

Memoria multidireccional, elaboración y danza en *Chungui: horror sin lágrimas*, de Luis Felipe Degregori (2009)

Multidirectional Memory, Working-Through and Dance in *Chungui: horror sin lágrimas*, by Luis Felipe Degregori (2009)

Memória multidireccional, elaboração e dança em *Chungui: horror sin lágrimas*, de Luis Felipe Degregori (2009)

CARLOS TORRES-ASTOCÓNDOR

Magíster en Literatura Hispanoamericana. Candidato a doctor en Literatura y Cultura Latinoamericanas en la Universidad de California, Davis, e instructor en el Departamento de Español y Portugués de la misma universidad. En 2020, publicó *El bendito acento de la patria. Fantasía, patria y territorio* en Peregrinaciones de una alma triste de Juana Manuela Gorriti y, en 2021, coeditó la edición crítica de la novela *Herencia*, de Clorinda Matto de Turner. Sus intereses de investigación se relacionan con la literatura de la Amazonía durante la primera mitad del siglo XX y las humanidades ambientales, así como con los estudios de la memoria y los derechos humanos en la producción cultural sobre la violencia política en el Perú.

Memoria multidireccional, elaboración y danza en *Chungui: horror sin lágrimas*, de Luis Felipe Degregori (2009)

Multidirectional Memory, Working-Through and Dance in *Chungui: horror sin lágrimas*, by Luis Felipe Degregori (2009)

Memória multidireccional, elaboração e dança em *Chungui: horror sin lágrimas*, de Luis Felipe Degregori (2009)

Carlos Torres-Astocóndor

Universidad de California, Davis, Estados Unidos

ctorresastocondor@ucdavis.edu (<https://orcid.org/0000-0001-8676-5802>)

Recibido: 26-02-2025 / Aceptado: 12-05-2025

<https://doi.org/10.18800/conexion.202501.007>

RESUMEN

Este trabajo analiza, desde los estudios de la memoria, el documental *Chungui: horror sin lágrimas*, de Luis Felipe Degregori (2009). Mediante las categorías de memoria multidireccional (Rothberg, 2009), repetición y elaboración (LaCapra, 2001/2005), afirmo que la voz narradora del texto filmico recurre a las imágenes y el trabajo escritural del libro *Nueva corónica y buen gobierno*, de Guamán Poma de Ayala (1615/1980), para establecer una conexión histórica entre las etapas colonial y republicana sobre el trato perjudicial contra las comunidades andinas por parte de las autoridades coloniales y, posteriormente, estatales. A partir de esta relación, el documental amplía la denuncia de las violaciones a los derechos humanos perpetradas contra la comunidad de Chungui durante los años de la violencia política en el Perú (1980-2000).

De esta manera, la memoria durante la violencia política y la memoria colonial escrita por Guamán Poma de Ayala establecen interacciones dialógicas y afirman una continuidad en relación con el daño y las violaciones en perjuicio de la población indígena. Asimismo, sostengo que el *llaqta maqta*, baile característico del pueblo de Chungui que se incluye en la parte final del documental, es una práctica cultural de resistencia que permite, a través de un proceso de elaboración, relacionarse de forma crítica con el trauma que atravesó la población chunguina durante los años de violencia política.

ABSTRACT

This paper analyzes, from the perspective of memory studies, the documentary *Chungui: horror sin lágrimas*, by Luis Felipe Degregori (2009). Through the categories of multidirectional memory (Rothberg,

2009), acting-out and working-through (LaCapra, 2001/2005), I argue that the narrating voice in the film resorts to the images and the scriptural work of Guamán Poma de Ayala's *Nueva corónica y buen gobierno* (1615/1980) to establish a historical connection between the colonial and republican stages in regards to the prejudicial treatment against Andean communities by colonial and, later, state authorities. With this relationship, the documentary expands the denunciation of the human rights violations perpetrated against the Chungui community during the years of political violence in Peru (1980-2000). In this way, the memory during the political violence and the colonial memory written by Guamán Poma de Ayala establish dialogic interactions and affirm a continuity in relation to the damage and violations to the detriment of the Indigenous population. Likewise, I argue that the *llaqta maqta*, a particular dance of the Chungui people included in the final part of the documentary, is a cultural practice of resistance that allows, by a process of working-through, to critically relate to the trauma that the Chungui population suffered during the years of political violence.

RESUMO

Este artigo analisa, a partir da perspectiva dos estudos da memória, o documentário *Chungui: horror sin lágrimas* (2009), de Luis Felipe Degregori. Através das categorias de memória multidirecional (Rothberg, 2009), repetição e perlaboração

(LaCapra, 2001/2005), argumento que a voz narrativa do texto fílmico se baseia nas imagens e no trabalho escritural de Guamán Poma de Ayala de seu livro *Nueva corónica y buen gobierno* (1615/1980) para estabelecer uma conexão histórica entre os estágios colonial e republicano do tratamento prejudicial das comunidades andinas pelas autoridades coloniais e, mais tarde, estatais. A partir dessa relação, o documentário amplia a denúncia das violações de direitos humanos perpetradas contra a comunidade Chungui durante os anos de violência política no Peru (1980-2000). Dessa forma, a memória durante a violência política e a memória colonial escrita por Guamán Poma de Ayala estabelecem interações dialógicas e afirmam uma continuidade em relação aos danos e às violações em detrimento da população indígena. Também argumento que a *llaqta maqta*, uma dança característica do povo Chungui que é incluída na parte final do documentário, é uma prática cultural de resistência que permite, por meio de um processo de perlaboração, relacionar-se criticamente com o trauma que a população Chungui sofreu durante os anos de violência política.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS / PALAVRAS-CHAVE

Estudios de la memoria, elaboración, violencia política, documental peruano, *Chungui: horror sin lágrimas* / memory studies, working-through, political violence, Peruvian documentary, *Chungui:*

horror sin lágrimas / estudos da memória, perlaboração, violência política, documentário peruano, *Chungui: horror sin lágrimas*

Durante los años 1980 y 2000, en el Perú se vivió una época de terror y violencia que ha sido denominada como *violencia política* o como *conflicto armado interno*. Ambas formas de denominar dicho momento histórico todavía siguen en discusión, por sus implicancias políticas y legales¹. A consecuencia de las masacres y violaciones a los derechos humanos perpetradas durante los años mencionados, los Gobiernos de Valentín Paniagua y Alejandro Toledo, entre 2001 y 2003, crearon la Comisión de la Verdad y Reconciliación para esclarecer las causas, los culpables, las víctimas y las reparaciones hacia estas últimas. Esta comisión determinó que aproximadamente 69 000 personas habían muerto por causa de la lucha entre los militares y los militantes pertenecientes, en su mayoría, al Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso (PCP-SL). Asimismo, el 75 % de esas muertes corresponden a personas quechuahablantes y el 85 % se ubican en las zonas más pobres del país: Ayacucho, Junín,

Huánuco y Huancavelica (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2008, p. 433). La información evidencia que las principales víctimas fueron los ciudadanos peruanos con mayor pobreza, quienes se encontraban —y se encuentran— excluidos de la atención estatal o el acceso a oportunidades de crecimiento económico, en espacios rurales donde el quechua era el idioma predominante. Precisamente a causa de esta condición de vulnerabilidad, la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2008) estimó que la fuerza laboral de las zonas rurales que se desplazó hacia los espacios urbanos fue de 600 000 a 1 000 000 de personas (p. 386).

La violencia política generó estragos y miedos que todavía persisten en la sociedad. Como consecuencia de ello, este evento traumático germinó una producción artística que hasta ahora continúa. Por ejemplo, se han producido novelas que tienen como referente temporal los años en los que ocurrió el conflicto². También es posible observar la producción de películas de ficción y documentales que abordan, directa o indirectamente, los perjuicios de la guerra que sufrió el país. En el presente trabajo, analizo el documental *Chungui: horror sin lágrimas*, de

¹Francesca Denegri y Alexandra Hibbett (2016) señalan que el término *violencia política* expone la perversión con que el sistema político peruano produjo la guerra. Por el contrario, consideran que la nomenclatura *conflicto armado interno* no muestra la forma en que los grupos que detentan el poder imponen sus intereses sobre los otros (p. 19). En ese sentido, debido a que este ensayo busca mostrar la forma en que el documental amplía históricamente la denuncia del daño de las autoridades políticas —el poder colonial y, luego, el estatal— a las comunidades indígenas, opto por usar la expresión *violencia política* para referirme al período (1980–2000) en el cual se enfrentaron las fuerzas del Estado y los militantes de Sendero Luminoso y el MRTA.

²Mark Cox (2008) identificó que se han publicado aproximadamente 304 cuentos y 68 novelas que tienen como referente los sucesos de la violencia política.

Felipe Degregori (2009), el cual explora la violencia política que ocurrió en Chungui, provincia del departamento de Ayacucho. Este documental visibiliza las violaciones que llevaron a cabo tanto los militares como los subversivos en dicha comunidad. Para ello, el texto filmico recurre a los testimonios de las víctimas, así como a dibujos y retablos que acompañan la narración, con la finalidad de reconstruir el pasado sufrido.

Metodología

Analizaré el documental a partir de los estudios del trauma y la memoria realizados por Michael Rothberg (2009, 2011), Jenny Edkins (2003), Jeffrey C. Alexander (2004) y Dominick LaCapra (2001/2005). El concepto de memoria multidireccional desarrollado por Rothberg me ayudará a identificar los vasos comunicantes entre las memorias históricas que refiere el documental en su narrativa. El texto de Edkins será útil para evaluar la dimensión política de la memoria traumática y comprender que esta tiene una temporalidad y un lenguaje diferentes. Asimismo, la reflexión de Alexander me permitirá entender cómo la estética puede catalizar el trauma y producir una identificación imaginativa con la víctima por parte del receptor. Finalmente, LaCapra y Edkins me serán útiles para argumentar que, en el documental, se plantean dos momentos en relación con el trauma: el *acting-out* —repetición— y el *working-through* —elaboración—. El primero de ellos sostiene que el *acting-out*,

es decir, la repetición compulsiva del trauma, además de evidenciar un fracaso social, produce la posibilidad de que el sujeto pueda realizar un cambio en su forma de relacionarse consigo mismo y con la sociedad. Ante esto, LaCapra propone la elaboración, el segundo momento en el documental, como un camino crítico para sopesar una situación traumática. Estos conceptos serán desarrollados en las páginas posteriores, más precisamente cuando aborde el análisis del documental.

Con relación a la estructura, el trabajo se divide en dos partes. Por un lado, busco exponer cómo el texto filmico se apropia de la memoria colonial que se encuentra en la crónica de Guamán Poma para potenciar la memoria colectiva de Chungui y ganar mayor representación en su denuncia sobre las violaciones que se cometieron en Ayacucho. A través del concepto de memoria multidireccional (Rothberg, 2009, 2011), reviso los intercambios y diálogos que se realizan entre ambas memorias como estrategia productiva. Por otro lado, afirmo que la danza andina posibilita dinámicas de elaboración —en términos de LaCapra— que permiten construir memorias alternativas asociadas a cantos y bailes en un tono alegre. En la parte final del documental, el *llaqta maqta*, danza chunquina, quiebra la actitud quejumbrosa con la que la música acompaña a los testimonios que exponen cómo los militantes senderistas y los militares atacaron a la comunidad de Chungui. A diferencia de las memorias melancólicas que se construyen

desde el Estado peruano, el documental apuesta por destacar las prácticas culturales andinas para construir espacios comunitarios que permitan una elaboración de la violencia ocurrida en Chungui.

Finalmente, este artículo analiza el documental desde un enfoque estético. Por un lado, me interesa resaltar las relaciones intertextuales con otro tipo de escritura, en particular con una crónica colonial. Las referencias explícitas a otros registros a partir de la voz del narrador evidencian no solo un (re)conocimiento de fuentes anteriores, sino también un intento de amplificar la denuncia como un daño histórico hacia las comunidades andinas. Por otro lado, a partir de la revisión del montaje —los cortes o las transiciones de la narrativa—, el diseño sonoro y el encuadre, afirmo que el documental propone el testimonio de un evento traumático que buscaría generar indignación en el espectador, así como un proceso de elaboración en el que la danza y el canto andinos son señalados como una efectiva estrategia para pensar crítica y colectivamente lo sucedido en la comunidad de Chungui.

La memoria colonial como soporte para la memoria de la violencia política

Memoria multidireccional según Michael Rothberg

La discusión sobre los usos y abusos de la memoria han sido debatidos desde di-

ferentes perspectivas. Como se sabe, el sociólogo francés Maurice Halbwachs, en la década de los veinte, fue uno de los primeros intelectuales en reflexionar sobre la construcción discursiva de la memoria a partir de los marcos socioculturales. Junto con Aby Warburg, este último desde el interés histórico-artístico, enfatizaron dichos marcos como factores decisivos de la memoria colectiva. En efecto, ambos insisten, como afirma Erll (2005/2011), en el carácter construido y colectivo de la memoria, que se centra en la influencia de los signos, los medios de comunicación y los contextos sociales en el recuerdo (p. 11).

En este camino se inserta la propuesta de Michael Rothberg de la memoria multidireccional como alternativa de reflexión ante lo que él denomina *memorias de competencia*. Estas últimas aluden a memorias que se encuentran en una batalla para establecerse como hegemónicas en la discusión pública (Rothberg, 2009). Considerar las memorias desde una óptica multidireccional, en contraste, ayuda a resaltar los matices dialógicos y las relaciones bidireccionales, de manera opuesta a la óptica de competitividad, la cual prefiere preservar y sacralizar determinadas memorias. Para los que defienden las memorias de competencia, estas no deben mezclarse con otras ni, menos aún, compararse. Por ejemplo, cuando, en una guerra entre naciones, se compara el maltrato a los civiles con lo ocurrido a los judíos en la Segunda Guerra Mundial, los defensores de la memoria de competencia

afirman que ambos eventos históricos no son análogos y exigen una rectificación por realizar la comparación³. Por el contrario, el concepto de memoria multidireccional enfatiza, en palabras de Rothberg (2009), las transferencias dinámicas que ocurren entre diversos lugares y tiempos durante el acto de recordar. Pensar en términos de memoria multidireccional ayuda a explicar las interacciones en espiral que caracterizan la política de la memoria (p. 11). Esta dinámica de transferencia, que resalta los intercambios, las negociaciones, los usos, los cruces y los préstamos entre las diversas memorias, ayuda a reconsiderar que, en realidad, las memorias dominantes pueden servir como plataforma para visibilizar otras memorias emergentes: según Rothberg (2009), esta interacción de diferentes memorias históricas ilustra la dinámica productiva e intercultural que denomina memoria multidireccional (p. 3).

Sin embargo, Rothberg señala que estos intercambios solidarios no deben borrar

las diferencias propias. Es decir, así como la memoria multidireccional provee recursos para que otros grupos articulen sus propios reclamos de reconocimiento de justicia, también es importante que haya una dinámica de solidaridad diferenciada, es decir, establecer lazos comunicantes entre las memorias, pero sin olvidar sus particularidades, lo que denomina *similitud diferenciada* (Rothberg, 2011, p. 528).

La memoria colonial como plataforma de la memoria durante la violencia política

En *Chungui: horror sin lágrimas*, se puede observar una dinámica relacional entre la memoria que se construye en el libro *Nueva corónica y buen gobierno*, de Felipe Guamán Poma de Ayala (1615/1980)⁴, y la memoria que se visibiliza en los dibujos y retablos de Edilberto Jiménez que aparecen en el documental⁵. En efecto, este texto fílmico ubica la labor del retablista como una continuación del

³ En febrero de 2024, el presidente de Brasil, Lula da Silva, comparó el ataque israelí en la Franja de Gaza con el Holocausto judío, lo que generó descontentos y la declaración de *persona non grata* por parte del Estado israelí hasta que se retracte de lo afirmado.

⁴ Felipe Guamán Poma de Ayala (1534–1615) fue un cronista ayacuchano que vivió durante los primeros años del Virreinato del Perú. En su monumental *Nueva corónica y buen gobierno* (1615/1980), escrita en español, quechua y aimara, señala los abusos y atropellos que los conquistadores españoles perpetraron contra los indígenas, así como recomendaciones al rey de España para el correcto gobierno de los territorios americanos descubiertos.

⁵ El documental dirigido por Felipe Degregori narra el trabajo de recolección de testimonios que realizó Edilberto Jiménez durante el año 2001 para la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). En 1996, Jiménez ya había recorrido el distrito de Chungui con la intención de conocer la música característica de la región. A partir de las ilustraciones y dibujos que reflejan las narraciones de los chunguinos durante la violencia política, publicó *Chungui: violencia y trazos de memoria* en 2005 y 2009 (Ulfe, 2012).

cronista⁶. El documental explica por qué Guamán Poma escribió su crónica y cómo los dibujos que la acompañan suplementan el testimonio de los abusos cometidos contra los indígenas durante la Colonia. El narrador del documental, Edilberto Jiménez, menciona que las imágenes que se encuentran en el libro colonial capturaron su atención y generaron en él rabia y compasión por las escenas representadas. Sin embargo, también reconoce que estos mismos dibujos le enseñaron que, a través del arte, se puede testimoniar los sufrimientos de un pueblo. Esta comparativa se realiza en el documental a través de un montaje que simula cómo Guamán Poma escribe su crónica y enfoca los dibujos y las páginas que componen el texto del cronista. La siguiente secuencia se centra en Edilberto Jiménez observando los restos de una casa en Chungui y reconociendo el espacio por el que transita. Después de unos segundos, ingresa la voz del narrador para explicar cómo surgió el estallido social que generó la lucha entre Sendero Luminoso y el Estado peruano. En particular, cuenta cómo en Chungui ocurrieron atentados y violaciones que el pueblo no quería recordar. Para suplementar la explicación, el documental representa estos

hechos a través de los dibujos y los retablos realizados por Jiménez.

Queda claro que la relación entre la crónica —que contiene imágenes realizadas por Guamán Poma sobre el sufrimiento indígena cometido por los españoles durante la Colonia— y el retablo y los dibujos —elaborados por Edilberto Jiménez, los cuales representan asesinatos y violaciones a los ciudadanos de Chungui perpetrados por los senderistas y militares durante la violencia política— no es casual. Por el contrario, existe una interacción dialógica entre estas representaciones, pese a la distancia temporal en la que se ubican. Como se puede apreciar, ambos son materiales artísticos que denuncian las violaciones a miembros de la comunidad andina. Al respecto, se pueden describir al menos dos funciones que emergen de este préstamo solidario entre ambas memorias.

En primer lugar, se busca realizar una transferencia de la afectividad desde el pasado colonial peruano hacia la realidad del presente. Esta transmisión libidinal permite pensar el recuerdo que propone Edilberto en el documental como una memoria dinámica y productiva (Rothberg,

⁶No soy el primero en establecer una relación entre el retablista ayacuchano y el cronista colonial. Abilio Vergara (2005/2009) sostiene que «Edilberto Jiménez, como un nuevo Guamán Poma, pone ante nuestros ojos el horror que fue la vida cotidiana por más de una década» (p. 39). Asimismo, Carlos Iván Degregori (2005/2009) afirma que, en una visita a Tokio, Jiménez fue relacionado con el cronista, comparación que él secunda:

En Tokio le dijeron a Edilberto Jiménez que era de la estirpe de Guamán Poma de Ayala, otro ilustre ayacuchano que escribió una Carta al Rey a principios del s. XVII. Nada más exacto que decir de este artista, escritor y dibujante peregrino como su antecesor. Jiménez ha elaborado una nueva carta, dirigida ya no a un rey inexistente, sino al Estado peruano, a los partidos políticos, a la sociedad ayacuchana y nacional y, en estos tiempos globalizados, a todos aquellos que en cualquier parte del planeta se preocupen por la vida, la paz, la democracia y el respeto a los Derechos Humanos (p. 36).

2009) a partir de su apoyo en la memoria recogida por Guamán Poma. La rabia y compasión que describe Jiménez cuando observa las imágenes de Guamán Poma buscan ser recapturadas y transmitidas al espectador a través de las imágenes que él expone, aunque actualizadas con el caso de Chungui. Es decir, la memoria que Jiménez construye y quiere visibilizar emplea como plataforma articuladora el texto y las imágenes del cronista ayacuchano, que, por ser históricas y revisadas en el sistema educacional peruano, se encuentran dentro del imaginario social. De esta forma, se inscribiría en el espectador un mecanismo libidinal que busca generar indignación no solo por lo que sufrió la comunidad de Chungui en las décadas de los ochenta y los noventa, sino por lo que han sufrido las comunidades andinas desde los tiempos de la conquista hasta la actualidad. En breve, el documental muestra cómo Edilberto interviene la memoria de Chungui a partir del libro de Guamán Poma, lo que muestra la dinámica productiva, comparativa y solidaria, características de la memoria multidireccional (Rothberg, 2009, p. 5).

En segundo lugar, siguiendo con el argumento anterior, pese a los siglos que alejan ambas realidades, el documental ubica la masacre de Chungui como una continuación de la violencia ejercida contra la población indígena (Figuras 1 y 2), lo que produce una memoria que cuestiona la forma en que el Estado peruano ha ejercido su gobierno. En otras palabras, la violencia

política que se exhibe en la obra fílmica afirma que el agravio contra los indígenas por parte de los gobernantes durante el periodo virreinal persiste en las autoridades locales y estatales republicanas, lo que refleja una herencia colonial cargada de violencia y minusvaloración hacia las comunidades andinas. Aníbal Quijano (2000) afirma que los nacientes países latinoamericanos con una alta población indígena se caracterizaron por tener un Estado-nación moderno, pero con una sociedad colonial. Esto ocurrió porque los privilegios de la minoría blanca estaban basados en el dominio y explotación de los indios, negros y mestizos. En lugar de sostenerse en el salario a partir del trabajo, el poder que detentaron se basaba en el señorío, lo que evidencia una estructura colonial en las nuevas repúblicas americanas (pp. 235-236). Casi dos siglos después, durante la violencia política, se evidenció un racismo exacerbado por parte de los militares hacia los indígenas, a quienes calificaban de sospechosos, traicioneros y enigmáticos (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2008, p. 347). Esta creencia de superioridad de un grupo sobre otro se observa en los testimonios del documental que analizo, pues los chunguinos son deshumanizados por las fuerzas armadas al ser calificados como animales cuando eran asesinados. Las transgresiones del Ejército contra las comunidades andinas, basadas en un imaginario racista y discriminatorio, son una clara evidencia de la herencia colonial que todavía persiste en la sociedad peruana. Este intercambio y

Figuras 1 y 2

Dos violencias: los conquistadores españoles y los senderistas



Nota. De «Don Francisco Pizarro le quema una casa a Cápac Apo Guaman Chaua, pidiendo oro / daca oro y plata, indios / los señores tapiados le quema / en el Cuzco», por F. Guamán Poma de Ayala, 1615/1980, *Nueva corónica y buen gobierno*, Biblioteca Ayacucho, p. 289.



Nota. De «Los senderistas segaron yerbabuena», por E. Jiménez, 2005/2009, *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (2.ª ed.), Instituto de Estudios Peruanos, COMISEDH, DED, p. 196.

continuidad entre la memoria colonial y la memoria de la violencia política a finales del siglo XX que el documental propone expone las transferencias temporales que caracterizan la interacción de la memoria multidireccional (Rothberg, 2009, p. 11).

A partir de lo observado, el texto filmico trae al presente una imagen del pasado colonial para afirmar que los indígenas reciben un trato inhumano continuamente ejercido por aquellos que detentan el poder. Así, la yuxtaposición de ambas memorias logra perturbar el escenario actual al denunciar la inoperancia de los Gobiernos por velar por el cuidado de todos los ciudadanos, lo que incluye a las comunidades andinas. De hecho, la memoria que propone el documental adquiere una mayor fuerza desestabilizadora gracias a la relación con el recuerdo colonial de Guamán Poma. Esto muestra cómo el enfoque multidireccional permite descubrir nuevos significados a partir de las redes de asociación que se establecen entre los diferentes discursos, las cuales atraviesan las dimensiones espaciales, temporales y culturales (Rothberg, 2009, p. 11).

La repetición del trauma y la danza andina como proceso de elaboración

Repetición y elaboración según LaCapra

Dentro de los estudios de la memoria, Dominick LaCapra (2001/2005) aborda dos posicionamientos que el sujeto pue-

de atravesar cuando se encuentra en una situación traumática: el *acting-out* —repetición o pasaje al acto— y el *working-through* —elaboración—. El primero es definido como la repetición compulsiva de un recuerdo traumático en el presente. Es volver a vivir algunos sucesos que irrumpen en la existencia de quien los recuerda:

El *acting-out* tiene que ver con la repetición e, incluso, con la compulsión a la repetición: la inclinación a repetir compulsivamente algo. Es algo patente en la gente afectada por algún trauma. Suelen volver a vivir el pasado, están acosados por fantasmas o transitan el presente como si estuvieran todavía en el pasado, sin ninguna distancia (LaCapra, 2001/2005, pp. 156).

Para el autor, la repetición es la manifestación iterativa de un hecho pasado extremo o límite que ha producido un trauma en el sujeto, lo que le impide lograr un vínculo social estable en el presente. Esta relación entre el sujeto y el evento no implica recordar —y, por tanto, darle cierto sentido al suceso—, sino revivirlo, pasar nuevamente por él. Pese a esta lectura, en la que el sujeto aparentemente está atrapado en dos tiempos —el pasado traumático que se repite en el ahora—, esta posición también es una posibilidad para reflexionar sobre las condiciones que produjeron lo vivido y sobre la temporalidad en la que se inscribe, y para producir una mirada crítica del trauma.

Por otro lado, la elaboración o *working-through* es un contrapeso de la repetición, pero no es la cura. Es un proceso conveniente que permite tomar distancia crítica con respecto a una situación límite, radical. Elaboración significa aceptar el trauma y combatir críticamente sus manifestaciones sin perder la confianza ni la fidelidad a él:

A través de la elaboración, el individuo intenta adquirir una distancia crítica con respecto a algún problema y procura discriminar el pasado del presente y el futuro. Para decirlo en términos más que simplificados: para la víctima, elaborar el trauma implica la capacidad de decirse: «Sí, eso es lo que me ocurrió. Fue algo penoso, abrumador y quizá nunca pueda superarlo totalmente, pero vivo aquí y ahora, y este presente es algo distinto de aquello» (LaCapra, 2001/2005, p. 157).

El contrapeso que ejerce la elaboración con relación a la repetición resalta la importancia de esta última como un proceso significativo que posibilita un cambio en el sujeto.

En la misma línea, pero desde un enfoque político, Jenny Edkins (2003) afirma que el trauma es una interrupción a la linealidad, un síntoma de que algo no funciona correctamente y, sobre todo, que es la posibilidad de un cambio para el sujeto y las estructuras que lo conforman (p. 16). En la lucha por la memoria, el Estado suele ocultar o silenciar los traumas, porque son la evidencia de la falla en el orden simbólico⁷. Edkins afirma que una alternativa para tratar el trauma es rodearlo, una y otra vez, sin olvidar la imposibilidad de que se borre del todo. Esto permite mantener un espacio abierto por parte del sujeto para llevar a cabo un desafío político (Edkins 2003, p. 15). Para Edkins, se debe pensar en otras nociones de temporalidad en las que el trauma se puede inscribir, una temporalidad que no sea homogénea ni lineal y otros lenguajes que puedan dar cuenta del trauma.

La propuesta de la autora se alinea con lo que LaCapra sostiene con relación a la elaboración, pues ambos promueven un distanciamiento crítico sobre el evento traumático. Mientras que Edkins encuentra una temporalidad distinta en el trauma, lo que exige percibir las acciones desde dimensiones temporales dis-

⁷ Tanto LaCapra (2001/2005) como Edkins (2003) ofrecen una lectura del trauma desde un enfoque psicoanalítico. El orden simbólico es parte de la triada —que incluye lo real y lo imaginario— con la que el ser humano constituye su realidad. Lo simbólico representa las reglas o las ideas sociales que el sujeto sigue para insertarse en la comunidad. Slavoj Žižek (2006/2008) utiliza la metáfora de un juego de ajedrez para entender la función de cada orden: lo simbólico representa las reglas del juego, es decir, lo que determina el movimiento de las fichas; lo imaginario, la forma y el nombre de las piezas —alfil, caballo, torre, etcétera—; lo real se asocia con las circunstancias azarosas que intervienen en el juego: la inteligencia de los jugadores, las interrupciones que afectan su desempeño (p. 18).

tintas, LaCapra (2001/2005) afirma que la elaboración no puede ocurrir en un tiempo lineal:

En cualquier caso, para el individuo y para la colectividad, la elaboración no es un proceso lineal, teleológico ni implica una evolución sin desvíos (ni estereotipadamente dialéctica). Exige volver sobre los problemas, repasarlos y, quizá, modificar la comprensión que uno tiene de ellos (p. 161).

La danza andina como mecanismo de elaboración

En el documental *Chungui*, Edilberto Jiménez recoge diversos testimonios acerca de las retiradas⁸, los asesinatos masivos, las violaciones y las atrocidades cometidas a la comunidad por parte de los militares y senderistas. En particular, por la crudeza y el horror de la narración, el último testimonio por parte de una de las mujeres de la comunidad resalta sobre los demás. Allí se narra una violación sexual a la testimoniante y el asesinato de uno de sus hijos. El testimonio está acompañado de una música quejumbrosa que intensifica el terror de la situación límite por la que atravesó la mujer. Además, la secuencia intercala la historia narrada por la testimoniante y su escenificación en los retablos, los cuales intentan representar y suplementar lo contado por la mujer (Figuras 3 y 4).

A partir de lo descrito, considero que el modo en que el documental reproduce esta escena expone la repetición traumática que LaCapra y Edkins definen, pues el encuadre, el montaje y la música que acompañan la historia de la testimoniante intensifican su relato. En efecto, el llanto y la voz cortada, es decir, la forma en la que su cuerpo somatiza la narración sobre un evento límite, ocupan un lugar central en el segmento en el que se reconstruye la violación y el asesinato de su hijo producidos por los militares, lo que podría ser considerado como indicios del *acting-out*. La propuesta de construir una escena que repita el trauma se hace más evidente con la inclusión de los dibujos y los retablos que Edilberto ha construido como suplemento del relato de la mujer. En efecto, el objetivo de intercalar las imágenes y la narración es intensificar lo traumático al representar los hechos y brindarles un soporte visual. Asimismo, la música quejumbrosa con la que se acompaña el montaje incide en los elementos de repetición del trauma, al intensificar la situación límite de la testimoniante. Este testimonio expone una situación de horror y da un cierre a la parte del documental centrada en explicar la violencia política en la comunidad, el enfrentamiento entre Sendero Luminoso y los militares, y las atrocidades de estas organizaciones contra los chunguinos.

⁸ Las retiradas fueron los desplazamientos forzados de algunas comunidades andinas que ordenó Sendero Luminoso con la finalidad de establecer una «nueva forma» de vida a través de campamentos itinerantes en espacios alejados de los pueblos. Para una mayor explicación en el caso de Chungui, revítese Rojas Rodríguez (2019).

Figuras 3 y 4

La repetición del trauma y el suplemento audiovisual



Nota. De *Chungui: horror sin lágrimas* [Película], por L. F. Degregori, 2009, Buena Letra Producciones, 47:59.



Nota. De *Chungui: horror sin lágrimas* [Película], por L. F. Degregori, 2009, Buena Letra Producciones, 46:14.

Pese a ello, el siguiente segmento muestra un cambio significativo al ingresar la música andina, a través del *llaqta maqta*⁹, como un quiebre considerable no solo en el plano musical, sino también en la actitud del documental con relación a la forma de confrontar el pasado violento de Chungui. Edilberto se pregunta, mientras moldea los retablos, cómo los chunquinos pueden seguir viviendo después de todo lo atravesado. Ante esta duda, recuerda los *llaqta maqta*, cantos y bailes en tono alegre, que permiten continuar la vida en comunidad. En ese sentido, el documental busca sostener que el baile andino propio de Chungui puede constituirse en una forma de lidiar con el pasado complejo por el que atravesaron. Ante la pregunta de Edilberto sobre cómo vivir ante el horror, el *llaqta maqta* se constituye como un espacio social donde los chunquinos pueden confrontar lo ocurrido. El baile y el canto comunitarios insertan una forma alternativa de contener con el trauma y permiten convivir productivamente con este. En otras palabras, el documental sostiene que se puede realizar el proceso de elaboración del evento traumático a través del *llaqta maqta*, una práctica colectiva en la que los mismos actores que padecieron los delitos optan directamente por recorrer caminos para enfrentar el pasado colaborativamente.

Con relación a las formas de recordar el pasado en el entorno andino, Javier Suárez Trejo (2019) analiza el libro *Amor mundo* de José María Arguedas y encuentra que el baile andino opera como una estructurada estrategia comunitaria que plantea una forma distinta de vivencia. En «El ayla», un relato dentro de ese libro, la comunidad andina se reúne en torno a la danza y el canto del *ayla*, una ceremonia que celebra la limpieza de los acueductos y que integra a quienes participan en ella. A pesar de ser repudiada por los mestizos y autoridades locales, esta festividad es celebrada por toda la comunidad e implica sostener tres elementos: el corazón —el amor-mundo de experimentar la alegría de la colectividad—, el respeto a las *huacas* y desprenderse de la rabia (Suárez Trejo, 2019, p. 21). Este espacio que comparte lo sagrado y lo alegre permite a la persona que ingresa a él «abrir y transformar las visiones hegemónicas del mundo» (Suárez Trejo, 2019, p. 19). En otras palabras, la fiesta del *ayla* se ubica como alegría colectiva a través de un

encuentro colaborativo de los participantes, sean estos dolorosos y/o alegres [...]. Comprender el ayla como estrategia de la alegría implica acercarnos a la fiesta como un espacio en el que los miembros de la comunidad expresan sus quejas y obtienen jus-

⁹ De acuerdo con Abilio Vergara (2005/2009), el *llaqta maqta* es un género musical que está presente en las distintas festividades chunquinas, pues brinda alegría al interior de la familia y la comunidad: «*Llaqta maqta* es la sonorización musical de la cultura lamarina vinculada con la convivencia, con la socialidad, con ella cultivan el amor, la amistad y la identidad comunitaria» (p. 52).

ticia dentro de un espacio que ellos mismos han diseñado y habitan colectivamente (Suárez Trejo, 2019, p. 20).

Así, ante el dolor expresado en la repetición y en las memorias que buscan reproducir el evento traumático en toda su dimensión, el *ayla*, y el baile andino en general, pueden constituirse como el camino que posibilita la elaboración.

Antes de explicar el vínculo entre la música y el baile andino con la elaboración, es importante resaltar cómo Sendero Luminoso se relacionó con lo andino y en qué medida coincidió o disintió con esta. Carlos Iván Degregori (1996) encontraba notables diferencias entre Sendero Luminoso y la cultura andina:

El partido parecía sentirse incómodo con los aspectos de «inversión del mundo» de las fiestas. El «poder total», no podía permitir esos resquicios. No les faltaba razón. En varios lugares —Huancasancos, Huaychao— fue durante las fiestas que la población se rebeló contra SL. Y en una comunidad de Vilcashuamán, los senderistas suprimieron las fiestas: «porque de repente cuando estábamos en la fiesta nos pueden traicio-

nar, puede pasar problemas, dicen ellos» (Pedro) (pp. 216-217).

En el texto citado, es posible constatar que, para Sendero Luminoso, las fiestas andinas representaban un espacio de potencial rebelión¹⁰. En efecto, esta «inversión del mundo» brindaba una experiencia colectiva en la cual las jerarquías sociales se suspendían y los danzantes podían relativizar las relaciones de poder existentes. Además, Degregori sostiene que la ideología senderista consideraba las manifestaciones culturales andinas como prácticas de un orden temporal arcaico y, por tanto, desactualizadas para una realidad peruana que exigía otras interpretaciones más a la vanguardia (1996, p. 217).

En la misma línea, para Orin Starn (1992), la importancia del pensamiento de clase como lógica central para entender la situación peruana y la creencia rígida en la verdad de su pensamiento impidieron que los senderistas introdujeran distintas formas de concebir y pensar la realidad a partir de otros referentes culturales (p. 54). Esta posición evidenciaría la limitada disposición del discurso de Sendero Luminoso para incluir en el centro de su pensamiento elementos ajenos a su retó-

¹⁰ Además de la desconfianza por parte de los líderes senderistas, las autoridades locales —mestizos, alcaldes y hacendados— miraban con recelo algunas prácticas andinas. Por ejemplo, en el libro *Amor mundo* de José María Arguedas (1983), estas autoridades critican el *ayla*, baile andino que se muestra en el relato, pues, desde su punto de vista, esta festividad despliega un libertinaje sexual. Del mismo modo, durante la época colonial, Francisco de Ávila intentó erradicar las fiestas andinas, ya que consideraba que allí se encontraban la idolatría, las borracheras y los vicios contrarios al orden moral católico (Portocarrero, 2017, p. 92). Esto demuestra la constante supervivencia de las prácticas culturales andinas ante el intento de censura o erradicación por parte de las instituciones hegemónicas, así como su percepción negativa para los grupos dominantes.

rica de clase, tales como las concepciones culturales andinas. Asimismo, José Coronel (1996) sostiene, en un trabajo centrado en el departamento de Ayacucho, que el movimiento senderista careció de conocimientos y referentes de la cultura andina para poder transmitir con efectividad su discurso ideológico, lo que impidió un arraigo mayor en comunidades culturalmente más tradicionales¹¹ (pp. 45-46).

A partir de las propuestas descritas, se puede afirmar que ciertas prácticas de la cultura andina eran vistas con sospecha y recelo por los líderes de Sendero Luminoso: estas podrían representar un espacio potencial de rebelión, una manifestación cultural que no correspondía al momento histórico de la revolución, una forma de pensamiento que no tenía la misma importancia que el discurso senderista o simplemente un conocimiento étnico que ignoraban o no conocían del todo bien.

Por el contrario, el documental muestra que la comunidad de Chungui encuentra en su cultura andina, en el baile denominado *llaqta maqta* (Figura 5), un espacio

comunitario para entablar lazos afectivos y establecer un sentido de pertenencia entre los participantes:

Expresan su bienestar a través del canto, al tocar y al bailar se sienten importantes, promueven la alegría a través de la música entre los residentes chunguinos «*cuando encuentras el sonido del llaqta maqta una se siente alegre, animosa, quieres bailar y cantar, eso es el llaqta maqta*» (residente músico mujer, 19 años) [en cursiva en el original] (La Rosa Roca et al., 2017, p. 27).

La inserción de esta sección en la parte final tiene como objetivo que el espectador no culmine el documental cargado de indignación por los testimonios, sino que busca mostrar cómo la danza y el canto andinos pueden servir como un espacio para lograr, siguiendo a LaCapra (2001/2005), la elaboración de una situación límite. La fiesta, la danza y el canto del *llaqta maqta* no son, de acuerdo con la lógica senderista, prácticas culturales andinas que transmiten pasivamente un pasado que no corresponde al presente

¹¹ Gonzalo Portocarrero realiza un balance sobre la posición de los investigadores de las ciencias sociales acerca de la relación entre Sendero Luminoso y la cultura andina. Por un lado, afirma que para Pablo Macera y Alberto Flores Galindo el pensamiento senderista recurrió «a los resentimientos históricos y a las esperanzas mesiánicas de las poblaciones andinas» (Portocarrero, 1998/2012, pp. 133-134) para proliferar su discurso, lo que explicaría su éxito inicial. Esta primera perspectiva arguye que el discurso senderista utilizó estructuras de pensamiento y sentimientos de la cultura andina para insertar su ideología. Por otro lado, para Carlos Iván Degregori el mencionado partido político «elabora la imagen de un movimiento fundamentalmente extraño al mundo campesino [...] Su eficacia descansaría en la violencia y el terror» (Portocarrero, 1998/2012, p. 133). Esta lectura se centra en explicar la derrota final de Sendero Luminoso debido a que el movimiento subversivo no logró insertar las prácticas andinas en su retórica, lo que impidió un mayor apoyo de la población andina. Ambas propuestas brindan un marco complejo y no acabado sobre el posible nexo entre el grupo senderista y la cultura andina en sus diversas manifestaciones.

revolucionario. Por el contrario, son espacios productivos que permiten relacionarse de una forma crítica y activa con contextos complejos, como los eventos traumáticos durante la violencia política. De esta forma, estas manifestaciones culturales posibilitan realizar la elaboración mediante relaciones comunitarias en las que la alegría se inserta en los recuerdos y contribuye a construir relatos híbridos que ayudan a reconstruir al sujeto de forma individual y colectiva. Como afirma Jeffrey C. Alexander (2004), al permitir que los miembros de un público más amplio participen en el dolor de otros, los traumas culturales amplían el ámbito de la comprensión y la simpatía social, y proporcionan poderosas vías para nuevas formas de incorporación social (p. 24). Si la repetición produce en el sujeto una separación de lo colectivo a causa de una inmersión en el trauma, la elaboración posibilita una relación con lo social a través de dinámicas que ayudan al sujeto a repensar críticamente lo sucedido. En ese sentido, el *llaqta maqta* actúa como una festividad colaborativa en la que el sujeto puede compartir o expresar sus vivencias a través del canto y el baile, y volver a sentirse parte de la comunidad.

Mientras el *llaqta maqta* continúa reproduciéndose como fondo musical, el documental concluye con las solicitudes por parte de la comunidad de Chungui hacia el Estado, tales como mejoras en la infraestructura y materiales educativos, construcción de una carretera que los

conecte con las ciudades más próximas, acceso a los medios de comunicación, visitas y oficinas gubernamentales, reparaciones por la violencia política que azotó a Chungui, acceso al agua potable, mejoras en el sistema de salud, entre otros. Desde mi lectura, esta atención hecha hacia el Gobierno acompañada de la música chunguina articula con eficacia el requerimiento de conectar la comunidad andina con la modernidad peruana —carreteras, oficinas gubernamentales, educación, infraestructura y tecnología— sin dejar de lado sus prácticas culturales. En la Figura 6, se puede observar que las torres de telefonía, ordenadores y medios de comunicación conviven en un mismo plano con vacas y ovejas, con la agricultura y la ganadería. De esta manera, la inserción del *llaqta maqta* en el documental anuncia una situación en la que la comunidad eleva una serie de reclamos para erradicar el aislamiento de la comunidad de Chungui en relación con los otros territorios nacionales. El tránsito de la repetición a la elaboración no solo responde a una propuesta estética, sino que también permite entender un cambio en torno a cómo se articula la voz de los chunguinos ante lo vivido: mientras que la repetición individualiza la voz y ubica al sujeto en una posición de víctima que incide en lo sufrido, la elaboración actúa como un mecanismo crítico en el que se pueden expresar colectivamente las demandas al Estado. En contra de la visión dominante que afirma que el mundo andino se encuentra en un tiempo pasado y en un

Figuras 5 y 6
El baile andino y la modernidad peruana



Figura 5. De «Llaqta maqta», por E. Jiménez, 2005/2009, *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (2.ª ed.), Instituto de Estudios Peruanos, COMISEDH, DED, p. 317.



Figura 6. De «Como alcalde estoy preocupado por las necesidades urgentes», por E. Jiménez, 2005/2009, *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (2.ª ed.), Instituto de Estudios Peruanos, COMISEDH, DED, p. 316.

espacio remoto, o que debe desligarse de sus «arcaicas» prácticas culturales para acceder al progreso y la modernidad, los chunguinos piden a las autoridades estatales no ser olvidados y exigen políticas públicas para insertarse en el progreso nacional mientras bailan y cantan el *llaqta maqta*.

Conclusiones

Una lectura de la memoria desde un enfoque multidireccional permite identificar las múltiples capas y las diferentes interacciones dialógicas que existen entre los recuerdos. En este trabajo, propongo que la memoria colectiva de Chungui construida en el documental de Felipe Degregori se apoyó en la memoria histórica de una crónica colonial para potenciar la denuncia sobre las violaciones a los derechos humanos que se vivieron durante la violencia política. La imagen y el retablo de Edilberto Jiménez que aparecen en el film se configuran como artefactos que transmiten situaciones de injusticia contra la comunidad andina mediante una yuxtaposición de recuerdos coloniales a través del arte, los cuales buscarían producir indignación en el espectador por los atropellos cometidos durante siglos. Asimismo, a través de los conceptos de repetición y elaboración desarrollados por LaCapra (2001/2005), se puede afirmar que el *llaqta maqta* es una manifestación cultural que funciona como contrapeso a una situación traumática. Lejos de ser una práctica cultural residual, el

llaqta maqta se constituye como espacio de resistencia que posibilita al sujeto realizar la elaboración mediante dinámicas sociales y culturales que ayudan a la reconfiguración personal y social, así como construir narrativas críticamente complejas. Queda pendiente descubrir qué otras expresiones culturales permiten nuevos acercamientos y formas de relacionarse con eventos que desestabilizan a los sujetos que los viven. Parecería que el arte, a través de distintas manifestaciones, puede brindar modos alternativos que logran dar cuenta de lo complejo del trauma, sin despolitizarlo.

REFERENCIAS

- Alexander, J. C. (2004). Toward a theory of cultural trauma. En J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser y P. Sztompka, *Cultural trauma and collective identity* (pp. 1-30). University of California Press.
- Arguedas, J. M. (1983). *Amor mundo. Obras completas* (Tomo I). Horizonte.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2008). *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*.
- Coronel, J. (1996). Violencia política y respuestas campesinas en Huanta. En C. I. Degregori, J. Coronel, P. del Pino y O. Starn, *Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso* (pp. 28-116). Instituto de Estudios Peruanos; Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.
- Cox, M. R. (2008). Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con un estudio previo). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 34(68), 227-268. <https://rcilletteras.unmsm.edu.pe/index.php/content/article/view/2113>
- Degregori, C. I. (1996). Cosechando tempestades: Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso en Ayacucho. En C. I. Degregori, J. Coronel, P. del Pino y O. Starn, *Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso* (pp. 189-226). Instituto de Estudios Peruanos; Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.
- Degregori, C. I. (2009). Edilberto Jiménez. Una temporada en el infierno. En E. Jiménez, *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (2.ª ed.) (pp. 19-36). Instituto de Estudios Peruanos; COMISEDH; DED. (Trabajo original publicado en 2005)
- Degregori, L. F. (Director). (2009). *Chungui: horror sin lágrimas* [Película]. Buena Letra Producciones.
- Denegri, F. y Hibbett, A. (2016). El recordar sucio: estudio introductorio. En F. Denegri y A. Hibbett (Eds.), *Dando cuenta: estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (pp. 19-61). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Edkins, J. (2003). *Trauma and the memory of politics*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511840470>
- Erl, A. (2011). *Memory in culture* (Trad. S. B. Young). Palgrave MacMillan. (Trabajo original publicado en 2005)
- Guamán Poma de Ayala, F. (1980). *Nueva corónica y buen gobierno*. Biblioteca Ayacucho. (Trabajo original publicado en 1615)
- Jiménez, E. (2009). *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (2.ª ed.). Instituto de Estudios Peruanos; COMISEDH; DED. (Trabajo original publicado en 2005)

- La Rosa Roca, S., Quispe Mendoza, M. G. y Ventura Yupanqui, M. A. (2017). *Llaqta maqta, manifestación cultural y sentido de comunidad de residentes chunguinos en Ayacucho* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/12053>
- LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma* (Trad. E. Marengo). Nueva Visión. (Trabajo original publicado en 2001)
- Portocarrero, G. (2012). *Razones de sangre. Aproximaciones a la violencia política* (2.ª ed.). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. (Trabajo original publicado en 1998)
- Portocarrero, G. (2017). Culpa y alegría en las tradiciones bíblica y andina II. *Trama & Fondo*, (43), 85-104. <https://tramayfondo.com/revista/libros/184/5> Gonzalo-Portocarrero. pdf
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). CLACSO.
- Rojas Rodríguez, L. (2019). Memorias de la vida cotidiana en las «zonas liberadas» de Sendero Luminoso. El caso de las retiradas de Chungui y Oreja de Perro. *Antropología Cuadernos de Investigación*, (20), 12-27. <https://doi.org/10.26807/ant.voi20.168>
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional memory: Remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford University Press.
- Rothberg, M. (2011). From Gaza to Warsaw: Mapping multidirectional memory. *Criticism*, 53(4), 523-548. <https://dx.doi.org/10.1353/crt.2011.0032>
- Starn, O. (1992). Antropología andina, «andinismo» y Sendero Luminoso. *Allpanchis*, 24(39), 15-71. <https://doi.org/10.36901/allpanchis.v24i39.803>
- Suárez Trejo, J. T. (2019). Corazones virales. Del dolor a la alegría como política postviolencia en el Perú. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, (69), 11-41. <http://dx.doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2019.69.57124>
- Ulfe, M. E. (2012). *Chungui: horror sin lágrimas* de Luis Felipe Degregori. *emisférica*, 9(1). <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-91/9-1-review-essays/chungui-horror-in-lagrimas-una-historia-peruana-by-luis-felipe-degregori.html>
- Vergara, A. (2009). La memoria de la barbarie en imágenes, una introducción. En E. Jiménez, *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (2.ª ed.) (pp. 37-67). Instituto de Estudios Peruanos; COMISEDH; DED. (Trabajo original publicado en 2005)
- Zizek, S. (2008). *Cómo leer a Lacan* (Trad. F. Rodríguez). Paidós. (Trabajo original publicado en 2006)

Autor correspondiente: Carlos Torres-Astocóndor
(ctorresastocondor@ucdavis.edu)

Roles de autor: Torres-Astocóndor, C.: conceptualización; metodología; *software*; validación; análisis formal; investigación; recursos; curación de datos; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; supervisión, administración del proyecto; adquisición de fondos

Cómo citar este artículo: Torres-Astocóndor, C. (2025). Memoria multidireccional, elaboración y danza en *Chungui: horror sin lágrimas*, de Luis Felipe Degregori (2009). *Conexión*, (23), 197-220. <https://doi.org/10.18800/conexion.202501.007>

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.