

Letras Hispanas

Volume 10.2, Fall 2014

TITLE: Habrá cantos sobre oscuros momentos: trauma femenino en *La teta asustada* de Claudia Llosa.

AUTHOR: Rebeca Maseda

AFFILIATION: University of Alaska Anchorage

ABSTRACT: Several trauma scholars have argued about the impossibility of adequately representing trauma and the risks inherent in attempting it: vicarious traumatization, voyeurism, aestheticization, and trivialization. Additionally, representing the kind of atrocities that provoke the main traumas women suffer—abuses and rape—poses an added problem of objectification and victimization. Other scholars, however, argue that it is more advisable to tell the stories inadequately than to relegate trauma to a mystified silence, especially when the dominant groups silence the traumas of minorities in order to escape accountability. The use of creative alternative strategies to literal visual representations of female trauma presents an attractive tool to produce a testimony and a committed political stance that avoids, at the same time, the morbid exploitation of women's abuses. In this article, issues of political positioning of representing female trauma and non-traditional portrayals of female trauma strategies will be discussed in light of Peruvian Claudia Llosa's *The Milk of Sorrow* (2008).

KEYWORDS: Trauma, female trauma, trauma cinema, Peruvian cinema, Latin American cinema, Quechua women, Claudia Llosa.

RESUMEN: Varios estudiosos del trauma han discutido acerca de la imposibilidad de representar adecuadamente las experiencias traumáticas y sus efectos. Asimismo, desde un punto de vista feminista, representar los principales eventos traumáticos de mujeres—violaciones y abusos—presenta problemas añadidos, como son la objetificación, la existencia de la violencia contra las mujeres como espectáculo y la construcción de una imagen simplificada de la mujer como víctima. Sin embargo, el rechazo a representar el trauma femenino, con la insistencia en mantener las experiencias femeninas en el silencio no es una opción válida ya que las mujeres han sido, y siguen siendo, las grandes olvidadas de los discursos públicos. El uso de estrategias creativas alternativas a las descripciones literarias y narrativas ofrece una posibilidad atractiva para producir una ética del testimonio y una postura política comprometida que evite, al mismo tiempo, la explotación morbosa de la imagería del trauma y su efecto en los espectadores. En este artículo se discutirán asuntos concernientes a la postura política de la representación del trauma femenino y a estrategias de representación no tradicionales del trauma femenino a colación de *La teta asustada* de Claudia Llosa (2008).

PALABRAS CLAVE: Trauma, trauma femenino, cine peruano, cine hispano, mujeres quechua, Claudia Llosa.

DATE RECEIVED: 04/07/2014

DATE PUBLISHED: 01/26/2015

BIOGRAPHY: Rebeca Maseda is Assistant Professor of Spanish in the Department of Languages at the University of Alaska Anchorage. She is the author of multiple articles on gender and cinema, female pornography, film and schizophrenia in Medem's *Sex and Lucía*, and the book *Essay on Contradiction: Virginia Woolf on Screen* (Ed. Universitat D'Alacant, Spain). She has published several articles on the changing portrayal of war-related PTSD in American cinema and on female trauma in European and Hispanic cinema.

Habrá cantos sobre oscuros momentos: trauma femenino en *La teta asustada* de Claudia Llosa.

Rebeca Maseda, University Of Alaska Anchorage

*In the dark times, will there also be singing?
Yes, there will be singing.
About the dark times.
Motto de Bertolt Brecht.
(cit. Kaplan y Wang 176)¹*

La teta asustada (2008) de Claudia Llosa comienza con una pantalla en negro que da paso, poco a poco, a un plano corto de una mujer moribunda que, cantando en quechua, relata la traumática historia de cómo fue violada y torturada, y cuyo marido fue asesinado ante ella. A pesar de que sus palabras y su historia resuenan a lo largo de la película, ésta es, principalmente, la historia de la hija que llevaba en su interior cuando sucedió. La vida de Fausta empezó cuando, desde el vientre de su madre, fue testigo de los eventos violentos cometidos contra sus padres. “La teta asustada” es el nombre que recibe en el Perú indígena la enfermedad que transmite el miedo y el sufrimiento de madres a hijos a través de la leche materna. Esa extra a enfermedad, que en el Perú es expresada en términos físicos, encuentra un equivalente psicológico en el mundo eurocéntrico: el trauma vicario o trauma de segunda generación. Si bien la película puede ser criticada por ofrecer una imagen de la mujer indígena como víctima de la violencia y la superstición, este artículo pretende demostrar que la película ofrece otra visión menos condescendiente y victimizante de lo que podría parecer a primera vista. Madre e hija demuestran poseer rasgos de agencia y resistencia. Llosa va a utilizar la figura de la viuda (*warmisapa*) y sus cánticos en quechua (*qarawi*) para hablar de los devastadores y multigeneracionales efectos del trauma en las mujeres, producido por el conflicto armado

interno de las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX en el Perú. Con el canto la madre denuncia e inscribe en la historia el silenciado, y por ende subversivo, discurso de las supervivientes. Por su parte, además de continuar con la tradición cronista del canto, la hija ejerce control sobre su propio cuerpo y desarrolla tácticas físicas de autodefensa con el objeto de evitar activamente el abuso sexual. Al insertar un tubérculo en su vagina para “dar asco” a los potenciales atacantes, Fausta está saboteando el poder del hombre de violar. Por medio de la denuncia de los abusos que las mujeres recibieron durante el conflicto armado, la negativa de la madre de avergonzarse, y el activo control de Fausta sobre su cuerpo y su mente, la película ofrece una lectura de la mujer victimizada llena de potencial subversivo y coraje.

La posibilidad de representar tanto la memoria como los efectos traumáticos adecuada y fidedignamente ha sido discutida extensamente dentro de los *estudios del trauma*. La peculiar naturaleza de las memorias traumáticas, la necesidad de mantener la dignidad y el velo de aqu ellos/as involucrados/as, de evitar hacer del sufrimiento de alguien un espectáculo, y la posible insensibilización debida a un exceso de imágenes traumáticas, todo ello ha impulsado a varios autores a pensar en la imposibilidad de representar adecuadamente las experiencias traumáticas y sus efectos. Al mismo tiempo, existen otras

voces que hablan de la obligación moral de hablar de trauma, de hacer al mundo conocedor de sucesos históricos y de movilizar la reflexión crítica de espectadores/lectores. Esta última postura es más acuciante en el caso del trauma femenino ya que las mujeres han sido, y siguen siendo, las grandes olvidadas de los discursos públicos. Desde un punto de vista feminista, sin embargo, representar visualmente los principales eventos traumáticos de mujeres—violaciones y abusos—presenta problemas añadidos, como son la objetificación, la existencia de la violencia contra las mujeres como espectáculo y la construcción de una imagen simplificada de la mujer como víctima.

El rechazo a representar el trauma femenino, con la insistencia en mantener las experiencias femeninas en el silencio, sin embargo, no es una opción válida. Por tanto, el uso de estrategias creativas alternativas a las descripciones literarias y narrativas ofrece una posibilidad atractiva para producir una ética del testimonio y una postura política comprometida que evite, al mismo tiempo, la explotación morbosa de la imagería del trauma y su efecto en los espectadores. Retratar a las mujeres que sufren secuelas del miedo no tanto como víctimas pasivas, sino como activas supervivientes permite denunciar la victimización de la mujer en los conflictos armados sin caer en la idea de la mujer como ser desprotegido y vulnerable, susceptible de ser subyugada. En este artículo se discutirán asuntos concernientes a la postura política de la representación del trauma femenino, al análisis del rol de “víctima” y a estrategias de representación no tradicionales del trauma femenino a colación de *La teta asustada* de Claudia Llosa.

Sobrerrepresentación del trauma, subrepresentación del trauma femenino

Vivimos cada vez más en lo que Roger Luckhurst denomina “contemporary trauma

culture;” la aflicción pública relacionada con los eventos traumáticos se ha convertido en algo cotidiano (“Traumaculture,” 28). El sujeto moderno se ha hecho, al mismo tiempo, inseparable de las categorías de shock y trauma.² Los efectos psicológicos y físicos de las experiencias traumáticas han sido un fenómeno que las personas han experimentado durante milenios. Sin embargo, no han recibido una atención general hasta hace relativamente poco. Las investigaciones acerca del trauma ligado a los eventos históricos (como por ejemplo el Holocausto judío) y el reconocimiento del trastorno por estrés post-traumático (TEPT)³ por la Asociación Psiquiátrica Americana en 1980 (y su extensión a otros contextos geográficos), han ofrecido un espacio donde aquéllos que sufren secuelas pueden sentir que la sociedad reconoce su malestar y proporciona medios para su recuperación. De esta forma, el reconocimiento médico y público del TEPT como trastorno legítimo ha ayudado a aliviar un sentido de la injusticia y la incomprensión hacia las víctimas y a proveer los medios para su recuperación. Por otra parte, la aceptación generalizada de este trastorno parece estar íntimamente ligada a la recuperación de la noción de “verdad histórica” y justicia a través del testimonio de supervivientes de eventos traumáticos. En este caso, trauma y memorias traumáticas, recordar y reprimir, no son simplemente algo personal, sino también social e histórico.

En este ambiente de aflicciones públicas omnipresentes y abundantes discursos teóricos y culturales sobre trauma, la limitada atención pública hacia el trauma femenino nos hace preguntarnos por los motivos. Ann Kaplan explica cómo el trauma de los hombres ha sido el tema central de los estudios del trauma (*Trauma Culture*, 19); que las mujeres, al no participar directamente en catástrofes como por ejemplo la guerra, pueden haber evitado el trauma directo de tales situaciones. Pero Kaplan no está teniendo en cuenta que, a lo largo de la historia, mujeres y niños se han contado entre las principales víctimas de guerra; no es extraordinario para

las mujeres estar expuestas a violaciones en conflictos armados. Las violaciones han sido históricamente una de las herramientas principales a la hora de minar al enemigo durante periodos de guerra, al que desmoraliza mostrándole su incapacidad de proteger siquiera a su familia; las violaciones han servido como táctica para degradar, humillar y torturar al enemigo.⁴ Las constricciones sociales y morales contra la violencia de género desaparecen durante los conflictos armados; las violaciones, a pesar de ser consideradas aberrantes, son entendidas como parte de guerra. Allen Meek explica cómo los crímenes de guerra en general “have been publicly denied leading to a failure to memorialize entire communities or an inability of survivors to communicate the horror of their experience” (29). Las mujeres son una de esas “comunidades” cuyos testimonios y llamamientos a la justicia han sido largamente ignorados.

Las mujeres traumatizadas han sido incensablemente suprimidas por la historia. Ésta se ha centrado tradicionalmente en las grandes narrativas de guerras y victorias; eventualmente se ha preocupado por los heroicos supervivientes de dichos eventos, pero no ha alcanzado a interesarse por su efecto en las vidas de mujeres y niños. Patrice Petro escribe cómo “when history ‘hurts’ (para usar la definición de la historia de Frederick Jameson— ‘history is what hurts’), pain is expressed in the tradition of male melancholia” (197), excluyendo descaradamente las memorias de las mujeres. Esta tradición no sólo excluye de la historia las experiencias de las mujeres, sino que también “elevates male suffering as a sensitive or privileged illness” (Petro 197). Las experiencias traumáticas públicas de los hombres encuentran su opuesto en las experiencias privadas, secretas, excluidas de las mujeres. Kaplan explica cómo por razones políticas y sociales (o ambas) es muy peligroso para una cultura reconocer o recordar ciertos eventos, ciertos traumas. Esta actitud se produce con el beneplácito de las víctimas ya que sus memorias son demasiado dolorosas, y vergonzantes en el caso de la violencia sexual, para recordarlas. Los individuos y las

culturas olvidan para protegerse de los horrores que una cultura ha impuesto sobre otra o sobre sí misma en una sociedad (*Trauma Culture*, 74). De esta forma, escribe la psicóloga Judith Herman: “The most common trauma of women remains confined to the sphere of private life, without formal recognition or restitution from the community” (73).

Diseminar representaciones de los efectos de las experiencias traumáticas en las vidas de las mujeres tras la guerra ofrece un paso adelante en validar sus testimonios e inscribir sus experiencias dentro de la historia, al proporcionar una plataforma política para la concienciación social acerca de la guerra y sus principales víctimas (Walker 211-216). Esta postura, sin embargo, no se presenta libre de problemas. Presentar a la mujer tan sólo como víctima podría reafirmar la idea de la mujer como sujeto carente de poder y necesitado de asistencia. La investigadora en Derechos Humanos, Alice M. Miller, por ejemplo, señala la paradoja en el reconocimiento internacional de la violencia sexual contra las mujeres como un ataque a los derechos humanos. Por una parte, se termina con el silencio y el secretismo pero, por otra, se construye a la mujer como víctima necesitada de protección:

“Human Rights narrow frame of sexual harm is a frame that tends to reduce women to suffering bodies in need of protection by the law and the state, rather than bodies and minds in need not only of protection, but participation and equality.” (27)

Ella habla de cómo los Derechos Humanos protegen a la mujer, en lugar de proteger los derechos de las mujeres, y de que hay un peligro en producir una hiper-visibilidad del daño sexual si no hay una atención paralela hacia los remedios y condiciones que permitan evitar dicho daño (19). De otra forma se corre el riesgo de reafirmar una imagen de la mujer como víctima que requiere protección.

Esta preocupación tuvo un especial protagonismo para numerosas escritoras feministas de los años noventa, quienes criticaron lo que dieron en llamar “feminismo victimista,”

victim feminism. Según éstas, hablar de las mujeres como víctimas era debilitante para las mismas. Para las feministas existe la siguiente diatriba: el feminismo debería reconocer e inspirar agencia entre las mujeres, pero también es de su incumbencia denunciar la victimización que las mujeres sufren. Rebecca Stringer parece encontrar una respuesta satisfactoria a la pregunta de cómo pueden las feministas arrojar luz sobre la victimización de las mujeres sin hablar de las mujeres como víctimas. Para ella todo depende del significado que le demos a la palabra “víctima.” Stringer se fija en el significado según una rama de la criminología denominada victimología. Desde esta disciplina Anne McLeer escribe cómo el término “contains an understanding of an active subjectivity that does not imply the helplessness and lack of resistance implied by the term in other discourses” (cit. en Stringer 26). Esta concepción flexible y de mayor complejidad de “víctima” es fundamental para las mujeres porque permite denunciar las diversas formas de victimización sin convertir, por ello, a la mujer en un sujeto indefenso y desamparado.

¿Representar o no representar?

A pesar de que el nivel de entendimiento acerca de la naturaleza y el tratamiento del trauma ha crecido dramáticamente en los últimos treinta años, todavía no podemos comprender en toda su dimensión lo que significa sufrir de trauma. Los testimonios (que pueden convertirse en productos culturales) fracasan en hacernos entender la verdadera naturaleza del impacto tal y como lo viven los supervivientes. Las investigadoras del trauma Dori Laub, Shosana Felman y Cathy Caruth (siguiendo las ideas del filósofo alemán Theodore Adorno)⁵ han apuntado la imposibilidad de representar adecuadamente las experiencias traumáticas. Caruth habla de trauma como “experiencia paradójica” ya que el trauma abruma las defensas psíquicas y, por tanto, altera la forma en la que la memoria registra los eventos; la memoria consciente no puede acceder a lo más traumático (Luckhurst, *The*

Trauma, 4-5). La experiencia directa de un evento violento puede producirse con la incapacidad para comprenderlo con nuestra mente racional. El evento queda grabado en la mente como una serie de instantáneas fotográficas, sin palabras y estáticas, a diferencia de la memoria normal, la cual se presenta como una historia narrada (Herman 175). El psiquiatra francés Pierre Janet ya distinguió entre memoria postraumática y memoria ordinaria o narrativa (Hirsch, *Afterimage*, 20-27; Van der Kolk & Van der Hart 158-182). Según Janet, nosotros somos dueños de nuestras memorias narrativas—podemos invocarlas u organizarlas cronológicamente. Por el contrario, las memorias postraumáticas aparecen sin llamarlas en cualquier momento. En estas memorias no existe una cronología lineal, y el tiempo es experimentado de forma fragmentada e incontrolable (Hirsch, *Afterimage*, 21-22). Por tanto, cualquier esfuerzo en convertir estas memorias traumáticas en narraciones/representaciones fracasará por su inadecuación y falta de verosimilitud. Además, la memoria ordinaria cumple una función social de transmisión de información o conocimiento, mientras que la memoria traumática es, a menudo, una experiencia privada, solitaria (Van der Kolk & Van der Hart 163). Al mismo tiempo, estos autores consideran que representar el trauma podría contribuir a una traumatización secundaria o traumatización vicaria en aquéllos que son testigos del sufrimiento de otros.⁶ Insisten en la necesidad de preservar un respetuoso silencio, y critican las industrias culturales y la proliferación del trauma como espectáculo que exhibe y abre las heridas de los afectados y del público en general.

Esta postura ha sido ampliamente discutida desde su formulación. Ann Kaplan y Ban Wang, señalan cómo el hecho de mantener el trauma como experiencia privada implica ignorar, por una parte, las posibilidades de trabajar hacia una resolución o una recuperación y, por otra, una reflexión histórica (5). Kaplan y Wang tienen en cuenta los riesgos de representar el trauma (trauma vicario, voyeurismo, trivialización), pero argumentan que se debe elegir entre “inadequate telling and the relegating of trauma to a mystified silence” (12).

Ellos consideran que no se debería reducir el trauma a un lamento privado, sino que, a través de testimonios y duelo, los eventos traumáticos pueden ser discutidos, manejados, y dar lugar a nuevas formas de agencia política. Joshua Hirsch opina también que la representación de eventos traumáticos, y sus efectos en las personas, es necesaria para recordar y evitar que pasen al olvido: “a collective consciousness seems to provide a form of resistance to the tendencies of avoidance and denial of a historical catastrophe that, I argue, Western societies should and must confront” (*Afterimage*, 25-6). Susan Sontag va más allá cuando pronuncia: ‘no one after a certain age has the right to this kind of innocence, of superficiality, to this degree of ignorance, or amnesia’ (*Regarding*, 114).

Estas ideas son seguidoras de la opinión de Walter Benjamin de la necesidad de desafiar la “historia oficial,” la cual se construye solamente en base a las victorias. En *On the Concept of History*, Benjamin comentaba cómo “the empathy with the victors thus comes to benefit the rulers every time” (8). Si la empatía del historiador recae inevitablemente en el vencedor, convirtiendo la historia en una herramienta al servicio del poder dominante (Meek 43), entonces, revelar los silenciados traumas cambiará la ‘historia oficial’ y ofrecerá algo más cercano a la verdad.⁷ La recolección de las memorias traumáticas de los diversos grupos oprimidos ofrece así una fisura en las narrativas históricas oficiales. El trauma, por tanto, no debería ser reducido a un asunto doloroso privado, sino utilizado para desafiar la aceptada realidad de los eventos históricos. Herman cree que “in order to escape accountability for his crimes, the perpetrator does everything in his power to promote forgetting. Secrecy and silence are the perpetrator’s first line of defense. If secrecy fails, the perpetrator attacks the credibility of his victim” (8). Es decir, mantener a las víctimas en un estado de silencio y aislamiento perpetúa el poder del que comete la afrenta. La recuperación de las memorias traumáticas, por tanto, es parte de una lucha de poder más amplia en la cual la víctima consigue una

voz y una agencia política. Dominick LaCapra añade que trabajar con el postrauma puede ayudar a identificar las causas endémicas que causan dicho trauma y, por tanto, prevenir su reincidencia y permitir formas de recuperación de la esperanza (119).

Estas opiniones hacen referencia al imperativo de saber, de hacer justicia, pero también es fundamental para la recuperación de la persona. Ernst Van Alphen enumera dos concepciones de testimonio: como fuente de información histórica y como proceso de transición humano. Val Alphen cita a Dori Laub para explicar este último aspecto: “The survivors did not only need to survive so that they could tell their story; they also needed to tell their story in order to survive” (224). La víctima, al ofrecer su testimonio, recupera una voz y una subjetividad que le habían sido arrebatadas. Este proceso es imprescindible en el camino hacia la recuperación. En este sentido, es esencial romper el silencio.

Evitar el espectáculo, la insensibilización y la distorsión: una perspectiva femenina

Susan Sontag nos recuerda en *On Photography* (1978) y, más adelante, en *Regarding the Pain of Others* (2003) que la sobreexplotación de narrativas sobre trauma y su consecuente normalización, pueden producir la insensibilización del público o endurecimiento colectivo. La repetición de los discursos y las imágenes sobre el trauma pueden atrofiar su impacto emocional. Geoffrey Hartman opina que las imágenes de atrocidades pueden no ser ya efectivas en estimular una respuesta compasiva en el público, sino actuar simplemente como crónica de ciertos eventos históricos traumáticos (1996). En el caso del trauma femenino debemos añadir la posible objetificación de la mujer en representaciones del tipo de atrocidad que provoca mayoritariamente el trauma: las violaciones. Si partimos de una de las tesis de Laura Mulvey en su

Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975) —el cine sitúa a las mujeres en el papel de objetos para ser contemplados—la exhibición de cuerpos femeninos profanados podría contribuir a la objetificación de la mujer y a la satisfacción de impulsos voyeurísticos.⁸ Según Sarah Projansky en *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, hay una paradoja entre el deseo de terminar con las violaciones y la necesidad de representarlas con el objetivo de desafiar su existencia (19). Las escenas gráficas sobre violaciones pueden, paradójicamente, tanto criticar la violación desde un punto de vista feminista, como contribuir a la existencia de la violencia contra la mujer en un nivel representativo de la cultura mediática (96).

Este dilema entre representar o no representar, y la cuestión de cómo representar más adecuadamente las experiencias de las mujeres evitando los clichés y la objetificación, forman parte de los mismos debates que las mujeres artistas e intelectuales han sostenido desde el temprano movimiento de mujeres. Las relaciones entre feminismo y lenguaje y entre mujer y representación visual, han sido objeto de discusión desde sus comienzos. Annette Kuhn explica cómo “from the point of view of its politics, the women’s movement has always been interested in images, meaning and representations,” y en desafiarlos (*The Power*, 3). Para las feministas francesas (como Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva), que comenzaron a trabajar con problemas de naturaleza textual, lingüística, semiótica y psicoanalítica, el lenguaje es por definición “masculino” ya que está conectado con las estructuras de poder y se privilegia el discurso de los grupos dominantes. Por esta razón las mujeres, básicamente, son forzadas a encontrar su sitio en un sistema lingüístico esencialmente ajeno. Las contradicciones yacen en que, si se resisten al lenguaje, se sitúan fuera de la sociedad (y, por tanto, de la historia) y si no, acaban acalladas y/o alienadas.⁹

No obstante, estas estructuras de poder pueden ser también desafiadas o subvertidas por grupos minoritarios. Esta postura ofrecía una solución al feminismo en referencia a la cuestión del lenguaje y la creación artística. Por ejemplo, en *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977), Luce Irigaray presentó la necesidad de liberar a la mujer de las categorías del lenguaje patriarcales, y de crear un nuevo lenguaje específicamente femenino—un “*parler-femme*”—que podría permitir a las mujeres expresarse fuera del discurso patriarcal. En el contexto americano de los años setenta, el así llamado “Feminismo Cultural” sostuvo y reafirmó las diferencias entre los géneros. Por ejemplo, Mary Daly desarrolló en *Gyn/Ecology* (1978) un nuevo lenguaje, una nueva forma de escritura y pensamiento que ella contempló como el camino hacia una consciencia y cultura femeninas nuevas, inaccesibles para los hombres, los cuales robaron la capacidad de articular palabra a las mujeres. Así, las mujeres tuvieron que luchar contra la lógica del lenguaje y sus trucos, e inventar nuevas palabras y formas (Daly 1973, Daly 1978).

En muchos sentidos, la práctica cinematográfica de directoras como Chantal Akerman, Yvonne Rainer, Marguerite Duras o Sally Potter, planteó las mismas cuestiones contradictorias que sus coetáneas en el terreno político y social. En su libro, *Women and Film*, Ann Kaplan (1983) discute cómo y por qué muchas directoras se encontraron, casi por accidente, creando nuevas estrategias creativas que respondían a ese deseo de la teoría feminista de un “lenguaje” alternativo exclusivamente femenino que evitara caer en los riesgos de la subordinación dentro de un sistema representativo/discursivo patriarcal. *La teta asustada* recurre a algunas de esas estrategias creativas que permiten representar el trauma de las mujeres, inscribiendo sus experiencias en la historia, sin caer en su objetificación y evitar, de esta forma, los problemas mencionados a la hora de representar el trauma.

La teta asustada: una perspectiva femenina sobre el trauma

La teta asustada es una coproducción peruano-española de la directora Claudia Llosa. La película fue galardonada con el Oso de oro a la mejor película en el Festival de cine de Berlín (2009) y nominada a los premios Óscar como mejor película de idioma extranjero (2010). La película está basada en el estudio antropológico de Kimberly Theidon, *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en Perú* (2004). Según Quim Casas, la película

“habla del miedo y de la recuperación, de los años de sometimiento y los tiempos de liberación, de la humillación y de la dignidad, del Perú en general y la castigada cultura quechua en particular.” (387)

Sin embargo, en ningún momento menciona que el sufrimiento es un sufrimiento muy particular: el de las mujeres durante la época del conflicto armado interno en el Perú y en sus descendientes. La película sigue a Fausta (Magaly Solier) tras la muerte de su madre, Perpetua (Bárbara Lazón). Ella desea darle una sepultura digna en el pueblo andino de donde procede, y del que tuvo que huir, pero existen varios obstáculos. Necesita conseguir el dinero suficiente para el ataúd, el traslado y el entierro, y accede a trabajar para una mujer “de la capital.” El problema deriva en que, para ello, Fausta debe superar todas las barreras que el trauma (inducido por los soldados y la guerra) de su madre ha levantado en ella: su pánico a los hombres, su perturbación emocional y aislamiento social, y su auto-infligida medida de protección contra las violaciones (un tubérculo en la vagina).

En la década de los ochenta y noventa del siglo XX, se produjo en Perú lo que se ha dado en llamar el conflicto armado interno entre las fuerzas armadas y una facción del

Partido Comunista del Perú conocido como Sendero Luminoso—y en menor medida, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru—pero que involucró en su mayoría a los campesinos de las zonas andinas y sus *rondas campesinas*.¹⁰ En el año 2000, el nuevo gobierno organizó la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR) que coleccionó 17.000 testimonios desde 2001 hasta 2003. De la totalidad de las víctimas que la CVR citó en su *Informe Final*, la mayoría era indígenas quechua-hablantes (Pagan-Teitelbaum, “Depiction,” 162). El 79% vivía en las zonas rurales y el 75% de las víctimas fatales tenía el quechua u otras lenguas nativas como idioma materno (Theidon, *Entre prójimos*, 19). Si bien es cierto que los conflictos armados afectan a la sociedad en su conjunto, este impacto se dio de forma particular y diferenciada en Perú en función del sexo, grupo étnico, situación de pobreza, exclusión y discriminación en la que se encontraba la persona antes del hecho violento (Escribens 21). El conflicto interno tuvo un impacto amplificado en las mujeres indígenas de las zonas rurales.

Todos los investigadores parecen coincidir en que tanto Sendero Luminoso como las fuerzas armadas incurrieron en una práctica sistemática de la violación de los derechos humanos, incluida la violación de mujeres. Sin embargo, todos también parecen coincidir en que el uso de la violación fue más sistemático por parte de los soldados (Brooke; Theidon *Entre prójimos*, 118; Escribens). En sus investigaciones sobre las violaciones durante el conflicto en el Perú, Falconi y Agüero constatan que “en casi todos los casos, los responsables de cometer violaciones sexuales habrían sido los miembros de las fuerzas del orden, especialmente del ejército y en menor medida efectivos policiales y *sinchis*” (cit. Theidon, *Entre prójimos*, 120). La CVR calculó que ocho de cada diez violaciones era imputable a los integrantes de las fuerzas armadas (Escribens 16). A pesar de que se ofrecieron varios testimonios, las cifras totales son todavía desconocidas. En cualquier conflicto armado es muy difícil aventurar una

cifra de mujeres que fueron violadas ya que la mayoría de estas mujeres nunca habla de sus experiencias debido al estigma y la vergüenza. A eso ha de añadirse la delicada situación en el contexto peruano, ya que la violencia sexual fue ejercida en su mayoría por agentes del Estado, lo que la hace más difícil aún de documentar e investigar. Los grupos de poder buscan mantenerla invisibilizada y oculta, y las mujeres temen las consecuencias de hablar (Escribens 33). Escribens cuenta cómo ‘en las semanas posteriores a la difusión del informe de la CVR pasó con las voces de las mujeres lo mismo que había ocurrido con ellas en el escenario del conflicto: subsumidas en otros eventos, incursiones armadas, asesinatos y torturas, los atentados contra el cuerpo y la dignidad de las mujeres se desdibujaron’ (16).

La viuda o warmisapa: Perpetua

En *La teta asustada* la madre y viuda, Perpetua, se convierte en esa cronista que denuncia los vergonzosos actos de los soldados, no de las víctimas. Pero la directora no lo hace con escenas gráficas de la violación, la tortura y el asesinato; en su lugar, se centra en cómo el trauma inducido se manifiesta y expresa en los supervivientes y sus vástagos. La película comienza con el quejumbroso canto de una mujer moribunda que relata cómo fue violada y su marido asesinado. Eventualmente los espectadores entendemos que la violación se produjo a manos de los soldados, ya que Fausta, en una escena posterior, sufre arcadas cuando contempla la fotografía de un militar en la casa donde comienza a trabajar. No es accidental que la película empiece con una mujer viuda contando sus experiencias traumáticas. Según Theidon, la víctima que narra un trauma tiene un arquetipo en el Perú: la viuda; son tantas las mujeres que han sido violadas y han quedado viudas. Ellas son las únicas que quedan en pie para contar las historias. Theidon también explica que el nombre en quechua de estas viudas, *warmisapa*, refleja bien su ambivalencia: *warmi*

significa en castellano *mujer*, y *sapa*, mucha o sola. Por tanto, *warmisapa* podría significar tanto “mujer sola” como “mucha mujer.” De esta forma, las viudas no son sólo vistas como víctimas (lloronas, en contraste con los héroes de la Patria), sino también como agentes importantes en la sociedad de posguerra (*Entre prójimos*, 131-2). En su libro *Unthinking Eurocentrism* Ella Shohat y Robert Stam explican cómo la historia “can also take the oral forms of stories, myths, and songs passed on from generation to generation” (298). En este caso, la mujer que narra sus vivencias se convierte en actor social con un papel activo en el proceso de construcción de conocimiento a partir de su propia historia. La madre de Fausta no sólo sublima su dolor a través del canto, sino que actúa como historiadora de eventos que, de otra forma, serían olvidados. Y lo hace a través del canto en quechua.

No es coincidencia que la mujer se llame Perpetua. Perpetua es el nombre de una mujer joven cristiana que se convirtió en mártir alrededor del año 203 d.C., tras ser torturada y asesinada en el anfiteatro de Cartago (Shaw 1993). El historiador Brent D. Shaw la describe así: “Her ability to confront authority, and to reject its terms, no doubt marked her out as a woman who... could be labeled ‘a hard contemptuous woman’” (5). Shaw también menciona su mirada altiva y desafiante. Ambas Perpetuas parecen mantener una actitud de confrontación en lugar de mostrar un sufrimiento pasivo. Según el cristianismo la mujer recibía, a través del martirio, el título de “Dolina,” el cual insinúa dominio, propiedad y control (6). Asimismo, ambas comparten una cualidad extraordinaria: la Perpetua cristiana escribió sobre sus experiencias de captura, confinamiento y tortura, la Perpetua indígena usa el canto o *qarawi* con el mismo objetivo.

El arte y la literatura, conscientes de los problemas a la hora de representar el trauma, han buscado una forma, un lenguaje o idioma para articular lo imposible, lo irrepresentable. Según Andrew Slade, en la crisis de formas que el trauma inaugura, la estética de lo sublime se convierte en la forma más apropiada de

reconfigurar las pérdidas históricas (174) Slade entiende lo sublime de acuerdo con el concepto apuntado por Burke en la sección VII de *A Philosophical Inquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*:

“Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion of which the mind is capable of feeling.” (cit. en 173)

Aquí lo sublime permitiría rellenar el hueco que la imposibilidad de la mente para comprender el trauma (con las formas tradicionales—realistas—de representación) deja. Las canciones de Fausta y de Perpetua representan formas de lo sublime; las canciones son bellas y nos conmueven por la mezcla entre la belleza de la melodía y la crudeza de su significado. Los cánticos logran conmovernos y de ellos podemos extraer placer, sin reducir el impacto del dolor de los mismos.

Con el canto, madre e hija se comunican; es un lenguaje privado fuera de la cultura que las oprime como mujeres y como indígenas. Es posible que este canto sea lo que las diferentes culturas quechua denominan *qarawi*, una forma narrativa en forma de poemas ceremoniales o baladas que tiene una larga historia en el Perú. Theidon cita a fray Martín de Murúa: “la gente cantaba sus historias y memorias pasadas... y otras cosas que no quisieron olvidar y que fueron comunicadas a los jóvenes y a los viejos”¹¹ (*Entre prójimos*, 131-2). Según la experiencia del equipo de investigación de Theidon (ella cita otras fuentes que tuvieron la misma experiencia), solamente las viudas cantaban el *qarawi*. El *qarawi* es una forma de historizar eventos y de ofrecer, al mismo tiempo, un comentario crítico sobre ellos; son estas viudas, por tanto, las que historizan (133). Este hecho es muy importante ya que, como en otras partes, en

Perú hay una reticencia a que las mujeres hablen. Existe una “historia oficial” que enfatiza el heroísmo masculino, y que trata de silenciar a los grupos potencialmente disruptivos. Con sus canciones, las *warmisapas* crean su propio idioma, su propio lenguaje, por tanto, se vuelven partícipes de los procesos históricos. Al mismo tiempo, Theidon explica cómo para estas comunidades indígenas, la capacidad de recordar hace a las personas “la buena gente.” “La buena gente” es la que tiene “mucho memoria.” Memoria y moralidad están así fuertemente relacionadas (61). Por tanto, las viudas son trabajadas que sostienen un rol moral en la esfera social.

El cántico de la madre parece un ritual, una “ceremonia” que se repite a menudo entre la madre y la hija. Por tanto, éste funciona como artefacto de la memoria producido por el ensayo, la repetición. El proceso de recordar está vivo en tanto que la mujer usa esta ayuda con el objetivo de ensayar sus memorias. Jay Winter and Emmanuel Sivan opinan que las personas que crean estas “memorias ensayadas” lo hacen para lidiar con sus angustias y penas, pero también para rellenar el silencio causado por la ignorancia sobre los hechos, por motivos políticos (18). La intensa actividad de las “memorias ensayadas” en familia, como es el caso entre Fausta y su madre, transmite información a generaciones nacidas después de la guerra. Fausta, iniciada por su madre en estos rituales de recolección de la memoria, lleva sobre sus hombros las historias aprendidas, las tragedias sucedidas a sus progenitores, y siente los mismos efectos de los eventos traumáticos en su psique. Como Winter y Sivan dicen: “for some, carrying a survivor’s narrative can approximate survivorship itself” (18).

Trauma vicario o de segunda generación: Fausta

Los expertos en “Teoría del Trauma” reconocen que los síntomas post-traumáticos

pueden ser intergeneracionales. La Psicología ha estudiado cómo las narraciones que los terapeutas escuchan de aquellos pacientes supervivientes de alguna tragedia son capaces de evocar respuestas tan potentes que el terapeuta puede llegar a ser “vicariamente traumatizado” (Hirsch, “Post-traumatic,” 99). Se han encontrado casos semejantes en personas que están en contacto íntimo con experiencias traumáticas, como por ejemplo los descendientes de supervivientes. Hirsch explica cómo:

“the effects may not normally be as severe or long lasting as in direct trauma. But the effects may include a number of the symptoms of PTSD, such as shock, intrusive imagery, grief, depression, numbing, guilt feelings, and loss of faith in humanity.” (100)

El trauma vicario también se conoce, con matices, como “trauma secundario,” “tensión empática” o “fatiga por compasión.”¹²

Ann Kaplan observa que en cuanto más gráfica es la descripción del evento, más probable es el sufrimiento de trauma vicario (*Trauma Culture*, 90). Tan gráfica es la escena que la madre relata que Fausta es capaz de visualizarla. El trauma es el yugo interno que atrapa a la protagonista; Fausta absorbe parte del dolor emocional de su madre. Ella sufre reacciones físicas—sangra por la nariz o vomita cuando ve el retrato de un militar—y psicológicas—depresión, miedo, pérdida de la esperanza y desconfianza. Fausta también revela “su torturado subconsciente en las canciones que inventa,” para usar las palabras de Escaja (280). El canto en quechua a su madre “apunta a la reciprocidad: es ahora la hija quien cuenta su historia, revela que sintió todo el abuso y violación a la madre desde dentro de su cuerpo” (280).

Diversos autores, especialmente desde la antropología, han expuesto sus reservas a utilizar un marco de referencia occidental proveniente principalmente de la psicología y

psiquiatría estadounidenses para un contexto cultural completamente diferente, no occidental (Theidon, *Entre prójimos*, 40-47). En el Perú indígena “trauma vicario” no indica nada, “la teta asustada” sí. En *Entre prójimos*, Theidon explica cómo hay una fuerte creencia entre las comunidades quechua-hablantes de la transmisión intergeneracional del sufrimiento y el susto de la madre, de las memorias tóxicas, en un sentido literal. En los años de la guerra, las madres temían amamantar a sus bebés porque creían que les transmitirían su temor y memorias malignas; temían estar pudriendo las mentes de sus niños con su “leche de rabia y preocupación” (50). Estas comunidades construyen una relación entre la violencia y el nacimiento de bebés “dañados” (77). Las madres consideraban que sus bebés estaban dañados porque nacieron sin la capacidad de amar. Esto implica que nacieron sin una facultad humana central: uno no podía fomentar el amor en estos niños dañados (62). Fausta sufre de esta paralización emocional o adormecimiento afectivo; no puede relacionarse con normalidad. La única conexión humana que tenía era con su madre. Cuando Perpetua estaba viva, Fausta vivía dentro de una narrativa construida por su madre en la que ellas eran víctimas sin derechos. Pero, si bien esta transmisión de las dolorosas memorias incapacitó a Fausta, también la proveyeron de coraje e indignación. La muerte de la madre es catalizadora de su formación y crecimiento; la impele a integrarse en la sociedad y a tomar decisiones.

Su proceso de reinscripción en la sociedad hace patente la situación de inferioridad y victimización en la que las mujeres quechua se encuentran. No obstante, Fausta desafía la imagen de indígena infantil y desvalida, merecedora de nuestra pena y condescendencia. Iliana Pagán-Teitelbaum, en su artículo “Glamour in the Andes: Indigenous Women in Peruvian Cinema,” convincentemente argumenta cómo la anterior película de Claudia Llosa, *Made in Peru* (2006), fracasa en su intento de rechazar una imagen estereotipada de la mujer indígena y cae en su lugar en un

retrato negativo de la misma (“Glamour,” 76-88). Al final de su artículo, Pagán-Teitelbaum apunta una línea similar de análisis cuando escribe: “Her [Claudia Llosa’s] next film *La teta asustada* [*The Milk of Sorrow*] (2009) repeated reputable racist patterns of representation of indigenous women” (88). A pesar de que dicha lectura puede encontrar cierto fundamento, sin embargo la película también ofrece una interpretación muy distinta. El hecho de que Fausta inserte un tubérculo en su vagina puede hacerla parecer supersticiosa y mentalmente dañada, pero también muestra su determinación y control sobre su propio cuerpo. Con este gesto, ella está tomando un papel activo en su impedimento de la conquista sexual de los hombres. Ella le explica a su tío:

Ese doctor no sabe nada. No es un método de natalidad. Yo ya sé qué es. Ni que fuera ignorante. Prefiero eso (refiriéndose a la patata) que otra cosa... Mi mamá me contó que en tiempo de terrorismo una vecina lo hizo para que ni uno ni otro la violen. ‘Daba asco’ dicen. A mí me pareció que era la más inteligente. Ella después se casó, tuvo cuatro hijos. No tuvo que convivir con ningún violador. (11:46-12:34)

Su tío le responde “ahora es otro tiempo. Acá en Lima es diferente. Todo ha cambiado. Nadie te va a hacer nada” (12:36). Sin embargo, un evento posterior contradice su declaración: el primo del prometido de su prima hace varias alusiones sexuales hacia ella y un soez comentario para conquistarla: “si el color rojo es el color de la pasión, báñame con tu menstruación” (46:32). Después del tal comentario ella se levanta y se marcha, mostrando de nuevo su autodeterminación. Sharon Marcus considera que para prevenir violaciones, las mujeres deben resistir nociones típicamente femeninas como el deseo de no ofender (self-defeating notions of feminine speech) y desarrollar tácticas físicas de autodefensa (389).

Tras la muerte de su madre, Fausta comienza a trabajar para una mujer blanca de la

capital, hija o esposa de militar, de clase alta, pianista, para conseguir dinero para enterrar a su madre en el pueblo de donde tuvo que escapar. Ésta, Aída, se niega a darle un adelanto por sus servicios. Por ello, cuando a la mujer se le rompe el collar de perlas y le propone a Fausta que por cada canción que le cante le dará una perla, Fausta acepta. La idea del indio fascinado por objetos pequeños tras la llegada de los conquistadores españoles y del intercambio de cosas valiosas (las melodías) por objetos materiales insignificantes (las perlas) no hace, en este caso a Fausta ingenua, sino a la mujer blanca depredadora. Fausta acepta el trato como transacción comercial; no hay nada ingenuo en su acuerdo. Cuando la mujer blanca la traiciona/rompe los términos del contrato, Fausta se enoja y reclama la propiedad de la melodía que ha vuelto a encumbrar a la pianista a la fama y el reconocimiento social. Cuando Aída la castiga por la “osadía” de reclamar lo suyo, Fausta se rebela y regresa a la casa a tomar las perlas que le pertenecen.

Por último, Fausta mantiene su independencia y determinación a lo largo de la película: el tío, Lúcido, quiere enterrar a la madre en el patio y para ello cava un agujero, pero Fausta no quiere, y el agujero termina haciendo de piscina; Fausta le dice a su tío: “Usted debe respetarme,” y él así hace; Fausta elige a quién acercarse o no emocionalmente; es ella la que decide dar confianza a su ‘dilema faustino’—cuándo remover el tubérculo de su vagina y solicitar ayuda—y, finalmente, logra enterrar a Perpetua en su pueblo.¹³

Conclusiones

La teta asustada es una película que ha levantado agitados debates, como explico en otro ensayo (2013), sobre todo en cuanto a su visión de las mujeres indígenas, algo de lo que la propia Llosa es consciente (Chauca et al). En cuanto a la interpretación del papel de la mujer que sufre del trauma en la película, es posible realizar una lectura victimista de las mujeres indígenas de *La teta asustada*.

Sin embargo, también podemos optar por identificar los niveles en los cuales la película contribuye a la imagen de las mujeres que va más allá de la victimización. Por una parte, Perpetua denuncia los eventos ocurridos, mayoritariamente contra la población indígena, durante la época del conflicto armado interno peruano, inscribiendo el dolor en la historia oficial (que siempre trata de silenciar las masacres cometidas contra los grupos minoritarios).¹⁴ Asimismo, Fausta no permanece aplastada, sometida, sino que, en su lugar, se afana y esmera por continuar creciendo y construyendo su futuro. Y lo hace con autodeterminación y absoluto control sobre su cuerpo y su mente.

Numerosos estudiosos del trauma han discutido extensamente acerca de la imposibilidad de representar adecuadamente las experiencias traumáticas y sus efectos. Tal es el horror que ninguna representación podría aprehender su vastedad. Además, la estructura lingüística de una narración ordinaria (en la literatura o el cine) resulta inapropiada para describir una experiencia de este calibre. Las imágenes pueden, ciertamente, impactar al público y estimular una respuesta que derive en un cierto poder político, pero su reiteración podría provocar la pérdida de la habilidad de impactar y movilizar posturas en los espectadores. Algunos intelectuales, por el contrario, han articulado el imperativo de hablar y representar el trauma, ya que puede abrir una oportunidad para la reflexión crítica y para la creación de nuevas formas de solidaridad y lucha. Por tanto, es mejor representar inadecuadamente el trauma que borrar los eventos traumáticos de la historia e ignorar, por tanto, las causas y las consecuencias de dichos eventos.

Este imperativo es más acuciante aun cuando se trata del trauma de las mujeres, ya que la historia siempre les ha dado la espalda. La dificultad de representar las experiencias traumáticas con las narraciones ordinarias, y los peligros de contribuir a la explotación emocional de los supervivientes, no puede detener la necesidad de hablar de

trauma femenino con el objeto de denunciar las causas sistémicas que infligen dicho trauma y de ofrecer reconocimiento y apoyo a las víctimas. Thomas Elsaesser pregunta: “Does not the very meaning-defying dimension of these horrors and their place in history create a duty to find ways of speaking about them, new discourses?” (“Subject Positions,” 147). La solución es, por ende, encontrar nuevas formas de representar el trauma, nuevos discursos. Este espíritu encaja perfectamente en el pensamiento de las feministas teóricas tempranas, así como en el de las directoras de cine. Éstas consideraban que el lenguaje era patriarcal en sus cimientos y que era necesario crear un lenguaje femenino propio que pudiera expresar sus puntos de vista. Numerosas directoras de cine han lidiado con el problema de representar violencia sexual en un espíritu de compromiso crítico; ellas querían denunciar algo tan atávico como la violencia sexual sin caer en la trampa de la objetificación que podría contribuir a la exhibición de la violencia contra la mujer.

La teta asustada de Claudia Llosa conduce los elementos subjetivos de las memorias personales hacia la luz de la veracidad histórica y la memoria pública/social. En la película aspectos del trauma personal son contestados, reconfigurados; a través del canto en quechua se interroga lo “inexpresable,” se busca una forma de expresar el trauma con el objetivo de denunciar los eventos que lo provocan. Claudia Llosa trata de suscitar empatía en el espectador hacia las mujeres que ven sus vidas y la de sus vástagos destruidas por la guerra, a la vez que evita la explotación morbosa y la insensibilización de los espectadores. Llosa no está interesada en la representación visual de la violencia hacia la mujer, sino en sus consecuencias a corto y largo plazo: la situación de pobreza, discriminación, exclusión y olvido por parte de la sociedad peruana. Para ello, la directora explora principalmente la dimensión terapéutica y cronista del canto en quechua, con el cual madre e hija responden a la enfermedad y el distanciamiento o derrumbamiento psíquico. El

interés de Llosa yace en cómo el canto puede permitir a estas mujeres promulgar un sentido de control/agencia y recuperación tras los eventos traumáticos. De esta forma los espectadores podemos empatizar con el sufrimiento de ambas, pero sin perder de vista que estas mujeres no son sólo víctimas, sino agentes capaces de rebelarse contra este lastre psicológico. De ahí que la película termine con un tubérculo (símbolo del terror de Fausta) enterrado en una maceta—en lugar de en su vagina—y en flor.

Agradecimientos

Me gustaría agradecer a los críticos anónimos de este artículo, y a la Dra. Mónica Sánchez Argilés agradezco su apoyo y ayuda en la revisión de este artículo. Asimismo agradezco el apoyo de los miembros del grupo de escritura *Full Monkey Don't Laugh, Hungry Bear Won't Dance*, Dr. Zeynep Kilic y Dr. Dayna DeFeo. Por último, nuestro igualmente mi gratitud hacia el profesor en Psicología en UAA, el Dr. Patrick Dulin que tanto me ha enseñado acerca de cuestiones sobre trauma y el TEPT.

Notas

¹Brecht, Bertolt, "Motto," in Forché, Carolyn (ed.), *Against Forgetting: Twentieth-Century Poetry of Witness* (New York: W. W. Norton, 1993), 27. Cited by Slade (176).

²Seltzer, "Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere," *October* 80: 3-26 (Cit. en Luckhurst, *The Trauma* 20; y en "Traumaculture" 28).

³El nombre que recibe en inglés es Post-Traumatic Stress Disorder (PTSD). La definición se encuentra en la cuarta edición del *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* (o DSM-IV).

⁴Miller, Alice, "Sexuality, Violence Against Women, and Human Rights: women Make Demands and Ladies Get Protection," *Sexuality, Human Rights and Health* 7/2 (2004): 16-47; Weitsman, Patricia. A. "The Politics of Identity and

Sexual Violence: A Review of Bosnia and Rwanda," *Human Rights Quarterly* 30/3 (2008): 561-578; Schott, Robin May, "Sexual Violence, Sacrifice, and Narrations of Political Origins," *Birth, Death & Femininity. Philosophies of Embodiment*, edited by Robin May Schott (Bloomington: Indiana University Press, 2010); Escribens, Paula, *Proyecto de vida de mujeres víctimas de violencia sexual en conflicto armado interno* (Lima: DEMUS Estudio para la Defensa de los Derechos de la Mujer, 2011).

⁵Adorno, Theodore (1967), "Cultural Criticism and Society," *Prisms* [trans. Samuel and Shierry Weber, London: Neville Spearman].

⁶*Trauma vicario* se refiere a síntomas del TEPT que se presentan de forma más leve e incluyen: shock, imágenes intrusivas, infinita tristeza, depresión, insensibilidad, sentimientos de culpa, y pérdida de fe en la humanidad (Hirsch 17).

⁷W. Benjamin escribió: "The chronicler, who recounts events without distinguishing between the great and the small, thereby accounts for the truth, that nothing which has ever happened is to be given as lost to history" (4).

⁸Claire Johnston argumenta en *Notes on Women's Cinema* (1973) que "it has been at the level of the image that the violence of sexism has been experienced" (cit. en Kuhn 153).

⁹*La Révolution du langage poétique* (Kristeva, 1974), *Ce sexe qui ne n'est pas un* (Irigaray, 1977), y *Le rire de la Méduse* (Cixous, 1975) son, posiblemente, los más influyentes en este aspecto.

¹⁰Stern, Steve, *Shining and Other Paths. War and Society in Peru, 1980-1995* (Durham & London: Duke University Press, 1998); Manrique, Nelson, *El tiempo del miedo: la violencia política en el Perú, 1980-1996* (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002); Theidon, Kimberly, *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en Perú* (Perú: Instituto de Estudios Peruanos, 2004); Pagan-Teitelbaum, Illana, 'Depiction or Erasure? Violence and trauma in contemporary Peruvian film,' *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 24/1 (2010): 161-77.

¹¹Cavero Carrasco 1981, 2; cit. en Theidon, *Entre prójimos*, 131-2.

¹²La disciplina psicológica ofrece matices acerca de la terminología. Para una discusión extensa de los mismos véase Jenkins, S. R. y Baird, S. (2002) "Secondary Traumatic Stress and Vicarious Trauma: A Validation Study," *Journal of Traumatic Stress*, vol. 15, no. 5, pp. 423-32.

¹³El ‘dilema faustino’ hace referencia a “knowingly making choices that have immediate personal benefits, but in the long run are disastrous” (Stam 35). En este caso Fausta inserta un tubérculo para evitar las violaciones, pero a largo plazo está perjudicando su salud.

¹⁴La denuncia la hace en la soledad de su cuarto y su única testigo es su hija. Sin embargo, los eventos relatados se convierten en una denuncia pública en tanto que la película nos interpela a nosotros, los espectadores.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. *On the Concept of History*. New York: Classic Books America, 2009. Impreso.
- Bloch-Robin, Marianne. “De *Madeinusa* a *La teta asustada* de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor.” *El Ojo que Pienso: Revista de Cine Iberoamericano* 3.4 (2011): no pág. Red. 16 de junio de 2013.
- Brooke, James. “Lima Journal; Rapist in Uniform: Peru Looks the Other Way.” *The New York Times*. 29 abril 1993. Red. 20 de noviembre de 2013.
- Brown, Laura S. “Not outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma.” *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore & London: The John Hopkins UP, 1995. 100-12. Impreso.
- Caruth, Cathy, ed. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 1995. Impreso.
- Casas, Quim. “*La teta asustada*: el miedo antes de nacer.” *Dirigido por* (24 de marzo de 2009): 387-408. Impreso.
- Chauca, Edward, Rafael Ramírez y Carolina Sitnisky. “No pretendo retratar la realidad, pretendo interpretar un tema para sacar discusiones que tenemos reprimidas: una entrevista con Claudia Llosa.” *Mester* 39.1 (2010): 45-55. Impreso.
- Cordero, Isabel. “Women in War: Impact and Responses.” *Shining and Other Paths: War and Society in Perú, 1980-1995*. Ed. Steve J. Stern. Durham & London: Duke UP, 1998. 345-74. Impreso.
- Daly, Mary. *Beyond God the Father. Towards a Philosophy of Women’s Liberation*. Boston: Beacon Press, 1973. Impreso.
- . *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon Press, 1978. Impreso.
- Diestro Dópidio, Mar. “The Milk of Sorrow.” *Sight & Sound* 20.5 (2010): 80. Impreso.
- Elsaesser, Thomas. “Postmodernism as mourning work.” *Screen* 42.2 (2001): 193-201. Impreso.
- . “Subject Positions, Speaking Positions: from Holocaust, our Hitler, and Heimat to *Shoah* and *Schlinder’s List*.” *The Persistence of History*. Ed. Vivian Sobchack. New York: Routledge, 1996. 145-86. Impreso.
- Escaja, Tina. Rev. of *La teta asustada*. Dir. Claudia Llosa. Perú-España, 2009. 95 min. *Chasqui* 40.1 (Mayo 2011): 279-81. Impreso.
- Escribens, Paula. *Proyecto de vida de mujeres víctimas de violencia sexual en conflicto armado interno*. Lima: DEMUS Estudio para la Defensa de los Derechos de la Mujer, 2011. Impreso.
- Felman, Shoshana. *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard UP, 2002. Impreso.
- Gemünden, Gerd. “The 59th International Berlin Film Festival: Documentaries Rule.” *Film Criticism* 33.2 (2008): 66-73. Impreso.
- Hartman, Geoffrey. *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*. New York: Palgrave Macmillan, 2002. (First ed. Indiana UP, 1996). Impreso.
- Herman, Judith L. *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books, 1992. Impreso.
- Hirsch, Joshua. *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*. Philadelphia: Temple UP, 2004. Impreso.
- . “Post-traumatic Cinema and the Holocaust Documentary.” *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations*. Eds. Anne Kaplan and Ban Wang. Hong Kong: Hong Kong UP, 2004b. 93-121. Impreso.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n’en est pas un* (1977) [*This Sex Which is Not One*. Trans. Catherine Porter and Carolyn Burke (1985). Ithaca & London: Cornell UP]. Impreso.
- Jarzombek, Mark. “The Post-traumatic Turn and the Art of Walid Raad and Krzysztof Wodiczko. From theory to trope and beyond.” *Trauma and Visuality in Modernity*. Eds. Lisa Saltzman and Eric Rosenberg. Hanover, New Hampshire, and London: Dartmouth College Press, 2006. 249-71. Impreso.
- Jenkins, Sharon. R. and Stephanie Baird. “Secondary Traumatic Stress and Vicarious Trauma: A Validation Study.” *Journal of Traumatic Stress* 15.5 (2002): 423-32. Impreso.
- Kaplan, Anne. *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers UP, 2005. Impreso.

- . *Women & Film. Both Sides of the Camera*, London & New York: Routledge, 1983. Impreso.
- Kaplan, Anne and Ban Wang, eds. *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong: Hong Kong UP, 2004. Impreso.
- Kelly, L. "Wars against Women: Sexual Violence, Sexual Politics and the Militarised State." *States of Conflict: Gender, Violence and Resistance*. Eds. Susie Jacobs, Ruth Jacobson, and Jennifer Marchbank. New York: St. Martin's Press, 2000. 45-65. Impreso.
- Kuhn, Annette. *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. London and New York: Verso, 1982. Impreso.
- . *The Power of the Image. Essays on representation and sexuality*. London, Boston, Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1985. Impreso.
- LaCapra, Dominick. *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca and London: Cornell UP, 2004. Impreso.
- Llosa, Claudia, Antonio Chavarrías, José M. Morales, Magaly Solier, Susi Sánchez, Efraín Solís, and Marino Ballón. *La Teta Asustada*. Spain: Cameo Media S. I, 2009. DVD.
- Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. London and New York: Routledge, 2008. Impreso.
- . "Traumaculture." *New Formations* 50.1 (2003): 28-47. Impreso.
- Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo: la violencia política en el Perú, 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002. Impreso.
- Marcus, Sharon. "Fighting Bodies, Fighting Words: A Theory and Politics of Rape Prevention." *Feminist Theorize the Political*. Eds. Judith Butler and Joan Scott. New York: Routledge, 1992. 385-403. Impreso.
- Maseda, Rebeca. "Indigenous Trauma in Mainstream Peru in Claudia Llosa's *The Milk of Sorrow*." (2013). *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*. Manuscrito.
- Meek, Allen. *Trauma and Media*. London & New York: Routledge, 2010. Impreso.
- Miller, Alice. "Sexuality, Violence against Women, and Human Rights: Women Make Demands and Ladies Get Protection." *Sexuality, Human Rights and Health* 7.2 (2004): 16-47. Impreso.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16.3 (1975): 6-18. Impreso.
- Pagan-Teitelbaum, Illiana. "Depiction or Erasure? Violence and Trauma in Contemporary Peruvian Film." *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 24.1 (2010): 161-77. Impreso.
- . "Glamour in the Andes: Indigenous Women in Peruvian Cinema." *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* 7.1 (2012): 71-93. Impreso.
- Petro, Patrice. "Historical *ennui*, Feminist Boredom." *The Persistence of History: Cinema, TV, and the Modern Event*. Ed. Vivian Sobchack. New York & London: Routledge, 1996. 187-99. Impreso.
- Projansky, Sarah. *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. New York: New York UP, 2001. Impreso.
- Schott, Robin. M. *Birth, Death & Femininity. Philosophies of Embodiment*. Bloomington: Indiana UP, 2010. Impreso.
- Shaw, Brent D. "The Passion of Perpetua." *Past & Present* 139 (1993): 3-45. Impreso.
- Shohat, Ella and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, London and New York: Routledge, 1994. Impreso.
- Slade, Andrew. "Hiroshima Mon Amour, Trauma, and the Sublime." *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Eds. Anne Kaplan and Ban Wang. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004. 165-181. Impreso.
- Sobchack, Vivian, ed. *The Persistence of History: Cinema, TV, and the Modern Event*. New York & London: Routledge, 1996. Impreso.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1978. Impreso.
- . *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2003. Impreso.
- Stam, Robert. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore & London: Johns Hopkins UP, 1989. Impreso.
- Stern, Steve J., ed. *Shining and Other Paths: War and Society in Perú, 1980-1995*. Durham y Londres: Duke University Press, 1998. Impreso.
- Stringer, Rebecca. "Rethinking the Critique of Victim Feminism." *Victim no More: Women's resistance to Law, Culture and Power*. Eds. Ellen Faulkner and Gayle MacDonald. Halifax: Fernwood Publishing Co., 2009. 19-27. Impreso.
- Theidon, Kimberly. *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en Perú*, Perú: Instituto de Estudios Peruanos, 2004. Impreso.
- . "Gender in Transition: Common Sense, Women and War." *Journal of Human Rights* 6 (2007): 453-78. Impreso.
- Van Alphen, Ernst. "The Revivifying Artist: Boltansky's Efforts to Close the Gap." *Trauma and Visuality in Modernity*. Eds. L. Saltzman and E. Rosenberg. Hanover, New Hampshire and London: Dartmouth College Press, 2006. 149-175. Impreso.

- Van der Kolk, Bessel and Onno Van der Hart. "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma." *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore and London: The John Hopkins UP, 1995. 158-82. Impreso.
- Walker, Janet. "Trauma Cinema: False Memories and True Experience." *Screen* 42.2 (2001): 211-6. Impreso.
- Weitsman, Patricia A. T. "The Politics of Identity and Sexual Violence: A Review of Bosnia and Rwanda." *Human Rights Quarterly* 30.3 (2008): 561-78. Impreso.
- Winter, Jay and Emmanuel Sivan. *War and Remembrance in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. Impreso.