Miedo y memoria en el cine andino de horror

Ricardo Bedoya

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/agedor/1220>

DOI: 10.4000/agedor.1220

ISSN: 2104-3353

Editor

Laboratoire LISAA

Referencia electrónica

Ricardo Bedoya, « Miedo y memoria en el cine andino de horror », *L'Âge d'or* [En línea], 9 | 2016, Publicado el 01 marzo 2016, consultado el 10 diciembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/1220> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agedor.1220>

Este documento fue generado automáticamente el 10 diciembre 2020.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

Miedo y memoria en el cine andino de horror

Ricardo Bedoya

- 1 Con excepción de las películas de Antonio Wong Rengifo, filmadas en los años treinta en la Amazonia peruana, y las de la “Escuela del Cusco”, realizadas desde mediados de los años cincuenta e inicios de los sesenta, las iniciativas para la producción fílmica fueron impulsadas, desde los albores del cine en el Perú, por empresas limeñas (Bedoya 1992). A partir de 1996, ese panorama cambia de un modo radical: surge una intensa experiencia de producción cinematográfica en diversas regiones del Perú, sobre todo en localidades andinas. Ella da como resultado un conjunto de películas rústicas, autofinanciadas, de mínimos presupuestos, que no hallan espacios para su exhibición en las pantallas de los multicines. Para difundirlas, sus productores construyen circuitos alternativos en las regiones de origen, zonas rurales y localidades allegadas, rentando cines abandonados o locales comunales, instalando proyectores multimedia y convocando a la población. Algunos títulos como *Juanito el huerfanito* (2004), del puneño Flaviano Quispe Chaiña, y *Supay, el hijo del condenado* (2010), del ayacuchano Miler Eusebio, logran atraer audiencias que alcanzan cifras muy altas: hasta 400.000 espectadores¹.
- 2 Los fenómenos alentados por la digitalización son fundamentales en la difusión de estas películas: muchas de ellas circulan en las redes populares de los comercios informales y sus mecanismos de distribución recuerdan los empleados en Nollywood (el Hollywood de Nigeria)².
- 3 La media de producción de largometrajes regionales supera, desde 2005, la cifra de las películas peruanas estrenadas en salas comerciales³. Aunque se afilian a géneros diversos, las películas de horror conforman la franja más interesante y compleja del llamado cine regional andino. Ellas recrean historias ominosas, dan forma a espantajos propios de las tradiciones orales quechuas, o ilustran antiguas leyendas macabras originarias de ciertas zonas andinas.
- 4 La historia del cine de terror andino se remonta a 2002⁴. Ese año, en la región Ayacucho, se exhiben *Jarjacha, el demonio del incesto*, dirigida por Mélinton Eusebio Ordaya, y *La maldición de los jarjachas: incesto en los Andes*, de Palito Ortega Matute. Son los primeros

títulos de un ciclo genérico que se prolonga en el tiempo, extendiéndose por otras regiones con variantes y acentos diversos. En ese cine regional peruano, el pasado cultural, la reflexividad sobre el presente y las historias de pavor son mediados por formas narrativas contemporáneas.

El ciclo de las jarjachas

- 5 *Jarjacha, el demonio del incesto*, de Mélinton Eusebio Ordaya, inaugura el ciclo del horror andino. Le siguen *La maldición de los jarjachas: incesto en los Andes*, de Palito Ortega Matute, que mantiene los lineamientos esenciales de la leyenda oral, y *La maldición de las jarjachas 2* (2003), que retoma la línea argumental de la película anterior, pero en clave de parodia. También toman la figura del ser maligno llamado jarjacha (o qarqacha), con variaciones mayores o menores, otras películas ayacuchanas, como *Sin sentimiento* (Jesús Contreras, 2007), *Súpay, el hijo del condenado* (Miler Eusebio, 2010), *Jarjacha versus pishtaco* (Nilo Escriba Palomino, 2012), *Jarjacha 3* (Palito Ortega, 2012), *Pueblo maldito, el mal está dentro de ti* (Lalo Parra Bello, 2013) y *El demonio de los Andes* (Palito Ortega, 2014), entre otras.
- 6 Esas películas narran historias de espantajos extraídas de leyendas y narraciones quechuas. Representan a seres monstruosos, de apariencia multiforme, mezcla de hombres y camélidos, que purgan las culpas por haber cometido incesto en su comunidad. Según la creencia popular, los habitantes de las comunidades altoandinas, sean varones o mujeres, que incurren en prácticas sexuales con sus parientes directos, se transforman en llamas manchadas (sucias: *qacha*) que profieren alaridos aterradores, de fonética gutural, que resuenan “*¡qar, qar, qar!*”. El sonido repetitivo da origen a la apelación de jarjacha o qarqacha. “Qarqacha significa sucio. Su nombre vendría de *qar* (su grito) y *qacha* que significa sucio, y en efecto provoca asco, por oposición al cordero que es un animal puro”, anota Juan Ansión⁵.
- 7 Los miembros de la aterrada comunidad solo tienen una forma de deshacerse del espantajo: esperando que llegue la medianoche para partir en su búsqueda, provistos de flores de retama, espejos y crucifijos, instrumentos de una singular parafernalia de defensa⁶; La conjunción de esos objetos, que causan repugnancia y temor al ser monstruoso, facilita su captura. Al atar al abominable con cuerdas de lana, reteniéndolo como prisionero, deben esperar que transcurra la noche. Al amanecer, la bestia maligna recupera la apariencia antropomórfica y el incestuoso (o la pareja que cometió el acto prohibido) puede ser reconocido y sancionado por la comunidad, acaso con la muerte⁷.
- 8 La jarjacha puede representarse también como un personaje de monstruosidad multiforme, como en la película de Mélinton Eusebio Ordaya, en la que luce como un monje poseído o alucinado, que paraliza a sus víctimas con un certero escupitajo, a la manera de los camélidos andinos. La representación fantástica apela al antropomorfismo y sus mutaciones.

La ficción y sus insumos

- 9 Las películas de jarjachas dramatizan en clave de horror, y a veces con humor, las realidades del incesto y de las sanciones colectivas impuestas contra los que incurren en él. Generan reflexividad y señalan problemas vigentes en la conciencia y experiencia de las comunidades.

- 10 El “drama social” del incesto que, en la cultura oral, genera a seres como los jarjachas, moviliza, en su reelaboración audiovisual, un repertorio de asuntos vinculados con las memorias de la violencia del conflicto armado interno, el incumplimiento de normas comunales, las imposiciones de autoridades abusivas, las sanciones colectivas, la carencia de mecanismos de reparación legal, la ausencia del Estado, entre otros. Las reservas de recuerdos ominosos y de emociones compartidas, tan cercanas y sensibles para las colectividades andinas, son sustentos materiales para la elaboración de estas ficciones de terror.
- 11 Un “drama social”, para Víctor Turner, irrumpe cuando ciertos hechos de la vida comunitaria logran provocar sentimientos significativos en el grupo que los vive. Hechos que forman parte de las experiencias y vivencias colectivas, hallando un cauce simbólico de representación. Las películas de horror andinas no sólo se nutren de las leyendas orales; también se apropian de experiencias sociales específicas para reelaborarlas como “vivencias” fantásticas y ofrecerlas al colectivo como ficciones que son pasto para el debate, la reflexión o la fruición comunitaria.
- 12 Para Turner y Richard Schechner, los dramas escénicos, como los procesos sociales, se desarrollan mediante episodios de ruptura, crisis, acción reparativa y reintegración⁸.
- 13 Todo empieza con un quiebre de las normas de convivencia social: la trama ordinaria de las cosas sufre un desgarró. Ello genera repercusiones críticas en el entorno inmediato, que traen consigo sanciones y reparaciones, antes de producirse un reajuste final.
- 14 En algunas de las películas de jarjachas, y en otras del terror andino, encontramos marcadas esas fases. Aunque los parajes luzcan serenos, cualquier placidez es ilusoria. El imaginario indigenista tradicional, construido en torno de figuras naturales que encarnan fuerzas positivas – el apu, el cóndor – que garantizan o custodian el equilibrio natural de campos y montañas, se desvirtúa. Los signos de la naturaleza están cargados de presagios funestos, ya que el orden ha sido quebrado, desde hace mucho tiempo, por la comisión reiterada y ancestral del incesto. La primera fase dramática nos enfrenta a una inestabilidad latente.
- 15 En el segundo tiempo de la representación, el malestar se torna manifiesto y corresponde a la aparición del ser bestial que altera el ciclo de la tierra, forzado por los propios hijos del lugar al ceder a sus deseos y violar el tabú. En las películas, esa crisis será catalizada por jóvenes curiosos que harán de pagotes.
- 16 En el tercer tiempo de la representación dramática, a diferencia de lo que ocurre en las cintas tradicionales de referente andino, no cabe aguardar el arribo de una conmoción libertaria o una liberación colectiva. La derrota del ser maligno, de la jarjacha, o de su reencarnación en “condenado”, supone el retorno a la precaria “normalidad”⁹.
- 17 La fase de la reparación, en las películas de horror andinas, se procesa con un ajuste de cuentas comunal, la confrontación de un mal gobierno o el descubrimiento colectivo de la manipulación de algún dirigente que oculta su conducta incestuosa azuzando una cacería de brujas política. Al cabo de la crisis, el orden se restablece sobre bases inciertas. El miedo cesa, al menos en su paroxismo, y las tensiones se canalizan, pero la reparación solo puede ser temporal ya que la sombra del incesto se cierne, como una condena, sobre el lugar.
- 18 Un motivo recurrente que se dramatiza: la desconfianza hacia los extraños, los foráneos a la comunidad o los que, siendo comuneros, no comparten las decisiones o creencias grupales. Ellos se convierten en chivos expiatorios de los males colectivos. En todos los

casos, son jóvenes, y cumplen funciones narrativas prefijadas. Siendo víctimas en potencia, son pasibles de sospecha¹⁰. Ellos encarnan la mirada que relativiza la historia macabra, equivalente a la del espectador¹¹.

- 19 En *La maldición de los jarjachas 2*, los jóvenes protagonistas son acusados de ser “terrucos”¹², y resultan acosados por ello. Son víctimas de un ocultamiento de la verdad porque el mal es convocado por la conducta reprochable de la autoridad del pueblo, que encubre su práctica del incesto. La comunidad es manipulada por su dirigente para que persiga a los foráneos como subversivos, formando rondas campesinas destinadas a erradicar a los extraños, calificados de terroristas. Para los jóvenes, la crisis dificulta su estancia en el lugar, pero también les revela detalles del mundo en que penetran. Para el pueblo, en cambio, la crisis es una oportunidad para revisar el contrato social: el enfrentamiento con el ser macabro es un ajuste de cuentas con la autoridad que ha cometido incesto, convirtiéndose en jarjacha.
- 20 Otro motivo recurrente: la culpabilidad de los “poderosos”. De modo coincidente, en las películas de horror, la responsabilidad individual por la llegada del mal recae en los que administran algún poder, mantienen algún ascendiente sobre la administración colectiva, o manejan el gobierno de la comunidad. *Jarjacha, el demonio del incesto*, *La maldición de las jarjachas: incesto en los Andes*, *La maldición de las jarjachas 2* y *Sin sentimiento* trazan vínculos entre las prácticas del incesto y la violencia, el abuso o el ejercicio autoritario del poder comunal. Los encargados de ejecutar la legalidad de las normas civiles o penales en un medio donde el Estado se mantiene ausente – no existen policías, ni juzgados: los poderes ejecutivo y judicial carecen de representantes –, convocan contra ellos los deseos de retaliación y justicia colectiva, o de sanción divina por el “pecado” cometido.

La amenaza del Pishtaco

- 21 La ayacuchana *Pishtaco* (José Martínez Gamboa, 2003) retoma los asuntos del foráneo inquietante y la sospecha diseminada propios del ciclo de las jarjachas, pero los ubica en un entorno distinto y significativo.
- 22 La acción transcurre en Huamanga, en 1987: un asesino comete fechorías de modo reiterado. El terror cunde y se señala al Pishtaco como el responsable de las muertes. Las creencias identifican a ese siniestro personaje con la presencia de un extranjero que asalta a los comuneros de los Andes rurales para extraerles la grasa corpórea, que será aprovechada como combustible en el desarrollo industrial de los prósperos países del Norte. La acción traslada al Pishtaco del área rural hacia la ciudad de Huamanga, que se pone en alerta¹³.
- 23 Como reacción a los asesinatos, los huamanguinos se organizan y forman grupos de vigilancia y autodefensa, en forma de “rondas” urbanas. Pero las “rondas”, que enfrentan al Pishtaco suelto y activo en Huamanga, no logran su cometido. Por el contrario, el miedo y la ira desatados en la colectividad llevan a sus integrantes a cometer errores: atribuyen culpas como consecuencia de infundadas sospechas y atacan a inocentes. La brigada de vigilantes mata a dos hombres que intentan violar mujeres, creyendo que cualquiera de ellos puede ser el Pishtaco. La sociedad organizada que toma la justicia a su cargo, comete errores¹⁴.
- 24 La posibilidad de ser el victimario se convierte en un juego de roles equívoco y hasta perverso. En *Pishtaco*, la convicción que se difunde es que el misterioso ser no es un simple

homicida. Sus acciones poseen connotaciones de otro orden. Con sus crímenes, busca sustraer la identidad de los huamanguinos, según afirma uno de los amigos de la víctima inicial. Es una hipótesis que desestabiliza y provoca una sensación de paranoia exacerbada, mientras vemos las imágenes de la ciudad desguarnecida. Nadie sabe quién es quién. Todos sospechan del otro. Mientras tanto, se multiplican los muertos y las campanas de las iglesias de Huamanga repican, llamando a la alarma. Encuadres abiertos muestran el horizonte de la ciudad, sumida en el miedo. Las imágenes del pishtaco se entremezclan con los sueños de los huamanguinos¹⁵.

- 25 No es casual que *Pishtaco* se ambienta en la Huamanga de los años ochenta¹⁶. La descripción de la angustia que se extiende por la ciudad remite al clima de zozobra que se vivía en ella como consecuencia de los estallidos, apagones y cadáveres encontrados en lugares públicos de modo cotidiano desde 1983. Al potenciar el carácter homicida de los vigilantes de la ley, *Pishtaco* da cuenta del clima que embargó el ánimo de los habitantes de Huamanga, y acaso de los peruanos, en días aciagos: una amenaza maligna, un territorio peligroso, desconfianza generalizada, fragilidad institucional e incitaciones criminógenas por doquier. Un conflicto librado “entre prójimos”, para decirlo en los términos de Kimberley Theidon¹⁷.
- 26 Por otro lado, la película siembra referencias a hechos concretos del período, como las desapariciones de personas, atribuidas al ser misterioso, pero que, según Americas Watch, fueron prácticas sistemáticas en la Huamanga de los años 1983 al 1986¹⁸.

Topografías de lo siniestro

- 27 Los escenarios y parajes de las películas andinas de horror son los mismos que registraron las fotos indigenistas y las películas de referente andino desde los años cincuenta. Paisajes que lucían exaltados en contrapicados embellecedores, en contrastado blanco y negro o en una paleta de colores cálidos y saturados. Espacios visuales que sus cultores calificaron como auténticos y telúricos.
- 28 Pero esa voluntad estética aparece quebrada en las películas del horror andino: los paisajes pueden ser los mismos pero lucen diferentes. Los caminos que conducen hacia las comunidades de altura ya no tienen las cualidades de lo idílico ni connotan una esencial soledad. Ahora lucen sombreados y amenazantes. Los espantajos de las películas ayacuchanas aparecen en los caminos de altura, muy cerca de los sembríos. Las jarjachas esperan la noche para atacar a la vera de esas rutas. La topografía de los lugares del miedo coincide con los territorios ensangrentados de otrora. Los seres macabros aparecen en los caminos, al costado de los parajes donde yacen cadáveres sin nombre y se siguen hallando fosas comunes¹⁹.

En efecto, la muerte no era para los hombres andinos la palabra definitiva. El fardo, *malqui* en quechua, es al mismo tiempo feto y semilla. En la momia la vida continúa. El mundo de los muertos es esencial para la sobrevivencia de los vivos pues ellos garantizan la fertilidad del suelo [...] Si la muerte es “precondición elemental para la vida y su entorno”, es porque los muertos son parte del mundo social. Ellos están presentes, de manera que olvidarlos, no hacerles caso, podría precipitar una catástrofe cosmológica de grandes proporciones.²⁰

- 29 Las películas andinas de terror releen esa versatilidad del término “*malqui*”, que adquiere el poder de horrorizar y el de evocar. Los muertos no regresan únicamente para fertilizar; lo que se entierra vuelve a la vida para evidenciar aquello que quiso ser negado, como el

incesto, práctica nefanda o vitanda por excelencia, o como los cadáveres enterrados en forma clandestina durante los tiempos de la violencia. Al igual que la “momia” y la “semilla”, los espantajos yacen en la tierra y brotan de ella para marcar sus presencias, traer a la memoria los actos nefandos y denunciar al que los colocó ahí: curiosa paradoja de un horror que germina. Lo reprimido o desplazado reaparece en estas películas provocando nuevas angustias. Miedos que dan forma a los traumas del pasado para encauzarlos, hallando para ellos un lugar, aunque sea turbulento, en la conciencia²¹.

- 30 El antropólogo Raúl Castro observa que el surgimiento de estas películas coincide con una situación de crisis social o anomia: “[...] el hecho de que en estas cintas aparezcan situaciones asociadas al incesto o a la sanción se conecta con el sentimiento de que no hay herramientas sociales para hacer justicia. Por ello, la justicia en este cine viene del más allá”²².
- 31 Las películas andinas de terror dan cuenta de cosmovisiones descentradas por hechos diversos. ¿Qué se representa en ellas? Sin duda, las consecuencias de la tumultuosa modernidad impuesta por los flujos de la economía desregulada e informal, pero también la vivencia de preocupaciones o temores más próximos y tangibles²³. Luego de una confrontación armada que desarticula economías locales y modos de vida arraigados, forzando al desplazamiento a muchos pobladores, los espantajos del pasado expresan malestares antiguos y subsistentes: la práctica del incesto en algunas comunidades, la depredación de los recursos naturales, la alteración de los modos de vida tradicionales, la contaminación ambiental, la ausencia del Estado, el resquemor por la presencia del que viene de fuera o del extraño que penetra la tierra y se lleva la riqueza. Como si el horror no fuera generado por los espantajos, sino por las carencias de la vida cotidiana.
- 32 Un aspecto central en la existencia de estos espantajos se refiere a las ideas de diferencia y exclusión. Las jarchachas, y demás seres, encarnan una alteridad que cuestiona los discursos de integración nacional o inclusión social. Son figuras refractarias a las nociones de homogeneidad y de integración sin fisuras que se formulan desde el escenario oficial. Representan un imaginario que afirma su existencia desafiando la acogida del otro.
- 33 Los espantajos del cine de horror andino (conformado también por seres como el Pishtaco, el “condenado”, entre otros) carecen de antecedentes fílmicos, inscripciones genéricas o afiliación a una tradición narrativa o iconográfica. Su ingreso a la cultura popular audiovisual es reciente y resultan notorias sus diferencias con otros personajes del terror legendario. Los fantasmas, por ejemplo, tienen una presencia evanescente y su encarnación ectoplasmática nos enfrenta a la realidad, tal vez inminente, de la inevitable mortalidad. El zombi ha superado su origen cultural antillano para convertirse en la representación metafórica de conductas distintivas en la sociedad actual. Sin capacidades volitivas y perfectamente unidimensionales, los zombis son significantes vacíos a los que se les puede asociar representaciones diversas, todas asociadas a la deshumanización contemporánea²⁴.
- 34 En cambio, los espantajos andinos están arraigados en espacios concretos, rurales; apelan a un miedo ligado a lo físico, lo orgánico y lo corporal. Pero esa especificidad no es impedimento para que las películas que los tienen como protagonistas recurran a formas, modos y prácticas propias del cine de terror internacional.
- 35 ¿Qué encontramos en estas películas en términos de su acabado técnico y solvencia expresiva?

- 36 La respuesta debe matizarse. Algunas de ellas exhiben cualidades técnicas que se elevan sobre el promedio; todas muestran debilidades en la estructura narrativa, en la concepción de los personajes, en el diseño de los “plots” (lo que resulta central en el cine de géneros), en las actuaciones que suelen ser deficientes. Son películas de explotación, objetos que buscan entablar una relación inmediata con sus espectadores, apelando a la dramatización de “experiencias comunes” pero hipertrofiadas por las vías de la ficción fantástica. Philip Brophy (2000) sostiene que el cine de horror es un modo de ficción que compromete a su espectador con un juego de componentes conocidos y de procedimientos compartidos²⁵. Le propone al público que “performe” en sintonía con las películas: que las celebre a través del miedo, del susto o del intempestivo sacudón. También, de la reflexión.

NOTAS

1. RAMOS Luis, “Se exhibe Supay, el hijo del condenado, filme ayacuchano que tuvo 400 mil espectadores” in *Cinencuentro*, 1/2/2013. Documento electrónico: [<http://www.cinencuentro.com/2013/02/01/se-exhibe-supay-el-hijo-del-condenado-filme-ayacuchano-que-tuvo-400-mil-espectadores/>] (última conexión: 29/12/2016)
2. Por algunas de sus características formales, es una producción que recuerda a la de países como Nigeria, Ghana o Pakistán, aunque es preciso decir que en esos países existen industrias cinematográficas, a diferencia de lo que ocurre en Perú. Más cercanas son las experiencias de la producción autogestionaria en países como Ecuador y Bolivia. Cf. GANTI Tejaswini, *Bollywood. A Guidebook to Popular Hindi Cinema*, Londres, Routledge, 2004; SAUL Mahir, AUSTEN Ralph (coord.), *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution*, Athens, Ohio University Press, 2010; KRINGS Matthias, OKOME Onnokome, *Global Nollywood. The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*, Bloomington, Indiana University Press, 2013.
3. La nutrida producción del cine regional da cuenta del desfase existente entre la ley de cine dictada en 1994 y la cambiante e inestable realidad del cine desde el advenimiento de lo digital. También descubre una demanda de representaciones cinematográficas en lugares donde, hasta hace muy poco tiempo, no existían salas de cine ni representaciones audiovisuales propias.
4. Esas películas se producen y realizan durante el período que corresponde a las “transformaciones de la era neoliberal y el posconflicto” (cf. DEL PINO Ponciano, “Introducción: etnografías e historias de la violencia” in DEL PINO Ponciano, YEZER Caroline, *Las formas del recuerdo. Etnografías de la violencia política en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2013, p. 9). Es decir, aparecen en el entorno de un régimen cultural modelado por los principios de la preponderancia del mercado, el individualismo competitivo, el gesto emprendedor convertido en paradigma de comportamiento plausible, y con un Estado alejado de cualquier actividad económica productiva, tuitiva o de regulación. Buen ejemplo de ello es el marco legal que regula al cine peruano, basado en premios de fomento a la calidad, alejándose del proteccionismo o el dirigismo estatal. Por otro lado, las películas surgen en el período que sigue al conflicto armado interno que desató el Partido Comunista del Perú, Sendero Luminoso, de ideología maoísta, al insurgir, de modo violento, contra la sociedad peruana en 1980. La captura, en 1992, del líder

Abimael Guzmán Reynoso, llamado “Camarada Gonzalo”, inicia una etapa de sobresaltada pacificación.

5. ANSIÓN Juan, *Desde el rincón de los muertos, el pensamiento mítico en Ayacucho*, Lima, Ed. Gredes, 1987, p. 156.

6. Objetos que evocan a las armas de Van Helsing, el personaje antagonista en las narraciones sobre Drácula. (Cf. CANO LÓPEZ José Carlos, *El cine de terror: historias de vampiros y qarqachas*, ensayo par obtener el grado de Magíster en Comunicaciones, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010, p. 42).

7. ANSIÓN Juan, *Desde el rincón de los muertos...*, op. cit., p. 153-155.

8. TURNER, Victor, *The anthropology of performance*, Nueva York, Arts Journal Press, 1987. Ver también SCHECHNER, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, Londres, Routledge, 2002.

9. La mirada de los cineastas andinos sobre sus propias historias, personajes y entornos físicos, es inédita en el cine peruano. Difiere de las visiones de los realizadores indigenistas de los años cincuenta y de los cineastas “comprometidos” de los años setenta. No encontramos en las películas andinas de hoy ni los afanes plásticos o contemplativos de una cinta como *Kukuli* (César Villanueva, Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa, 1961), ni los arrestos épicos y militantes de *Kuntur Wachana* (Federico García, 1977), ni las apelaciones mitológicas a un futuro utópico de *Laulico* (Federico García, 1979). Las películas rehúyen invocar a las potencias inmutables, las del Wamani, la montaña, el río, o cualquier otro elemento natural que encarne la idea de un futuro de redención colectiva. Es un horizonte en el que no se divisan tiempos míticos regeneradores, propios de los títulos indigenistas de convicciones sociales.

10. Motivo recurrente en las películas ayacuchanas: la desconfianza hacia el desconocido que arriba a una comunidad. Evoca el trauma de Uchuraccay, localidad rural de las alturas de Ayacucho que fue escenario, en enero de 1983, de una masacre de ocho periodistas llegados hasta ese paraje en busca de la noticia. Murieron por acción de comuneros que los confundieron con miembros de Sendero Luminoso. El hecho resultó emblemático de un momento del conflicto armado interno y ha sido motivo de múltiples representaciones en la ficción, tanto fílmica como literaria.

11. Los protagonistas de las películas de jarjachas, y en general de las películas andinas de terror, pueden mostrar resistencias ante lo desconocido, pero esos fenómenos forman parte de su herencia cultural, de su universo de conocimientos. Ellos, como individuos, pueden haber arrinconado o desdenado los aspectos mágicos o sobrenaturales de una cosmovisión, pero su existencia no es rechazada como probabilidad. Por eso, la irrupción de lo “fantástico” tiene para sus protagonistas, tanto como para los espectadores de las películas, el valor de “reconocimiento”, de confirmación de las narraciones y consejos de los antepasados y de la vigencia de esos “sentidos comunes” sociales que sancionan conductas con el carácter de tabúes inviolables, so pena de abrir las puertas de lo macabro.

12. Apelación popular de los “terroristas”, es decir, miembros de Sendero Luminoso. Carlos Iván Degregori señala que el término “terrucos” es en “quechuañol” (cf. DEGREGORI Carlos Iván, “Sobreviviendo el diluvio. Las vidas múltiples de Lurgio Gavilán” in GAVILÁN SÁNCHEZ Lurgio, *Memorias de un soldado desconocido*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2012, p. 9).

13. María Eugenia Ulfe, describiendo los relatos que informan la creación del retablo “Pishtaco”, de Nicario Jiménez, escribe lo siguiente: “[...] el *pishtaco* es un ser humano – usualmente un hombre foráneo – que no mata a sus víctimas. Con la ayuda de herramientas, como cuchillos, machetes, hoz, etcétera, el *pishtaco* extrae la grasa – la energía vital – de los cuerpos. Sus víctimas mueren a pocos días de haberse realizado la extracción, pero antes se sienten enfermas, débiles, sin apetito. [...] Pero el *pishtaco* un personaje común en las historias de horror de los Andes rurales, fue percibido por muchas personas, como alguien que hubiese llegado en forma masiva a las ciudades como Huamanga y Huanta, durante los meses de agosto y septiembre de 1987 [...]” (

cf. ULFE María Eugenia, *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, p. 204-205)

14. *Pishtaco* traslada a la ciudad no solo a la figura del *Pishtaco*. También lo hace con el tema recurrente de la desconfianza hacia el desconocido que arriba a una comunidad, evocando el trauma de la masacre de Uchuraccay. Ese episodio trágico se encuentra dramatizado también en otras películas ayacuchanas, ajenas al género de terror, como *Mártires del periodismo* (Luis E. Berrocal, 1999-2003), donde se imbrican las historias del presente y del pasado y en ambos casos, los extraños al lugar constituyen un factor perturbador.

15. Sobre la relación entre sueños y narraciones de “almas en pena” de los desaparecidos en la región de Ayacucho, ver la etnografía de Arianna Cecconi (CECCONI Arianna, “Cuando las almas cuentan la guerra: sueños, apariciones y visitas de los desaparecidos en la región de Ayacucho” in DEL PINO, Ponciano, YEZER Caroline, *Las formas del recuerdo...*, op. cit., p. 153)

16. Carlos Iván Degregori da cuenta de la difusión de historias de *Pishtacos* en el Ayacucho de esos años (cf. DEGREGORI Carlos Iván, “Entre los fuegos de Sendero y el ejército: regreso de los ‘Pishtacos’” in ANSIÓN, Juan (coord.), *Pishtacos: de verdugos a sacaojos*, Lima, Tarea, Asociación de publicaciones educativas, 1989, 109-114)

17. THEIDON Kimberley, *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2004.

18. AMERICAS WATCH, *Derechos Humanos en el Perú: Cierta pasividad frente a los abusos. Informe de Americas Watch*, Lima, Comisión Andina de Juristas, 1987, p. 53.

19. En *La maldición de los jarjachas 2* se alude de modo inequívoco a la asociación entre los ataques de los seres malignos y los provocados por los “cumpas” o “terruños”, pero también por las fuerzas del orden encargadas de reprimirlos en los años del conflicto armado interno.

20. PORTOCARRERO Gonzalo, “Notas críticas sobre el imaginario peruano”, texto presentado en el Taller de Estudios de las Mentalidades Populares, Tercer Encuentro de Investigadores en Cultura, Alberto Flores Galindo, 10-11/10/2004. Documento electrónico: [<https://gonzaloportocarrero.lamula.pe/2005/09/12/el-imaginario-peruano/gonzaloportocarrero/>] (última conexión: 29/12/2016)

21. En los años del conflicto armado, pródigos en narraciones de horrores reales, las leyendas orales sobre aparecidos y espantos de otrora, propias de la cosmovisión local, se mantienen latentes. Al apaciguarse las tensiones, migran al cine para adoptar otras formas, encarnarse en nuevas narrativas y representarse a través de otros repertorios.

22. CABREJO José Carlos, “El cine de terror regional. La justicia del más allá. Entrevista con Raúl Castro”, in *Ventana Indiscreta*, n°3, primer semestre de 2010, Lima, Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima, p. 52.

23. “El impacto no fue igual para todas las comunidades, Para algunas, el impacto mayor vendría luego, asociado a las políticas neoliberales implementadas en la década de 1990 con el gobierno de Fujimori” (Cf. DEL PINO Ponciano, “Introducción: etnografías e historias de la violencia”, op. cit., p. 17)

24. Cf. AKNIN Laurent, *Mythes et idéologie du cinéma américain*, Paris, Ed. Vendémiaire, 2011.

25. BROPHY Philip, “Horrality. The textuality of contemporary horror films” in GELDER, Ken (Ed.). *The horror reader*, Londres, Routledge, 2000, p. 276.

RESÚMENES

Desde 1996, en las regiones andinas del Perú se han realizado decenas de películas de estilos y géneros diversos. Nunca antes había ocurrido un fenómeno similar, ya que la producción fílmica peruana se gestó, desde los días del cine silente, sobre todo en Lima, la ciudad capital. Una franja importante de esa producción se sustenta en el cine de horror, que recrea historias de espantajos propios de la tradición oral andina representándolos con características singulares, propias del cine transnacional. Esas representaciones establecen vínculos estrechos con los espectadores que acceden a ellas asistiendo a exhibiciones en circuitos paralelos, lejanos de los multiplexes. En ese intercambio se activan miedos arraigados y memorias del pasado reciente del Perú, marcado por la violencia del Conflicto Armado Interno (1980-2000).

Depuis 1996, des dizaines de films, de styles et de genres variés, ont été tournés dans les régions andines du Pérou. Il s'agit d'un phénomène inédit, la production cinématographique péruvienne, depuis l'époque du muet, s'étant principalement développée dans la capitale, Lima. Une partie importante de cette production relève du cinéma d'horreur, qui met en scène des histoires de monstres tirées de la tradition orale andine, en les dotant de caractéristiques singulières, propres au cinéma transnational. Ces représentations créent des liens étroits avec les spectateurs, qui y assistent dans des projections organisées dans des circuits parallèles, loin des multiplexes. De cet échange ressurgissent des peurs enfouies ainsi que des souvenirs du passé récent du Pérou, marqué par la violence la guerre civile (1980-2000).

ÍNDICE

Mots-clés: horreur, Andes, Jarjacha, Pishtaco, Malqui, monstres, terroristes, drame social, guerre civile

Palabras claves: horror andino, Jarjacha, Pishtaco, Malqui, espantajo, terrucos, drama social, conflicto armado interno

AUTOR

RICARDO BEDOYA

Universidad de Lima, Instituto de Investigación Científica