

★ El cine de terror regional
**La justicia del
más allá**

Entrevista con Raúl Castro

José Carlos Cabrejo



El misterio del Kharisiri. ◀

Hace algunos años, el antropólogo Raúl Castro realizó –en el Goldsmiths College de la Universidad de Londres– un estudio sobre los videofilmes de terror realizados en los Andes peruanos. En esta investigación comparó el cine regional de terror con los desarrollados en otras partes del mundo y encontró una serie de reveladoras coincidencias.

En qué consistió tu investigación?

Se llamó “Cuentos de la cripta: Videofilmes de horror y crisis social en los Andes”. Me centré en el cine regional andino en el Perú, específicamente en aquel de los Andes del sur y de productoras que trabajan sobre todo con tecnologías digitales.

La investigación plantea que hay una relación intrínseca entre el momento de crisis y anomia sociales que viven muchos pueblos en los Andes y su expresión en documento visual, en este caso películas de cine digital.

La idea de crisis o anomia sociales la abordo tanto en el contenido de las cintas como en conversaciones con videastas por medio del correo electrónico. Estudié películas de Mélinton Eusebio (*Jarjacha, el demonio del incesto*), Palito Ortega (*La maldición de los Jarjachas 2*) y de los hermanos Vallejo (*El misterio del Kharisiri*). También hago referencias a la película *El Tunche, misterios de la Selva* de Nilo Inga.

Analizo el contenido de los guiones y las escenas de las películas para luego contextualizarlos en el marco histórico. En dicho marco, la crisis social o anomia se sitúan en sociedades regionales, como la de Ayacucho, donde se ha vivido un terrible conflicto interno; y de Puno, que es muy dinámica y moderna, y se encuentra en constante transformación, pero que nunca ha sido muy tomada en cuenta por los grandes planificadores del Estado, al igual que la ayacuchana.

¿Específicamente de qué manera comprendes esa crisis social?

Mi noción de crisis social tiene que ver justamente con eso; por un lado, con

la ausencia de supervisión o gerencia de parte de un Estado central sobre esta zona; por otro, con la autarquía y un manejo de estas sociedades a favor de intereses caudillescos. Este escenario ha dado lugar a que estas sociedades se desarrollen a través de la impunidad. Son territorios en los que las autoridades no están del todo legitimadas y se nota una considerable corrosión moral; principalmente en Puno, donde las reglas sociales no pasan de ser un discurso, dado que funciona con una impresionante economía negra.

En medio de la fantasía que cruza estas películas que analizo, encuentro que reflejan esa corrosión moral, esa ausencia de legitimidad de algunas autoridades. 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. La tesis plantea eso, que de algún modo estos filmes reflejan un especie de compensación, pues subliman una serie de insatisfacciones, propias de un desorden social en las regiones, a través de sanciones que vienen sobrenaturalmente, desde otro mundo, lo que genera aquel equilibrio que no existe en la realidad.

No estamos hablando de un cine de denuncia, al menos en lo que respecta a estas películas de terror.

Claro, estamos hablando de cine de entretenimiento, no político. Uno que busca una conexión inmediata con el espectador a partir del conocimiento de la cultura popular y que no pretende experimentos estéticos o artísticos. Va de frente a usar narrativas

fácilmente entendibles para el espectador regional.

Asimismo, se inserta en una cosmología local y ofrece una serie de referencias ideológicas, culturales y folclóricas propias de la región. Entonces, la alusión a figuras mitológicas se da de forma espontánea, porque en estas regiones lo habitual es conversar de temas sobrenaturales. Recoge mucho su cotidianidad: su vida, sus espacios, sus personajes. Pero no estamos hablando, pues, de pueblos perdidos y recónditos en los Andes, sino de pueblos que se encuentran envueltos en la dinámica regional.

Una excepción a la regla en el caso del cine regional son algunas películas del antropólogo Palito Ortega, como *El rincón de los inocentes* o *Sangre inocente*, que sí tienen un carácter político, y pretenden un testimonio social mucho más acabado.

¿Cómo aprecias la forma en que estas películas asimilan las convenciones del género de terror? En *El Tunche* aparecen personajes estereotípicos de algunas películas de este tipo (el chico bufonesco, la chica atractiva, etc.), mientras que *Jarjacha, el demonio del incesto* al igual que *El proyecto de la bruja de Blair* también muestra a jóvenes ingresando a una zona de inesperados sucesos sobrenaturales a través de una estética videocasera.

Lo interesante es que el detonante de las acciones en estas películas llega con personajes que si bien tienen una relación con el pueblo, de alguna u otra manera, son foráneos, en tanto son en algunos casos hijos de migrantes que vienen de la ciudad. Esta relación foráneo-local es muy caracte-

LLOSA Y MÉNDEZ

“Ambos directores retratan realidades peruanas pero lo hacen de una manera más desterritorializada; es decir, lo que vemos que ocurre en sus películas podría darse también en otros países. Sus películas son más adaptables, por ello, a una audiencia global”.

rística del cine de terror, con aquella estructura clásica del pueblo maldito que recibe algunos incautos sorprendidos por voluntades sobrenaturales, que los hacen pagar por los pecados cometidos en dicho lugar.

Hablamos de un lugar que cae en desgracia, que pasa del orden al desorden, por medio de una crisis moral y una apoteosis de muerte, pero que finalmente vuelve a la calma. Es un orden cíclico el que se da en estos relatos.

En las películas de terror que estudio están muy presentes elementos representativos del género pertenecientes al romanticismo victoriano del siglo XIX: iglesia, música barroca, sacristanes, entre otros. También la idea de la muerte como condena o camino hacia un sufrimiento eterno.

¿Has notado en tu investigación si este fenómeno cinematográfico peruano tiene algunas equivalencias o semejanzas con los que se puedan manifestar en otras partes del mundo?

En mi investigación traté de entender la lógica del video-cine, el porqué el cine digital tiene tanto éxito en determinados lugares con similares características, que sufren un abandono por parte del Estado. Nigeria y Ghana son dos países paradigmáticos en ese sentido; son unas tierras muy anárquicas, de escasa reglamentación legal, y con una industria que trabaja con softwares piratas en condiciones muy amateur. En ambos casos, la frontera entre industria y artesanía es muy difusa. Entonces, trato de entender la realidad del cine digital como un elemento importante del fenómeno, desarrollado en condiciones precarias y caseras.

Lo que comparten estas industrias culturales caseras es el hecho de que sus productos no son desterritorializados, sino por el contrario, están muy enraizados en su idiosincrasia local. Por ello, se da en dichas industrias lo que Michel Foucault llamaba

la proyección de la memoria: películas que funcionan como lienzos de la memoria social, que tienen una intencionalidad testimonial y documental al respecto. A pesar de las diferencias culturales, en estos cines peruanos y africanos ya señalados encontramos en común la reflexión sobre el encuentro urbano/rural, la falta de orden social, la problemática moral de la gente, etc.

En lo que respecta a la estética amateur de las cintas peruanas que estudio, encontramos encuadres que parecen salidos de videos de matrimonios locales. Algunas escenas son como una recreación de las fiestas regionales. En muchas de estas películas de terror andinas se aplica también lo que un investigador de Nigeria denomina la estética de la distorsión: la falta de *raccord*, el corte brusco y aberrante. Sin embargo, para el espectador de estas películas lo que im-

En muchas películas de terror andinas se aplica lo que se conoce como la estética de la distorsión: la falta de *raccord*, el corte brusco y aberrante. Sin embargo, lo que importa para el espectador es la empatía, la idea de verse reflejado en esas cintas.

porta es la empatía, la idea de verse reflejado en estas cintas.

Es como si fuera el procesamiento en secuencia de las imágenes de su vida, y no importa por ello el desenfoco de la imagen, su oscuridad, su edición tosca. No hay pues una demanda de una limpieza estética. Tampoco hay en este cine de terror la pretensión de un movimiento como el del *cinema novo* brasileño. No ostenta un discurso, un decálogo, como el Dogma 95 de Dinamarca. Su importancia está en el hecho de que goza de un relativo éxito regional porque recoge representaciones más próximas y habituales para el espectador al que se dirige.

¿Tú crees que esta estética de la distorsión tiene que ser una marca constante en este cine? Muchos de estos directores manifiestan que quieren limpiar, mejorar, depurar el acabado de sus películas. ¿Eso podría afectar el consumo de estas películas?

Yo creo que la estética doméstica llegó para quedarse, ya es un recurso, un modo, una forma de acercarse a contar algo cinematográficamente. Si bien estos videastas con seguridad van a esforzarse en mejorar sus propuestas, van a seguir apegados a esta estética, porque de eso se han nutrido mucho tiempo.

¿Cuáles son otras coincidencias que hay entre este cine regional peruano y aquel que se hace en Ghana y Nigeria? ¿En ese cine amateur de aquellos países africanos también se da una apropiación de figuras occidentales (mencionaste los elementos del romanticismo victoriano)? Recuerdo haber visto algunas películas de terror hindúes y paquistaníes de los años ochenta y sesenta, respectivamente, en el que asimilan la figura de Drácula, muy en la línea de Christopher Lee, pero insertando elementos muy propios, como abundantes insertos de danza en su metraje. En el caso de Nigeria por ejemplo hablamos de un cine de género con referencias y entornos locales, así como el uso de figuras míticas específicas. Está por ejemplo el zombi, personaje bastante recurrente en sus películas de terror. Claro que no es el zombi como el que vemos en las cintas ho-

llywoodenses, más bien es un ser al que el diablo le ha succionado el alma y que se conecta con los rituales vudú, que es parte de una creencia muy extendida en el país.

En Ghana, hay un vigoroso surgimiento de creencias evangélicas, sobre todo pentecostales. En ese sentido es un cine en tensión entre las expresiones vudú y las visiones de la religión protestante, la cual también se da en menor medida en el cine nigeriano. El punto es que muchos especialistas sostienen que en Nigeria también se apela cinematográficamente a fuerzas sobrenaturales como medios de control o de orden social. Uno puede encontrar también elementos melodramáticos, historias de amores prohibidos, en la línea de *Romeo y Julieta*. Este no es un cine de imitación, de pura mimesis, apela a las citas en onda tarantinesca, muy posmoderna.

En *Jarjacha, el demonio del incesto*, de Mélinton Eusebio, unos jóvenes de Huamanga van a realizar un censo. Ellos representan a un Estado que quiere instrumentalizar su poder y encuentra una realidad muy desestabilizada a partir de una autoridad que actúa de forma deficiente e inmoral. Así, la justicia viene a través de la figura del Jarjacha, que es un personaje maldito y pecaminoso, que se convierte en alpaca y mata a la gente; arrastra en su maldición a todo el pueblo. Al final, son los propios miembros de la población los que reaccionan y arreglan la situación, al capturar al pecador y neutralizarlo. De esta forma se vuelve al orden. En el caso de *La*

EXHIBICIÓN Y DISTRIBUCIÓN

“Uno de los espacios de distribución de estas películas son los centros culturales de los que lugares en que se graban. Otro es la plaza, los dueños de las cintas van de pueblo a pueblo, y utilizan un ecran portátil para la proyección. La venta por DVD es otra forma de conocer estas películas. En este caso, hablamos principalmente de un consumo pirata, gracias a copias que circulan ilegalmente.

Estas cintas también se ven en los buses de viajes interprovinciales. Uno puede estar viendo una de ellas al igual que *Rambo* o *El regreso de los muertos vivientes*.

RESISTENCIA ARTÍSTICA

“A lo largo de la historia de la vida republicana en el Perú, lo que hemos tenido es una hegemonía de la representación visual de un grupo de élite: libros, fotografías, cuadros, etc. En estas obras, lo que notamos es una influencia occidental/europea (así podemos acudir a aquello que Harold Bloom denominaba como el canon occidental), lo que ha ido rodeado de un desplazamiento o marginación de las representaciones de poblaciones locales. Entonces, así como la cerámica, la textilera, las tablas de Sarhua o los retablos han sido medios visuales de resistencia, lo mismo está pasando con estas películas del llamado cine regional, que son mucho más fieles a la cosmovisión de su gente”.

Maldición de los Jarjachas 2 de Palito Ortega se da algo parecido pero con humor: vemos un grupo de chicos que vuelve a su pueblo de vacaciones. Aparece un cura y, como en el relato romántico de Drácula, se usa una estaca, solo que en este caso para abrir el cerebro del Jarjacha. Por otro lado, en *El misterio del Kharisiri* dos periodistas, un hombre y una mujer, están tras el seguimiento de una red de mercado negro y en el camino ella es

secuestrada y su compañero va en su búsqueda. Se trasluce una sociedad donde él no puede recurrir a la policía sino a recursos míticos mágicos, a una figura extraoficial, para solucionar sus problemas: el hombre que lee la hoja de coca. En *El Tunche* vemos estudiantes que van a la selva a buscar conocimiento ancestral, pero que en el camino son sorprendidos por una especie de guardián. Como en el caso africano, aquí también hay una historia de amor (lo mismo ocurre en *El misterio del Kharisiri*).

El misterio del Kharisiri. ◀



Claro, aparecen otros referentes, que ya no son propios de la tradición oral.

Exacto. También toda esta exposición *gore*, sanguínea, no está presente en la mitología andina como tal. El Jarjacha o el Pishtaco son figuras que no se visualizan del todo en los relatos orales. Se dice que comen grasa vital del cuerpo, parte de los ojos, que son blancos o gringos, pero no son detalladamente descritos en términos físicos.

Los escenarios tétricos y la noche como telón de fondo también son propios de las ficciones góticas. ◻