

Creatividades artística, científica y cinematográfica entrelazadas en la reparación social de experiencias traumáticas

Bruno López Petzoldt

■ Doi: 10.54871/ca24cc70j

Introducción. Las acciones creativas sustentan los procesos de reparación

El antropólogo y artista peruano Edilberto Jiménez Quispe se ha comprometido entrañablemente con la reconstrucción empática de durísimas experiencias sufridas por una comunidad violentamente avasallada durante el conflicto armado interno que sacude el Perú en las dos últimas décadas del siglo XX. Jiménez es heredero de una rica y longeva tradición andina de retablos tallados en madera que representan acontecimientos que han marcado la historia del Perú (Golte y Pajuelo, 2012). Sobre este sensible trabajo desarrollado por Jiménez en Chungui, Ayacucho, se destaca lo siguiente:

La realidad que se iba dibujando ante sus ojos llevó a Edilberto Jiménez a romper los moldes de sus dos profesiones. El antropólogo y el artista plástico tuvieron que inventar nuevas herramientas para reconstruir la historia, hilvanar las memorias y expresar el dolor y el horror de lo sucedido en Chungui (Degregori, [2005] 2009, p. 21).

Esta lúcida apreciación sintetiza, ejemplarmente, las múltiples facetas y dinámicas del sustancial papel que tienen las acciones creativas en los trabajos de reparación de experiencias traumáticas.

Más aún, en este trabajo sostengo que los procesos creativos desplegados en los planos artísticos, sociales o científicos son los motores que llevan adelante la reparación social de experiencias traumáticas producidas por luctuosas dictaduras, genocidios, crímenes de lesa humanidad u otras atrocidades cometidas por personas contra personas (*man-made disasters*), que destrazan el tejido psicosocial en el largo plazo transgeneracional. Las fuerzas creativas atraviesan múltiples dimensiones y etapas en las reparaciones que no se limitan a medidas económicas o jurídicas exclusivamente, sino que comprenden el reconocimiento empático y político de los trastornos.

Asimismo, las acciones creativas intervienen significativamente en la construcción social de la memoria colectiva de los excesos que desbordan toda posibilidad de inmediata asimilación. La cohorte de atrocidades tantas veces encubierta no se inscribe de forma natural en la conciencia social y los registros históricos de los pueblos. La progresiva incorporación del horror en el imaginario colectivo y, más tarde, en los textos escolares no consiste en un trámite administrativo que fluye sin tropiezos ni retrocesos. Son necesarias acciones colectivas sumamente creativas que con empatía desencapsulen lo reprimido y consigan dignificar a tantas personas y comunidades des-subjetivadas, comúnmente arrinconadas bajo el perenne rótulo de “víctimas”.

Al mismo tiempo, la progresiva reparación social de traumatizaciones producidas por períodos de violencia extrema o regímenes autoritarios constituye un marco propicio para desarrollar la conceptualización sociocultural e interdisciplinaria de los procesos creativos, en la medida en que evidencia sustanciales tensiones e interacciones entre diferentes agentes en los planos artísticos, socioculturales y científicos sobre un eje temporal que arroja sus particularidades. Hay que tener en cuenta que en muchas regiones

en América Latina las medidas de reparación avanzan, se estancan, progresan otro poco y se suspenden nuevamente. Porque no solo tratan las trastornadoras huellas del horror tanto en los individuos como en el plano psicosocial, sino que también enfrentan controvertidos sectores políticos, económicos y judiciales que entorpecen los trabajos –y los presupuestos– destinados a la memoria que inoportuna las políticas de olvido.

Entre los más creativos agentes que colaboran sobremanera con la reparación de experiencias traumáticas, la dignificación humana y la construcción de memorias, destaco el cine concebido como poderosa fuerza que no solo rastrea y visualiza las desgarradoras marcas traumáticas tanto en el individuo como en la comunidad social, sino que también estimula creativas acciones reparadoras. No analizo películas en particular, sino que averiguo a través de qué dinámicas se despliegan los efectos y potenciales creativo-reparadores del medio cinematográfico, remarcando asimismo su fecunda interacción con otros agentes comprometidos con la reparación.

La naturaleza procesual de las creativas fuerzas reparadoras

Las aproximaciones sistémicas y socioculturales a los procesos y potenciales creativos han dado un decisivo golpe de timón al explorar la psicología social de la creatividad (Glăveanu, Gillespie y Valsiner, 2015). Desde esta perspectiva, la creatividad no ocurre dentro de la cabeza de las personas, sino a través de la interacción entre los pensamientos de una persona y un contexto socio-cultural (Csikszentmihalyi, 1996, p. 23). Durante mucho tiempo prevalecieron enfoques más restrictos que dirigían su atención a la individualidad o “genialidad” de *una* persona y/o un producto –final– creativo. Más actualmente, concebidos como “multidisciplinary science of creativity” (Glăveanu, 2021, p. 108), los estudios de la creatividad han expandido y diversificado tanto sus metodologías como sus objetos de estudio, otorgando mayor atención a las

prácticas y ya no tanto a los productos (Sawyer, 2006, p. 139). A su vez, las sucesivas reparaciones de experiencias traumáticas evidencian la naturaleza procesual, rizomático-dialógica y dinámica que tienen los procesos creativos –tanto en la investigación social-científica sobre la traumatización como en las artes– desplegados no en el vacío, sino entre diferentes agentes que, estimulados por factores desencadenantes, actúan en el espacio sociocultural, artístico o científico.

“La realidad que se iba dibujando ante sus ojos *llevó a* Edilberto [...]”, explica Degregori más arriba, remarcando, pues, el papel propulsor que asume la comunidad lastimada que, además, incide sensiblemente en algunos agentes, quienes perciben la inaplazable necesidad de actuación creativa. Es la comunidad atropellada, marginalizada y tantas veces silenciada que reclama creativas medidas reparadoras; como lo evidencia la gestión de Edilberto Jiménez en Perú, quien ya venía trabajando como investigador en la provincia de La Mar desde la década de 1990. Por su parte, Jiménez ([2005] 2009) resalta su interacción con las y los pobladores de Chungui, así como su participación en diferentes actividades sociales, a fin de conocer más a fondo las traumatizaciones durante y después del conflicto:

Lo que fue fundamental para familiarizarme con ellos y para romper el miedo y me narren, poco a poco, los sucesos de la violencia sociopolítica en mi indagación sobre las violaciones a los derechos humanos por parte de Sendero Luminoso, las fuerzas policiales, las Fuerzas Armadas y miembros de Defensa Civil (p. 91).

Se ha dicho que los modelos sistémicos y socioculturales conciben las acciones y expresiones creativas más allá de mentes individuales, y subrayan asimismo el papel que desempeñan las ideas de los demás y la cultura en general (Glăveanu, 2021, p. 14). Así, los enfoques sistémicos de la creatividad la redefinen como un fenómeno que surge a través de la interacción entre el sujeto y un campo social y cultural con el que contribuyen las nuevas ideas o artefactos

(p. 13). Glăveanu y Gillespie (2015) modelan la creatividad como proceso comunicativo, interactivo e intersubjetivo de negociación de diferencias desplegado en una relación tetraédrica entre el yo, el otro, el objeto y el signo (en su expresión temporal) para participar con éxito en un mundo empírico, social y simbólico compartido (p. 11). Agregan que la creatividad significa actuar sobre uno mismo y sobre el mundo, sobre objetos y signos, y manipularlos siempre a través de la acción y comunicación con otras personas. Teniendo en cuenta que “los signos” aludidos suelen ser también de naturaleza artística, estas conceptualizaciones tienen mucho eco en la genealogía y singular creación de los retablos andinos, la expresión artística trabajada por Jiménez para tratar las atrocidades sufridas en Ayacucho:

Los retablos son, efectivamente, uno de esos espacios en los que la memoria es el resultado de las vivencias del retablista, la investigación, la conversación con los familiares, amigos, compadres, vecinos e intelectuales. Es la memoria basada no en las fuentes oficiales, sino en las fuentes orales y escritas: proviene de canciones, cuentos, noticias, interpretaciones de hechos reales, rumores o eventos globales. En los retablos, la memoria colectiva se entremezcla con las creencias populares y los eventos históricos (Ulfe, 2011, p. 183).

Las mismas dinámicas operan *mutatis mutandis* en el campo del séptimo arte en la medida en que numerosas películas también rastrean voces y fuentes alternativas, versiones no oficiales, no hispanopensantes, y asimismo resultan de interacciones con sus controvertidos entornos que en demasiadas ocasiones pregonan la amnesia forzada como proyecto político de futuro. *Señorita extraviada* (2001), de Lourdes Portillo, por ejemplo, aborda los feminicidios en Ciudad Juárez desde otras perspectivas que se contraponen a las obscenas representaciones mediáticas sensacionalistas de los asesinatos impunes. Fregoso (2012) revela que fueron los silencios, las evasiones, las mentiras, las distorsiones, las desinformaciones, la falta de una base probatoria para una historia contundente lo

que dio a la cineasta el ímpetu para realizar su filme (p. 239). En este sentido, numerosas películas –como los retablos de Jiménez en Perú– interpelan los silenciamientos y las distorsiones que niegan, banalizan o acaso reivindican la trastornadora violencia extrema. Según Vich (2015), los retablos de Jiménez “producen una ruptura con los regímenes ideológicos encargados de ocultar la verdad. Con firmeza, todos estos retablos mantienen una mirada fija en lo inenarrable para dar un testimonio sobre aquello que quiere esconderse” (p. 49).

Concebir las interacciones creativas desde una perspectiva sociocultural implica observar cómo se desarrollan –o se estancan– a lo largo del tiempo, así como averiguar sus orígenes, procesos y efectos (Glăveanu, 2021, p. 17) en una dimensión diacrónica no abruptamente clausurada e interrumpida por una acción o un producto que concluye una serie. Al mismo tiempo, resulta provechoso identificar los factores político-institucionales que obstruyen estas dinámicas a favor de un perturbador e improductivo *statu quo*. Glăveanu (2021) aboga por una comprensión dinámica y contextual de los potenciales creativos que emergen a raíz de continuas interacciones entre creadores, artefactos –que naturalmente pueden ser películas– y las audiencias (p. 103). El producto –un filme– no se puede considerar el resultado (en singular) de pretendidas creatividades unipersonales, sino más bien como agentes activos que participan en –acaso impulsan– procesos creativos multidireccionales no lineales con el potencial de desencadenar nuevas acciones creativas. Desde una concepción cíclica, las manifestaciones creativas no constituyen un punto final; al contrario, son el punto de partida de nuevos procesos que incluso motivan a otras personas (Glăveanu, 2021).

La dimensión prospectiva del cine abarca, precisamente, los efectos, las repercusiones e intervenciones de las películas en la esfera pública, los trabajos de reparación, los discursos de (des)memoria, los imaginarios colectivos, la investigación, las expresiones artísticas y las agendas políticas (López Petzoldt, 2023). Los estímulos visuales

y sonoros planteados por el cine que se ocupa de experiencias traumáticas reforman el panorama de rememoraciones sociales (Köhne, 2012), dado que las películas cuestionan y amplían las formas habituales en que se interactúa con el pasado violento. Más aún, Fregoso (2012) remarca en *Señorita extraviada* el poder que tiene esta película –el cine– para “incitar la imaginación e inspirar la participación creativa en la acción social” (p. 237).

Por lo tanto, el cine no hace referencia al ayer únicamente, sino que incita a revisar las pautas y los moldes que empleamos para rememorar o esquivar otros tiempos. Amplía y robustece nuestros *modi memorandi*, desafiando las formas en que reflexionamos acerca de arrolladoras violencias cuyos trastornos persisten. Al relacionar el arte con la memoria, Rabe (2018) acentúa el reto de encontrar formas que despierten el espíritu crítico del ser humano, esto es, su facultad de preguntar y buscar nuevas vías y respuestas. En este sentido, un *memory-making film* (Erll, 2010, p. 396) no (solo) evoca acontecimientos en la pantalla, sino que, sobre todo, estimula a recordar y debatir a raíz de su visionado, a encontrar nuevos accesos al pasado violento e indomable. En suma, funciona como creativo resorte que despierta y desencadena corrientes de memoria alrededor y fuera de la pantalla en la esfera pública nacional e internacional. El fundamental estímulo al debate crítico impulsado por el cine en diferentes sectores –incluidos los no afectados inmediatamente por la violencia extrema– contribuye sobremedida a no delegar ni depositar en las Comisiones de Verdad, las ONG, las víctimas o instituciones humanitarias lo que es un problema de sociedad y ciudadanía (Viñar, 2016, p. 71).

Romper los moldes

Degregori resalta que Jiménez tuvo que “romper los moldes” de sus profesiones –una, artística; antropológica, la otra– para “inventar nuevas herramientas” que hagan perceptibles las abrumadoras

vivencias que sacuden las metodologías tradicionales: “la grabadora y las notas de campo fueron insuficientes para transmitir los testimonios que comenzó a recibir de la gente de Chungui”, complementa Ulfe (2012, s./p.). Las alternativas desarrolladas por Jiménez comprenden un esencial gesto creativo que implica, por un lado, la detección de ciertas limitaciones y, por otro, la flexibilidad, la perspicacia, la voluntad y el coraje de transgredir los bordes. Pensar y actuar más allá de las perspectivas convencionales (Glăveanu, 2020, p. 348) representa, probablemente, uno de los más trascendentales factores que definen los procesos creativos, incluidos los que se despliegan –o no– en algunos campos científicos y algunas academias; reservadas entidades, estas, que no siempre incentivan la atrevida transgresión de los moldes institucionales celosamente custodiados por los departamentos.

En los estudios de la traumatización se han desplazado y entrelazado constantemente los moldes de diversas áreas artísticas, científicas y sociológicas que participan en su (re)conceptualización interdisciplinaria, puesto que el trauma atraviesa las disciplinas y no pertenece a ninguna (Spiller, Mahlke y Reinstädler, 2020; LaCapra, [2004] 2006). Hace rato que su estudio ha trascendido ampliamente las esferas médicas o psicoanalíticas. Se argumenta que los discursos y estudios de la traumatización han estado en expansión continua (Brunner, 2004). Sin ninguna duda, las artes, el cine y los estudios culturales enriquecen sobremanera las conceptualizaciones del trauma (Assmann A., Jeftic y Wappler, 2014), estimulando significativamente su expansión transdisciplinaria. Más aún, conceptos de los estudios culturales y literarios ensancharon los fundamentos teóricos y cambiaron la valoración del papel del trauma (Spiller, 2020). Caruth (1995), por su parte, hace alusión al entrelazamiento de creativities cuando señala que la dificultad de escuchar y responder a las historias traumáticas de manera que no pierdan su impacto, que no las reduzcan a clichés o las conviertan todas en versiones de la misma historia, es un problema central en la tarea de terapeutas, críticos literarios, neurobiólogos y cineastas

por igual (p. vii). Subraya la importancia de una aproximación multifacética (*multifaceted approach*) al trauma en que, por supuesto, incluye el cine (p. ix).

Es razonable suponer que estos innovadores entrelazamientos son impulsados, en gran medida, por la creativa interacción de agentes –el cine, entre ellos– que promueve la emergencia de nuevos y necesarios instrumentos analíticos que descubren insospechadas dimensiones. *El botón de nácar* (2015), de Guzmán, o *Impunity* (2010), de Lozano y Morris, solo por mencionar algunas películas no ficcionales que reparan el horror a través de creatividades entrelazadas, combinan miradas antropológicas, sociológicas y (bio)científicas para visibilizar las fuerzas traumatizantes que trastornan las comunidades y subjetividades. En el cine se aproximan y convergen prácticas artísticas, científicas y socioculturales que, fuera de las películas, suelen actuar de forma más o menos independiente la una de la otra (López Petzoldt, 2023). Este sugerente entrelazamiento de acciones y disciplinas heterogéneas cuenta con el potencial de estimular o prolongar –fuera de la pantalla– las acciones creativas que participan en los trabajos de reparación.

Expandir o, al menos, revisar los moldes –simbólicos, narrativos, teórico-conceptuales, epistemológicos– implica examinar constantemente el alcance, la eficacia o acaso la distorsión de los instrumentos aplicados para observar o anular el sufrimiento. Abarca, más bien, deconstruir estigmas o difundidas categorías homogeneizadoras que aplastan las particularidades culturales y variedades idiosincráticas de duelo, memoria, “pasado” o “violencia”, que mucho pueden variar en Abya Yala. Con razón sostiene Theidon (2004) que la trillada noción *post-traumatic stress disorder* (PTSD) o estrés postraumático, adoptada por la *American Psychiatric Association* en 1980, borra sistemáticamente la dimensión sociopolítica y moral del sufrimiento, porque “deja insuficiente espacio para las diferencias culturales, la producción socio-histórica del malestar y el impacto del racismo y de la pobreza tanto en la trayectoria de la recuperación posconflicto cuanto en la vida más amplia” (p. 42).

Theidon aduce los factores que muchas películas exploran cuando no buscan el trastorno en las personas, sino en las perturbadoras relaciones e impactos sociohistóricos que trastornan la convivencia. Entre los estudios que cuestionan los moldes del concepto, cabe recordar también *The Harmony of Illusions* (Young, 1995), cuyo autor sondea narrativas, intereses e instituciones que han participado en la configuración y tan amplia difusión del PTSD. “No hay que ‘patologizar’ procesos que podrían ser parte del duelo o de la angustia normales en una cultura”, sostiene Theidon (2004, p. 46). Porque una práctica común radica en la medicalización de fenómenos traumáticos. El cine, a su vez, responde al reclamo de debatir estos temas en el terreno de la cultura e impedir su confinamiento en el campo médico o psicopatológico (Viñar, 2016, p. 74).

Para expresar el dolor y el horror

Edilberto Jiménez combina saberes antropológicos y artísticos para “expresar el dolor y el horror de lo sucedido en Chungui” (Degregori, [2005] 2009, p. 21). Porque las devastadoras experiencias sufridas no se encuadran tan fácil en los moldes convencionales y reclaman, asimismo, formas de expresión –e investigación– “que despierten el espíritu crítico” (Rabe, 2018) y que no incurran en la artificiosa normalización de arrolladoras traumatizaciones *en curso*. A menudo las artes, la literatura y el cine reaccionan contra “narrativas históricas armonizadoras” (LaCapra, [2004] 2006, p. 95) que neutralizan los trastornos de la traumatización a través de equilibrados y tranquilizadores relatos sobre lo desequilibrado. En cambio, acerca del “relato iconográfico” de Jiménez, apunta Escamilla (2017): “Ayacuchano de nacimiento y descendiente de un linaje retablista, su formación antropológica ha convertido la producción cultural del retablo en la mejor estrategia para visibilizar lo que se vivió en esa zona del Perú” (p. 234).

El cine también cuenta con extraordinarias licencias poéticas para recrear reminiscencias imposibles de plasmar a través de estandarizados registros que moldean las subjetividades según modelos y diagnósticos institucionales para expresar, racional y ordenadamente, la irracional y desordenada marca traumática que suele perturbar toda posibilidad de organización verbal o visual. A. Assmann, Jetic y Wappler (2014) afirman que la tarea que tienen las artes –destaco el cine aquí– radica en captar las transformaciones que se producen en la conciencia a raíz del trauma y transmitir esta perspectiva experiencial (*Erfahrungsperspektive*) del trauma a la sociedad.

En un informe elaborado por Naciones Unidas (2014) sobre los procesos de preservación de la memoria en sociedades divididas o en situaciones posteriores a conflictos, mencionan que las expresiones artísticas pueden aportar visibilidad a las víctimas, dando a conocer “la profundidad, la amplitud y los efectos de las violaciones de sus derechos de una manera a la que difícilmente pueden aspirar otras formas de comunicación, desde los fríos datos estadísticos hasta los informes oficiales de las comisiones para la verdad” (p. 17). Películas como, por ejemplo, *Kitek Kiwe: nuestra memoria* (2011), de Tattay, en Colombia, o más recientemente *EAMÍ* (2022), de Encina, en Paraguay, entre tantas, recuerdan que no todos los pueblos evocan el sufrimiento y enuncian o tejen sus reminiscencias de la misma forma. Las obras de cine amplían precisamente aquellas dimensiones –profundidad, amplitud, marcas persistentes y hay que añadir variedades idiosincráticas de elaboración y duelo, género, estigmatización y retraumatización– tantas veces opacadas o sencillamente anuladas a través de lugares comunes que aplastan la diversidad sociocultural y mnemónica de los pueblos. Así, el cine expande los modelos convencionales en su constante búsqueda de “nuevas herramientas” (Degregori, [2005] 2009) para captar “la perspectiva experiencial” (Assmann A., Jetic y Wappler, 2014) de trastornos que afectan a la comunidad en su conjunto, y no a las “víctimas” únicamente.

La enunciabilidad del horror estuvo celosamente patrullada por dogmas que otrora desterraban toda posible expresión de lo traumático al difuso y ambiguo rincón de “lo inefable”. Un gesto que contribuye bastante con las políticas de olvido, los negacionismos o los partidarios de la banalización del horror. En cambio, las expresiones fílmicas –como Jiménez en Ayacucho– ensayan sensibles reescrituras, visualidades y reinterpretaciones de aquello que suprime las redes de significación, pero que no por ello debe ser apagado, porque la “victoria del verdugo es crear ese lugar de horror cuya invocación o convocatoria se vuelve imposible” (Viñar, 2005, p. 126). En tal sentido, muchas películas generan “visualidades distintas: imágenes que trasciendan la literalidad, que no banalicen, folcloricen o esteticen las secuelas de la violencia extrema y que logren interpelar a una labor de imaginación” (Huffschmid, 2019, p. 41). Esta apreciación resalta los efectos que suelen suscitar creativas expresiones que hacen perceptibles las prolongaciones del horror, así como interpelan sus entornos socioculturales y multimediáticos inundados por aparatosas representaciones audiovisuales de la violencia bruta en altísima definición ante entumecidas miradas ya habituadas e indiferentes al torrente de tragedias humanas intercaladas entre anuncios publicitarios.

Horizontes. El cine explora y entrelaza creatividades interdisciplinarias

Se han observado, desde una perspectiva procesual e interdisciplinaria, algunas facetas, dinámicas y retos que tienen los procesos creativos en contextos de reparación de vivencias traumáticas cuyas secuelas perduran. Glăveanu y Gillespie (2015) sostienen que las y los artistas creativos o los científicos, entre otros, no solo observan lo que es posible hacer en cada momento bajo las circunstancias existentes, sino que, simultáneamente, reflexionan sobre cómo pueden cambiarse estas circunstancias para dar más posibilidades

de acción (p. 10). Los contextos históricos de múltiples traumatizaciones en que muchas comunidades aún no pueden expresar cabalmente lo que afrontaron y siguen enfrentando, reclaman, pues, eficaces procesos creativos –agentes, acciones, películas e investigaciones– que amplíen en la esfera pública las posibilidades de resignificar, procesar y reparar lo vivido. El cine que examina experiencias traumáticas más allá de los moldes convencionales representa –en la pantalla, a nivel de contenido– y promueve –fuera de ella, en el espacio sociopolítico nacional e internacional– acciones y mentalidades reparadoras que amplían tales posibilidades de acción. En otras palabras, el cine visualiza, transmite y transforma las heridas traumáticas y, con ello, enriquece los discursos sobre el trauma con renovados modelos de representación e interpretación (Köhne, 2012).

La creatividad y la cultura están entrelazadas: la primera emplea los signos y herramientas que la segunda pone a su disposición para producir nuevos recursos culturales que faciliten futuros actos creativos, sostienen en un manifiesto numerosos especialistas (Glăveanu et al., 2019, p. 2). Se pueden apreciar estas dinámicas en los filmes que cuestionan, amplían o renuevan signos y herramientas disponibles para percibir, relatar y reparar el horror. Considerada por Ulfe (2012) una etnografía visual y un trabajo de investigación arduo e interdisciplinario, la película *Chungui, horror sin lágrimas... una historia peruana* (2010), del director de cine peruano Felipe Degregori, por ejemplo, investiga el impactante trabajo de Edilberto Jiménez en estrecho diálogo con el entorno cultural andino. Los retablos, a su vez, estimulan nuevos actos creativos que amplían las posibilidades de acción, incluida la cinematográfica. Ulfe (2012) revela que Felipe Degregori llega a Chungui a través de los retablos y el trabajo de Jiménez, lo que evidencia la incesante dinámica procesual de los entramados que actúan sobre las audiencias, las memorias y los modos de evocar el conflicto.

Glăveanu (2021) detalla uno de los potenciales más trascendentales del cine cuando reflexiona que la misión más alta de la

creatividad es desarrollar nuevas visiones de mundo (p. 95). Más aún, argumenta que este poder transformador de la creatividad la hace tan importante para nuestra especie y las sociedades en que vivimos. Su función última es representar la realidad de manera tal que sea posible cambiarla o, al menos, imaginar cómo se podría hacerlo (Glăveanu, 2021, p. 86). Películas como *Chungui, horror sin lágrimas...* o las mencionadas más arriba no ilustran simplemente estas reflexiones, sino que desarrollan formidablemente las conceptualizaciones de creatividad, traumatización, memoria y reparación en clave interdisciplinaria.

Figura 1. *El hombre* (1987). Retablo de Edilberto Jiménez¹



Fuente: Golte y Pajuelo (2012). Cortesía del Instituto de Estudios Peruanos y Edilberto Jiménez.

¹ Medidas: 59 x 84 x 11 cm (abierto) y 59 x 41 x 11 cm (cerrado).

Bibliografía

Assmann, Aleida; Jeftic, Karolina y Wappler, Friederike (2014). Einleitung. En Aleida Assmann, Karolina Jeftic y Friederike Wappler (coords.), *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten* (pp. 9-23). Bielefeld: Transcript.

Brunner, José (2004). Politik der Traumatisierung. Zur Geschichte des verletzbaren Individuums. *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung*, 1, 7-24.

Caruth, Cathy (1995). Preface. En Cathy Caruth (coord.), *Trauma. Explorations in Memory* (pp. vii-ix). Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press.

Csikszentmihalyi, Mihaly (1996). *Creativity. The Psychology of Discovery and Invention*. Nueva York: Harper Perennial.

Degregori, Carlos Iván ([2005] 2009). Edilberto Jiménez: una temporada en el infierno. En Edilberto Jiménez, *Chungui: violencia y trazos de memoria* (pp. 18-35). Lima: IEP/COMISEDH/DED.

Erl, Astrid (2010). Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. En Astrid Erl y Ansgar Nünning (coords.), *A Companion to Cultural Memory Studies* (pp. 389-398). Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter.

Escamilla Santiago, Yllich (2017). Violencia, memoria y representaciones sociales del conflicto armado en Perú. En Manuel González Navarro y Jorge Mendoza García (coords.), *Memoria colectiva de América Latina* (pp. 217-241). Ciudad de México y Madrid: UAM/Biblioteca Nueva.

Fregoso, Rosa-Linda (2012). La transformación del terror: *Señorita Extraviada*, de Lourdes Portillo (2001). En Patricia Ravelo Blancas y Héctor Domínguez Ruvalcaba (coords.), *Diálogos*

interdisciplinarios sobre violencia sexual: antología (pp. 235-256). Ciudad de México: FONCA.

Glăveanu, Vlad (2021). *Creativity. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Glăveanu, Vlad (2020). A Sociocultural Theory of Creativity: Bridging the Social, the Material, and the Psychological. *Review of General Psychology*, 24(4), 335-354.

Glăveanu, Vlad et al. (2019). Advancing Creativity Theory and Research: A Socio-cultural Manifesto. *The Journal of Creative Behavior*, 54(3), 1-5.

Glăveanu, Vlad; Gillespie, Alex y Valsiner, Jaan (coords.) (2015). *Rethinking Creativity. Contributions from social and cultural psychology*. Nueva York: Routledge.

Glăveanu, Vlad y Gillespie, Alex (2015). Creativity out of difference. Theorising the semiotic, social and temporal origin of creative acts. En Vlad Glăveanu, Alex Gillespie y Jaan Valsiner (coords.), *Rethinking Creativity. Contributions from social and cultural psychology* (pp. 1-15). Nueva York: Routledge.

Golte, Jürgen y Pajuelo, Ramón (coords.) (2012). *Universos de memoria: aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Huffschnid, Anne (2019). Paisajes forenses: sobre cómo mirar, leer y narrar las fosas intervenidas de nuestro tiempo. En Arturo Aguirre Moreno y Juan Carlos Ayala Barrón (coords.), *Tiempos sombríos: violencia en el México contemporáneo* (pp. 39-70). Buenos Aires: Biblos.

Jiménez, Edilberto ([2005] 2009). *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP/COMISEDH/DED.

Köhne, Julia Barbara (2012). Einleitung: Trauma und Film. Visualisierungen. En Julia Barbara Köhne (coord.), *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren* (pp. 7-25). Berlín: Kadmos.

LaCapra, Dominick ([2004] 2006). *Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: FCE.

López Petzoldt, Bruno (2023). *Recordar para perdurar. La participación del cine en la reparación de experiencias traumáticas*. Guadalajara, Bielefeld y San Martín: Universidad de Guadalajara, CALAS, Bielefeld University Press y UNSAM.

Naciones Unidas (2014). *Informe de la Relatora Especial sobre los derechos culturales, Farida Shaheed: Procesos de preservación de la memoria histórica* (Informe A/HRC/25/49). <https://undocs.org/es/A/HRC/25/49>

Rabe, Ana María (2018). Arte. En Ricard Vinyes (coord.), *Diccionario de la memoria colectiva* (pp. 48-52). Barcelona: Gedisa.

Sawyer, R. Keith (2006). *Explaining Creativity. The Science of Human Innovation*. Nueva York: Oxford University Press.

Spiller, Roland (2020). Trauma y memoria en movimiento: perspectivas transculturales. En Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (coords.), *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España* (pp. 565-586). Berlín y Boston: Walter de Gruyter.

Spiller, Roland; Mahlke, Kirsten y Reinstädler, Janett (coords.) (2020). *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*. Berlín y Boston: Walter de Gruyter.

Theidon, Kimberly (2004). *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: IEP.

Ulfe, María Eugenia (2012). *Chungui: horror sin lágrimas* de Luis Felipe Degregori. *E-MISFÉRICA*, 9(1). <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-91/9-1-review-essays/chungui-horror-in-las-lagrimas-una-historia-peruana-by-luis-felipe-degregori.html>

Ulfe, María Eugenia (2011). *Cajones de la memoria: la historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: PUCP.

Vich, Víctor (2015). *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Viñar, Marcelo (2016). Violencia política extrema y transmisión intergeneracional. En Fedra Cuestas y Patrice Vermeren (coords.), *Una memoria sin testamento: dilemas de la sociedad latinoamericana posdictadura* (pp. 71-85). Santiago: LOM.

Viñar, Marcelo N. (2005). Especificidad de la tortura como trauma. El desierto humano cuando las palabras se extinguen. *Psicoanálisis*, 27(1-2), 121-148.

Young, Allan (1995). *The Harmony of Illusions. Inventing Post-Traumatic Stress Disorder*. Princeton: Princeton University Press.

Filmografía

Degregori, Felipe (Director). (2010), *Chungui, horror sin lágrimas... una historia peruana* [Película]. Perú.

Encina, Paz (Directora). (2022). *EAMÍ* [Película]. Paraguay, Holanda, Argentina y Alemania.

Guzmán, Patricio (Director). (2015). *El botón de nácar* [Película]. Francia, España, Chile y Suiza.

Lozano, Juan José y Morris, Hollman (Directores). (2010). *Impunity* [Película]. Colombia, Suiza y Francia.

Portillo, Lourdes (Directora). (2001). *Señorita extraviada* [Película]. México.

Tattay, Pedro Pablo (Director). (2011). *Kitek Kiwe: nuestra memoria* [Película]. Colombia.