

Código:	2	0	2	4	0	7	9	8	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESTUDIOS GENERALES LETRAS

TRABAJO INDIVIDUAL

Título: “Yo lo vi todo desde tu vientre. Lo que te hicieron, sentí tu desgarró”: Representación del trauma transgeneracional de las mujeres andinas sobrevivientes de violencia sexual durante el conflicto armado interno en la película *La teta asustada* (2009)

Nombre: Crisanto Gutierrez Adriana Michely

Tipo de evaluación: Monografía

Curso: Investigación Académica (INT124)

Horario: 0306

Comisión: 306B

Profesor: Raúl Silva

Jefe de Práctica: Karla Cabrera

SEMESTRE 2025-1

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo demostrar que *La teta asustada* (2009) representa el trauma transgeneracional de las mujeres andinas víctimas de violencia sexual durante el conflicto armado interno en el Perú a través de símbolos corporales, el silencio y el canto como mecanismo de memoria y resistencia heredada. Esta representación se refleja en el cuerpo de Fausta, marcado por el miedo materno y simbolizado tanto en la enfermedad asociada a la leche materna como a la inserción del tubérculo como mecanismo de autoprotección. Asimismo, el componente sonoro adquiere un papel central: el silencio actúa como forma de resistencia, mientras que el canto en quechua canaliza el dolor materno y preserva la memoria ancestral. Para sostener esta propuesta, el trabajo explica, en primer lugar, la violencia contra la mujer andina durante la guerra interna, el concepto de trauma transgeneracional y el proceso de elaboración del objeto de estudio. Posteriormente, se analiza cómo la película representa esta herencia traumática. Para ello, se realizó una búsqueda exhaustiva de investigaciones académicas digitales y una observación minuciosa del filme. En este sentido, han resultado valiosos los aportes de especialistas como Enrique Albites, Leila Gómez, José Enrique Finol, José Carlos Cabrejo, Kimberly Theidon, entre otros, cuyas investigaciones han enriquecido este trabajo. Este trabajo determina que *La teta asustada* (2009) representa el trauma transgeneracional mediante respuestas físicas, emocionales y simbólicas que expresan el dolor heredado y formas de resistencia al olvido.

Palabras clave: trauma transgeneracional, conflicto armado interno, violencia sistemática, *La teta asustada*

Tabla de contenido

Introducción	4
Capítulo 1: Vientres marcados por la guerra: violencia andina, memoria transgeneracional y su representación cinematográfica	7
1.1 Territorio de dolor: violencia contra la mujer en la región andina durante el conflicto armado interno peruano	7
1.2 Memorias que no mueren: el trauma transgeneracional desde Dangerfield y otras perspectivas contemporáneas	11
1.3 <i>La teta asustada</i> (2009): proceso de creación e impacto cinematográfico	14
Capítulo 2: El trauma transgeneracional de las mujeres andinas marcadas por la violencia sexual como huella corporal y emocional en <i>La teta asustada</i> (2009)	19
2.1 El cuerpo como archivo del dolor: huellas del trauma transgeneracional en las mujeres andinas	19
2.1.1 La teta asustada: enfermedad del miedo sembrado en el vientre materno	20
2.1.2 El refugio bajo la piel: el tubérculo como escudo simbólico	22
2.2 Heridas que hablan: entre el silencio y el canto del trauma heredado	24
2.2.1 Shhh...: el eco mudo del trauma transgeneracional	25
2.2.2 Cantos que duelen: melodías del dolor que no cesan	27
Anexos	31
Conclusiones	34
Bibliografía	37

Introducción

Entre 1980 y 2000, el Perú atravesó uno de los episodios más devastadores de su historia republicana: el conflicto armado interno. Esta guerra enfrentó al Estado y a grupos subversivos como el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) y Sendero Luminoso. Si bien la guerra interna afectó a todo el país, fueron las regiones andinas las más golpeadas, dejando miles de víctimas entre hombres, mujeres y niños. En ese sentido, el conflicto se caracterizó por una elevada cifra de muertes, desapariciones forzadas y graves violaciones a los derechos humanos. Dentro de este escenario, las mujeres andinas fueron especialmente vulnerables, sufriendo violencia sexual y física por parte tanto de los grupos subversivos como de las Fuerzas Armadas. Muchas resultaron embarazadas producto de estos abusos y, sin acceso a atención ni reparación, transmitieron ese dolor no elaborado a sus hijos/as, en su proceso conocido como trauma transgeneracional. Desde esta herida colectiva emerge *La teta asustada* (2009), dirigida por Claudia Llosa, que representa de forma simbólica y poética el trauma heredado por las hijas de mujeres andinas violentadas durante el conflicto. La historia sigue a Fausta, una joven marcada por el miedo y el sufrimiento transmitidos por su madre, víctima de violencia sexual. Aunque la narración es ficticia, se basa en estudios antropológicos y testimonios reales, lo que le otorga una notable fuerza testimonial.

A partir de esta contextualización, surge una pregunta clave en torno a esta película: ¿de qué manera se representa el trauma transgeneracional de las mujeres andinas que sobrevivieron a la violencia sexual durante el conflicto armado interno peruano (1980-2000) en la película *La teta asustada* (2009)? Como veremos a continuación, la película representa dicho trauma a través de una poderosa simbología corporal y una dimensión sonora profundamente emocional.

Para ello, se plantea como hipótesis central que, en el desarrollo del filme peruano, el trauma heredado se inscribe en el cuerpo y en la subjetividad de Fausta, revelando las distintas formas en las que se manifiesta este dolor. Por un lado, la enfermedad conocida como la “teta asustada” simboliza la transmisión del miedo materno a través de la leche, convirtiendo el cuerpo de Fausta en un archivo vivo del trauma. Asimismo, su decisión de insertarse una papa en su zona íntima representa un mecanismo de defensa frente a la amenaza de una posible agresión sexual. Por otro lado, el trauma transgeneracional

también se proyecta en dos formas expresivas: el silencio y el canto. En primera instancia, el mutismo de Fausta no debe interpretarse como una mera ausencia de voz, sino como una forma activa de resistencia frente a un entorno que ha normalizado la violencia. En segunda instancia, sus cantos en quechua, ya sean improvisados o heredados, canalizan el dolor transmitido por su madre, resignifican su historia y actúan como un gesto de memoria y supervivencia frente al olvido.

Con el propósito de desarrollar lo mencionado, el presente trabajo se estructura en dos capítulos. En el primer capítulo, se explican las formas específicas que adoptó la violencia contra la mujer andina durante el conflicto armado interno. Asimismo, se explica el concepto de trauma transgeneracional desde la perspectiva de distintos autores contemporáneos. Finalmente, se explica el proceso de elaboración y el impacto cinematográfico de la película *La teta asustada* (2009), considerando que es un filme nacional. En el segundo capítulo, se ofrece una respuesta a la pregunta central de esta investigación mediante el análisis de dos dimensiones. Por un lado, se analiza el cuerpo de las mujeres andinas como archivo del dolor, revelando las huellas de trauma transgeneracional a través de la memoria corporal. Para conseguir esto, se explica la enfermedad conocida como “teta asustada” como manifestación del trauma heredado a través de la leche materna, y se explica el uso del tubérculo como símbolo de protección frente al trauma heredado y al miedo. Por otro lado, se analiza la voz andina como expresión del trauma transgeneracional en *La teta asustada* (2009). Para ello, se analiza el silencio de la protagonista, Fausta, como una forma de resistencia y memoria del dolor heredado, y se analizan los cantos en quechua como expresión del dolor de la herida emocional transmitida.

Esta investigación resulta relevante porque visibiliza las secuelas que aún cargan muchas hijas de mujeres andinas víctimas de un Estado que, lejos de protegerlas, respondió con violencia durante el conflicto armado. Al explorar estas huellas heredadas en *La teta asustada* (2009), se abre un espacio para empatizar con la protagonista y reflexionar sobre un pasado que sigue presente. De esta manera, en un contexto de persistente olvido institucional y social, esta monografía se convierte en un acto de memoria que busca dar voz a quienes fueron silenciadas.

Considero importante señalar que este tema de investigación no nació de manera repentina, sino a partir de una experiencia académica y personal. Todo comenzó en el

curso de Cine, dictado por la directora Carmen Díaz, donde se abordó el cine latinoamericano y se presentaron las obras de Claudia Llosa, destacando entre ellas *La teta asustada* (2009). Esta película me impactó profundamente, no solo por su estética, sino por la intensidad con que representa el dolor heredado. A partir de esa experiencia, nació en mí el interés por comprender mejor cómo el trauma transgeneracional se aloja en el cuerpo y la memoria, y cómo el cine puede visibilizarlo.

Para este proceso de investigación, han sido fundamentales diversos estudios académicos, en especial el trabajo en campo de Kimberly Theidon, *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de reconciliación en el Perú* (2004). Esta obra no solo inspiró el guion de *La teta asustada* (2009), sino que también proporcionó valiosos testimonios sobre la violencia vivida durante el conflicto. Asimismo, para comprender el concepto de trauma transgeneracional, fueron esenciales los aportes de Ximena Faúndez y Maricielo Cornejo en su ensayo *Aproximaciones al estudio de la Transmisión Transgeneracional del Trauma Psicosocial*, así como el estudio de Patrizia Violi, *Los engaños de la posmemoria*. Por otro lado, para analizar cómo se representa este trauma en el filme, fueron claves los estudios centrados en su dimensión corporal y sonora. En ese sentido, el artículo de Patrizia Varas, *Posmemoria en La teta asustada*, fue útil para explorar cómo los cantos en quechua expresan el dolor heredado, mientras que el trabajo de José Carlo Cabrejo y José Enrique Finol, *La leche y la sangre, el cuerpo y el espíritu: significaciones de lo corporal en La teta asustada, de Claudia Llosa*, permitió entender el cuerpo de Fausta como un espacio simbólico marcado por el miedo y la memoria del trauma.

Capítulo 1

Vientres marcados por la guerra: violencia andina, memoria transgeneracional y su representación cinematográfica

A finales del siglo XX, el Perú vivió un periodo de extrema violencia durante el conflicto armado interno. Este episodio provocó un clima de extrema violencia, donde la población civil quedó atrapada entre ambas fuerzas. Como consecuencia, se cometieron graves vulneraciones a los derechos humanos, afectando de manera desproporcionada a las mujeres andinas, quienes no solo sufrieron agresiones físicas y sexuales, sino también profundas heridas emocionales. En muchos casos, el intento de silenciar el dolor o de evitar revivir la experiencia traumática dio lugar a la transmisión inconsciente de ese sufrimiento a sus descendientes. Tras estos años de violencia y silencio, diversas expresiones artísticas comenzaron a emerger como mecanismos de denuncia, memoria y elaboración simbólica del sufrimiento vivido. Entre ellas, el cine peruano desempeñó un papel clave al representar las huellas dejadas por la guerra interna, visibilizando experiencias y subjetividades frecuentemente ignoradas por los discursos oficiales. En este contexto, el presente capítulo se propone explicar las formas específicas que adoptó la violencia contra la mujer andina durante la guerra interna. Asimismo, se busca explicar el concepto de trauma transgeneracional a partir de las principales propuestas teóricas elaboradas por José Cabrera, Philip Dangerfield, Patrizia Violi, Ximena Faúndez y Marcela Cornejo. Finalmente, este capítulo se propone explicar el proceso de creación y el impacto cinematográfico de *La teta asustada* (2009), considerando que se trata de una producción peruana de gran relevancia.

1.1 Territorio de dolor: violencia contra la mujer en la región andina durante el conflicto armado interno peruano

Durante los años más oscuros del conflicto armado interno en el Perú (1980-2000), la región andina fue estigmatizada y convertida en un territorio marcado por la exclusión, el abandono estatal y la represión sistemática. En el imaginario dominante, este espacio fue reducido a una zona atrasada, peligrosa y subversiva, habitada principalmente por “sujetos subalternos que representan el atraso, lo inútil, lo que da asco y [lo que] se debe eliminar” (Manrique et al., 2023, p. 201). Esta visión reduccionista y deshumanizante deja en evidencia cómo se construyó un discurso que no solo legitimó la marginación de

los pueblos andinos, sino que además sirvió como justificación simbólica y práctica para ejercer violencia sistemática contra sus habitantes, especialmente contra las mujeres, quienes fueron las más invisibilizadas y brutalmente violentadas.

En este contexto de militarización y persecución, las fuerzas del orden instalaron una serie de bases militares contrasubversivas en diversas zonas de los Andes, con el principal objetivo de tomar el control del territorio, proporcionar seguridad a las/os campesinas/os y eliminar la presencia de los grupos armados, como Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). No obstante, las fuerzas del Estado perpetraron graves violaciones contra los derechos humanos de estas poblaciones, lo cual evidencia que el accionar estatal no se limitó a operaciones militares, sino que incluyó actos de represión y agresión. Este accionar tuvo consecuencias particularmente devastadoras sobre las mujeres campesinas pobres y quechua hablantes. Si bien los grupos subversivos también perpetraron crímenes atroces, como asesinatos colectivos, reclutamientos forzados y amenazas, fueron las fuerzas del Estado quienes concentraron la mayor responsabilidad. Tal como lo señala Mantilla (2006): los agentes del Estado fueron responsables del 83% de las violaciones de derechos humanos cometidas contra mujeres andinas, mientras que los grupos subversivos fueron responsables del 11% (p. 338). Estas cifras reflejan que la violencia de género ejercida por el Estado no fue incidental, sino una estrategia de dominio y control sobre cuerpos considerados como descartables.

Según Mantilla (2006), la violencia ejercida contra las mujeres andinas durante el conflicto armado interno adoptó múltiples formas brutales, ya que cerca de la mitad de ellas fueron ejecutadas extrajudicialmente, mientras que un poco más de una cuarta parte fue víctima de detenciones arbitrarias, y una proporción similar fue sometida a torturas físicas y psicológicas (p. 326). La magnitud de esta violencia se puede evidenciar en el siguiente testimonio:

Esto de mi ojo me han hecho los soldados, esos qanras, allqus [sucios, perros]. Han malogrado mi vida, me han dañado y ahora no puedo ver bien. A veces caigo en la oscuridad. Así, la vez pasada también me he caído con dos baldes llenos de

agua y me he hecho esta herida en mi cara. Esos antes pues, venían a mi casa diciéndome “terruca”. (Theidon, 2004, p. 110)

Este crudo relato no solo refleja el daño físico sufrido, sino también la humillación y la estigmatización constantes que muchas mujeres soportaron al ser tratadas como enemigas por el simple hecho de ser campesinas o vivir en zonas consideradas como “rojas”. Sin embargo, estas no fueron las únicas formas de violencia que debieron soportar. De acuerdo con Mantilla (2006), al menos una de cada seis mujeres andinas fue víctima de secuestro o desaparición forzada, y aproximadamente una de cada diez sufrió violencia sexual (p. 326). Estas cifras evidencian con gran contundencia la magnitud del sufrimiento que vivieron las mujeres en medio del conflicto, así como la carga específica de violencia que recayó sobre sus cuerpos y vidas.

Entre las múltiples formas de violencia ejercidas contra la mujer andina, la más desgarradora y recurrente fue la violencia sexual. Durante los años del conflicto armado interno en el Perú, esta cruel práctica no solo fue tolerada, sino utilizada como una verdadera arma de guerra. Como señala Sastre (2021), a través de la violencia sexual “se controló a la población, se castigó a los hombres simbólicamente, se deshumanizó al enemigo y se destruyó a la comunidad, lo que significó su muerte social” (p. 75). De esta manera, el cuerpo de las mujeres se convirtió en un campo de batalla donde se expresó el dominio, el castigo y la humillación hacia toda la comunidad andina. Esta lógica de control y sometimiento se hace dolorosamente evidente en el caso de Eulogia, una joven con discapacidad cuya historia fue relatada por varias comuneras:

Los soldados bajaban de la base por las noches y entraban en casa de Eulogia y de su abuelita. Hacían cola para violarla, aprovechando su incapacidad para expresar verbalmente su dolor [...] No podíamos hacer nada, teníamos miedo [de que nos visiten] también. (Theidon, 2006, p. 108)

Estas narraciones no son casos aislados, sino que forman parte de un patrón sistemático de violencia que se repite en numerosos testimonios. En todos los testimonios que se han leído para el desarrollo de este subcapítulo, se han identificado elementos comunes que revelan la brutalidad ejercida contra las mujeres andinas durante el conflicto armado. Un componente recurrente es que muchas de estas mujeres fueron forzadas a mantener relaciones sexuales con militares y guerrilleros; si se resistían a desvestirse, eran desnudadas a la fuerza, golpeadas, insultadas y violadas con extrema crueldad. Además, se puede evidenciar el uso de amenazas constantes para silenciarlas y someterlas (Sastre, 2021, pp. 79-81). Entre las amenazas e insultos más frecuentes que recibían las mujeres andinas se encuentran expresiones como: “¡Cállate, carajo! si gritas ahorita te mato, te meto bala”, o cuando intentaban denunciar lo ocurrido, ellas eran amedrentadas con frases como: “[N]o me vas a denunciar, si en caso de (sic) denuncias te voy a denunciar como terruca y te voy a mandar presa” (Sastre, 2021, pp. 79-81).

Este tipo de violencia, en particular la sexual, puede explicarse a partir de la situación de extrema vulnerabilidad en la que se encontraban muchas mujeres andinas durante la guerra interna en el Perú. Una gran parte de las víctimas eran jóvenes, de apenas 15 y 16 años, las cuales para muchas de ellas era su “primera vez”. Estas adolescentes, sin recursos para defenderse y frente a la amenaza constante de hombres armados, no podían oponerse (Sastre, 2021, p. 80). Sin embargo, no solo las menores fueron víctimas de estos abusos. También fueron atacadas muchas adultas mayores, cuyas condiciones físicas les impedían resistirse, así como mujeres que habían sido abandonadas por sus esposos, quedando solas y sin ningún tipo de protección en un entorno profundamente hostil (Sastre, 2021; Theidon, 2006). Como se puede observar, en todos estos casos, la diferencia de poder era abismal, ya que los agresores no solo contaban con la fuerza física y el respaldo de las armas, sino también con una autoridad impuesta por el terror. De esta manera, muchas mujeres fueron tratadas como botín de guerra, reducidas a objetos de satisfacción y castigo, utilizadas por los perpetradores como una forma de ejercer dominio y control sobre las comunidades.

Esta situación de peligro constante llevó a que muchas mujeres quedaran embarazadas como resultado de las violaciones. Según Sastre (2021), muchas de ellas se convirtieron en madres solteras, criando a hijos sin la presencia ni el reconocimiento de sus padres biológicos, quienes, en la mayoría de los casos, eran sus propios agresores (p. 82). Estos niños/as crecieron marcados por el abandono, mientras sus madres exigían que

los responsables “asuma[n] las responsabilidades que le[s] corresponden” (Sastre, 2021, p. 83). Las expresiones de las mujeres andinas que fueron víctimas de violencia sexual revelan que el daño sufrido no solo se limita a lo físico, sino que también aluden a una herida profunda en su dignidad, la cual se manifiesta en sentimientos persistentes de vergüenza, culpa y silencio. Este sufrimiento se agrava aún más por el abandono que muchas mujeres andinas experimentaron por parte de sus esposos, quienes, en lugar de brindar apoyo, se escaparon a las ciudades. Así lo expresa con dolor una de ellas en el siguiente testimonio:

Por atajar a mi hija mayor a mí me han violado porque no he dejado que violen a mi hija. Por eso mi hija dice: “Por salvarme a mí te han violado”, diciendo, y a causa de eso sufro sola. Hasta mi esposo me ha dejado a raíz de eso pues me ha dejado, porque la gente decía que las mujeres de Hualla son sobra de los militares. (Theidon, 2004, p. 115)

Este testimonio refleja la profunda injusticia que enfrentaron muchas mujeres andinas durante el conflicto armado interno, ya que no solo fueron víctimas de violencia sexual, sino también del rechazo social y familiar. La frase “sobra de los militares” resume muy bien la forma deshumanizante en que fueron percibidas como cuerpos marcados por la violencia, y no como personas dignas de compasión, respeto o justicia.

1.2 Memorias que no mueren: el trauma transgeneracional desde Dangerfield y otras perspectivas contemporáneas

Como se mencionó anteriormente, la violencia ejercida contra las mujeres andinas durante la guerra interna no solo se manifestó en el plano físico, sino que tuvo un profundo impacto psicológico y emocional. En este contexto, Cabrera (2023) sostiene que aquellas que sufrieron detenciones forzadas, torturas, violaciones sexuales y constantes humillaciones que atentaron contra su dignidad como mujeres andinas pueden ser consideradas como víctimas de experiencias profundamente traumáticas, al haber sido

expuestas a niveles extremos de agresividad y deshumanización (p. 61). Estas vivencias marcaron sus relaciones familiares y sociales, ya que, a pesar del terror sufrido, muchas de ellas se vieron obligadas a reinsertarse en una vida cotidiana atravesada por “la impunidad, [...] el desinterés, la incredulidad y la negación por parte de la sociedad” (Faúndez y Cornejo, 2010, p. 33). De este modo, se evidencia que el trauma no desapareció con la culminación del conflicto armado interno, sino que continuó presente en la vida cotidiana de las sobrevivientes, afectando así en diversas dimensiones de su existencia.

Debido al contexto de impunidad que caracterizó al periodo posterior del conflicto armado interno en el Perú, muchas mujeres andinas que sobrevivieron a la violencia sexual, la tortura y otras formas de agresión no recibieron el apoyo psicológico adecuado para procesar sus experiencias. El miedo a ser revictimizadas, la indiferencia social y la falta de respaldo estatal las llevó a callar lo vivido, obligándolas así a enfrentar en soledad el gran peso del trauma. Según Dangerfield (2020), esta ausencia de atención emocional tuvo consecuencias profundas, no solo en ellas, sino también en sus hijos/as, ya que como no recibieron la ayuda necesaria para superar sus traumas no contaron con los recursos emocionales ni con relaciones sólidas que les permitan ofrecer a sus hijos un estilo distinto de vinculación y gestión de la vida emocional (p. 137). En este punto, se hace evidente un fenómeno mucho más complejo: la transmisión del trauma de una generación a otra.

Esta transmisión del dolor, conocida como trauma transgeneracional, es una de las consecuencias más persistentes y menos visibles de la violencia política, ya que no se limita únicamente a quienes vivieron directamente los hechos traumáticos, sino que se extiende más allá de los afectados, alcanzando también a la generación posterior (Cabrera, 2023, p. 63). Es decir, el dolor no se ha desvanecido con el paso del tiempo; por el contrario, permanece latente, incrustado en las dinámicas familiares, en los silencios prolongados y en las emociones que muchas veces resultan imposibles de nombrar. A diferencia de una herencia explícita, el trauma transgeneracional no se transmite de forma consciente ni verbalizada, sino que se trata, más bien, de una reproducción silenciosa de ese sufrimiento. En este sentido, Violi (2020) señala que “la transmisión transgeneracional de los traumas es una transmisión no explícita, no elaborada, basada en lo no dicho, silenciada y con frecuencia escondida puesto que vergonzante” (p. 15). Esto implica que lo traumático se comunica solo a través de gestos, actitudes o formas de

relacionarse que los hijos e hijas reproducen sin saber necesariamente su origen. Así, el trauma transgeneracional se manifiesta como un legado de memorias fragmentadas o reprimidas, experimentadas originalmente por las personas más afectadas, pero transmitidas inconscientemente a las generaciones siguientes, que las reciben como una herencia no elegida y, a menudo, no deseada (Violi, 2020, p. 15).

Para profundizar en la comprensión del trauma transgeneracional, es necesario explicar los mecanismos mediante los cuales una experiencia traumática llega a instalarse en la vida de los hijos o hijas de aquellos que experimentaron ese suceso. Desde el enfoque psicoanalítico, se establece que cada sujeto está dividido entre dos necesidades: ser uno mismo su propio fin, y ser el “eslabón de un encadenamiento a la que se está sujeto, sin la participación de su voluntad” (Freud, 1914, p. 20). Esta idea resalta cómo la subjetividad de una persona no se forma de manera aislada, sino en continuidad con la historia familiar. Según Faúndez y Cornejo (2010), el superyó y el ideal del yo de los padres se constituyen en la infancia de los hijos/as (p. 39). Entonces, a través de estos mecanismos inconscientes, los hijos no solo heredan los deseos y aspiraciones de sus progenitores, sino también sus límites, sus temores y los tabúes que estos han internalizado. De esta manera, el trauma puede ser transmitido como una carga emocional, incluso cuando no ha sido verbalizado. Por otro lado, desde el enfoque sistémico, se sostiene que ciertos patrones relacionales se transfieren de una generación a otra por medio de “dinámicas familiares de lealtad y endeudamiento emocional” (Faúndez & Cornejo, 2010, p. 40). Es decir, los vínculos familiares no solo se estructuran en torno al afecto, sino también alrededor de obligaciones implícitas, muchas veces inconscientes, donde los descendientes sienten que deben reparar, continuar o compensar aquello que no fue resuelto por generaciones anteriores. En este sentido, Kostova y Matanova (2024) afirman que esa lealtad hacia padres y antepasados genera un fuerte lazo intergeneracional, expresado mediante “cuentas familiares”, donde las nuevas generaciones tienen que cargar desde su nacimiento las “deudas” emocionales heredadas de quienes les precedieron (p. 2). Entonces, estas supuestas lealtades invisibles llevan a que los descendientes encarnen dolores que no les pertenecen directamente, pero que moldean profundamente su forma de estar y sentir en el mundo. En ambos enfoques, se logra evidenciar cómo el trauma se inscribe silenciosamente en las posteriores generaciones.

Explorar en las manifestaciones del trauma transgeneracional resulta crucial para comprender cómo las heridas emocionales no resueltas de una generación se infiltran en la vida de la siguiente. Aunque los hijos/as no hayan vivido directamente los eventos traumáticos sufridos por sus padres pueden verse profundamente afectados por sus secuelas. En este sentido, cuando el trauma no ha sido reconocido ni abordado adecuadamente, suele limitar de forma considerable la capacidad de los progenitores, en especial de la madre, para responder con sensibilidad a las necesidades emocionales de sus hijos. Esta falta de sintonía emocional incrementa el riesgo de que los descendientes desarrollen un apego inseguro (Iyengar et al., 2014, p. 1), lo cual conlleva consecuencias significativas en la vida adulta, como dificultades para establecer relaciones afectivas saludables, miedo al abandono, dependencia emocional o evitación afectiva. Además, los hijos/as tienden a reproducir patrones emocionales y conductuales aprendidos en su entorno familiar. Aquellas actitudes que marcaron su infancia, como el silencio, la evitación de conflictos o la desconfianza hacia la sociedad, se interiorizan como verdades incuestionables, moldeando así su manera de ver su entorno y de vincularse con los otros. Sin embargo, es necesario destacar que estas manifestaciones no se limitan al plano social, ya que también se expresan en lo físico y psicológico. Por ejemplo, se ha demostrado que los descendientes de personas que han vivido con experiencias traumáticas severas pueden experimentar síntomas similares, como fatiga crónica, dolores de cabeza, pecho, espalda o abdomen, mareos, insomnio, aislamiento social, así como signos de ansiedad, depresión y somatización. Asimismo, presentan una alta vulnerabilidad frente a situaciones de estrés, acompañada de sentimientos persistentes de culpa, miedo y episodios de pánico (Kostova & Matanova, 2024, p. 2). En otras palabras, los hijos e hijas pueden llegar a sentir, de forma inconsciente, el peso emocional y físico de aquello que sus padres han vivido.

1.3 *La teta asustada* (2009): proceso de creación e impacto cinematográfico

En un Perú herido por la violencia y la muerte, las voces silenciadas comenzaron a emerger entre los escombros del olvido. Fueron sobre todo mujeres andinas quienes, tras años de silencio forzado, empezaron a denunciar los abusos sufridos durante el conflicto armado interno. Entre sus demandas figuraban el reconocimiento de los hijos/as nacidos de la violencia sexual, y la reparación simbólica y material de todos los daños. Sin embargo, no solo cargaban con el abandono estatal, sino también con el peso físico y emocional de un trauma profundo que se adhería en sus vínculos con sus descendientes,

afectando la forma en que los amaban, los protegían y los criaban. A partir de ello, surge el concepto de trauma transgeneracional. En este proceso, el arte, y en especial el cine, se consolidó como un canal privilegiado para reconstruir el pasado y resignificarlo (Dávila, 2015, p. 58-59). Cabe señalar que el cine peruano no apareció solo en la posguerra, sino también durante el conflicto se produjeron películas significativas, como *La boca del lobo* (1988) de Francisco Lombardi o *La vida es una sola* (1993) de Marianne Eyde, las cuales iniciaron una representación crítica del conflicto. A partir del nuevo milenio, el enfoque se tornó más introspectivo, simbólico y centrado en el cuerpo. Esta tarea fue fundamental, ya que, como señala Dávila (2015), “[e]l espacio ocupado por las imágenes es uno de los lugares privilegiados por la memoria. Con las imágenes el pasado regresa, se reconfiguran nuevos sentidos, podemos rememorar y transmitir nuestras vivencias” (p. 60). En ese marco, surgió una película que marcó un antes y un después en el cine peruano y en la representación del trauma transgeneracional: *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa.

Quiero destacar que la directora Claudia Llosa es una cineasta peruana con una sólida formación internacional, habiendo estudiado en Estados Unidos y España, donde obtuvo un Máster en Guion de Cine y Televisión. Su debut cinematográfico se dio con *Madeinusa* (2006), película que le brindó un reconocimiento inmediato en el ámbito internacional por su propuesta estética audaz y por su retrato complejo de la religiosidad y las dinámicas de género en el mundo andino. Sin embargo, sería con su segunda película, *La teta asustada* (2009), que alcanzaría la consagración definitiva en su carrera. Aunque durante el período en que realizó estas destacadas obras residía en Barcelona, sus películas permanecen “profundamente ligada[s] a la realidad y al imaginario peruano” (Chauca et al., 2010, p. 45), reflejando con sensibilidad y profundidad las tensiones sociales y culturales de su país natal.

El origen de *La teta asustada* (2009) estuvo marcado por una clara intención de abordar las huellas del conflicto armado interno en el Perú, especialmente aquellas transmitidas generacionalmente. Tal como señala la propia directora en la siguiente entrevista:

Mi intención era hacer una película que conecte con la herencia del dolor de una guerra. Que el espectador se pregunte si es posible sanar y acompañar el proceso

de una joven que quiere redimirse y que, a pesar de todo, es capaz de enfrentarse al terror, al recuerdo, a la memoria. (Chauca et al., 2010, p. 50)

Esta declaración no solo evidencia una motivación artística, sino también un compromiso con la representación del trauma como experiencia heredada, silenciosa y persistente. La directora Claudia Llosa no se limita a solo retratar los sucesos violentos, sino que se interesa por sus repercusiones emocionales en quienes no vivieron directamente la guerra, pero crecieron bajo su sombra. Esta propuesta cinematográfica, se articuló en diálogo directo con el estudio antropológico de Kimberly Theidon, *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú* (2004), obra fundamental que documenta los efectos del trauma en comunidades andinas víctimas de abusos durante el conflicto armado interno. Así, Claudia Llosa plantea una reflexión sobre la memoria y la posibilidad de sanar, no desde el simple discurso institucional, sino desde la subjetividad de quienes han heredado este miedo como forma de vida.

Como ya se mencionó, *La teta asustada* (2009) partió del interés de Claudia Llosa por retratar las secuelas invisibles del conflicto armado interno, con especial énfasis en el trauma heredado por las nuevas generaciones. Para comprender esta propuesta, es necesario revisar su proceso de creación. El guion se basa en los testimonios de las sobrevivientes de la matanza de Accomarca, recogidos por Kimberly Theidon en su estudio de campo (Paredes, 2015, p. 63), lo que evidencia una base testimonial concreta en el relato cinematográfico. Esta conexión con el trabajo etnográfico de Theidon no solo proporcionó un sustento teórico, sino también una mirada empática hacia las formas de dolor y resistencia en las comunidades andinas. Durante el rodaje, como se observa en el *making of*¹, Claudia Llosa optó por un enfoque que privilegiara la naturalidad y la cercanía con los espacios y las personas representadas. La mayoría del elenco estuvo conformado por actores no profesionales, cuyas interpretaciones reflejan sus realidades cotidianas. Esta elección contrasta con la presencia de Magaly Solier como protagonista, cuya trayectoria actoral aporta una dimensión simbólica que equilibra lo poético y lo documental. Las escenografías fueron mínimas y fieles a los entornos populares: mercados limeños, cerros, viviendas humildes y espacios abiertos como pampas y laderas.

¹ Extraído del siguiente video: <https://youtu.be/kgHuRtib9TE?si=h085bLaLyIAbJVcC>

Del mismo modo, los elementos que aparecen en pantalla, como ropa, utensilios y alimentos son igualmente de sencillos, fueron tomados de la vida diaria, lo que refuerza la autenticidad del universo representado (Visit Perú, 2010). Así, el proceso creativo de *La teta asustada* (2009) no solo apostó por una estética sencilla, sino también por una ética cinematográfica alienada con la memoria y la dignidad de sus referentes.

Habiendo considerado el contexto en el que se originó *La teta asustada* (2009) y su proceso de creación, resulta fundamental abordar su impacto tanto nacional como internacional. Su estreno en el Festival Internacional de Cine de Berlín en 2009 marcó un hito para el cine peruano, no solo por su proyección en un espacio prestigioso, sino por el reconocimiento que recibió posteriormente: el Oso de Oro, máximo galardón del certamen alemán, y una nominación al Óscar como Mejor Película Extranjera. Estas distinciones, según Hermelin (2018), posicionaron a la obra cinematográfica de Claudia Llosa como una de las más reconocidas del cine latinoamericano en las últimas décadas (p. 52). Este éxito adquiere mayor relevancia si se considera el contexto crítico del cine peruano, caracterizado por obstáculos que han limitado su desarrollo, como la escasa financiación, la falta de políticas sostenidas y la deficiencia en su exhibición y distribución (Velásquez, 2007, p. 154). En ese sentido, *La teta asustada* (2009) no solo representó un logro individual, sino también una ruptura simbólica dentro de una cinematografía históricamente relegada.

Más allá de sus múltiples reconocimientos internacionales, *La teta asustada* (2009) generó un debate significativo en torno a la representación del trauma y de las identidades culturales andinas. Como señala Hermelin (2018), su temática, centrada en el dolor heredado de un conflicto armado aún latente en la memoria colectiva, volvió a abrir heridas profundas vinculadas a un pasado violento y no resuelto (p. 53). Esta capacidad de remover aspectos silenciados de la historia reciente del Perú trajo consigo interrogantes sobre quién tenía el derecho para narrar esos dolores. Uno de los principales focos de discusión giró en torno a la figura de Claudia Llosa como autora: una mujer peruana, de ascendencia no indígena y residente en Europa, que representa desde fuera un mundo andino marcado por la violencia estructural y la exclusión, sin haberlo experimentado directamente (Paredes, 2015, p. 62). Esta tensión reveló una preocupación válida sobre la apropiación cultural y la urgencia de promover voces auténticas dentro del cine nacional. Sin embargo, ello no invalida el mérito de Claudia Llosa, quien, a través de una

investigación rigurosa y un enfoque ético, logró construir una obra sensible y comprometida.

En este capítulo, se explicó cómo se desarrolló el conflicto armado interno en Perú especialmente en relación con las mujeres andinas, así como el concepto de trauma transgeneracional y su representación cinematográfica en *La teta asustada* (2009). Ahora bien, para responder a mi pregunta de investigación, es necesario analizar de qué manera se representa el trauma transgeneracional en esta película. Esto será abordado en el segundo capítulo.

Capítulo 2

El trauma transgeneracional de las mujeres andinas marcadas por la violencia sexual como huella corporal y emocional en *La teta asustada* (2009)

Como se señaló en el capítulo anterior, el trauma heredado por los hijos/as de madres andinas que fueron víctimas del conflicto armado interno encontró una poderosa representación en esta película peruana. La historia gira en torno a Fausta, una joven andina que, tras migrar desde la sierra, vive en un barrio periférico de Lima. Su vida está marcada por el dolor transmitido por su madre, quien fue violentada durante la guerra interna mientras se encontraba embarazada. En ese marco, el presente capítulo se centra en cómo *La teta asustada* (2009) representa la manifestación del trauma transgeneracional a través de su inscripción en los cuerpos y las prácticas cotidianas de las mujeres andinas. En primer lugar, se analizan las marcas físicas del miedo heredado, entendiendo al cuerpo femenino andino como un archivo vivo del sufrimiento histórico. Se explica, por un lado, la enfermedad conocida como la “teta asustada” como manifestación somática del trauma transmitido a través de la leche materna. Por otro lado, se explica el gesto de Fausta de introducir un tubérculo en su zona íntima, el cual adquiere una función simbólica de autoprotección frente al temor persistente a ser violentada. En segundo lugar, se analiza la voz femenina andina como un medio de expresión del dolor heredado. Por una parte, se analiza el silencio de nuestra protagonista como una forma de resistencia interior, mientras que los cantos en quechua presentes a lo largo de toda la película son analizados como una vía para comunicar el sufrimiento que las palabras no logran nombrar.

2.1 El cuerpo como archivo del dolor: huellas del trauma transgeneracional en las mujeres andinas

Desde los estudios contemporáneos sobre memoria, trauma y corporalidad, se ha desarrollado una comprensión más amplia acerca del cuerpo como un espacio donde no solo se inscriben las experiencias vividas de manera directa, sino también aquellas que se han transmitido a través de generaciones. En este contexto, el cuerpo no se reduce a su simple dimensión biológica, sino que se concibe como un soporte simbólico y sensible, en el cual se graban las huellas del dolor y el sufrimiento heredado. Tal como sostiene Theidon (2004), el cuerpo humano actúa como un medio pasivo para manifestar el

sufrimiento psicológico y emocional (p. 49), lo que implica que ciertos traumas que no han sido correctamente elaborados emergen como síntomas corporales o comportamientos defensivos. Esta perspectiva se refuerza con su afirmación posterior de que “las memorias [...] se sedimentan en nuestros cuerpos, convirtiéndolos en procesos y sitios históricos” (Theidon, 2009, p. 5). En otros términos, el cuerpo funciona como un archivo viviente de memorias silenciadas que persisten y se reactivan a través del tiempo y de los vínculos familiares.

Esta explicación resulta especialmente útil para comprender la representación del cuerpo femenino andino en contextos atravesados por la violencia sistemática de la guerra interna. Tal como es el caso de la película *La teta asustada* (2009), donde se introduce la figura de Fausta, una joven que carga en su cuerpo y en su subjetividad las secuelas del trauma vivido por su madre Perpetua, nombre que encierra un simbolismo evidente al referirse a la perpetuación de su sufrimiento. Aunque el análisis de las manifestaciones corporales está desarrollado en los siguientes sub-subcapítulos, puede anticiparse que el trauma se expresa en Fausta a través de dolencias físicas y actos de autoprotección corporal que dan cuenta de una memoria heredada. En este sentido, como plantea Lilo (2011), “el acto traumático del que es víctima su madre, lo inscribe ella violentamente en su propio cuerpo, lo asimila a su propia identidad” (p. 436). De esta manera, la corporalidad de Fausta no solo evidencia las huellas de un pasado no experimentado, sino que se convierte en la manifestación encarnada del dolor transgeneracional.

2.1.1 La teta asustada: enfermedad del miedo sembrado en el vientre materno

Como se mencionó anteriormente, la enfermedad de la “teta asustada” constituye una manifestación corporal del trauma transgeneracional transmitido de la madre de Fausta a su hija. Según Albites y Gómez (2017), esta dolencia se origina a través de la leche materna, medio por el cual se transfiere a Fausta el conocimiento traumático de la violación múltiple sufrida por su madre y del asesinato de su padre, ocurrido mientras ella aún estaba en el vientre materno (p. 97). Este mecanismo de transmisión evidencia la intensidad del dolor materno y convierte al cuerpo de Fausta en un contenedor del trauma ajeno, que pasa a formar parte de su identidad desde incluso antes de nacer. En este sentido, la leche materna deja de ser únicamente un símbolo de nutrición, y adquiere una carga simbólica opresiva, al convertirse en portadora de una memoria marcada por el terror. Como afirman Cabrejo y Finol (2020), “la leche materna [...] es un actor semiótico

que con su huella dejada bucalmente produce una agitación terrorífica en el interior del cuerpo de Fausta” (p. 10). Este planteamiento refuerza la idea de que el cuerpo de Fausta no solo absorbe el alimento, sino también la huella psíquica del horror materno. Así, dicho fluido tradicionalmente asociado al sustento se transforma en un canal contaminado por el trauma no elaborado.

La enfermedad de la “teta asustada” es introducida en la película durante una escena en la que Fausta es llevada al hospital tras sufrir un desmayo. En el consultorio, su tío Lúcido, quien la había acogido tras su llegada a la capital, le explica al médico que su sobrina no padece de una dolencia física convencional, sino de una enfermedad que contrajo desde muy niña al ser amamantada por su madre en tiempos del terrorismo, transmitiéndole así su miedo. Aunque el médico intenta brindar una explicación clínica, el tío insiste en que se trata de un mal real poco conocido en la ciudad, y que solo afecta a las personas que vivieron durante los oscuros sucesos del conflicto armado interno en el Perú. Esta escena no es la única que hace referencia a esta enfermedad, pues más adelante, tras la muerte de la madre, un grupo de mujeres que embalsama su cuerpo advierte con mucha seguridad que “no vaya a ser que el pezón todavía tenga la enfermedad” (Llosa, 2009). Estas dos escenas presentan con claridad la enfermedad como algo real dentro del universo cinematográfico, y como una forma de trauma heredado que se inscribe en el cuerpo y persiste incluso después de la muerte.

Ahora bien, aunque esta representación pueda parecer propia del imaginario simbólico, lo cierto es que encuentra un correlato en experiencias reales. Esta enfermedad no surge únicamente del universo cinematográfico, sino que encuentra respaldo en testimonios recogidos por la antropóloga Kimberly Theidon. Uno de los más impactantes proviene de una mujer andina, quien relata cómo, tras la matanza de Lloqllepampa, dio a luz en medio del miedo y la necesidad de esconderse. La mujer afirma que le transmitió su sufrimiento a través de la sangre, la leche y los pensamientos, y que por eso su hija también quedó traumatizada por todo lo que ella vivió (Theidon, 2004, p. 76 -77). Este testimonio revela con crudeza cómo la vivencia del terror y la desesperación se inscribe en el cuerpo materno como canal de transmisión del sufrimiento. La madre no solo teme por su vida y la de su hija, sino que percibe que su propio cuerpo se ha vuelto portador de un trauma que inevitablemente va a heredar. Este testimonio no se tiene que ver con un hecho aislado, ya que la misma autora sostiene que durante sus estudios de campo se

encontró con al menos siete niños que, según sus madres, presentaban la misma enfermedad (Theidon, 2004, p. 77).

Retomando la película *La teta asustada* (2009), quizá se pregunte ¿cómo se manifiesta esta enfermedad en el cuerpo de Fausta? La “teta asustada” se expresa en la protagonista mediante síntomas físicos que perturban su vida diaria. Esta dolencia se manifiesta en Fausta a través de constantes sangrados nasales, desmayos frecuentes, palidez persistente y un cuerpo visiblemente fatigado (Cabrejo & Finol, 2020, p. 10). Este deterioro corporal su tío Lúcido lo atribuye a la “teta asustada”, afirmando que esta enfermedad deja a los niños/as “como si no tuvieran alma” (Llosa, 2009) (ver Anexo 1). Sin embargo, los efectos del trauma no se reducen al plano fisiológico. En una escena significativa, una enfermera le pregunta si es virgen y Fausta responde que no lo sabe, evidenciando una terrible confusión en torno a su cuerpo y su historia (Lillo, 2009, p. 35). Esta respuesta puede interpretarse como el efecto de una memoria heredada, ya que al haber sido su madre víctima de violencia sexual, Fausta no solo carga con los efectos de una historia que no vivió directamente, sino que la incorpora corporalmente como si fuera propia. Su cuerpo, entonces, se convierte en un archivo vivo del sufrimiento materno, un espacio donde se inscriben huellas que no le pertenecen, pero que determina su existencia.

2.1.2 El refugio bajo la piel: el tubérculo como escudo simbólico

Una de las manifestaciones corporales más intensas del trauma transgeneracional que afecta a Fausta desde su nacimiento es la introducción de una papa en su zona íntima. Este acto, que puede parecer desconcertante, se configura como un mecanismo de autoprotección frente a una posible agresión sexual, impulsado por un miedo heredado y no por una experiencia directa (Lillo, 2011; Varas, 2012). Aunque Fausta no ha sido violada, carga con el recuerdo traumático de su madre víctima de abuso sexual por parte del ejército peruano. Esta extrema decisión no responde a criterios médicos, sino que refleja una respuesta simbólica que revela hasta qué punto el cuerpo de Fausta ha sido moldeado por un sufrimiento ajeno. En este sentido, la papa deja de ser un alimento básico de la cultura andina y se transforma en una barrera protectora. Tal como lo señalan Cabrejo y Finol (2020): aunque el origen de la papa representa fertilidad, vida y abundancia, en el cuerpo de Fausta adquiere un significado completamente distinto, ya que se transforma en un cinturón de castidad frente al peligro (p. 10). Esta resignificación

cultural no solo expresa el dolor heredado, sino también la capacidad de la protagonista para reinterpretar los elementos de su entorno como barreras defensivas.

Antes de profundizar en cómo se manifiesta visualmente este acto en la película, es importante destacar que la carga simbólica que adquiere la papa en el cuerpo de Fausta va mucho más allá de una reacción instintiva ante el peligro. Este tubérculo, además de funcionar como una forma de defensa, condensa las memorias múltiples que habitan en el cuerpo de la protagonista. De acuerdo con Varas (2012), la papa insertada en su zona íntima representa tanto la memoria heredada como la adquirida, ya que Fausta, desde el vientre materno, no solo estuvo expuesta al relato de la violencia, sino que también llegó a sentirla como una experiencia propia (p. 34). Esta doble dimensión convierte su cuerpo en un espacio donde se entrelazan el sufrimiento materno y su propia vivencia emocional. En esta misma línea, el acto de portar la papa también puede entenderse como una forma de memoria impuesta; es decir, un recordatorio constante de aquello que no debe ser olvidado. En palabras de Albites y Gómez (2017): “la papa es el mandato de la madre de ‘recordar’ la violación colectiva y, con ella, la violencia generalizada en una sociedad fundada en los mecanismos discriminatorios y abusivos de raza y género” (p. 104). En consecuencia, el cuerpo de Fausta no solo recibe una herida histórica, sino que también se convierte en el medio a través del cual esa memoria permanece viva.

En esta película, la decisión de Fausta de introducirse una papa en la zona íntima surge a partir de un recuerdo de la infancia. Su madre, Perpetua, le contó que, durante los años más oscuros de la guerra interna, una vecina había utilizado ese método para evitar ser violada. Este relato marcó profundamente a Fausta, quien interpretó aquella acción como un acto de valentía y a la mujer como la “más inteligente”, ya que no solo logró protegerse, sino también llevar una vida normal, casarse y tener muchos hijos (Llosa, 2009). De acuerdo con Cabrejo y Finol (2020), a partir de ese recuerdo, Fausta inscribe ese gesto en su propio cuerpo, convencida de que la repugnancia que provocaba esta práctica alejaba y frenaba a los asquerosos (p. 10). En este sentido, aquel método, utilizado por muchas mujeres andinas durante el conflicto armado interno, lleva a Fausta a “incorpora[r] todas las connotaciones, positivas y negativas, pasadas y presentes, y las incorpora a través de su cuerpo” (Varas, 2012, p. 35), evidenciando así cómo su cuerpo se transforma en un espacio donde se inscriben el miedo heredado y la voluntad de resistir.

La presencia de la papa en el cuerpo de Fausta es un símbolo central que atraviesa toda la narrativa de *La teta asustada* (2009). La primera mención ocurre cuando Fausta, tras desmayarse, es llevada al hospital. Allí, el médico descubre la papa insertada en su zona íntima y la interpreta como un método anticonceptivo rudimentario, advirtiéndole que podía causarle infecciones, incluso infertilidad (Llosa, 2009). Esta interpretación médica reduce el acto a una práctica de ignorancia o necesidad, desconociendo su profundo significado simbólico. Sin embargo, Fausta la rechaza con firmeza, al afirmar que no es una ignorante y que sabe perfectamente para que emplea la papa (Llosa, 2009). Con esta declaración, Fausta se distancia de la visión externa que patologiza su gesto y reivindica la papa como un mecanismo consciente de autoprotección, producto de un miedo ancestral transmitido por su madre.

Otra escena clave es aquella en la que Fausta corta las raíces que brotan de la papa alojada en su vagina. Este gesto, cargado de tensión y simbolismo, pone en clara evidencia cómo su cuerpo se ha convertido en un espacio donde el pasado violento sigue manifestándose de manera constante. Lillo (2011) interpreta este acto como una forma en que el cuerpo de Fausta “actualiza (hace presente) el acto atroz cometido contra su madre” (p. 439); es decir, el trauma materno no desaparece con el tiempo, sino que encuentra nuevas formas de irrumpir en el presente de Fausta. Así, la papa que germina dentro de su cuerpo se convierte en una representación física de ese dolor heredado, y sus raíces, al brotar, simbolizan cómo ese trauma se establece en la intimidad de su ser. Al cortar las raíces, Fausta no logra eliminar por completo el trauma; por el contrario, ese acto sugiere que el trauma persiste, que continúa alojado en lo más profundo de su cuerpo. Lo que sí hace es contenerlo, impedir que se desborde o se haga más visible. En este sentido, el corte no representa una liberación, sino una acción desesperada por mantener bajo control una experiencia que la sobrepasa (ver Anexo 2).

2.2 Heridas que hablan: entre el silencio y el canto del trauma heredado

Las manifestaciones del trauma transgeneracional no se limitan únicamente al plano corporal, sino que también se expresan a través de la voz, entendida no solo como un simple sonido, sino como una huella viva de la experiencia emocional y colectiva. Esta idea se refuerza con lo señalado por Cabrelles (2008), quien sostiene que las propiedades de la voz son un elemento clave para identificar distintos trastornos en los seres humanos (p. 130), ya que esta registra tensiones intensas, bloqueos emocionales y traumas alojados

en el cuerpo. En ese sentido, la voz puede funcionar como un archivo sonoro del sufrimiento heredado, en el que el tono, la inflexión o incluso el temblor expresan aquello que las palabras no alcanzan a comunicar. Así lo afirma también el Centro de Estudios de Opinión (2011), al indicar que es posible “percibir el dolor en la inflexión de la voz” (citado en Gutiérrez, 2018, p. 36), lo que evidencia la dimensión sensorial y afectiva del trauma transgeneracional, presente incluso cuando no se articula de manera directa.

Este marco teórico permite comprender cómo la voz puede convertirse en un vehículo del trauma, lo cual resulta especialmente importante para analizar su representación en la película *La teta asustada* (2009), donde adquiere un valor simbólico al dar cuenta del dolor heredado de la madre de Fausta. De acuerdo con Punte (2015), la voz en esta obra cinematográfica funciona como un mecanismo de resistencia frente al trauma transgeneracional (p. 6), particularmente a través de dos recursos expresivos opuestos: el silencio y el canto. Ambos recursos le permiten a Fausta protegerse del entorno que la amenaza y, al mismo tiempo, mantener viva la memoria traumática de su madre. Mientras el silencio manifiesta la represión del miedo que habita en su cuerpo, sus cantos en quechua, entendidos como vías íntimas y ancestrales para canalizar el sufrimiento, se configuran como espacios de memoria afectiva, de conexión con sus raíces y de resignificación del dolor heredado. En los siguientes apartados, se analizarán estas dos formas de expresión como testimonios sonoros del trauma transgeneracional.

2.2.1 Shhh...: el eco mudo del trauma transgeneracional

El silencio, lejos de significar ausencia, puede convertirse en una poderosa forma de transmisión del trauma. De acuerdo con Varas (2012), muchas mujeres que fueron víctimas de violencia sexual durante el conflicto armado optaron por callar sus experiencias traumáticas por el miedo a ser juzgadas o avergonzadas (p. 35), ya que, como se mencionó en el anterior capítulo, estas mujeres solían ser vistas como “migajas” de los militares. Así, en lugar de relatar sus propias vivencias, muchas decidieron narrar el horror desde las experiencias de sus familiares o de la comunidad (2012, p. 38), manteniendo su propio sufrimiento en silencio. Este silencio genera una atmósfera de angustia y tensión que marca profundamente las dinámicas familiares. Hijos/as, al crecer en este entorno contenido y emocionalmente reprimido, terminan por internalizar estos silencios como mensajes tácitos que configuran su identidad. Como sostiene Navarrete (2018), se trata de una “herencia de silencio” que los padres imprimen inconscientemente

en sus descendientes (p. 13). En este contexto, el silencio no solo oculta, sino que también transmite.

En esta película, el silencio de Fausta se configura como una de las expresiones más poderosas del trauma transgeneracional que marca su existencia. Aunque la película no representa explícitamente lo sucedido con su madre después del fin de la guerra interna, puede inferirse que Perpetua, como muchas mujeres andinas sobrevivientes de la violencia, optó por callar su experiencia traumática. En este sentido, el silencio materno lejos de protegerla se transmitió a Fausta como una carga emocional no elaborada desde su nacimiento. Para Varas (2012), el trauma heredado por Fausta se evidencia de diversas maneras, siendo una de las más visibles su tendencia a sumirse en largos y profundos silencios (p. 33). A lo largo de la película, la protagonista apenas habla, y cuando lo hace, suele expresarse con monosílabos inexpresivos. Esto se evidencia en escenas donde otros personajes intentan interactuar con ella, pero Fausta baja la mirada, guarda silencio o gira el rostro, encerrándose en sí misma. Incluso en momentos de socialización, su figura se presenta silenciosa, apartada, como si no perteneciera a ese espacio. Este silencio no es mera timidez ni apatía, sino una manifestación del trauma internalizado. Según Muñantes y Castro (2021), ese silencio en Fausta representa una forma de soledad (p. 58), nacida del vacío que deja la pérdida de la raíz del trauma, y condensa emociones profundas como el miedo, la rabia, la tristeza y la frustración (2021, p. 87). Así, el silencio se convierte en uno de los lenguajes principales de Fausta, el cual comunica un dolor heredado que la mantiene atrapada en un mundo donde el trauma se percibe, pero no se nombra.

Para profundizar en este análisis, resulta necesario examinar las consecuencias que este mutismo genera en la vida de Fausta. Como sostiene Varas (2012), el silencio de la protagonista determina su “alienación con los demás” (p. 33), lo que implica una desconexión emocional que le impide vincularse plenamente con su entorno. En ese sentido, Fausta no solo guarda silencio por miedo o vergüenza, sino que ese silencio ha moldeado su subjetividad, construyendo una barrera entre ella y el mundo. Esta alienación se evidencia de forma clara en escenas como la boda de su prima, donde todos los personajes celebra mientras Fausta permanece apartada, con la mirada perdida, sin participar ni interactuar con nadie (Llosa, 2009). En esta escena, la cámara enfatiza su aislamiento al ubicarla en primer plano, sola, mientras al fondo se ve al resto de personas festejando (ver Anexo 3). El contraste entre su quietud y el movimiento del grupo

refuerzan visualmente su desconexión emocional y social. Sin embargo, el mutismo de Fausta no solo se traduce en su aislamiento, sino también en su evidente dificultad para entablar vínculos afectivos. A Fausta le cuesta comunicarse, confiar en los demás e incluso aceptar gestos de cortesía. Esto se evidencia en una escena en la que el ayudante del vidriero le pregunta su nombre, pero Fausta no responde, y simplemente baja la mirada, evitando el contacto y cerrándose nuevamente en su silencio (Llosa, 2009). Así, Fausta queda atrapada en una realidad marcada por el trauma, donde la posibilidad de sanar parece cada vez más lejana.

2.2.2 Cantos que duelen: melodías del dolor que no cesan

En *La teta asustada* (2009), el canto adquiere un papel fundamental como vehículo expresivo del dolor y la memoria. Desde un enfoque sensible, la directora Claudia Llosa opta por utilizar la música como medio narrativo para expresar emociones profundas, como el sufrimiento, que difícilmente podrían ser expresadas con palabras (Vargas, 2018, p. 216). En esta línea, siguiendo a Benjamin (1991), la música puede entenderse como un “sonido puro del sentimiento” (citado en Vargas, 2018, p. 216). Es decir, una forma directa de comunicar aquello que no puede ser articulado mediante el lenguaje racional. Por ello, las canciones en la película no cumplen un rol secundario ni decorativo, no acompañan simplemente las escenas ni podrían ser eliminadas sin afectar la narrativa. Por el contrario, “constituyen un elemento central de la narración” (Vargas, 2018, p. 215), ya que a través de ellas se revela el pasado traumático, la herencia del dolor y la subjetividad fragmentada de Fausta. Así, el canto se transforma en una forma vivida de recordar, resistir y transmitir el trauma.

Esta dimensión musical se manifiesta en los cánticos entonados por la madre de Fausta, cuya voz resuena más allá de la muerte, persiste como una huella viva del trauma. A través de su canto en quechua, Perpetua convierte su dolor en herencia, transmitiendo a su hija no solo el recuerdo, sino la carga emocional de lo vivido. Este legado se hace especialmente evidente en uno de los pasajes más desgarradores e impactantes de la película: el relato cantado de su violación y de la profanación del cuerpo de su esposo, narrado con una gran crudeza. Este canto aparece al inicio de la película, cuando Perpetua, en sus últimos momentos de vida, entona con un lamento su testimonio:

Esa noche me 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 [...] (Delojoquepiensa, 2011)²

Este testimonio cantado se configura como una forma de *qarawi*, un canto tradicional andino que, como señala Maseda (2014), permite a las mujeres “historizar eventos y ofrecer un comentario crítico” (p. 26). Por esta razón, aunque el canto contiene una carga dolorosa, también encierra una poderosa denuncia contra los responsables de la violencia sufrida. Así, Perpetúa no solo recuerda, sino que interpela con furia a sus agresores: “A ti te habrá parido una perra con rabia” (Llosa, 2009), una expresión que revela el profundo desprecio hacia quienes le arrebataron su dignidad y paz. Tras este canto, Perpetua muere, y Fausta asume ese legado sonoro como la portadora de una memoria traumática heredada. Los cánticos que escucha y retiene se convierten en una manifestación del trauma transgeneracional que la habita. Así, el canto agonizante de la madre puede entenderse como “el imperativo de una memoria discursiva que la madre transmite y el miedo que impone a Fausta en el relato de su propia violación” (Albites & Gómez, 2017, p. 97). Entonces, esta herencia emocional y simbólica encontrará eco en los cantos de Fausta, donde el dolor silenciado busca ser nombrado.

Los cantos de Fausta recogen la herencia sonora y la transforman en una expresión personal, que da voz al trauma inscrito en su cuerpo y memoria. A través de sus propias canciones, Fausta resignifica ese legado de dolor, revelando la persistencia del trauma transgeneracional. Tal como señala Punte (2015): sus cantos narran no solo la trágica historia de su comunidad, sino, sobre todo, la de las mujeres que fueron víctimas de abuso sexual durante la guerra interna (p. 13). De esta manera, el canto se convierte en su medio para narrar lo innombrable y resistir frente a la memoria heredada.

La primera canción que merece destacarse es la siguiente: “Palomita perdida, te has corrido del susto y tu alma se ha perdido, paloma. Seguro que durante la guerra tu

² Verso traducido del lenguaje quechua al idioma español del cántico con el cual se abre la película *La teta asustada* (2009). Traducción extraída del video titulado “Canción de la abuela – La teta asustada (Claudia Llosa)”.

madre te dio a luz, tal vez con miedo tu madre te parió” (Llosa, 2009)³. En esta melodía, Fausta proyecta su propio origen marcado por el miedo y la violencia. Se puede entender que la figura de la “palomita” simboliza su fragilidad y desamparo, mientras que la alusión al nacimiento en tiempos de guerra refuerza la idea de una infancia atravesada por el trauma desde el vientre materno. En ese sentido, el canto no solo rememora la historia de su madre, sino que evidencia cómo Fausta asume ese pasado doloroso como parte constitutiva de su identidad.

Otra canción que revela el trauma heredado que habita en Fausta es: “Cantemos, cantemos cosas bonitas para disimular nuestro miedo, esconder nuestra heridita. Como si no existiera, como si no doliera” (Llosa, 2009)⁴. Este cántico expresa una clara estrategia de supervivencia emocional; es decir, cantar para disfrazar el dolor, para protegerse frente a un entorno que no entiende ni su idioma ni su historia. Como bien afirma Punte (2017), “para Fausta, cantar es un medio de supervivencia frente a los horrores padecidos” (p. 17). De este modo, su canto se convierte en un refugio íntimo donde el miedo puede expresarse sin ser directamente confrontado. Sin embargo, también deja entrever una profunda represión emocional. La insistencia en el verbo “cantar” refleja la necesidad de mantener viva una voz; aunque tímida, se resiste a desaparecer.

Es importante destacar que estos cantos solo Fausta puede escuchar o comprender plenamente, ya que la mayoría están en quechua, su lengua materna. Esta barrera lingüística no solo refuerza su aislamiento, sino que simboliza también la imposibilidad de compartir su experiencia con quienes la rodean. Como señala Varas (2012), estos cantos representan “la dificultad de capturar en una narrativa el pensamiento, la memoria y la palabra” (p. 37), lo que demuestra que el trauma no siempre puede traducirse en términos racionales o comunicables. Por ello, el canto se convierte en un lenguaje alternativo, íntimo y resistente, que permite a Fausta conectar con su dolor sin necesidad de nombrarlo directamente.

En conclusión, en este segundo capítulo se analizó cómo *La teta asustada* (2009) representa el trauma transgeneracional de las mujeres andinas como huella inscrita en el cuerpo y la voz. A través de la protagonista Fausta, se observa cómo el sufrimiento de la

³ Verso traducido del lenguaje quechua al idioma español del cántico presente en la película *La teta asustada* (2009). Traducción extraída del vídeo titulado “La Teta Asustada (2009) Perú”.

⁴ Verso traducido del lenguaje quechua al idioma español del cántico presente en la película *La teta asustada* (2009). Traducción extraída del vídeo titulado “La Teta Asustada (2009) Perú”.

madre se inscribe simbólicamente mediante la enfermedad de la “teta asustada”, la inserción del tubérculo como defensa, el silencio como forma de resistencia y el canto en quechua como forma de memoria y denuncia.

Anexos

Imagen 1: Llosa, C. (2009). Fausta y los síntomas físicos de la enfermedad “teta asustada” [Imagen]. <https://www.primevideo.com/detail/La-teta-asustada/0MV1N0IBFA14O39PEH9ONVV04E>

Imagen 2: Llosa, C. (2009). Fausta cortando las raíces de la papa que germinan desde su zona íntima [Imagen]. <https://www.primevideo.com/detail/La-teta-asustada/0MV1N0IBFA14O39PEH9ONVV04E>

Imagen 3: Llosa, C. (2009). Fausta siendo enfocada en un primer plano para retratar su aislamiento social [Imagen]. <https://www.primevideo.com/detail/La-teta-asustada/0MV1N0IBFA14O39PEH9ONVV04E>



Imagen 1: Captura de pantalla de la película *La teta asustada* (2009) en la que se evidencian los síntomas de la enfermedad que padece Fausta, tales como sangrado nasal, la palidez y, posteriormente, un desmayo.



Imagen 2: Captura de pantalla de la película *La teta asustada* (2009) en la que se muestra las raíces, que germinan del interior de Fausta, siendo cortadas por ella misma.



Imagen 3: Captura de pantalla de la película *La teta asustada* (2009) donde se muestra el aislamiento de Fausta de los demás. Además, Fausta mantiene una posición retraída y con la mirada perdida.

Conclusiones

La investigación permite concluir que *La teta asustada* (2009) representa el trauma transgeneracional sufrido por las hijas de mujeres andinas sobrevivientes a la violencia sexual durante el conflicto armado interno mediante respuestas corporales, emocionales y simbólicas que funcionan como mecanismos de afrontamiento ante un sufrimiento heredado en un contexto profundamente deshumanizante. A lo largo del análisis, se ha logrado evidenciar que, a través de la protagonista, la película logra representar con gran sensibilidad cómo el miedo, la vergüenza y el dolor de la madre se inscriben en el cuerpo y mente de la hija. Manifestaciones como la enfermedad de la leche materna, la inserción del tubérculo, el silencio persistente o los cantos en quechua no solo reflejan una memoria traumática heredada, sino que también revelan formas de resistencia frente a una realidad que ha negado justicia, reparación y condiciones dignas para sanar. De esta manera, estas respuestas, marcadas tanto por influencias culturales como por reacciones inconscientes al horror materno, revelan cómo las hijas heredan y encarnan una historia que no experimentaron directamente, pero que las atraviesa y condiciona. No obstante, el desarrollo de los capítulos y subcapítulos ha permitido identificar otros aspectos clave que, en conjunto, llevan a nuevas conclusiones.

En primer lugar, se constata que la incapacidad del Estado para atender los problemas estructurales que aquejaban a las regiones andinas durante la guerra interna no solo derivó en la omisión de su deber de protección, sino que permitió la instalación de una violencia sistemática, manifestada de manera especialmente cruel sobre los cuerpos de las mujeres andinas, a través de agresiones físicas y sexuales. Como se ha demostrado, dichas violencias no se quedaron en la experiencia individual de las víctimas directas, sino que se extendieron como huellas profundas a sus descendientes, configurando así el trauma transgeneracional. En consecuencia, esta herencia silenciosa, no siempre verbalizada, pero sí entendida, alteró profundamente las dinámicas familiares, la percepción del cuerpo femenino y las formas de relacionarse con el mundo. Frente a esta realidad y ante el silencio institucional, el arte ha emergido como vía legítima de memoria y resistencia; particularmente, el cine ha asumido la tarea de narrar lo que el Estado prefirió callar. En ese sentido, películas como *La teta asustada* (2009) no solo visibilizan el dolor heredado, sino que lo resignifican simbólicamente a través de recursos como la enfermedad de la “teta asustada” y los cantos en quechua. En conclusión, el cine se convierte en un medio de resistencia que recuerda, interpela y mantiene viva la historia

de aquellas mujeres marcadas por la guerra, incluso cuando el Estado ha optado por el olvido y el silencio.

En segundo lugar, se evidencia que, tras el fin del conflicto, muchas mujeres andinas fueron obligadas a guardar silencio no solo por la indiferencia del Estado, sino también por el peso de la vergüenza y el mandato social de preservar el “honor” familiar. Ser consideradas como las “sobras” de los militares las llevó a callar, por miedo al rechazo o el abandono de sus esposos, arrastrando a sus hijos/as a reproducir este mismo silencio dentro de un entorno emocionalmente inestable. Por ende, los hogares marcados por el trauma se convirtieron en espacios donde la palabra fue suprimida, pero donde las emociones heredadas encontraron refugio en el cuerpo y en la voz. En este sentido, *La teta asustada* (2009) evidencia que, aunque el lenguaje articulado haya sido anulado por el horror, el trauma no desaparece, sino que se manifiesta de otras maneras: a través de un cuerpo enfermo, del canto, de silencios, o de gestos de protección íntima. Por lo tanto, la película revela que el trauma no necesita ser verbalizado para ser real, ni la violencia necesita ser recordada explícitamente para seguir viva en la memoria corporal y afectiva de las siguientes generaciones.

En tercer lugar, se observa que la violencia sexual ejercida durante este conflicto no solo provocó profundas heridas físicas y emocionales en las mujeres andinas, sino que también impuso un silencio sostenido por la impunidad, la falta de justicia y el abandono estatal. En este sentido, muchas de las víctimas no pudieron narrar lo vivido, y su sufrimiento quedó oculto durante décadas, transmitiéndose de forma silenciosa a sus hijos/as. En consecuencia, este legado afectó su desarrollo emocional y social, configurando una memoria heredada marcada por el miedo y la represión afectiva. Frente a esta herencia silenciada, las nuevas generaciones desarrollaron una necesidad urgente de expresión, una búsqueda por poner en palabras aquello que no se les contó, pero que lo sentían en el cuerpo y la voz. Tal como lo evidencia esta película, el canto emerge como una respuesta simbólica frente a lo que nunca pudo decirse con un lenguaje racional. A través de melodías en quechua cargadas de dolor y memoria, Fausta intenta romper ese silencio, resignificar el sufrimiento materno y denunciar, con su voz, la violencia que la marcó desde antes de nacer. Por lo tanto, frente a un Estado ausente y una justicia que decidió callar, los cánticos se convirtieron en un acto de resistencia y reparación simbólica para muchos jóvenes como Fausta.

En cuarto lugar, se nota que, durante la guerra interna, el cuerpo de las mujeres andinas fue instrumentalizado tanto por las Fuerzas Armadas como por los grupos terroristas como un territorio de dominación, lo cual implicó no solo agresiones físicas, sino también una desposesión simbólica de su autonomía y dignidad. Como resultado de esta violencia, muchas sobrevivientes se vieron obligadas a criar a sus hijas bajo un mandato emocional marcado por el miedo y la represión afectiva. Esta herencia emocional se manifiesta en esta película, donde Fausta encarna una profunda alienación corporal: no sabe si es virgen, evita cualquier contacto físico y percibe su cuerpo como un espacio ajeno, contaminado y permanentemente amenazado. Asimismo, la introducción del tubérculo en su zona íntima no responde a una experiencia directa, sino a un temor heredado que la lleva a intervenir sobre su cuerpo desde la desconfianza. Por esta razón, el trauma transgeneracional en las hijas de las mujeres andinas víctima de abuso sexual no solo perturba su memoria emocional, sino que también las priva del derecho a habitar su propio cuerpo, instalando una relación de desconfianza y extrañamiento hacia su propia corporalidad.

Para finalizar, esta monografía pretende dar a conocer las huellas emocionales y físicas que aún cargan muchas hijas de las víctimas de la violencia sistemática ejercida por el Estado durante la guerra interna. A través del análisis de *La teta asustada* (2009), se busca abrir un espacio para empatizar con la protagonista y, en un sentido más amplio, con miles de mujeres cuyas historias fueron silenciadas. En ese sentido, este trabajo no solo reflexiona sobre el pasado, sino que también actúa como un ejercicio memoria que intenta otorgar voz a quienes fueron calladas. Todo lo desarrollado nos conduce, inevitablemente, a una pregunta: ¿cómo sanar una herida que nunca fue reconocida y que, además, se transmite en silencio de una generación a otra? Reconocer este legado es un primer paso para entender la dimensión del daño y, quizás, para comenzar a repararlo.

Bibliografía

- Albites, E. B., & Gómez, L. (2017). Trauma y aislamiento en *La teta asustada* de Claudia Llosa / Trauma and Isolation in Claudia Llosa's *The Milk of Sorrow*. *Iberoamericana*, 17(65), 93–106. <http://www.jstor.org/stable/26314695>
- Cabrejo, J. C. y Finol, J.E. (2020). La leche y la sangre, el cuerpo y el espíritu: significaciones de lo corporal en *La teta asustada*, de Claudia Llosa. *Signo y Pensamiento*, 39(77). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp39-76.lsce>
- Cabrelles, M. (2008). La influencia de las emociones en el sonido de la voz. *Revista de folklore*, (334), 130-133. https://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=201340&info=open_link_ejemplar
- Cabrera, J. (2023). Trauma transgeneracional y posmemoria entre nietos de víctimas de la dictadura chilena. *Revista de Estudios Sociales*, (84), 59-76. <http://journals.openedition.org/revestudsoc/54331>
- Chauca, E., Ramírez, R. y Sitnisky, C. (2010). "No pretendo retratar la realidad. Pretendo interpretar un tema para sacar discusiones que tenemos reprimidas": Una entrevista con Claudia Llosa. *Mester*, 39(1), 45-55. <https://escholarship.org/uc/item/51z578v6>
- Dangerfield, M. (2020). *Estudios de las consecuencias psicopatológicas de las adversidades relacionales en la infancia y de la transmisión del trauma transgeneracional* [Tesis de doctorado, Universitat Ramon Llull]. Tesis Doctorales en Xarxa. <http://hdl.handle.net/10803/668739>
- Dávila, J. R. P. (2015). El cine como espacio de representación de una memoria en *La teta asustada*. *Comité editorial*, (23), 58-73. <https://doi.org/10.5070/M3391010086>
- Delojoquepiensa (12 de diciembre de 2010). *Canción de la abuela – La teta asustada* (Claudia Llosa) [Archivo de Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=Z5JFtsMLsRY&t=84s>
- Faúndez, X., & Cornejo, M. (2010). Aproximaciones al estudio de la Transmisión Transgeneracional del Trauma Psicosocial. *Revista De Psicología*, 19(2), 31–54. <https://doi.org/10.5354/0719-0581.2010.17107>

- Freud, S. (1914). *Introducción del narcisismo* (Vol. 14). Amorrortu.
<https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/INTRODUCCION%20AL%20NARCISISMO.pdf>
- Gutiérrez, M. (2018). *Cine, mujer y posmemoria: Identidad y posmemoria en La teta asustada y Paraíso* [Tesis de licenciatura, Universidad de Lima]. Repositorio institucional ULima.
https://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12724/6039/Guti%C3%A9rrez_%20Riega_Mar%C3%ADa_%20Claudia.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Hermelin, D. (2018). Claudia Llosa y La teta asustada: cine, conflicto(s) y culturas populares en Perú. *Comunicación*, (38), 51-67.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6547412.pdf>
- IMMORAL (4 de mayo de 2023). *La Teta asustada (2009) Perú* [Archivo de Video]. YouTube. https://youtu.be/wiW_uApPyqs?si=g6t2ApraDDCbaqhb&t=3485
- Iyengar, U., Kim, S., Martinez, S., Fonagy, P., & Strathearn, L. (2014). Unresolved trauma in mothers: intergenerational effects and the role of reorganization. *Frontiers in psychology*, 5, 1-9. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00966>
- Kostova, Z., & Matanova, V. (2024). Transgenerational trauma and attachment. *Frontiers in Psychology*, 15, 1-6. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1362561>
- Lillo, G. (2011). “La teta asustada” (Perú, 2009) de Claudia Llosa: ¿memoria u olvido? *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 37(73), 421–446.
<http://www.jstor.org/stable/41407246>
- Llosa, C. (Directora). (2009). *La teta asustada* [Película]. Wanda Visión; Vela Producciones.
- Mantilla, J. (2006). La Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú y la perspectiva de género: principales logros y hallazgos. *Revista IDH*, (43), 323-365. <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r08060-9.pdf>
- Maseda, R. (2014). Habrá cantos sobre oscuros momento: trauma femenino en *La teta asustada* de Claudia Llosa. *Letras Hispanas*, 10(2), 17-33. [https://gato-docs.its.txst.edu/jcr:8fd67688-7e62-43b0-960f-8c054a26d8b5/2015-10-28Book 10.2.pdf - page=18](https://gato-docs.its.txst.edu/jcr:8fd67688-7e62-43b0-960f-8c054a26d8b5/2015-10-28Book%2010.2.pdf-page=18)
- Muñantes, K. y Castro, C. (2021). *El silencio y el canto: Análisis del proceso de representación cinematográfica de Fausta, personaje principal de la película «La teta asustada» de Claudia Llosa* [Tesis de Licenciatura, Universidad Peruana de

- Navarrete, S. (2018). Figuraciones del silencio en la narrativa de la memoria: análisis desde el trauma. *Aisthesis*, (64), 11-23. <https://dx.doi.org/10.7764/aisth.64.1>
- Punte, M. (2015). La voz como espacio del deseo en *Madeinusa* y *La teta asustada*. *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (11), 1-23. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7258544.pdf>
- Sastre, C. (2021). Experiencia y subjetividad de mujeres sobrevivientes de violencia sexual durante el conflicto armado interno peruano. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (44), 71-93. <http://www.scielo.org.co/pdf/antpo/n44/1900-5407-antpo-44-71.pdf>
- Theidon, K. (2004). *Entre prójimos: El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos. <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstreams/d2229da3-0e17-4c05-bb76-39a55255ca53/download>
- Theidon, K. (2009). La Teta Asustada: una teoría sobre la violencia de la memoria. *Ideele: Revista del Instituto de Defensa Legal*, 191, 1-19. <https://es.scribd.com/document/47926189/La-Teta-Asustada-Theidon>
- Varas, P. (2012). Posmemoria femenina en “La teta asustada”. *Letras Femeninas*, 38(1), 31–41. <http://www.jstor.org/stable/23345554>
- Vargas, M. (2018). Trauma, experiencia y posmemoria en La Teta asustada de Claudia Llosa. En: B. Campuzano y V. Gutiérrez (Eds.), *Actas de Crónicas y Ciudades: La Tibia Garra Testimonial: Encuentro Internacional de Cronistas latinoamericanos* (pp. 212-221). Universidad Nacional de Salta. <https://riunsa.unsa.edu.ar/bitstreams/1c7ad971-6107-406e-a516-e3e2fc164c71/download>
- Velásquez, R. (2007). Entrevista a Ricardo Bedoya “El cine peruano empieza a abrirse buena opinión en el mundo”. *Revista de Comunicación*, (6), 154-159. <http://udep.edu.pe/comunicacion/rcom/pdf/2007/Ent154-159.pdf>
- Violi, P. (2020). Los engaños de la posmemoria. *Tópicos del Seminario*, (44), 12-28. <https://www.scielo.org.mx/pdf/tods/n44/2594-0619-tods-44-12.pdf>
- Visit Peru. (22 de febrero de 2010). *La teta asustada – Making Of (Película)* [Archivo de Video]. YouTube. <https://youtu.be/kgHuRtib9TE?si=h085bLaLyIAbJVcC>