hombre.

El lugar de la voz acusmática

Acusmática es un término utilizado por P. Schaeffer- en relación a la música concreta- y conceptualizada por Michel Chion para definir a aquello que se oye sin ver o conocer la causa o fuente que la origina. Este hecho, implica plantea una situación inquietante que genera angustia y donde se busca la mirada como mecanismo de apoyo para contrarrestar dicha sensación ya que nos enfrenta a una voz sin cuerpo y nos obliga a desarrollar una nueva forma de escucha que vaya más allá de la mirada (como sostén primordial desde los primeros días de vida) y nos enfrente a lo que dicha voz realmente transmite en relación no sólo a lo que trasmite desde el texto, sino también a lo sonoro (calidad del sonido: timbre, dinámica, etc.) y los sentimientos que ella transmite al espectador. Este concepto permite analizar dos momentos de inflexión en la película donde la voz acusmática es un recurso que se utiliza previo a los momentos donde la trama toma un giro esencial.

El primer momento es el inicio de la película donde Perpetua canta su historia. En este momento podemos escuchar una voz fuerte, clara y definida que no se correspondería con la imagen que uno como espectador se hace de una mujer que agoniza, hecho que a su vez, sorprende incluso más cuando dicha voz se reúne con la imagen de quien la emite y cuando, posterior a dicho canto, la mujer muere. Podríamos pensar que dicha canto va más allá del cuerpo y de quien lo canta, sino que es un canto del pueblo y de las voces acalladas por la historia. La letra dice:

“Quizás algún día/ tu sepas comprender/ lo que lloré, /lo que imploré de rodillas, /a esos hijos de perra. / Esa noche gritaba, / lo cerros remedaban y la gente reía. / Con mi dolor luché diciendo/ a tí te habrá parido/ una perra con rabia / Por eso le has comido tu / sus senos./ Ahora pues trágame a mí/ Ahora pues chúpame a mí, / como a tu madre./ A esta mujer que les canta/ esa noche le agarraron, le violaron/ no les dio pena de mi hija no nacida/ no les dio vergüenza/ Esa noche me agarraron, me violaron con su pene y con su mano/ no les dio pena que mi hija/ les viera desde dentro/ Y no contentos con eso / me han hecho tragar/ el pene muerto / de mi marido Josefo/ Su

pobre pene muerto sazonada con pólvora./ Con ese dolor gritaba, / mejor mátame/ y entiérrame con mi Josefo./ No conozco nada de aquí...”

El segundo momento se da en la escena en que Fausta camina a través de un pasillo oscuro para cantar por primera vez de manera voluntaria la canción de “La sirena” frente a la Sra. Aída. Esta escena marca otro punto de inflexión ya que es a partir de allí que Fausta comienza a resolver sus conflictos internos. En ella no sabemos exactamente de dónde proviene la voz de quien canta ya que no se puede ver a la protagonista cantándola, sin embargo, sabemos que es su timbre de voz. En este sentido, podría establecer la hipótesis de que dicha canción representa su problemática presentada esta en analogía a la Sirena y un camino posible a su resolución. Por otro lado, es importante remarcar el hecho de que esta vez la voz de Fausta se escucha con mayor seguridad, en una intensidad mayor a la presentada en otras ocasiones de la película, es una voz que le da presencia y da cuenta de una liberación y un nuevo lugar que va a estar dispuesta a ocupar de allí en adelante. Se trata de un sonido que comienza poco a poco a emanciparse del cuerpo y que brota en forma de canto como forma de expresión del self y sus problemáticas internas. Su voz toma cuerpo en el momento en que la letra sostiene: *“Pero mi madre dice / dice, dice/ que la quinoa difícil de contar es / y la sirena se cansa de contar./ Y así el hombre para siempre/ ya se queda con el don. /”*

Lo singular y lo particular

En relación a lo planteado por Lewkowicz en consonancia con las categorías lógico formales que nos permiten pensar la ética, podemos realizar un análisis teniendo en cuenta la comparación establecida por el análisis musical entre la canción de la sirena cantada por la protagonista y el uso que la Sra. Aída hace de ella para su concierto.

a) Del eje particular al singular: en éste podemos ubicar la canción de la Sirena cantada por Fausta como ejemplo de un movimiento que da lugar a un acto ético, el cual instala un nuevo punto de partida respecto de una situación que da existencia a un nuevo sujeto con un universo ampliado, lo cual se puede observar en el hecho de que es la primera canción cantada en castellano (mientras el resto de las canciones son en Quechua) y con una temática diferente a las que escuchamos en la película. Es este canto improvisado el que surge como forma de expresión y mecanismo para afrontar sus miedos, emergiendo como hecho creativo que se haya por fuera de los conocimientos que poseemos en la trama de la película y que da cuenta de una nueva forma de habitar y transitar la situación problemática en la que se haya la protagonista. De más está decir que se trata de un acto no deliberado ya que según observamos surge como necesidad de reconstruir su historia, en la unión de su voz interna (que como espectadores escuchamos como voz acusmática) y su voz exterior en forma de canto. En este sentido,

observamos también la sensación de “soledad sin referencia” no sólo como un hecho que se sustrae a lo subsistente, sino también en relación al canto en sí ya sea desde la melodía como también desde lo expresivo de Fausta cuando lo canta y en el hecho de que cuando termina tiene los ojos llenos de lágrimas.

b) Del eje singular al particular: para el análisis de este movimiento tomamos el papel de la Sra. Aída y el uso que ella realiza de esta canción ya que toma el acto singular de Fausta y lo convierte en escuela al introducirlo dentro de las reglas establecidas por la estética del código musical occidental, realizando así un recorte del universo planteado por Fausta mediante el canto de la canción y extrayéndolo a su vez de su contexto para reubicarlo en una situación y en un contexto diferente (es decir, un concierto de piano en un Teatro del centro de Lima donde la melodía de la canción aparece como leit motiv de dicha obra). Así, desde lo musical podemos escuchar una melodía que sigue los parámetros occidentales, lo cual nos permite ubicarnos dentro de un sistema previsible donde podemos, incluso, disponer de la capacidad de anticipar los movimientos que la música puede realizar. En este sentido, podemos relacionarlo con la Moral ya que nos permite generar anticipaciones que nos dan cierta seguridad necesaria para subsistir (el hecho de que la música se halle inserta dentro de lo que conocemos como música académica también da cuenta no sólo de una escuela o línea estilística particular sino también de la existencia de conocimientos disponibles en relación a ella siendo el ejemplo más simple la presencia de una partitura).

Por último, podríamos decir que en este movimiento de lo singular a lo particular, la Sra. Aída estaría dando lugar a un particularismo ya que, como decíamos anteriormente, niega la singularidad del acto de Fausta, generando un recorte de dicho acto y pretendiendo de él y para él un rango universal.

La eficacia simbólica

En el Texto “La eficacia simbólica” Levi Strauss analiza el uso del canto en la cura shamánica como herramienta terapéutica que permite ir relatando los pasos del ritual curativo, nombrar y presentar al enfermo los males que le aquejan en términos que le resulten familiares y entendibles, pudiendo así volver pensable la situación que le aqueja y hacerla aceptable para su espíritu. En este sentido, podemos establecer un paralelismo entre el mito que se narra en la canción de la sirena y el uso del canto improvisado como herramienta musicoterapéutica que permite volver consciente lo inconsciente posibilitando de esta manera la expresión de su self y la tramitación de sus conflictos internos.

Por otro lado, es a través de la resolución de su problemática en lo simbólico que pueden comenzar a solucionarse cuestiones en lo real.

Por medio de términos que le resulten familiares y aceptables dentro de su universo simbólico es que se puede entender lo que sucede, en tanto sea concordante con el resto de elementos del universo. En este caso, el universo de Fausta se basa en la enfermedad de “la teta asustada” que surge por una violación a su madre; dentro de este universo es lógico para ella colocar una papa en su vagina y frenar aquello que le da tanto asco y terror. El hecho de quitarla sólo se puede dar cuando algo de este universo simbólico cambia y le permite eliminar del mismo la amenaza de violación; su permanencia ya no tiene, entonces, sentido. El quitar la papa que simbolizaba la protección contra la violación (en el universo de su enfermedad) significa en lo real quitarse el miedo y genera la posibilidad de establecer nuevos modos de relacionarse. Le permite a Fausta recuperar su “don” en lo simbólico y con ello también su fortaleza y su dignidad en lo real.

Asimismo, a través de la canción de la sirena que habla de hacer un pacto y contar la quinua, Fausta va elaborando lo que le ocurre en lo real con la Sra. Aída. Al contar las perlas, comienza a generar nuevas opciones dentro de este universo y puede comenzar a cambiarlo. Esto puede ocurrir ya que se da dentro del universo creado a partir de la historia de la sirena que es culturalmente aceptado. A diferencia de la canción, Fausta puede terminar de contar y recupera su “don”.

Conclusión

La elaboración del siguiente trabajo nos permitió realizar un análisis en relación a 3 ejes (teórico, musical y de la singularidad de la situación) siendo capaces de su articulación con un film que, en sí mismo, presenta múltiples vertientes temáticas pero de las cuales hemos tomado lo pertinente al campo de acción de nuestra disciplina (lo subjetivo, lo musical, etc.). Además, nos permite realizar un entrecruzamiento entre diversos campos disciplinarios tales como la psicología, la antropología, la musicoterapia y el cine.

Resulta interesante observar cómo desde una película que no tiene como intención primaria realizar un nexo con el uso de la musicoterapia, nos resulta posible hacerlo y observar cómo la música y el vínculo entre los personajes se conforman como elementos claves para la vida de los protagonistas de esta película, más allá de las significaciones que cada uno de ellos haga de ambos elementos.

Realizar trabajos de este tipo nos forma como estudiantes y permite que tengamos cada vez más herramientas para nuestro trabajo como profesionales. En este film, en particular, podemos observar la importancia del canto como forma de expresión de los sujetos y como medio para la elaboración simbólica de las problemáticas que atraviesan a lo largo de la vida.

Pero más allá de lo que ocurre en “La teta asustada”, consideramos que es de gran importancia el hecho de conocer el universo simbólico y la subjetividad de cada persona, ya que desde la musicoterapia consideramos al ser humano como un ser íntegro, bio-psico-socio-cultural. Poder entender cuál es la función que cumple la música en cada historia singular y la significación que cada uno le da, brinda herramientas para entender la problemática del paciente con el cual vamos a trabajar. Esto plantea una forma ética de trabajo, entendiendo el padecimiento subjetivo dentro del universo simbólico del sujeto, más allá de los parámetros dominantes en la sociedad. Respetar esta integridad del paciente implica entender la problemática ligada al contexto en el que se desarrolla. Poder escuchar al paciente, lo que expresa y refleja de él en la música, es lo que nos va a permitir acercarnos a su singularidad y poder sostenerlo y acompañarlo en su propio proceso de mejora y acercamiento a la salud.

Referencias

Levi-Strauss, Claude, 1968. ‘La eficacia simbólica’ en “Antropología Estructural”, Eudeba.

Lewkowicz, I. (1998). Particular, Universal, Singular. En *Ética: un horizonte en quiebra*. Cap. III. Eudeba, Buenos Aires.

Michel Fariña, J. (1995). *Ética Profesional*. Acápito 3.4. La ética y los valores universales. En Dossier Bibliográfico. Ediciones Facultad del Psicología.

Michel Fariña, J. J.: El discurso del rey. Un abordaje (bio) ético: lo que el cine nos enseña sobre la tartamudez. En www.eticaycine.org

Michel Fariña, J. J.: El doble movimiento de la *Ética contemporánea*. Una ilustración musical cinematográfica. En *La transmisión de la ética. Clínica y deontología*. Vol. I: Fundamentos

Millecco, L. y R. (1988). Apostilla para el curso *Funciones del canto en la Musicoterapia*, II Encuentro Latinoamericano de Musicoterapia. Río de Janeiro.

ANEXO – LETRAS DE LAS CANCIONES -

QUIZÁS ALGÚN DÍA

Madre: “Quizás algún día/ tu sepas comprender/ lo que lloré, /lo que imploré de rodillas, /a esos hijos de perra./ Esa noche gritaba, / lo cerros remedaban y la gente reía. / Con mi dolor luché diciendo/ a tí te habrá parido/ una perra con rabia / Por eso le has comido tu / sus senos./ Ahora pues trágame a mí/ Ahora pues chúpame a mí, / como a tu madre./ A esta mujer que les canta/ esa noche le agarraron, le violaron/ no les dio pena de mi hija no nacida/ no les dio vergüenza/ Esa noche me agarraron, me violaron con su pene y con su mano/ no les dio pena que mi hija/ les viera desde dentro/ Y no contentos con eso / me han hecho tragar/ el pene muerto / de mi marido Josefo/ Su pobre pene muerto sazonada con pólvora./ Con ese dolor gritaba, / mejor mátame/ y entiérrame con mi Josefo./ No conozco nada de aquí...”

Fausta: “Cada vez que te acuerdas/ cuando lloras mamá/ ensucias tu cama con lágrimas/ de pena y sudor./ No has comido nada./ Si no quieres comer sólo dímelo/ y no preparo nada...”

Madre: “Comeré si me cantas/ y riegas esta memoria que se seca./ No veo mis recuerdos, es como si ya no viviera...”

Fausta: “A ver...siéntate bien/ estás tirada/ como un pájaro muerto./ Voy a arreglar la cama un poquito...”

HERIDITA

Cantemos, cantemos / Hay que cantar cosas bonitas / Para esconder nuestro miedo / Cantemos, cantemos / Cantemos cosas bonitas / Para disimular nuestro miedo / Esconder nuestra heridita / Como si no existiera, no doliera.

SIRENA

Dicen en mi pueblo que los músicos hacen un contrato con una sirena si quieren saber cuánto tiempo durará durará el contrato con esa sirena

De un campo oscuro tienen que coger un puñado de quinua para la sirena y así la sirena se quede contando dice la sirena que cada grano significa un año.

Cuando la sirena termine de contar se lo lleva al hombre y le suelta al mar. Pero mi madre dice, dice, dice que la quinua difícil de contar es y la sirena se cansa de contar y así el hombre para siempre ya se queda con el don

TAPON

El tío no me entiende, ma / Yo llevo esto como protector / Yo lo vi todo desde tu
vientre / Lo que te hicieron, sentí tu desgarró / Por eso ahora llevo esto / Como un
escudo de guerra/ Como un tapón / Porque sólo el asco / Detiene a los asquerosos.

LAVAR TU ROPA

Tengo que lavar bien tu ropa / Para que no llegues / Conmigo / al pueblo /
Apestando a tristeza

PALOMITA

Palomita, perdido / Que has corrido del susto / Y tu alma se ha perdido, paloma /
Seguro que durante la guerra / Tu madre te dio a luz / Tal vez con miedo / Tu madre te
parió.

Si acaso allí te hicieron el mal / No sería para caminar llorando / No sería para
caminar sufriendo.

Búscate, búscate / tu alma perdido / en tinieblas, búscate / en la tierra, búscate.

A ver si la gente no te reconoce / Cuando lleguemos al pueblo / Te llevaré
cargada como a un bebé / Mi papá ya no va a estar solito / Con los gusanos

¿A dónde estás yendo? / Me estoy yendo al cielo / a regar flores / a regar flores.
¿A dónde estás yendo? / Me estoy yendo al cielo / a regar flores / a regar flores (bis)

ⁱ Véase el apartado Conflicto interno armado - Perú 1980-2000.

ⁱⁱ La inflexión general de la melodía peruana de la parte alta hacia la parte baja de la escala, franqueando a veces importantes intervalos, pero con frecuente oscilaciones ascendentes, arrebatos expresivos que siempre vuelven a caer tristemente”, M. D’Harcourt y R. D’Harcourt, “La musique dans la sierra andine de la Paz a Quito”, en: Journal de la société des Américaniste, Volume XII, 1920.

ⁱⁱⁱ Millones, Luis y Tomoeda Hiroyasu. “Las sirenas de Sarhua”. Letras. Año LXXV, número 107-108, 2004, pp. 15-31.

^{iv} L.A. Milheco Filho “Es preciso cantar”