

La postmemoria del trauma de la violencia político- cultural en dos películas regionales peruanas

Post-Memory of Political-Cultural
Violence Trauma in two movies
form Perú's Countryside

Pós-memória da violência
político-cultural em dois filmes
regionais do Peru

Cómo citar

este artículo en APA:

Terbullino, V. (2018). La postmemoria del trauma de la violencia político-cultural en dos películas regionales peruanas. *Analecta Política*, 8(15), 283-300.

Recibido:

15 de marzo de 2018

Aprobado:

8 de junio de 2018

VLADIMIR TERBULLINO TAMASHIRO

Magíster en Educación Superior por la Universidad Andrés Bello de Chile. Docente a tiempo completo en el Departamento de Humanidades de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas – UPC, Lima, Perú. Correo electrónico: vladimir.terbullino@upc.pe /código orcid.org/0000-0002-3341-4977. Dirección postal: Urbanización Los Precursores, bloque 9, departamento 102, Santiago de Surco. Lima, Perú.



Resumen

En el presente artículo, se realiza un estudio de tres películas peruanas regionales andinas que abordan la violencia política de forma implícita. Estas producciones (*Pishtaco*, *Qarqacha* y *El misterio del Kharisiri*) relatan diferentes situaciones en las que dichos personajes míticos se hallan resemantizados en contextos de la guerra interna peruana (1980-2000) y de la violencia, en general, como un otro radical. De este modo, lo que me interesa estudiar es cómo, a partir de ciertos mitos andinos, se proponen mecanismos de postmemoria sobre el contexto de violencia política y cultural vivida en el entorno de la sierra de Ayacucho, los cuales no solo datan de un suceso traumático reciente, sino que se remontan a la Colonia. La reapropiación de estas mitologías sirve como un mecanismo para narrativizar estos eventos traumáticos y, en esa medida, construir memoria desde instancias marginales.

Palabras clave

Postmemoria, trauma, violencia, política, cine.

Abstract

In this article, three peruvian movies that implicitly deal with political violence are examined (*Pishtaco*, *Qarqacha* y *El misterio del Kharisiri*) depict different situations in which a mythical creature is resemanticized in the Peruvian internal conflict (1980-2000) and in violence, generally, as a radical otherness. Hence, I want to examine how postmemory mechanisms about the cultural and political violence in Andean Ayacucho are proposed in specific Andean myths, which are not limited to a recent traumatic event, but can be dated back to colonial times. Re-appropriation of these myths serves as a mechanism to produce narratives of these traumatic events, and thus construct memory from a marginal perspective.

Key words

Postmemory, trauma, violence, politics, cinema.

Resumo

Neste artigo, realiza-se um estudo de tres filmes peruanos regionais andinos que apresentam a violência política implicitamente. Estas produções cinematográficas (*Pishtaco*, *Qarqacha* y *El misterio del Kharisiri*) mostram diferentes situações nas quais essas personagens míticas ficam resemantizadas nos contextos da guerra interna peruana (1980-2000) e da guerra, em geral, como um outro radical. Assim, o interesse



para este estudo é como, partindo de alguns mitos andinos, emergem mecanismos de pós-memória sobre o contexto de violência política e cultural vivida no contexto da serra de Ayacucho. Estes mitos não somente são sobre um acontecimento traumático recente, mas também datam da Colônia. A reapropriação destas mitologias é um mecanismo para narrar estes eventos traumáticos e, dessa maneira, construir memória das instâncias marginais.

Palavras-chave

Pós-memória, trauma, violência, política, cinema.

Introducción

El conflicto armado interno en el Perú se suele datar entre 1980-2000. Este se produjo por dos agentes principales: Sendero Luminoso (SL), el Partido Comunista Peruano y las fuerzas militares estatales. El SL se arraiga en las zonas rurales, bajo la idea de promover una revolución del campo a la ciudad al estilo de Mao Tse Tung en China. Ello provoca que se utilice a personas que, históricamente, han sido marginadas por un Estado ausente y, por lo tanto, eran fácilmente convencidas o, en todo caso, forzadas a enlistarse en el grupo subversivo. No obstante, más allá de una confrontación ideológico-política, lo que sucede es que está en juego la reactivación de un conflicto cultural que venía desde el desencuentro colonial. Es así que las fuerzas militares estatales envían a tropas, sobre todo de Lima y la costa norte, con una cultura citadina, lengua castellana y una racionalidad occidental. En este grupo también se encontraban los militantes y cabecillas de SL, pues eran personas con formación académica, letrados, ciudadanos. En contraste, los pobladores de las zonas más afectadas eran quechuablantes, de cultura oral. Además, SL optó por camuflarse entre la población, lo que empeoró la guerra, pues el desentendimiento y la invisibilidad derivó en actos crueles y sanguinarios.

Casi al final del conflicto, surge un pequeño *boom* de películas regionales, es decir, fuera de la capital peruana. El cine regional se define como el conjunto de producciones cinematográficas fuera de Lima Metropolitana, los cuales se han realizado con presupuesto particular y con limitados recursos, tanto a nivel material como técnico. A partir de 1996, empieza un “*boom*” de este tipo de cine que es representado por aproximadamente 200 largometrajes y más de 60 realizadores de 16 regiones del Perú. Se estima que son aproximadamente 200 producciones y 60 directores en casi dos décadas, desde 1996 (Bustamante y Luna, 2016). En estas producciones, llama la atención la predominancia del género ficcional de terror, sobre todo en Ayacucho, la zona más azotada por la violencia. Para Bustamante y Luna (2017), los personajes míticos de este género representan a los agentes del terror de la guerra interna (1980-1990), tanto internos (jarjachas) como externos (pishtacos).

En este sentido, dicho *boom* de películas de horror que surgieron en la década posterior de la guerra interna peruana es parte de establecer una “teodicea” (Ortega, 2008), es decir, una gran explicación frente a la brutalidad de la violencia irracional, contrapuesto a un discurso oficial lineal, el cual se ha limitado, muchas veces, a borrar a sus víctimas, a explicar el fenómeno como una necesidad política, a excluir o esconder el testimonio, o a seguir con la estigmatización bajo el rótulo de “terroristas” a quienes intentan aunque sea recordar esta nefasta época. En este aspecto,

el cine regional de las últimas dos décadas se ha constituido como un espacio imaginario alternativo para plantear narrativas fragmentarias sobre los acontecimientos traumáticos (Das, 1999) desde la complejidad de contextos culturales diversos y heterogéneos. La ficción representa un proceso para encontrar ciertas claves de “conocimientos envenenados” (un término de Veena Das [2008b]) así como un espacio para negociar significados. Asimismo, tanto la producción como la recepción de estas películas con relativo éxito pueden deberse a una necesidad latente, no dicha, de aplacar/generar el duelo, de lo que Paul Ricoer (2000) llama “la memoria herida”.

En este contexto, es relevante pensar en cómo este fenómeno del cine regional puede insertarse en los mecanismos de la postmemoria y observar en qué medida es factible utilizarlo para el análisis. La postmemoria es un término acuñado por Marianne Hirsch para denotar el fenómeno de construcción de memoria sobre eventos traumáticos por parte de una generación que no estuvo expuesta directamente a estos, sino por mediación de sus familiares: “These experiences were transmitted so them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right” (Hirsch, 2008, p. 107). Así, se percibe un componente fuertemente afectivo, subjetivo e interactivo (primera-segunda generación) para poder generar el mecanismo de postmemoria, el cual se materializa en obras artísticas visuales (fotografía, cine, dibujo, caricaturas, etc.). Hirsch plantea que el sufijo “post” implica continuidad en un intento por plasmar estos eventos que exceden la comprensión y que se van perdiendo ineluctablemente a través de una memoria comunicativa (de la primera generación) para dar paso a una “memoria cultural” de los que quedan (segunda generación) (Quílez, 2014). En este sentido, la postmemoria se presenta como “a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience” (Hirsch, 2008, p. 106).

Hirsch evidencia el funcionamiento de este concepto a partir de los hijos de aquellos que sufrieron el Holocausto y, a partir de ello, se quiso aplicar para la lectura teórica de otros contextos en los cuales hubo experiencias similares. Al respecto, Sarlo (2005) critica varios aspectos de esta terminología. Por ejemplo, considera que es imposible recordar hechos que no han sido experimentados directamente por el sujeto. El fenómeno de la mediación propia de la postmemoria, así como su fragmentación, es propio de la sociedad moderna, en la cual el experimentar la memoria de los otros se produce cada vez más mediáticamente. Asimismo, concluye que este fenómeno es generalizable a toda experiencia del pasado, ya que los sujetos intentan entender algo colocándose en el lugar de los que vivieron a partir de la imaginación o el conocimiento: “Toda narración del pasado es una re-presentación, algo dicho en lugar de hecho” (Sarlo, 2005, pp. 129-130). Así, la postmemoria tendría solo como rasgo diferenciador el carácter subjetivo y

fuertemente afectivo del hijo frente a la experiencia del padre, y por el carácter no profesional de esta actividad, pero más allá de eso, no es ni más mediada, ni más fragmentaria (Sarlo, 2005, pp. 130-131).

Sin descartar totalmente la terminología, como lo hace Sarlo, se comulga más con la crítica de Ciancio (2015), quien plantea dos giros fundamentales en el concepto de postmemoria de Hirsch. Primero, no se puede universalizar la aplicación del análisis de postmemoria, el cual responde al contexto principalmente del Holocausto. Este suceso tiene más de setenta años y, por lo tanto, cuenta con un arduo trabajo de memoria en los medios de comunicación y sirve como un antecedente (universal) de la barbarie, y como símbolo de derrota de la misma, a manos de un Estado que se constituye actualmente con un poder hegemónico. Por ejemplo, Quílez (2014) refiere la serie Holocausto (1978) de la cadena NBC, con 20 millones de espectadores, como el inicio de la creación de archivos de memorias de los supervivientes. Al respecto, en países como los de Latinoamérica, recién se concluyen varios conflictos o todavía se está inmerso en ellos. Incluso, tal vez sea más conveniente referirse a “postconflicto”, tal como se concluyó en el Congreso Internacional “Posmemoria y conflicto en el mundo contemporáneo” (Medellín, 27-28 de abril de 2017). Muchas de estas guerras duran ya varias décadas (como el caso de Colombia) y, a pesar de que los gobiernos han declarado el fin de dichos conflictos, esto se ha hecho de manera más desiderativa que real, pues es evidente que las diásporas de los grupos subversivos siguen latentes en concomitancia con la ineficiencia estatal, el contexto de injusticias e inequidades sociales y económicas. Aunado a ello, existe un “pacto denegativo”, es decir, un “desconocimiento o conocimiento negado” (Ciancio, 2015, p. 510) producto de la fuerte estigmatización del conflicto de todas las instancias sociales, y muchas veces motivado sistemáticamente por estados dictatoriales y corruptos.

Segundo, con respecto a lo anterior, referirse a una “segunda generación” en términos de Hirsch resulta irreal, no solo por lo reciente de los eventos, sino también por los restos de un conflicto que se resiste a acabar y que impregna, todavía, a las recientes generaciones. En esta medida, Ciancio (2015) propone extender esta denominación a no solo los que “no estuvieron allí”, sino que estuvieron como testigos involuntarios o que fueron muy pequeños y, de igual manera, estuvieron expuestos a situaciones de violencia extrema. Asimismo, es incongruente representar el trauma como herencia indirecta (a nivel simbólico o imaginario), cuando más bien su característica es la exposición a lo real.

Lo simbólico, tal como lo propone el psicoanálisis lacaniano, es una instancia que permite al ser humano hacer inteligible el mundo que habita a partir del len-

guaje. En este sentido, se entiende que el trauma es la perturbación de “lo real” (instancia que no puede ser aprehendida por el ser humano excepto en sus perturbaciones) en la red simbólica a partir de sus efectos. Das (2008b) prefiere usar términos como “conocimiento envenenado”, el cual genera “atmósferas” que cubren la cotidianidad y generan prácticas sociales diversas. No obstante, en Das también hay una recuperación de términos del psicoanálisis como “trauma” (2008a) y también observa sus implicancias sobre todo desde la agencia y la cotidianidad. En otras palabras, también su propósito es indagar en las perturbaciones que genera en las personas la violencia y cómo ellos intentan reconstruir su vida actual.

Tomando en cuenta la discusión anterior, en el presente artículo se analizarán tres películas regionales peruanas (*Pishtaco*, *Qarqacha* y *El misterio del Kharisiri*) a partir de algunas claves proporcionadas por el concepto de postmemoria. En primer lugar, suponen creaciones artísticas postconflicto armado interno peruano, es decir, luego del 2000, en que el Estado, al menos oficialmente, declaró la finalización. En este sentido, se recalca que los directores, si bien bastante jóvenes, sí pudieron ser testigos directos de los eventos traumáticos. No obstante, a diferencia de la primera generación de la *Shoah*, sí habría una intención de narrativizar, a partir de la simbología mítica, el trauma, tarea que, desde la postmemoria, la realizan desde ya esos jóvenes productores para construir una memoria cultural. En segundo lugar, se evidencia el uso de lo cinematográfico, propio del fenómeno de postmemoria, en que lo visual o audiovisual se sobrepone más bien a lo textual. En este aspecto, también habría una influencia de la cultura oral andina. En tercer lugar, interesa el aspecto de la metástasis del trauma, es decir, en términos de Hirsch (2008), “*the resonant aftereffects of trauma*” (p. 106), pues se podría relacionar con una lectura diacrónica y social del trauma en tanto eventos que se ramifican y se evidencian solo a partir de su consecuencia (síntomas). Esta lectura la proporciona Slavoj Žižek (2003). Asimismo, se puede encontrar una variación en el concepto de heterogeneidad utilizada por Antonio Cornejo Polar (1996), para denotar ese “resto” (en términos psicoanalíticos) que se resiste a la simbolización y a una deseada armonía cultural (sincretismo). Al respecto, se puede leer también en clave de postmemoria dicho trauma implantado por un conflicto cultural que viene desde la Colonia y que cobra vigencia a partir de resignificar mitos.

De aquí que sea relevante el estudio de los personajes míticos en las películas ayacuchanas de horror en cuanto que articulan la construcción de la memoria sobre sucesos traumáticos de violencia durante la guerra interna peruana. Se trata de enmarcar estas prácticas artísticas dentro de contextos mayores en los cuales los significados sobre la violencia se negocian en búsqueda de dignidad. En este sentido, se puede decir que este tipo de cine funciona de dos maneras: (1) como

acción política de reparación y (2) como manifestaciones de acontecimientos que afectan al presente de manera soterrada y desestabilizan el ámbito simbólico. Al respecto, coincido con Ortega cuando dice que “el arte y la ficción son dos modos fundamentales de imaginar y concebir procesos sociales muy concretos” (2008, p. 61). En ellos se pueden encontrar esos “conocimientos envenenados” a los que hace referencia Das, los cuales fragmentan las realidades y buscan comunicar.

A continuación, se realizará el análisis del *Pishtaco* (Ayacucho, 2003), de José Martínez Gamboa y de *Qarqacha, el demonio del incesto* (Ayacucho, 2002), de Melitón Eusebio.

El pishtaco: la mirada del otro radical

El pishtaco (“pisthacu” en la película) se denomina también “nakaq”, que proviene del verbo nakay (degollar), en la zona centro de la sierra; y en la zona del sur andino (Cuzco y Puno) y Bolivia se le denomina Kharisiri o Kharikhari, palabra de origen aymara, quien es imaginado como un monje. Todos estos personajes tienen en común las prácticas criminales cuya función es sacar la grasa de las personas para diversos usos relacionados con la modernidad (desde engrasar campanas, aceite de aviones, cohetes, fabricación de medicinas). En quechua, “pishtac” significa cortar en tiras o descuartizar. Incluso, hace algunos años surgieron en Lima los sacaojos, los cuales eran encarnados por médicos que extraían estos órganos para venderlos en el extranjero (Zapata, 1989). Por otra parte, este degollador aparece desde la Colonia, a pesar de que existen algunos parecidos con ciertos personajes prehispánicos (Ansión, 1989; De Pribyl, 2010). Así, tenemos las versiones de algunos cronistas como Cristóbal de Molina, Blas Valera, Gacilazo de la Vega, quienes relatan ciertas prácticas rituales relacionadas con la degollación, con la finalidad de beneficiar a la comunidad (Ansión, 1989).

Sobre el origen, los primeros recopiladores, como Arguedas (1953) y Morote Best (1998) aluden a la figura del degollador como de procedencia preincaica (cultura moche o kotosh). Esta hipótesis es sustentada posteriormente por Szeminski (1989), Ansión y Sifuentes (1989), Granda (1989). En contraste, De Pribyl (2010) sustenta un origen en el medioevo europeo, en la figura del verdugo, que se desarrolla hasta el siglo XVII. En todo caso, todos estos autores coinciden en que dicho personaje representa momentos de ruptura cultural, como fue el proceso colonizador español, aunque este mito se revitaliza cada vez que ocurren signos de violencia asignados a otro externo (ver además Degregori, 1989; Vergara y

Ferrúa, 1989; Zapata, 1989; Rojas, 1989; Sifuentes, 1989). Solo para citar dos ejemplos: en el 2009, la policía peruana informa acerca de la detención de los integrantes de la banda “Los pishtacos del Huallaga”. Según refirió a la prensa Felix Murga, Jefe de la Dirección de Investigación Criminal (Dirincri), estos criminales se dedicaban a vender grasa humana por un valor de hasta 15 000 dólares el litro para elaboración de cosméticos (Radio Programas del Perú, 19 de noviembre de 2009). Un segundo ejemplo más actual sucedió en el año 2016, en el distrito de Ate-Vitarte, localidad de Huaycán, en Lima. Se corrió el rumor por las redes sociales de que los pishtacos habían raptado a una niña, la habían asesinado y abandonado el cuerpo con un fajo de billetes. Días después, se capturó a dos personas desconocidas en la zona que realizaban un trabajo como encuestadores acusándolos de ser los culpables. La policía tuvo que intervenir para rescatar a estas personas, lo que generó una ola de violencia de un contingente de pobladores quienes acusaban a la autoridad de encubrir a los criminales (Portocarrero, 2016).

La película de Martínez Gamboa retoma los momentos de los peores años de la guerra interna (una transmisión radial nos informa que el primer asesinato del pishtaco se realizó el 12 de junio de 1987) para situar todos los acontecimientos relacionados con este ser mítico. La historia tiene lugar en los alrededores de la ciudad de Huamanga, una especie de frontera entre el campo y la zona urbana. Luego de algunos asesinatos, una junta vecinal decide capturar al asesino a quien identifica como un pishtaco por la naturaleza de los crímenes (degollamiento). El primer homicidio es contra un tal Mateo, cuya mujer, Teodora, queda desconsolada y enloquece. Desde este suceso, toda la película gira en torno a las conjeturas de los vecinos sobre el asesino y sus intentos frustrados por atrapar al verdadero criminal. Finalmente, todos los involucrados en la caza del pishtaco son liquidados horriblemente y descuartizados durante noches sucesivas. Así, se intuye que las muertes continuarán indeterminadamente.

Se debe observar también las dos primeras escenas: en la primera, aparece la imagen de un personaje que teclaa una máquina de escribir; de este modo, se nos sugiere que es quien va a redactar la historia. La siguiente escena muestra a una mujer cocinando a leña, quien cuenta a sus hijos, en quechua, quiénes son los pishtacos. Estas dos escenas se encuentran desvinculadas de la historia en sí y constituyen una especie de marco de “realidad” dentro del cual transcurre la historia “ficcional” del pishtaco (a modo de metaficción). Estos dos momentos muestran, por un lado, al sujeto letrado que compone e interpreta intelectualmente la figura del pishtaco (al final, es evidente esta intención); por otro lado, al sujeto andino que transmite la historia de modo oral y también interpreta al pishtaco desde el saber popular. Estas dos escenas le otorgan un significado importante a la pelícu-

la, ya que constituyen un intento por hibridar estas dos tradiciones y construir la historia. En ambos casos, la figura del pishtacho simboliza la intromisión de otro ajeno a la comunidad, el cual se presenta como irreconciliable con el orden social y moral endogámico. De este modo, su presencia es en realidad ausencia comunicativa, intromisión y violencia. Como plantea Ansión (1989):

La creencia en los pishtaco demuestra el profundo temor existente ante el grupo social que supuestamente los envía para sacrificar cruelmente a gente inocente. Se manifiesta así una desconfianza radical frente al mundo exterior, que es hoy el mundo del blanco, el mundo dominante que arremete y del que hay que protegerse replegándose en lo suyo (p. 9).

La película, dirigida por José Antonio Martínez Gamboa, muestra una escena clave en la cual aparece este personaje en su morada, jugueteando con un par de ojos con sus manos y observando a un par de víctimas, quienes cuelgan del techo, inertes y ensangrentadas. La escena transcurre en la noche, solo la música de fondo, bastante fúnebre y monótona, se escuchará durante todo este periodo. La primera toma son los ojos del pishtaco en primer plano; se observa también que su rostro está salpicado de sangre. La mirada es tensa, fría, casi no tiene pestañas, por lo cual le confiere más animalidad en la mirada. La cámara entonces empieza un juego de “diálogo” entre los ojos de este personaje y los objetos que cubren su mirada, lo cual genera un contrapunto asombroso. El enfoque es selectivo, se propone mostrar lo que es esencial para develar, y al mismo tiempo oculta. Nunca podemos observar totalmente el rostro del personaje y obtenemos solo algunos elementos clave: la gorra negra de lana, la parte superior de la nariz, las botas de militar, las manos que juegan con unos ojos ensangrentados. En algún momento, percibimos un enfoque de todo el cuerpo del pishtaco visto desde arriba, por lo cual no podemos captar su rostro. Así, se nos muestra sin mostrar, el tipo de enfoque permite solo una mirada al sesgo, oblicua, que retiene el anonimato del criminal.

Esta escena resume toda la trama de la película: la imposibilidad de identificar al pishtaco. Los dos linchamientos de los comuneros terminan siendo errados, ya que ninguno de los personajes es un pishtaco “de verdad”. La tensión, entonces, gira en torno a “un casi”, a los hechos contingentes que impiden la culminación de la justicia vecinal. En las otras escenas de asesinatos, el pishtaco también es mostrado solo en detalles claves: las botas militares, un cuchillo y, en una oportunidad, también una pistola. De este modo, los elementos reveladores se convierten, en realidad, en una identidad ambigua y ubicua al mismo tiempo (cualquiera puede tener esos rasgos y estar en todas partes). No obstante, la relación con el

militar es la más próxima para el personaje, aunque no es del todo concluyente. Esto también manifiesta la ambigüedad con que se podía delatar o no delatar a alguien dependiendo de su jerarquía y poder. Así, el grado de culpabilidad se convertía en rasgo casi inmanente en las personas que menos poder detentaban, en cuanto que era mucho más probable que los militares, a pesar de que eran “evidentes” sus participaciones abusivas en contra de la población, siempre encontraban mecanismos para limpiarse de culpa. La arbitrariedad total del régimen militar en Ayacucho genera también un imaginario de anti-progreso, ya que no existe un futuro seguro. Todo el horizonte se construye constantemente en el presente, a partir de las contingencias y el azar.

De esta manera, se construye ideológicamente el temor social y un desorden que se basa en la coacción pura. Así, la imposibilidad de acertar con la identidad del pishtaco termina representando también la imposibilidad de regresar a una armonía en la comunidad andina y el vivir constantemente en la zozobra, producto de la intromisión exterior. La fragmentación en los detalles cuasi militares que no son concluyentes en el pishtaco también reflejan la imposibilidad de la mirada total, de la mirada acusadora frente al sujeto de poder. Se podría decir que esta mirada al sesgo de la cámara, este mostrar sin mostrar, es la mirada del sujeto subalterno que no ve porque no quiere ver. En otras palabras, mirar directamente al personaje se transformaría inmediatamente en una mirada de poder la cual no detentan los comuneros y esto ocasionaría consecuencias que los perjudicarían. También, y más importante aún, es que una mirada develadora significaría la simbolización de un hecho traumático, de “lo real” imposible en términos lacanianos, por eso es que esta mirada debe dar rodeos, nunca fijar el objeto deseado, acercarse y justo cuando se lo tiene enfrente, bajar la mirada, vagar en detalles que no sirven para aclarar la identidad. En otras palabras, el sujeto de coacción es un significativo vacío cuyo objetivo y misión es imposible simbolizar.

En la película *Pishtaco*, se representa a este ser mítico como un ser evanescente, ubicuo e imposible de identificar. La cámara casera y las tomas bastante precarias se las ingenian para que el espectador –y también los personajes– nunca puedan tener la certeza total de la identidad del pishtaco. El efecto de incertidumbre generado implica la imposibilidad inherente de conocer al perpetrador de los crímenes porque la comunicación está anulada: este ser no habla, sus asesinatos son cometidos en soledad, nunca deja un mensaje escrito, nadie ha escuchado su voz. Una primera hipótesis para esta película lleva a plantear, evidentemente, que este agente perpetrador inubicable –invisible– constituye el intento por descifrar al “otro” que irrumpe la tranquilidad comunitaria para instaurar un estado de terror permanente.

El acierto de esta película, al margen de que pueda ser muy dudosa la calidad de las actuaciones y edición, es que mantiene siempre a la sombra a este “otro” radical, inescrutable, y solo nos brinda ciertos indicios que pueden ser descifrados como elementos característicos de los militares y senderistas que irrumpieron las comunidades y ciudades de la sierra para entablar la guerra interna peruana durante dos décadas.

El Jarqacha, demonio del incesto: la violencia dentro de la comunidad

Esta segunda película, dirigida por Melitón Eusebio (2002), utiliza al “qarqacha”, ser mítico andino, para interpretarlo enmarcado en un contexto de violencia contemporánea. En esta película, se tiene a tres estudiantes universitarios de Antropología que han llegado para estudiar el nivel de pobreza en que vive esta población, pero su intención inicial se ve trastocada por la aparición del qarqacha. El primer encuentro es solo auditivo, es decir, solo escuchan los rugidos de este ser que deambula por el pueblo. Para empeorar la situación, el alcalde del pueblo no quiere colaborar con ellos, diciendo que solo vienen para “joder”. Buscando dónde pasar la noche, se encuentran con una escena dramática: en una choza derruida y vacía, yace una señora llorando desconsoladamente sobre el cadáver de su hermano. Solo ella lo está velando. A la mañana siguiente, arrastra el ataúd para enterrarlo y se esclarece lo que uno ya podía intuir: antes de ser cubierto por la tierra, la señora besa inconsolablemente en la boca a su hermano; inmediatamente, los pobladores se acercan iracundos arrojándole piedras y pidiéndole que se vaya. Esta primera escena muestra de soslayo el terrible pecado del incesto y la reacción de la comunidad que condena tal hecho. Esta situación se repite, pero ahora sí observamos al monstruo matando a los pobladores y persiguiendo a los estudiantes. De este modo, la comunidad se arma con sogas y picos y logra atrapar al qarqacha, quien es el alcalde incestuoso. Así, los estudiantes serán testigos de cómo el qarqacha transgrede el orden comunal a partir del incesto, pecado que rompe la estructura familiar básica.

De esta manera, el qarqacha es un personaje que irrumpe el orden desde el espacio interno comunitario, identificado como un objeto siniestro, lo que para Freud se identificaba con la cosa familiar, cercana que se presenta como un mal latente, ominoso. El qarqacha, quien debe su nombre al ruido que produce, “jar, jar, jar, jar...”, es el monstruo que aterroriza a una población comiéndose a la

gente y cambiando de apariencia de hombre a la de un animal espeluznante. Esto es debido a un pecado muy grave: la transgresión con la norma del parentesco. El incesto puede haberse producido entre un padre y su hija, y una madre con su hijo; en ambos casos, los implicados se transformarán en un animal indefinido (un cerdo, un asno, una llama, un perro, etc.) de proporciones terroríficas y que se dedica a caminar por los campos y devorar personas. La solución de la comunidad consiste en cazarlo con una soga de llama y esperar su transformación en ser humano.

Al igual que en *Pishtaco*, existe en esta película la referencia a un contexto violento a partir de la presencia de un personaje mítico, solo que el elemento que irrumpe el orden surge desde dentro. Por ello, la hipótesis planteada en esta parte es que el qaraqacha se puede leer como el síntoma de perturbación comunal a partir del enajenamiento de su estructura parental. De modo más contextualizado, se puede decir que la violencia política sufrida por las comunidades no es solo producto de fuerzas externas, sino también como una perturbación ominosa interna, encarnada en la desestructuración fundamental de la familia nuclear. Para ello, se recurre a la referencia del incesto, un tabú casi universal que permite controlar el orden en la reproducción humana. Así, la transgresión parental, el sexo con la hija, implica la animalidad pura, el alejamiento de los códigos de conducta humana y la cultura. De este modo, lo salvaje que destruye la vida familiar y, por extensión, la comunal, se observa como la metáfora de desestructuración a partir del entorno enajenado de la guerra.

Enfatizando un poco más en la demostración de dicha relación, se puede recordar que la guerra interna generó discordia entre los propios habitantes de una comunidad y entre comunidades, que antes de ello, habían tenido una relación saludable. Por ello, la guerra interna peruana decayó en una guerra fraternal, obligados por la necesidad básica de la supervivencia. Además, el conflicto armado tuvo como característica a un agente de poder que era invisible y, sobre todo, ubicuo, que podía estar en todas partes, incluso, en su versión más paranoica, dentro del propio hogar. Es preciso recordar esa frase que usaba Sendero Luminoso para amedrentar a los posibles traidores: “El partido tiene mil ojos y mil oídos”. Asimismo, la traición suponía, en primer lugar, ser tildado de “cabeza negra” y, luego, de una muerte horrorosa. Así, se marcaba a la víctima con términos que la anulaban desde su denominación, transformaban al sujeto en objeto de violencia y, ciertamente, con el estigma a cuestas, se debía esperar un final de lo más terrible. Muchas veces, esta animalización conducía a la desestructuración en las relaciones comunales más cercanas, ya que se debía desconfiar de todos.

Este fenómeno podía ser incitado también desde los agentes de poder estatales, a través de las amenazas y torturas. Por ejemplo, se ha demostrado a partir de las investigaciones llevadas a cabo por la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú (Comisedh, 2003) que la violación había sido sistematizada como un mecanismo de coacción simbólica hacia los pobladores. Esta tortura era practicada, además, delante de los otros miembros de la familia, quienes se sentían totalmente impotentes frente a esa fuerza descomunal que podía hacer todo lo que quisiera con ellos. Así, la violación, como la forma más cruel de dominación de los cuerpos, contenía un mensaje de poder absoluto y abusivo para toda la comunidad. Esto generaba que se desestructurara el orden social desde su instancia más fundamental, la familia nuclear, quienes, a partir de la expectación de este acto eran rebajados a la animalidad, expuestos a los otros miembros en la desnudez perversa que aniquilaba a los individuos. La violación funcionaba como el acto simbólico que, por extensión, implicaba también violación por parte de los miembros familiares, penetración de la fragilidad del cuerpo a partir de la impotencia de la mirada que se presentaba, entonces, como cómplice, exposición de ese sujeto cercano en una dimensión horrorosa. Se tiene, de esta forma, la lógica de un “nosotros siniestro”.

De esta manera, se puede ver al qaraqcha como representación de un nosotros siniestro, que representa la desestructuración comunal desde su propio seno. En este sentido, la latencia del mal interno aparece como lo abyecto. Este término utilizado por Judith Butler (2002) se define como un otro que se encuentra en el límite del reconocimiento de lo humano. Así, lo abyecto sirve para enmarcar la denominación del nosotros e implica un reconocimiento, por negación, de nuestra identidad. En este sentido, se plantea que el qaraqcha es el sujeto animalizado cuya ambigua forma que oscila de lo humano a lo animal significa ese problema para categorizarlo dentro de un nosotros. En este aspecto, no es casual que este ser transite los linderos de la comunidad, es decir, el margen de lo habitable (las chacras, el campo, etc.). Asimismo, su actuar se desarrolla en la noche. Es decir, pertenece a lo liminal, problemático para asimilar como parte de un nosotros.

Otra característica de este ser, al igual que del pishtaco, es la imposibilidad de tener lenguaje, que representa la escisión de la instancia del orden simbólico. Solo puede emitir el reiterativo “jar, jar, jar...” que se presenta como imposibilidad comunicativa, un espectro de lenguaje inacabado como un tartamudeo *ad infinitum*. Esto y su apariencia semihumana son la única referencialidad de su antigua condición de miembro de la comunidad. Puesto así, el qaraqcha es un humano bestializado o, si se quiere, una bestia humanizada, cuya inhumanidad ha sido delatada, expuesta, desnudada y violada. Es decir, eso inhumano, bestial

ya habitaba entre nosotros y solo se ha corroborado a partir de su exposición en su dimensión de lo real. Por ello, la transmutación constante es el juego necesario de la ambigüedad y del borramiento de su realidad para delatar lo real, en el sentido lacaniano del término. Esta coincide con la definición de síntoma como “una causa que precede a su consecuencia”, una perturbación en la cadena significativa que antecede a su causa y que solo puede vislumbrarse a partir de sus efectos:

El trauma no tiene existencia propia previa a la simbolización; sigue siendo una entidad anamórfica que gana su coherencia solo retrospectivamente, vista desde dentro del horizonte simbólico: su coherencia proviene de la necesidad estructural de incoherencia del campo simbólico (Žižek, 2003, p. 53).

Con Das (2008a) se puede decir que el jarjacha representaría, de manera latente, la emergencia del “conocimiento envenenado” que cubre la cotidianidad y la perturba como una “atmósfera” casi irrespirable que envuelve a los sujetos. La sensación de sentirse atacados desde el interior, incluso desde los más cercanos, lo ominoso que habita permanentemente entre ellos. Frente a esta condición de lo siniestro, al igual que en *El pishtaco*, la comunidad impondrá la justicia comunal como una manera de remediar el problema. Así, el castigo supondrá un desconocimiento de ese nosotros estigmatizado y la desnudez humana, paradójicamente, descubrirá la desnudez de la bestia. El pasaje de la película en la cual los comuneros observan la certeza de sus preconcepciones es ilustrativo al respecto: se devela que el sospechoso era la bestia. Así, el reconocimiento de lo humano (tal persona) supone el reconocimiento del animal. La fantasía, se corresponde con la realidad transmutada; el sujeto es expuesto en su “verdadera” dimensión. Nuevamente, tenemos aquí la lógica del síntoma, que se reproduce incesantemente a pesar de la muerte física de eso perturbador.

Conclusión

La postmemoria interesa en cuanto permite pensar los procesos de simbolización de los traumas posconflicto. Con Ciancio (2015), se determina que el término es útil para que no se siga la misma lógica del contexto sobre el que ha sido aplicado por Hirsch, el Holocausto, que ya cuenta con más de 60 años. Para el caso latinoamericano, sería conveniente abrir el análisis no solo a una segunda generación sin contacto directo con el conflicto, sino a quienes siendo muy pequeños sí tuvieron la experiencia directa. Por lo tanto, también sería congruente con esta idea hablar de trauma en tanto exposición a “lo real” y no como una “transmisión” generacional.

La lectura diacrónica de la postmemoria permite generar un diálogo entre la metástasis del trauma (Žižek, 2003), la persistencia de la heterogeneidad (Cornejo, 1996) y el “conocimiento envenenado” (Das, 1999), conceptos que aluden por igual a una persistencia traumática de acontecimientos que significaron grandes rupturas históricas. Para el caso propuesto de las películas, la intención no solo es analizar los intentos de narrativización sobre el conflicto armado interno peruano, sino indagar las raíces históricas de un choque cultural no resuelto desde la Colonia y cómo ello se muestra como una perturbación en la simbolización de obras artísticas. En esta medida, la postmemoria se puede complementar y enriquecer a partir de estos otros conceptos. La relevancia del presente artículo, entonces, radica en la lectura de dos evidencias cinematográficas a partir de pensar la aplicación de la postmemoria en el contexto de Latinoamérica, el cual recién emerge –o todavía no– de procesos complejos de violencia.

Los intentos de simbolización del conflicto armado interno peruano (1980-2000) se evidencian a partir de una generación que vivió muy joven el conflicto en el cine regional de Ayacucho (foco de la violencia), especialmente en el cine de horror. Los eventos traumáticos se ven narrativizados a partir de dos personajes míticos. Cada uno de estos presenta una perspectiva distinta de los acontecimientos: el pishtaco supone la arbitrariedad y ubicuidad de un otro siniestro que ejerce una violencia irracional; el qarqacha encarna lo siniestro dentro de lo familiar, síntoma de desestructuración comunal, que se expresa en esa atmósfera perversa que rodea en la cotidianidad a los individuos expuestos a una violencia extrema.

En esta medida, los discursos e imágenes producidos en el cine de horror ayacuchano implican narrativas que se insertan en contextos en los cuales todavía queda mucho por decir acerca de la violencia y el dolor vividos. Este contar no se realiza de manera directa, sino a través de metáforas, lapsus, silencios que hacen que el acontecimiento sea maquillado, “embellecido”, para poder ser comunicado. Dentro de esta estrategia, encontramos constantemente la recurrencia a apariciones de seres fantásticos y horrorosos, como los pishtacos y qarqachas, los cuales trascienden el plano ficcional e invaden el espacio social a través de rumores. En este sentido, el lenguaje puede adquirir un “carácter infeccioso” (Das, 2008c) y adquiere, de ese modo, un poder performativo y no solo enunciativo. Así, el intento por narrativizar los eventos traumáticos desde la postmemoria son, en realidad, formas de canalizar esta violencia subyacente que se ramifica permanentemente y encarna imaginariamente en monstruos míticos, los cuales resurgen cíclicamente como la misma violencia engendradora.

Referencias

- Ansi3n, J. (1989). *Pishtacos. De verdugos a sacaojos*. Lima: Tarea.
- Ansi3n, J., y Sifuentes, E. (1989). La imagen popular de la violencia, a trav3s de los relatos de degolladores. En J. Ansi3n (Ed.), *Pishtacos. De verdugos a sacaojos* (pp. 61-108). Lima: Tarea.
- Argueda, J. M. (1953). *Cuentos m3gico-realistas y canciones de fiestas tradicionales: folklore del valle del Mantaro, provincias de Jauja y Concepci3n*. Lima: Editora M3dica Peruana.
- Bustamante, E. y Luna, J. (2016). Pantallas peregrinas. *Ideele*, (257). Recuperado de <http://revistaideele.com/ideele/content/pantallas-peregrinas>
- Bustamante, E. y Luna, J. (2017). *Las miradas m3ltiples*. Lima: Universidad de Lima.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los l3mites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paid3s.
- Ciancio, B. (2015). ¿C3mo (no) hacer cosas con im3genes? Sobre el concepto de posmemoria. *Constelaciones: Revista de teor3a cr3tica*, 10, 503-515.
- COMISEDH. (2003) *Abusaruwanku. Violaci3n de mujeres. Silencio e impunidad: la violencia contra las mujeres en el informe de la Comisi3n de la Verdad y Reconciliaci3n*. Lima: Movimiento Manuela Ramos.
- Cornejo-Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dial3ctica: sujeto y discurso migrantes en el Per3 moderno. *Revista iberoamericana*, 62(176), 837-844.
- Cox, M. (Productora), y Mart3nez, J. (Director). (2002). *Pishtaco* [videograbaci3n]. Per3: Magnum Producciones.
- Das, V. (1999). *Critical Events. An Anthropological Perspective on Contemporary India*. Oxford: Oxford University Press.
- Das, V. (2008a). Trauma y testimonio. En F. Ortega (Ed.), *Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad* (pp. 145-169). Bogot3: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Instituto CES; Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Das, V. (2008b). El acto de presenciar. Violencia, conocimiento envenenado y subjetividad. En F. Ortega (Ed.), *Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad* (pp. 217-250). Bogot3: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Instituto CES; Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Das, V. (2008c). En la regi3n del rumor. En F. Ortega (Ed.), *Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad* (pp. 95-144). Bogot3: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Instituto CES; Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Degregori, C. I. (1989). Entre los fuegos de Sendero y el Ej3rcito: regreso de los "pishtacos". En J. Ansi3n (Ed.), *Pishtacos. De verdugos a sacaojos* (pp. 109-114). Lima: Tarea.
- De Pribyl, R. (2010). Evidencias m3dico antropol3gicas sobre el origen del pishtaco. *Revista Peruana de Medicina Experimental y Salud P3blica*, 27(1), 123-137.
- Eusebio, M. (Director). (2002). *Qarqacha. El demonio del incesto* [videograbaci3n]. Per3: Ahora o Nunca Films.
- Granda, O. (1989). El Nakaq, o la recreaci3n de la conciencia 3tnica. En J. Ansi3n (Ed.), *Pishtacos. De verdugos a sacaojos* (pp. 115-122). Lima: Tarea.
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128.

- Morote, E. (1998). *El degollador: Historia de un libro desafortunado*. Lima: Sociedad Científica Andina de Folklore: Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga.
- Portocarrero, G. (2016). Pishtacos: fantasmas y desconfianza. *El Comercio*. Recuperado de <http://elcomercio.pe/opinion/columnistas/pishtacos-fantasmas-desconfianza-gonzalo-portocarrero-152273>
- Ortega, F. (2008) Rehabilitar la cotidianidad. En F. Ortega (Ed.), *Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad* (pp. 15-66). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Instituto CES; Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Quílez, L. (2014). Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional. *Historiografías: revista de historia y teoría*, 8, 57-75.
- Radio Programas del Perú (RPP). (19 de noviembre de 2009). "Pishtacos" vendían grasa humana a mercados europeos. Recuperado de <http://rpp.pe/peru/actualidad/pishtacos-vendian-grasa-humana-a-mercados-de-cosmeticos-europeos-noticia-223666>
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rojas, E. (1989). Los 'sacajojos': el miedo y la cólera. En J. Ansión (Ed.), *Pishtacos. De verdugos a sacajojos* (pp. 141-147). Lima: Tarea.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sifuentes, E. (1989). La continuidad de la historia de los pishtacos en los "robajojos" de hoy. En J. Ansión (Ed.), *Pishtacos. De verdugos a sacajojos* (pp. 148-154). Lima: Tarea.
- Szeminsk, I. (1989). El único español bueno es el español muerto: maten a los españoles. En J. Ansión (Ed.), *Pishtacos. De verdugos a sacajojos* (pp. 10-60). Lima: Tarea.
- Vergara, A., y Ferrúa, F. (1989). Ayacucho: de nuevo los degolladores. En J. Ansión (Ed.), *Pishtacos. De verdugos a sacajojos* (pp. 123-136). Lima: Tarea.
- Zapata, G. (1989). Sobre ojos y pishtacos. En J. Ansión (Ed.), *Pishtacos. De verdugos a sacajojos* (pp. 137-140). Lima: Tarea.
- Žižek, S. (2003). *La metástasis del goce: seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires; Barcelona: Paidós.