

Código:	2	0	2	4
---------	---	---	---	---

1	9	8	2	
---	---	---	---	--

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESTUDIOS GENERALES LETRAS

TRABAJO INDIVIDUAL

Título: Violencia y enfermedad cultural en *La Teta Asustada*: causas y consecuencias de un mal no biológico

Nombre: Maria Alessandra Venegas Alcarraz

Tipo de evaluación: Entrega final de la monografía (INT124)

Curso: Investigación Académica

Horario: 0320

Comisión: 321B

Profesor: Dr. José Elías Gutiérrez Meza

Jefe de práctica: Maria Gabriela Flores Carruitero

SEMESTRE 2025-2

Código:	2	0	2	4
---------	---	---	---	---

1	9	8	2	
---	---	---	---	--

Violencia y enfermedad cultural en *La Teta Asustada*: causas y consecuencias de un mal no biológico

Presentada como parte del curso Investigación Académica, EEGLL, PUCP

Nombre: Maria Alessandra Venegas Alcarraz

Código 20241982

0320-321B

Correo electrónico: a20241982@pucp.edu.pe

Diciembre 2025

Código:	2	0	2	4
---------	---	---	---	---

1	9	8	2	
---	---	---	---	--

Resumen

El presente trabajo analiza la enfermedad cultural representada en *La teta asustada* (2009) y su manifestación en la experiencia social del personaje de Fausta, entendida como consecuencia directa de la violencia política ejercida durante el Conflicto Armado Interno en el Perú. A partir de ello, se sostiene que dicha enfermedad encarna un trauma heredado cuyo origen no es biológico, sino social, histórico y cultural. Dicha afirmación está explicada en dos capítulos. El primero, aborda los orígenes sociales de dicho padecimiento y la dimensión cultural del sufrimiento que atraviesa el personaje, proponiendo que su “mal” responde a un contexto de violencia estructural que marca cuerpos, historias y modos de relacionarse. En tanto, el segundo capítulo analiza las consecuencias sociales de esta enfermedad no biológica, evidenciando la incomprensión y la negación que recibe Fausta por parte de su entorno, así como el estigma que la convierte en portadora de una marca que limita su participación social. Asimismo, se muestra cómo su cuerpo funciona como espacio donde se inscribe el dolor heredado y también como un lugar desde donde se despliega una forma de resistencia. De esta manera, el trabajo concluye que la “teta asustada” no es solo una secuela de la violencia política, sino una enfermedad social que condiciona la experiencia y las relaciones de quienes la padecen.

Palabras clave: Conflicto Armado Interno, trauma heredado, enfermedad cultural, estigmatización

Código:	2	0	2	4	1	9	8	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

Tabla de contenido

Introducción.....	5
Capítulo 1. Los orígenes sociales de la enfermedad en la vida de Fausta.....	8
Subcapítulo 1.1. La “teta asustada” como manifestación del trauma heredado a partir de la distinción entre <i>disease</i> e <i>illness</i>	9
Subcapítulo 1.2. La violencia estructural y política contra las comunidades indígenas, tal como la concibe Johan Galtung, como constituidoras del trasfondo del “mal” que padece Fausta.....	13
Capítulo 2. Las consecuencias sociales de la enfermedad no biológica en la vida de Fausta.	19
Subcapítulo 2.1.La incomprensión y negación ante la enfermedad de Fausta y su estigmatización	20
Subcapítulo 2.2. El cuerpo de Fausta como espacio de inscripción del dolor heredado y cómo terreno de resistencia frente a la violencia.	24
Conclusiones.....	29

Introducción

La migración andina hacia Lima, marcada por el desarraigo, el duelo y la búsqueda de sobrevivencia, ha configurado un espacio urbano donde persisten las huellas de la violencia ejercida en el Conflicto Armado Interno (1980-2000). Según la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003), las comunidades rurales, especialmente en Ayacucho, sufrieron desplazamientos forzados, violencia sexual y asesinatos, que dejaron secuelas profundas en quienes vivieron en dicha violencia. En este contexto, los migrantes han heredado silenciosamente memorias de horror, manifestadas no solo en relatos, sino también en gestos, silencios, dolencias y formas de habitar el mundo. Así, *La teta asustada* (2009), película de Claudia Llosa, ofrece un objeto de estudio singular, pues retrata una enfermedad cultural que encarna el trauma heredado transmitido a una joven migrante andina en la Lima periférica del posconflicto peruano.

En este sentido, la investigación se centra en la enfermedad cultural que afecta al personaje de Fausta, entendida no como un mal biológico, sino como una manifestación social del trauma heredado y de las violencias estructurales que dejó vulnerable a comunidades andinas. Por ello, se propone que la violencia ejercida durante el Conflicto Armado Interno (CAI), particularmente la violencia sexual contra mujeres andinas, se transforma en una huella cultural que se transmite a la siguiente generación y se articula en el cuerpo de Fausta. Por ello, el estudio busca demostrar cómo la “teta asustada” representa esta enfermedad cultural tanto en sus orígenes, vinculados a la violencia como en sus consecuencias sociales, la estigmatización, el rechazo y la resistencia corporal de la protagonista.

Asimismo, es importante mencionar que la película surge en un momento en que el cine peruano comienza a problematizar de forma más visible las secuelas del CAI desde perspectivas de género y posmemoria. Estrenada en 2009 y ganadora del Oso de Oro en la Berlinale, la cinta generó amplia recepción internacional, destacada por su exploración de la memoria traumática y el lugar del cuerpo en la continuidad del dolor. En el Perú, su recepción estuvo marcada por debates sobre la representación de la mujer andina, el uso del quechua y las metáforas corporales del trauma, lo que evidencia la relevancia social de la película en un contexto donde la memoria del conflicto sigue siendo un tema sensible y no resuelto.

Para esta investigación se ha recurrido a diversos estudios previos que aportan un marco conceptual y contextual para el análisis de la película. Kimberly Theidon (2004) examina los efectos del conflicto armado en comunidades rurales de Ayacucho, resaltando cómo el dolor se transmite de manera intergeneracional y cómo el cuerpo puede entenderse como un registro vivo del sufrimiento. Esta perspectiva permite comprender cómo la violencia histórica

se manifiesta más allá de lo individual, un proceso que se refleja en la experiencia de Fausta, protagonista de la película. Entre los principales trabajos académicos sobre la película, destacan aquellos que permiten visibilizar cómo se representan el trauma y la memoria histórica. Daniel Hermelin (2018) realiza un estudio del largometraje que sitúa la historia de Fausta en el contexto sociopolítico del conflicto armado peruano y en las tensiones culturales entre las comunidades andinas y los barrios periféricos de Lima. Su análisis destaca la forma en que la película representa procesos de resistencia y transformación cultural, así como las relaciones entre centro y periferia en Perú (2018). Asimismo, Enrique Bernalles y Leila Gómez (2017) abordan la película desde la perspectiva del encarnamiento y el aislamiento, mostrando cómo estos factores condicionan el desarrollo del personaje y su eventual reintegración al espacio social. En conjunto, estos estudios ayudan a situar la investigación dentro de un enfoque que relaciona la memoria histórica, la cultura y los efectos del trauma, brindando una base sólida para analizar las secuelas de la violencia en la narrativa fílmica.

A pesar de estos avances, la representación cinematográfica de la enfermedad cultural en migrantes andinas sigue siendo un área poco estudiada, lo que evidencia la necesidad y pertinencia de este estudio. La falta de estudios que articulen enfermedad cultural, migración, cuerpo, posmemoria y estigmatización convierte a este trabajo en un aporte necesario para comprender cómo el cine aborda las secuelas persistentes del CAI.

Así, en la primera parte de la investigación, se analiza los orígenes sociales de la enfermedad cultural, mostrando cómo la “teta asustada” constituye una manifestación del trauma heredado inscrito en el cuerpo, en diálogo con la distinción entre *disease* e *illness* y con la violencia estructural que afectó históricamente a las comunidades andinas. En tanto, la segunda parte del trabajo examina las consecuencias sociales de este mal, explorando la incomprensión, la negación y el estigma que sufre Fausta, así como la dimensión del cuerpo como espacio de inscripción del dolor, pero también como territorio de resistencia frente a la violencia patriarcal y colonial. En ambos capítulos, para mejorar la comprensión de las ideas desarrolladas a partir de las películas, se explican de manera breve algunas escenas y momentos importantes, junto con el análisis de su significado simbólico.

La película narra la historia de Fausta, una joven migrante andina que vive en las periferias de Lima junto a sus tíos. Tras la muerte de su madre Perpetua, quien fue víctima de la violencia sexual en el CAI, Fausta se enfrenta al desafío de trasladar su cuerpo para darle un entierro digno en su comunidad de origen. La protagonista padece la llamada “teta asustada”, una enfermedad cultural que según las creencias andinas se transmite a través de la leche materna contaminada por el miedo y la violencia. A lo largo de la película, Fausta se mueve

Código:	2	0	2	4
----------------	----------	----------	----------	----------

1	9	8	2	
----------	----------	----------	----------	--

en un entorno marcado por la pobreza, el racismo, el silencio y la desconfianza mientras trabaja en la casa de Aída, una pianista limeña de clase alta. La historia concluye con un acto de liberación simbólica, ya que, después de poder llevar a su madre a su comunidad, Fausta expulsa de su cuerpo la papa que llevaba insertada como protección frente a posibles agresiones sexuales, lo que marca el inicio de un proceso de recuperación de su autonomía y de su propia historia.

Capítulo 1

Los orígenes sociales de la enfermedad en la vida de Fausta

En el primer capítulo de esta monografía se examinarán los orígenes sociales de la enfermedad que padece Fausta, protagonista de la película *La teta asustada* (2009). Este mal no puede comprenderse como una afección biológica, sino como una manifestación cultural y social del trauma que dejó el Conflicto Armado Interno en el Perú. En este sentido, la “teta asustada” simboliza una herida que refleja las secuelas de la violencia política sobre las mujeres indígenas. Desde esta perspectiva, el análisis se centrará en cómo la experiencia de la protagonista permite comprender la relación entre cuerpo y trauma, mostrando que la enfermedad que padece es resultado de un contexto social marcado por la violencia estructural.

Para desarrollar este análisis, el capítulo se divide en dos secciones. En el primer subcapítulo, se explicará cómo la “teta asustada” se manifiesta como una enfermedad cultural heredada a partir de la violencia sexual que sufrió la madre de Fausta, a través de la distinción entre *disease e illness* propuesta por Arthur Kleinman (1983) y la noción de transmisión del trauma intergeneracional que desarrolla Kimberly Theidon (2004), para explicar como el sufrimiento de la madre se transfiere a la protagonista, reproduciendo el trauma a la siguiente generación. En el segundo subcapítulo, se abordará cómo la violencia estructural y directa contra las comunidades indígenas constituye el trasfondo del mal que padece Fausta. Acorde con Johan Galtung (2016), la violencia estructural actúa de manera indirecta a través de las instituciones y de las dinámicas sociales, lo que da lugar a exclusión y desigualdad. Así, junto con los planteamientos de Rita Segato (2014) y Joke Boesten (2010), se mostrará que el sufrimiento de Fausta no solo proviene del trauma materno, sino también de un sistema social racista y patriarcal que perpetúa las condiciones de opresión y marginalidad hacia las mujeres indígenas.

De esta manera, el capítulo busca demostrar que la enfermedad del personaje protagónico constituye la encarnación de un dolor colectivo, producto de la violencia política, estructural y de género ejercida sobre los cuerpos indígenas. Así, la “teta asustada” no solo representa una dolencia individual, sino la expresión colectiva de una memoria histórica dolorosa que se mantiene viva en los cuerpos y en la memoria de las mujeres indígenas.

1.1 La “teta asustada” como manifestación del trauma heredado a partir de la distinción entre *disease* e *illness*.

En primera instancia es relevante destacar que la enfermedad que padece Fausta en la película no puede comprenderse como un mal biológico, sino como una manifestación cultural del trauma heredado que dejó el conflicto armado interno en el Perú (CAI). Por ello, en este primer subcapítulo se abordará cómo la enfermedad no corresponde a una patología médica, sino que constituye una forma simbólica de expresar el sufrimiento colectivo y un trauma heredado. En este sentido, el objetivo es evidenciar el origen del “mal” que perturba a Fausta, mostrando que surge de un proceso de transmisión traumática y no de causas biológicas.

De tal manera, resulta adecuado partir desde la distinción propuesta por Arthur Kleinman (1983) entre *disease* e *illness* para comprender la enfermedad desde dos dimensiones. El término *disease* refiere a la enfermedad desde el punto de vista biomédico, donde el padecimiento se define en un conjunto de síntomas observables y diagnosticables por la medicina (Kleinman, 1983). En cambio, *illness* alude a la experiencia subjetiva y cultural del sufrimiento, que revelan cómo las personas interpretan, significan y comunican su dolor dentro de un marco social determinado (Kleinman, 1983).

Esta diferencia se evidencia claramente en la escena donde el tío de Fausta la lleva al hospital tras un desmayo posterior a la muerte de su madre. El médico, desde una lógica biomédica (*disease*), le explica que no existe tal enfermedad llamada “teta asustada” y que los síntomas son producto de causas fisiológicas. Sin embargo, su tío Ludicio insiste en que su sobrina sí padece dicha enfermedad, pues su madre fue víctima de violencia sexual en Ayacucho durante el conflicto armado, lo que dejó un trauma que habría sido transmitido a su sobrina. En este intercambio entre ambos personajes, se confrontan dos formas de entender la enfermedad: por un lado, se encuentra la racionalidad científica, la cual niega su existencia clínica, y, por otro, se encuentra la racionalidad cultural en la cosmovisión andina. Desde esta perspectiva, el padecimiento de Fausta se inscribe en la categoría de *illness*, pues no se trata de una definición médica sino de una vivencia encarnada del dolor histórico.

A lo largo de la película se manifiesta en varias escenas que la protagonista padece de dicha enfermedad. Pero, queda claro que esta no corresponde a una patología médica, sino a la segunda categoría que define Kleinman como *illness*. Asimismo, esta idea se enlaza con lo que plantea Cristina Di Silvestre (1998) en su investigación. La autora afirma que la vivencia subjetiva de una enfermedad sólo puede entenderse dentro de los factores socioculturales en los que el individuo se encuentra, pues es el entorno social el que determina las formas

Código:	2	0	2	4	1	9	8	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

legitimadas de expresar el sufrimiento (1998). En este sentido, explica que es la propia comunidad la que define y acepta esas manifestaciones a través de ciertos códigos o de un lenguaje compartido (Di Silvestre, 1998). Esta perspectiva resulta central para comprender el origen del “mal” de Fausta como una experiencia culturalmente inscrita.

Desde este enfoque, la enfermedad que padece Fausta no se explica como una falla orgánica, sino como una expresión corporal del malestar que emerge de interacciones complejas entre lo biológico y lo cultural. Di Silvestre (1998) enfatiza que esta manifestación del sufrimiento no es esencialmente médica, sino modelada por la cultura; es decir, las quejas físicas de dicho personaje no son solo síntomas clínicos, sino el vehículo mediante el cual comunica un sufrimiento heredado. En tal sentido, el cuerpo de Fausta se convierte en el medio aceptado y eficaz para dar voz a un trauma colectivo, pues la “teta asustada” encarna esa expresión corporal y cultural del sufrimiento colectivo, en la que el cuerpo sustituye al lenguaje cuando la palabra se vuelve insuficiente para narrar el horror.

De este modo, esta dimensión corporal del sufrimiento no solo evidencia el dolor compartido, sino también la forma en que ese trauma colectivo se interioriza y se manifiesta de manera individual. El cuerpo de Fausta porta la memoria de un pasado violento del que ella no fue parte directamente, pero que sí fue transmitido por su madre. En esta línea, se hace evidente que la protagonista encarna el peso de un trauma heredado que se inscribe en su cuerpo como huella del dolor.

Para una mejor comprensión de este proceso de transmisión, resulta pertinente recurrir a la antropóloga Kimberly Theidon (2004), quien realizó una investigación etnográfica en las comunidades de Ayacucho, una de las regiones más afectadas por el CAI. En su estudio, la autora analiza cómo estas comunidades elaboran y enfrentan aquel sufrimiento vivido; en este proceso, el cuerpo se convierte en un espacio de memoria y expresión del dolor, pues su lenguaje local para comunicarlo es netamente corporal (2004). Esta idea permite entender con mayor claridad la representación de Fausta en la película, cuyo cuerpo también funciona como un espacio de memoria, ya que cada síntoma aparece no como una patología médica sino como una manifestación corporal heredada del trauma que vivió su madre. Desde este punto de vista, el cuerpo actúa como un lenguaje cultural y emocional que expresa aquello que, dentro del código lingüístico, no logra contener la magnitud ni la brutalidad de la realidad que estas comunidades sufrieron en el conflicto armado, tal como ocurre en la protagonista, cuyo silencio y manifestaciones físicas comunican un dolor que excede las palabras.

Para continuar, es necesario entender cómo se configura dicha enfermedad dentro de la cosmovisión andina. Theidon recoge diversos testimonios en los que muchas madres afirman que “no podían amamantar a sus bebés porque les transmitirían su temor y memorias malignas, y temían estar pudriendo las mentes de sus niños con su ‘leche de rabia y preocupación’” (2004, p. 50). Esta cita resulta relevante, pues permite comprender que, en este contexto, la leche materna se concibe como el medio a través del cual el dolor y el miedo, a causa de la violencia que sufrieron las mujeres, se transmite de una generación a otra. En la película, esta concepción cultural es precisamente la que da origen al mal de la teta asustada, pues su entorno social entiende que el miedo y el trauma de su madre, quien fue víctima de violencia sexual, se transfirieron a Fausta mediante la lactancia. Esto evidencia que su padecimiento no puede ser explicado biológicamente, sino que responde a los códigos simbólicos propios de la comunidad andina. La idea de la leche contaminada, entendida como una herencia del trauma que no puede ser olvidada ni purificada, se manifiesta en la manera en que Fausta carga un miedo que no le pertenece desde su experiencia directa, ya que ella se encontraba aún en el vientre materno cuando ocurrió la violencia sexual, pero que igualmente la atraviesa como parte de su memoria corporal e histórica.

Tal idea se vincula con lo trabajado por Nerea Larrea (2021), quien explica que el trauma colectivo no solo se limita a una vivencia individual, sino que se transmite a través de generaciones, el cual afecta tanto al individuo como a su entorno. En este caso, el padecimiento de Fausta se presenta como la prolongación en el tiempo de un dolor heredado que marca los cuerpos de las mujeres andinas, el cual funciona como una memoria histórica no oficial. Así, el mal de la protagonista no constituye un hecho aislado, sino la continuidad de un trauma colectivo inscrito en los cuerpos femeninos andinos como herencia emocional e histórica.

Esta transmisión se evidencia de forma simbólica al inicio de la película, cuando Perpetua, la madre de Fausta, canta en quechua instantes antes de morir y relata mediante su canto la violencia sexual que padeció durante la etapa de violencia en Ayacucho. Su voz entona un *qarawi*, un tipo de poema tradicional que desempeñó un papel fundamental durante el conflicto armado interno (Theidon, 2004). En esta región, fue principalmente interpretado por mujeres viudas, lo que permitió preservar en la memoria colectiva los hechos dolorosos de este periodo y denunciar verbalmente la violencia vivida (Theidon, 2004). Desde esta óptica, el canto de Perpetua no solo constituye un testimonio, sino también un medio de transmisión del trauma, donde su voz materna porta la carga de una historia marcada por el dolor y lo transforma en herencia para la siguiente generación representada en Fausta.

Sin embargo, esta transmisión no ocurre a través de un elemento tangible, como sugiere el mal de la “teta asustada”, sino mediante la narración contenida en el canto. De este modo, el canto no sustituye el mal, sino que funciona como el vehículo narrativo que permite comprender cómo el trauma se hereda emocionalmente, pues lo que se transmite no es el mal en sí mismo, sino el miedo, la memoria y la experiencia traumática que le dan sentido. Como señala Toni Giménez (2016), las canciones en situaciones de miedo o ansiedad funcionan como un recurso de comunicación y refugio emocional. Así, el canto de la madre funciona como un medio de transferencia del trauma, en el que la memoria de la violencia se transfiere de madre a hija, inscribiéndose en el cuerpo de Fausta.

Asimismo, el hecho de que la hija continúe entonando el canto tras su madre refuerza simbólicamente la herencia del trauma, pues ahora que la madre ha muerto, es ella quien asume la memoria y el dolor como una forma de continuidad. Además, el canto en quechua fortalece esta idea de transmisión, ya que la lengua materna no sólo comunica un testimonio, sino que también preserva la memoria colectiva de las mujeres andinas. En particular, evoca a aquellas que padecieron profundas heridas a raíz de las violaciones sexuales ocurridas durante el conflicto, manteniendo así el carácter comunitario y testimonial de dicho relato.

Entonces, el canto de Perpetua se configura como un canal de transmisión del sufrimiento, mediante el cual el trauma se transfiere simbólicamente a su hija Fausta. La película muestra que el mal de la teta asustada no surge de un contagio físico, sino de la memoria traumática que la madre transmite a través de su voz, pues en ese canto se condensa la experiencia de violencia sexual y el miedo acumulado. En este sentido, la canción actúa como el medio intangible mediante el cual el dolor de la madre se inscribe en la subjetividad de Fausta, de modo que su padecimiento nace de una transmisión afectiva y cultural más que biológica.

En esta misma línea, Elizabeth Jelin (2012) explica que la interpretación humana se construye tanto a partir de las propias vivencias como de las experiencias de otros que, al ser transmitidas, permiten que el pasado se expanda e incorpore en el presente. Esta idea resulta clave para comprender que el “mal” de Fausta no constituye una simple repetición de la memoria de su madre, sino la interiorización de un pasado heredado que su cuerpo asume como propio, pues la memoria transmitida mediante el canto deja una marca emocional que define su forma de habitar el mundo.

Este vínculo se refleja con claridad en la escena en la cual Fausta es llevada al médico. Durante la revisión, una enfermera le hace diversas preguntas y, entre ellas, le consulta si es virgen; al responder que no lo sabe, se evidencia la manera en que su propio cuerpo se

encuentra atravesado por la memoria del cuerpo de su madre. La imposibilidad de responder a una pregunta sobre su propia experiencia revela que para Fausta el límite entre lo que vivió ella y lo que vivió su madre se ha vuelto difuso. El trauma heredado ocupa un lugar tan profundo en su subjetividad que llega a alterar la manera en que percibe su propio cuerpo. Esto permite comprender que no se trata de ignorancia o confusión, sino de la forma en que el trauma materno se ha encarnado en ella, que le impide distinguir con claridad su propia historia de aquella que recibió como legado. Con ello, la escena reafirma el propósito de este subcapítulo, que busca mostrar que el mal que afecta a Fausta no proviene de una causa biológica, sino de un trauma heredado que se ha inscrito en su cuerpo como memoria.

En síntesis, la “teta asustada” representa una manifestación del trauma heredado que se inscribe en el cuerpo de Fausta como una forma de *illness*, es decir, una experiencia cultural y social del dolor más que una enfermedad biológica (*disease*). Su padecimiento encarna la memoria colectiva de las mujeres andinas marcadas por la violencia, lo cual revela cómo el cuerpo se convierte en el medio para expresar aquello que la palabra no puede. A su vez, detrás de este sufrimiento individual se halla un sistema social que dejó vulnerables a las comunidades campesinas e indígenas durante el conflicto armado. Por ello, en el siguiente subcapítulo se analizará cómo la violencia estructural y directa contra estas comunidades, según Johan Galtung, constituye el trasfondo del “mal” que padece.

1.2 La violencia estructural y directa contra las comunidades indígenas, tal como la concibe Johan Galtung, constituye el trasfondo del “mal” que padece Fausta.

En este segundo subcapítulo se explicará cómo la violencia estructural y directa afectó principalmente a las comunidades indígenas durante el CAI, el cual constituye el trasfondo del “mal” que padece Fausta. Este tipo de violencia no siempre se manifiesta en actos visibles, sino que se sostiene en desigualdades históricas, sociales y de género que han mantenido a las comunidades indígenas en una situación de constante vulnerabilidad, profundizada aún más durante este periodo de violencia en el Perú.

A partir de esta idea, se busca demostrar que la enfermedad de dicho personaje no puede entenderse únicamente como un sufrimiento individual, sino como la expresión simbólica de un sistema que ha marginado y silenciado a las comunidades andinas durante décadas. Incluso en el periodo posterior al conflicto, esta forma de violencia continúa vigente, acentuando el dolor y la herida colectiva que Fausta encarna.

Código:	2	0	2	4	1	9	8	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

Para comenzar, es necesario comprender la definición de violencia, para lo cual resulta útil recurrir a Johan Galtung, sociólogo y politólogo noruego, reconocido como el fundador de los estudios académicos sobre la paz y los conflictos. El autor define la violencia como toda situación en la que las condiciones sociales impiden que los seres humanos alcancen su desarrollo pleno (2016). Dado que esta definición es amplia, distingue tres tipos de violencia, los cuales se encuentran estrechamente relacionados entre sí: la violencia directa, la estructural y la cultural (Galtung, 2016). Para este análisis resultan especialmente relevantes la violencia estructural y la directa, pues permiten comprender cómo ha sido ejercido en el contexto peruano y corresponde al trasfondo del mal que padece Fausta.

En primer lugar, la violencia estructural se ejerce a través de las estructuras sociales y económicas, reproduciendo formas de exclusión y subordinación (Galtung, 2016). Este tipo de violencia opera de manera indirecta y silenciosa mediante instituciones que perpetúan la pobreza, el racismo y la marginalidad (Galtung, 2016). En el contexto peruano, esta situación se evidenció en la histórica exclusión de las comunidades indígenas, que, de acuerdo con la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003), representaron más del 75 % de las víctimas de la guerra interna. Este dato evidencia que las estructuras sociales y estatales, al priorizar los intereses de ciertos grupos urbanos y mestizos, generaron condiciones de vulnerabilidad extrema que intensificaron la brutalidad de este periodo, especialmente hacia las mujeres indígenas.

En segundo lugar, la violencia directa, según Galtung, es la forma más visible de un acto violento, en la que existen un perpetrador y una víctima (2016). De esta forma, la violencia estructural mantuvo a muchas comunidades en situación de exclusión a lo largo del tiempo, pero se agudizó durante el periodo del CAI. Esta exclusión sistemática facilitó el ejercicio de la violencia directa, perpetrada tanto por los grupos subversivos como por las fuerzas del orden. En este sentido, Galtung advierte que “tanto la violencia directa como la estructural son generadoras de ansiedad y desesperación [...] y cuando se traslada a un grupo, tenemos un trauma colectivo que se sedimenta en el subconsciente grupal” (2016, p. 155). Esta afirmación resulta esencial para comprender que la violación de la madre no solo representa un acto individual de violencia directa, sino también la manifestación visible de un sistema estructural que permitió la vulneración de los cuerpos femeninos indígenas durante la guerra.

En esta línea, la CVR demuestra que el CAI afectó a las mujeres de manera diferenciada y desproporcionada, pues no solo sufrieron violencia sexual sistemática y múltiples formas de vulneración de su dignidad, sino que soportaron en solitario las consecuencias políticas y sociales de esa violencia (Alvites & Alvites, 2007). Para comprender esta dimensión, resulta

clave lo planteado por Rita Segato (2014), quien sostiene que el cuerpo femenino se convierte en un territorio donde se inscriben las relaciones de poder en contextos de conflicto armado. De este modo, el daño deja de ser un efecto colateral y se transforma en una estrategia de dominación política, que busca someter no solo al cuerpo, sino también a la comunidad a la que pertenece (Segato, 2014).

Por otro lado, Jelke Boesten (2010) advierte que la violencia sexual durante la guerra no puede entenderse únicamente como una estrategia militar, sino como una exacerbación de las desigualdades de género y raza, lo que revela que la guerra amplifica un orden social preexistente basado en jerarquías patriarcales y racistas. En consecuencia, la violencia sexual actúa como una expresión del poder patriarcal y racial ejercido sobre el cuerpo femenino indígena, utilizado como territorio simbólico de conquista y como medio para reafirmar el control político y social.

Este planteamiento se refleja en el canto de la madre de Fausta, quien narra su violación usando la voz como única herramienta de memoria y resistencia. Tal como se analizó en el primer subcapítulo, el canto conserva la memoria del sufrimiento vivido durante el conflicto y transmite el trauma a la siguiente generación. En sus versos, la madre implora y recuerda entre el dolor: “quizás algún día tú sepas comprender lo que lloré, lo que imploré de rodillas a esos hijos de perra” (Delojoquepiensa, 2010, 10s), evocando el ruego desesperado ante los agresores. Más adelante, cuando canta “esa noche me agarraron, me violaron con su pene y con su mano” (Delojoquepiensa, 2010, 1m24s), la narración adquiere un tono testimonial que convierte su voz en una denuncia directa.

En relación a ello, es importante observar el uso de los pronombres en plural que emplea Perpetua, pues indica que fue violada por más de un hombre. Theidon (2004) señala que, durante este periodo de violencia, las violaciones en las que participaban varios perpetradores fueron una de las principales características de los abusos cometidos por miembros de las Fuerzas Armadas. De ahí que puede inferirse que los agresores del canto pertenecían a dicho grupo, lo que refuerza la idea de que la violencia sexual no constituyó un hecho aislado, sino una práctica sistemática utilizada como mecanismo de dominación y castigo contra las mujeres indígenas. El canto, por tanto, representa una evidencia clara y contundente de la violencia sexual ejercida de manera recurrente contra las mujeres indígenas durante el conflicto armado.

En su relato, la madre también menciona la brutalidad extrema de los agresores, al decir “me han hecho tragar el pene muerto de mi marido Josefo, sazonado con pólvora”

(Delojoquepiensa, 2010, 1m40s). Esta descripción revela hasta qué punto la violencia buscaba despojar a la víctima de toda humanidad, al transformar el cuerpo femenino en un espacio de tortura y humillación. De tal manera, el canto no solo expresa dolor, sino que expone la dimensión deshumanizadora de la guerra, en la que el cuerpo indígena femenino fue utilizado como territorio de castigo y dominación.

Sin embargo, el sufrimiento de la protagonista no solo proviene del trauma heredado de su madre producto de la violencia sexual que sufrió, sino de la continuidad de un sistema social que perpetúa las mismas desigualdades estructurales que fueron la principal causa del CAI. Como mujer andina en la periferia de Lima, la vida de Fausta está marcada por la precariedad, el racismo y la marginación, condiciones que limitan su acceso a derechos básicos y donde su cuerpo sigue siendo objeto de discriminación.

Por esta razón, es importante recordar que muchas mujeres migraron para preservar su vida ante los desplazamientos forzados, y que en el periodo posconflicto continuaron migrando en busca de mejores condiciones de vida, rompiendo en este proceso los lazos con sus comunidades de origen (Velázquez & Ruiz, 2024). Empero, se encontraron nuevamente con entornos urbanos que replicaban las mismas formas de exclusión y vulnerabilidad. Esto demuestra que la violencia estructural no terminó con el fin del conflicto armado, sino que persiste en las dinámicas sociales y económicas que definen su entorno en la etapa posconflicto.

Esta persistencia de la violencia estructural se evidencia en varias escenas de la película que retratan el lugar periférico donde vive la protagonista. El espacio se presenta como un lugar árido, sin vegetación, ubicado lejos del centro urbano y con viviendas improvisadas y muchas aún incompletas. Estos elementos visuales simbolizan la exclusión histórica de las comunidades andinas y cómo esta se reproduce en la etapa posterior al conflicto. Dichas condiciones materiales no solo expresan una marginalidad heredada, sino que anticipan las dificultades cotidianas que enfrentará Fausta y su familia en ese entorno tan hostil.

Es precisamente en estas escenas donde se manifiestan con mayor claridad los efectos actuales de esa violencia estructural. En esta línea, la muerte de la madre de Fausta y la imposibilidad de trasladar su cuerpo a la comunidad para un entierro digno ejemplifican cómo esta violencia continúa limitando los derechos básicos, perpetuando el dolor y la memoria traumática que porta. Esta situación es especialmente significativa dentro de la cosmovisión andina, donde el rito funerario cumple un papel esencial para cerrar el ciclo de sufrimiento. Del mismo modo, el trabajo que obtiene la protagonista como empleada del hogar evidencia

Código:	2	0	2	4	1	9	8	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

la persistencia de relaciones de subordinación y explotación, pues como afirma Nicola Schalkowski (2024), las mujeres migrantes y en particular las mujeres andinas han sido históricamente incorporadas al servicio doméstico en condiciones de desigualdad racial y económica, consideradas mano de obra barata y reemplazable. Esta dinámica se produce en la película a través del vínculo entre Fausta y Aída, quien no solo ocupa una posición de poder, sino también simbólico.

Esta subordinación se hace aún más evidente en las escenas donde Aída, pianista profesional, utiliza los cantos íntimos de Fausta como fuente de inspiración para su concierto. Aunque al inicio Fausta no deseaba compartir sus melodías, pues estas pertenecen a su mundo interior y a la memoria dolorosa que porta, Aída insiste y logra convencerla ofreciéndole a cambio algunas perlas, objeto que la protagonista puede usar para financiar el entierro de su madre. Sin embargo, más adelante se muestra cómo Aída se apropia de las melodías sin reconocer su origen ni otorgarle crédito, tratándolos como si fuera creación suya ante el público. Esta apropiación repite una lógica histórica en la que a las mujeres indígenas se les quitan sus saberes y expresiones, usándolos sin reconocer su origen ni su significado. En este sentido, la película revela cómo la violencia estructural no solo se expresa en la precariedad material que atraviesa Fausta, sino también en la expropiación de su voz y de su memoria. Así, se reafirma que las relaciones coloniales y raciales no finalizaron con el fin de la guerra interna, sino que continúan reproduciéndose en la vida cotidiana bajo nuevas formas de subordinación y borramiento simbólico.

En síntesis, el “mal” que padece Fausta no se limita al recuerdo de los hechos violentos pasados, sino que se inscribe en estructuras sociales que perpetúan el miedo, la desigualdad y el dolor, manteniendo vivo el trauma intergeneracional. Así, su sufrimiento se convierte en una manifestación simbólica del sistema de exclusión y racismo que marcó a las comunidades indígenas durante el CAI y que continúa condicionando sus vidas en el presente.

Tal como se vio a lo largo del primer capítulo, la *illness* que padece Fausta no puede entenderse desde una dimensión biológica, sino como la manifestación de un trauma heredado que trasciende el cuerpo individual. El “mal” que padece corresponde a una enfermedad social inscrita en las estructuras de desigualdad, racismo y violencia que marcaron a las comunidades indígenas durante el periodo de violencia en el Perú. En tal sentido, su cuerpo se convierte en el espacio donde se inscribe la memoria colectiva del dolor y la exclusión. Así, *La teta asustada* expone cómo ese sufrimiento histórico continúa vigente en el presente, revelando que el trauma de la guerra no termina con la violencia directa, sino

Código:	2	0	2	4
----------------	----------	----------	----------	----------

1	9	8	2	
----------	----------	----------	----------	--

que se perpetúa en la vida cotidiana de quienes sobrevivieron a través de la violencia estructural.

Capítulo 2

Las consecuencias sociales de la enfermedad no biológica en la vida de Fausta

En el segundo capítulo de esta monografía se analizarán las consecuencias sociales de la enfermedad cultural que padece Fausta. Esta dolencia, heredada del trauma que ha sido transmitido, no solo afecta su cuerpo, sino también su forma de vincularse con los demás. A través de su silencio, su miedo y su dificultad para comunicarse, la protagonista encarna la imposibilidad de expresar un sufrimiento que la sociedad no logra comprender. Esta incomprensión colectiva genera una marginación que se traduce en rechazo, exclusión y aislamiento, evidenciando que la “teta asustada” no solo constituye una herida íntima, sino también una marca social que condiciona la vida de quien la porta.

Para desarrollar este análisis, el capítulo se divide en dos subcapítulos. En el primero, se abordará cómo la enfermedad de Fausta se manifiesta como un estigma que la desacredita ante los demás, a partir de la teoría de Erving Goffman (2006), quien explica que ciertos sujetos son excluidos socialmente por portar una diferencia percibida como indeseable. Mientras que, en el segundo subcapítulo, se examinará el cuerpo de Fausta como un espacio donde se inscribe el dolor heredado, pero también como un territorio de resistencia. Desde la perspectiva de diversos autores, se analizará cómo el cuerpo femenino, atravesado por la violencia, puede transformarse en un medio de memoria y afirmación frente a las estructuras de poder.

De esta manera, el capítulo busca demostrar que la “teta asustada” no solo representa las secuelas del Conflicto Armado Interno, sino que también se configura como una enfermedad social que revela los mecanismos de exclusión, estigmatización y resistencia presentes en la vida de Fausta. A través de su experiencia, la película pone en evidencia que el trauma heredado trasciende el ámbito biológico y se proyecta en las relaciones sociales, en el cuerpo y en la memoria colectiva.

2.1 La incomprensión y negación ante la enfermedad de Fausta y su estigmatización

La enfermedad que atraviesa Fausta no solo representa un trauma heredado, sino también una marca que condiciona su relación con los demás. Dentro de su entorno, la “teta asustada” no se considera una invención ni un acto irracional, sino que se asume como una condición corporal que la distingue del resto y la define como un ser marcado por la diferencia. Esta mirada reduce a Fausta a su “mal” y refuerza el estigma que pesa sobre ella, reproduciendo las formas de exclusión y silenciamiento que prolongan la violencia vivida por las mujeres durante el CAI. En este primer subcapítulo se analizará cómo la falta de comprensión de su entorno y la negación del carácter histórico y colectivo de su sufrimiento transforman el cuerpo de Fausta en un espacio donde se inscriben la vergüenza y la marca social del rechazo.

Para comprender dicha idea, es necesario recurrir a la noción de estigma elaborada por Erving Goffman (2006), el cual plantea que dicho término funciona como un atributo que desacredita a quien la porta, a tal punto que es percibido como un individuo incompleto y lo reducen a aquella marca que lo diferencia. Según el autor, “Creemos, por definición, desde luego, que la persona que tiene un estigma no es totalmente humana. Valiéndonos de este supuesto practicamos diversos tipos de discriminación, mediante la cual reducimos, aunque a menudo sin pensarlo, sus posibilidades de vida” (2009, p. 17). Esta definición resulta importante, pues en la película se manifiesta cuando el entorno de Fausta la percibe como portadora del mal de la “teta asustada” inscrito en su cuerpo. Su mal no es entendido como el resultado de un trauma que ha sido heredado o de condiciones reales de sufrimiento, sino como una contaminación transmitida por la leche materna de su madre, quien vivió el CAI y sufrió las consecuencias de dicha violencia, como se demostró en el capítulo anterior.

En la película, la idea del estigma se evidencia de manera simbólica y corporal en la escena en la que la tía de Fausta, junto a otras mujeres, embalsaman el cuerpo de su madre de forma casera con aceite. Tras la muerte de Perpetua, la familia no cuenta con los recursos necesarios para trasladarla y enterrarla en su comunidad de origen, como desea Fausta, por lo que optan por embalsamar el cuerpo de manera artesanal para conservarlo. Durante este proceso, la tía le dice a la protagonista: “A ver hija, pásale los senos, no vaya a ser que a mí me contagie con su pezón” (Llosa, 2009). Esta frase revela lo que plantea Goffman (2009) sobre el mecanismo de estigmatización, en el cual se genera un miedo y rechazo social a quien porta una marca percibida como peligrosa. La escena revela cómo la tía y su entorno transforman el símbolo de la “teta asustada” en un signo de contagio y no en una forma de comprender o narrar el trauma heredado. En lugar de reconocer que la enfermedad de Fausta

está vinculada al sufrimiento de su madre, la tía la interpreta desde la lógica del miedo. De este modo, ya es atribuida como una persona “contagiada” por el mal, mientras que las demás mujeres deben evitar tocar los pechos del cadáver para no adquirirlo. En este gesto se manifiesta cómo el cuerpo de Fausta se convierte en un signo visible de un peligro simbólico que los demás prefieren evitar, reforzando su condición de portadora de una marca desacreditadora y se convierte en motivo de exclusión simbólica.

En un artículo publicado recientemente sobre el estigma relacionado con la enfermedad, se sostiene que este no solo influye en la manera en que la sociedad percibe al individuo, sino que también genera consecuencias psicológicas, físicas y sociales que deterioran su bienestar integral (Akbari et al., 2023). La persona estigmatizada carga con sentimientos de vergüenza, culpa y humillación que la llevan al aislamiento, mientras que en el plano social enfrenta exclusión y pérdida de vínculos, tanto en el ámbito familiar como en el comunitario (Akbari et al., 2023). Este aislamiento también se manifiesta en la esfera física, donde el temor al juicio o a la exposición provoca un repliegue sobre sí mismo que intensifica su sufrimiento (Akbari et al., 2023). En el caso de Fausta, este planteamiento permite comprender cómo la incomprensión y la negación de su enfermedad no solo la separan de su entorno, sino que también generan una interiorización del estigma que se manifiesta en su silencio. Este silencio, más que un simple rasgo de timidez, puede leerse como una respuesta al miedo y a la vergüenza que produce sentirse marcada, y anticipa la manera en que su cuerpo se convertirá en el espacio donde se inscriben las huellas del dolor heredado, aspecto que será desarrollado con mayor profundidad en el siguiente subcapítulo. Además, esta incomprensión se intensifica cuando su vivencia es negada o presentada como algo ilógico por quienes deciden ignorarla.

Esto se observa claramente en la escena en la que Fausta, tras recibir atención médica posterior al desmayo que sufrió por la muerte de su madre, confiesa a su tío que se introdujo una papa en la vagina porque su madre conoció el caso de una vecina que hizo lo mismo para protegerse de una posible agresión sexual. La reacción del tío, marcada por el silencio y la indiferencia hacia ella por no haber vivido directamente el periodo de violencia, constituye un acto de negación que minimiza su miedo. Además, al ser él la primera persona a quien Fausta se atreve a revelar lo ocurrido, su silencio intensifica la marginación que ella ya experimenta, pues incluso cuando intenta expresar su temor y buscar comprensión, la respuesta que recibe es un rechazo indirecto manifestado en la falta de interés. Este silencio ante lo que dice su sobrina no es neutral, expresa una incapacidad social de nombrar el trauma y revela su deseo de que la memoria dolorosa permanezca fuera de la vida cotidiana.

Este comportamiento puede comprenderse con lo planteado por Veena Das (2007), quien sostiene que ciertas violencias penetran en lo ordinario, de modo que el sufrimiento se vuelve parte del trasfondo de la vida social en lugar de ser reconocido directamente. En este contexto, las personas cercanas pueden llegar a ser indiferentes, pero no porque no exista dolor frente a ello, sino que la violencia ha sido naturalizada y relegada al ámbito de lo indecible (Das, 2007). Así, el tío personifica esta dinámica colectiva, pues de manera consciente o no, integra el trauma al silencio de cada día y al hacerlo no solo rechaza el dolor de Fausta, sino que la condena a cargarlo como un estigma personal e indecible. Él representa a la sociedad que, para proteger su propia "normalidad", opta por no reconocer la herencia de la violencia.

La reacción del tío ante la confesión de Fausta (su silencio, la indiferencia y la ausencia total de escucha y entendimiento) tiene un efecto directo en la forma en que la protagonista vive y manifiesta su dolor. Desde la teoría del trauma trabajado por Juan Diego Pérez (2018), quien se basa en los planteamientos de Cathy Caruth, se interpreta que estos momentos en los que Fausta intenta comunicar su experiencia traumática, pero se enfrenta a la indiferencia o el rechazo de su entorno, son irrupciones fragmentadas de un sufrimiento que no ha podido ser narrado plenamente. Cuando Fausta menciona el caso de la vecina que, durante el conflicto, recurrió a la incrustación de una papa para protegerse, no está formulando una idea irracional, sino que articula uno de esos fragmentos del sufrimiento que buscan dar forma a una experiencia que ha heredado y que intenta resistir mediante un mecanismo de defensa frente al miedo transmitido por su madre. Sin embargo, el tío interpreta ese hecho como algo sin sentido, reforzando que su dolor es un delirio al no ser una víctima directa del CAI. Como desarrolla Pérez (2018), inspirado en Caruth, el trauma exige "una ética de la escucha" que permita acoger aquello que no puede ser dicho del todo, y es precisamente esa falta de escucha, y por lo tanto comprensión, lo que termina por privar a Fausta de la posibilidad de expresar el trauma y el miedo que le fue transmitido. El rechazo del tío muestra cómo la negación del entorno transforma y distorsiona el dolor de la protagonista, reforzando la incompreensión y profundizando el estigma que recae sobre ella.

Esta respuesta de indiferencia también logra evidenciar un mecanismo social que Zygmunt Bauman describe como una forma de expulsión simbólica. Fausta encarna la memoria viva de violencia sexual del CAI, representa aquello que la comunidad desea mantener fuera del espacio cotidiano. Según Bauman (2005), las sociedades tienden a alejar a quienes recuerdan verdades incómodas o amenazan la ficción de estabilidad. En la película, esto se observa cuando el tío evita mirarla tras el relato de Fausta sobre la inserción de papa en su cuerpo y le responde de manera explícita que en la ciudad las cosas no son así, dando a entender que el conflicto ya quedó atrás. Su reacción adopta una posición desde la cual puede interpretarse

que prefiere dejar de lado lo que Fausta le confiesa o incluso dudar de que lo haya hecho por decisión propia. Estas pequeñas acciones, lejos de ser triviales, funcionan como una manera de desplazar su trauma al silencio, pues su dolor no debe interrumpir la aparente normalidad del hogar. Especialmente en las comunidades andinas, la violencia sexual no solo constituye una experiencia traumática, sino que también se vive como un acto que introduce vergüenza dentro de la cultura y produce un efecto de deshonor que alcanza a la víctima y a su entorno familiar (Theidon, 2004). Esto intensifica el impulso de negar, ocultar o minimizar lo ocurrido, porque reconocerlo significa enfrentar una marca que se percibe como una carga compartida. De esta manera, la negación que atraviesa Fausta no se manifiesta como una agresión abierta, sino como un rechazo sutil que la convierte en una figura que carga un pasado cuya presencia incómoda y que el presente intenta expulsar para preservar una apariencia de normalidad. Su dolor queda relegado al silencio no por falta de relevancia, sino porque su sola expresión desestabiliza lo que la comunidad quiere mantener intacto.

Esta dinámica culmina en una forma de violencia simbólica, entendida a partir del desarrollo de Manuel Fernández sobre la propuesta de Pierre Bourdieu. Nos sirve analizar cómo estas formas de dominación operan de manera invisible en lo cotidiano y permiten que queden normalizadas las jerarquías establecidas en la sociedad. En este sentido, la actitud del tío, junto con las personas del entorno que reducen el padecimiento de Fausta a una enfermedad que la diferencia del resto, constituye una manifestación clara de este tipo de violencia. El autor señala que la violencia simbólica produce formas de obediencia que pasan desapercibidas, pues se sostienen en ideas asumidas como propias y en normas sociales que se consideran normales en el orden establecido; esto hace que resulte difícil reconocer que dichas dinámicas constituyen una práctica de dominación (Bourdieu, 1999, como se citó en Fernández, 2005). En este contexto, la visión que domina determina que el miedo de Fausta no es un trauma legítimo, sino un exceso emocional que debe corregirse o incluso ignorarse al no ser una víctima directa del CAI. Con ello se impone la visión legítima del mundo social que describe Bourdieu (1999, como se citó en Fernández), aquella que clasifica ciertas experiencias como inválidas o irrelevantes, entre ellas la memoria traumática heredada del CAI que Fausta encarna en su cuerpo y en su comportamiento. De este modo, la incompreensión del entorno no solo refuerza el estigma de Fausta, sino que opera como un mecanismo de represión sutil que impide la elaboración colectiva del trauma y reproduce las estructuras de dominación que lo generaron.

En síntesis, la incompreensión y la negación del entorno convierten la enfermedad de Fausta en una marca desacreditadora que refuerza su aislamiento y reproduce, en el presente, las

lógicas de violencia y silenciamiento heredadas del CAI. El estigma, la falta de escucha, el rechazo simbólico y la imposición de un orden social que invalida su experiencia configuran un entramado de prácticas que transforman su cuerpo en el portador involuntario de un trauma colectivo que la sociedad se resiste a reconocer, reproduciendo una violencia simbólica a las víctimas del CAI. Por toda esta acumulación de silencios y negaciones, el cuerpo de Fausta se convierte en el principal espacio donde se inscribe el dolor heredado, pero también en el territorio desde el cual ella articula formas de resistencia, tema que se desarrollará en el siguiente subcapítulo.

2.2 El cuerpo de Fausta como espacio de inscripción del dolor heredado y cómo lugar de resistencia frente a la violencia.

En este segundo subcapítulo se explicará cómo el cuerpo de Fausta se configura como un espacio donde se inscriben las huellas del trauma heredado y como un territorio desde el cual se articulan formas de resistencia frente a la violencia. A lo largo de la película, el cuerpo de la protagonista encarna la memoria del abuso, el miedo transmitido y los silencios que atraviesan generaciones, convirtiéndose en testimonio vivo de una herencia marcada por el sufrimiento. Sin embargo, su cuerpo no solo porta las cicatrices del pasado vivido por su madre, sino que también se transforma en un medio de expresión y defensa. A partir de esta idea, se busca demostrar que el cuerpo de Fausta no solo refleja la continuidad de la violencia estructural ejercida sobre las mujeres andinas, sino que también produce nuevas formas de resistencia y afirmación ante dicha violencia.

Para comprender esta dimensión, resulta fundamental el aporte de Veena Das (2017), quien sostiene que el cuerpo no solo constituye un espacio donde se inscribe la experiencia del sufrimiento social, sino también un medio a través del cual ese dolor se vuelve comunicable. La autora explica que los padecimientos deben entenderse como “cuasi-eventos que se insertan en las rutinas de la vida cotidiana, pero que también pueden transformarse en eventos críticos o catastróficos que pueden quebrar las relaciones en curso” (2017, p. 303). Esta perspectiva permite comprender a Fausta, pues el trauma que ella porta no se encuentra aislado de su entorno, sino que se manifiesta en su cuerpo y atraviesa su vida cotidiana, marcando su modo de relacionarse con los otros. De este modo, el cuerpo se convierte en el punto donde lo personal y lo social se entrelazan, revelando que el sufrimiento no puede comprenderse fuera de las condiciones históricas y políticas que lo originan.

Este dolor encarnado se manifiesta en su corporalidad a través de síntomas recurrentes, como los sangrados nasales cuando siente mucho temor y, en ocasiones, desmayos. Estas

reacciones corporales se manifiestan en diversas escenas de la película, pero una de las más significativas ocurre tras la muerte de su madre. En dicho escenario, Fausta, quien vive en la casa de sus tíos en las periferias de Lima, busca la ayuda de ellos en medio de los preparativos de la boda de su prima. En el momento en que intenta comunicarles lo sucedido, su cuerpo reacciona antes que sus palabras, pues queda paralizada, su nariz empieza a sangrar y finalmente se desmaya. Esta respuesta corporal, involuntaria e inmediata, manifiesta el doble impacto de la situación: por un lado, la pérdida de su madre implica la ruptura con su única figura de protección y cuidado; por otro, la deja expuesta a un entorno donde prevalecen relaciones marcadas por la indiferencia y la desconfianza. La muerte de su madre representa no solo el dolor de la pérdida afectiva, sino también la desaparición del único vínculo que le ofrecía contención frente a un mundo hostil. Al quedarse sola, ese miedo transmitido se intensifica, y su cuerpo responde ante aquello que la palabra no puede articular. Estas manifestaciones corporales corresponden a la manifestación física de ese miedo extremo, de manera que se demuestra cómo el dolor se manifiesta en su cuerpo cuando el temor sobrepasa sus límites.

Esta escena confirma lo planteado por Das (2017), quien sostiene que el cuerpo no solo inscribe el sufrimiento social, sino que también constituye el medio a través del cual ese dolor se manifiesta. En Fausta, la hemorragia y el posterior desmayo operan como expresiones corporales del trauma heredado de su madre, un dolor que no logra articular verbalmente pero que su cuerpo revela de manera involuntaria. Aunque el duelo por la muerte de su madre intensifica sus emociones, la reacción de la protagonista va más allá de esa pérdida afectiva y se activa frente al miedo instalado en su cuerpo, miedo que proviene del trauma de violencia sexual transmitida de su madre. De este modo, el sangrado nasal surge cuando se desencadenan situaciones que reavivan ese temor profundo, funcionando como irrupción física del trauma. En esos momentos de miedo extremo, es su cuerpo el que “habla” allí donde la palabra se quiebra, convirtiéndose en el medio a través del cual se expresa y se comunica el dolor que permanece silenciado.

De manera complementaria, Elaine Scarry, en *The Body in Pain* (1985), explica que el dolor extremo destruye el lenguaje, pues el dolor físico no solo se resiste a ser nombrado sino que lo destruye activamente. Esta idea permite comprender el silencio de Fausta no como una simple característica de personalidad, sino como una consecuencia del trauma heredado que marca su relación con el mundo. Cuando el miedo se intensifica, Fausta no logra verbalizar lo que siente y es su cuerpo el que responde por ella. Ese desborde emocional se traduce en una reacción fisiológica extrema, como la hemorragia nasal, que irrumpe precisamente cuando siente mucho miedo. Es decir que la manifestación corporal no opera en paralelo al

trauma, sino que es su expresión concreta y visible. Así, su mutismo, su miedo constante al mundo exterior y su necesidad de permanecer acompañada son manifestaciones físicas y afectivas de un dolor que la atraviesa y la silencia. De este modo, su cuerpo se convierte en el único medio posible de comunicación del sufrimiento, pues se articula un lenguaje del dolor en el cual las palabras han sido anuladas.

Ahora bien, el cuerpo de Fausta, marcado por el trauma heredado, no solo se manifiesta como expresión física de dicho sufrimiento, sino que constituye un lugar de resistencia, producto del miedo heredado que produjo la violación sexual de su madre en el CAI. En este sentido, la inserción de una papa en su vagina corresponde a una de las representaciones más claras en la película de resistencia femenina frente a la posibilidad de una posible violación sexual. Este acto, que podría parecer irracional e incluso grotesco, adquiere sentido con la noción de lo abyecto propuesta por la reconocida psicoanalista y filósofa Julia Kristeva. La autora define lo abyecto como aquello “que perturba una identidad, un sistema, un orden” (1988, p.11). De esta manera Kristeva (1988) menciona que lo abyecto emerge cuando algo amenaza las fronteras del yo o del orden simbólico, generando repulsión y asco. En Fausta, ese límite entre lo puro y lo impuro, lo socialmente aceptado y lo perturbador, se manifiesta en su cuerpo; pues su defensa corporal constituye una ruptura simbólica que desestabiliza el régimen patriarcal que define a la mujer como un cuerpo disponible para el deseo masculino.

En la sociedad patriarcal, la mujer ha sido concebida como un objeto subordinado a los intereses masculinos y observado desde una mirada colonizadora, semejante a la que se proyecta sobre la naturaleza (Novo, 2003), de modo que su cuerpo se convierte en un territorio donde se ejerce y reproduce el dominio patriarcal (Segato, 2014). Sin embargo, Fausta perturba esta lógica al introducir un elemento ajeno y fuera de lo normativo en su cuerpo, de manera que rechaza el sistema que convierte a las mujeres en objetos de apropiación. Esta acción adquiere especial relevancia al considerarse que su gesto surge como respuesta heredada frente a un pasado marcado por el CAI, periodo en el que la violencia sexual fue una de las principales formas de control sobre las mujeres andinas.

De este modo, la protagonista transforma su cuerpo en uno abyecto, pues no puede ser asimilado ni categorizado dentro de los códigos de pureza y deseo del orden patriarcal. Su gesto genera repulsión y perturba el orden al enfrentarse a un posible agresor con un cuerpo que ya no es penetrable, sino uno repulsivo. En ese acto de repulsión reside la defensa de la protagonista, pues lo que en apariencia puede resultar asqueroso se convierte de manera simbólica en una barrera que enfrenta la violencia, debido a que su cuerpo produce miedo, rechazo y, por lo tanto, detiene el acto de dominación sexual.

Carlos Figari (2009) ayuda a profundizar dicho análisis al afirmar que lo abyecto está sostenido por emociones como la repugnancia y la indignación, las cuales son mecanismos sociales que regulan las jerarquías corporales. Según el autor, “el asco representa el sentimiento que califica la separación de las fronteras entre el hombre y el mundo, entre sujeto y objeto, entre interior y exterior” (2009, p. 133). En Fausta, el cuerpo protegido por la papa encarna esta frontera donde lo vegetal irrumpe en lo humano, convirtiéndose en una imagen de lo repulsivo y en una defensa que provoca horror anulando el deseo masculino.

La protagonista logra resistir no por medio de la fuerza o la palabra, sino a través de la materialidad de su cuerpo abyecto, que interrumpe la posibilidad de la violencia sexual. Así, la contaminación deja de ser signo de degradación para convertirse en una estrategia de supervivencia, una forma de mantener la integridad corporal y de alzar una frontera activa que detiene la repetición de la violencia y desde la cual surge una agencia que rehace, reordena y desafía los límites impuestos por la sociedad patriarcal y colonial que intentó silenciarla a ella y a miles de mujeres andinas.

Sin embargo, esta forma de resistencia encarnada no es infinita, pues el cuerpo de Fausta también manifiesta el desgaste que implica sostener el trauma. El desenlace de la protagonista, en el que finalmente toma las perlas prometidas por Aida y puede enterrar a su madre, marca un momento clave en la comprensión de su cuerpo como espacio de dolor heredado y de resistencia. El colapso de su cuerpo tras este acto, al desmayarse y requerir intervención médica para la extracción de la papa, evidencia que su fortaleza física ha llegado a un límite, pues no se trata de una decisión voluntaria, sino de la imposibilidad de sostener por más tiempo el trauma materializado en su organismo. La papa, símbolo de su estrategia de defensa frente al trauma de la violencia sexual heredada, se convierte en evidencia concreta de cómo el sufrimiento se inscribe físicamente y exige intervención.

En esta línea, es importante mencionar que el hecho de que Fausta finalmente pueda enterrar a su madre funciona en cierta medida como un cierre simbólico del ciclo de dolor, ya que le permite cumplir un deseo de rito funerario y confrontar la memoria de su madre de manera concreta. Al mismo tiempo, su cuerpo permanece como archivo del sufrimiento heredado, mostrando que las huellas del trauma continúan presentes y que la violencia estructural persiste en nuestras sociedades. Este momento subraya que la resistencia de Fausta no es absoluta, pues su cuerpo sigue siendo el medio a través del cual se manifiestan tanto el dolor como la capacidad de resistencia, consolidando su agencia en un espacio donde historia, memoria y trauma convergen.

Código:	2	0	2	4	1	9	8	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

En síntesis, el cuerpo de Fausta constituye un archivo del trauma heredado y al mismo tiempo un territorio de resistencia que subvierte las lógicas patriarcales que históricamente han vulnerado a las mujeres andinas. A través de manifestaciones corporales del dolor, silencios que sustituyen al lenguaje y gestos radicales de autoprotección, su cuerpo se configura como un espacio donde se cruzan la memoria, el miedo y la resistencia. Asimismo, el entierro de su madre, pese al colapso de su cuerpo, simboliza un cierre parcial del ciclo de dolor y muestra cómo el trauma heredado y la resistencia conviven en su corporalidad. Esta dimensión encarnada del sufrimiento permite comprender que la violencia no solo se experimenta, sino que se lleva en el cuerpo; pero también demuestra que, desde esa misma corporalidad, es posible articular formas de defensa y supervivencia.

A lo largo de este segundo capítulo, se muestra que Fausta encarna un trauma heredado que la sociedad no sabe ni quiere reconocer, lo que convierte su cuerpo en el lugar donde se inscriben el estigma, la vergüenza y la violencia simbólica que reproduce la subordinación de las mujeres andinas marcadas por la violencia sexual del CAI. La incomprensión y la negación de su entorno reproducen las mismas lógicas de exclusión que marcaron a las mujeres andinas durante el conflicto, pero es precisamente en ese cuerpo marcado donde surge también una forma de resistencia que perturba el orden patriarcal. Entre el dolor que la atraviesa y las defensas que construye, Fausta transforma su corporalidad en territorio de memoria y de supervivencia, revelando que allí donde la violencia dejó huellas, también puede emerger una agencia que rehace y reordena su relación con el mundo.

Conclusiones

La presente monografía analiza la enfermedad cultural representada en *La teta asustada* (2009) y su manifestación en la experiencia social del personaje de Fausta como consecuencia de la violencia ejercida durante el Conflicto Armado Interno en el Perú. A partir de ello, se sostiene que dicha enfermedad encarna un trauma heredado cuyo origen no es biológico, sino social, histórico y cultural, lo que permite comprenderla como una expresión de las memorias no oficiales del conflicto.

En esa línea, el primer capítulo examinó los orígenes sociales del mal que padece la protagonista. Se demostró que la teta asustada no puede ser considerada un *disease*, pues no responde a una causa biológica, sino una *illness* que adquiere sentido dentro de un marco cultural en el que la violencia dejó marcas profundas en la vida de las mujeres indígenas durante el Conflicto Armado Interno. A partir de la distinción entre ambos conceptos se evidenció que la enfermedad cultural funciona como una expresión del trauma heredado que Fausta recibe tanto de su madre como de la historia de violencia sufrida por su comunidad. Asimismo, el análisis del contexto de violencia estructural permitió identificar que el mal que atraviesa la protagonista emerge de un sistema social marcado por desigualdades históricas que afectaron de manera desproporcionada a las comunidades andinas.

Esto muestra que la continuidad de la violencia estructural antes y después del conflicto armado permite entender que la enfermedad de Fausta no surge de manera individual ni aislada, sino que se inscribe en un entorno marcado por la desigualdad, la pobreza y la discriminación que continúan afectando a las mujeres andinas. Reconocer la teta asustada como una *illness* nacida en este contexto evidencia que opera como un indicador social de una herida colectiva que aún no ha sido resuelta, pues la memoria del CAI permanece activa tanto en los cuerpos como en las estructuras que el Estado no ha transformado ni reconocido plenamente. Así, el cuerpo de Fausta no solo expresa un trauma heredado, sino que también se convierte en un signo que denuncia la continuidad de la exclusión y la falta de reparación hacia las comunidades indígenas.

Posteriormente, en el segundo capítulo se evidenció como la enfermedad cultural genera consecuencias sociales que afectan profundamente las relaciones de Fausta con su entorno y con su propio cuerpo. La incompreensión que enfrenta y la negación del carácter histórico de su sufrimiento la convierte en portadora de un estigma que limita sus posibilidades de ser escuchada y reconocida. Desde la teoría del estigma se explicó que su enfermedad se

transforma en una marca que la separa de los demás en una sociedad que aún no reconoce la profundidad del trauma vivido por las mujeres del CAI. Asimismo, se analizó la manera en que su cuerpo reacciona ante situaciones percibidas como amenazantes, revelando que la protagonista desarrolla mecanismos de autoprotección indispensables para sobrevivir en un entorno que reproduce silencios y desigualdades. El cuerpo de Fausta aparece como un espacio donde se inscriben tanto la memoria del dolor como la resistencia, y donde lo que no puede expresarse en palabras se manifiesta a través de su cuerpo. La inserción de una papa, entendida como una forma de protegerse, se interpreta como un acto que subvierte el orden patriarcal y convierte su corporalidad en un territorio capaz de desestabilizar las lógicas que históricamente han buscado dominarla.

De este modo se evidencia que el estigma social se manifiesta debido a la falta de comprensión hacia la enfermedad cultural; se puede inferir que la sociedad posconflicto actúa como una segunda fuente de violencia que reactiva el trauma heredado. Esto implica que la herida del CAI no persiste únicamente por transmisión materna, sino porque el presente continúa produciendo condiciones de discriminación que impiden la sanación y perpetúan la vulnerabilidad de las mujeres indígenas.

Considerando lo expuesto en ambos capítulos, se concluye que la enfermedad cultural de Fausta no solo expresa un trauma heredado, sino que también revela la dificultad de habitar en un presente que aún reproduce condiciones que impiden ser comprendida. Más que actuar únicamente como un mecanismo de protección, sus gestos de silencio y retraimiento muestran cómo el trauma heredado se reconfigura en su cotidianidad al enfrentarse a un entorno que no comprende la dimensión histórica de su dolor. Esto permite entender que la teta asustada no opera solo como una memoria del pasado, sino como un recordatorio de que las desigualdades y violencias que la originaron continúan vigentes, afectando la manera en que las mujeres andinas son percibidas y reconocidas en la sociedad posconflicto.

En este sentido, la importancia de esta investigación radica en que el objeto de estudio permite visibilizar experiencias que permanecen relegadas de los discursos oficiales sobre el conflicto armado, especialmente aquellas vividas por mujeres andinas. Estas memorias, que suelen quedar fuera de los relatos oficiales, muestran que la violencia no ha terminado de elaborarse socialmente y que sus efectos persisten en los cuerpos, los silencios y las relaciones sociales. Reconocerlas es esencial para construir una memoria histórica más inclusiva que considere tanto los testimonios visibles como aquellos que se manifiestan de manera silenciosa y corporal. Por ello, visibilizar estas memorias no oficiales contribuye a una comprensión más

Código:	2	0	2	4
----------------	----------	----------	----------	----------

1	9	8	2	
----------	----------	----------	----------	--

completa y honesta del impacto real que dejó el Conflicto Armado Interno en las mujeres indígenas.

Finalmente, esta monografía abre nuevas rutas para investigaciones futuras, pues resulta necesario indagar cómo se articulan las secuelas del periodo de violencia en otras producciones audiovisuales del posconflicto, cómo las generaciones posteriores continúan elaborando el trauma o de qué manera los cuerpos de las mujeres andinas permanecen como territorios donde se graban tanto el dolor heredado como las formas de resistencia. Profundizar en estas perspectivas de estudio permitirá avanzar hacia una comprensión más amplia del trauma y de las memorias silenciadas que aún buscan un lugar dentro de la historia del país.

Código:	2	0	2	4	1	9	8	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

Bibliografía

Alvites, E., & Alvites, L. (2007). Mujer y violencia política: notas sobre el impacto del conflicto armado interno peruano. *Feminismo/s*, (9), 121-138.

<https://rua.ua.es/server/api/core/bitstreams/d6cb4962-2a6d-451e-b58e-a72197117bf4/content>

Bauman, Z. (2005). *Vidas Desperdiciadas: La Modernidad Y Sus Parias*. Ediciones Paidós Iberica, S.A.

<https://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2015/07/doctrina41494.pdf>

Boesten, J. (2010). Analizando los regímenes de violación en la intersección entre la guerra y la paz en el Perú. *Debates En Sociología*, (35), 69-93.

<https://doi.org/10.18800/debatesensociologia.201001.003>

Bernales, E., & Gomez, L. (2017). Trauma y aislamiento en *La teta asustada* de Claudia Llosa. *Iberoamericana*, XVII(65), 93-106.

<https://doi.org/10.18441/ibam.17.2017.65.93-106>

Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe final: Tomo VI. Los crímenes y violaciones de los derechos humanos*. Lima.

<https://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VI/SECCION%20CUARTA-Crimenes%20y%20violaciones%20DDHH/FINAL-AGOSTO/1.5.VI>

Di Silvestre, C. (1998). Somatización y Percepción Subjetiva de la Enfermedad. *Cinta de Moebio*, (4), 181-189. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10100407>

Delojoquepiensa (12 de diciembre de 2010). *Canción de la abuela - La teta asustada (Claudia Llosa)* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Z5JFtsMLsRY>

Das, V. (2017). Cómo el cuerpo habla. *Etnografías Contemporáneas*, 3(5), 302-339. <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/etnocontemp/article/view/451>

Código:	2	0	2	4	1	9	8	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

Fernández J. M. (2005). La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica. *Cuadernos de Trabajo Social*, 18, 7-31.

<https://revistas.ucm.es/index.php/CUTS/article/view/CUTS0505110007A7>

Figari, C. (2009). Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación. En C. Figari (Ed.), *Cuerpo(s), subjetividad(es) y conflicto(s): Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica* (pp. 131–139)

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/coediciones/20160217052521/09emociones.pdf>

Goffman, E. (2006). *Estigma: la identidad deteriorada* (2.^a ed.). Buenos Aires: Amorrortu. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=315775>

Galtung, J. (2016). La violencia: Cultural, estructural y directa. *Cuadernos de Estrategia*, (183), 147-168. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5832797>

Giménez, T. (2016). La canción como espejo humano. *Ars Brevis: anuario de la Càtedra Ramon Llull Blanquerna*, (22), 96-117.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6194531>

Hermelin, D. (2018). Claudia Llosa y *La teta asustada*: cine, conflicto(s) y culturas populares en Perú. *Comunicación*, (38), 51-67.

<https://doi.org/10.18566/comunica.n38.a05>

Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria* (2.^a ed.). Instituto de Estudios Peruanos.

https://banner9.icesi.edu.co/ic_contenidos_pdf/adjuntos/202210/202210_11112_12481.pdf

Kleinman, A. (1983). The cultural meanings and social uses of illness. A role for medical anthropology and clinically oriented social science in the development of primary care theory and research. *The Journal of family practice*, 16(3), 539–545.

https://cdn-uat.mdedge.com/files/s3fs-public/jfp-archived-issues/1983-volume_16-17/JFP_1983-03_v16_i3_the-cultural-meanings-and-social-uses-of.pdf

Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis F. Céline* (V. Ackerman & N. Rosa, Trans.). Catálogos

Código:	2	0	2	4	1	9	8	2	
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--

Llosa, C. (Director). (2009). *La teta asustada* [Película]. Vela Producciones, Oberón Cinematográfica y Wanda Visión

Larrea, N. (2021). *Transmisión intergeneracional del trauma psicológico: una revisión sistemática* [Trabajo fin de máster, Universidad de Oviedo]. Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo. <http://hdl.handle.net/10651/59863>

Novo, M. (2003). La mujer como sujeto , ¿utopía o realidad?. *POLIS, Revista de la Universidad Bolivariana*, 2(6). <https://www.redalyc.org/pdf/305/30500607.pdf>

Pérez, J. D. (2018). Hacia una (re)vocalización del trauma: una crítica a Caruth desde la ética de la escucha. *Perífrasis. Revista De Literatura, Teoría Y Crítica*, 9(18), 117-133. <https://doi.org/10.25025/perifrasis20189.18.07>

Scarry, E. (1985). *The body in pain : the making and unmaking of the world*. Oxford University Press. <https://iberian-connections.yale.edu/wp-content/uploads/2023/02/Scarry-The-Body-in-Pain-excerpt-1985.pdf>

Segato, R. L. (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres* (1.^a ed.). Puebla: Pez en el árbol. https://www.feministas.org/IMG/pdf/libro_ritalaurasegato.pdf

Schalkowski, N. (2024). Domestic Servitude: Socio-Cultural Isolation and Coercive Labour Relations in Peru. *Debate feminista*, 68, 41-72. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2024.68.2488>

Theidon, K. S. (2004). *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. IEP Ediciones. <https://repositorio.iep.pe/server/api/core/bitstreams/a4363dfb-cf04-4d9d-a5f5-0cad09494484/content>

Velázquez, T. & Ruiz, P. (2024). Migration Processes in Indigenous Women Post Internal Armed Conflict in Peru. *Revista Interamericana De Psicología/Interamerican Journal of Psychology*, 58(2), 1-26. <https://doi.org/10.30849/ripijp.v58i2.1652>