



# Diálogos

ISSN 2177-2940



## Representación social de la violencia contra las mujeres indígenas en los filmes *La teta asustada* e *Ixcanul Volcano*<sup>1</sup>

 <https://doi.org/10.4025/dialogos.v27i3.68750>

Maylen Villamañan Alba

 <https://orcid.org/0000-0002-0798-7237>

Universidad Central de Las Villas (UCLV). Santa Clara/Villa Clara, CUB E-mail: Maylen.Villamanan.Alba@vub.be

Lucas Melgaço

 <https://orcid.org/0000-0001-7654-9874>

Vrije Universiteit Brussel (VUB). Brussels, BE

E-mail: Lucas.Melgaco@vub.be

### Social representation of violence against Indigenous women in the films *The Milk of Sorrow* and *Ixcanul Volcano*

**Abstract:** One of the recurrent victims of violence are indigenous women of Latin American. The films *The milk of sorrow* (Peru, 2009) and *Ixcanul: Volcano* (Guatemala, 2015) explore social representations of violence against indigenous women. Using the content analysis method, the expressions of violence in the films are revealed. These women are subject to a triple condition of asymmetry: their gender condition, the racialisation of indigenous peoples and the precariousness and social exclusion of their locations, mediated by patriarchal and colonial relations of domination.

**Key words:** asymmetry, cinema, women, indigenous peoples, social representations, violence.

### Representación social de la violencia contra las mujeres indígenas en los filmes *La teta asustada* e *Ixcanul Volcano*

**Resumen:** Una de las víctimas recurrentes de la violencia son las mujeres descendientes de los pueblos originarios latinoamericanos. Las películas *La teta asustada* (Perú, 2009) e *Ixcanul* (Guatemala, 2015) exploran las representaciones sociales de la violencia contra las mujeres de los grupos originarios. Mediante el método del análisis de contenido son develadas las expresiones de violencia en los filmes. Estas mujeres ostentan a una triple condición de asimetría: su condición de género, la racialización de los pueblos nativos y la precariedad y exclusión social de las locaciones donde residen, mediadas por las relaciones de dominación patriarcales y colonizadoras.

**Palabras clave:** asimetría, cine, mujeres indígenas, pueblos originarios, representaciones sociales, violencia.

### Representação social da violência contra a mulher indígena nos filmes *A teta assustada* e *Ixcanul Volcano*

**Resumo:** Uma das vítimas recorrentes de violência são as mulheres de ascendência indígena latinoamericana. Os filmes *La teta assustada* (Peru, 2009) e *Ixcanul* (Guatemala, 2015) exploram as representações sociais da violência contra mulheres de grupos indígenas. Utilizando o método de análise de conteúdo, as expressões de violência nos filmes são reveladas. Essas mulheres estão sujeitas a uma tripla condição de assimetria: a sua condição de gênero, a racialização dos povos nativos e a precariedade e exclusão social dos lugares onde vivem, mediadas por relações de dominação patriarcais e colonizadoras.

**Palavras-chave:** assimetria, cinema, mulheres indígenas, povos indígenas, representações sociais, violência.

Recebido em: 05/07/2023

Aprovado em: 28/09/2023

1 Este artículo se deriva del doctorado conjunto de la autora, Maylen Villamañan Alba, resultado de la colaboración académica y co-tutela entre la Universidad central de Las Villas y la Vrije Universiteit Brussel. La autora se afilia como estudiante de doctorado y research staff de la Vrije Universiteit Brussel.

La imagen cinematográfica de la mujer indígena latinoamericana<sup>2</sup> ha presentado diversas paradojas (CARREÑO, 2007; GUAMÁN-PILCO, 2022). La imagen de la mujer indígena han sido temáticas habitualmente representadas en el cine. Claramente sesgadas por perspectivas hegemónicas y estereotipadas, estas se han convertido en miradas verosímiles sobre una realidad distorsionada o imágenes híbridas entre lo popular y lo global. Basta con explorar los primeros acercamientos desde perspectivas antropológicas darwinistas o del exotismo a la figura del indígena, hasta las expresiones opuestas de la alteridad radical y estereotipos culturales idealizados (CARREÑO, 2007).

Paralelamente, la mujer solía ser mostrada como objeto de contemplación (GUAMÁN-PILCO, 2022) donde roles sociales y posición encuadran tanto a la musa como a la femme fatale. La imagen de la mujer indígena esta cimentada por ambas herencias, su representación ha sido delineada por pautas culturales occidentales y patriarcales, desde lo cultural masivo y no desde lo cultural popular (MARTÍN-BARBERO, 1991; MIRZOEFF, 2003).

El otro es un objeto de consumo para el cine, y en esta puesta en escena el personaje indígena lidia con la temática de la violencia estructural (generado por el sistema y las instituciones), cultural (cuya base está en el imaginario simbólico y social que legitima la violencia) y directa (concretadas en comportamientos y prácticas específicas) (GALTUNG, 2003). El cine latinoamericano del siglo XXI se reconoce como una filmografía que hereda y reabre nuevas miradas a la realidad de América Latina (SOBÉRON, 2012, 2013). En esta nueva ola de producciones filmicas, memoria social y contemporaneidad se articulan en torno a tres cuestiones sociales: los pueblos originarios, el género y la violencia. Este cine se despoja de la mirada bucólica y arquetípica y trasciende la problemática de los prejuicios y pautas patriarcales y tradicionales para ir a converger en los sesgos de la condición de colonialidad, la racialización y la exclusión social defendidos por el cine indigenista y de resistencia en América Latina. En la cotidianidad latinoamericana, las mujeres descendientes de los pueblos originarios latinoamericanos son una de las víctimas recurrentes de la violencia. Estas mujeres ostentan a una triple condición de asimetría: su condición de género, la racialización de los pueblos nativos y la precariedad y exclusión social de las locaciones donde residen.

---

2 Se podría discutir la categoría indígena cuyo uso es hoy puesto en debate por considerarse una etiqueta social, incluso sustituida por grupos originarios o ancestrales, tal como sucede con la categoría etnia. Sin embargo, en tanto se está haciendo referencia a una imagen configurada y legitimada en el cine y las sociedades se hace uso de la categoría de la 'mujer indígena' para el análisis de la representación social de la violencia contra ellas.

Tras la dicotomía usual en la imagen cinematográfica de la alteridad salvaje y primitiva (el belicista contra la civilización blanca o el noble ser que hay que proteger y guiar) resurgieron perspectivas divergentes en el cine latinoamericano donde el indígena ya no era el personaje subalterno sino el eje de la historia, particularmente a partir de la década del 60. Por un lado, Glauber Rocha (cineasta brasileño) planteaba la estética del hambre y de la violencia como esencias del cine latinoamericano mientras que, por otra parte, el cine de denuncia que Jorge Sanjinés (cineasta boliviano) y su grupo hacían de los pueblos originarios los protagonistas de sus historias en filmes icónicos como *Ukamau* (1965) y *Yawar Mallku* (1969).

De igual modo, las perspectivas feministas y el incremento de mujeres cineastas y mujeres en papeles protagónicos en el nuevo siglo completan el círculo donde mujeres indígenas son representadas como víctimas de la violencia, más allá de la imagen bucólica forjada a partir de la cinta *María Candelaria* (Emilio El Indio Fernández, 1944) de la década de oro del cine mexicano. En este marco se hayan películas filmadas por mujeres cineastas y protagonizadas mujeres indígenas. A pesar del protagonismo femenino de estas cintas, algunos de estos filmes han sido tildados de distorsionar las culturas tradicionales para favorecer la estética industrial cinematográfica (GUAMÁN-PILCO, 2022). Igualmente, se encuentran otras cuyas matrices evocan la crítica social de dichas violencias desde el intimismo, tal como en las producciones cinematográficas de Sanjinés.

Una tercera línea son las producciones de las propias comunidades y mujeres indígenas sobre ellas mismas auspiciados por proyectos e instituciones como el Fondo para el desarrollo de los pueblos indígenas de América Latina y El Caribe – FILAC (<https://www.filac.org/>). A pesar de lo novedoso y radical de esta última línea, su distribución filmica sigue siendo marginal e ínfima.

Incluso las producciones filmicas latinoamericanas consolidadas no siempre acceden a los circuitos internacionales, en un contexto donde el cine transnacional ha estado dominado por Hollywood (DE LA GARZA; DOUGHTY; SHAW, 2019; SHAW, 2013). Los casos excepcionales lo constituyen aquellas coproducciones con países como Estados Unidos o de Europa o que triunfen en los festivales clases A (realizados y dominados por las industrias cinematográficas consolidadas de Europa, Estados Unidos entre otros) a los cuales también acceden mayoritariamente las coproducciones latinoamericanas o los filmes de directores consolidadas en la industria. En consecuencia, las representaciones sociales de la mujer indígena y la violencia ejercida contra ella son delineadas por aquellas películas que alcanzan estos escenarios, donde el acceso para los documentales o filmaciones indígenas se torna difícil.

Por ello el presente estudio se basa en los filmes *La teta asustada* e *Ixcanul*, que evocan las perspectivas de Sanjinés, donde las protagonistas y víctimas son mujeres quechuas y kaqchikel,

filmes hablados en estos idiomas por los miembros de los pueblos ancestrales y visto desde su historia. Estos filmes abordan a un personaje puntual donde se sincretizan las dos vertientes de lo popular no representado (MARTÍN-BARBERO, 1991; SUNKEL, 1985): la mujer indígena, investida por su condición de género y cargada de tradiciones culturales y remembranzas y en su doble condición de protagonista y víctima de sus circunstancias y sus contextos. En otras palabras, los filmes aquí presentados exploran la representación de la mujer indígena como subalterno, son obras que buscan dar voz a los silenciados (CHAKRAVORTY SPIVAK, 2003).

Cabe señalar que Perú y Guatemala son países cuya huella apenas se visibiliza en la producción cinematográfica latinoamericana, dominada por las industrias consolidadas de Brasil, Argentina y México. Por ende, estas cintas exploran una realidad otra, al tiempo que recuerdan la multiplicidad de países y expresiones culturales que definen al continente americano. En el caso de Perú y sobre todo Guatemala, la profesión de director de cine no ha estado históricamente ocupada por mujeres indígenas, sino por hombres, cuya posición social le han permitido una formación artística de élite (MANIAS-MUNOZ, 2018).

*Estas películas obtuvieron el Oso de Oro (La teta asustada, 2009) y el Oso de Plata (Ixcanul Volcano, 2015), respectivamente, en el Festival Internacional Alfredo Bauer de Berlín. También obtuvieron múltiples premiaciones a mejor película, mejor actriz, premio de la crítica o premio especial del jurado en ciudades como: Toulouse (Francia), Filadelfia (Estados Unidos), Nueva York (Estados Unidos), Ghent (Bélgica), Viena (Austria), Mumbai (India), Kiev (Ucrania), Gran Canaria (España), Montreal (Canadá) y también en, Polonia, Italia, Armenia y múltiples países latinoamericanos. En otras palabras, el alcance del consumo de los filmes posibilita que esta representación se legitime y reproduzca más allá de los marcos nacionales y latinoamericanos.*

La violencia es representada en las películas *La teta asustada*, (Perú,2009) e *Ixcanul* (Guatemala,2015) la que explora las representaciones sociales de la violencia contra las mujeres de los grupos originarios quechua (Incas) y kaqchikel (Quiché Maya). Mediante la perspectiva metodológica de los Estudios Culturales (SCHREIER, 2014; WINTER, 2014), combinado con los estudios de las representaciones sociales (JODELET, 2014, 2015, 2018) y el método del análisis de contenido son develadas las expresiones de violencia y su impunidad en los filmes. Estas representaciones discursan sobre dimensiones relativas al carácter socioespacial, el trasfondo y las relaciones sociales que influyen en las mujeres descendientes de los pueblos precolombinos.

Por consiguiente, el objetivo de este estudio radica en la exploración de las representaciones sociales de la violencia contra las mujeres de un grupo originario ancestral (el kaqchikel descendiente de los mayas) y los quechuas (descendientes de los Incas), a partir de la capacidad movilizadora del cine para potenciar la visibilidad, la diversidad cultural y la crítica social.

## Mujer indígena y triple condición de la violencia

Indudablemente, la violencia en América Latina está inscrita en las relaciones de asimetría que matizan las sociedades latinoamericanas. La violencia, en tanto asimetría, se deriva fundamentalmente de múltiples causas de carácter estructural entre las que destacan explotación, opresión, dominación, anomia y privación social. La violencia es una relación social basada en la violación (es) del estado de simetría social (expresiones de los vínculos de poder que tiende a la legitimación de las dominaciones (asimetrías) o a la subversión (inversión de la asimetría o búsqueda de la equidad) en un contexto histórico concreto.<sup>3</sup>

En el caso de América Latina, estas raíces estructurales están transversalizadas por la conquista y la condición de colonialidad (MADDALONI, 2016). La herencia colonial naturalizó las diferencias entre conquistados y conquistadores y el influjo de la racialización y la feminización (darles carácter de dependiente y subordinado) aún permanece. “Patrones de poder y dominación que, desde entonces –y en adelante–, estructurarían al sistema mundo-moderno-colonial” (OCHOA MUÑOZ, 2014, p. 14). Así, las formas bajo las que operan las causas estructurales adquieren sentido per se en el caso latinoamericano al estar mediadas por la condición de colonialidad de legitimación, alienación, hegemonía, vigilancia y/o fragmentación social. Las problemáticas de los grupos originarios discursan sobre la impunidad y la violencia de lo invisible. Según Glebbeek y Koonings (2016), las sociedades latinoamericanas se estructuran en ciudadanos de primera clase y segunda clase, y esta condición delimita sus derechos y oportunidades, incluida “la racialización de poblaciones al marcar lo “negro” o lo “indígena” como una posición de sujeto desvalorizada, marginalizada o negada” (TOMASINI et al., 2017, p. 10).

De tal modo, contra las mujeres indígenas conspira la condición colonial pero también la condición de género (FIOL; FERRER-PÉREZ, 2000; MALUF, 2018). Así, en la violencia contra estas mujeres, aquella violación de la simetría social dentro de las relaciones sociales signadas por el género y sus sistemas de poder se reafirma y recrudece a través del legado histórico colonial. Los sistemas patriarcales legitiman la relación dominación-subordinación hombre-mujer (WORLD HEALTH ORGANIZATION, 2013). En consonancia, sustentan el sexismo (discriminación en base al sexo y que preconiza ciertas atribuciones en relación a capacidades y sentido)(SUBIRATS, 2016), la misoginia (la infravaloración y desprecio hacia lo femenino, asociado a conductas y creencias negativas en torno a la figura de la mujer) (FIOL; FERRER-PÉREZ, 2000), la feminización

---

3 Elaboración a partir de presupuestos sobre la violencia como relación social a partir de presupuestos de los estudios de Fernando Carrión (CARRIÓN; IMBUSCH; MISSE, 2011).

(demarcación y preeminencia de actividades o espacios asignados a la mujer) - feminización de la pobreza (predominio creciente de mujeres empobrecidas)(AGUILAR, 2011).

De igual modo, bajo la idea de feminización se devela la inferioridad impugnada a la mujer de antemano. Existe una idea marcadamente sexista y misógina incorporada a la idea de feminizar a un sujeto por determinada condición y que se muestra en la perspectiva determinista de la femineidad como condición de incapacidad y sujeción necesaria para su subsistencia. Esta idea patriarcal de la relación de dominación-subordinación hombre-mujer permanece tanto en el imaginario cultural como en el sistema estructural de las relaciones de género en Latinoamérica.

Como resultado, las jerarquías de género y los patrones culturales que de ellas derivan condicionan también la violencia orquestada contra mujeres y niñas (CEPAL, 2016, 2019; OBSERVATORIO DE IGUALDAD DE GÉNERO DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE, 2019). Las mujeres suelen ser asesinadas como resultados de la violencia de género, violencias circunstanciales o víctimas colaterales de las olas de violencia urbana y su represión por parte de las instituciones legitimadas incluyendo, las represiones políticas. Por otra parte, las mujeres y niñas son víctimas de otras formas de violencia y tráfico humano por considerarse más fácilmente manejables dada su vulnerabilidad, tanto por entidades estatales como por grupos criminales (HUMAN RIGHTS WATCH, 2019).

En otras palabras, racialización y género son dos condicionantes de la violencia y su impunidad en América Latina. Estas mediaciones no son solamente pautas del imaginario social, sino que están enraizadas y cristalizadas dentro de las estructuras sociales y las instituciones latinoamericanas. Estos fenómenos se hallan entrelazados con las influencias y peculiaridades en las cuales se inserta América Latina y fundamentan hechos impunes de violencia contra este sector vulnerable.

Esta realidad representada en los filmes se constituye en representaciones sociales cristalizadas y legitimadas por los medios de comunicación. Se generan “formas de relaciones sociales marcadas por la exclusión que pueden llegar hasta el exterminio en una perspectiva de protección contra la contaminación, la purificación; o por la opresión, la explotación, en una perspectiva de inserción jerárquica y compartimentación social” (JODELET, 2015, p. 271-272). Estas representaciones sociales están mediadas por los procesos de identidad y distinción social, pero también por el vínculo identidad, espacio y tiempo (JODELET, 2015) que en la figura de la mujer indígena funden legado y pertenencia ancestral, contexto latinoamericano, memoria social y presente. La representación social de la mujer indígena refiere indistintamente al protagonista y al otro cultural.

Para Jodelet (2015) la representación social parte de la relación con el sujeto y el otro

cultural, la cual se basa “en la triple experiencia de identidad, pluralidad y alteridad” (p. 266). En este caso, se trata de “«el otro» (el alter) que asume una diferencia y/o distancia social” (JODELET, 2015, p. 266). En primer lugar, se trata de la autorrepresentación o la identificación con la imagen. Por otro lado, es también la imagen del otro cultural. El otro distante puede ser representado con dos perfiles diferentes: una construcción positiva y de fascinación por lo exótico y lo lejano o una construcción negativa y de infravaloración (la tendencia filmica histórica sigue este patrón). Esta negatividad o positividad sobre el otro está asociada a la identidad propia, la pertenencia social y la valorización a su propia representación (JODELET, 2014, p. 3). La representación de la alteridad en el cine puede a su vez devenir en la perpetración o evidencia de la alteridad radical.

La alteridad radical, deviene en “diversas formas de violencia, desprecio, intolerancia, humillación, explotación y exclusión” (JODELET, 2015, p. 271). Esta alteridad radical puede darse en una alteridad del exterior y una alteridad del interior. La alteridad radical exterior se basa en representar ciertas culturas, grupos, o naciones en relación con la propia en términos de distante, exóticas. Sin embargo, la alteridad interior refiere a los que ostentan “(...) una diferencia física o corporal (...), el registro de la moral (...) la pertenencia a un grupo (...), se distinguen dentro de un todo social o cultural y pueden considerarse como una fuente de incomodidad o amenaza”. (JODELET, 2015, p. 264)

En el caso de *Ixcanul* y *La teta asustada*, la mirada del lente sitúa al espectador en ambas posibilidades de esta alteridad radical: desde la mirada occidental de lo exótico, pero también desde las distinciones coloniales de lo nacional. A esto se suma el énfasis de la representación social de la violencia contra la mujer indígena, contra la alteridad radical derivada de su triple condición y la tipología de la violencia en virtud de su adscripción social: hegemónica (altamente consensuada), polémica (contra- hegemónica) o emancipada (de culturas o grupos específicos) (MOSCOVICI, 2000).

## **Metodología**

Como se argumenta anteriormente, estas dos películas constituyen filmes legitimados en todos los circuitos filmográficos internacionales. Además, son filmes producidos por países cuyas cinematografías son mínimas y que proponen una perspectiva donde las mujeres cachiquel y quechuas son protagónicas. Estos son los argumentos esenciales para la selección de esta muestra.

La perspectiva teórico-metodológica sobre representaciones sociales desarrollada por Jodelet (2015) considera el estudio de los contenidos de los medios de comunicación como una forma diferente de visualizar una representación social y "de comprender las regularidades más

significativas de los intercambios que operan en torno a ella" (p. 209). Es precisamente el examen de las representaciones sociales a partir del material "cristalizado en corpus literarios, documentales, epistolares, iconográficos, filmicos" (JODELET, 2015, P. 19), otra de las diferencias metodológicas distintivas de esta línea, iniciada por Moscovici (1979) y acuñada por Jodelet (2015). Esta propuesta está basada en el análisis del contenido de las representaciones sociales cristalizadas en el cine y comprende al campo representacional y el marco de referencia de las representaciones sociales como mediaciones simbólicas. Las imágenes filmicas, entendidas como representaciones sociales, pueden ser usadas como herramientas metodológicas para explorar temáticas cristalizadas en las películas, en tanto se comprenden a los filmes productos constituidos y constituyentes de las representaciones sociales.

De acuerdo con Zavala (2015): "Un largometraje de ficción tiene la estructura de un cuento" (ZAVALA, 2015, p. 204). Zavala (2015) señala cinco elementos sustantivos de todo cuento: tiempo, espacio, personajes, instancia narrativa y final (ZAVALA, 2015, p. 75). Esta idea coincide con Serrano (2004) al delinear entre los elementos de la estructura dramática de la acción, los personajes y el entorno: la locación y la temporalidad (SERRANO, 2004).

Para explorar estas representaciones sociales se hace uso del análisis cualitativo de contenido, utilizando la herramienta Atlas.ti. Para la recolección de datos con el Atlas.ti, se consideran las representaciones de las manifestaciones de la violencia a través del uso de los indicadores audiovisuales como códigos: acción, temporalidad (memoria), locación y personajes. Desde una perspectiva cultural se considera como eje la violencia contra las mujeres indígenas (indicador audiovisual: acción). Estas expresiones se exploran a través de los indicadores visuales de temporalidad (memoria), locación y personajes. Los indicadores audiovisuales se corresponden con las ideas de Jodelet (2015) sobre los vínculos entre representación social, memoria, espacio y el otro cultural. La instancia narrativa y el final aportan perspectivas de la representación - autorrepresentación de un contexto cultural y su proyección social (ZAVALA, 2015).

### **Representación social de la violencia: mujer indígena como el otro cultural**

El levantamiento de los datos empíricos revela nexos entre estos filmes a la vez que la información asociada a contextos donde la riqueza folclórica y el pasado histórico de estos grupos originarios añaden simbolismo y complejidad a estas culturas. A su vez, se remarca la distancia en que este universo mágico –tradicional se distancia de las sociedades occidentales desde código y creencias que a menudo conspiran para que la segregación social y la inequidad a la cual se les somete se ahonden aún más.

Ambos filmes están situados en la actualidad y, no obstante, el background sociohistórico sirve de cultivo para develar conflictos y asimetrías que las dos protagonistas femeninas padecen. La condición colonial emana en ambas historias, así como eventos del pasado tales como la confrontación entre Estado y Sendero Luminoso, en Perú, que costó la vida a miles de descendientes de los pueblos quechuas residente en la Sierra y que implicó violaciones a estas mujeres, a veces de manera sistemática. Ello trajo consigo el éxodo y huida a las ciudades en asentamiento periféricos como el que se muestra en el filme *La teta asustada*. De igual modo, las grandes plantaciones de café y los latifundios en *Ixcánul* evocan imágenes del pasado pero que persisten en la ruralidad latinoamericana y donde crímenes como el desalojo o la manumisión son el día a día.

Un aspecto que resalta es que a diferencia de las formas clásica de la violencia *per-se* de los filmes hollywoodenses y el imaginario social (incluso en América Latina) enfocado en la violencia a partir del crimen organizado, estas propuestas señalan como perpetradores a personajes legitimados legal o moralmente, dígame miembros del sistema médico, policial o militar; el capataz de una hacienda o el género masculino ejercido en roles de padre, tío, futuro esposo o novio.

Prácticas como la corrupción, la explotación y el racismo y la violencia sobre los cuerpos femeninos se representan en tanto formas de violencia veladas y crímenes cometidos que complejizan las circunstancias vitales de las protagonistas de estas historias (Tabla 1).

<i>Filmes</i>	Temas						
	Crímenes y formas de violencia						
<i>Ixcánul Volcano</i>	Explotación (manumisión)	Desalojo	Burocracia y Corrupción	Tráfico ilegal de bebés	Expropiación y apropiación	Impunidad	Exclusión social del Sistema médico y policial
<i>La teta asustada</i>	Asesinatos (genocidio)	Explotación	Violación	Violaciones (violación grupal)	Expropiación y Apropiación	Impunidad	Exclusión social y marginalización

Tabla 1: Crímenes y formas de violencia representadas en los filmes (elaboración propia)

Existen mediaciones esenciales que se evidencian en esta descripción: los grupos originarios latinoamericanos son grupos sociales expropiados, segregados y altamente excluidos de la sociedad debido a una estructura social de clases, pero también por la condición colonial impuesta a los pueblos conquistados. La apropiación y la impunidad son hechos recurrentes. Espacialmente se asientan en zonas rurales o periféricas de las ciudades. Un aspecto que recrudescer esta situación es que en dicha diferenciación a inserciones sociales específicas (clase social, por color de piel, zona

de residencia) se agrega el elemento de género en sociedades altamente patriarcales. Así, las víctimas por excelencia las constituyen estas mujeres descendientes de los grupos originarios. Ellas también cargan con la condición de pobreza y su juventud se torna una circunstancia de vulnerabilidad y una incertidumbre permanente de una distopía (pasada, presente o futura).

### ***La teta asustada***

En el caso de *La teta asustada*, el filme rememora las violaciones contra las mujeres quechuas<sup>4</sup> que se sucedieron durante la denominada época del terrorismo en los pueblos andinos. Comienza con una narración sobrecogedora cantada en quechua de la madre de Fausta sobre el trauma vivido y transmitido a su hija.

A esta mujer que le cantas, esa noche le agarraron, le violaron, no les dio pena de mi hija no nacida. No les dio vergüenza. Esa noche agarraron, me violaron con su pene y con su mano. No les dio pena que mi hija los viera desde dentro. Y no contentos con eso me han hecho tragar el pene muerto de mi marido Josefo. Su pobre pene muerto sazonado con pólvora. Con ese dolor gritaba, mejor mátame y entiérrame con mi Josefo. No conozco nada aquí (Madre de Fausta, *La teta asustada*).

Desde los temores de Fausta, hija de una de las tantas mujeres indígenas que fueron víctimas sexuales en el conflicto entre militares y subversivos, la historia aborda las marcas que la violencia estructural, el conflicto armado y la condición colonial trajeron a los pueblos quechuas. Más específicamente, esa violencia encuentra en el cuerpo, la sexualidad y el género un lugar para ejercer violencia contra las mujeres indígenas, pero también contra toda una cultura.

Fausta es una joven quechua que vive en un barrio pobre o pueblo construido en las periferias de Lima, pero que creció escuchando las terribles historias de las violaciones y los asesinatos en la sierra. Fausta evita todo contacto con los hombres y por miedo a ser violada implementa una práctica que las mujeres de su pueblo natal usaban como estrategia de protección: un tubérculo (papa) introducido en la vagina. Para su familia, ella padece de una enfermedad denominada «la teta asustada», una enfermedad que su madre lo habría transmitido por la leche materna (refiere su tío Lúcido ante un doctor). Por consiguiente, según su tío “*Fausta no tiene alma y tiene miedo a la vida*”. Sin embargo, la muerte de su madre genera necesidades de cambio para Fausta. Como desea enterrar a su madre en su pueblo natal necesita dinero y por ello va a trabajar a la casa de una pianista rica (Aída) con el fin de reunirlo. Allí conoce a Noé, un jardinero quien

<sup>4</sup> Cabe señalar que en el filme de *La teta asustada* no se hace referencia a la esterilización forzada a la que fueron sometidas masivamente muchas de las mujeres de los pueblos quechuas.

también habla su lengua materna y quien entabla con ella un vínculo de mayor cercanía humana.

Entre los roles de actuación destacan los ejecutados desde los personajes de Fausta, la señora Aída, los miembros del pueblo y los sirvientes o trabajadores de la casa. Así, las posiciones de clases patrona-servidumbre, blancos- negros o indígenas, hombres –mujeres se delinear. Mientras es evidente la distinción entre una clase blanca adinerada y sirvientes y trabajadores pertenecientes a las poblaciones étnicas o a los descendientes de los antiguos esclavos, el rol de actuación del hombre contra la mujer se esboza bajo el temor de Fausta a su cercanía. Este temor rememora las posiciones y performance de los militares contra las mujeres quechuas.

A su vez, se desplazan los ámbitos desde un espacio rural y remoto (el pueblo en los Andes) y la residencia en un contexto urbano periférico que, aunque mísero es tangible y reconocido por el sistema (Centros Médicos). Estas relaciones sociales se explicitan en las interacciones que se suceden como hecho social. Entre perpetradores (militares, patrona, doctor, sistema) y víctimas (mujeres quechuas de las zonas rurales, Fausta, habitantes del nuevo pueblo periférico, pobres en general) se implementan medios diversos que van desde la violación sexual, la pobreza, el asesinato, la violencia y el hambre (la muerte del hermano de Fausta, la pobreza de los pobladores del nuevo barrio).

Otras expresiones de violencia están en la no-atención a Fausta por el médico a causa de no traer el parte anterior a la consulta. Finalmente, la invisibilidad y expropiación a la cual es sometida Fausta constantemente por su patrona ya sea por asignarle un nombre que no es suyo (la llama Isidra), tomar la canción que Fausta canta como ‘su estreno’ en el concierto y finalmente dejarla sola en la noche en una autopista (aterrador para una chica que teme andar sola) ejemplifican la violencia simbólica y económica entre ambas. Este último acto de poder ejecutado (ya sea por el hecho de hablar en español en el auto o para eludir su promesa de regalarle el collar de perlas roto a cambio de que la joven quechua le enseñase la canción) reafirma una relación de asimetría entre ambas.

Esta interacción no solo evoca el ejercicio de los perpetradores sobre las víctimas, sino que también representa las tácticas que las víctimas potenciales utilizan para protegerse. Estas tácticas van desde los pantalones como prenda de vestir permanente en Fausta (incluso cuando lleva uniforme de saya y blusa), el uso de un tubérculo como agresión autoinfligida para protegerse de las violaciones o la constante compañía de un miembro de su familia, hasta la construcción de casas fortalezas para protegerse de la delincuencia y los robos en el caso de las familias ricas. Las expresiones fenoménicas de la violencia se representan en el hacinamiento, la pobreza, la violación sexual, los asesinatos (estos dos rememorados por Fausta), la indiferencia y desdén hacia Fausta mediante el cambio de nombre o el acto colonizador de tomar su canción para su beneficio. Estas

violencias tienen naturaleza económica, física, sexual y psicológica.

Por supuesto, detrás de cada acto, cada relación, cada manifestación empírica se fundamenta un motivo que van desde los deseos sexuales y la impunidad en el abuso de poder de los militares, la necesidad de un tema para un concierto planificado, la necesidad de autoprotegerse contra violencias como las que vivió su madre, la burocracia y la inmensidad de pacientes para un doctor que requiere agilizar su trabajo. Todos ellos remiten a fines que van desde la sustentación de un sistema clasista y heredero del colonialismo, por una parte, mientras que la supervivencia, la resistencia al miedo y la memoria se erige como los fines de los pobres.

La película aborda las diversas mediaciones sociales que atraviesan la historia. Estas mediaciones permanentes (tales como la mediación geográfica (zonas agrestes), clasista, racial/étnica, colonialista, de género e histórica), emergen en estos caracteres. Por su parte, las mediaciones circunstanciales o facilitantes tales como el terrorismo, la burocracia, el anonimato e inexistencia como ciudadanos de los pueblos quechuas de zonas rurales (-no teníamos ni DNI<sup>5</sup> ni fotos ni nada que probara que existimos-), la impunidad de los crímenes orquestados contra los pueblos quechuas y la brecha entre lo urbano/lo rural y el centro y la periferia. En resumen, las relaciones sociales entre estos personajes asignan mayor verisimilitud a la representación de la violencia debido a que evoca el carácter sociohistórico y socioespacial del fenómeno.

*La teta asustada*, reconstruye la memoria de crímenes cuyas víctimas permanecen en el anonimato y el silencio. Un crimen operado impunemente contra una etnia ancestral y que tiene su raíz en el proceso de colonización mediante el cual los descendientes de los Incas fueron desprovistos de su riqueza, esclavizados y luego relegados a los más bajos escaños de la estructura social latinoamericana. La película es urdida desde la simbolización a través de cuadros y fotografías de militares (y el terror de Fausta al verlos), así como desde conversaciones sobre la época del terrorismo.

De igual modo emerge la evidencia de la actualidad donde la pirámide social ubica a blancos ricos en la cumbre y les asigna la misma capacidad expropiadora e impune de colonialistas y militares violadores. Ello contrasta con las estrategias de prevención del crimen que se develan tanto en pobres (no andar solos, estrategias anti-violación) como en ricos (*gated communities*), en un contexto latinoamericano donde la violencia es una preocupación importante<sup>6</sup>.

5 Documento de identificación legal.

6 Según el Latinobarómetro del 2009, la población consideraba que podían ser víctimas de un delito con violencia todo el tiempo (el 28.1 %), algunas veces (el 42.6 %) y en ocasiones (21.3%), respectivamente. Ello representa más del 90 % de la población en un contexto cuyas tasas de violencia no se hallan entre las más altas de América Latina (LATINOBARÓMETRO, 2018).

### *Ixcanul Volcano*

Este filme da voz a la invisibilidad que configura la existencia de los pueblos kaqchikel, descendientes de los mayas y cuya gran civilización es ahora solo un recuerdo. Esta vulnerabilidad deriva en ser víctimas de miles de atropellos que incluye ser mal pagados, la manumisión, así como la apropiación, el robo y tráfico de bebés.

A través de la historia de María, una joven kaqchikel que solo conoce su lengua nativa. María vive en una parcela de una plantación en la ladera del volcán donde ella y su familia trabajan bajo las órdenes de Ignacio, un capataz kaqchikel como ella, pero que dirige la plantación y que también habla español. Ignacio quiere casarse con María debido a que su anterior esposa murió y lo ha dejado solo con tres hijos. María por su parte sostiene un romance con Pepe, un joven kaqchikel que tiene pretensiones de emigrar a los Estados Unidos y quien le dice que considerará llevarla con él, si tienen sexo. María accede, pero Pepe se marcha solo y ella queda embarazada.

Al ser descubierto por Ignacio este los expulsa dado que la tierra esta azotada por serpientes venenosas y no puede cultivarse en ella con seguridad. María intenta expulsar a las serpientes mediante rituales y caminando por la parcela descalza y es mordida. Es llevada a un hospital en ciudad Guatemala donde le salvan la vida, pero le dicen que la niña ha muerto. La realidad es otra, Ignacio en complot con las enfermeras, le roban a la niña y le hacen firmar los documentos posiblemente de una adopción que ella no puede leer. María descubre que su hija está viva al desenterrar el ataúd, pero la policía explica que de proceder la familia sería la principal sospechosa de tráfico. Ignacio le pide a Manuel, el padre de María, casarse con ella y ellos podrán conservar la casa y el trabajo. Ignacio le da un fajo de dinero (probablemente del pago por el robo del bebé).

La película representa las posiciones sociales que marcan a la sociedad guatemalteca, incluso las aspiraciones de migración a los Estados Unidos como esa promesa de una vida mejor. Entre los roles de actuación, se encuentran los vinculados con las posiciones sociales de las clases patrón-empleado, padre – hija, funcionarios institucionales (enfermeras, doctores y policías) – María y su familia. En general, las relaciones patriarcales, las relaciones colonialistas y las relaciones clasistas permean los roles que asumen los personajes. Estas posiciones se enmarcan en un entorno rural controlado por los dueños de las plantaciones y sus capataces y por la dicotomía entre campo – ciudad.

Entre estos personajes, denotan perpetradores y víctimas, que colocan a María en la posición de víctima recurrente por su multi-condicionamiento. María es víctima de su familia, quienes tienen que recurrir a casarla como garantía de permanencia en la granja. Es víctima de Pepe quien le ofrece una salida a su destino a cambio de sexo. Es víctima de las enfermeras y de Ignacio, quienes no solo

le roban su bebé, y quienes la hacen cómplice al hacerla firmar y poner su huella digital en los formularios que legalizan la adopción, engaño que se oculta tras la promesa de ser para brindar dinero del gobierno como ayuda a las familias pobres en esta situación (funeral de un bebé). Los medios de violencia son varios, la obligación y el deber, las falsas promesas, el desconocimiento de la lengua y el engaño. Los familiares de María (Manuel y Juana) sufren el mismo destino, pues como solo hablan kaqchikel son incapaces de prevenir el crimen contra su hija o de garantizar que la policía conduzca el proceso para hallar al bebé. El crimen de apropiación queda impune.

Esta dominación simbólica y estructural opera también sobre el resto de los trabajadores kaqchikel de la plantación. A pesar de que trabajan duramente, la mayoría está endeudada con el patrón, pues además de usar el trabajo y el pago como modo de control, se venden bebidas alcohólicas en establecimiento dentro de la plantación, donde los mismos trabajadores gastan su salario o piden créditos para consumir ron. En consecuencia, una situación de manumisión queda establecida entre los miembros del grupo minoritario kaqchikel y los patrones: los jefes son también los dueños de la tierra, las casas, el trabajo y de todo tipo de sustento. La condición de colonialidad perdura en los descendientes de los mayas, quienes mucho después de la abolición de la esclavitud y la declaración de su condición humana siguen siendo tratados como seres inferiores.

Evidentemente, contra ellos la expresión fenoménica de la violencia por excelencia es la económica y la violencia simbólica, cuyo eje radica en los procesos de exclusión social permanente y racialización que se ejerce contra las minorías kaqchikel. El idioma, el matrimonio arreglado y no deseado, a cambio de garantías de techo y trabajo para la familia y los daños que leyes e instituciones legales e ilegales ejercen sobre la comunidad y sobre las mujeres son algunas de las expresiones de daño simbólico ilustradas.

De igual modo, la pobreza, la manumisión, el desalojo y la explotación ejemplifican las violaciones en el orden económico contra las víctimas representadas. Estas expresiones están estrechamente ligadas a la matriz de la violencia discriminatoria (su eje se basa en la discriminación por determinada condición social como el género, la posición social, la ascendencia cultural o la edad). También se relacionan con la matriz de la violencia mafiosa o de las redes de las economías ilegales (cuya esencia es el crimen organizado en torno a actividades de tráfico ilegal) y que conecta con la matriz de la delincuencia común y ejerce gran influencia en los grupos sociales excluidos y discriminados) (CARRIÓN; IMBUSCH; MISSE, 2011).

Una vez más las mediaciones estructurales evidencian estas formas de violencia y exclusión social como procesos sistémicos. La mediación geográfica (zona rural de Latinoamérica) es una constante, la historia está marcada por la presencia de un volcán y la coexistencia con serpientes venenosas que amenazan la vida de los pobladores.

Las estructuras clasistas se explicitan en el dominio de la plantación desde la mención recurrente a un latifundista que nunca es mostrado y cuyas funciones ejecuta Ignacio como capataz kaqchikel que sirve de puente entre los miembros de su pueblo y el patrón. Estas mediaciones están entrelazadas con la condición de colonialidad que rememora lo étnico como minoría oprimida desde la conquista. Esta marca histórica es indeleble, así como lo es la mediación del género, culturas patriarcales que reducen a la mujer a reproductoras de la especie, cuidadoras de su esposo y de los hijos.

Estas mediaciones de carácter estructural y sistémico se agravan con mediaciones de tipo circunstancial y facilitadoras. Así el embarazo de María es una circunstancia que facilita el crimen que se orquesta contra ella. Al igual el desconocimiento del idioma español coloca a María y a su familia en una posición de desventaja de la cual sacan provecho Ignacio y las enfermeras del hospital. Finalmente, la burocracia, la corrupción y la impunidad de los crímenes contra este tipo de ciudadanos naturalizan y legitiman estas expresiones de la violencia.

Así, las violencias ejercidas contra María por su familia están fundadas en la necesidad de mantener la casa, es decir, en la subsistencia. Los fines de Ignacio y las enfermeras están basados en un mercado negro, por ende, uno tiene como motivo el cobro del dinero y recobrar a la posible futura esposa (sin hijos de otro hombre) y, por otro lado, un posible negocio que permite el sostenimiento de una red ilegal. En esencia, la violencia recurre a las raíces estructurales y a fines económicos.

*Ixcanul*, esboza la desigual estructura social de Guatemala. El sueño americano se configura como una constante en la mente de los pobres. En dichos imaginarios se hace alusión a los otros oprimidos, en una especie de pugna sobre las jerarquías desde la racialización. Las plantaciones latifundistas de Guatemala y su estructura toman cuerpo a través de la alusión a patrones, la representación de los capataces y trabajadores insertos en sus roles y posiciones. En la estructura el escaño más bajo son las mujeres kaqchikel, colocadas allí por la lógica de género.

La distancia ciudad–rural aflora en el filme y denota aún más esa separación entre una sociedad de herencia occidental y una cultura ancestral excluida y relegada. Estos miembros blancos de la sociedad guatemalteca están por encima de todo miembro de la comunidad kaqchikel (incluso, del capataz indígena). Por ende, la invisibilidad de los pueblos kaqchikel es un hecho que sirve para sustentar crímenes de opresión, explotación y enajenación que se produce contra sus miembros (el caso de los trabajadores de la plantación). El crimen del robo de la bebé que engrosa las listas del tráfico ilegal de adopciones es otro acto impune que deriva de la vulnerabilidad, aislamiento y ausencia casi absoluta de derechos en que sobreviven estas comunidades.

**Racialización, género y sexualidad en las representaciones sociales de la violencia en los filmes**

Para entender la posición de las mujeres de grupos originarios como víctimas recurrentes es preciso comprender su posición en las estructuras de poder. La posición subordinada de los pueblos originarios nace en los propios sistemas colonialistas, los pueblos originarios fueron inicialmente expropiados de las tierras, las riquezas y esclavizados para luego ocupar una posición subordinada en virtud del conquistador, herencia que, aunque ha tenido variaciones a lo largo de la historia, deja una impronta en la estructuración social.

A escala global, la dualidad norte-sur global, reconfigura la posición geopolítica de los países latinoamericanos y de sus habitantes. Al interior de estas sociedades, los grupos originarios están sujetos a posiciones de subordinación dentro de las estructuras clasistas de las sociedades occidentales (capital económico y propiedad) donde ocupan un lugar ligado a los trabajos informales o menos pagados. Esta relación se reproduce en la ciudad, pero también en el campo donde los modos de expropiación y exclusión social adquieren otros matices. En los sistemas latifundistas las relaciones están ligadas a la propiedad sobre la tierra, manumisión y expropiación de derechos sobre la tierra y su producción, lo cual condiciona la relación de semi- vasallaje entre latifundista-capataz y campesino. En otras palabras, la violencia contra los grupos originarios está en las estructuras fundacionales de las sociedades latinoamericanas.

En cada uno de estos sistemas los grupos originarios están en el fondo de la pirámide y dicha posición conlleva correlatos simbólicos y significantes. Eso supone que la estigmatización de los pueblos originarios marca estos sistemas (a partir del tronco común del colonialismo). Racialización, des-ciudadanía, y estratificación son parte de los esquemas que se construyen y legitiman en las sociedades y que alimentan el ciclo de exclusión social que ciñe a estos grupos.

Sin lugar a duda, género, sexualidad y racialización adquieren una connotación en estas películas. El cuerpo femenino, su sexualidad, su maternidad se convierten en objeto de violencia y expropiación. Simbólicamente, una sociedad occidental, blanca y (masculina) tiene la potestad de sobre la condición de mujer. La violación (violación grupal y sádica) se convierte en una afrenta no solo a sus cuerpos sino a toda una cultura.

Igualmente, cánones sociales supuestamente sagrados no significan nada al aplicarlos a mujeres indígenas. Así, la maternidad, tema eje para la ideología patriarcal respecto al rol femenino, en el caso de las mujeres indígenas se torna en una vulnerabilidad y es desacralizada. Violar en grupo a una mujer embarazada y torturarla física y psicológicamente, es paralelamente ultrajante a la condición de mujer (salvando las distancias que los daños físicos, sexuales y psicológicos implican) con la expropiación a que son sometidas las mujeres cuyos hijos han sido robados

mediante mecanismos burocráticos. En ambas historias, los hijos no nacidos y recién nacidos son también un medio para ejercer violencia sobre ellas, para extender las manifestaciones de violencia más allá de su cuerpo. Incluso, la víctima ha de cargar con la culpabilidad de la violencia que ha sufrido: es ella la primera culpable de dicha circunstancia, y esta culpa está inscrita en su cuerpo, su género y su ascendencia autóctona.

De tal forma los derechos inalienables de la mujer (derecho a la sexualidad y la salud reproductiva, a la maternidad) son violados al amparo de subterfugios legales o crímenes invisibilizados. La yatrogenia de los sistemas médicos, la violencia de los cuerpos de la ley pone en evidencia la complejidad de la violencia y el crimen. Aun cuando toda violencia no resulta criminalizada legalmente (aunque en estos casos sean crímenes de tráfico o de lesa humanidad), toda violencia sí constituye un trauma (para la víctima y para su entorno más cercano).

### **Mujer indígena como subalterno y el dilema de la representación - autorrepresentación**

Una cuestión que subyace en estas representaciones es que dichos filmes son dirigidos por cineastas que no son indígenas y cuya condición de género, mujer (Claudia Llosa) y hombre (Jayro Bustamante), pueden estar o no permeando la obra, la construcción de los personajes, la instancia narrativa y el desenlace. No obstante, cualquier abordaje en este sentido entra en el marco de la valoración personal y debe ser cuando menos cuidadoso en cuanto al carácter especulativo que puede entrañar. Por ello, del mismo modo que se analiza el peso de la condición de mujer de Claudia Llosa, ha de considerarse el hecho de que Jayro Bustamante haya vivido en su infancia en una comunidad maya<sup>7</sup>. Ambas mediaciones pueden ser elementos centrales en el modo en que los cineastas reconfiguran la imagen del objeto de representación, dada la distancia relativa, cercanía e identificación con ellas.

Empero, es necesario considerar estas mediaciones de género y racialización, por el modo en que son enfrentadas por los cineastas respectivamente. Ambas historias tienen un anclaje histórico, un carácter cuasi- testimonial. *La teta asustada* se entrelaza con miles de historias de mujeres quechuas que padecieron esta violencia (THEIDON, 2009). *Ixcanul* es la historia de una mujer que conoció la madre del director en la comunidad en la que aquella trabajaba como doctora: oralidad traspasada de una mujer a otra mujer, de una madre a otra madre. En este sentido, estos cineastas pueden fungir como aliados contra la violencia y la invisibilidad de las mujeres indígenas, como portavoces y mediadores entre ellos y el público.

Más interesante es el hecho que en ambos casos, las protagonistas de ambas cintas si son

<sup>7</sup> Información sobre director y actrices de *Ixcanul* (<https://lacasadeproduccion.com.gt/talentos-representados>).

respectivamente descendientes de los pueblos quechua y kaqchikel. El cine no es solo el fruto de un director, sino una producción colectiva donde actores, diseñadores y guionistas crean una obra común. Que las protagonistas e incluso otros actores sean no profesionales y miembros de estas comunidades ancestrales, impregna matices reveladores a estas películas. Así, el retrato de las mujeres indígenas queda en última instancia en manos de los descendientes de dichos pueblos.

Los dos filmes tienen desenlaces distintos que, aunque pudieran estar ligadas a los propios condicionamientos de los directores y de la historia en la que se inspiraron, ambos si se deslindan de las rutas preestablecidas por los mercados internacionales (DE LA GARZA; DOUGHTY; SHAW, 2019). Ya sea por la perspectiva de la ruptura y la superación del trauma de Fausta que proyecta *La teta asustada* de Claudia Llosa en contraposición a la prisión de la que María no puede evadirse en *Ixcanul*, en ambos filmes se halla el peso de un legado y de la memoria. Ambas mujeres pugnan por escapar de sus circunstancias, por superarlas, con resultados completamente distintos. Esta espiral también es la voz del subalterno, de la rebelión y la resistencia.

Con esta valoración no se pretende en lo absoluto desdeñar el valor descolonizador de la representación de la mujer indígena por estas películas. Son filmes que subvierten los estereotipos creados por el sujeto occidental, y que otorgan voz del subalterno (CHAKRAVORTY SPIVAK, 2003) a través de la imagen de lo cultural no representado (SUNKEL, 1985). Estos filmes, rompen con la perspectiva reductora y foránea con la que habitualmente se abordaban a los pueblos autóctonos latinoamericanos. Mas allá del exotismo, es una puesta en escena que revierte la posición de la mujer indígena como subalterna en la medida que la eleva al rol de protagonista.

La representación del sujeto como identidad es explorada no solo desde las matrices de lo indígena y el género sino desde lo latinoamericano y sus legados ancestrales. Como latinoamericanos (directora peruana y director guatemalteco), sus obras pueden ser entendida como una manera de visibilizar el rostro mestizo de sociedades con un anclaje cultural significativo. Tal como sus sociedades han estado marcadas por la inequidad, el patriarcalismo y la racialización; la representación de esta otra Latinoamérica es también la representación de su esencia, de sus raíces, sus ambigüedades y sus incertidumbres (CARREÑO, 2007; CHIARA D'ARGENIO, 2018).

### **Representaciones sociales de la violencia contra la mujer indígena y confluencias de la (re)-imagen**

Estos filmes comparten una inusual aproximación a los crímenes en Latinoamérica desde una perspectiva distinta. En primer lugar, abordan dos expresiones de violencia invisibilizadas por los elevados ratings de homicidios en América Latina: las violaciones y el robo de bebés para un

mercado ilegal sólido. Desde una perspectiva crítica las asimetrías sociales subyacen en los condicionamientos para que mujeres de las minorías étnicas sean víctimas de la violencia y de estos crímenes y que, además, estos queden impunes. Ambos países sufrieron conflictos sociales hasta finales del siglo XX que afectaron significativamente a las poblaciones indígenas y perpetuaron el resquebrajamiento social. Alternando entre un entorno rural en Guatemala y el barrio periférico limense de Perú, se evidencia que estas zonas vulnerables son áreas donde escasean recursos y donde se difuminan o pierden valor los eventos trágicos.

Por otra parte, los pueblos originarios han sido expropiados y excluidos de recursos económicos y culturales al punto en el cual la no-existencia, el silenciamiento y la legitimación de un estatus quo recalcan una mirada crítica hacia esta realidad otra. Los pueblos originarios figuran como ciudadanos de tercera clase, existencias paralelas de un estado heterópico, despojados de cualquier posible simetría en la sociedad occidental. La dificultad notable de diálogo entre las creencias mágicas y las reglas racionales y estructurales de la sociedad latinoamericana moderna, sumado a las mediaciones de carácter estructural que hacen de esta exclusión social un proceso sistémico y recurrente se erigen como brecha infranqueable. Aún peor, esta alteridad presentada de la no existencia es facilitadora de la impunidad de los crímenes. Los pueblos originarios de América Latina se encuentran entre las personas más vulnerables en estos países, una especie de grupo privado o con claras limitantes en relación con los derechos humanos, civiles y sociales en las sociedades latinoamericanas. Este despojo de humanidad y ciudadanía tiene expresiones álgidas en el hecho de que se pueda robar, violar o incluso matar sin consecuencias legales a los miembros de estas poblaciones ancestrales.

Estos filmes abordan expresiones de violencia invisibilizadas o minimizadas debido a los elevados ratings de homicidios que ostenta América Latina: la exclusión social y manumisión de las comunidades indígenas, los crímenes en Perú contra las mujeres indígenas, los matrimonios cuasi-forzados y el robo de bebés para un mercado ilegal sólido (CEPAL, 2019). Desde una perspectiva crítica las asimetrías sociales subyacen en los condicionamientos para que mujeres kaqchikel y quechuas sean víctimas de la violencia y de estos crímenes y que, además, estos queden impunes.

Por otra parte, las comunidades indígenas (kaqchikel y quechuas) han sido expropiadas y excluidas de recursos económicos y culturales al punto en el cual la no-existencia, el silenciamiento y la legitimación de un estatus quo recalcan una mirada crítica hacia esta realidad distinta. Ellos figuran como ciudadanos de tercera clase, existencias paralelas de un estado heterópico y distópico, despojados de cualquier posible simetría en la sociedad occidental. La dificultad notable de diálogo entre las creencias mágicas y las reglas racionales y estructurales de la sociedad latinoamericana moderna, sumado a las mediaciones de carácter estructural, hacen de esta exclusión social un

proceso sistémico y recurrente que se erige como brecha infranqueable.

En este sentido, emerge la diversidad en la tipificación de las representaciones (MOSCOVICI, 2000). ¿Acaso las representaciones de la violencia contra la mujer indígena en estos filmes se convierten en una representación social hegemónica que reafirma las ideas consensuadas sobre las mujeres de los grupos originarios, o sea seres vulnerables y abusados por la civilización occidental y revictimizados como estrategia filmica? Por el contrario, ¿puede considerarse que constituyen representaciones polémicas que buscan la denuncia de la violencia perpetrada e invisibilizada, donde la mujer, es reprimida y silenciada? Se está en presencia de una forma de conmoción ante la realidad cotidiana que pasa desapercibida o que se prefiere ignorar por resultar incómoda o una reafirmación de estereotipos visuales y sociales. Finalmente, ¿no pueden estas imágenes constituir representaciones sociales emancipadas que recrean esa cultura diferente y que se legitima por sí misma y por las creencias de sus miembros?

En este punto sería importante delinear si se trata de representaciones verosímiles pero distorsionada de las prácticas culturales aquí representadas y que resultan ajenas para las sociedades occidentalizadas o si se trata de manifestaciones populares mostradas en su riqueza y diversidad (los rituales al volcán, a los campos de las serpientes y en los ritos funerarios y matrimoniales). El cine permite que el público asuma la distancia con respecto al protagonista/otro cultural desde la identidad, el estereotipo o la concientización (JODELET, 2015) y el público asuma la distancia con respecto al protagonista/otro cultural desde la identidad, el estereotipo o la concientización (JODELET, 2015). La experiencia estética y la representación social deviene de la experiencia de esa audiencia, pero también de los cánones filmicos o mediáticos anteriores, especialmente si no ha existido otro acercamiento a esta imagen aquí representada.

¿Es acaso este cine una estrategia contra la hegemonía y la opresión a la cual se reduce a estos pueblos? Ya sea por la imagen final de Fausta viendo al mar u oliendo una flor de papa que Noé deja en su puerta (tal vez símbolo de cambio luego que los médicos removieran la papa de su vagina y conseguido el dinero para enterrar a su madre) o el velo de novia que oculta el rostro de María (una boda que la silencia y la relega a la sumisión) ambos filmes son discursos de denuncia de la asimetría social. El distanciamiento, ver esta realidad como extraordinaria, moviliza pensar en lo oculto de lo cotidiano, lo que se asume naturalmente como el estado legítimo de lo social.

## **Conclusiones**

A modo de conclusión, la violencia que se ejerce contra las mujeres está asociada a aspectos enraizados en su género y su etnia. En consecuencia, se está en presencia de una violencia

discriminatoria cimentada, esencial pero no únicamente por las jerarquías patriarcales y colonialistas. Se destacan los siguientes elementos:

1-Los filmes representan la expropiación, la violencia y exclusión social a que cotidianamente son sometidas las mujeres de los grupos originarios latinoamericanos, donde género, sexualidad y racialización son mediaciones permanentes para la asimetría social a que son sometidas.

2- Las expresiones fenoménicas de la violencia que mayormente se reflejan son aquellas que suelen invisibilizarse: la matriz de la violencia discriminatoria y el modo en que ella convierte a las mujeres indígenas en vulnerables a las otras matrices como es el caso de la matriz de la violencia mafiosa asociada al tráfico ilegal de bebés.

3-Las expresiones fenoménicas de la violencia se centraron en los tipos de daño simbólico y económico, lo cual patentiza el carácter estructural del fenómeno.

4-Esto queda evidenciado en las diversas mediaciones sociales permanentes y circunstanciales estrechamente ligadas a instituciones y sistemas legales o simbólicos de dominación: las mediaciones ligadas a la jerarquía social y la institucionalidad (clases sociales, impunidad, burocracia y las leyes) están condicionados por la desigualdad originada en la geopolítica Norte –Sur, la condición colonial, la racialización y la discriminación por la condición de mujer y kaqchikel.

5- Por ende, la violencia hacia las mujeres indígenas es reproducida y legitimada mediante la no existencia y exclusión dentro de las sociedades. Sin embargo, la representación fílmica de las mismas conlleva a la visibilidad y denuncia de realidades distópicas silenciadas.

6- Las representaciones sociales de la violencia contra la mujer indígena pueden ser de tipo polémicas, hegemónicas y emancipadas dependiente de la relación con el otro cultural y de la estereotipia o cuestionamiento de la alteridad radical.

Los filmes promueven la conmoción ante lo silenciado, ante lo consabido y cotidiano, pero a su vez convenientemente lejano para las sociedades occidentales. Es por lo que las imágenes del filme conducen a la des-mistificación de dichas culturas, a la descolonización desde una representación de las violencias que hacen visibles y a la voz que otorgan y denuncian a las asimetrías perpetuadas e inadvertidas de América Latina, a esa violencia impune que sufren el sector poblacional autóctono de los grupos originarios ancestrales. Romper el silencio, hacer visible la violencia, es hacer visible a estos grupos, a estas mujeres y a las asimetrías que padecen.

## Referencias

- AGUILAR, P. L. La feminización de la pobreza: conceptualizaciones actuales y potencialidades analíticas. *Revista Katalysis*, v. 14, n. 1, p. 126–133, 2011.
- CARREÑO, G. *Miradas y alteridad: La imagen del indígena latinoamericano en la producción audiovisual*. Magister en Estudios Latinoamericanos—Santiago: Universidad de Chile, maio 2007.
- CARRIÓN, F.; IMBUSCH, P.; MISSE, M. Violence Research in Latin America and the Caribbean: A Literature Review. *International Journal of Conflict and Violence*, v. 5, n. 1, p. 87–154, 2011.
- CEPAL. *La matriz de la desigualdad social en América Latina*. Santo Domingo: [2016].
- CEPAL. *Panorama Social de América Latina 2019*. Santiago: [2019].
- CHAKRAVORTY SPIVAK, G. ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, p. 297–364, 2003.
- CHIARA D'ARGENIO, M. *Indigenous Plots in Twenty-First Century Latin American Cinema*. London, UK: Palgrave Macmillan, 2018.
- DE LA GARZA, A.; DOUGHTY, R.; SHAW, D. From transnational cinemas to transnational screens. *Transnational Screens*, v. 10, n. 1, 2019.
- FIOL, E.; FERRER-PÉREZ, V. Violencia de género y misoginia: reflexiones psicosociales sobre un posible factor explicativo. *Papeles del psicólogo: revista del Colegio Oficial de Psicólogos*, n. 75, abr. 2000.
- GALTUNG, J. *Violencia cultural*. Gernika-Lumo: Gernika Gogoratuz, 2003.
- GLEBBEEK, M.-L.; KOONINGS, K. Between Morro and Asfalto. Violence, insecurity and socio-spatial segregation in Latin American cities. *Habitat International*, v. 54, p. 3–9, 2016.
- GUAMÁN-PILCO, S. *Nuevas miradas desde la producción y representación de mujeres indígenas en los filmes *Sacha warmi*, *Mar de mujeres* y *Uyana**. Maestría de Investigación en Comunicación, Mención en Visualidad y Diversidades—Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2022.
- HUMAN RIGHTS WATCH. *World report 2019*. [2019].
- JODELET, D. The Imaginary Formation of Cultural Otherness. *Papers on Social Representations*, v. 23, p. 19–20, 2014.
- JODELET, D. *Representations sociales et mondes de vie*. París: Les éditions de archives contemporaines, 2015.
- JODELET, D. Ciências sociais e representações: estudo dos fenômenos representativos e processos sociais, do local ao global. *Sociedade e Estado*, v. 33, n. 22, p. 423–442, 2018.
- LATINOBARÓMETRO. *Informe 2018*. Caracas: [2018].
- MADDALONI, D. For a sociology of violence. Latin America in comparative perspective. *Cultura Latinoamericana*, v. 24, n. 2, p. 110–128, 2016.
- MALUF, S. W. Social Work: Gender, Race/Ethnicity, Generations and Sexuality. *Revista Katálisis*,

v. 21, n. 3, p. 435–440, dez. 2018.

MANIAS-MUNOZ, M. Latin American Women Filmmakers: Production, Politics, Poetics.

*Historical Journal of Film, Radio and Television*, v. 38, n. 2, 2018.

MARTÍN–BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*.

Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1991.

MIRZOEFF, N. *Una introducción a la cultura visual*. España: Paidós Arte y Educación, 2003.

MOSCOVICI, S. *El Psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Editorial Huemul S.A., 1979.

MOSCOVICI, S. *The phenomenon of social representations. Social Representations: Explorations in Social Psychology*, 2000.

OBSERVATORIO DE IGUALDAD DE GÉNERO DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE. *La medición del feminicidio o femicidio: desafíos y ruta de fortalecimiento en América Latina y el Caribe*. Washington D.C.: [2013].

OCHOA MUÑOZ, K. El debate sobre las y los amerindios: entre el discurso de la bestialización, la feminización y la racialización. *El Cotidiano*, v. marzo-abri, n. 184, p. 13–22, 2014.

SCHREIER, M. Qualitative Content Analysis. Em: FLICK, U. (Ed.). *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore and Washington DC: SAGE, 2014.

SERRANO, R. La estructura dramática. Em: *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. 2004. p. 181–276.

SHAW, D. Deconstructing and Reconstructing Transnational Cinema. Em: *Contemporary Hispanic Cinema*. University of Portsmouth, 2013. p. 47–66.

SUBIRATS, M. De los dispositivos selectivos en la educación: el caso del sexismo. *Revista de la Asociación de sociología de la Educación*, v. 9, n. 1, p. 22–36, 2016.

SUNKEL, G. *Razón y pasión en la prensa popular*. Santiago de Chile: ILET, 1985.

THEIDON, K. The Milk of Sorrow. A theory on the Violence of Memory. *CANADIAN WOMAN STUDIES/LES CAHIERS DE LA FEMME*, v. 27, n. 1, 2009.

TOMASINI, M. E. et al. Género, racialización de la clase e identidades: Las categorías ‘negros’ y ‘negras’ en jóvenes de sectores populares de Córdoba. *Psicoperspectivas*, v. 16, n. 2, p. 9–19, 2017.

WINTER, R. Cultural Studies. Em: FLICK, U. (Ed.). *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore and Washington DC: Sage Publications, 2014. p. 247–261.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. *Global and regional estimates of violence against women: prevalence and health effects of intimate partner violence and non-partner sexual violence*. [2013].

**VILLAMAÑAN ALBA, Maylen; MELGAÇO, Lucas. Representación social de la violencia contra las mujeres indígenas en los filmes *La teta asustada* e *Ixcanul Volcano***

ZAVALA, L. *Narratología y lenguaje audiovisual*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2015.