

Una época de violencia retratada a través del cine: La influencia de la representación cinematográfica de las víctimas mujeres del CAI en la sociedad

Kualu

En el Perú, dentro de un contexto de desigualdad y discriminación, la violencia durante el Conflicto Armado Interno (CAI) se ejecutó y afectó de forma distinta a hombres y mujeres, según sus posiciones sociales y los roles de género que ejercían. Este periodo complejo de violencia permanece, hasta el día de hoy, como una cicatriz en nuestra historia en la que la mujer andina no ha estado ausente. Nuestra sociedad actual presenta patrones patriarcales y machistas que derivan en la normalización de la violencia. Esto se manifiesta en las siguientes estadísticas: “El 54,8% de mujeres fueron víctimas de violencia ejercida alguna vez por el esposo o compañero. Con tendencia a ser mayor en las residentes del área urbana (55,3%) en comparación con las residentes del área rural (52,3%)” (INEI 2021: 263). Estas cifras permiten ver que la violencia hacia la mujer es un problema relevante en nuestro país que implica una situación posterior de las mujeres que han sido víctimas de violencia, la cual suele estar caracterizada por la marginación. En relación con esto, un medio que retrata las perspectivas de la sociedad y puede contribuir a perpetuarlas es el cine. Este influye considerablemente en las opiniones colectivas y, ciertamente, en la memoria cultural del CAI y la representación que se realiza sobre las víctimas durante este periodo. Por ello, las películas entorno a esta temática pueden hacer reflexionar sobre la reconstrucción de los hechos, así como, estereotipar a las mujeres víctimas de violencia.

Las percepciones sobre la mujer víctima de violencia reflejan que la representación cinematográfica de las víctimas mujeres del CAI puede derivar en diversas interpretaciones del rol que ejercieron durante y después de la violencia vivida. Por un lado, se llega a justificar la violencia de género culpabilizando y responsabilizando a las mujeres de una constante victimización. Por otro lado, se analiza la violencia desde una perspectiva que no considera la discriminación por razones de sexo, raza y clase social. Ante esto, sostengo que, la representación de las películas peruanas sobre el CAI ayuda a romper estereotipos sobre la mujer andina en contextos de desigualdad y violencia. Para respaldar dicha postura, se argumentará en el presente ensayo; en primer lugar, que el cine peruano se desprende de una representación sumisa que tiende a generar prejuicios colectivos de la mujer víctima; en segundo lugar, crea conciencia sobre grupos de poder que por cuestiones de raza y género someten su autonomía; en tercer lugar, se discutirá con la idea de que estas representaciones fílmicas generan división social señalando la visibilidad de representaciones no estereotípicas de la mujer andina que remarcan su fortaleza.

En primer lugar, la representación de las películas peruanas sobre el CAI ayuda a romper estereotipos sobre la mujer andina, puesto que evidencia un empoderamiento dejando a un lado las representaciones dentro de un rol de sumisión. Evidencia de esto son *Magallanes* (2015) y *La teta asustada* (2009), películas peruanas dirigidas, respectivamente, por Salvador del Solar y Claudia Llosa. Ambas retratan historias distintas después del periodo del CAI, pero que a su vez guardan mucho en común: en ambas se puede encontrar personajes femeninos que han sido víctimas de violencia sexual. Celina, víctima directa, y Fausta, víctima indirecta, demuestran fortaleza a pesar de los eventos traumáticos experimentados. Sobre esto, Almenara afirma que Celina no es representada como una mujer indígena limitada en su accionar, ya que evidencia un empoderamiento que le permite hacer frente al sistema patriarcal (2018: 56). Esto se demuestra en la forma que ejecuta su vida y en el reencuentro con personas relacionadas a su sometimiento sexual. Por su parte, Laura sostiene que Fausta, a pesar de sentirse perdida por la muerte de su madre, logra superar gradualmente sus temores sin caer en una representación convencional (2015: 73). Por lo tanto, se visibiliza la fortaleza de las mujeres indígenas, como protagonistas de sus propias historias, sobreponiéndose a situaciones adversas del presente dentro de una sociedad limeña desigual aún marcada por el CAI.

Por un lado, cambia la visión del rol femenino en el ámbito familiar, ya que la mujer puede llegar a ser autónoma fuera del núcleo de la sociedad, así como ser cabeza de hogar, en contraste con pensamientos machistas, arraigados y normalizados en nuestro país. Sobre ello, se considera lo siguiente: “Las mujeres se construyen socialmente centradas en la maternidad, protegidas por los varones, dedicadas al hogar y a la crianza y con dominio en lo privado” (citado en Béjar 2009: 302). Esto implica que la mujer no tiene autoridad en lo externo porque se le atribuye únicamente lo hogareño. Frente a ello, Celina representa un modelo de maternidad juzgado: el de una madre soltera. Ella es la cabeza y sostén de su hogar, asumiendo todas las responsabilidades atribuidas tradicionalmente a un hombre. Además, se enfrenta a la pérdida de su familia, lo que la impulsa a ser independiente desde los 14 años y ser desplazada forzosamente. Por este último hecho Fausta también vive en Lima, por lo que se involucra en el negocio familiar, así como realiza el quehacer doméstico. Aunque se le podría considerar sumisa, es innegable que ella logra ganar espacios de independencia dentro y fuera de su familia. En relación con esto se establece que “si bien físicamente Fausta expresa pasividad, producto de su enfermedad, no teme tomar decisiones sobre su destino y sobre su propio cuerpo” (Laura 2018: 73). Esto se demuestra en la autonomía de decisión que posee al elegir quién le acompaña al salir, su forma de vestir, mantener la papa en su vagina y trabajar para solventar sus gastos. De esta forma, se representa a mujeres migrantes, que rompen con estigmas alrededor de su desenvolvimiento independiente y autosuficiente.

Por otra parte, cambia la visión del rol femenino en el ámbito económico. Tanto Fausta como Celina son reflejo de ello al ser mujeres de extracción humilde que adquieren independencia económica por medio del trabajo y el control de sus ingresos. La primera, ante el firme deseo de enterrar a su madre en su pueblo, opta por laborar como empleada doméstica, lo cual le genera ingresos propios para solventar el pasaje de su viaje e independencia del entorno familiar. Por su parte, Celina es una emprendedora independiente económicamente, que ha conseguido emigrar completamente sola a la capital y abrir su propia peluquería. A pesar de las deudas y de un negocio que no le produce ganancias, no se rinde. Ella deja en claro su independencia al rechazar una alta cantidad monetaria por parte de Magallanes y del hijo del General. Esto implica, también, que no hay dinero que repare la violación sexual. Por lo tanto, en medio de desigualdades económicas, se representa a mujeres que avanzan en la vida adquiriendo recursos propios.

Finalmente, cambia la visión del rol femenino dentro del ámbito romántico, lo cual establece un contraste con la filmografía peruana tradicional. En relación con esto, Chalán afirma lo siguiente: “En películas [peruanas] donde se sexualiza y objetiviza a la mujer se genera una construcción con la finalidad de sumisión y disposición para el personaje masculino” (2021: 10). Esta idea ha sido reemplazada por representaciones protagónicas que no le asignan un rol pasivo ni un interés romántico. La decisión de tener pareja o permanecer soltera únicamente le corresponde a la mujer. Por un lado, Fausta atrae a algunos personajes masculinos, pero no mantiene ninguna relación romántica. A pesar de recibir interés por parte de un amigo de sus familiares, ella rechaza escuchar “coqueteos” y no permite que le acompañe a su casa porque no le produce confianza. Ante ello, si bien manifiesta aversión hacia los hombres por el miedo transmitido por su madre, ella demuestra, al mantener cercanía con el jardinero, cómo una mujer puede mantener simplemente relaciones amicales con sujetos masculinos. Todo esto siempre y cuando lo desee así. Por su parte Celina demuestra que la mujer no necesita un "héroe" que la rescate. Cuando dice: “Yo no quería ni con el Coronel, ni contigo, ni con Ocharán, ni con nadie”, refleja la carencia de consentimiento sexual y lo que implicó para ella ser “ayudada”, por lo que rechaza el dinero conseguido por Magallanes y cualquier vínculo que se podría establecer al aceptar. Esto nos permite entender que Celina actualmente tiene una posición de autonomía que le permite no involucrarse sentimentalmente por necesidades económicas. La historia de estas mujeres establece que no se necesita de una pareja para lograr realizarse en la vida. Esta representación, en general, es necesaria porque ya no se le asocia a la mujer una figura romántica.

En segundo lugar, la representación que se realiza en estas películas evidencia las relaciones de poder que nuestro país arrastra desde épocas coloniales hasta el día de hoy y cómo estas pueden desencadenar en actos de violencia. Ante ello, el público puede percibir redes de poder que se configuran validando una superioridad justificada en argumentos de sexo, raza y clase social. En

relación con esto se plantea que la desigualdad de poder proviene de una estructura social y económica que avalada por un sistema patriarcal permite que la mujer andina sea percibida inferior (Alvites y Alvites 2007: 127). Esto implica que existe todo un contexto que favorece el sometimiento de la autonomía de la mujer en medio de los agravios que sufrieron durante el CAI. Por lo tanto, en una sociedad fracturada y jerarquizada, las mujeres andinas experimentaron también una violencia marcada por fracturas sociales que desencadenaron discriminación, violencia y desigualdad durante el conflicto y el posconflicto. Las películas seleccionadas dan cuenta de ello.

Por un lado, la historia de estas películas evidencia una estructura social vertical que permite que sujetos puedan ejercer su poder sobre las mujeres por cuestiones de diferenciación de raza. Sobre esto Manrique, expresa que el Estado heredó estructuras de dominación que legitiman la segregación de la población peruana por regiones según su origen étnico y racial (2002: 29). Esto implicó un sentimiento de superioridad institucionalizado, por parte de sujetos blancos y mestizos, que conlleva a la marginación de las mujeres indígenas tomando en cuenta diferencias culturales como el idioma y las características físicas. La connotación racial negativa que se les otorga favorece actos de dominación. Sobre ello, Boesten plantea que existe una predominancia testimonial que evidencia que las etiquetas raciales como “chola” remarcaban inferioridad y por ende accesibilidad para ser violadas (2014: 57-58). Es decir, existe un perfil de víctima que se asocia predominantemente a una mujer indígena quechuahablante de escasos recursos económicos. Esto se representa en *Magallanes* cuando Augusto, hijo del Coronel, menciona “yo también me voy a tirar a unas cholitas y después me voy a hacer el loco”. Aquí se establece una diferencia entre la posición de ser una persona blanca de clase alta y una mujer indígena, percibida como objeto sexual. De esta manera, la representación de Celina, protagonista de *Magallanes*, y la madre de Fausta, personaje secundario en *La teta asustada*, refleja a dos mujeres doblemente sometidas por su condición de mujer e indígena.

La red de poder que fue ejercida en el CAI trasciende a la posterioridad en los cambios de vida que experimentan las mujeres, más allá del trauma de la violación sexual. Ambas mujeres huyen para dejar de ser sometidas racial y sexualmente por soldados, pero se enfrenta a las consecuencias del accionar de los sujetos dominantes, como la pérdida de su comunidad y experimentar el desplazamiento forzado. También, Celina y Fausta logran establecerse en las periferias de Lima por lo que se adaptan a nuevas costumbres y aprenden a hablar castellano en sustitución del quechua para poder comunicarse. Además, buscan la forma de sobrevivir en la capital, la cual está marcada por una desigualdad estructural latente. Esto en el caso de Celina se evidencia en el trato de superioridad y agresividad que recibe por parte de la prestamista de su negocio, mientras que en *La teta asustada* se representa en Fausta a una migrante que adquiere un trabajo de personal

doméstico y que experimenta injusticias. En relación con este tópico, Aguirre afirma que persiste en nuestra sociedad una visión racializada que adjudica a la persona indígena una única función de servidor doméstico (2008: 88). Esto repercute en la vulneración de derechos de los sirvientes por la normalización de la superioridad del amo sobre el sirviente debido a la procedencia de este último. En esta película, en un inicio ella mantiene una relación distante con la dueña de la casa, una señora que es parte de un grupo privilegiado y dominante en contraste con la protagonista, pero cuando le ofrece un collar de perlas por cantar se vuelven relativamente cercanas. Esta situación no resulta duradera por el comportamiento hosco, marcado por prejuicios, cuando Fausta le dirige la palabra delante de sus conocidos. La señora no solo incumple el trato, sino que le roba la autoría de su canción y la abandona en medio de la calle. Las películas, entonces, ayudan a visibilizar lo que significó ser mujer, ser pobre y ser andina durante y después del conflicto armado: una condición destinada a la violencia.

Por otra parte, la historia de películas como *La boca del lobo* y *Magallanes* evidencian relaciones de poder basadas en el género que dan lugar a la violencia. Por ello, es importante resaltar la representación sobre las masculinidades hegemónicas. Sobre esto, Fuller expresa que la fuerza, como una característica opuesta a lo femenino, requiere afirmación de otros hombres para no poner en duda la identidad (2020: 31). Esto implica pruebas de valentía para demostrar su dominio, fortaleza y agresividad y así quedar en contraposición a la fragilidad asignada a las mujeres. Esto se ve reflejado en uno de los diálogos finales, que mantienen Roca y Vitin, sobre atreverse a disparar sin miedo para así demostrar que no son “poco hombres”. Es en esta misma idea de lo que es ser un “hombre verdadero” cuando Gallardo, compañero de Vitin, cuestiona el accionar “afeminado” del teniente Basulto por no ejercer ante la población una masculinidad violenta. Por su parte, *Magallanes* retrata en una escena la honorabilidad masculina, la cual surge tras enterarse que su compañero Ocharán violó a Celina. Ante esto, lo enfrenta a través de golpes en un intento de ajusticiar lo ocurrido, siendo *Magallanes*, también un perpetrador, la escena hace que se le pueda percibir como el más fuerte. Por otro lado, una de las formas predominantes de dominación masculina fue sobre el cuerpo de las mujeres. En ambas películas se confirma lo afirmado por Boesten: “La violencia sexual es utilizada para imponer dominación y afirmar jerarquías” (2014: 42). Mientras que Gallardo, personaje de *La boca del lobo*, justifica ante Vitin la violación sexual que comete contra Julia afirmando que “a todo el mundo le pasa”, aludiendo así a la necesidad de satisfacer su propia necesidad sexual, en *Magallanes* se ejemplifica el privilegio sexual entre rangos militares, ya que Harvey Magallanes, desde su posición de subordinado, justifica mantener relaciones sexuales con Celina “una sola vez” a comparación de la cantidad de veces que ella estuvo con el Coronel. Esto lo menciona como una forma de justificar el deseo que lo llevó a violarla.

Entender este tipo de relaciones basadas en la violencia como constitución de lo que significa “ser hombre” ayuda a entender uno de los principales problemas sociales por los que atraviesa el Perú: la violencia de género. En relación con esto, se evidencia lo siguiente: “La violencia física y/o sexual, en los últimos 12 meses, fue declarada en mayor porcentaje por aquellas mujeres que se autoidentificaron con el grupo de Origen nativo (9,6%)” (INEI 2020: 267). Esto implica que la representación que estas películas realizan sobre una red de poder, que parte de una masculinidad que se posiciona como dominante sobre el cuerpo femenino, se refleja en las percepciones de los mismos hombres sobre su masculinidad y en los agravios mayoritarios contra las mujeres andinas.

Si bien en este ensayo se defiende que la representación de las películas peruanas sobre el CAI ayuda a romper estereotipos sobre la mujer andina en contextos de desigualdad y violencia, naturalmente, existen posturas contrapuestas sobre esta polémica. Estas han sido generadas a partir de las diversas representaciones que las producciones peruanas le han dado al CAI y a los personajes vinculados a esta época. Por consiguiente, es relevante presentar una posición que expone la presencia de una narrativa parcializada preponderante, la cual, según sus defensores, fortalece la división social de los peruanos, puesto que le atribuye una connotación negativa al accionar de las FF.AA. y representa estereotipos de las víctimas femeninas del CAI. Mas aún, sus partidarios sostienen la existencia de “narrativas oficiales en donde se coloca a la mujer indígena quechua-hablante como víctima pasiva” (Almenara 2018: 65). Esto implica que los opositores argumenten que las producciones filmicas peruanas no representan la diversidad de roles que tuvo la mujer durante el CAI porque las representan como una víctima constante.

Según esta postura, las FF. AA son representadas como sujetos que ejecutan violaciones sexuales de forma sistemática (individual o colectivamente) que domina y sujeciona la voluntad de las mujeres. Partiendo de *La boca del lobo*, la primera película peruana que abordó la temática del CAI, se sostiene que ha persistido una contundente representación de intervenciones violentas por parte de los militares, quienes han desestimado violaciones sexuales a pesar de ser denunciadas. Por esto, consideran que películas como *La teta asustada* y *Magallanes* tergiversan la imagen de las FF. AA. En la primera, al plantear, a través del canto de la madre de Fausta, los abusos cometidos y, en la segunda, al reconocer a Celina como “la chica del General”, víctima de violaciones sexuales durante varios meses en el cuartel, quien aclara que nunca consintió las relaciones sexuales que los soldados mantuvieron con ella. Aparte de esto, justifican el abuso de poder por el contexto y manifiestan que es importante no generalizar a toda la institución por casos particulares (Hurtado 2006: 71). Asimismo, esta postura defiende que las FF.AA. son representadas como los únicos agentes políticos en las ficciones al ejecutar la ley. Se argumenta que, si bien las instituciones del Estado tenían la responsabilidad de proteger los derechos de la población civil, únicamente se “rebaja” a antagonistas a los integrantes de la institución de las FF.

AA. Se plantea la evasión de la representación del accionar de otros agentes políticos tales como el papel de funcionarios públicos y de los distintos poderes del Estado, los cuales fueron deficientes en cuanto al acceso de la justicia que, según la CVR, “tendía a ser parcializada y sus agentes abusivos” (citado en Pallete 2020: 226). Por ello, esta postura sostiene que a las FF. AA. no se le debe adjudicar una única representación de desacreditación, puesto que como fuerzas del orden cumplían la labor de responder ante el ataque de los grupos subversivos.

Sin embargo, como tercer argumento, sostengo que lo expuesto anteriormente es deficiente al no considerar la contribución de las películas en la memoria cultural peruana en cuanto a la diversidad de las memorias individuales y la violencia diferenciada de género durante el CAI. Según Jelin, la representación de la memoria de una época de violencia y los personajes involucrados puede ser escenario de división por plantear una verdad histórica y ciertas memorias en particular (citado en Garrido 2021: 111). No obstante, es innegable que llega a ser un espacio de representación de las diversas memorias, por lo tanto, aporta a la evasión de estereotipos y generalizaciones. Esto se evidencia en investigaciones que sustentan que representar distintos enfoques de memorias individuales, dentro de un pasado complejo, genera cuestionamiento de los discursos oficiales y aporta en la búsqueda de justicia (Almenara 2018: 65). Por lo tanto, la representación simbólica de un pasado doloroso es necesaria para mantener viva la memoria de esta época. En medio de esto, como bien se representa en *Magallanes* y *La teta asustada*, se reconoce la difícil situación de las mujeres, víctimas de violaciones, como el desplazamiento forzado que afrontaron Fausta, su madre y Celina.

En primer lugar, la representación de la mujer en las películas peruanas sobre el CAI reconoce la diversidad de papeles que asumieron más allá de la perspectiva de violencia de género. Esto se sustenta en el Informe Final de la CVR, que reconoce que el 20% del total de víctimas fueron mujeres, y en un apartado considera a quienes fueron victimarias (Garrido 2021: 118). Ante este hecho, la representación de la mujer como miembro de grupos subversivos ha sido puesta en escena en diversas películas como *La paloma de papel*. En esta, la camarada Carmen es representada fuera del rol sumiso estereotípico atribuido a la mujer. Ella cumple con las características de masculinización, que investigadores de los militantes del PCP-SL les atribuyen a las mujeres militantes, las cuales abarcan un carácter fuerte que impone respeto (citado en Bracco 2011: 5). Esto implica que las mujeres senderistas asumieron un papel de liderazgo y fueron tratadas como iguales entre los miembros hombres de Sendero Luminoso. Por lo tanto, así como se representa a las víctimas femeninas, también se da a conocer la subjetividad de la realidad que vivieron otras mujeres en este periodo.

En segundo lugar, la representación del trauma posterior de las mujeres víctimas reconoce la violencia desde una perspectiva política. En principio, en un contexto actual de democracia, ha sido necesaria la presencia de narrativas que reconozcan la violencia hacia las víctimas, entre estas las mujeres. El estado peruano no solo incumplió su labor de proteger los derechos humanos de la población, sino que, además, se confirma, en el Informe Final de la CVR, los abusos desde la posición de poder que tenían los integrantes de las FF.AA. Por lo tanto, la representación de los militares, que algunas corrientes de opinión avalan como “negativa”, está completamente sustentada en las diversas investigaciones del CVR. Ante ello, García y Rueda han planteado que el cine peruano está plasmando nuevas perspectivas del CAI que adoptan memorias individuales de mujeres, al ser estas víctimas silenciadas por representaciones dominantes de víctimas colectivas en un intento de minimizar sus memorias (2018: 7). Entonces, la violación sexual, como arma de guerra e intimidación de la población, ha trascendido como un hecho que ha caracterizado a las víctimas mujeres en las investigaciones oficiales. Por ello, es comprensible y totalmente válido que se representen los agravios contra la mujer y la población peruana porque son hechos verídicos comprobados.

En conclusión, la representación cinematográfica de víctimas de violencia en el conflicto armado permite acabar con estereotipos y prejuicios sobre la mujer andina durante y después de este periodo. Además, permite la visibilización de personajes femeninos que se desarrollan con autonomía. En ese sentido, se fomentan cambios en visiones hegemónicas sobre roles impuestos a la mujer en el ámbito familiar, económico y romántico. Asimismo, las historias presentadas exponen la existencia de redes de poder que desde perspectivas de raza y género buscan dominar a los sujetos femeninos. Finalmente, se rebate la idea de narraciones conflictivas sobre las FF. AA. y las mujeres con evidencia que sustenta la contribución de las películas en la memoria cultural en representaciones diversas del rol de las mujeres. Por todas las razones anteriormente mencionadas, la representación de las mujeres víctimas brinda nuevas perspectivas que permiten reformar prejuicios sobre ellas. Resulta ser un medio de concientización en la población sobre problemáticas enraizadas en nuestro país como el racismo, así como las brechas de clase y género a las que se enfrentan sujetos marginados históricamente. En medio de esto se exponen realidades difíciles que enfrentan las víctimas como son los traumas. Es así como se plasma, en el público espectador, una idea persistente: el derecho de tener una voz que no sea oprimida para el acceso a la justicia y reconstrucción de poder.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Fabricio

2003 *Paloma de papel* [película]. Lima: Luna Llena Films. Consulta: 30 de mayo de 2022.

AGUIRRE, Carlos

2008 “Silencios y ecos: la historia y el legado de la abolición de la esclavitud en Haití y el Perú”. *Dénle duro que no siente: Poder y transgresión en el Perú republicano*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico de San Marcos, pp. 67-90.

ALMENARA, Erika

2018 “Trauma y memoria en La Sangre de la aurora de Claudia Salazar y Magallanes de Salvador Del Solar”. *Letras Femeninas*. Volumen 43, número 2, pp. 55–67. Consulta: 26 de abril de 2022.
<http://ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=fua&AN=134219404&lang=es&site=ehost-live>

ALVITES Elena & Lucía ALVITES

2007 “Mujer y violencia política: notas sobre el impacto del conflicto armado interno peruano”. *Feminismo-s*. Volumen 9, pp. 121-137. Consulta: 27 de junio de 2022.
<http://hdl.handle.net/10045/3645>

BÉJAR, Beatriz

2009 “Machismo y violencia contra la mujer”. *Investigaciones sociales*. Lima, 2009, volumen 13, número 23, pp. 301-322. Consulta: 13 de mayo de 2022.

<https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/sociales/article/view/7235/6363>

BRACCO, Diana

2020 *Femineidad en mujeres que cumplen condena por el delito de terrorismo*. Tesis de licenciatura en Psicología con mención en Psicología Clínica. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Consulta: 30 de mayo de 2022.

https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/707/BRACCO_BRUCE_DIANA_FEMINEIDAD_MUJERES.pdf?sequence=1&isAllowed=y

BOESTEN, Jelke

2014 “Sexual violence and the reproduction of inequalities”. *Sexual violence during war and peace: gender, power, and post-conflict justice in Peru*. New York: Springer, pp. 42-6.

CHALÁN, Yamile

2021 *El erotismo y la sexualización del cuerpo femenino en el cine peruano*. Tesis de licenciatura en Psicología con mención en Comunicación Audiovisual y Medios Interactivos. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Facultad de Comunicaciones. Consulta: 29 de junio de 2022.

https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/707/BRACCO_BRUCE_DIANA_FEMINEIDAD_MUJERES.pdf?sequence=1&isAllowed=y

DEL SOLAR, Salvador

2015 *Magallanes* [película]. Coproducción Perú-Argentina-Colombia: Péndulo Films / Tondero Films / Cepa Audiovisual / Proyectil / Cinerama Ltda. Consulta: 13 de mayo de 2022.

FULLER, Norma

2020 “El cuerpo masculino como alegoría y como arena de disputa del orden social y de los géneros”. *Difícil ser hombre: nuevas masculinidades latinoamericanas*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, pp. 23-43.

GARRIDO, Juan

2021 “¿Memorias de la violencia o violencias de la memoria? derechos humanos, violencia y género en el Informe Final (Perú)”. *Nomadías*. Volumen 30, pp. 107–37. Consulta: 26 de abril de 2022.

<http://ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=155138251&lang=es&site=ehost-live>

HIBBETT, Alexandra

2020 “El sujeto recordante y la víctima de la violencia política peruana: un análisis de la película Magallanes (2015)”. En GIUSTI, Miguel (editor). *Verdad, historia y posverdad: la construcción de narrativas en las humanidades*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 77-90. Consulta: 5 de abril de 2022.

<http://ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=2632836&lang=es&site=ehost-live>

HURTADO, Lourdes

2006 Trazando puentes: conflicto armado interno, formación militar y la Comisión de la Verdad y la Reconciliación del Perú [informe] Buenos Aires. Consulta: 30 de mayo de 2022.

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20190809043721/hurtado.pdf>

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA (INEI)

2020 *Encuesta demográfica de salud familiar ENDES 2020*. Consulta: 13 de mayo de 2022.

https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1795/

LAURA, Vanessa

2015 *Feminidades filmadas: Madeinusa (2006) y La Teta Asustada (2009) entre la tradición y la transgresión*. Tesis de maestría en Estudios de género. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado. Consulta: 7 de abril de 2022.

<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/6764>

LLOSA, Claudia

2009 La teta asustada [película]. Lima: Vela Producciones, Wanda Visión S.A., Oberón Cinematográfica S.A, CONACINE de Perú. Consulta: 13 de mayo de 2022.

LOMBARDI, Francisco

1988 La boca del lobo [película]. Lima: Inca Films, Tornasol Films, TVE. Consulta: 30 de mayo de 2022.

MANRIQUE, Nelson

2002 “No una sino muchas crisis. Los orígenes sociales de la violencia política en el Perú”. *El tiempo del miedo: la violencia política en el Perú, 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 41-64.

PALLETE, James

2020 *La Representación del Conflicto Armado Interno en la Cinematografía Peruana de Ficción Post-Conflicto, como Huellas de la Memoria Cultural*. Tesis de doctorado en Ciencias de la Comunicación. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. Consulta: 30 de mayo de 2022.

<https://www.proquest.com/docview/2468407417?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>

RUEDA, Amanda y Paola GARCÍA

2015 “Figuras femeninas y desplazamiento forzado. Nuevos enfoques en las cinematografías colombiana y peruana contemporáneas”. *Amerika. Mémoires, identités, territoires*. Volumen 13. Consulta: 1 de junio de 2022.

<https://journals.openedition.org/amerika/6980>

SASTRE, Camila

2021 “Experiencia y subjetividad de mujeres sobrevivientes de violencia sexual durante el Conflicto Armado Interno peruano”. *Antípoda*. Volumen 44, pp. 71-93. Consulta: 27 de abril de 2022.

<https://revistas.uniandes.edu.co/doi/10.7440/antipoda44.2021.04>

SERRANÒ, Agata

2021 “La mujer peruana entre dos siglos: de víctima de la violencia a activista de derechos humanos (1980-2020)”. *América Latina Hoy*. Volumen 89, pp. 23-43. Consulta: 7 de abril de 2022.

<http://ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=fua&AN=154905073&lang=es&site=ehost-live>