



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

**LA TETA ASUSTADA, FILME DONDE REFLEJA EN LAS MUJERES SECUELAS
QUE PRODUJO EL CONFLICTO ARMADO EN EL PERÚ**

BRANDON MARTIN QUISPE FLORES

Foz do Iguaçu
2025

**LA TETA ASUSTADA, FILME DONDE REFLEJA EN LAS MUJERES SECUELAS QUE
PRODUJO EL CONFLICTO ARMADO EN EL PERÚ**

BRANDON MARTIN QUISPE FLORES

Trabajo de conclusión de Curso presentado al Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latino-Americana, como requisito parcial para obtención del título de Bacharel en Cinema Audiovisual.

Orientador: Prof. Doutor Juan Francisco Celin Robalin

Foz do Iguaçu
2025

BRANDON MARTIN QUISPE FLORES

**LA TETA ASUSTADA, FILME DONDE REFLEJA EN LAS MUJERES
SECUELAS QUE PRODUJO EL CONFLICTO ARMADO EN EL PERÚ:**

Trabajo de conclusión de Curso
presentado al Instituto Latino-
Americano de Arte, Cultura e Historia de
la Universidad Federal de la Integración
Latino-Americana, como requisito
parcial para obtención del título de
Bacharel en Cinema Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Doutor Juan Francisco Celin Robalino
UNILA

Profa. Doutora Francieli Rebelatto
UNILA

Profa. Mestre Clarissa Moebus de Alencar Ramalho
UNILA

Foz do Iguaçu, 05 dezembro de 2025

Dedico este trabajo a mis padres y a mi familia, gracias por su paciencia, amor y aliento constante durante este proceso.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer con todo mi corazón a mis padres, quienes han sido mi refugio, mi fuerza y mi inspiración más profunda. Cada paso que doy lleva un pedacito de todo lo que me han enseñado la perseverancia, la honestidad, la humildad y el amor por los sueños.

A la Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), expreso mi más sincera gratitud. Gracias por abrirme las puertas a un mundo lleno de culturas, lenguas y miradas diversas, y por ofrecerme un espacio donde pude crecer no solo como profesional del Cine y Audiovisual, sino como ser humano. Llevo conmigo cada experiencia, cada encuentro y cada aprendizaje que esta universidad generosamente me permitió vivir.

A mis profesores, quienes me guiaron con paciencia, dedicación y pasión. A cada uno de ustedes, gracias por compartir sus saberes, por cada consejo que iluminó mis dudas y por cada desafío que me impulsó a ser mejor. Su compromiso con la enseñanza dejó huellas que llevaré conmigo para siempre, tanto en mi oficio como en mi forma de ver el mundo.

A mis amigos y compañeros de aula, gracias por ser mi familia elegida durante este viaje. Gracias por las risas, los desahogos, las conversaciones que terminaron en nuevas ideas y las miradas de complicidad en los momentos difíciles. Con ustedes aprendí que el camino académico se vuelve más bello cuando se comparte, y que la amistad también es una forma de resistencia y creación.

Finalmente, agradezco a todas las personas que de alguna forma formaron parte de este proceso, incluso sin saberlo. Cada gesto de cariño, cada palabra de aliento y cada pequeño acto de apoyo me acompañó y me sostuvo. A todos ustedes, gracias por ayudarme a llegar hasta aquí. Este logro está tejido con la presencia, el amor y la energía de cada uno. Agradezco profundamente a Dios por su guía, fortaleza y sabiduría a lo largo de este proceso. En los momentos de duda me dio claridad, en los de cansancio me dio fuerzas, y en cada paso me

acompañó con su gracia. Sin Su presencia y bendición, este logro no habría sido posible.

RESUMEN

Este proyecto trata de analizar la película de la cineasta Claudia Llosa, *La teta asustada* (2009) a partir del impacto que tuvo el conflicto armado en la sociedad peruana, especialmente en las mujeres. A través de la historia de Fausta quien sufre el trauma de haber sido concebida bajo violencia durante la época de terrorismo iremos conociendo el aporte que tiene la canción andina como parte fundamental de la tradición cultural como un medio de escape para confrontar y superar el dolor, mientras que al mismo tiempo sirve como símbolo de resistencia y resiliencia frente a las atrocidades. Mediante esta película veremos a representación que tiene la mujer andina en el mundo ficticio del cine peruano. La película utiliza estos elementos, junto con los simbolismos presentes, para explorar el vínculo entre el trauma personal y colectivo en una sociedad marcada por la violencia.

Palabras claves: Claudia Llosa; Cine; Conflicto armado; Trauma; Violencia; Música; Andino; Canto; Dolor.

RESUMO

Este projeto busca analisar o filme da cineasta Claudia Llosa, *La teta asustada* (2009), a partir do impacto que o conflito armado teve na sociedade peruana, especialmente nas mulheres. Por meio da história de Fausta, que sofre o trauma de ter sido concebida com violência durante a época do terrorismo, conheceremos a importância da canção andina como parte fundamental da tradição cultural, atuando como um meio de escape para confrontar e superar a dor, ao mesmo tempo em que serve como símbolo de resistência e resiliência diante das atrocidades. Através deste filme, veremos a representação da mulher andina no mundo fictício do cinema peruano. A obra utiliza esses elementos, juntamente com os simbolismos presentes, para explorar o vínculo entre o trauma pessoal e coletivo em uma sociedade marcada pela violência.

Palavras-chave: Claudia Llosa; Cine; Conflicto armado; Trauma; Violencia; Música; Andino; Canto; Dolor.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografía 1 – La teta asustada (2009), de Claudia Llosa.....	22
Fotografía 2 – La teta asustada (2009), de Claudia Llosa.....	22
Fotografía 3 – La teta asustada (2009), de Claudia Llosa.....	23
Fotografía 4 – La teta asustada (2009), de Claudia Llosa.....	24
Fotografía 5 – La teta asustada (2009), de Claudia Llosa.....	24
Fotografía 6 – La teta asustada (2009), de Claudia Llosa.....	25
Fotografía 7 – La teta asustada (2009), de Claudia Llosa.....	26
Fotografía 8 – La teta asustada (2009), de Claudia Llosa.....	28
Fotografía 9 – El rincón de los inocentes (2005), dirigido por Palito Ortega.....	44
Fotografía 10 – Cuchillos en el cielo (2012), dirigido por Alberto Durán.....	45
Fotografía 11 – Magallanes (2015), dirigido por Salvador del Solar.....	46
Fotografía 12 – Magallanes (2015), dirigido por Salvador del Solar.....	49
Fotografía 13 – Totos, memoria de un pueblo (2016), dirigido por Luis Cintora.....	51
Fotografía 14 – Pobladores de Uchuraccay cuentan sus experiencias: la violencia de Sendero Luminoso y la respuesta comunal, etc. (2021), Centro de documentación e investigación LUM.....	53
Fotografía 15 – Pobladores de Uchuraccay cuentan sus experiencias: la violencia de Sendero Luminoso y la respuesta comunal, etc. (2021), Centro de documentación e investigación LUM	53
Fotografía 16 – Documental: Santuario (2017), Centro de documentación e investigación LUM.....	54

SUMARIO

LISTA DE FOTOGRAFIAS.....	9
1. INTRODUCCIÓN.....	11
2. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA TETA ASUSTADA	13
3. REPRESENTACIÓN DEL TRAUMA EN LA PUESTA EN ESCENA (DE LA TETA ASUSTADA).....	20
3.1 ORIGEN DEL TRAUMA.....	29
3.2 AISLAMIENTO	32
4. LAS CANCIONES ANDINAS COMO RESCATE DE LA MEMORIA Y COMO SIMBOLO DE RESISTENCIA.....	33
5. EL CANTO COMO ESCAPE DEL DOLOR.....	35
6. REPRESENTACIÓN DE LA MUJER ANDINA EN EL FILME.....	40
7. OBRAS AUDIOVISUALES PERUANAS QUE RELFLEJAN SECUELAS DEL CONFLICTO ARMADO.....	43
CONCLUSIÓN	55
REFERENCIAS.....	57

1. INTRODUCCIÓN

El cine, según la Doctora en Lenguas y Literaturas Modernas Teresa de Lauretis:

“(…) es una tecnología de género que, a través de sus representaciones y auto-representaciones, así como de sus significados, ideologías y discursos, contribuye a la construcción socio-cultural del género que perpetúa y reproduce el orden hegemónico de dominación y exclusión de las mujeres, marcadas también por su clase, etnia, orientación sexual, edad, etc. Sin embargo, es posible utilizar o intervenir esta tecnología para construir representaciones más próximas a las injusticias que han sufrido cierta comunidad que conduzcan a desestabilizar la realidad frente a muchos atentados contra la vida humana, abriendo mentes, denunciando desigualdades, hablando en primera persona y mirando con otros ojos” (DE LAURETIS, 2006 p.24-25).

La narrativa de *La teta asustada* película dirigida por la peruana Claudia Llosa en el año 2009 se inserta en un período clave de la historia peruana, marcado por la violencia interna, la cual fue resultado de los enfrentamientos entre el gobierno de turno y los grupos subversivos como Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA)¹. La película de Claudia Llosa se sitúa en una época posterior a los años más intensos del conflicto, pero mantiene vivas las cicatrices de ese pasado, especialmente en las mujeres que fueron víctimas de la violencia sexual y la opresión sistemática. Es precisamente este contexto histórico el que da forma al trauma psicológico de Fausta y el de otras mujeres que, como ella, lidian con los efectos persistentes de la guerra.

¹ El MRTA agrupaciones con «los picos más altos en cuanto al avance político y militar por su vinculación y conducción de masas y por una sorprendente acumulación en recursos humanos, materiales, incorporación de cierta tecnología al proceso de guerra, así como la calificada preparación político-militar de sus integrantes».

La representación del trauma en *La teta asustada* se lleva a cabo no solo a través de la narrativa, sino también mediante elementos visuales y simbólicos que refuerzan la experiencia emocional de los personajes. Fausta, quien sufre de "teta asustada" (un estado de pánico extremo que le impide vivir normalmente), es un claro reflejo de cómo el trauma afecta a la identidad y al cuerpo. La puesta en escena, cargada de metáforas visuales, juega un papel fundamental para crear una atmósfera donde el miedo, la incomodidad y la opresión se sienten de manera visceral.

Los espacios en el filme juegan un papel crucial en el desarrollo de la trama y en la construcción del trauma psicológico de los personajes, los paisajes rurales o las escenas donde Fausta se enfrenta al vasto paisaje andino, crean un contraste con el claustro de su hogar. Estos espacios amplios, aunque aparentemente liberadores, también reflejan la soledad y el auto-aislamiento de Fausta, que se encuentra perdida en un mundo donde no puede escapar de su dolor interno. La película muestra cómo estos espacios físicos actúan como metáforas de la mente y el cuerpo de Fausta, donde la falta de control sobre el entorno exterior refleja la falta de control sobre el trauma interno.

La transformación que va a tener Fausta es central para entender cómo la película aborda la curación del trauma. La protagonista se enfrentará a varios momentos de revelación y confrontación, su viaje hacia la curación comenzará cuando se enfrenta a los recuerdos de su madre y a la realidad de su propio sufrimiento. En su viaje, Fausta explora el poder del perdón y la aceptación de su pasado, pero también la necesidad de soltar el miedo que la ha acompañado toda su vida.

El canto y la música juegan un papel fundamental en la construcción de la narrativa, estas canciones no solo son elementos sonoros que enriquecen la atmósfera, sino que se convierten en un vehículo poderoso para el rescate de la memoria colectiva y un símbolo de resistencia ante las injusticias históricas. Los cantos andinos sirven como un medio para recordar, transmitir y preservar las

historias de los que ya no están, así como la memoria de quienes vivieron y sobrevivieron a esta violencia.

2. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA TETA ASUSTADA

El Conflicto Armado Interno en el Perú dejó más de 69 mil personas asesinadas y desaparecidas, tanto por los grupos subversivos como por las Fuerzas Armadas. El número de personas desaparecidas continúa en aumento, según el Registro Nacional de Personas Desaparecidas y de Sitios de Entierro (RENADE)², existen 20 mil 329 personas desaparecidas. De otro lado, se sabe que la restitución de los restos a sus familias avanza lentamente: 865 personas han sido halladas y restituidas a sus familiares.

En total, se considera que hay 19 mil 464 personas cuyos restos faltan localizar o identificar. En ese sentido, las asociaciones de víctimas, han mantenido un largo proceso de demandas y articulación con el Estado en busca de respuestas para resolver esta problemática.

Tuvo su epicentro en las regiones rurales de la sierra central, sur y norte de Perú, estos lugares fueron los más afectados por la violencia, donde las comunidades indígenas, campesinas y pobres fueron las principales víctimas. Sendero Luminoso, en particular, llevó a cabo una campaña de terror en estas regiones, buscando implantar una revolución comunista en el país. Además, las fuerzas armadas, durante su lucha contra los grupos subversivos, cometieron abusos graves, como esclavitud sexual, ejecuciones extrajudiciales, desplazamientos forzados y desapariciones forzadas.

La Teta Asustada es una película que escudra sus acciones dramáticas en los tiempos del posconflicto. Ambas ponen como escena primordial, pero no representada en sus imágenes, la agresión de índole sexual que sufre el personaje de la madre de la protagonista durante el periodo del

² Para saber más: <https://renade.minjus.gob.pe/renade/public/seguimientoPublico/seguimientoPublicoMain.xhtml>

Conflicto Armado Interno, el informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)³ denomina Conflicto Armado Interno al período de violencia que vivió el Perú entre los años 1980 al 2000.

Se entiende por “violencia sexual” a todo acto de naturaleza sexual cometido contra una persona bajo circunstancias de coerción, las cuales pueden darse tanto a través de la fuerza física como de amenazas, intimidación o extorsión, e incluso pueden ser inherentes al contexto. Este término incluye actos como la violación sexual, la esclavitud sexual, la esterilización forzada, la desnudez forzada, entre otros. (GARCIA, 2021 p.144)

Los momentos más sangrientos ocurrieron a finales de los años 80 y principios de los 90, cuando las acciones de Sendero Luminoso y las represalias del Estado causaron miles de muertes. Ayacucho fue uno de los lugares más afectados, siendo considerado el “epicentro” del conflicto. En este contexto, las comunidades rurales fueron atrapadas entre ambos bandos: los subversivos, que atacaban y sometían a las poblaciones, y las fuerzas armadas, que acusaban a muchos campesinos de colaborar con los insurgentes, lo que desencadenaba masacres, persecuciones y desplazamientos forzados.

El Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (Perú) abarca información compleja, entre otros, sobre los crímenes, los factores y secuelas del conflicto, como también plantea recomendaciones que faciliten la llegada a un compromiso por la reconciliación nacional. En el mencionado estudio se constata que muchos de los individuos que han sido expuestos a hechos de violencia han sufrido trastornos a nivel físico y emocional por tratarse de una experiencia traumática con secuelas psicosociales que han afectado su vida cotidiana.

La migración interna en el Perú ha sido un fenómeno significativo

³ Las conclusiones generales del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación se puede encontrar más información en este enlace: <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/conclusiones.php>

a lo largo de la historia del país, especialmente durante y después del conflicto armado interno, cuando miles de personas, principalmente de las zonas rurales y campesinas de la sierra peruana, se vieron obligadas a desplazarse hacia las ciudades, especialmente hacia Lima, en busca de seguridad, trabajo y mejores condiciones de vida. En el cine peruano, este fenómeno ha sido abordado muchas veces y este filme no es la excepción ya que explora los impactos sociales, económicos y emocionales de la migración forzada, y cómo esta experiencia afecta a los migrantes y a las sociedades a las que llegan.

La representación cinematográfica de la migración interna en el Perú aborda los aspectos emocionales, sociales y culturales del desplazamiento desde el campo hacia la ciudad. La película explora las tensiones entre el mundo rural y urbano, las dificultades para adaptarse a un nuevo contexto y la lucha por encontrar un futuro mejor, mientras se enfrentan a las cicatrices de la violencia, el trauma y la exclusión.

De esto trata de abordar un género policiaco-fantástico en el mundo andino peruano, nos referimos a una rama del cine peruano que comenzó hacia mediados de los noventa en Ayacucho y que se ha expandido a lo largo del país, con una fuerte concentración en la zona andina, pero que ha pasado casi desapercibida en la capital. Se caracteriza por su bajo presupuesto, el uso de actores locales no profesionales, temáticas que enlazan la cosmovisión andina con la violencia y el trauma producto de los años de guerra interna. (CHAUCA & RAMÍREZ & SITNISKY-COLE, 2010)

Otras de las problemáticas que están en la actualidad después del Conflicto Armado Interno en el Perú, son de aquellas mujeres que fueron las víctimas de violación, víctimas que aún no tienen justicia de parte de las autoridades peruanas. La violencia y el abuso durante el conflicto armado en Perú han dejado huellas profundas en la vida de muchas mujeres. Las secuelas psicológicas que enfrentan son un reflejo de un trauma intenso y prolongado, exacerbado por el contexto de violencia política y social. Muchas de estas mujeres no solo han sufrido agresiones físicas, sino que también han enfrentado despojo, desplazamiento y la pérdida de seres queridos. Estas experiencias

traumáticas generan efectos duraderos en su salud mental, manifestándose en trastornos como el estrés postraumático, la ansiedad y la depresión.

Es posible afirmar que en un conflicto armado existen experiencias comunes que son consecuencia de ideas discriminatorias y preexistentes sobre las mujeres; y, al mismo tiempo, la manera en que cada mujer experimenta el conflicto armado y sus secuelas es diferente dependiendo de distintos factores, tales como la edad, nacionalidad, condición económica, estatus de población civil, combatiente o miembro de un grupo armado organizado, entre otros. (CHINKIN, 2015, p. 677-678)

La violencia ha generado un impacto profundo y desestructurante en las personas, afectando gravemente su estabilidad emocional y física. En muchos casos, superó la capacidad psicológica de defensa, causando sentimientos de inseguridad, desamparo e impotencia, e incluso trastornos psíquicos duraderos. Un elemento clave que intensificó el carácter traumático de estas experiencias fue la imposición del silencio: hablar sobre lo ocurrido estaba prohibido bajo amenazas, y el miedo reforzó ese silencio. Como resultado, muchas vivencias traumáticas quedaron reprimidas, sin posibilidad de ser procesadas individual ni colectivamente. Algunos efectos fueron visibles de inmediato, mientras que otros permanecieron latentes y surgieron más adelante. Estas secuelas han dejado huellas profundas en la forma en que las personas se perciben a sí mismas, a la sociedad, a la democracia y a la posibilidad de convivir con los demás.

Durante el periodo de violencia, el miedo dejó de ser una experiencia estrictamente individual para constituirse en una vivencia colectiva que permeó el clima social. Esta sensación, más allá de ser una reacción puntual a eventos violentos, adquirió un carácter persistente y se relaciona estrechamente con estados de desamparo, vulnerabilidad y desprotección.

En el periodo de investigación de Theidon en los andes

peruanos, transcribió muchas historias de mujeres de como el conflicto armado cambio sus vidas, como pasaron de tener una vida de tranquilidad y estabilidad, a una en la cual tenían que convivir con el miedo a morir, corriendo a lo más alto de las montañas y refugiarse en las cuevas de los abusos que podrían sufrir ya sea por lado de los soldados o por los senderistas.

Uno de los casos más impactantes para Kimberly en su investigación fue la de Eulogia, relataba que en algunas noches los soldados bajaban de la base y entraban a su casa en la que también vivía su abuela, las vecinas señalaron que no intervinieron por temor a represalias “No pudimos hacer nada, teníamos miedo de que nos visitaran a nosotras también”. Esa noche escucharon todo: los ruidos, las voces, el llanto que Eulogia no podía expresar con palabras, y también los lamentos ahogados de la abuela, sentada frente a ella, sin fuerza ni posibilidad de protegerla.

“(…) Theidon afirma: Si hay un tema capaz de producir la mudez, es la violación. Las mujeres tienen muchas razones para ocultar que han sido violadas y, con la justicia siendo un horizonte muy distante, pocos motivos para hablar de una experiencia estigmatizante, avergonzante” (CVR, 2003 p. 222).

Alguna de estas historias que están en el libro de Theidon son acompañadas con dolor y sufrimiento, ya que cada palabra hacía que ellas volvieran a recordar todo lo sufrido. Eso conlleva a que muchas moradoras de esa localidad recurran a la música como método narrativo de los hechos vividos, un ejemplo muy claro es la canción del pueblo de Lucanamarca la cual relata como los pobladores sufrieron los atentados. En el documental Lucanamarca⁴ aparte de contar cronológicamente como los pobladores de esta localidad viven las secuelas causadas por la guerra interna, nos muestra la canción emblemática la cual narra todo lo vivido por ellos.

⁴ Lucanamarca dirigido por Hector Galvez y Carlos Cardenas en 2009. Cancion disponible: https://www.youtube.com/watch?v=sw_B2hu1XAM&t=2587s

Canción traducida al español:

*Desde el año 1983,
Hasta el año 2000,
Más de mil personas murieron,
Sin que nadie los ayudara,
Unos murieron con cuchillo,
Y los otros baleados,
En los ríos y barrancos,
Los cuerpos destrozados.*

La música andina ha sido una de las formas más poderosas y simbólicas de expresión cultural y resistencia en el Perú, especialmente en tiempos de sufrimiento y crisis. Durante el conflicto armado interno, que dejó profundas cicatrices en la población peruana, especialmente en las zonas rurales y en las comunidades indígenas, la música andina cumplió un papel fundamental como ruta de escape del dolor, ofreciendo a las personas un medio para lidiar con el sufrimiento, recordar a los desaparecidos y encontrar consuelo en medio del caos. Esta música no solo sirvió como un refugio emocional, sino también como un mecanismo de resiliencia, identidad y memoria.

Todo esto forma parte de la estructura de este filme ya que es un vasto y profundo legado cultural que refleja la historia, las tradiciones y la cosmovisión de los pueblos originarios de la región andina de Perú. La música transmite una conexión profunda con la naturaleza, las emociones humanas y las creencias espirituales. A través de sus melodías, ritmos y sonidos, se puede percibir una expresión de identidad cultural que fusiona la herencia indígena con influencias de la colonización, creando una rica amalgama sonora. Las canciones andinas suelen contar historias de amor, tristeza, lucha y esperanza, además de evocar la relación con la tierra, la montaña, el viento y el sol.

El impacto de estas vivencias se extiende más allá del individuo, afectando a sus familias y comunidades. Las secuelas psicológicas pueden obstaculizar su capacidad para reconstruir relaciones, integrarse socialmente y encontrar un sentido de normalidad en sus vidas. La recuperación requiere un

enfoque integral que contemple no solo la atención psicológica, sino también la justicia social y la reparación integral de sus derechos. Es fundamental visibilizar estas realidades para promover un entendimiento más profundo del legado del conflicto armado y su influencia en la vida de las mujeres afectadas.

Durante ese período se producen numerosos casos de violencia sexual contra mujeres. Estos fueron perpetrados tanto por los grupos subversivo como por representantes del Estado. La CVR señala la comisión de casos de violaciones sexuales, torturas, secuestros, entre otros lesivos a la dignidad humana. Estas acciones se consideran actos de violencia de género pues las mujeres sufrían tales abusos solo por el hecho de serlo.

“(…) como peruanos, nos sentimos abochornados por decir esto, pero es la verdad y tenemos la obligación de hacerla conocer. Durante años, las fuerzas del orden olvidaron que ese orden tiene como fin supremo a la persona y adoptaron una estrategia de atropello masivo de los derechos de los peruanos, incluyendo el derecho a la vida. Ejecuciones extrajudiciales, desapariciones, torturas, masacres, violencia sexual contra las mujeres y otros delitos igualmente condenables conforman, por su carácter recurrente y por su amplia difusión, un patrón de violaciones de los derechos humanos que el Estado peruano y sus agentes deben reconocer para subsanar”.
(DISCURSO DE PRESENTACIÓN DEL INFORME FINAL DE LA CVR, 2003 p.15)

Uno de los aspectos más trágicos de este periodo fue la criminalización de las víctimas. Muchas comunidades campesinas y pueblos andinos fueron estigmatizados y acusados de ser "colaboradores" de la subversión, lo que llevó a represión y abusos sistemáticos, incluyendo el uso de "escuelas" de tortura y masacres, y para los sobrevivientes solo generando discriminación y pérdida de orgullo comunitario, especialmente entre los jóvenes.

“(…) el caso más claro es el de Ayacucho, al cual se asocia inmediatamente violencia, terrorismo, Sendero Luminoso. Muchos ayacuchanos y ayacuchanas han sufrido marginación, discriminación, estigmatización. Otro ejemplo claro es el de la comunidad de Huaycán, en Lima, que ha sido asociada con la presencia de Sendero Luminoso, desconociendo su experiencia autogestionaria y su espíritu de progreso. Hoy los jóvenes de Huaycán no se sienten orgullosos de pertenecer a su pueblo, esto es más bien algo que prefieren disimular o silenciar. (INFORME FINAL DE LA CVR, 2003 p. 207)

En la base de la estructura dramática de la película analizada se hallan acciones de violencia de género. Esta violencia estaba destinada a quebrantar voluntades, poniendo en riesgo la salud de mujeres que muchas veces eran violadas mientras estaban en estado de embarazo. Las mujeres afectadas vivían sus experiencias sintiéndose como objetos fungibles, como trapos, como basura o como si fuesen prostitutas o muchas veces como si su cuerpo viviera la experiencia, pero ellas ya no lo habitasen. Dichas experiencias generaban miedos y traumas basados en la impunidad de los victimarios. El tema de la representación del miedo es uno de los puntos importantes en esta investigación y su manifestación en la película *La Teta Asustada* será desarrollado en los capítulos posteriores.

3. REPRESENTACIÓN DEL TRAUMA EN LA PUESTA EN ESCENA (DE LA TETA ASUSTADA)

El lenguaje audiovisual, es un sistema de comunicación particular que combina imagen y sonido mediante símbolos, normas y recursos estilísticos específicos. Este lenguaje posee su propia gramática y elementos morfológicos, lo que le permite transmitir mensajes de manera diferente a los lenguajes convencionales, generando experiencias que integran visual y auditivo para comunicar de forma más efectiva (MARQUES, 1995).

De esa forma, el lenguaje audiovisual permite la participación activa del espectador en el acontecimiento representado, ya que facilita la identificación con lo que se observa y se escucha. Además, su carácter sintético —sonido, imagen y movimiento— promueve un proceso global de información, potenciando la comprensión y las emociones del público mediante recursos como planos, iluminación, ángulos de cámara y puesta en escena. La frase “una imagen vale más que mil palabras” resume la fuerza expresiva de este lenguaje (SANTOS, 1984).

La película *La teta asustada* está inspirada en el texto *Entre prójimos: El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú* de la antropóloga médica Kimberly Theidon. En este estudio, Theidon recopila los testimonios de un grupo de mujeres indígenas que fueron agredidas sexualmente por miembros de grupos revolucionarios y del ejército peruano durante un período de intensa agitación política y económica en el país. Llosa reinterpreta la esencia de los testimonios y la impronta del trauma en la película sin retratar la violencia explícita, sino más bien a través de una narrativa y una estética altamente poéticas (RUEDA, 2015).

“(…) explorar la historicidad de la memoria, discutiendo cómo ciertas categorías de víctimas se convierten en “capital narrativo” dentro del contexto de una comisión de verdad. En segundo lugar, trato aquello sobre lo que las mujeres hablaban y cómo sus narrativas son “descripciones densas” en el mejor sentido antropológico del término. Trabajando sobre sus descripciones densas quiero examinar algunos supuestos acerca de lo que constituye una “perspectiva de género” sobre el conflicto armado. Para concluir, considero algunos de los legados de la violencia sexual masiva que caracterizó al conflicto armado interno peruano, al reflexionar sobre la posibilidad de “reparaciones” en las secuelas de un gran daño. Pero empezaré con una breve discusión sobre el conflicto armado interno peruano, y luego me dedicaré a algo del “sentido común” (THEIDON, 2006 p72).

Claudia aborda las huellas indelebles que el conflicto dejó a todas las víctimas, particularmente en las mujeres, quienes cargan con un sufrimiento que trasciende generaciones. El trauma no solo se representa a través de las palabras o los eventos narrativos, sino que se manifiesta en los cuerpos, los espacios y la atmósfera misma que envuelve a los personajes.



Figura 1: La teta asustada (2009), dirigida por Claudia Llosa.

Si bien el film Llosa existen varias menciones a los hechos ocurridos durante tiempo de la violencia política, la directora no emplea flashbacks para mostrar la violencia ejercida sobre los cuerpos de las mujeres. Similar situación se da con las escenas donde Fausta recorta las raíces del tubérculo. Llosa, en ambos casos, prefiere apartar la cámara o mostrar detalles que metaforizan dicha situación. Al hacerlo, Llosa destruye o evita el placer visual masculino, construye así un cine narrativamente subversivo.



Figura 2: La teta asustada (2009), dirigida por Claudia Llosa.

La protagonista, Fausta, encarna este trauma de manera física y emocional, reflejando cómo las cicatrices del pasado se vuelven imposibles de separar de su identidad. A través de su interpretación de la realidad y su interacción con el mundo, la película muestra cómo el trauma no solo persiste en el tiempo, sino que también se transmite entre generaciones, transformándose en una carga difícil de superar. La puesta en escena se convierte, así, en un espacio donde el sufrimiento histórico y personal se hace tangible, ofreciendo una poderosa representación del trauma que permite al espectador no solo entenderlo, sino sentirlo.



Figura 3: La teta asustada (2009), dirigida por Claudia Llosa.

En la escena en que Fausta sostiene un taladro y ve su reflejo en el cuadro de un militar, representa la irrupción del trauma como memoria encarnada. El taladro, instrumento de perforación, simboliza la violencia sexual que marcó a su madre y que Fausta hereda como herida psíquica y corporal. Cuando ella comienza a sangrar, el cuerpo se convierte en el medio a través del cual el pasado se manifiesta, revelando que el trauma no pertenece únicamente al recuerdo, sino que habita en la carne. Desde una lectura decolonial, esta secuencia evidencia el cuerpo como territorio de memoria (GUZMÁN, 2019), donde se inscribe la violencia histórica sufrida por las mujeres andinas y se

reactiva ante el miedo, la opresión y la presencia simbólica del agresor.



Figura 4: La teta asustada (2009), dirigida por Claudia Llosa.

Este fragmento describe cómo la corporalidad masculina representa para Fausta una amenaza constante, ligada al trauma heredado de la violencia sexual que sufrió su madre. Su desconfianza hacia los hombres —el joven que intenta cortejarla, el jardinero Noé y hasta su propio tío— refleja el miedo internalizado y la necesidad de autoprotección frente a posibles abusos.



Figura 5: La teta asustada (2009), dirigida por Claudia Llosa.

La escena en la que su tío la ahoga simbólicamente mientras la obliga a respirar se convierte en un momento crucial de transformación, ya que representa un intento de romper sus barreras de miedo y abrirla a la vida, simbolizando el inicio de su reapropiación corporal y emocional.



Figura 6: La teta asustada (2009), dirigida por Claudia Llosa.

El episodio del pantalón que cae mientras sostiene los caramelos del jardinero tiene un significado simbólico profundo: la caída del pantalón revela la coexistencia de dimensiones femeninas y masculinas dentro de Fausta, sugiriendo que su identidad corporal y su relación con la sexualidad no son unívocas. Esto refleja la tensión entre vulnerabilidad y poder, y la dificultad de Fausta para reconciliar su cuerpo traumatizado con su deseo de vivir y relacionarse con el mundo que la rodea. En términos narrativos y simbólicos, la escena evidencia cómo el trauma influye en la percepción del propio cuerpo y cómo la apertura a la vida implica también aceptar su complejidad corporal y emocional.



Figura 7: La teta asustada (2009), dirigida por Claudia Llosa.

Fausta recurre a la inserción de una papa en la vagina como un recurso de protección frente a la violencia sexual y como estrategia para contrarrestar el mal heredado de su madre. Aunque el médico que la atiende rechaza esta práctica, Fausta la considera eficaz, pues, como le explica a su tío, ayudó a otra mujer de su comunidad a evitar ser violada; además, la presencia del bulbo provoca repulsión en posibles agresores, actuando como un mecanismo de defensa corporal. Más allá de su función inmediata, la papa posee un profundo significado cultural: es alimento fundamental de la población andina y se encuentra asociada al culto a la Pacha Mama, integrando lo corporal con lo simbólico y lo colectivo.

Este gesto refleja también la inscripción del trauma en el cuerpo femenino y su transmisión intergeneracional, funcionando como un mecanismo de memoria histórica frente a la violencia extrema. La violación sufrida por la madre de Fausta constituye un:

“(…) recuerdo doloroso que Fausta sintió desde el útero materno, el que porfiadamente se inscribe en el cuerpo femenino y se traspasa a las generaciones futuras, es una forma de memoria que adquiere una importancia vital en momentos históricos que se han quedado sin

testigos por la naturaleza extrema de la violencia y han sido marcados por la división de los ciudadanos” (VARAS, 2012, p.39).

Así, el uso de la papa por parte de Fausta se convierte en un acto de resistencia cultural y recuperación de la memoria, evidenciando cómo las prácticas simbólicas andinas permiten enfrentar y resignificar el trauma heredado dentro de un contexto histórico de violencia y opresión.

Nuestros cuerpos registran la temporalidad y la espacialidad, donde nuestras acciones discurren. Como escenarios de procesos históricos, de vivencias sufridas, los cuerpos, como si estuviesen llenos de tatuajes, acumulan cicatrices abiertas que, en el caso de Perpetua, la acompañaran a lo largo de su recorrido mortuorio. En el caso de Fausta, con la intervención de su tío, quien la exhorta a vivir, y del jardinero quien la lleva al hospital y simbólicamente la hace florecer, ella logra salir de ese esperado recorrido narrativo mortuorio para realizarse en un recorrido vital. (FINOL; CABREJOS, 2020).

“(…) tanto el principio como el final de la película plantean un contraste interesante. En ambos casos vemos un primer plano del rostro de Fausta apareciendo desde el lado izquierdo de la pantalla: al principio cuando le canta suavemente a su madre, y al final para oler la flor de una patata que alguien dejó de pie frente a su puerta. Al principio, todavía está inhalando el aliento de su pasado al igual que su madre está exhalando su último aliento, mientras que al final está inhalando el aire de sus propias luchas” (KNOESTER, 2010, p.12).

En la escena donde Fausta se detiene en las escaleras ante la presencia de un hombre, se manifiesta su profundo temor hacia la corporalidad masculina, producto del trauma heredado de su madre. Su lenguaje no es verbal, sino corporal: la detención repentina, las miradas suplicantes hacia su amiga y su postura encogida evidencian su miedo y desprotección. Fausta mantiene una comunicación intrapersonal, donde sus emociones se expresan a través de

gestos y movimientos más que con palabras. La amiga, al comprender su lenguaje gestual, actúa como protectora, reforzando la dependencia y vulnerabilidad emocional de Fausta frente al entorno masculino.



Figura 8: La teta asustada (2009), dirigida por Claudia Llosa.

El sonido juega un papel simbólico fundamental en esta secuencia: las pisadas firmes e iracundas del inicio se transforman en pasos débiles y descompasados que traducen el terror y la pérdida de control. Esta transición sonora y corporal marca el contraste entre la aparente fortaleza y la parálisis emocional de Fausta, evidenciando la persistencia del “síndrome de la teta asustada”. La escena sintetiza la manera en que el miedo aprendido y el trauma intergeneracional gobiernan el cuerpo y las acciones de Fausta, impidiéndole interactuar libremente con el mundo y reafirmando su condición de víctima de una violencia histórica que trasciende generaciones.

Dos escenas en las que se da a entender que Fausta siente miedo a los lugares abiertos es cuando junto a sus familiares están embalsamando a su madre. La primera escena es cuando la tía propone a Fausta que trabaje y así pueda conseguir dinero, eso conlleva a que Fausta tenga que caminar sola hacia la casa de Aida, a lo que su prima comenta: *“Nunca va sola a ningún lado, siempre tienen que acompañarla”* dando a entender que por miedo a lo que le pueda pasar en el exterior siempre ha estado acompañada.

La otra escena nos da a entender porque Fausta siempre ha estado acompañada de alguien, Fausta acepta que el jardinero le acompañe a

su casa, en el transcurso Fausta le narra las historias que en su pueblo se comenta respecto a los males que existen: *“En mi pueblo tienes que caminar así, pegada a la pared. Si no te agarran las almas y te matan. Mi hermano se murió así, enflaquecido como calavera. Por no prestar atención a las almas tristes”*.

3.2 ORIGEN DEL TRAUMA

En 1980 el trastorno de Estrés Postraumático (PTSD) tuvo un papel predominante en las concepciones médicas sobre el sufrimiento, su incorporación a la salud mental estuvo estrechamente relacionada con las experiencias de los veteranos de guerra de Vietnam, quienes regresaban con graves secuelas emocionales como la ansiedad, insomnio, flashbacks y aislamiento social. Theidon (2004) en su incursión pudo notar que las mujeres ocultaban intensos sentimientos de frustración e impotencia, abrumadas por las exigencias de su vida actual, especialmente las condiciones de pobreza ante las que se sienten disminuidas y sin el apoyo de otros, buscan el suicidio como salida, pero encuentran en sus hijos un impedimento o quizá un motivo para seguir luchando.

“(…) hemos sugerido que son las mujeres quienes llevan tanto el dolor de sus pueblos como el rencor. Hay una forma de “especialización de la memoria” en estos pueblos, y son las mujeres quienes narran el sufrimiento de sus comunidades. Hay una división del trabajo emocional en estas comunidades y el luto es “trabajo de las mujeres”. Ellas incorporan los años de la guerra en nervios que se abren, en estómagos que duelen y en la irritación del corazón que les hace recordar todo lo que han perdido. Un deseo frustrado por la justicia es una queja sentida. Los mecanismos de la justicia que buscan consenso tienen la capacidad de limitar la venganza; sin embargo, aunque estos mecanismos pueden silenciar sus voces, no erradican su rabia” (THEIDON, 2004 p. 264).

Los hechos de violencia ocurridos en el Perú han ejercido un efecto profundamente desestructurante y traumático, superando en muchos casos la capacidad psicológica de afrontamiento de las víctimas. La imposición del silencio, tanto por amenazas como por miedo, obstaculizó la elaboración individual y colectiva del trauma, generando una persistencia de sus efectos en el tiempo. Estas secuelas se manifiestan en la configuración actual de las representaciones subjetivas sobre la identidad personal, la sociedad, la democracia y las posibilidades de convivencia social.

Para la CVR el miedo como fenómeno subjetivo social no se acaba al terminar las causas que lo generaron. La Comisión ha podido registrar numerosos testimonios sobre la persistencia del miedo como amenaza latente. Aun ahora, varios años después del conflicto, podemos ver la presencia viva de esos sentimientos cuando al contacto de cualquier estímulo, una imagen, un sonido, retornan con fuerza lacerante y la persona «revive» el peligro. Está presente de manera especialmente dolorosa en familias con seres queridos desaparecidos, injustamente detenidos o torturados y en general permanece hecho incertidumbre y recelo frente al futuro.

“(…) pero siempre el recuerdo saldrá... vivimos aterrorizados. Yo hasta ahora siento que por donde camino, siento así que me persiguen; será que psicológicamente yo me quedé así ¿no? y volteo, no hay nadie. O sea, no salgo de casa tampoco mucho, no salgo de casa. Habrán pasado diez, once años, pero siempre queda el miedo. Y ese miedo, tal vez con el tiempo pueda olvidarlo y borrar todas las heridas que pasé, que vi violencia, sangre. Nunca pensé ver tanta violencia y ojalá nunca se vuelva a repetir” (CVR TESTIMONIO DE UN SOBREVIVIENTE⁵, 2003 p176).

Para muchos psicólogos el trauma se puede definir comúnmente como la respuesta emocional y psicológica ante eventos que sobrepasen la

5 CVR. BDI-SM-P321, BDI-II-P934. Testimonio 100959. Septiembre del 2002, los hechos sucedieron en Pucallpa, Ucayali; la declarante era estudiante en ese momento. Disponible: <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>

capacidad de afrontamiento del individuo.

“(…) la víctima del trauma no es exactamente un enfermo mental en el sentido que algo incorrectamente esta desajustado, alguna patología se ha desarrollado en el sentido de que algo que no debería estar ahí, está ahí y por lo tanto lo que quiere decir es que las victimas del trauma son personas normales que están desarrollando una reacción completamente normal ante un evento o una serie de eventos que son completamente extraordinarios, inusuales y para los cuales nadie está preparado” (PIÑUEL IÑAKI, 2023 - 00:07:23)⁶.

Para la protagonista del filme le resulta difícil tener que aceptar la herencia que le ha dejado su madre, se convierte en un reto para ella, ya que no solo tiene que lidiar con el miedo que siente por los hombres, sino también la presión familiar por tener que olvidar el pasado, como si esa enfermedad no fue heredada, como si no existiera. Aunque genera dolor y malestar, esta respuesta de la mente cumple una función esencial de supervivencia y busca proteger al individuo frente al daño.

A lo largo del filme vemos que Fausta trata de evadir esos traumas, lo vemos cuando trata de alejarse del primo de Marcos, al momento de subir las escaleras con su prima embarazada, incluso con Noé el jardinero de la casa donde ella trabaja. Aunque en el caso de jardinero fue por poco tiempo, al compartir el ambiente laboral hizo que Fausta fuera confiando muy tímidamente en Noé, primero fue regalándole unos dulces, luego pidiendo la misma protagonista que le acompañe hasta su hogar.

La presencia de pensamientos y sentimientos de culpa y vergüenza, como correlatos y consecuentes de eventos de corte traumático, han sido tema de investigaciones recientes, las cuales los ubican como parte medular del trauma en función del importante rol que tienen tanto en su perpetuación

⁶ Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=VjhpodbXijc>

como en su resolución. Los tres constructos comparten la característica de irreversibilidad en el tiempo, es decir, se producen por hechos o acontecimientos del pasado; implican un sufrimiento psicológico en relación con algo que se hizo (culpa), algo que se perdió (duelo) o algo que impactó de manera amenazante a la persona (trauma) (MURUETA; OROZCO, 2014).

En Fausta la ansiedad, la sensación inminente de peligro son reacciones de una persona normal, puestas al servicio de la supervivencia surgidas a partir de acontecimientos completamente anormales sufridas por su madre, cosas que no han debido de haber ocurrido, cosas para las cuales nadie está preparada y por tanto el trauma psicológico obliga a la mente traumatizada a desarrollar, a desplegar una serie de secuelas de efectos que son completamente esperables en mentes completamente normales.

3.2 AISLAMIENTO

Fausta es presentada como una joven migrante de origen rural andino que habita en la ciudad de Lima, delgada de tamaño pequeño. Piel trigueña y largo cabello negro. Pero su cuerpo transmite rigidez, usualmente está ligeramente agitada y encorvado, con los puños cerrados. Al inicio de la película nos muestra a Perpetua y Fausta en una misma habitación, alejadas de resto de su familia.

El tema del aislamiento de las sociedades andinas es recurrente en el cine de Claudia Llosa, a juzgar por sus dos primeras películas, en las que se presenta a personajes femeninos andinos encerrados en circunstancias familiares y comunitarias (BERNALES; GOMEZ, 2017). La directora en su primera película *Madeinusa*⁷ también nos sumerge en el mundo de la cultura andina, pero en este caso el trauma de la protagonista se debe al aislamiento y a las creencias distorsionadas.

La Teta Asustada también nos muestra a Fausta como un

⁷ Opera prima de Claudia Llosa, drama estrenada en el año 2005, presenta a una joven atrapada en un ciclo de opresión y lucha por su libertad, mientras enfrenta las tensiones entre la religión, la tradición y su deseo de un futuro distinto.

personaje totalmente aislado de su familia, o del círculo que la rodea. Puesto que el lugar que la directora escogió para contar esta historia nos muestra a Fausta y su madre en un espacio alejado, donde nadie pueda hacerles daño, esta escena inicial es introducida por el desgarrador canto de la madre de Fausta que narra los abusos que sufrió ella y su marido a manos de la guerrilla. Ellas se instalan en un barrio marginal llamado Manchay⁸, distrito muy distante de las comodidades y lujos que puede llegar a mostrar la capital limeña.

El comercio y la vida empresarial ocupan un lugar por más destacado en la película, donde las múltiples escenas del negocio familiar y comunitario se intercalan en el desarrollo de la vida traumática de Fausta. Aunque insertas en ese mundo, Fausta y su madre permanecen más bien aisladas de esta realidad económica y social, renunciando a participar de la nueva vida, embriagadas en su dolor. (BERNALES & GOMEZ, 2017).

4. LAS CANCIONES ANDINAS COMO RESCATE DE LA MEMORIA Y COMO SIMBOLO DE RESISTENCIA

El Harawi, Yayaykukuna y el Waynarikuna son definidos como cantares de hechos de otros o memoria de los amados ausentes, de amor y afición. También como cantares devotos y espirituales. Esta definición englobaría toda forma de expresión de sentimientos, especialmente asociados a un sufrimiento insoportable derivado de la ausencia o la pérdida, simbólica o física, de alguien amado (GONZALES HOLGUIN, 1608).

A través de las canciones andinas, los artistas y compositores han podido expresar sus sentimientos y emociones sobre la guerra, la violencia y la opresión. Muchas canciones han sido un medio para denunciar las injusticias y los abusos cometidos por los grupos armados y las fuerzas del Estado.

“(…) la música en la película, la música en la Teta asustada es muy importante ya que de alguna

8 Ubicada a dos horas de Lima, tiene alrededor de 80mil habitantes. Personas que llegaron en las últimas décadas son de provincias vecinas, impulsadas por la pobreza y la violencia de los ataques terroristas.

manera es el modo como un pueblo se comunica, como habla lo que le duele, como habla de lo que no entiende. Es el grito del ande, que lucha por persistir, que lucha por no perecer siendo dramáticamente importante para la película” (LLOSA, 2010 – 00:01:28)⁹.

Similares en su concepción y estructura, las dos películas de Claudia Llosa —*Madeinusa* y *La Teta Asustada*— comparten escenas iniciales análogas: una pantalla en negro, un canto en quechua, una figura femenina y un anticipo de lo que vendrá en cada historia. De esa forma, Llosa introduce a sus protagonistas, que constituyen el eje sobre el que giran las tramas y, por consiguiente, representan los temas centrales de sus films. De ahí la importancia de analizarlas para identificar en ellas aspectos relacionados con la caracterización de ambas protagonistas, así como de sus respectivas madres, y con la relación existente entre progenitoras e hijas.

La violencia sexual sufrida por las mujeres durante el conflicto interno en Perú se transmite simbólicamente a través de la memoria corporal. Además, Fausta recurre al canto como un recurso de resistencia y sanación. Adriana Guzmán (2019), feminista comunitaria antipatriarcal boliviana, en su libro, aborda la necesidad de valorar y compartir las experiencias de las mujeres en sus comunidades. Considera que las memorias individuales y colectivas de las mujeres son fuente de sabiduría y resistencia, y que, al compartirse, estas memorias pueden fortalecer los lazos comunitarios y promover el cambio social. De manera similar, la representación de la historia de Fausta en la película se vincula con recuerdos transmitidos oralmente a través de canciones. Estos representan una herencia cultural dolorosa que influye en la vida de la joven.

La teta asustada presenta algo nuevo dentro de la reflexión acerca del vínculo entre la experiencia y sus modos de transmisión, pues muestra que, por un lado, no solo hay transmisión de la experiencia, sino también de la ausencia de ella, del trauma, de lo incomprensible e inesperado. De esa manera, el filme presenta una propuesta diferente acerca de la relación entre la

⁹ Entrevista Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ID40GyC0r18>

música, el lenguaje y el sentimiento. Llosa explora la idea de que la música y la musicalidad del lenguaje son el medio privilegiado en el que el sentimiento se diluye, desplazando al sonido articulado y significativo de las palabras, que pierde sus contornos progresivamente hasta desembocar en lamento y melodía.

5. EL CANTO COMO ESCAPE DEL DOLOR

La importancia de los cantos orales en la difusión y actualización de la cultura quechua es fundamental. A través de ellos, las comunidades pueden preservar y transmitir sus saberes a lo largo del tiempo. Los cantos funcionan como los principales vehículos culturales mediante los cuales se expresa su cosmogonía, su cosmovisión y su manera de comprender el mundo. De ahí que la división de los cantos recopilados en Producción, Ciclo vital, Amor, Naturaleza, Familia, Emigración, Desarraigo, Religión, Política, etc., enfatiza la función social que cumple el texto oral dentro de la cultura quechua y, por ende, la pertinencia de su actualización y constante búsqueda de riqueza tanto estética como argumentativa (CORNEJO, 1994).

Llosa en el inicio del film nos muestra un canto desgarrador y doloroso, la voz de Perpetua con un fondo totalmente negro nos aventura a imaginar que es lo que sufrió el día que fue abusada, para luego pasar a un primer plano de una anciana en sus últimos minutos de vida. La canción que canta Perpetua, la madre de Fausta, en su lecho de muerte, no es algo que pueda ser transmitido como experiencia, que pueda ser interpretado, discutido, modificado, revalorizado, tal como ocurre con las vivencias cuando pasan por el tamiz del lenguaje y se convierten en parte de una “vida articulada y sedimentada por una continuidad” (JAY, 2005)

A pesar de la pesada memoria que arrasa el cuerpo de Perpetua, es Fausta la que aún la sostenía viva y le daba fuerzas para vivir a su cuerpo ya inmóvil. Así, cuando Fausta quiere que su madre coma, ella le responde con su canto “*Comeré si me cantas y riegas esta memoria que se seca*”, y luego agrega: “*No veo mis recuerdos, es como si ya no viviera*”. Inmediatamente

muere. En cierto sentido, la muerte no es sino la carencia de recuerdos, la ausencia de memoria, aun si ella incluye evocaciones terribles. (FINOL & CABREJOS, 2020)

“ (...) para entender a las madres—quienes nos dijeron que no podían amamantar a sus bebés porque les transmitirían su temor y sus memorias malignas, y temían estar pudriendo las mentes de sus niños con su “leche de rabia y preocupación”— es necesario comprender una experiencia culturalmente informada del cuerpo. ... Cuando el cuerpo individual comunica la angustia, podemos escuchar en él el malestar social” (THEIDON, 2004 p. 50).

El canto desgarrado de Perpetua, la madre de Fausta, apunta también en esta dirección:

(En quechua)

Perpetua: Quizás algún día

tú sepas comprender

lo que lloré, lo que imploré de rodillas

a esos hijos de perra.

Era de noche gritaba

los cerros remedaban

y la gente reía.

Con mi dolor luché diciendo,

a ti te habrá parido

una perra con rabia...

Por eso le has comido tú sus senos.

Ahora pues, trágame a mí.

Ahora pues, chúpame a mí,

como a tu madre.

A esa mujer que les canta

que de noche la agarraron

la violaron.
No les dio pena
de mi hija no nacida.
No les dio vergüenza.
Esta noche me agarraron, me violaron
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 sazonado
con pólvora.
Con ese dolor gritaba,
mejor mátame
y entiérrame con mi Josefo.

Conforme va avanzando el film, Fausta, después de presenciar la muerte de su madre, decide buscar recursos para poder darle a su madre un entierro digno. En esa aventura, mediante las injusticias que sufre y mediante su canto, nos vuelve a sumergir en el sufrimiento de su madre mediante sus cantos. Llosa establece un requisito de subjetivación y elaboración del duelo como condición y vía de acceso de Fausta a la música. Uno busca la perpetuidad lúdico-melancólica del duelo, la otra su despliegue como travesía, que incluye también el viejo tópico del enfrentamiento con fuerzas míticas y ancestrales, a cuyo término Fausta terminará apropiándose de su voz, a la vez que efectúa un corte con la melancolía. (BENJAMIN, 2006).

(Traducido)
Fausta: Palomita, perdida
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 perdida
 en tinieblas, búscate
 en la tierra, búscate”*

La violencia sexual deja secuelas profundas en la autoestima, la sexualidad y la capacidad de establecer vínculos afectivos. La madre de Fausta sufrió violación durante el conflicto armado en Perú, lo que refleja cómo la violencia sexual se utilizaba como medio de dominación. Este trauma la marcó profundamente y se refleja en su relación con el mundo y con su hija, transmitiendo incluso un miedo y desconfianza que Fausta hereda de manera simbólica a través de la “teta asustada”. La película ilustra cómo estos traumas no solo afectan a la víctima directa, sino también a la siguiente generación, mostrando la transmisión del miedo y la inseguridad emocional.

El personaje de Fausta, aporta a la perspectiva crítica de resistencia con el canto en quechua dedicado a su madre, cuyo cuerpo muerto a su lado:

(Traducido)
*Fausta: “Tío no me entiende, mamá.
 Cargo con esto como protección.
 Lo vi todo desde su vientre,
 lo que le hicieron, sentí su aflicción.
 Por eso cargo con esto,
 como un escudo,
 como un amortiguador”*

El kaparikuy funciona como un grito que libera el dolor del pacha-

andino¹⁰ dialoga profundamente con la experiencia de Fausta en *La teta asustada*. En la película, el canto también funciona como una forma de desterrar el sufrimiento heredado de la violencia sexual y del trauma colectivo vivido por su madre durante el conflicto armado peruano. Así como el kaparikuy transforma el dolor en una voz que busca sanación, Fausta utiliza su canto íntimo y temeroso como una manera de resistir el silencio impuesto por el miedo. En ambos casos, la voz se convierte en un puente entre el cuerpo, la memoria y la comunidad: un medio para exorcizar el trauma y reconectar con una identidad cultural profundamente herida. Tanto el grito andino analizado por Mamani como el canto de Fausta representan actos de purificación simbólica, donde la palabra entonada abre la posibilidad de sanar y recuperar el equilibrio interior y colectivo (MAMANI, 2022).

La vida de Fausta después de la muerte de su madre se queda estancado producto del luto, como si estuviese roto su alma, como una muñeca sin alma, alguien sin motivos de vida es como la directora nos plantea a la protagonista. Claudia considera que los sentimientos, en particular la experiencia del dolor, no son pasibles de una transposición completa a la esfera lingüística; no pueden ser registrados ni expresados enteramente por el lenguaje articulado.

Es precisamente en este punto donde diferencian no solo los modelos de la relación entre sentimientos, música y lenguaje, sino la dirección general las teorías estéticas. Pues, si bien en el caso de Fausta el vacío producido por la ausencia de simbolización de lo vivido es la caja de resonancia en la que se agita en canciones el sonido del dolor del duelo por su madre, y en el drama barroco alemán la música se constituye en el ámbito en el que la tristeza expresada por el lamento de los personajes es conservada y redimida a la vez por fuera del espacio del lenguaje y del sentido, la manera en que cada una de estas obras concibe el vínculo entre el proceso del duelo y la música no podría ser más disímil (BENJAMIN, 2006).

En *La teta asustada*, el canto funciona como un recurso

10 En la cosmovisión andina, "Pacha" es la unidad de existencia: todo lo que existe —el cosmos, la tierra, la comunidad, la naturaleza, los ciclos de vida y muerte— forma parte de la pacha.

heredado por Fausta de su madre y se transforma en una herramienta terapéutica frente al trauma. No solo cumple la función de transmitir la memoria del pasado oscuro de su comunidad, sino que también actúa como un “remedio” frente a sus crisis de miedo e inseguridad. Este uso del canto refleja una tradición milenaria de la cultura andina, en la que la música acompaña la vida cotidiana, las labores del campo y los rituales, consolidando la relación entre el hombre y la naturaleza.

Durante los tiempos de violencia y conflicto, las letras de las canciones cambian para reflejar la crueldad, el sufrimiento y la inseguridad que vive la comunidad, evidenciando cómo el arte popular se adapta para procesar experiencias traumáticas. Así, Fausta recurre al canto no solo como expresión cultural, sino como estrategia de resistencia personal y en otros casos colectiva, convirtiendo la voz en un medio para enfrentar y transformar el miedo en fuerza vital.

6. REPRESENTACIÓN DE LA MUJER ANDINA EN EL FILME

La representación de la mujer andina en el cine peruano ha sido históricamente moldeada por miradas externas y centralistas que la han reducido a un símbolo de atraso o exotismo cultural. Durante gran parte del siglo XX, los filmes la retrataron como un ser subordinado, ligado al ámbito rural y sin voz propia, lo que refleja una herencia colonial y patriarcal en la construcción de la identidad nacional (ZAVALA, 2017). Esta visión reprodujo una jerarquía entre lo urbano y lo andino, donde la mujer indígena fue más un objeto de contemplación que un sujeto con agencia, reforzando así estereotipos de sumisión y marginalidad (PAGÁN & TEITELBAUM, 2008).

El cine peruano continúa siendo un terreno de debate y resignificación para mostrar a la mujer andina. Aunque se han logrado avances en su visibilización, mostrando su humanidad y el peso del sufrimiento histórico que carga, la mayoría de las producciones aún están narradas desde miradas externas, ajenas a su realidad cultural y emocional. El desafío actual es promover un cine en el que las propias mujeres andinas puedan narrar sus vivencias,

construyendo así su identidad y memoria desde su propia voz. Solo de este modo el cine peruano puede transformarse en un espacio de auténtica descolonización simbólica y de reivindicación de la mujer andina como figura central y emblemática dentro de la cultura nacional.

En las últimas décadas, especialmente tras el conflicto armado interno, algunas producciones cinematográficas peruanas han intentado resignificar esta imagen. Películas como *Madeinusa* y *La teta asustada*, dirigidas por Claudia Llosa, presentan a la mujer andina como un sujeto complejo, interiorizado y marcado por la violencia histórica (VARAS, 2011). Las mujeres no blancas han sido objeto de debate, definición y clasificación por un sistema ideológico de dominación que las infantiliza, y afirma que al imponernos un lugar inferior dentro de su jerarquía (basado en las condiciones de sexo y raza), suprime nuestra humanidad precisamente porque nos niega el derecho a ser sujetos no solo de nuestro propio discurso, sino de nuestra propia historia. (GONZALES, 2020).

Estas obras articulan el cuerpo femenino como un territorio de memoria y resistencia, mostrando cómo la mujer andina enfrenta el dolor heredado sin renunciar a su identidad. Este cambio discursivo implica una apertura hacia narrativas más sensibles a la experiencia femenina indígena, aunque aún bajo la mirada mestiza y urbana (DETTLEFF, 2018).

Tanto Fausta como su madre Perpetua son representadas como mujeres quechua-hablantes dañadas por una sociedad indiferente, en el caso de Perpetua lleva la sabiduría ancestral que comunica un pasado tormentoso, siendo trasmisora intergeneracional del trauma, mientras que Fausta sería la interiorización del trauma entre dos mundos (el andino y el urbano), encarnando la marginalidad de la mujer andina migrante. Ambas reflejan la cosmovisión andina, en la que el cuerpo, la memoria y la naturaleza están entrelazados.

Por otro lado, en ese mismo entorno Máxima la prima de Fausta sería un contraste que refleja la mujer migrante pero adaptada y segura dentro del espacio urbano, simbólicamente funciona como un lazo entre la cultura andina y la ciudad, Máxima refleja la capacidad de adaptación y resiliencia de

algunas mujeres andinas frente a la modernidad y la vida en Lima. Ambas encarnan dos formas contrastantes de vínculo con la tradición y la corporalidad. Fausta se adscribe a los ritos funerarios para honrar a su madre, expresando a través de ellos la conexión con la cultura andina y sus símbolos de muerte, como el embalsamado y el ataúd. Máxima, en cambio, participa activamente en los ritos matrimoniales, asociados a la vida y la celebración, reflejando la cultura urbana y popular de Lima. Esta dualidad ritual evidencia la tensión cultural entre sierra y costa, mostrando diferentes maneras de relacionarse con la memoria, la tradición y la identidad (FINOL & CABREJO, 2020).

Aida, la pianista, sería como una antagonista blanca perteneciente a la élite burguesa peruana, esta relación entre Fausta y su empleadora sería como una representación contemporánea de la colonialidad del poder y las jerarquías sociales heredadas del colonialismo. La escena donde Fausta es observada y evaluada antes de ser contratada no es solo un acto cotidiano de desigualdad laboral, sino de una reproducción simbólica de la lógica esclavista y racista que históricamente deshumanizó a los cuerpos indígenas y afrodescendientes. La descripción del examen físico —de sus dientes, orejas, manos y cuello— remite directamente a la práctica de inspeccionar esclavos, revelando cómo los mecanismos coloniales de control del cuerpo siguen operando en las relaciones sociales contemporáneas (MAIA, 2018).

La relación entre Fausta y el pianista Aída simboliza una dinámica de poder profundamente desigual, donde la clase alta se apropia de los saberes y expresiones culturales de los sectores populares sin reconocer su valor ni otorgarles legitimidad. El intento de Aída por apropiarse de las canciones de Fausta —ofreciendo a cambio unas perlas que nunca entrega— evidencia un intercambio simbólico y material asimétrico, propio de una estructura social heredera del colonialismo. En este gesto se reproduce la lógica extractivista: la élite toma lo que considera útil o estéticamente valioso del mundo andino, sin reconocer la autoría ni la dignidad de quien lo produce. narra el peligro de vender nuestra propia ideología, argumentando que “como perlas a las que nos aferramos desesperadamente, corremos el riesgo de contribuir a la invisibilidad de nuestras hermanas, las mujeres de color” (ANZALDÚA, 1981)

7. OBRAS AUDIOVISUALES PERUANAS QUE REFLEJAN SECUELAS DEL CONFLICTO ARMADO

A lo largo de la historia cinematográfica peruana se han contado muchísimas historias sobre el conflicto armado, sobre todo historia basada en hechos reales, ya sean escritas o contadas por quienes tuvieron que vivir esa experiencia. Pero muy pocos largometrajes tienen como protagonistas a mujeres, ya que en la mayoría suelen ser personajes secundarios con poco tiempo en pantalla.

Muchas de las películas peruanas están basadas en hechos históricos o reales, en su mayoría tratan de reproducir el pasado tal como ocurrió, algunas veces suelen construir una versión seleccionada e interpretada. Los cineastas peruanos intentan transformar la historia en una narración coherente y atractiva para el público, pero sobre todo parcial.

Reconstruir el pasado implica elaborar narrativas que permiten a los sujetos definirlos a sí mismos, se debe entender quiénes son, de dónde provienen y a qué comunidad o tradición pertenecen. En este marco, la memoria no sólo funciona como un recurso individual, sino también como un deber social, pues recordar se convierte en una condición necesaria para mantener la pertenencia. En otras palabras, la integración a un colectivo exige la capacidad de compartir y actualizar una memoria común.

La memoria no es un objeto fijo o un simple depósito del pasado, sino un proceso activo de reconstrucción y creación. Los recuerdos no existen como entidades almacenadas, sino que se actualizan y reconfiguran cada vez que los evocamos, dándoles nuevos significados que ayudan a las personas y a las sociedades a dar sentido a su historia y a su identidad.

Películas como *El rincón de los inocentes*¹¹ (2005) y *Cuchillos*

¹¹ Película dramática dirigido por Palito Ortega Matute, estrenado en el 2005.

en el cielo¹² (2012) presentan a mujeres que lidian con traumas que el conflicto armado dejó en ellas. En el rincón de los inocentes nos muestra a una esposa coprotagonista violentada que después de la muerte de su esposo trata de luchar por justicia, mientras en que Cuchillos en el cielo basada en una historia real nos presenta a una protagonista que después de ser violada fue encarcelada, después de su libertad tiene que lidiar con esas secuelas producto del encarcelamiento y la violación.



Figura 9: El rincón de los inocentes (2005), dirigida por Palito Ortega Matute.

¹² Película dramática dirigido por Alberto Durán, estrenado en el 2012.



Figura 10: Cuchillos en el cielo (2012), dirigida por Alberto Durán.

Magallanes¹³ (2015) nos presenta a Celina, protagonizada por la misma actriz de la teta asustada Magaly Solier, Luego del desempeño y los logros obtenidos por la Teta Asustada, Solier fue convocada para ser parte en la opera prima del actor y director peruano Salvador del Solar, interpretar nuevamente a una mujer golpeada por el conflicto armado, Magaly tomó con responsabilidad y respeto el personaje de Celina Malqui a pesar de no ser el personaje principal de la cinta, es el catalizador de todos los acontecimientos que suceden en la misma.

¹³ Película dramática dirigido por Salvador del Solar, estrenado en el 2015.



Figura 11: Magallanes (2015), dirigida por Salvador del Solar.

El papel interpretado por Magaly Solier es el de una mujer ayacuchana introvertida, insegura, noble, de tez trigueña y rasgos andinos. A lo largo del filme su objetivo será el de salir adelante con su peluquería “Celeste” para mantener a su hijo, el cual es fruto del tiempo que estuvo en cautiverio como esclava sexual del Coronel Rivero (este último dato nunca es confirmado directamente, pero es algo que se puede deducir fácilmente). Malqui lleva consigo las cicatrices emocionales de su trauma. Desde su primer encuentro con Magallanes se le hace claro al espectador que ellos dos tienen algún tipo de conexión debido a la reacción de él al reconocerla. Es más adelante de la película donde se revelan los trágicos e inhumanos eventos por los que pasó.

La trayectoria de la actriz Magali Solier después su primera película Madeinusa dirigida también por Claudia Llosa la catapultó al ojo público siendo considerada como una de las promesas del cine peruano de su generación, en el artículo de Ricardo Bedoya dedicado a Magaly nos dice que ella encarna la síntesis de dos construcciones: la

naturalidad arraigada, aunque turbulenta de una muchacha andina y la sofisticación cosmopolita de rasgos étnicos. En el trayecto, los intermediarios culturales depuran, modifican e invierten los rasgos perturbadores de sus primeros papeles de la ficción, los de Madeinusa y La teta asustada. (BEDOYA, 2013 p193)

Magallanes muestra un Perú lleno de contrastes, lleno de estructuras sociales muchas veces injustas. Esas diferencias se destacan en el final de la película, considerado uno de los más fuertes de la historia del cine peruano: el monólogo que Celina pronuncia durante la intervención policial. Augusto lleno de culpa ofrece dinero a Celina como muestra de perdón por el accionar de su padre, ella se niega, más allá de saber exactamente qué es lo que responde, se entiende el espíritu.

“(…) la idea de ese monólogo en quechua surgió a raíz de un ejercicio que le pedí a Magaly Solier durante el casting. Le pedi que preparara un momento íntimo del personaje. Al hacerlo, improvisó en quechua y a mí me quedó claro que la escena de la comisaría debía hacerse así. Tomé la decisión de no subtítularla a pesar del debate que se generó al respecto al interior del equipo. Para mí era muy importante que quienes no hablamos quechua no sepamos con precisión lo que ella dice, aunque lográramos entender la acción general. Eso, en ese momento preciso de la película, tiene un valor específico, un significado que no hace falta subtítular. Subtítular el monólogo, por otra parte, hubiera equivalido a colocar un puente que los peruanos no nos hemos tomado la molestia de construir». (CISNEROS, 2015 p.3)

De todas formas, presentaré el texto en quechua y la traducción del monólogo de Celina ya que es muy importante que el lector pueda entender lo que este personaje desea reclamar:

(Quechua)

“Dinero, Qullqi,
 hamkunapa umaykichikpiqa qullqillam.
 chay qullqiwanchu ñuqataqa hampituwankichiq llapa ruwawasaykichita.
 mamayta taytaytachu kawsarichimunkichiqkay qullqiwán.
 untata munasqaykichkta ñuqawan ruraraqankichiq
 dirichuykunatamm saruparuwankichik...
 ¿imanataq kaypi kachkani?
 ¡Ah!
 ¿Imapaqtaq kaypi kachkani?
 haykapikaman suyasaq.
 dirichuykunatam sarupachkankichik kunanpas.
 manañan manchakuykichichu qamkunataqa.
 ni wamta,
 ni paytaq,
 ni pitaq”.

(Español)

“dinero, plata,
 en la cabeza de ustedes sólo dinero, sólo dinero.
 ¿Dándome esto ustedes van a curarme de todo lo que me han hecho?
 A mi padre, a mi madre ¿Van a hacerlos vivir con este dinero?
 Desde el inicio, ustedes han hecho lo que les ha dado la gana con mi persona”.
 Mis derechos los han pisoteado.
 ¿Para qué estoy aquí?
 ¿ah?
 ¿Para qué estoy aquí?
 ¿Hasta cuándo voy a esperar?
 Están pisoteando mis derechos.
 Ya no siento miedo de ustedes,
 ni de ti,
 ni de él,
 ni de nadie”.

La violencia de género y a la persistente polarización ideológica

en torno a la memoria del conflicto armado interno, a pesar de sus mecanismos comerciales de producción y circulación, esta película (Magallanes) no deja de ser un artefacto cultural incómodo (CISNEROS, 2015): sus contenidos no solo se erigen en contra de los intentos de borrar la memoria de la guerra interna, sino que además insisten en visibilizar las distintas dimensiones de aquella lógica de abuso (de género, racial, económico y cultural) que la película presenta como elemento fundamental de la sociabilidad del Perú neoliberal posconflicto.



Figura 12: Magallanes (2015), dirigida por Salvador del Solar.

En la mayoría de los casos, al enfrentarnos a una película, poseemos ciertas expectativas sobre el tipo de experiencia que esta ofrecerá. Cuando se trata de un documental, dichas expectativas suelen orientarse hacia la adquisición de conocimiento y la reflexión crítica. Este tipo de producción audiovisual no solo busca informar, sino también generar una respuesta emocional en el espectador, invitándolo a comprender y cuestionar realidades sociales, culturales o históricas (BORDWELL & THOMPSON, 2013). En este sentido, los documentales se configuran como un medio que trasciende el entretenimiento, al transmitir significados profundos y promover una conciencia más amplia sobre el mundo que representan.

Documentales que muestran las marcas que ha dejado el conflicto armado son muchas, pero al igual que las películas, son pocas las que muestran historias de mujeres que sobrevivieron a esos atentados. Uno de los

primeros documentales que muestran estos casos es Perú, la senda del terror¹⁴ (1984), es considerado uno de los más crudos por mostrar la etapa sangrienta de los inicios del Sendero Luminoso, partes en las que muestran las historias de mujeres que buscan justicia por la desaparición de su hijo, esposo y hermano, algunas de ellas siendo testigo del maltrato hacia ellos, bajo amenaza lo únicos que podían hacer era acatar lo que el perpetrador ordenase.

Mujeres en la Guerra¹⁵ (2005) muestra a mujeres organizadas para que el atentado terrorista no se vuelva a repetir en su comunidad, testimonios directos de las víctimas que no solo fueron afectadas por el accionar de Sendero Luminoso sino también por el mismo estado a través de los militares. El rol activo de las mujeres es lo que hace que este documental sea la fuerza en la preservación, ya que muestra a las mujeres más allá de ser víctima y sobreviviente, sino también como protagonistas del proceso de resistencia.

Historias desgarradoras narradas por las mismas sobrevivientes hacen notar la magnitud de violencia que vivieron, el cortometraje Totos, memoria de un pueblo¹⁶ tiene muchas declaraciones, pero el más trascendente es el de Marina Ubilluz en ella narra que después de ser víctima de los militares no tuvo una vida normal.

“(…) sexualmente de la violación ya no he podido superar, no he podido ni casarme, porque, cuando eh enamorado si alguna vez encontré me decían que estoy traumada, que no sirvo ni para tener sexualidad, me han humillado por eso me he quedado sola ... como voy afrontar un hogar, como voy a traer un hijo al mundo, no he querido tener ni familia “(HISTORIA DISPONIBLE, 2016 – 00:23:15).

14 Documental dirigido por Palito Vicente Romero, estrenado en el 1984. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xl8n53Yzams>

15 Documental dirigido por Felipe Degregori, estrenado en el 2005. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SHZzAhTJbiA>

16 Documental dirigido por Luis Cintora, estrenado en el 2016. Disponible en: <https://vimeo.com/126590652>



Figura 13: Totos, memoria de un pueblo (2016), dirigida por Luis Cintora.

Tras una experiencia de violación sexual, las capacidades afectivas y relacionales de la persona suelen verse profundamente alteradas. Con frecuencia se instala un temor persistente y una marcada desconfianza que dificulta la construcción de nuevos vínculos. El trauma genera una asociación forzada entre sexualidad, dolor y tortura, una “soldadura” que resulta extremadamente difícil de deshacer. Como consecuencia, tanto la vida sexual como la posibilidad de establecer intimidad y cercanía emocional pueden quedar gravemente afectadas (CVR, 2003).

El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM)¹⁷ surge como una iniciativa del Estado peruano, con apoyo de la cooperación internacional, en cumplimiento de las recomendaciones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, para crear un espacio público que preserve y difunda la memoria de los hechos ocurridos durante el conflicto armado interno en el Perú. Su objetivo no se limita únicamente a relatar cronológicamente los hechos de violencia, sino que busca generar una reflexión crítica sobre sus causas y consecuencias, así como promover la tolerancia, la inclusión social y la defensa de los derechos humanos.

Desde sus inicios, el LUM adoptó un enfoque de género, reconociendo que las mujeres sufrieron de manera particular las consecuencias del terrorismo y de la respuesta estatal. A través de sus exposiciones permanentes y temporales, el museo visibiliza la experiencia de mujeres que

¹⁷ Página oficial: <https://lum.cultura.pe/>

fueron víctimas de violencia sexual, desapariciones forzadas de familiares, desplazamiento interno, estigmatización social y pérdida de medios de vida. Estas experiencias no se presentan de manera aislada, sino integradas dentro de la narrativa del conflicto, mostrando cómo las mujeres no solo fueron afectadas por la violencia directa, sino que también cargaron con las secuelas sociales, económicas y culturales de la guerra.

Su diseño museográfico, que combina narrativa visual, sensorial y documental, refuerza la presencia de estas mujeres en la historia del conflicto armado, asegurando que su sufrimiento, resistencia y legado no sean olvidados. En suma, el LUM no solo recuerda a las mujeres afectadas por la violencia política, sino que garantiza su reconocimiento público, contribuyendo a la construcción de una memoria colectiva inclusiva y con perspectiva de género.

El LUM utiliza testimonios audiovisuales, fotografías, objetos personales y documentos históricos para construir un relato que centra la voz de las mujeres, reconociéndolas como protagonistas de la memoria colectiva. se convierte en un espacio que homenajea a las mujeres víctimas y sobrevivientes, al mismo tiempo que las integra dentro de la memoria histórica del país. En este caso nos vamos a enfocar mucho en material audiovisual, medio que ha funcionado de forma esencial para visibilizar las historias de mujeres que sufrieron las secuelas del conflicto armado, testimonios como el de Martina Gavilan Huaman¹⁸, narra que:

“(…) mis dos hijos murieron de susto, uno cuando estaba embarazada, por la pena, mi bebé se había ennegrecido en mi vientre y una semana después de nacido, murió.” (HISTORIA DISPONIBLE, 2021 – 00:04:31).

18 Historia disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jWhBaymGrR4>



Figura 14: Pobladores de Uchuraccay cuentan sus experiencias: la violencia de Sendero Luminoso y la respuesta comunal, etc. (2021), Centro de documentación e investigación LUM.

O la historia de la tía de Felicita Pérez¹⁹:

“(...) también murieron los dos hijitos de mis tías. De mi tía Dionisia, murió uno. De mi tía Emiliana, igual murió otro. Todos murieron de susto porque lactaban leche asustada, no podían auxiliar a los bebés porque vivían huyendo.” (HISTORIA DISPONIBLE, 2021 - 4:55).



Figura 15: Pobladores de Uchuraccay cuentan sus experiencias: la violencia de Sendero Luminoso y la respuesta comunal, etc. (2021), Centro de documentación e investigación LUM.

Los materiales audiovisuales que hay en LUM invitan a repensar el pasado, mediante las historias y cantos de mujeres hacia sus hijos, padres o

¹⁹ Historia disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jWhBaymGrR4>

esposos suelen generar empatía y reflexión crítica en el espectador. Documental: Santuario²⁰ es uno de los documentales que muestra a mujeres que luchan por justicia, otras por seguir adelante con sus traumas, con miedo a que sus descendientes mujeres pasen por lo mismo:

“(…) cuando nacieron mis nietas sentí alegría, pero por otra parte pienso ¿para qué vienen los niños a este mundo?, ¿para sufrir como yo? me da más pena porque son mujercitas, si fueran varones, trabajando ayudarían a su mamá” (HISTORIA DISPONIBLE, 2017 – 00:10:16).



Figura 16: Documental: Santuario (2017), Centro de documentación e investigación LUM.

Los medios audiovisuales pueden desempeñar un papel muy importante en la forma en que las sociedades enfrentan su dolor y su memoria. Las películas que abordan experiencias traumáticas permiten que los espectadores se acerquen a lo vivido, lo comprendan y en cierta forma participen de un proceso simbólico de sanación. En el caso del Perú, las producciones que retratan la época del Conflicto Armado Interno no solo sirven para recordar, sino también para reconocer las heridas colectivas que aún marcan al país. Estas representaciones se convierten en espacios de memoria, en huellas que mantienen vivo el diálogo con el pasado y abren la posibilidad de imaginar un futuro más consciente y reconciliado.

²⁰ Historia disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=V5rzpmXJLFs>

CONCLUSIÓN

Las reflexiones finales de este estudio permiten comprender que *La teta asustada* constituye una obra fundamental dentro del cine peruano contemporáneo, no solo por su aproximación poética al trauma heredado, sino también por su capacidad de visibilizar una realidad histórica frecuentemente silenciada. Desde la introducción del análisis, se reconoce que la película de Claudia Llosa abre un espacio para revisar el impacto del conflicto armado interno en la subjetividad de las mujeres andinas, configurando un relato donde la memoria individual y colectiva se entretajan con la identidad cultural.

El recorrido histórico demuestra que la película dialoga estrechamente con el contexto de violencia política vivido en el Perú, reconociendo las secuelas que persisten décadas después. Esta contextualización permite comprender la profundidad del trauma representado en la puesta en escena: cada gesto, encuadre y símbolo revela las marcas psicológicas que la protagonista carga, evidenciando cómo el origen del trauma trasciende el cuerpo y se manifiesta en formas de aislamiento, miedo y desconfianza. La narrativa cinematográfica, así, construye un lenguaje visual que da materialidad a lo intangible.

En este marco, el análisis de las canciones andinas adquiere especial relevancia. Estas melodías no solo funcionan como un puente entre pasado y presente, sino que operan como herramientas de resistencia cultural. El canto, más que un recurso estético, se convierte en un vehículo de resiliencia que permite a la protagonista reconectar con su identidad y transformar su dolor. Desde esta perspectiva, las expresiones musicales se plantean como un acto político de recuperación de la memoria frente a un sistema que históricamente ha marginado a las voces andinas.

Paralelamente, la representación de la mujer andina en el filme ofrece una mirada compleja y alejada de estereotipos. La protagonista encarna tanto la fragilidad derivada del trauma como la fortaleza que emerge de la tradición y de los lazos comunitarios. Esta dualidad permite reflexionar sobre la

situación de las mujeres que vivieron y heredaron las consecuencias del conflicto armado, destacando su capacidad de resistencia en un entorno que las ha invisibilizado. La película, en este sentido, actúa como un espacio simbólico de reivindicación.

Finalmente, al situar *La teta asustada* dentro de un panorama mayor de obras audiovisuales peruanas que abordan las secuelas del conflicto, se evidencia la importancia del cine como medio para reconstruir narrativas históricas. Estos trabajos enriquecen el debate sobre la memoria, la justicia y la reconciliación, aportando perspectivas necesarias para entender la persistencia del trauma en la sociedad actual. Las conclusiones de esta tesis reafirman que el arte, y en particular el cine, tiene un rol fundamental en la elaboración colectiva del pasado y en la búsqueda de nuevas formas de sanar.

REFERENCIAS

ANZALDÚA, G. (2000) Falando em línguas: uma carta para as mulheres do terceiro mundo. Revista Estudos Feministas. Florianópolis, v. 8, n. 1, 2000. p. 229-235.

BENJAMÍN, Walter. (2006) Obras completas. 7 vol. Tradicional. Alfredo Brotons Muñoz et al. Madrid: Abada, 2006. Impreso.

BERNALES, Enrique y GOMEZ, Leila. (2017) Ensayos sobre letras, historia y sociedade: reseñas Iberoamericanas. Vol. 17, N°65, 2017, pags. 93-106

BEDOYA, Ricardo. (2013) La imagen publicitaria de la actriz Magaly Solier: entre el exotismo y la re-afiliación. Contratexto [en línea]. 2013, (21), 191-207 [fecha de Consulta 30 de Septiembre de 2025]. ISSN: 1025-9945. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=570667384009>

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin (2013). A arte do Cinema: Uma traducao, pg 592 ./ David Bordwell, Kristin Thompson; traducao: Roberta Gregoli. - Campinas, SP: Editoria da UniCamp; Sao Paulo, SP: Editora da USP, 2013. BiUnila.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN (2003). Informe Final. Lima: CVR, 2003. Disponible en: <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>. Acceso en: 25 oct. 2025.

CHINKIN, C. Gender and Armed Conflict. En A. Clapham, P. Gaeta & M. Sassoli (eds.). The 1949 Geneva Conventions: A Commentary. Oxford University Press 2015.

CHAUCA, Edward; RAMÍREZ, Rafael; SITNISKY-COLE, Carolina. (2010) "No pretendo retratar la realidad. Pretendo interpretar un tema para sacar discusiones que tenemos reprimidas": Una entrevista con Claudia Llosa. 2010. Disponible en: <https://escholarship.org/uc/item/51z578v6>

CISNEROS, Renato (2015). «Magallanes», de Salvador del Solar. No somos libres. Programa Ibermedia, 15 de setiembre. <http://www.programaibermedia.com/nuestras-cronicas/magallanes-de-salvador-del-solar-no-somos-libres/> (fecha de consulta: 23-1-2017)

CORNEJO POLAR, Antonio. (1994) Escribir en el Aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas. Lima. Editorial Horizonte. 1994.

DETTLEFF, J. (2018). Representación de las mujeres andinas en las películas peruanas sobre el conflicto armado interno. Revista Mediaciones, 14(20), 113–128.

DE LAURETIS, Teresa (2006) "La tecnología del género" (traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet, tomado de Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction, London Macmillan Press, 1989, pp. 1-30), en revista Mora N° 2, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. pp. 6-34.

FINOL, José, y CABREJO, José. (2020) La leche y la sangre, el cuerpo y el espíritu: significaciones de lo corporal en La teta asustada, de Claudia Llosa. (2020). Signo y Pensamiento, 39. Disponible en: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp39.lsce>

GARCIA, Carmela. (2021) La protección de las mujeres en conflictos armados: Reflexiones desde la perspectiva del Derecho Internacional. 2021 IUS ET VERITAS, (63), pag 135-166. Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima, Perú) Disponible en: <https://doi.org/10.18800/iusetveritas.202102.007>

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego (1608). Arte y diccionario quechua-español. Ed. corregida y aumentada por los RR.PP. Redentoristas, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1901. Disponible en: <https://bibliotecadigital.bnpp.gob.pe/items/d0fb8845-f637-4e13-af48-4b24a930405f;origin=internal>

GONZALEZ, Léila (2020). Por um feminismo Afro-latino-americano. In: HOLLANDA, H. B.et al.(Orgs.). Pensamento feminista hoje:perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 39-51

GUZMÁN, Adriana. (2019) Descolonizar la memoria, descolonizar los feminismos. La Paz: Tarpuna Muya, 2019.

PIÑUEL, Iñaki. (2023) ¿Cómo procesar el trauma? 13 de noviembre 2023. YouTube Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VjhpodbXijc>

JAY, Martin. (2005) Songs of Experience. Berkeley: U of California P, 2005. Impreso.

KNOESTER, K. (2010). "La Teta Asustada" – an overview. <https://es.scribd.com/document/32743298/La-Teta-Asustada-an-overview>

LUGAR DE LA MEMORIA, LA TOLERANCIA Y LA INCLUSIÓN SOCIAL (LUM). Material audiovisual disponible en: <https://www.youtube.com/@lugardelamemoria>. Acceso en: Oct. 2025.

LLOSA, Claudia. (2010) Conferencia de prensa 03/2010. Perú USA Southern CA. YouTube Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ID40GyC0rI8>

MAIA, R.S. (2018) "No me olvide": memória, gênero e violência na narrativa fílmica de La teta assustada - .Caderno Espaço Feminino,v. 31, n. 1, 2018, p. 86-103.

MAMANI, Mauro. (2022) Kaparikuy-pacha: grito para desterrar el dolor del espacio-tiempo en la poesía quechua de José María Arguedas. Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, 11(26), 186-197.

MARQUÉS, P. (1995). Introducción al lenguaje audiovisual. Universitat Autònoma de Barcelona, Departamento de Pedagogía Aplicada.

MURUETA, Marco y OROZCO, Mario (2014). Psicología de la violencia: Causas, preservación y afrontamiento. Tomo II , 2ª edición. Editorial El Manual Moderno, S.A. de C.V. Pag 11-12. Disponible en: <https://booksmedicos.org/>

PAGÁN-TEITELBAUM, I. (2008). El glamour en los Andes: La representación de la mujer indígena migrante en el cine peruano. Lima: Cendoc-Chirapaq.

RUEDA, Caarolina. (2015) Memory, Trauma, and Phantasmagoria in Claudia Llosa's *La teta asustada*. University of Oklahoma. Johns Hopkins University Press Volumen 98, Number 3, September 2015.

SANTOS GUERRA, M. Á. (1984). *Imagen y educación*. Madrid: Anaya.

THEIDON, Kimberly. (2004) *Entre Prójimos: El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004. Impreso.

THEIDON, K., (2006). Género en transición: sentido común, mujeres y guerra. *Cuadernos de Antropología Social*, (24),69-92.[fecha de Consulta 20 de Octubre de 2025]. ISSN: 0327-3776. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180914244003>

VARAS, Patricia (2012): "Posmemoria femenina en *La teta asustada*". In: *Letras femeninas*. Vol. XXXVIII, Nro. 1, Verano 2012. Arizona: SILC-Spanish Program, 31-41.

VARAS, P. (2011). Memoria y trauma en el cine peruano contemporáneo: *La teta asustada* de Claudia Llosa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 74, 257–273.

ZAVALA, V. (2017). *La mujer andina en el imaginario cultural peruano: Entre la tradición y la modernidad*. Lima: Fondo Editorial PUCP.