

**CINEMATOGRAFÍAS MENORES,
ASUNTOS MAYORES:
EL CINE DE TERROR Y LAS HUELLAS DEL
CONFLICTO ARMADO INTERNO EN PERÚ**

Diana Cuéllar Ledesma

UN PAÍS, MUCHOS CINES

Desde el último lustro de la década de 1990, Perú ha vivido una eclosión cinematográfica conocida como *cine de regiones*. Ricardo Bedoya (2016) lo describe como un cine rústico, autofinanciado, de bajos presupuestos y que, dadas las dificultades para ser distribuido en salas comerciales, suele difundirse mediante circuitos alternativos, principalmente en las regiones de Puno y Ayacucho, en donde algunas producciones han alcanzado una audiencia de hasta 400 000 espectadores. Emilio Bustamante (2015) identifica, dentro del cine de regiones, aproximadamente 200 películas, realizadas de manera empírica y que comprenden diversos géneros que van desde la comedia y la aventura hasta el policial y las artes marciales (876). En este texto, me centraré en el género de terror, a la luz de los procesos de simbolización después del conflicto armado interno del Perú que tuvo lugar entre 1980 y 1997.

A nivel de realización y distribución, el cine de regiones halla sus condiciones de posibilidad en el creciente uso de las tecnologías digitales, tanto entre sus realizadores como entre sus audiencias. Se trata, por así decirlo, de una industria “artesanal”, ejecutada con equipo casero y distribuida gracias a las facilidades de reproducción técnica propias de los formatos digitales (primero DVD y después memorias USB, discos duros e internet). Lo anterior, aunado a su circulación en redes locales específicas y sus mecanismos de distribución en comercios populares informales, hace que el cine de regiones recuerde a experiencias cinematográficas surgidas en emplazamientos geopolíticos periféricos, como “Nollywood” en Nigeria y “Caliwood” en Cali, Colombia. De esta manera, el cine regional se ha desmarcado de las dinámicas de la industria audiovisual peruana, de antaño gestada en Lima.¹

Probablemente, el cineasta más representativo del terror andino sea Palito Ortega Matute (1967). Sus primeros documentales datan de la década de 1990 y acusan su formación como antropólogo, así como una clara vocación social encaminada a señalar el impacto de la guerra civil en las poblaciones indígenas de la serranía. Su primer largometraje de ficción *Dios tarda pero no olvida* (1997), relata la historia de un joven ayacuchano que huye a Lima después de que su familia ha sido asesinada por los senderistas.² El giro de Ortega hacia el cine de horror no tuvo lugar hasta la década del 2000, y encuentra su máximo exponente en la trilogía de las jarjachas, realizada entre 2002 y 2014.³

-
- 1 Existe una larga tradición que conecta culturalmente a la zona suroriental del Perú con Argentina, más que con Lima. El mismo nombre del cineasta Palito Ortega Matute acusa esta tendencia, al haber sido nombrado así en honor a su tocayo, el cantante argentino Palito Ortega, quien alcanzó su mayor fama en la década de 1960. Sobre las relaciones Cusco-Buenos Aires puede verse el libro de Kuon Arce (2008).
 - 2 La película tiene dos continuaciones con temáticas similares: *Dios tarda pero no olvida 2* (1999) y *Sangre inocente* (2000).
 - 3 *Incesto en los Andes: La maldición de los jarjachas* (2002), *La maldición de los jarjachas II* (2003) y *El demonio de los andes* (2014).

El cine de terror de Ayacucho constituye un ejemplo de lo que los coordinadores de este volumen denominan *small cinemas*. Estas “cinematografías menores” han surgido como efecto de las exclusiones de ciertos sistemas y prácticas culturales, y se han desplegado así al margen de las representaciones hegemónicas de nación, cultura, clase, género y etnia. De esta manera, en ellas se revelan ejercicios situados de alteridad y subjetivación.

Ensayaré algunas ideas en torno al cine de terror de la región de Ayacucho, y me centraré en las discusiones sobre el papel de los saberes locales, en el marco de la globalización académica, la relevancia epistémica de la oralidad en los procesos de elaboración de memoria colectiva, y, finalmente, en la dimensión bio y necropolítica de la guerra y el manejo de los cuerpos.

ZONA DE HORROR

No es casual que el cine regional de terror haya surgido en Ayacucho, la región más azotada durante el conflicto armado interno. Tiene, por tanto, una relación directa con el *terror real* que vivieron sus habitantes durante aquellas décadas.⁴ De acuerdo con el Informe Final de la Comisión de Verdad y Reconciliación, el 79 % de las víctimas totales del conflicto armado vivía en zonas rurales y el 75 % tenía al quechua u otros idiomas originarios como lengua materna. Las cifras del departamento de Ayacucho revelan con elocuencia el grado de concentración de violencia en dicha zona, donde las víctimas quechua-hablantes ascendían al 97 % (Robin y Delacroix 2017).

Aunque el cine andino de terror no aborda directamente el drama de la guerra, en su corpus filmográfico pueden encontrarse con frecuencia estructuras semióticas y tropos que

4 El conflicto dio inicio con la subversión armada del Partido Comunista del Perú, también conocido como Sendero Luminoso, contra el Estado peruano. En 1984, el Movimiento Túpac Amaru inició una guerrilla urbana contra el Estado peruano.

aluden a aquella: violencias extremas, abusos de poder, quiebre del orden social, ausencia de autoridad estatal, amenazas foráneas, abuso sexual e incesto. El terror andino condensa así todo un catálogo de preocupaciones y miedos colectivos que están en relación directa con el conflicto armado, y que son negociados y elaborados cinematográficamente, a través de producciones como *Jarjacha, el demonio del incesto* (2002), de Mélinton Eusebio, *Supay. El hijo del condenado* (2010), de Miler Eusebio, y *El demonio de los Andes* (2014), de Palito Ortega.

El cine andino de terror integra codificaciones e imaginarios vernáculos, relatos orales tradicionales e idiomas autóctonos.⁵ En su repertorio de criaturas no se incluyen vampiros, payasos ni brujas y sí, en cambio, monstruos andinos como el Supay, el Pishtaco, el condenado y las mencionadas *jarjachas*. Muchos de ellos han estado presentes en las leyendas y la cultura tradicional andina por siglos, por lo que su presencia en el cine permite un doble proceso de reconocimiento y actualización de la simbología en torno a ellos, así como de los contextos en los que su presencia adquiere connotaciones varias. De esta manera, el terror andino concentra una profusa y densa maraña de relatos, registros culturales, inquietudes sociales y maneras de hacer cine.

PUEBLOS ORIGINARIOS Y GLOBALIZACIÓN ACADÉMICA

Desde la década de 1990, los fenómenos de la globalización cultural han conducido al (re)planteamiento de ciertos debates desde los pueblos originarios de la llamada América Latina.⁶

5 En general, las películas de terror ayacuchanas están habladas en español, pero tienen reiteradas intervenciones en quechua o *quechuañol* (mezcla de quechua y español).

6 Hay que recordar que el proceso histórico de gestación de las naciones de la zona involucra una profusa y compleja pluralidad cultural, que incluye no solo a los pueblos originarios de las diferentes regiones, sino también a la afrodescendencia y las continuas y sucesivas oleadas de inmigración europea, asiática y del Medio Oriente, a lo largo de los siglos XIX y XX.

Después de la insurrección zapatista en Chiapas, México, en 1994, la reconfiguración del mapa político en Bolivia y el triunfo electoral de Evo Morales en 2005, y superadas las décadas del horror causado por las guerras civiles en Guatemala y Perú, la necesidad de pensar la “reemergencia indígena”⁷ y los temas relacionados con ella se impone como una de las agendas más necesarias de la región.

Nelly Richard ha alertado sobre los peligros del control discursivo que los centros de saber pueden ejercer sobre las periferias, cobijados bajo la apariencia de apertura a la diversidad propia de la lógica neoliberal del conocimiento. De esta manera, sostiene Richard, es menester distinguir entre las *retóricas* de la diferencia y los *ejercicios* de la diferencia (citada en Piñeiro 2019, 171). Al referirse al auge académico de los estudios culturales también detecta que, dentro del “gran supermercado de las subalternidades”, existe una tendencia a someter “cuerpos y textualidades a la consigna pedagógica de una ‘diferencia’ que casi siempre debe hablarse en tono reivindicativo y militante” (Richard 2001, 190).

Así, la autora subraya la importancia que revisten las producciones simbólicas que surgen en contextos “periféricos” y son capaces de esquivar las demandas políticamente ortodoxas, que los centros discursivos del saber-poder imponen, de manera tácita, a los grupos minorizados y sus producciones simbólicas (190).

A la luz de las reflexiones de Richard, considero que el cine de terror andino puede considerarse como un ejercicio de alteridad, que escapa a la fácil asimilación y codificación por parte de los discursos centralizadores de interpretación de lo simbólico. Su resistencia epistémico-cultural tiene como base el

7 El término ha sido tomado de José Bengoa *La emergencia indígena en América Latina*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2007.