

NOMBRE DEL TRABAJO

**Carlos Cevallos - Tesis - Crisólogo (final)  
.docx**

RECUENTO DE PALABRAS

**34301 Words**

RECUENTO DE CARACTERES

**176058 Characters**

RECUENTO DE PÁGINAS

**88 Pages**

TAMAÑO DEL ARCHIVO

**8.0MB**

FECHA DE ENTREGA

**May 24, 2023 2:01 PM GMT-5**

FECHA DEL INFORME

**May 24, 2023 2:02 PM GMT-5****● 5% de similitud general**

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para cada base de datos.

- 4% Base de datos de Internet
- Base de datos de Crossref
- 3% Base de datos de trabajos entregados
- 1% Base de datos de publicaciones
- Base de datos de contenido publicado de Crossref

**● Excluir del Reporte de Similitud**

- Material bibliográfico
- Material citado



Universidad de Ciencias  
y Artes de América Latina

**4** Facultad de Diseño y Comunicaciones  
Carrera Profesional de Comunicación

**Los componentes cinematográficos del cine Ayacuchano de  
terror producido entre 2002 y 2010**

**34** Línea de investigación:

Narrativas cinematográficas y televisivas

**Proyecto de tesis presentado por:**

Carlos Alonso Cevallos Vargas

**Asesor:**

Jesús Crisólogo Galván

**Lima, 2020**

Carlos Alonso Cevallos Vargas

<https://orcid.org/0000-0001-8918-5918>

Jesús Martín Crisólogo Galván

<https://orcid.org/0000-0002-3888-9373>

# INDICE

Resumen

Abstract

Introducción

1. Planteamiento del problema
  - 1.1. Descripción de la situación problemática
  - 1.2. Formulación del problema
  - 1.3. Objetivos de investigación
  - 1.4. Justificación
  - 1.5. Limitaciones
  - 1.6. Viabilidad
  
2. Marco Teórico
  - 2.1. Antecedentes
  - 2.2. Bases teóricas
  - 2.3. Definición de términos básicos
  
3. Marco Metodológico
  - 3.1. Diseño de investigación
  - 3.2. Operacionalización de variables
    - 3.2.1. categoría
    - 3.2.2. Definición operacional/conceptual
  - 3.3. Población, muestreo y muestra
  - 3.4. Técnicas e instrumentos de recolección de datos
    - 3.4.1. Descripción de instrumentos
    - 3.4.2. Validación de instrumentos por expertos
  - 3.5. Técnicas para el procesamiento y análisis de los datos
  
4. Resultados

## 5. Discusión, conclusiones y recomendaciones

### 5.1. Discusión

### 5.2. Conclusiones

### 5.3. Recomendaciones

## 6. Fuentes de información

### 6.1. Fuentes bibliográficas

## 7. Anexos

### 7.1. Matriz de consistencia

### 7.2. Ficha oficial de las tres películas analizadas

### 7.3. Validación de instrumentos

### 7.4. Cartas de Consentimiento de los entrevistados

### 7.5. Cuestionario de las entrevistas

### 7.6. Formato de análisis de las películas

### 7.7. Posters de las películas analizadas, capturas de pantalla y sinopsis de cada una

## Los componentes cinematográficos del cine Ayacuchano de Terror producido entre 2002 y 2010

### Resumen

Esta investigación tuvo como objetivo describir los componentes cinematográficos que configuran al cine de terror ayacuchano producido entre 2002 y 2010. Para esta investigación de tipo cualitativa se utilizaron como instrumentos una serie de entrevistas a profundidad realizadas a diversos individuos vinculados con este cine, así como el análisis de 3 películas a través de una ficha de observación. Los principales resultados del estudio indicaron que el cine de terror ayacuchano producido entre 2002 y 2010 se ha caracterizado por su montaje sintético dilatado, su manejo de las atmósferas visuales y sonoras, así como por la presencia de una narrativa compleja que hace interactuar los arquetipos de la tradición oral andina local con los esquemas del cine de terror estadounidense de los años 80's y 90's, añadiendo complejidad a sus relatos por medio de una crítica hacia las figuras de autoridad y las costumbres de la sociedad andina moderna. Esto ha llevado a concluir que el cine de terror producido en dicha región posee una identidad que distingue a sus relatos del resto de producciones de terror procedentes de América latina, una identidad que se ha definido por su visión de los problemas y traumas del poblador andino moderno: producto del choque de la modernidad con el estilo de vida tradicional de las comunidades andinas. Finalmente, se recomienda continuar con otras líneas de investigación asociadas al tema, cómo estudios sobre la evolución del cine de terror en otras regiones andinas, o la investigación de la relación que existe entre las cinematografías de ciertas regiones del país con algún género en particular (cómo la relación entre el cine puneño y el melodrama).

**Palabras claves:** cine ayacuchano, cine ayacuchano de terror, componentes cinematográficos, producción cinematográfica

### Abstract

This research was aimed to describe the cinematographic components that make up the horror cinema made in the Peruvian region of Ayacucho, made between 2002 and 2010. For the purpose of this qualitative research, a series of in-depth interviews with various individuals linked to this cinema were used as instruments, as well as the analysis of 3 films through an observation sheet. The main results of this study indicated that the horror films made in Ayacucho between 2002 and 2010 have been characterized by their dilated synthetic montage, their handling of audiovisual atmospheres, as well as the presence of a complex narrative that interacts the archetypes of the local Andean oral tradition with the schemes of the American horror cinema from the 80's & 90's, adding complexity to their stories through a criticism of the authority figures and mores of modern Andean society. This has led to the conclusion that the horror cinema produced in this region has an identity of its own, one that distinguishes its stories from the rest of Latin America's horror oeuvre. An identity that it's defined by its vision of the problems and traumas related to the modern Andean population: a product of the clash between modernity & the traditional Andean

lifestyle. Finally, it is recommended to continue with other lines of research associated with the subject, such as studies on the evolution of the horror genre in other Andean regions, or the study of the relationship between the cinematographies of certain regions with a particular genre (like the relationship between Puno cinema and melodrama).

**Keywords:** Ayacucho cinema, Ayacucho horror cinema, cinematographic components, film production

## Introducción

A finales de los años 90, en algunas de las regiones más azotadas por la violencia del conflicto armado interno, surgieron una serie de cineastas que, aprovechando el abaratamiento de los equipos de grabación y de las computadoras personales, reinventaron el panorama cinematográfico nacional desde sus propias regiones. Se tratan de películas que carecen de presupuesto formal, que son grabadas con equipos prestados, y que son realizadas en programas de edición piratas, y que sin embargo llenan los espacios en las que son exhibidas durante su itinerante recorrido comercial. El cine regional ha ganado su reconocimiento ante su público a través de historias y personajes que los representan, tanto a través de melodramas, comedias, cintas de realismo social y denuncia, cómo a través del género del horror, siendo este último el más popular y de mayor producción a lo largo de las regiones.

Es así que personajes salidos de cuentos y leyendas de la sierra han renovado su lugar en el imaginario popular gracias a la infinidad de filmes que protagonizan, año a año, en regiones fuera de Lima. Estas películas se inscriben en una nueva vertiente del cine fantástico que podría conocerse como “cine de terror andino”, caracterizado por sus argumentos fantásticos, cargados de violencia y de una mezcla de las convenciones del cine de terror de serie B estadounidense, con motivos y personajes extraídos del imaginario popular. Una fusión producto de una asimilación cultural desde el seno de la tradición oral tan característica de los pueblos andinos.

Las situaciones y conflictos que se dan en estos relatos, así como el bestiario propio de cada película, depende en gran medida de la mitología de la región en la que se produce la cinta. En este contexto, Ayacucho es la región con mayor producción de este tipo de películas y es también la que tiene la mayor diversidad de estos relatos. Así encontramos criaturas como los “pishtacos” (vampiros del cebo humano que suelen ser extranjeros de tez blanca), las “jarjachas” (demonios producto del incesto entre los pobladores al interior de una comunidad), los condenados (espíritus que vuelven de ultratumba), las “Uma” (cabezas de brujas que son capaces de deambular sin cuerpo), etc.

Más allá de la mitología, otros elementos que configuran estas narrativas, y del cine regional de ficción en general, son su seguimiento de la estructura aristotélica y sus problemas para conservar la causalidad en la narración. Por otro lado, el lenguaje audiovisual de estas películas suele presentar problemas en cuanto al montaje de sus escenas, en los diálogos de los actores, el sonido y el raccord; sobre este tema, Bustamante (2017) comenta que la mayoría de estos largometrajes de ficción “(...) no lucen un manejo fluido del lenguaje cinematográfico o del modo de representación institucional (...) sin embargo, declaran

aspirar a ello.” No obstante, las fallas técnicas producto del reducido presupuesto, o de la inexperiencia de los realizadores, no oscurecen el valor de estas películas, las cuales han aprendido a crear su propio lenguaje para transmitir las preocupaciones y miedos subyacentes de sus comunidades. Y a pesar que esto aparece en el cine regional en general, es en aquellos largometrajes pertenecientes al género del horror donde dichas preocupaciones adquieren un matiz mucho más original y diverso: donde las bestias míticas sirven a veces como excusa para presentarnos una visión de la anomia vivida en dichos lugares, que puede llegar a ser una visión muy crítica y descorazonadora.

Esta visión particular del mundo se hace patente en el cine ayacuchano de horror, en donde criaturas como las jarjachas, los pishtacos y condenados vendrían a ser, según Bedoya (2016), la representación figurativa de los miedos y traumas sociales generados por la violencia militar y senderista durante el conflicto armado interno, representando los miedos que aun subyacen entre la población por un mal que puede provenir desde adentro de la comunidad (jarjachas), desde afuera de esta (pishtacos), o del retorno a un período de violencia que podría resurgir desde la tumba (los condenados).

Los aspectos que componen el estilo audiovisual del cine regional de terror y fantasía tuvieron su origen en una carencia de conocimientos técnicos y profesionales por parte de sus realizadores, sin embargo, con el tiempo han ido generando un lenguaje propio a la hora de construir una modalidad narrativa claramente diferenciada del resto del cine occidental, según Castro (2010), estos aspectos narrativos y audiovisuales, que normalmente se han percibido como fallas en la narrativa de este cine, están creando un modo distinto de contar historias cinematográficamente, provenientes de una base en la tradición oral y del video. Fenómenos similares pueden encontrarse en el cine ecuatoriano “bajo tierra” y en cierta parte del cine tailandés moderno (como el de Apitchapong Weerasethakul). Ante esta perspectiva cabe especular cuáles son los componentes que conforman este nuevo estilo audiovisual, y narrativo, en el cine de terror regional; y en especial en Ayacucho, lugar de origen de este subgénero, donde ocurre la mayor producción de estas películas a nivel nacional, y donde se mantienen vivas la cosmovisión y tradiciones que dieron origen a su estética.

Esta investigación nació, en parte, como un intento de visibilizar este cine y sus fenómenos cinematográficos ante una mayor audiencia que esté interesada en el cine de género y el de terror en particular, pero también como un intento de parte de este investigador para profundizar en un tipo de cine que siempre le ha fascinado, ya sea por el ingenio y valentía de sus realizadores a la hora de aventurarse al azaroso mundo del cine, y más aún al desconocido mundo del terror, sin necesitar de previo consentimiento por parte del estado y sociedad peruana; en parte también por la perspectiva de adentrarse a un mundo mítico/social/audiovisual totalmente distinto y lejano de la experiencia propia. Sea como sea, el camino hacia esta investigación comenzó tras descubrir algunas de las películas asociadas a este cine en Internet, particularmente en páginas web dedicadas al almacenamiento y transmisión de videos como YouTube o Dailymotion, y que después de verlas se pudo obtener una nueva mirada sobre un tipo de cine del cual previamente solo

se tenía preconcepciones negativas e hirientes. Fue a través de estos descubrimientos que esta investigación empezó a tomar forma, a medida que se recolectaban más y más artículos, entrevistas y tesis de investigación relacionadas. Al final de este estudio se logró identificar que el cine de terror producido en Ayacucho entre 2002 y 2010 posee una serie de elementos audiovisuales, narrativos y temáticos que son tanto propios de su cine cómo heredados del resto de cinematografías de occidente, elementos propios cómo su preferencia por la dilatación del tiempo y de un montaje más pausado y reflexivo, así como el aprovechamiento de la estética visual de sus cámaras para construir imágenes de una realidad “sucia”, y del manejo del sonido para crear atmósferas cargadas de grandilocuencia y melodrama, elementos característicos de la tradición oral andina.

La presente investigación logró concretar los objetivos propuestos en cuanto a que se pudieron definir los componentes cinematográficos que distinguen el cine de terror ayacuchano (componentes caracterizados por su manejo de las atmósferas, de sus imágenes y su particular estilo de montaje), pero también dio espacio a posibles líneas de investigación futuras, cómo el estudio de otros géneros cinematográficos en otras regiones del Perú, o de la evolución del cine de terror en la sierra actual.

## 14 1. Planteamiento del problema

### 1.1. Descripción de la situación problemática

Los componentes cinematográficos son todos los elementos y códigos que componen la narrativa y el lenguaje audiovisual del cine: la estructura del guion, el estilo del montaje, el tratamiento de la cinematografía, la banda sonora, etc. Son las herramientas que permiten que el director construya el relato que desea contar, y que a su vez permiten encajar a una película dentro de ciertos parámetros de género o estilo. La buena combinación de estos muchos elementos contribuye a definir una estética y una manera de contar historias que sea fácil de identificar para el espectador. En ese sentido, el género del terror es, quizás, uno de los más fáciles de reconocer, precisamente debido a sus numerosas convenciones narrativas y audiovisuales.

Estas convenciones son el producto de la inmensa variedad de formas que tiene el ser humano para definir lo terrorífico en todas partes del mundo. Así, diversos realizadores han sabido cómo construir historias haciéndose valer de los códigos inherentes al cine de terror, pero reorganizándolos de acuerdo a la idiosincrasia e imaginación de sus respectivas culturas. Es por eso que en el panorama del cine de terror internacional uno puede hacerse una idea de lo que es una película de terror hecha en Italia a diferencia de lo que es una hecha en Japón, Estados Unidos o en Inglaterra. Y si bien, el cine que se realiza en dichas partes del mundo procede de un modelo de cine industrializado, muy diferente al tipo de cine que se hace en la capital del Perú y mucho más del cine realizado fuera de Lima, lo cierto es que el ingenio y creatividad de un grupo de cineastas en muchos casos

puede definir un estilo o modo de hacer cine sin la necesidad de tener un gran presupuesto o mucha tecnología a la mano.

Y precisamente eso es lo que ha sucedido en una de las regiones de la sierra sur del Perú desde finales de los 90 e inicios del 2000: En Ayacucho surgieron una serie de cineastas que reinventaron el panorama del cine peruano, produciendo una gran variedad de filmes de diversos géneros y perspectivas desde su propia región. Fue allí, dentro del llamado boom del cine regional, que se produjo las primeras películas de terror fuera de la capital, con títulos como *Qarqacha, el demonio del incesto* (2002), *Incesto en los Andes: La maldición de las jarjachas* (2002) o *Pisthaco* (2003). El principal reclamo de estas cintas es la mezcla de relatos más o menos convencionales de terror con la aparición de monstruos y criaturas de la tradición oral andina, así como de la explotación de miedos y temores locales (como las huellas dejadas por el conflicto armado interno), así como una crítica hacia la corrupción de las autoridades y de la sociedad en las que se ambientan las películas.

En su gran mayoría, las películas de terror andino, y en específico aquellas producidas en Ayacucho, se enmarcan firmemente dentro de las convenciones del cine de género. Esto permite ubicarlas dentro de un ámbito mayor, en contraste con aquellos filmes producidos en Estados Unidos, y con la cinematografía de otras regiones del Perú, como Iquitos, o de la misma capital. De esa forma, mientras que en Hollywood se sigue con una fórmula que proviene de varias décadas de experimentación y estandarización, con un estilo que va desde el horror gótico, pasando por la violencia del más puro cine de *exploitation*, hasta llegar a estilos más modernos como el *found footage*, en el caso peruano este fenómeno es más bien reciente. Películas como *Cementerio General* (2013) poseen un estilo claramente influenciado por el cine estadounidense, aunque sin ofrecer mayores alteraciones o innovaciones en lo que respecta al manejo del lenguaje y narrativa cinematográfica, es decir son meras imitaciones de las formas estadounidenses. En su lugar, el cine ayacuchano ha sabido adaptarse a la estética del cine extranjero, pero adaptándolo hacia una óptica propia, tanto por el tratamiento de la música, del manejo de la cámara, así como de la narración y sus protagonistas. No solo eso, sino que la mayoría de directores ayacuchanos han ganado experiencia haciendo cintas de este género a lo largo del tiempo, por lo que también es posible hablar de una evolución del cine de terror ayacuchano. Para comprender cómo los cineastas de esta región han conseguido establecer su propio estilo a la hora de hacer películas de terror, es necesario comprender los componentes cinematográficos que configuran el discurso de sus películas. Con este objeto de estudio, la presente investigación se dispone a seleccionar un conjunto de películas que muestren como ha ido evolucionando el fenómeno del cine de terror ayacuchano a lo largo del tiempo, comenzando desde la película que dio el pistoletazo de partida, hasta otras que hayan innovado en materia de estética,

contenido, etc. Se tratan de películas que se vienen realizando desde principios del 2000 hasta la actualidad, pero que para la presente investigación se seleccionarán 3 que constituyan puntos de interés en la evolución de este cine.

Basados en este conjunto se examinará individualmente cada película sobre un esquema en el que se detallen sus contenidos audiovisuales (encuadre, composición, planos, movimientos de cámara, manejo de la iluminación y el color, puesta en escena y escenografía, montaje, etc.), sus elementos narrativos (historia, trama, género, etc.), así como sus contenidos temáticos (mensajes, creencias, ideologías envueltas en el film). El resultado de este estudio confirmará, o desmentirá, que los directores ayacuchanos presentan en sus películas un estilo distintivo de hacer terror.

5

## 1.2. Formulación del problema

### Problema general

¿Cómo se determinan los componentes del cine de terror ayacuchano producido en la primera década del siglo 21?

### Problemas específicos

¿Cómo se determinan los códigos narrativos del cine de terror ayacuchano producido en la primera década del siglo 21?

¿Cómo se determina el lenguaje audiovisual del cine de terror ayacuchano producido en la primera década del siglo 21?

¿Cómo se determina la temática del cine de terror ayacuchano producido en la primera década del siglo 21?

90

## 1.3. Objetivos de investigación

### Objetivo general

Describir los componentes cinematográficos que configuran al cine de terror ayacuchano producido en la primera década del siglo 21

### Objetivos específicos

Examinar los códigos narrativos que componen al cine de terror ayacuchano producido en la primera década del siglo 21

Describir el lenguaje audiovisual que compone al cine de terror ayacuchano producido en la primera década del siglo 21

Examinar la temática que compone el cine de terror ayacuchano producido en la primera década del siglo 21

#### 1.4. Justificación

De todas las investigaciones dedicadas al fenómeno del cine regional, la temática del género de terror siempre ha sido la más estudiada. Autores como Emilio Bustamante, Ricardo bedoya, Raúl castro, José Cano López o Ana Caridad Sánchez tejada han abordado la materia desde múltiples ópticas, que van desde el análisis cinematográfico hasta los estudios antropológicos. Así, diversos autores han demostrado cómo los filmes de terror andinos, y en especial aquellos producidos al interior de regiones como Puno y Ayacucho, tratan relatos complejos, no solo por representar la mezcla de los códigos del cine estadounidense con la tradición oral del mundo andino, sino por tratarse de documentos sobre los que se expresan el temor de estas sociedades hacia su pasado reciente (el conflicto armado interno), y la agitación que ha traído consigo la llegada de la modernidad y la globalización.

Por otro lado, y desde una óptica meramente cinematográfica, también se ha dicho que estas películas presentan una estética basada en la distorsión de sus imágenes (consecuencia de los equipos de grabación usados, y por la sofisticación técnica de sus realizadores), así como la ausencia del *raccord*, de la causalidad narrativa, de carencias en cuanto a la iluminación o el sonido, así como un nivel actoral paupérrimo.

Los modos de producción y distribución de estos filmes también han sido tocados y expandidos por diversos autores. Ante esto cabe preguntarse, ¿qué no se ha dicho ya sobre el cine de terror regional?

Todos estos estudios, si bien constituyen un buen acercamiento al fenómeno del terror andino, no presentan más que una visión panorámica de este cine y, a menudo, no suelen indagar en la producción de regiones específicas a profundidad. En consecuencia, la presente investigación se ha propuesto estudiar los componentes cinematográficos del cine de terror de una sola provincia: Ayacucho, y la evolución que este ha tenido a lo largo del tiempo. Esta región constituye el epicentro de gran parte de la producción cinematográfica nacional hecha fuera de Lima, y sus realizadores se han desenvuelto continuamente desde finales de la década de los 90. Así pues, el objeto de esta investigación consiste en determinar si los realizadores ayacuchanos han podido crear un estilo cinematográfico propio a la hora de hacer cine de terror, y cómo este posible estilo ha ido mutando con el tiempo.

Por otro lado, esta investigación tiene como fin el ampliar el campo de estudios sobre el lenguaje cinematográfico a fuentes externas a la capital, o del cine hecho en el extranjero, abriendo nuevos horizontes de investigación hacia lugares poco conocidos o frecuentados, como es el caso de la producción cinematográfica ayacuchana. A través del análisis de los componentes del cine ayacuchano, se espera que otros investigadores puedan usar estos

conocimientos para expandir sus propios estudios sobre la temática u otras similares.

Finalmente, este proyecto también pretende dar mayor visibilidad al fenómeno en el gran público: puesto que en años recientes el cine regional ha tenido una mayor acogida en el imaginario colectivo nacional, gracias a películas como *La Casa Rosada* (Palito Ortega Matute, 2016), *Wiñaypacha* (Óscar Catacora, 2017) o *Retablo* (Álvaro Delgado Aparicio, 2018), y con lo cual se espera aumentar el interés del público por esta cinematografía, que si bien es de una temática más comercial y vinculada al cine de género, también alberga un gran valor por su potencial narrativo y simbólico para contar historias y realidades alejadas de las convenciones y vivencias del ciudadano promedio de la capital. Después de todo, estas son películas que atraen nuestros impulsos más primarios, como el miedo hacia lo desconocido donde los protagonistas no son los típicos clichés del cine hollywoodense, sino peruanos ordinarios, con ambiciones y problemas característicos de nuestra realidad.

### **1.5. Limitaciones**

Desde un punto de vista financiero, la presente investigación no cuenta con ingresos suficientes para realizar entrevistas directas con todos los realizadores de las películas seleccionadas, ni con todo el personal involucrado durante su realización. Sin embargo, gracias a la naturaleza cualitativa y descriptiva del proyecto, este tipo de recolección de datos se hará de forma selectiva. En consecuencia, las mayores limitaciones financieras para el desarrollo de esta investigación lo conformarían el pago a los individuos seleccionados por las entrevistas (sí así lo piden) y la compra de las películas en mercados y puestos de piratería de la capital, así como ciertos libros o publicaciones necesarios para la bibliografía que por el momento no se pueden encontrar por internet.

Otra de las limitaciones corresponde a la disponibilidad de las películas seleccionadas. Puesto que la mayor parte del cine regional tiene un rango de distribución bastante limitado y local muy pocas de estas llegan a venderse como DVD en los mercados y tiendas especializadas, y mucho menos en los cines de Lima. Más aun, para muchos directores regionales la venta de sus películas por vías informales en la capital representa un grave riesgo para sus propios circuitos comerciales en provincia: no son pocas las historias de directores que viajaron a Lima para vender sus películas en tiendas o puestos de piratería, haciendo trato previo con los mismos vendedores para extraer una parte de la ganancia de las ventas, para que posteriormente descubran que sus películas hayan sido comercializadas sin su autorización, con títulos y datos cambiados y hasta vendidas cómo si fueran otras películas. Consecuencia de esto ha sido que varios de estos directores se vieran forzados en “retirar” de circulación sus propias películas, o que hayan preferido no presentarlas en la capital. Sin embargo,

gracias a las ventanas que ofrecen los sitios web de distribución de videos como YouTube y Vimeo, varias de las cintas seleccionadas han podido ser encontradas, aunque con una calidad de imagen limitada.

El tiempo también cuenta como una limitación para esta investigación: analizar la evolución del lenguaje audiovisual y las formas narrativas del cine de terror ayacuchano a lo largo de una década, es una tarea ardua y exigente (tanto por el tiempo que costaría encontrar la totalidad de estas cintas, como el que tomaría ver cada una de estas). Por ello mismo, la investigación se ha reducido a solo tres películas, las cuáles he considerado como puntos de interés en la evolución de este fenómeno.

## **1.6. Viabilidad**

Si bien la obtención de las películas seleccionadas es bastante limitada, existen algunos medios por lo cuáles se puede acceder a estas: como se mencionó anteriormente, la existencia de plataformas de distribución de videos online como YouTube, Vimeo o DailyMotion han facilitado que el gran público pueda acceder a este tipo de contenido desde la comodidad de sus computadoras o dispositivos móviles.

En segundo lugar, los servicios y redes de intercambio de archivos del tipo BitTorrent o MEGA también ofrecen una gran posibilidad para encontrar y descargar películas y contenido audiovisual que sean difíciles de acceder en sitios web tradicionales.

El tercer puesto lo ocupan las distintas tiendas y puestos informales dedicados a la piratería esparcidos por la mayoría de mercados y zonas populares de la capital: lugares como “Polvos Azules” o “El Hueco” constituyen de cierta forma uno de los pocos canales de distribución que tienen estas películas para traspasar sus provincias de origen y alcanzar un público mayor, al ser dichos establecimientos importantes puntos de reunión para la comunidad cinéfila limeña. Sin embargo, y cómo se explicó con anterioridad, estas vías de circulación a menudo son mal vistas por los mismos directores debido a que representan el riesgo de perder sus derechos de exclusividad para promocionar comercialmente estas películas, generando graves pérdidas en sus circuitos de provincia. Resultado de esta problemática es que en la actualidad muy pocas películas de terror ayacuchano puedan encontrarse en los susodichos puestos: muchas de ellas o fueron sacadas de circulación a pedido de los directores o no estuvieron allí desde un inicio por el peligro antes mencionado. A pesar de todo, a día de hoy una significativa porción de estas películas aún puede encontrarse en estos comercios informales, a menudo en formato de colecciones en DVD.

En cuarto lugar, la última vía que se tiene para acceder directamente a estas películas lo constituyen sus propios directores y las personas que trabajaron, o se involucraron, con ellas directamente. Ellos pueden ser contactados vía redes sociales, principalmente Facebook, para adquirir las películas de manera directa en formato DVD o a través de servicios de transferencia de archivos por internet cómo WeTransfer. El problema de este enfoque, sin embargo, recae en que no todos los directores pertenecientes a este tipo de cine están dispuestos a pasar sus películas a cualquiera que se las pidan, principalmente por el temor a la piratería, por lo que es importante ganarse su confianza antes de pedir el recado. Otra dificultad corresponde al hecho de que varios de los directores más receptivos también cobran por la venta de sus películas, sin embargo, este es un problema que corresponde al siguiente punto de esta lista.

Financieramente, el acceso a estas películas por vías digitales es en gran parte gratuito y su precio en mercadillos y puestos de películas de la capital suele ser muy reducido: no mayor a S/. 10 o 20 dependiendo la cantidad de películas seleccionadas. Sin embargo, otra es la situación si se refiere al acceso de las copias originales por medio de los propios directores. En estos casos la suma puede llegar a S/. 200, sin embargo, un buen trato puede hacerse con ellos si es que uno se gana su confianza y la adquisición de estas películas puede llegar a ser gratuita.

El tiempo que tomaría ver y analizar el conjunto de películas seleccionadas tampoco se presenta como un problema, puesto que la mayoría no llega a durar las dos horas de metraje y en su totalidad pueden verse en un fin de semana.

Finalmente, el acceso a información correspondiente para el desarrollo de la investigación también ha sido facilitado gracias a portales académicos como Academia.edu y plataformas de búsqueda de libros y artículos online como Google Scholar y Library Genesis. Gracias a esto, para la investigación se ha podido recolectar una creciente fuente informativa sobre la temática del cine regional, el cine de terror, el estudio de los géneros cinematográficos y el lenguaje audiovisual y narrativo del cine.

5

## **2. Marco teórico**

### **2.1. Antecedentes**

Estudios centrados en la producción cinematográfica de determinadas regiones ya tienen antecedentes de investigación, véase los trabajos de autores cómo Aparicio Riveros (2015), Bustamante (2014), Marreros Vásquez (2012) y Milla Miranda (2009). A diferencia de estos, sin embargo, el presente estudio se concentra en el desarrollo de un género cinematográfico (el terror) dentro de un territorio en específico (Ayacucho) y durante un período de tiempo determinado (2002 - 2015). Tal investigación es posible gracias a que dicha región presenta

una larga trayectoria en la realización de cintas con esta temática, así como una gran cantidad de cineastas que a lo largo de sus carreras han producido películas de este género, muchas veces con gran éxito dentro y fuera de Ayacucho. Factores que sin lugar a dudas contribuyeron a que el cine de terror haya evolucionado en la región, cambiando y mutando según la propia mentalidad de su sociedad.

En ese sentido, entre los estudios cuyo eje temático hayan sido las películas de terror ayacuchanas destaca el trabajo de **Cano Lopez** (2010), que en su ensayo sustentado en la Pontificia Universidad Católica del Perú con el título *El cine de terror: historias de vampiros y qarqachas*, tuvo como objetivo central el definir las constantes del género a través de la comparación de dos películas: la estadounidense *Drácula*, del año 1931, y la peruana *Qarqacha, el demonio del incesto* de 2002, a través de un diseño de investigación no experimental, y de nivel cualitativo, el autor concluyó que el cine de terror, más que un simple entretenimiento masivo, se trata de un medio por el que sus autores expresan las costumbres y angustias de su sociedad. Y a medida que estos van cambiando con el tiempo, también lo hacen las constantes del género. Así, seres de pesadilla tan distantes como *Drácula* y la *Jarjacha* no solo coinciden en aspectos físicos, sino en el hecho que ambos simbolizan los temores más ocultos de sus respectivas sociedades.

Por otro lado, la mayoría de investigadores que han analizado este cine lo han hecho desde una visión más global (la del cine regional), prefiriendo indagar en su valor simbólico cómo testimonios del miedo y la memoria de las sociedades andinas hacia los diversos problemas que atañen su sociedad. En esta línea van los trabajos de autores como **Bustamante** (2015), que en su artículo para la revista *Memorias* con el título *El género de horror en el cine regional peruano*, tuvo como eje central el estudio del cine de terror andino desde una visión panorámica. El autor concluyó que estas películas no solo combinan los códigos del cine de terror estadounidense con la narrativa oral andina, sino que representan a un nivel profundo la vivencia del terror causada por los agentes del conflicto armado interno. Un terror que tendría tanto agentes externos (simbolizados por los pishtacos) como internos (los jarjachas), y que se teme pueda volver a emerger (los condenados).

Respecto a esto coincide **Bedoya** (2016), en su artículo para la revista *L'Âge d'or* con el título *Miedo y memoria en el cine andino de horror*, en la que afirma que los espantajos de las películas de terror realizadas en la sierra sur peruana, corresponderían a la imagen de los principales agentes de la violencia del conflicto armado: las Fuerzas Armadas y los terroristas de Sendero Luminoso.

Finalmente, y en la misma línea de análisis, tenemos lo propuesto por **Sánchez Tejada** (2015), en la tesis sustentada en la Pontificia Universidad Católica del Perú con el título *Contenidos en el cine regional de Ayacucho y Puno en el siglo XXI*, en la que tuvo como objetivo central la descripción del desarrollo del cine regional a comienzos de este siglo, a través de un análisis a profundidad de seis

películas. <sup>5</sup> Utilizó un diseño no experimental, de nivel cualitativo. La autora examinó los contenidos de este nuevo cine a través de un estudio de casos. Sus principales resultados demuestran que las regiones antes mencionadas han desarrollado nuevas formas de contar historias, tanto a través de sus formas de producción como a través de los temas y personajes que abordan sus películas. La autora llegó a concluir que en estas regiones se ha llegado a crear una nueva estética cinematográfica, caracterizada por su retrato de la modernidad en los Andes, y cómo esta ha afectado <sup>83</sup> las costumbres y formas de vida de sus habitantes, así como de sus tradiciones y mitos ancestrales.

Si bien estos trabajos ofrecen espacios de reflexión interesantes, ellos se alejan del objeto de estudio al tener una visión más antropológica. Más próximos están aquellos análisis que han optado por un enfoque cinematográfico, y entre estos resalta, en ciertos puntos, la reflexión de **Castro** (2016) en su ensayo para la Revista Chilena de Antropología Visual con el título *Cuentos de la cripta, filmes de horror y crisis social en los Andes*, en el que analizó el contenido de tres películas de terror producidas en Ayacucho y Puno, exponiendo la importancia de dichos relatos como tramas sociales que sirven para verbalizar los temores de las comunidades frente a la crisis social en la que viven. El autor resalta que la apariencia visual de estas obras corresponde a lo que autores como Larkin (2004: 291) llaman la “semiótica de la distorsión”: Una estética imperfecta resultado de la experiencia pasada de los realizadores andinos como grabadores de bodas, cumpleaños y fiestas populares; y que es caracterizada por un manejo de las imágenes alejado de los estándares del cine industrial.

Asimismo, autores como <sup>10</sup> **Bustamante y Luna Victoria** (2014), en su artículo para la revista *Contratexto* con el título *El cine regional en el Perú*, han señalado otras características audiovisuales y narrativas que caracterizan a estas películas. Entre ellas están las continuas fallas de *raccord*, la baja causalidad narrativa, las carencias respecto a la iluminación y el sonido, y un nivel actoral paupérrimo.

Como se mencionó al inicio, si bien ya existen trabajos que hayan tocado el desarrollo del cine en determinadas regiones, lo mismo no es cierto para el estudio del desarrollo de géneros cinematográficos, o tipos de películas en específico, en determinados territorios. Referentes internacionales de este tipo de análisis se encuentran en la obra de autores como <sup>41</sup> **Aguilar Alcalá** (2014), en su tesis sustentada en la Universidad Autónoma de Yucatán con el título <sup>11</sup> *Análisis Cinematográfico del Cine de Terror: el caso de Kilómetro 31*, en la que tuvo como objetivo central identificar las cualidades formales, estructurales e ideológicas del cine de terror a través del análisis cinematográfico de la película mexicana *Kilómetro 31*. <sup>40</sup> Utilizando un diseño no experimental, de nivel cualitativo, el autor realizó un análisis cinematográfico de una escena de la cinta antes mencionada, siguiendo el modo de estudio del analista Lauro Zavala. El autor llegó a concluir que la cinta mexicana no solo aprovecha las estructuras arquetípicas del género, sino que consigue innovarlas al mezclarlas con elementos de la narrativa oral de

su país natal. La película, en consecuencia, construye una narrativa propia con la que su público logra identificarse ampliamente.

Sin embargo, para poder comprender y examinar los contenidos cinematográficos de determinado ciclo de filmes de terror, lo principal es comprender cuáles son los componentes audiovisuales y narrativos del género en general. Respecto a esto se tiene la investigación de **Xiangyi Fu** (2016), que en su tesis sustentada en la Universidad del Nordeste de Boston, Massachusetts con el título *Horror Movie Aesthetics: How color, time, space and sound elicit fear in an audience*, tuvo como objetivo central investigar la utilidad de los métodos de visualización de información en los estudios académicos sobre el cine, usando como objeto de estudio a los componentes del cine de terror. Utilizó un diseño experimental por medio del método de lectura a distancia (análisis de big data) para analizar el contenido audiovisual de seis clásicos del cine de terror. El autor llegó a concluir que las técnicas de visualización de información pueden ser herramientas útiles para comprender el funcionamiento interno de las películas, así como para la creación de nuevas metodologías de estudio para el cine.

## **2.2. Bases teóricas**

El cine y el terror han estado vinculados desde su nacimiento, desde que los espectadores de las primeras funciones de los Lumière se aterraron ante la ilusión de un tren en movimiento, el poder del cinematógrafo para generar emociones intensas ha sido un recurso que los realizadores y amantes del terror han sabido explotar para su propio entretenimiento.

Así, y de manera similar a su homólogo en la literatura, el cine de terror ha ido evolucionando en ciclos: imitando inicialmente los tópicos del relato gótico sobrenatural (*Nosferatu: Una Sinfonía del Horror*, F. W. Murnau, 1922; y *Drácula*, Tod Browning, 1931), pasando por los *creature features* de la Universal y la serie B estadounidense (*Them!*, Gordon Douglas, 1954), traspasando la caída del sistema de estudios y los comienzos del blockbuster moderno (*El Exorcista*, William Friedkin, 1973), y llegando finalmente hasta producciones contemporáneas (*It Follows*, de David Robert Mitchell, 2014; y *Hereditary* de Ari Aster, 2018). Bajo este panorama, algo que salta a la vista es el hecho que, durante la mayor parte de su existencia, el terror cinematográfico ha estado ligado a un público y una cultura occidental predominantemente anglosajona. Y si bien han existido casos históricos que han roto este esquema, prácticamente desde principios del cine mudo (*Shinin no sosei*, Shirō Asano, 1898) o durante la era dorada de Hollywood (*El fantasma del convento*, de Fernando de Fuentes, 1934), lo cierto es que el cine de terror ha estado más o menos siempre vinculado con directores y casas productoras de origen estadounidense, británico e italiano a lo largo de su historia (Keith Grant, 2010); teniendo como consecuencia que gran parte de las inquietudes patentes del

género, así como las simbologías y categorías de lo impuro que podrían considerarse como universales, no sean más que el resultado de un proceso de aculturación mediática.

Por otro lado, con la llegada del video digital (y la subsecuente caída del uso de película fotográfica por parte de los grandes estudios) nuevas voces y miradas lograron romper con las fronteras instauradas por los prohibitivos costes del material de grabación, y de las salas de montaje analógicas; permitiendo, en su lugar, que el grueso de la post-producción se pueda realizar desde la comodidad de una computadora personal.

Dicha revolución digital también cambió la forma con que las narrativas del horror y sus formatos aparecieron en pantalla, siendo muestra de ello la popularidad que hasta finales de la década pasada contaban los filmes del tipo *found footage*, así como en la manera de exacerbar lo que aparece en esta por medio de las últimas técnicas de efectos por ordenador. De una manera similar, el fácil acceso a equipos de grabación y edición digital ha permitido que culturas tan distantes al *establishment* filmico puedan tomar participación en el género, siendo una de estas las comunidades de la sierra del Perú.

Inscrito dentro del fenómeno del cine regional, el cine de terror andino comparte raíces con el primero tanto en sus creadores como en su lugar de origen. En 2002, el cineasta Mélinton Eusebio estrena su película *Qarqacha, el demonio del incesto* en Ayacucho, alcanzando 100 mil espectadores en su recorrido comercial (Bustamante y Luna Victoria, 2017, Tomo II, p. 99), se trató de una película basada en el mito de las “jarjachas”: “seres monstruosos, de apariencia multiforme (mezcla de hombres y camélidos) que purgan las culpas por haber cometido incesto en su comunidad” (Bedoya, 2016, p. 2). Al poco tiempo de su estreno surgen imitadores basados en la misma leyenda (*La maldición de las jarjachas*, Julio Ortega Roca, 2002), y posteriormente en base a otros mitos populares de la región, como los “pishtacos” (*Pisthaco*, José Antonio Martínez Gamboa, 2003), las “umas” (*Uma, cabeza de bruja*, Lalo Parra Bello, 2005), los “condenados” (*Supay, el hijo del condenado*, Miler Eusebio, 2010) o el “Aya Tullu” (*aya tullu*, Julio Oré Oriundo, 2010). Así mismo, este estilo de filmes de terror se extiende hacia otras regiones como Puno (*El misterio del kharisiri*, Henry Vallejo, 2004) y Junín (*Sangre y tradición*, Nilo Inga Huamán, 2005), inaugurando una nueva vertiente en el género marcada por la mezcla de componentes de la tradición oral andina con imágenes y tramas argumentales características del cine de serie B americano; tanto en sus formas de retratar la violencia como en el bajo nivel de causalidad de sus historias (Castro, entrevistado por Cabrejos, 2010).

Con el paso de los años, nuevos cineastas de diversas regiones del país siguieron la pauta dejada por las primeras películas de terror ayacuchanas: una historia que gire en torno a alguna problemática local, personajes interpretados por

actores locales, y la presencia de algún monstruo o entidad que provenga del folclore local. Dicha fórmula perdió su efectividad con el paso del tiempo, y en la actualidad el número de películas de este tipo ha descendido considerablemente. La culpa de esto último, sin embargo, quizás no provenga únicamente de la calidad de las producciones mismas, sino del cambio de gustos que las audiencias peruanas han ido tomando desde mediados de la última década, resultando en el progresivo fracaso crítico y comercial que el cine de terror nacional ha ido llevando en los últimos años (La Caja de Skinner, 2017). No obstante, estas películas han dejado un legado de jóvenes realizadores y cineastas que en la actualidad han conseguido progresar sus carreras, alejándose muchas veces del cine comercial para adentrarse en producciones de mayor complejidad. Este ha sido el caso de directores como Palito Ortega Matute (1967 - 2018) o Nilo Inga Huamán, para quienes estas películas significaron sus propias escuelas de cine, donde aprendieron por medio del ensayo y el error las principales técnicas y fundamentos del arte cinematográfico. Visto desde otra perspectiva, este cine también ha significado un momento importante para el cine de terror, al presentar unas voces y miradas nunca antes vistas en la historia del género.

Ante esta situación, la presente investigación buscará analizar los contenidos de este cine, con el fin de comprender las pautas que configuran sus narrativas de terror y para señalar, quizás, el papel que estas han tenido en el cine regional posterior.

Antes de hacer esto, sin embargo, es preciso definir qué se entiende por sus “componentes cinematográficos”. Para ello es necesario establecer desde un inicio cuáles son los principales elementos <sup>14</sup> que conforman el lenguaje audiovisual y la narrativa del cine, y cómo estos son afectados por los cánones del género de terror. Una vez que se hayan definido estos conceptos se podrá tener una pauta que guíe el desarrollo de la investigación.

### **El lenguaje audiovisual del cine**

Una película se compone de diversas técnicas cinematográficas para contar su historia. Estas se entrelazan con el modo narrativo que se cuenta (aristotélico o no) para crear un estilo que puede variar desde lo más convencional hasta lo más experimental. El tipo de cine que concierne a esta investigación, sin embargo, está firmemente definido en un estilo comercial, vinculado con el cine de género. Este tipo de producciones se caracterizan por un mayor apego hacia la narrativa tradicional y aristotélica, caracterizadas por la causalidad, así como por una serie de convenciones dramáticas, y/o audiovisuales, pre-existentes. Estos elementos permiten generar una serie de expectativas sobre la historia que se cuenta, y tienen como propósito atraer la atención del espectador hacia una historia que ya ha visto múltiples veces, pero que disfruta y que se identifica con ella.

Estas películas se rigen por el modo de representación institucional (es decir, el estilo que tienen la mayoría de filmes de ficción desde comienzos del cine, y que los grandes estudios de Hollywood perfeccionaron a lo largo del siglo XX), y como tal, se caracterizan por componentes que pueden dividirse en 4 grandes grupos: elementos relacionados con la cámara, la puesta en escena, el sonido y el montaje.

## La cámara

Puesto que en esencia las películas son imágenes en movimiento, la unidad básica del cine es la imagen (Martin, 2002), y su representación en pantalla se da a través del encuadre, los planos y la composición. El primero de estos constituye todo lo que se puede ver o distinguir dentro de la imagen estática de un fotograma, estos “constituyen el primer aspecto de la participación creadora de la cámara en la filmación de la realidad exterior, para transformarla en materia artística” (Martin, 2002, p.41). Asimismo, todos los elementos (estáticos o móviles) que se muestran en pantalla se organizan según la intencionalidad que el realizador plantea para su película, y la forma en cómo se equilibran estos constituyen la composición del encuadre.

El encuadre y la composición se construyen al interior de un plano. Estas son unidades de acción fílmica que varían según la posición o ángulo de la cámara en relación con los objetos al interior del encuadre. En relación a esto, Jiménez (2009) indica las principales categorías de planos de la siguiente manera. Primero según el acercamiento de la cámara:

- Plano detalle  
También conocido como plano inserto. Representa algún objeto o detalle del escenario.
- 69 ○ Primerísimo primer plano  
Plano que corta un detalle de la figura humana, sean estos labios, los ojos, etc.
- Primer plano  
Plano que corta a la figura desde los hombros. Ideal para mostrar las emociones de los actores.
- Plano medio  
60 ○ Plano que corta al personaje por la cintura. Una variación al interior de este es el plano busto, que corta desde el pecho.
- 48 ○ Plano americano  
Plano que corta al personaje por encima de las rodillas. Originario del western.
- 47 ○ Plano general  
Plano descriptivo de la acción y su entorno. Puede ser de dos tipos: plano general largo (que da la mayor cantidad de espacio al escenario, en vez de

los actores), y el plano general corto (también conocido como plano entero, en la que la figura humana está encuadrada con el resto del espacio, con menos fondo que el anterior tipo).

Mientras tanto, según el tipo de angulación de la cámara los planos pueden agruparse de la siguiente manera:

- Normal o ángulo neutro: A la altura de los ojos del personaje
- Picado: Cámara inclinada hacia abajo, personajes y objetos vistos desde arriba
- Contrapicado: Cámara inclinada hacia arriba, personajes y objetos vistos desde abajo
- Cenital: Es una posición de cámara desde la vertical superior del objeto o persona
- Nadir: Es una posición de cámara desde la vertical inferior del objeto o persona
- Aberrante: La cámara se inclina para recoger la imagen
- Subjetiva: La cámara nos muestra lo que el personaje está viendo

Los planos se organizan en tomas, Martin (2002) las define como “el fragmento de la película impresa entre el momento en que la cámara se pone en marcha y el momento en que se detiene” (p.151). Un conjunto de tomas puede armar una escena (que se define por ser una unidad de lugar y tiempo), a su vez, una serie de escenas que se caracterizan por su unidad de acción es una secuencia (Martin, 2002).

Un elemento final dentro de los elementos de la cámara es el movimiento. A grandes rasgos, los movimientos de cámara se pueden agrupar en dos tipos: el *travelling*, en el que la base de la cámara se desplaza en una dirección, sin cambiar el eje de la toma; y la *panorámica*, en el que la base de la cámara se mantiene estática mientras que su eje gira en cualquier dirección (Aumont et al., 2002). Otros tipos de movimiento suelen combinar ambas variantes o pueden incluir en simultáneo el uso del zoom, cómo es el caso del efecto vértigo.

### **La puesta en escena**

Esta expresión, proveniente del francés *mise-en-scene*, corresponde a un concepto heredado de la dirección teatral del siglo XIX, y que dentro de los estudios del cine se refiere al control que tiene el director sobre todos los elementos que aparecen en la imagen fílmica (Bordwell y Thompson, 2003), estos incluyen la escenografía, el vestuario, la iluminación, la actuación de los personajes, etc.

- La **escenografía** puede presentarse en pantalla de dos formas: por medio de decorados reales (la acción se graba en lugares pre-existentes) o en estudio (la acción se filma en decorados que pueden ser reproducciones a tamaño

real de locaciones existentes, miniaturas, o por medio de trucos ópticos cómo los *matte paintings*).

- Dentro del decorado existen objetos que tienen una presencia mucho más activa que el resto de elementos durante la acción fílmica. Estos se conocen como **atrezzo**. (Bordwell y Thompson, 2003)
- El **vestuario** constituye toda prenda o vestimenta que usan los personajes dentro de una película. Cómo indican Bordwell y Thompson (2003), el vestuario puede reforzar el sistema narrativo y temático de un film cuando su diseño está íntegramente coordinado con el de los decorados. Así, la narrativa de una película puede dirigir si el vestuario de los personajes presenta un aspecto más realista o estilizado, o si parte de este (cómo un par de lentes o un sombrero) puede adquirir un papel más activo en la acción (convirtiéndose a su vez en atrezzo).
- El **maquillaje**, al igual que el vestuario, puede tener un carácter más realista o más exagerado dependiendo de las intenciones narrativas del relato.
- La **iluminación** sirve para dar forma a los objetos, dándoles texturas, reflejos y sombras (tanto inherentes como proyectadas por estos). La iluminación también contribuye a la composición de una escena, otorgándole una sensación de espacio, o resaltando la importancia de ciertos elementos en pantalla. Bordwell y Thompson (2003) señalan cuatro características principales de la iluminación cinematográfica:
  - **Cualidad**, o la intensidad relativa de la iluminación (que puede crear sombras bien definidas cuando es más “dura”, o una luz más difusa cuando es más “suave”).
  - **Dirección**, o el recorrido de la luz desde su fuente de origen hasta el objeto iluminado. Se pueden distinguir luces frontales (para eliminar sombras), laterales (para esculpir los rasgos de los personajes), contraluces (para dar contornos a los personajes o para crear siluetas), contrapicados (para dar un efecto espeluznante) o cenitales (para dar un efecto dramático).
  - **Fuente**, o las fuentes de luz en pantalla. Estas pueden tener una tonalidad alta (más luz) o baja (más oscuridad), o alternatively un origen natural o artificial. En el último caso, estas fuentes de luz se dividen tradicionalmente en 3 tipos: la luz principal (fuente primaria y dominante en escena), la luz de relleno (fuente menos intensa y de efecto suavizante) y el contraluz (fuente suplementaria).
  - **Color**, o la utilización de filtros para otorgar colorido a la luz en pantalla.
- La **actuación** se refiere a la interpretación de un actor, sea este una persona, un animal, una figura fantástica o un objeto animado. Esta consta tanto de elementos visuales (apariencia, gestos y expresiones faciales) cómo sonoros (voz, efectos), y puede tener un carácter individualizado o estilizado según las exigencias de cada película y director (de hecho, ambos tipos de actuación suelen combinarse entre los distintos personajes de un mismo

film). A diferencia del teatro, en el que el trabajo de la interpretación recae completamente sobre los actores, en el cine la percepción de una actuación no solo se debe al trabajo de un actor, sino también a elementos ajenos a este cómo la perspectiva de la cámara o el montaje de la película (Bordwell y Thompson, 2003)

## El sonido

El sonido es parte fundamental de la narrativa cinematográfica. Antes de su llegada al cine se tenían que emplear complejas técnicas de montaje y perspectiva para replicar sus efectos en el espectador (Martin, 2002), teniendo como resultado el establecimiento de una barrera implícita entre este último y lo que veía en pantalla. Ante tal obstáculo, bien podría decirse que la llegada del sonido era una situación inevitable para el cine, acarreada por la necesidad misma de su audiencia y sus realizadores. Así lo afirmaba Sergei Eisenstein (citado en Martin, 2002. P.121) cuando indicó que “el sonido no se introdujo en el cine mudo: salió de él. Surgió por la necesidad que incitaba a nuestro cine mudo a superar los límites de la pura expresión plástica”.

Asimismo, la introducción del sonido al sistema narrativo de las películas brindó nuevas características al medio, contribuyendo a su complejidad. Entre las principales, Martín (2002) señala las siguientes:

- **Realismo:** el sonido vuelve más auténtica, o creíble, a la imagen, brindando distintos registros perceptivos al espectador.
- **Continuidad sonora:** el sonido permite dar continuidad a las distintas imágenes fragmentadas que componen una escena o secuencia.
- **Empleo normal de la palabra:** el sonido libera a la imagen de su función explicativa, otorgando dicho papel a la voz de los personajes o a los sonidos de su entorno. A su vez, esto permite que el realizador pueda profundizar en la psicología de sus protagonistas.
- **El silencio:** El sonido, y su correspondiente ausencia, permite crear momentos de gran tensión dramática.
- **Elipsis de audio:** El sonido permite anticipar, o denotar, la presencia de un suceso u ocurrencia sin la necesidad de explicarlo con imágenes.
- **Yuxtaposiciones entre la imagen y el sonido:** La mezcla entre imágenes y sonidos puede acarrear la creación de diversas metáforas y símbolos.
- **La música:** El sonido puede brindar un carácter ricamente expresivo a la acción fílmica.

Junto a esto, el sonido cinematográfico presenta una serie de fenómenos que pueden dividirse en dos grandes categorías: los ruidos (que pueden tener un carácter realista al ser producidos por los elementos que aparecen en pantalla, o metafórico cuando se combinan con imágenes de manera asincrónica), y la

música (que dentro del cine puede cumplir una función rítmica, a través de la correspondencia métrica entre imágenes y sonidos; dramática, cómo contrapunto psicológico para el espectador; o lírica, reforzando la importancia y densidad dramática de un momento).

## El montaje

Con la evolución del cine de un sistema visual estático a uno complejo durante la primera década del siglo XX, la técnica del montaje adquirió gran importancia para la narrativa fílmica, llegando a ocupar un espacio privilegiado durante gran parte del cine mudo (no hay que olvidar que, durante esta etapa, el montaje llegó a reemplazar el lugar que el sonido tendría en años venideros). Dentro del plano académico, el montaje también ha ocupado un lugar especial en la mente de los teóricos del cine, quienes han producido con el paso de los años un nutrido campo de estudios al respecto. Como consecuencia de esto, el concepto del montaje no tiene dos definiciones que sean similares. Entre ellas, destaca la de Marcel Martin (2002) quien define a esta técnica como “la organización de los planos de un film en ciertas condiciones de orden y duración” (p.144). por otro lado, Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005) prefieren una descripción más amplia del término, definiendo al montaje como “el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración” (p.62).

La gran mayoría de autores, sin embargo, están de acuerdo en señalar que la esencia del montaje está constituida por su habilidad para juntar dos elementos de la acción fílmica, para “producir un efecto específico que cada uno de estos elementos, tomado por separado, no produciría” (Aumont et al, 2002, p.66), dicho en otras palabras, todo montaje tiene la función de producir algún efecto en el espectador. En base a esta definición, es posible enumerar los diversos mecanismos del montaje de acuerdo a la función que estos tienen en un film:

- **Función narrativa:** en la que el montaje se utiliza para encadenar una sucesión de acontecimientos, fijando su tiempo de acuerdo a una relación de causalidad; con el fin de que el espectador pueda comprender el drama en pantalla. Marcel Martin llama a esta función el “aspecto más sencillo e inmediato del montaje” (p.144), y es que se trata de su función más básica, y con la que se sigue asociando desde comienzos del cine.

El montaje narrativo se construye a su vez de elementos sintácticos y semánticos. Cómo lo explica Aumont et al (2005), la función sintáctica del montaje está constituida por relaciones formales de dos tipos: de enlace (o de disyunción) y de alternancia (o linealidad). Ambos destinados a mantener una continuidad narrativa (o *raccord*). Mientras tanto, la función semántica está destinada a la producción del sentido, y se

consigue al relacionar dos elementos diferentes para producir nuevos significados, o para mantener la causalidad de la diegesis fílmica.

- **Función expresiva:** en la que se utiliza al montaje para expresar una idea o emoción por medio de la yuxtaposición de planos, independientemente de cualquier ficción narrativa. Este tipo de montaje tiene su base en el ritmo más que en la causalidad, y puede llegar a adquirir una función psicológica al provocar que el espectador reflexione sobre lo que está viendo en pantalla (Martin, 2002).

Las dimensiones del montaje cinematográfico se basan en las relaciones entre un plano con el siguiente, y según Thompson (2003) estas uniones pueden dividirse en 4 categorías:

- **Relaciones gráficas entre el plano A y el plano B**  
Esta correspondencia se basa en la interacción de los elementos puramente pictóricos de dos planos (sean estos partes de la puesta en escena o producto de la cinematografía). Esta relación gráfica puede funcionar tanto cuando hay continuidad visual entre dos planos (ya sea por la similitud de sus formas, figuras, líneas, etc.), como cuando hay discontinuidad visual entre ellos (en cuyo caso, la unión se produce cuando existe un equilibrio entre dos planos que son diferentes pero complementarios a la vez, ya sea por su composición, encuadre, color, etc.) Ejemplo de este último tipo es el plano/contra plano.
- **Relaciones rítmicas entre el plano A y el plano B**  
Aquí la relación se produce por la modificación del tiempo de cada plano para producir un efecto de rapidez o de calma. En ese sentido, cuanto más cortos sean los planos de una secuencia, mayor será la sensación de rapidez de lo que se percibe en pantalla; mientras que lo opuesto generará una mayor sensación de calma, o lentitud, en la escena. En ambos casos, la función que tiene este tipo de montaje es permitir que el cineasta regule la cantidad de tiempo que tiene el espectador para comprender lo que ve en pantalla.
- **Relaciones espaciales entre el plano A y el plano B**  
El montaje también permite establecer una unión entre dos espacios que en la realidad no tendrían ninguna relación entre sí, generando una nueva realidad en pantalla. Aplicando este concepto, cineastas como Lev Kulechov entendieron que juntar dos elementos diferentes en una misma secuencia podría generar diversas reacciones en el espectador si se ausentaba un plano de situación (uno en el que podamos ver a los dos elementos al mismo tiempo, en un espacio determinado). Esto último se conoce en la actualidad como efecto Kulechov.
- **Relaciones temporales entre el plano A y el plano B**  
Finalmente, el montaje también permite regular las relaciones de tiempo al interior de una acción fílmica. Esto puede ser representado de diversas

formas: desde el simple ordenamiento de una secuencia de acontecimientos, pasando por la manipulación de la línea temporal de una historia por medio de *flashbacks* (cuando se muestran acontecimientos que ocurren en un tiempo anterior al de la acción fílmica), o *flashforwards* (cuando se muestran acontecimientos que no han ocurrido aún en la línea temporal); hasta el reducir, o expandir, la duración de ciertos acontecimientos en pantalla con fines narrativos.

## **El terror en el cine**

El terror y el horror se han definido de múltiples formas.

Entre estas definiciones resaltamos la de Aguilar Alcalá (2014), que relaciona a ambas categorías por su finalidad de buscar el miedo del espectador, y que las diferencia según el “monstruo” que estas puedan presentar: entidades que compartan este plano de existencia (horror), o que provengan fuera de él (terror). Sin embargo, esta es una definición un tanto arbitraria y que a la larga no llega a describir la complejidad que el género puede llegar a alcanzar (tómese como ejemplo la ambigüedad de lo monstruoso en *The Shining*, que hace decidir al espectador entre lo sobrenatural o lo psicológico), y que para el caso en cuestión presenta diversos problemas para su identificación, puesto que en el cine ayacuchano existen entidades que bien proceden de la mitología y la fantasía (las jarjachas y los condenados), cómo personajes que se acercan más al prototipo del asesino en serie del *slasher* o el *giallo* (el pishtaco). Por estas razones el presente estudio se ha decantado por un uso indiscriminado entre los términos “terror” y “horror”, y que para el transcurso de esta investigación se ha elegido el primero, en parte por ser el término que la RAE asocia con el género cinematográfico, y también por qué la narrativa de los filmes de terror ayacuchanos siempre suele combinar la realidad con una cosmovisión mágica del universo, propia de los Andes.

Durante este primer capítulo se intentará realizar una identificación de los principales componentes narrativos y audiovisuales del cine de terror para poder determinar cuáles de estos elementos han sido asimilados por los cineastas regionales, consciente o inconscientemente, en sus propias películas. Asimismo, este análisis sirve como una reflexión en paralelo para comprender como estas películas, similares en formato a las que acontecen esta investigación (López, 2010) en cuestiones que se explicarán más adelante, han generado sus propias miradas del horror a través de sus elementos, rastreando sus influencias y denotando el papel que estas tuvieron a la hora de configurar su particular perspectiva del horror. Al igual que el resto del cine de género, el terror tiene unas particularidades estéticas y expresivas que configuran su lugar dentro de la consciencia del espectador.

Entre sus componentes más resaltantes destacan los movimientos de cámara, los cuáles “establecen en el cine de terror, una dinámica relación entre el personaje amenazado, el espacio físico donde tiene lugar la amenaza y el tiempo fílmico (casi siempre ralentizado, para exacerbar los movimientos de los personajes)” (LATORRE, 1987, p. 9) Por su parte, Roche (2015) también encuentra como elementos destacables el uso de tomas panorámicas y el contra planos como como herramientas para intimidar y sorprender al espectador ante el objeto de terror. Dentro de la diversa historia del género, la variante que mayor relevancia tiene para esta investigación concierne al terror producido al interior de los cánones de la serie B americana, así como su posterior derivado en el cine de explotación. Esto es porque ambos modos de producción (el cine regional andino y la serie B norteamericana) presentan características similares en cuanto a su presupuesto y contenido, así como su interés en explotar temáticas sociales e inquietudes del momento; utilizando la excusa del horror para presentar una mirada crítica de los acontecimientos.

El cine de explotación es una variante de la Serie B que tuvo su época de mayor auge entre finales de los años 50 y hasta principios de los 80; esto sin contar, por supuesto, los innumerables homenajes que el género ha recibido en décadas posteriores. Se trata de un cine caracterizado por su bajo presupuesto y por la susodicha “explotación” de contenidos controversiales para la sociedad de su época, los que a su vez eran utilizados como gancho publicitario para atraer a un público, mayoritariamente, adolescente (Doherty, 2002, extraído de Roche, 2015) Durante esta época, el terror estuvo representado a través de la mirada crítica de la contra-cultura estadounidense: tal como explica Roche (2015), los directores independientes de los años setenta estaban principalmente interesados en el potencial político de sus películas, reflejando las ansiedades culturales de su tiempo como la guerra de Vietnam, la corrupción de las esferas políticas, la caída de la economía, o la influencia de los movimientos por los derechos civiles de afroamericanos y mujeres. Antes de destacar los códigos particulares de la serie B, cabe recordar que este se trata de un tipo de cine firmemente inscrito en la tradición clásica de Hollywood, esto es una fórmula caracterizada por la “armonía entre espectador, personaje principal y causalidad” (Pinilla, 2012, p. 40), siguiendo la línea de la narrativa aristotélica de una manera que Noël Burch (1987) identifica como “modo de representación institucional” (distinguiéndose así del “modo de representación primitivo” característico de las producciones del cine mudo anteriores al estreno de “El Nacimiento de una nación” de D. W. Griffith).

Asimismo, el terror de la serie B estuvo fuertemente influenciado por los cánones del cine de terror de la era dorada de Hollywood, basados a su vez en los códigos de la novela decimonónica de terror: con su tendencia a dividir personaje en positivos y negativos, así como su estética propia del imaginario romántico, “donde la arquitectura tiene un papel simbólico y las sombras un

papel expresivo determinante” (Pinilla, 2012, p. 48). Una influencia marcadamente centroeuropea producto de “los artistas alemanes que emigraron a América entre finales de los 20 e inicios de los 30” (Pinilla, 2012, p. 48). Por el lado sonoro, los filmes de terror de serie B también comparten su tratamiento de la música con su contraparte clásica, por medio del uso de fondos musicales que tienden a comentar la acción que se desarrolla en pantalla (Pinilla, 2012), así como una preferencia por el uso de *leit motivs* a la hora de advertir la presencia de los protagonistas o, más especialmente, de los monstruos. Una vez mencionado esto, se puede proceder a identificar los componentes tanto estéticos como argumentales que diferencian la visión del terror de la serie B de su versión más clásica. Dentro de esto tenemos el uso del gore, es decir, la exhibición gratuita y explícita de sangre, vísceras y actos de violencia extrema; otro de sus elementos es el tratamiento de la sexualidad, tanto a través de desnudos como de escenas de sexo explícito.

Estas características contrastan marcadamente con las tendencias de la anterior época cinematográfica (en la que se prefería un manejo de la violencia más sugestivo, así como una moral más conservadora), cambio producido en gran parte por el fin del código Hays de censura hacia inicios de los años 60, y la aparición de la MPAA y las nuevas reglas de calificación por edades. Durante inicios de los años 60, la serie B empieza a tomar características que la distinguen de su época predecesora: por un lado, se tiene un mayor interés por explotar el terror desde la psicología de los personajes, dejando de lado el componente sobrenatural y monstruoso de las historias, para centrarse esta vez en monstruos 100% humanos que se mueven por ambientes urbanos y familiares, en vez de los antiguos decorados de influencia romántica. Siendo las excepciones a las reglas las producciones de la casa realizadora británica Hammer, así como los filmes basados en la obra de Edgar Allan Poe que Roger Corman, y su equipo, realizaran desde comienzos de la década de los 60. Es así que el terror producido durante esta época se caracterizaría por su diversidad de estilos y temáticas, a diferencia de la homogeneidad de su predecesor cinematográfico.

Durante este tiempo el terror ya no tiene una significación puramente maniqueísta como lo hacía durante la era dorada de la Universal, así el terror es usado en la serie B para reflejar los miedos e inquietudes sociales de la época: la paranoia comunista y el miedo a la hecatombe nuclear en las películas de terror y ciencia ficción de los años 50, y los miedos raciales y sexuales durante el cine de los 60 y 70.

### **2.3. Definición de términos básicos**

- **Componentes cinematográficos**

Lo que esta investigación llama “componentes cinematográficos” se refiere a todos aquellos recursos que constituyen el lenguaje cinematográfico. Estos pueden variar dependiendo de la época o del estilo propio de cada director. Dice Mariño (2008, p.169) que “el lenguaje cinematográfico está constituido por todos aquellos procedimientos que en su articulación dan sentido a las imágenes en movimiento”. Estos componentes suelen dividirse en diversas categorías dependiendo de cada autor, pero tradicionalmente se dividen en aspectos audiovisuales (que pueden incluir la puesta en escena, el montaje, el manejo de la cámara, el sonido o la actuación) y componentes narrativos (todo lo referente a la estructura del guion, la trama, los géneros cinematográficos, etc.)

- **Puesta en escena**

Esta expresión, proveniente del francés *mise-en-scene*, corresponde a un concepto heredado de la dirección teatral del siglo XIX, y que dentro de los estudios del cine se refiere al control que tiene el director sobre todos los elementos que aparecen en la imagen fílmica (Bordwell y Thompson, 2003), estos incluyen la escenografía, el vestuario, la iluminación, la actuación de los personajes, etc.

- **Cámara**

La unidad básica del cine es la imagen (Martin, 2002), y su representación en pantalla se da a través del encuadre, los planos y la composición; todos ellos corresponden a diversos aspectos del manejo de la cámara.

- **Montaje**

El montaje es uno de los recursos más básicos del lenguaje cinematográfico. En esencia, constituye el acto de juntar dos planos diferentes para crear un sentido, con el fin de “producir un efecto específico que cada uno de estos elementos, tomado por separado, no produciría” (Aumont et al, 2002, p.66).

- **Sonido**

El sonido en el cine tiene diversas funciones que colaboran con la imagen para generar sentido. Este puede usarse para reforzar una acción como para insinuar una presencia, y constituye una herramienta que “crea un modo de percibir diferente” (Bordwell y Thompson, 2003, p. 292).

- **Cine de terror**

Se trata de un género cinematográfico caracterizado por su capacidad de generar emociones de miedo y repulsión en su audiencia, por medio del uso de imágenes y sonidos asociados con elementos de extrañeza y anormalidad. De acuerdo con Cherry (2009), la estética común vinculada con este tipo de producciones incluye elementos cinematográficos como

iluminación oscura, saltos de cortes, amplio uso de maquillaje, prótesis y efectos especiales, pistas musicales inquietantes o discordantes, así como técnicas visuales como tomas de punto de vista, entre otras.

- **Cine regional**

Se refiere a toda la producción audiovisual peruana (largometrajes y cortometrajes) que se realiza en regiones fuera de Lima. Se trata de un fenómeno que inició a finales de la década del 90, producto de una convergencia tecnológica (equipos de grabación digital baratos) y cultural (culturas predominantemente orales) que desencadenó en la aparición de nuevas formas de expresión en lugares en los que el cine nunca se había producido antes (Bustamante y Luna Victoria, 2014). De acuerdo con Bustamante (2017) las películas producidas dentro de este fenómeno suelen dividirse en dos grupos: cine de autor (más ligado a regiones donde existe una mayor presencia urbana, sobretodo en la costa) y cine comercial/de género (el de mayor presencia en las regiones). Después de Lima, Ayacucho es la región con mayor producción cinematográfica en el país: con 37 películas realizadas entre 1996 y 2015, siendo la mayoría de estas (33) películas de terror (Bustamante y Luna Victoria, 2017).

- **Ayacucho**

La región Ayacucho se ubica en la zona sur-central de los Andes peruanos, “con un área total de 43.821 km<sup>2</sup>. Limita al norte con Junín, al noreste con Cusco, al este con Apurímac, al sur con Arequipa, al oeste con Ica y al noreste con Huancavelica” (Sineace, 2018). Se trata de una región que sufrió, a finales del siglo XX, los peores estragos de la violencia del conflicto armado interno, con un estimado de 26,259 víctimas mortales según el informe final de la CVR. Este evento dejó una experiencia traumática en la población, viéndose reflejada a través de las diversas expresiones culturales de la región. Una de estas fue el cine, y es que según autores como Ricardo Bedoya o Emilio Bustamante, varias de las historias que aparecen en el cine de terror ayacuchano tienen una clara influencia en los eventos ocurridos durante el conflicto militar y senderista. Así mismo, varias de las criaturas que deambulan estas películas (jarjachas, pishtacos, condenados) vendrían a ser, según estos autores, agentes metafóricos de los diversos culpables de la violencia.

### 3. Marco Metodología

#### 3.1. Diseño de investigación

Para comenzar este análisis es preciso establecer previamente una serie de procedimientos y reglas que faciliten el proceso de estudio y solución de los problemas planteados en la investigación. Para esta tarea se ha escogido el método analítico – sintético, pues, como lo plantea Bernal (2006) en su

clasificación de métodos de estudio científico, esta metodología es útil para descomponer el objeto de estudio (un conjunto de películas de terror ayacuchanas) en sus partes más mínimas (los componentes narrativos y audiovisuales) para analizar cada uno de estos de forma individualizada, y luego integrarlos como un todo para su estudio holístico (buscando posibles señales de cambio o evolución entre los componentes cinematográficos de las películas escogidas).

Una vez definido esto, se realizará un estudio del tipo exploratorio – descriptivo, para delinear los mecanismos cinematográficos de estas películas, así como un enfoque cualitativo, mediante el cual se puedan observar estas películas a profundidad, analizando su estética audiovisual, así como sus estructuras narrativas; para luego desarrollar una teoría acorde con la temática. Finalmente, para aplicar este tipo de estudio se utilizará entrevistas a profundidad y la observación de casos como técnica de recolección de datos; consiguiendo de esa forma los objetivos planteados.

### **3.2. Operacionalización de variables**

Como lo explica Hernández Sampieri (2014, p.211) el proceso de *operacionalización* consiste en transformar las variables teóricas de una investigación hacia ítems más pequeños y específicos, convirtiéndolos de esta forma en categorías medibles y verificables para construir el instrumento de la investigación. En cuanto al presente estudio, las variables corresponden a los diversos aspectos que constituyen los componentes cinematográficos de las películas de terror ayacuchanas. Estas se transforman en las siguientes categorías: aspectos narrativos, aspectos audiovisuales y aspectos temáticos.

#### **3.2.1. Categorías**

Siguiendo el modelo de investigación cualitativa (como lo describe Monje Álvarez, 2011, p.11) el presente estudio hará uso de categorías, o unidades de significado que se refieren a "clases de objetos de los que puede decirse algo específicamente" (Thiebaut, 1998, citado en Ibíd.) Estas categorías se subdividen a su vez en subcategorías de estudio, tomando como base al marco teórico. Para el caso de la presente investigación se pueden establecer las siguientes categorías:

- Códigos narrativos de las películas de terror ayacuchanas producidas entre las décadas del 2000 y 2010. Esta categoría se puede sub-dividir a su vez en aspectos cómo: guion, trama y género
- Lenguaje audiovisual de las películas de terror ayacuchanas producidas entre las décadas del 2000 y 2010. Esta categoría se puede sub-dividir a

su vez en aspectos cómo: manejo de la cámara, puesta en escena, sonido y montaje.

- Temática de las películas de terror ayacuchanas producidas entre las décadas del 2000 y 2010. Esta categoría se puede sub-dividir a su vez en aspectos cómo: emociones, ideas, creencias e ideologías

### 3.2.2. Definición operacional/conceptual

Hernández Sampieri (2014, p.119) define a la definición conceptual como la explicación de una variable a través de definiciones de textos especializados. Así, La definición conceptual de "los componentes cinematográficos de las películas de terror ayacuchanas" sería el conjunto de códigos audiovisuales y pautas narrativas que componen la estética del cine de terror realizado durante las dos primeras décadas del siglo XXI en Ayacucho, y que a su vez lo diferencian de otros estilos cinematográficos del cine de terror contemporáneo.

Por otro lado, la definición operacional se trata de "la especificación de las actividades que el investigador realiza para medir o manipular una variable" (Monje Álvarez, 2011, p.87). En cuanto a este tema, esta investigación analizará los componentes del cine de terror ayacuchano mediante una ficha de observación y análisis de contenido sobre la que se pueda evaluar los elementos narrativos y audiovisuales del conjunto de películas seleccionadas. Esto se realizará de la siguiente manera:

- Cuestiones narrativas: dentro de este nivel se realizará un detallado estudio basado en las narrativas de género que emplean los filmes seleccionados, de la coherencia con la que trabajan la estructura aristotélica de su guion, así como del nivel de causalidad en el relato.
- Cuestiones audiovisuales: dentro de este nivel se evaluarán detalles relacionados al montaje, el tratamiento sonoro (la música, la banda sonora, la edición y mezcla del sonido), así como de su tratamiento visual (el encuadre de la imagen, el manejo de los planos, la angulación y el movimiento de la cámara), dando un énfasis adicional a la puesta en escena (características, inspiraciones y contrastes, creación de atmósferas y estilo visual).

Una vez que se hayan señalado los elementos más distintivos de cada película, se definirá la estética cinematográfica de este cine en comparación con la del modelo tradicional del cine de terror (cine estadounidense), comprobando de esa manera si las películas ayacuchanas en verdad poseen un estilo distintivo dentro del género. Finalmente, la estética cinematográfica de cada película será comparada entre sí de acuerdo a la década en la que se produjeron, hallando así pautas de transformación y cambio en la evolución de estas películas.

### 3.3. Población, muestreo y muestra

Ahora que el modelo de estudio de la investigación se ha definido, el siguiente paso consiste en especificar el conjunto de elementos que serán medidos o evaluados por esta. Esta es la población, que según Tamayo (citado en Esther Gallardo, 2017, p.63) se trata de "un conjunto finito o infinito de elementos con características comunes para los cuales serán extensivas las conclusiones de la investigación".

Para el caso de esta investigación, la población se compone de un conjunto de películas ayacuchanas del género de terror, realizadas por cineastas locales desde la primera década de este siglo (y comenzando desde el 2002). En base a esto, la investigación empleará un muestreo no probabilístico, puesto que se "busca reproducir lo más fielmente la población global teniendo en cuenta las características conocidas de ésta" (Deslauriers, 2004, citado en Esther Gallardo, 2017, p.66).

En base a esta definición, se buscó que la muestra seleccionada sea lo suficientemente representativa de la población estudiada, con el fin de "hacer inferencias o generalizar los resultados al resto de la población con un margen de error conocido" (Arias, 2006, citado en en Esther Gallardo, 2017, p.64). Para ello se seleccionó una serie de películas que presenten características que correspondan a aspectos relevantes del cine de terror ayacuchano: la cantidad de espectadores que consiguieron, la influencia de ciertas películas dentro de este cine, así como la relevancia que ha ocupado su director dentro del panorama del cine ayacuchano (y regional en general). A su vez, la muestra también se restringió a producciones que hayan sido realizadas por directores, actores y demás equipo humano provenientes de Ayacucho, y cuyas narrativas hayan sido inspiradas por relatos o personajes de la tradición andina local. Teniendo en cuenta las limitaciones correspondientes a la obtención de las películas, se seleccionaron tres películas hechas entre el 2002 y el 2007, con el fin de evaluar la evolución del fenómeno del cine de terror ayacuchano a lo largo del tiempo. Las películas seleccionadas fueron las siguientes:

- *Qarqacha, el demonio del incesto* (Melintón Eusebio, 2002)
- *Uma, Cabeza de Bruja* (Lalo Parra Bello, 2005)
- *Sin sentimiento, el último amanecer* (Jesús Contreras Matías, 2007)

### 3.4. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

De acuerdo con Monje Álvarez, el proceso de recolección de datos "se lleva a cabo mediante la utilización de métodos e instrumentos, los cuales se seleccionan según se trate de información cuantitativa o cualitativa" (2011, p.133). En la misma publicación el autor señala que, dentro de una investigación, el instrumento es la herramienta o método que tiene el investigador para recolectar datos e información respecto a su tema de estudio. Estos métodos pueden ser directos (la observación

o la entrevista) cómo indirectos (encuestas o formularios), dependiendo de las necesidades de análisis, o de las facilidades del investigador para con su proyecto. A su vez, <sup>66</sup> la recolección de datos puede presentar un enfoque cuantitativo (si se busca medir un fenómeno con cierto grado de exactitud) o cualitativo (si lo que se busca, más bien, es comprender o interpretar un fenómeno o proceso social).

En vista de esto, el presente estudio utilizó una serie de instrumentos destinados a obtener información de primera mano acerca del tema tratado. Para ello se eligieron la observación (dentro de un estudio de casos) y la entrevista como principales herramientas <sup>5</sup> de recolección de datos.

### **3.4.1. Descripción de instrumentos**

La observación es la herramienta de investigación base del método científico, de hecho, se trata del primer medio que tienen los seres humanos para poder percibir la realidad que les rodea, así como una herramienta útil para generar conocimiento a través de la deducción de los aspectos que observan. Dentro de la investigación cualitativa, la observación es una herramienta útil para que el investigador pueda contemplar un fenómeno social, “procurando para ello un análisis de forma directa” (Orellana López, 2006, p. 211).

Por otro lado, el estudio de casos le sirve al investigador para observar las características de una serie de unidades pertenecientes al objeto de estudio, "con el propósito de analizar a profundidad los aspectos de un mismo fenómeno" (Munarriz Irañeta, 1992, p. 104).

El último instrumento, la entrevista, constituye un método de gran utilidad para conocer directamente y a profundidad el mundo interior del/los individuos que se desean estudiar; se trata de un método que, “a través de las preguntas y respuestas se logra una comunicación y la construcción conjunta de significados respecto a un tema” (Janesick, 1998, citado en Hernández Sampieri, 2014, p.403). Esther Gallardo (2017, p.74) describe a la entrevista como un instrumento de estructura no estándar, de manejo flexible, cuya forma debe acercarse lo más posible a una conversación informal. Esto último es constatado por Hernández Sampieri, quien afirma <sup>89</sup> que la entrevista cualitativa es mucho más “íntima, flexible y abierta que la cuantitativa” (2014, p.403).

Al igual que otros métodos de recolección de información, la entrevista posee diversas variantes: esta puede ser no estructurada (carente de una estructura fija que rija el flujo de la comunicación, pues en concepto debe asemejarse lo más posible a una conversación cotidiana), dirigida o “semi-estructurada” (en la que los participantes se expresan con libertad, pero siguiendo una lista de áreas a seguir a lo largo de la conversación) o de profundidad (en la que no solo se desean contestar una serie de preguntas, sino que se busca conocer la historia de vida y el mundo interior de un individuo, o de los miembros de una comunidad).

Respecto a la presente investigación, la entrevista dirigida es la variante que se ha elegido, puesto que confiere al investigador y al entrevistado de cierta libertad a la hora de intercambiar la información, así como que se evita la posibilidad de desviarse de la línea de objetivos propuestos. Esta guía de temas a seguir se basó en torno a las categorías, y sub-categorías, del estudio.

#### **5 3.4.2. Validación de instrumentos por expertos**

Para la presente investigación, la observación de casos se realizará en torno a las cuatro películas escogidas, mientras que la entrevista se realizará a 3 profesionales relacionados con el mundo del cine de terror ayacuchano: un cineasta ayacuchano, un productor de cine peruano involucrado en esta temática, y un académico que ha trabajado previamente en este campo de estudio.

#### **4 3.5. Técnicas para el procesamiento y análisis de datos**

Una vez que se ha recolectado la mayor cantidad de datos e información posible para la investigación es necesario que esta pueda articularse de una forma que responda a las preguntas del estudio. Para ello es necesario elaborar un diseño de tabulación y análisis de la información. Para una investigación cualitativa, el análisis de datos "consiste en reducir, categorizar, clarificar, sintetizar y comparar la información con el fin de obtener una visión lo más completa posible de la realidad objeto de estudio" (Esther Gallardo, 2017, p.82); dentro de este proceso, es vital que la información obtenida pase a través de un proceso de codificación, con el fin de desechar datos innecesarios y crear categorías que puedan ser medibles de acuerdo con una métrica de estudio definida (Ibíd.)

El análisis de los datos recolectados a través de la investigación se dará en varias fases, primero a través de la identificación de patrones dentro de los componentes cinematográficos seleccionados, para luego contrastar dichos elementos con el material bibliográfico estudiado (esto es, con el modelo estético del cine de terror contemporáneo), de esa forma se podrán hallar contrastes y diferencias esenciales para conseguir resolver el problema de la investigación, y dar posibles interpretaciones al respecto.

#### 4. Resultados

Después del análisis de 3 películas de terror ayacuchanas se dieron los siguientes resultados:

- Qarqacha, el demonio del incesto (Mélinton Eusebio, 2002)

<b>Película</b>	12 Qarqacha, el demonio del incesto	
<b>Ficha Técnica</b>		
<b>Año</b>	2002	
<b>Duración</b>	70 minutos, 43 segundos	
1 <b>Director</b>	Mélinton Eusebio Ordaya	
<b>Productora</b>	Ahora o Nunca Films	
<b>Guion</b>	Mélinton Eusebio	
<b>Cámara/ Fotografía</b>	Jaime Pacheco	
1 <b>Actores</b>	César Noa Sebastián (Macario, Demonio del incesto), Ivón Flores Pacheco (Ivón), Nilo Escriba Palomino (Nilo), Mélinton Eusebio	
<b>Secuencia escogida</b>	1 Los 3 estudiantes y el resto de la comunidad descubren la primera víctima mortal del Jarjacha en la plaza del pueblo. Macario, el presidente de la comunidad, desestima la conexión de esta muerte con el monstruo indicando más bien que la víctima murió por su estado etílico; por el otro lado Don Máximo, el líder de los comuneros, reconoce que la muerte fue producto del jarjacha al encontrar un espejo roto en la mano del cadáver. Don Máximo avisa a los pobladores como atrapar a la bestia. (Minuto 00:39:00 - 00:42:15)	
<b>Componentes Narrativos</b>		
<b>Narrativa cinematográfica</b>	<b>Guion</b>	La escena confronta a dos puntos de vista diferentes (el de Macario y Don Máximo) mostrando un conflicto que se venía repitiendo a lo largo del film. El hecho de que Macario niegue al jarjacha como responsable de la muerte lo señala como sospechoso dentro de la narrativa a seguir y prepara al espectador para el giro que la película mostrará posteriormente, descubriéndole a él, en vez de su sobrino, como la verdadera identidad del jarjacha.
	<b>Trama</b>	La escena ocurre cerca de la mitad de la película, lo que lo convertiría en el mid point del segundo acto del film. Dentro de la narrativa del film, esta escena marca el punto en la que el jarjacha hace el primer gran acto de presencia. Antes de ello su presencia es solo intuida por su aullido, o por la presencia de actos de incesto a lo largo del pueblo.
	<b>Género cinematográfico</b>	La escena tiene un marcado aspecto gótico, principalmente por el uso de 25 sonido de las campanas de la iglesia y por el color y la clave baja que se usa. Esta escena destaca en gran parte porque logra recrear una atmosfera tétrica y de suspenso en una película en la que la amenaza hasta ahora solo se había dejado intuir. La secuencia también destaca por el hecho de que, si bien 52 el resto de la película esta filmada en un modo de representación de lo terrorífico muy similar a los slashers de los 80, esta, junto con la escena previa del entierro del hermano de la mujer incestuosa, es mucho más cercana al terror gótico de principios de los 30, y de películas de vampiros como Drácula.
<b>Temáticas</b>	Destaca el contraste entre el presidente de la comunidad, Macario, y el líder de los comuneros, Don Máximo. Mientras que el primero es mucho más descreído y cínico, señalando despectivamente que el fallecido murió por una borrachera, el segundo se muestra mucho más ingenioso y apegado a las tradiciones	

	locales, así como al resto del pueblo (destaca el hecho que este aparece acompañado de sus comuneros mientras que Macario aparece en solitario). Este contraste entre autoridad corrupta y representación positiva de los pobladores marca una de las temáticas comunes del cine de terror ayacuchano: la crítica a instituciones corrompidas desde una óptica mítica y fantástica, así como la representación colectiva de las mismas comunidades como protagonistas del relato.	
<b>Componentes Audiovisuales</b>		
<b>Uso de la cámara</b>	Plano/encuadre	La secuencia comienza con un plano general de la iglesia del pueblo que contextualiza los hechos a mostrarse. El siguiente plano comienza con una toma de la víctima del jarjacha postrado en el piso junto a una pared, encuadrado desde un over shoulder hacia el lado derecho. El plano entonces panea hacia arriba para mostrar a los pobladores reuniéndose en el lugar para ver al cadáver. Paso seguido aparecen diversas tomas de los pobladores mientras observan la escena, encuadrado en planos americanos, planos medios y primeros planos. Destaca un primerísimo primer plano del rostro de una anciana mujer mirando hacia la cámara y tapándose la boca con un dedo en señal de silencio. Sus arrugas fuertemente contrastadas por la iluminación y la calidad del video la hacen ver como una escultura de piedra. Asimismo, destaca un plano del cadáver con la boca entreabierta y los ojos mirando hacia arriba, a pesar de la falta del maquillaje, la calidad del video confiere al material de un tono “sucio” que le da un aspecto casi realista de muerto. Los estudiantes y los pobladores son encuadrados en planos medios y se hace uso de primeros planos para mostrar sus reacciones, así como a Don Máximo mientras da su aviso de cómo cazar al jarjacha. La secuencia termina con un plano final del rostro del cadáver, mostrándolo en un primerísimo primer plano.
	Movimiento	En cuanto al movimiento externo de la cámara, la escena se compone primariamente de planos estáticos, siendo pocos los planos en los que la cámara se mueva de forma particular. Destaca allí el plano del inicio de la escena, en la que la cámara hace un paneo de abajo hacia arriba, así como otros planos en los que la cámara se mueve para seguir la llegada de algún personaje. A pesar de esto, todas las tomas aparentan ser grabadas con cámara en mano, dando movimiento y dinamismo a las tomas incluso cuando estos deberían ser “estáticos”. En cuanto al movimiento al interior del encuadre cabe destacar que los habitantes de la comunidad, así como Don Máximo y sus comuneros, entran en escena desde el lado izquierdo del encuadre, mientras que los estudiantes, y Macario, lo hacen por la derecha.
	Angulación	La escena en general está grabada con angulación normal a excepción de ciertas tomas en las que la cámara se posiciona en picado para mostrar al cadáver.
<b>Puesta en escena</b>	Escenografía	Los escenarios son naturales y abiertos, no fueron grabados en estudio. Toda la escena transcurre en este corredor cerca de la plaza. Destacan las texturas de los muros de adobe resquebrajado y el piso lleno de paja y tierra. Todos los elementos se reúnen para conferir a la escena de un aspecto realista, con un aspecto “sucio” muy marcado.
	Vestuario	Los 3 estudiantes llevan ropa moderna compuesta por casacas, bufandas, jeans, polos magra larga y mochilas, vestimenta que les señala como típicos mochileros procedentes de la ciudad. Mientras tanto, los demás personajes de la escena, incluyendo el fallecido, son pobladores rurales o campesinos y por tanto sus ropas lucen como tal: llevan pantalones y camisas desgastadas, casacas y chompas de lana, así como varias gorras y sombreros. Destaca la vestimenta de los comuneros, compuesta de pantalones, sombreros de ala corta, gorros y ponchos de color marrón. En conclusión, la representación de los pobladores del campo es auténtica y realista.
	Maquillaje	A pesar de que en la escena se muestra a una de las víctimas mortales del jarjacha, hay una significativa falta de sangre o de maquillaje para mostrar el daño o la violencia con la que el monstruo mató a su víctima. En parte es posible que esto sea por la falta de presupuesto de la película, aunque en posteriormente si se hace uso

		repetido de sangre falsa y vísceras de animales para mostrar el gore de las muertes, o también por el mismo hecho de que cómo el jarjacha ataca a sus víctimas por detrás de la cabeza, la herida de la acción estaría escondida detrás del sombrero que lleva puesto el cadáver.
	<b>Iluminación</b>	La escena está grabada en clave baja y hay una fuerte presencia de sombras y claroscuros. A pesar de que la escena transcurre de día, el tono azul de la escena le confiere un tiempo horario ambiguo, pudiendo ser un crepúsculo matutino o vespertino. Conviene recordar que las escenas que ocurrieron antes y después de esta suceden de noche, aumentando la confusión.
	<b>Uso del color</b>	En esta secuencia el tono principal es un azul oscuro que le confiere una atmósfera tétrica y casi gótica. Es preciso apuntar que este uso del color anteriormente fue usado en la escena donde los estudiantes ayudan a una mujer a cargar el ataúd de su hermano al cementerio, en dicha escena se dejó intuir que el fallecido y la mujer habrían mantenido una relación incestuosa en vida. A su vez, la vestimenta que lleva puesto el cadáver, un hábito franciscano, es la misma que llevaría el jarjacha hacia el final de la película. De esa forma el color en esta escena sirve en cierta forma para señalar la presencia del jarjacha y anticipar su aparición en los posteriores asesinatos de la película. Debe destacarse también que cuando aparece el espejo del cadáver este se presenta con un tono dorado que contrasta fuertemente con el azul del resto de la escena.
<b>Uso del sonido</b>	<b>Efectos sonoros</b>	El elemento más notorio de la escena lo corresponde el sonido del retumbar de la campana de la iglesia, este sonido se convierte en el elemento que guía el ritmo y la atención del espectador durante la secuencia y que lo mantiene en suspenso por sobre el descubrimiento a hacerse. En segundo plano se pueden escuchar las voces apagadas de los pobladores hablándose uno al otro en quechua, incrementando de esa forma la sensación de alienación y shock que un espectador occidental tendría de la escena. Las campanadas de la iglesia continúan mientras los personajes hablan. Sobre esto último, los protagonistas centrales de esta escena corresponderían a los personajes de Macario (que aparece a la izquierda) y Don Máximo (que aparece a la derecha).
	<b>Música</b>	Algo notorio en esta escena es su ausencia casi total de música, en su vez esta es reemplazada por el retumbar de las campanas de la iglesia, dando a la secuencia un tono gótico y oscuro, que se ve realzado por el tono azul oscuro de las imágenes. Esto es interesante pues a lo largo de la película se puede escuchar como tema principal (o leitmotiv si se quiere) a una versión pirateada del tema "Ethnicolor" de Jean Michel Jarre, esto es una práctica común en las películas de terror ayacuchanas, escogiendo un tema pirateado como leitmotiv para sus películas. Solo al minuto 00:41:24 se vuelve a escuchar música de fondo, que corresponde al momento en que Don Máximo afirma que el jarjacha fue la causa de la muerte, allí se puede escuchar un tema de misterio en tono bajo.
<b>Montaje</b>	Al igual que el resto de la película, el montaje de la escena es irregular: los planos son muy cortos y hay presencia de jump cuts a lo largo de la secuencia. A pesar de esto, la secuencia está grabada con buen ritmo y permite que el espectador mantenga el suspenso sobre lo que vaya a pasar. Destaca el uso de las campanadas de la iglesia como elemento sonoro que mantiene el ritmo de la escena. A su vez los detalles del cadáver se van mostrando lentamente hasta el final, empezando desde un plano entero hasta acabar en primeros planos. El secretismo con la que los personajes observan lo ocurrido brindan a la escena un fuerte tono de extrañeza y alienación por lo que ocurre, creando una atmósfera de desasosiego.	

## Resultados generales:

En base a lo observado en *Qarqacha, el demonio del incesto* (2002), se determinó que, a pesar de su bajo presupuesto y carencia de recursos cinematográficos, la película consigue un manejo muy funcional del lenguaje cinematográfico, logrando crear y mantener una atmósfera tétrica y de suspenso a lo largo de su metraje, teniendo un buen manejo de las atmósferas para transmitir diferentes sensaciones (claustrofobia en las escenas grabadas de noche, soledad y desasosiego en las escenas de día, entre otros).

Mélinton Eusebio logró crear imágenes de gran poder visual para capturar la esencia de la leyenda en la que se basó su relato, tomando como referencia a películas procedentes, tanto de la tradición del terror gótico como de la serie B de los años 1980 (esto se ve mejor ejemplificado durante la escena en la que los universitarios ayudan a la anciana a cargar el ataúd de su hermano al cementerio, o durante las escenas en las que el jarjacha regresa de entre los muertos para capturar a sus víctimas).

En cuanto al sonido, a pesar de sus defectos en lo referente al audio grabado en locación y al uso de música con derechos de autor, la película logra organizar estos elementos de una forma en la que estos se conjugan de buena manera, usando leitmotivos para momentos importantes a lo largo de la cinta, así como un gran manejo de los sonidos de la naturaleza y de los gruñidos del monstruo para recrear una atmósfera mítica y envolvente. A causa de las limitaciones presupuestarias y técnicas de sus realizadores, la película cuenta con una estética visual "sucida", caracterizada por sus imágenes plagadas de artefactos de compresión, sobre-exposición y ruido de grabación. Esto confiere al material filmado un estilo audiovisual más similar al de viejos reportajes televisivos (y en cierta forma a la estética del sub-género del *found footage*) que de una producción cinematográfica convencional; esta cualidad funciona en favor de la misma película, pues permite que el espectador se pueda sumergir dentro del relato que se cuenta con mayor naturalismo.

A lo largo de la película se puede sentir que existe una fuerza que viene corrompiendo a los habitantes del pueblo, en primer lugar, por los actos de incesto que se van mostrando a lo largo del relato, así como en el trato de la autoridad local hacia los comuneros y el resto de sus pobladores, así como en los vicios en los que van cayendo los mismos habitantes del pueblo. La película marca un contraste entre los personajes de Don Máximo y Macario, el primero representando al pueblo y mostrándose como un personaje valiente y apegado a sus tradiciones; y el segundo mostrado como un individuo moralmente corrupto, cínico y últimamente cobarde. La corrupción moral de Macario también es mostrada a través de su sobrino, quien se muestra como heredero de la inmoralidad de su tío cuando intenta mantener relaciones sexuales con su prima a espaldas de este. Finalmente, la narrativa de la película también está cuidada, logrando generar un giro argumental hacia su segundo acto, logrando sorprender y capturar la atención de los espectadores.

Por otro lado, la película también cuenta con ciertas carencias: en primer lugar está la baja calidad con la que fue grabada, que resta a la película de un aspecto tradicionalmente cinematográfico, junto a esto está el problema del montaje, que recurrentemente hace uso de cortes rápidos de edición de origen accidental; la música, si bien está correctamente

utilizada, es de origen pirata y por momentos desentona con lo que aparece en pantalla, y la iluminación, si bien genera una sensación de claustrofobia, tiene un aspecto poco realista dentro del universo de la película. Finalmente, las actuaciones de los actores en pantalla son en general irregulares, en especial la de los universitarios, aunque las personas que interpretan los campesinos y ronderos de la comunidad (interpretados por miembros de la misma comunidad) actúan con mayor energía y vitalidad.

- Uma, cabeza de bruja (Ladislao Parra Bello, 2005)

<b>Película</b>	Uma, cabeza de bruja	
<b>Ficha Técnica</b>		
<b>Año</b>	2005	
<b>Duración</b>	90 minutos	
<b>Director</b>	Ladislao "Lalo" Parra Bello	
<b>Productora</b>	Amaru Producciones	
<b>Guion</b>	Lalo Parra Bello y Edwin Béjar Ochante	
<b>Cámara/ Fotografía</b>	Miguel Ángel Parra Solar	
<b>Actores</b>	Heidy La Rosa Huamán (Orquídea), Edwin Béjar Ochante (Edwin), Edith M. La Rosa (Edith), Lalo Parra Bello (el Profe), Yumpa Castro Quispe (Yumpa), Enrique Medina Ponce (Toto), Ebher Huamán Huamán, Janeth Peña Ayala, Atilio Rivera, Juan Gutiérrez, Karen V. Peña Ayala, José M. Quispe Aguirre, Lucho Sumarriva Loayza, Diego R. Parra Solar	
<b>Secuencia escogida</b>	Dos jóvenes visitan a Don Epifanio, un viejo sabio del lugar, para consultarle sobre las extrañas apariciones que habían venido ocurriendo en la ciudad. Epifanio les cuenta sobre la leyenda de la "uma" y de la historia de una bruja que fue asesinada en el pueblo 20 años atrás. (Minuto 00:03:01 – 00:13:16)	
<b>Componentes Narrativos</b>		
<b>Narrativa cinematográfica</b>	<b>Guion</b>	La escena presenta a los dos personajes principales de la historia (los hermanos Curi) y continúa al espectador en el contexto de la historia a través de una larga conversación entre los jóvenes y el viejo chamán Don Epifanio. Es curioso que a pesar de que esta se trata de la escena introductoria del film, la escena directamente anterior a esta también cumple el mismo propósito (esto es, introducir la leyenda de la bruja que fue asesinada hace 20 en el pueblo y de cómo su hija sobrevivió para jurar venganza por la muerte de su progenitora), sin embargo, la razón más probable de porqué ambas escenas se quedaron en el montaje final de la película es debido a que ambas cuentan lo mismo pero cada una rescata elementos particulares: mientras que la primera escena del film muestra la leyenda de una manera plenamente cinematográfica, mostrando la forma en cómo la bruja fue asesinada por sus captores y de cómo su hija logró sobrevivir, la segunda lo muestra desde la perspectiva de cómo un poblador local de Ayacucho escucharía la leyenda. De esta forma la película no solo muestra dos realidades sino dos perspectivas cinematográficas de cómo trasladar la tradición oral al cine.
	<b>Trama</b>	Dentro de la estructura dramática de la película, la escena se ubica en el primer acto y correspondería al llamado a la acción (o "call to adventure" en el <i>Hero's Journey</i> ), en la que la pareja de protagonistas recibe una información que los incentivarán a salir de sus situaciones actuales y los lanzará al conflicto central del film: encontrar a la uma para pedirle dinero. Como un tema aparte, es interesante que el papel que ocupa el personaje de Don Epifanio en esta escena debería corresponder al del "mentor" dentro

		de la estructura del <i>Hero's Journey</i> (el sabio que lanza al/los protagonista/s hacia una búsqueda y que les acompañará en su misión) sin embargo, este personaje, que al inicio se muestra bonachón hacia los hermanos, acabará por develarse como un aliado de la antagonista principal del film: la hija de la bruja, mientras que el rol de mentor o figura guía lo ocuparía el personaje interpretado por Lalo Parra. Creando de esa forma un interesante giro a la hora del diseño de estos personajes.
	<b>Género cinematográfico</b>	La escena se establece firmemente en los cánones del cine de terror a través de una atmósfera tétrica y claustrofóbica. Este tipo de escenas en las que un personaje rememora o narra una antigua leyenda local correspondiente al monstruo o entidad de turno es muy común dentro del cine de terror ayacuchano: escenas similares también se encuentran en <i>Pisthaco</i> (José Antonio Martínez Gamboa, 2003) y <i>La Maldición de las Jarjachas 1 y 2</i> (Palito Ortega, 2002 – 2003), en todas ellas destaca que la leyenda es narrada por un quechua hablante, a veces ni se subtitula dichas secuencias, y que ocurre en la noche y mientras se realiza alguna actividad o rito tradicional (en <i>Pisthaco</i> cuando la mujer prepara el maíz, en <i>Uma</i> cuando Don Epifanio toca su huacra). Esto marca una característica resaltante dentro del cine de terror ayacuchano y vendría a ser un intento de los directores de trasladar las características de la narrativa oral tradicional, así como la atmósfera en la que esta se da, de forma directa a la narrativa del cine.
<b>Temáticas</b>		En la escena se marca un contraste entre las personalidades de los hermanos protagonistas y el viejo chamán, mientras que los primeros se muestran con personalidades más “acriolladas” (más influenciadas por la cultura de la ciudad) y temerosos de los eventos sobrenaturales que los rodean, Don Epifanio por el contrario es mostrado cómo alguien mucho más sabio, calmado y apegado a sus raíces andinas no solo por ser quechua hablante sino por cómo se expresa en relación con los muchachos. Así el director del film muestra sutilmente las dos caras del poblador andino moderno: aquellos que han sido influenciados por la modernidad y aquellos más apegados a sus tradiciones y orígenes. Cabe resaltar un momento al inicio de la escena, donde uno de los hermanos, después de haber sido saludado por Don Epifanio, se mira asqueado su mano, denotando así su alienación y por ende el desarraigo que sienten estos jóvenes por sus raíces andinas.
<b>Componentes Audiovisuales</b>		
<b>Uso de la cámara</b>	<b>Plano/encuadre</b>	La escena se compone principalmente de cerrados de los 3 personajes en acción. Los únicos planos abiertos que se ven se dan al comienzo, mostrando el espacio en el que se encuentran los hermanos Curi. Estos son mostrados cada uno con un primer plano con luz fuertemente contrastada. Antes de ingresar a casa de Don Epifanio los jóvenes encuentran una tumba o altar de camino, probablemente el lugar donde fuera muerta la bruja de la narración del viejo chamán. Una vez dentro de la casa, la escena está grabada a manera de una conversación y está compuesta primariamente por planos medios y primeros planos; esto le otorga al espectador una efectiva sensación de cercanía hacia los personajes y su drama.
	<b>Movimiento</b>	A excepción del comienzo, cuando los hermanos están en camino a la casa del anciano chamán, la escena cuenta en su mayoría con muy poco movimiento interno y la cámara en sí se mantiene estática durante el transcurso de la conversación entre los personajes. Destaca un paneo de izquierda a derecha cuando los hermanos están por ingresar al hogar de Don Epifanio.
	<b>Angulación</b>	La angulación se mantiene normal durante la mayor parte a excepción de un par de planos al inicio de la secuencia, esto es cuando se presentan a cada uno de los hermanos, a través de un ángulo ligeramente contrapicado y en angulación aberrante. Transmitiendo el estado de preocupación y angustia que sienten los hermanos ante la desolación del camino.
<b>Puesta en escena</b>	<b>Escenografía</b>	Los escenarios son naturales, tanto los exteriores cómo los interiores del hogar de Don Epifanio y la gruta por donde los jóvenes encontraron el altar de camino. El hogar de Don Epifanio está compuesto por retazos de madera, esteras y muros de adobe carcomidos y sucios, los cuales aportan a la escena de una mayor sensación de

		desesperación y tenebrismo, resaltando el aislamiento en el que se encuentran los hermanos.
	Vestuario	Se marca desde el inicio un fuerte contraste entre la ropa de los jóvenes y la de Don Epifanio. Mientras que los primeros están vestidos con polos manga larga, chaquetas/casacas y pantalones de jean (y en ese sentido, podrían pasar inadvertidos en cualquier ciudad de la sierra o costa peruana), el segundo se muestra vestido con un atuendo típico de la región: con un poncho marrón a rayas y un sombrero oscuro de copa alta. De esa forma, las identidades de los personajes son rápidamente establecidas: los jóvenes adaptados a la vida urbana y más apegados al estilo de vida de la modernidad y el anciano solitario que se aferra a la vida en el campo y las tradiciones del Ande.
	Maquillaje	Los personajes carecen de maquillaje, en su lugar los actores son mostrados tal y como son, aprovechando los rasgos de cada uno para identificar sus personajes, acercando la película a un mayor realismo.
	Iluminación	La escena está grabada en clave baja con fuertes contrastes de luz debido al tipo de iluminación utilizada (el flash de la misma cámara) la cual enfoca duramente a los personajes a manera de una linterna, marcando fuertes sombras. El uso de este tipo de iluminación le resta a la secuencia de una atmósfera cinematográfica y lo acerca más a la estética de los reportajes de noticias televisados. Dentro del cine de terror contemporáneo, este tipo de iluminación se asocia más con el sub-género del <i>Found-Footage</i> , que a su vez lo utiliza con la intención de simular un metraje "real" grabado por <i>amateurs</i> . En ese sentido, se podría argumentar que este tipo de iluminación confiere a la escena de un realismo "sucio", como si lo que viese el espectador se tratara de una grabación de la reunión de estos dos jóvenes con Don Epifanio.
	Uso del color	Los tonos usados son en clave baja, el director aprovecha los colores terrosos de las vestimentas de sus actores, así como de su escenografía, para darle a la escena de una estética apagada, sin colores que resalten, con tonos más apegados a la tierra y el barro del lugar en el que se reúnen los personajes. Los colores empleados confieren a la escena de una sensación de suciedad, pero también de antigüedad, como si la escena transcurriera en un lugar y tiempo arquetípico, primigenio y paralizado en las eras. Ayudando, de esa forma, a aumentar la dramatización de la leyenda que cuenta Don Epifanio.
Uso del sonido	Efectos sonoros	Fuera de las voces de los personajes, que hablan de manera alternada español y quechua, los principales efectos sonoros son el sonido de los rayos que se ven al comienzo de la secuencia, así como de los sonidos de los insectos que se escuchan en la noche.
	Música	La mayor parte de la escena se da sin música, esta solo aparece hacia el final, cuando el viejo Don Epifanio da a los hermanos los detalles de cómo cazar un uma, en dicho momento se escucha música extra-diegética de meditación oriental, que otorga a la escena un ambiente de misterio e intranquilidad. Finalmente se escucha música diegética cuando Don Epifanio toca una melodía en su huacra.
Montaje	En ciertas partes de la secuencia los cortes que se dan entre plano y plano son muy duros, faltando cierta flexibilidad en la narración visual, como el momento en que ingresan los hermanos a la casa del anciano chamán. Una vez en interiores la escena se da sin mayores problemas a excepción de ciertos saltos de eje que se dan entre los personajes. En general el montaje sigue muy bien el ritmo de la conversación entre los presentes.	

Resultados generales:

En base a lo observado en *Uma, cabeza de bruja* (2005), se determinó que la película hace un correcto manejo del lenguaje audiovisual, aunque con bastantes carencias en cuanto a lo narrativo. La película se diferencia de otras de su tipo por el hecho de combinar la comedia con el terror dentro de su narrativa, algo especialmente inusual dentro del cine Ayacuchano en general; sin embargo, este humor no llega a ser suficientemente explotado en cuanto a lo que podría haber sido, prefiriendo abusar del *slapstick* y las risas gratuitas que de un enfoque más desarrollado. A menudo estos elementos humorísticos encajan torpemente con las escenas en las que se producen, rompiendo con el tono de estas o arrastrando consigo a la historia. Más allá de eso, la película también se distingue por aportar elementos de erotismo y sexualidad a su historia en el papel de la joven bruja antagonista, aportando diferentes tonalidades que la separan del resto de películas de terror ayacuchanas. Ladislao Parra hace uso de atmósferas tétricas grabadas en clave baja, de noche y con seriedad dramática para contrastar a sus principales antagonistas (reflejados en la figura de la joven, sus secuaces y el viejo chamán Don Epifanio), mientras que los protagonistas (el profesor y los hermanos) son siempre grabados en escenarios y escenas con clave alta, de día y con un tono de humor y sarcasmo.

Algo que distingue a esta película del resto de similares producciones de terror de la región es su retrato de la antagonista cómo un personaje con el que la audiencia puede empatizar, puesto que ella es mostrada al inicio cómo una víctima de la violencia, y su regreso es mostrado más como una suerte de venganza contra los descendientes de sus captores que un ataque indiscriminado contra la población ayacuchana. Por otro lado, los hermanos protagonistas, incluido el profesor, son mostrados cómo anti-héroes, que buscan acabar con la maldición de la bruja por beneficio propio, y muchas veces cayendo por su propia tontería en las trampas puestas por la antagonista.

- Sin sentimiento, el último amanecer (Jesús Contreras, 2007)

<b>Película</b>	Sin sentimiento, el último amanecer	
<b>Ficha Técnica</b>		
<b>Año</b>	2007	
<b>Duración</b>	100 minutos	
<b>Director</b>	Jesús Contreras Matías	
<b>Productora</b>	Zankay Producciones	
<b>Guion</b>	Jesús Contreras, Jean Carlo López, Rolando Sotil	
<b>Cámara/ Fotografía</b>	Jean Carlo López	
<b>Actores</b>	Heidy La Rosa Huamán, Eduardo Alonzo Ivan Espinoza, Lalo Parra Bello, Edith M. La Rosa, Porfirio Ayvar	
<b>Secuencia escogida</b>	Tras salir de un bar, Don Reynaldo, un pesimista chamán de la comunidad, y su compañero de copas van de regreso a sus hogares cuando en el camino son acosados por una jarjacha (Minuto 00:30:08 – 00:32:28)	
<b>Componentes Narrativos</b>		
	Guion	La escena presenta a dos personajes secundarios a la trama central de la película e introduce sus muertes cómo un augurio de los peligros que estarán por llegar a los

<b>Narrativa cinematográfica</b>		protagonistas de la historia (los personajes interpretados por Heidi La Rosa Huamán y Eduardo Alonzo Ivan Espinoza). Dentro del contexto de la historia, Don Reynaldo es el chamán de la comunidad, un personaje pesimista que anuncia graves males por venir al pueblo donde transcurre la historia, de hecho, en la escena directamente anterior a esta él anuncia que las hojas de coca predijeron que la muerte le persigue, a lo que su compañero de copas se muestra escéptico y le dice que se despreocupe. Después que la dueña del local les niega más trago, los dos personajes salen y en el camino a casan notan la presencia de una entidad que les acosa, los dos apresuran la marcha, pero uno a uno ellos son asesinados por un jarjacha, el cual nunca aparece directamente en cámara.
	<b>Trama</b>	La escena ocurre en hacia el final del primer acto, y ocupa el lugar del primer plot point que anuncia la presencia de una entidad maligna (el jarjacha) que ha llegado al pueblo de la protagonista. Durante el resto de la película el misterio quedará por conocer qué habitante del pueblo se revelará como la verdadera identidad detrás del monstruo, sembrando dudas tanto en los residentes del pueblo, cómo en el recién llegado extranjero.
	<b>Género cinematográfico</b>	La escena está firmemente enmarcada dentro de los cánones del género del terror no solo por su iluminación en clave baja y su coloración azulada, sino por su efectivo uso de la música, que hace énfasis en el uso de violines y trompeta para resaltar la presencia del monstruo, y por su manejo de la cámara, que sigue a los personajes cómo si se tratase del punto de vista de la criatura.
<b>Temáticas</b>	Las temáticas de esta escena concuerdan con lo presentado en la escena directamente anterior a esta, estableciendo, en primer lugar, un contraste entre la figura del chamán (personaje pesimista, contemplativo y firme creyente en los designios del destino) y su compañero de copas (escéptico, temeroso y ¿optimista?), por otro lado, la escena muestra una concepción andina de la realidad en la que los personajes están atrapados por los hilos del destino y que están destinados a sucumbir debido a que un mal anti-natural rompió con el equilibrio previamente existente (la llegada del extranjero/la aparición del jarjacha en la comunidad).	
<b>Componentes Audiovisuales</b>		
<b>Uso de la cámara</b>	<b>Plano/encuadre</b>	La secuencia comienza con un plano de la luna llena rodeada por nubes oscuras, los personajes aparecen en planos enteros, rodeados por el tupido follaje de un camino boscoso, la cámara enmarca a los actores en planos medios, haciendo un reducido pero oportuno uso de primeros planos para cuando los personajes mencionan algo importante o para captar sus miradas cuando estos sienten la presencia de una fuerza extraña. Una vez que la presencia del jarjacha es establecida la cámara va enmarcando a los personajes en planos cada vez más cerrados para denotar la angustia de estos, y cuando la cámara se abre es para mostrarlos escapando de la criatura o intentando enfrentarla cuerpo a cuerpo. El manejo de la cámara es fluido y aprovecha diversos tipos de planos y encuadres para relatar la secuencia. Algo que vale resaltar es cómo el director decide no mostrar a la criatura, ni siquiera por cortos espacios de tiempo o en partes, aprovechándose de la perspectiva de la cámara para inducir su presencia en la mente del espectador, acechando a los personajes detrás de arbustos o árboles.
	<b>Movimiento</b>	La escena hace uso de cámara en mano para aumentar la tensión y el nerviosismo de la misma. Este movimiento va aumentando a medida que la escena progresa y el peligro se torna más inminente, asimismo el movimiento de la cámara es aprovechado para simular la perspectiva o punto de vista de la criatura cuando esta acecha al personaje de Don Reynaldo por detrás de los arbustos.
	<b>Angulación</b>	Al comienzo de la escena la angulación es bastante estable, pero esta se torna cada vez más aberrante cuando la tensión de la escena aumenta, así como la presencia de la criatura, cómo cuando el compañero de Don Reynaldo es atacado o en la muerte final de este último.

<b>Puesta en escena</b>	Escenografía	Los escenarios son naturales y asemejan lo que debería ser un bosque tupido donde el jarjacha podría esconderse
	Vestuario	Los personajes están vestidos de forma tradicional y de manera muy similar (poncho marrón a rayas, chalina blanca y sombreros de copa), sin embargo, el personaje de Don Reynaldo se diferencia al usar una bandana de un vivo color rojo, lo cual representa un buen indicador para diferenciar a su personaje en la oscuridad de la noche, así como un presagio de lo que será su inminente muerte.
	Maquillaje	Cómo es común en estas producciones, los personajes carecen de maquillaje, lo que ayuda a aumentar el realismo de la apariencia de sus personajes.
	Iluminación	La escena está grabada al estilo de “noche americana”, es decir rodada de día, pero simulando el efecto de noche a través de un filtro y clave baja. En este caso el filtro da a la secuencia un marcado tono azul que por momentos logra una efectiva atmósfera lúgubre, sin embargo, en diversos planos esta técnica fracasa sobre todo cuando la cámara panea hacia el cielo. Más allá de estos inconvenientes, esta técnica permite dar más detalle y mejor calidad de iluminación a esta “escena nocturna”, sobre todo si se compara esta con otras escenas de la película que sí fueron grabadas durante la noche. En dichos casos la diferencia en cuanto a la calidad de la imagen es indiscutible. La escena aprovecha la luz natural para iluminar a los actores, sin embargo, por lo general estos aparecen muy oscurecidos y a menudo no se consiguen distinguir sus rostros debido a la poca iluminación que les llega.
	Uso del color	La escena hace uso de un predominante filtro azul para simular el efecto de noche. Destaca el contraste de la bandana roja de Don Reynaldo que permite al espectador poder distinguirlo entre la penumbra.
<b>Uso del sonido</b>	Efectos sonoros	La escena contiene una rica ambientación de sonidos de animales nocturnos como insectos, perros y ranas. Las voces de los personajes se escuchan con claridad y pueden distinguirse unas de otras, el crujir del gras y la paja debajo de sus pies también está correctamente insertado. El sonido de la jarjacha también se escucha con claridad. La escena consigue establecer una buena atmósfera de naturaleza, así como de soledad.
	Música	La música empleada para esta película es original, un punto a resaltar en comparación con el resto de películas de este tipo. La música emplea una combinación de sonidos de violines, trompas y percusión. La música avanza con un ritmo frenético que ayuda a realzar la persecución y el peligro.
<b>Montaje</b>	La escena está marcada por un montaje cuyo ritmo e intensidad aumentan cada vez más a medida que los personajes son perseguidos por la criatura. Los planos duran cada vez menos para denotar el sentido de angustia y desasosiego de los personajes en pantalla. El director hace uso de un efectivo montaje paralelo para diferenciar el personaje de Don Reynaldo de su compañero de copas, aumentando la intensidad en el caso del segundo mientras este intenta escapar con todas sus fuerzas, y disminuyéndola en el primero para mostrar cómo este no tiene miedo a enfrentarse a su destino. El montaje también se apoya en la pieza musical de la escena para mantener la atención del espectador.	

### Resultados generales:

En base a lo observado en *Sin sentimiento, el último amanecer* (2005), se determinó que la película tiene un gran manejo de los aspectos audiovisuales y narrativos dentro de su historia. Desde el lado narrativo, la historia de la película parece en cierta forma inspirada por la trama de *Madeinusa* de Claudia Llosa (en lo referente al relato de una joven que desea escapar de la vida en su pueblo gracias a la ayuda de un misterioso extranjero), sin embargo, la película le da una vuelta de tuerca al revelar al personaje foráneo cómo el

principal antagonista de la historia, y haciendo que la protagonista logre escapar con la ayuda de un habitante del pueblo. La película hace uso de un manejo fluido de la cámara, enmarcando los escenarios montañosos en los que ocurre la historia con gran eficacia para mostrar la separación y aislamiento que tiene esta comunidad del resto del mundo. La película también maneja correctamente la iluminación para recrear atmósferas tétricas de noche con una apariencia cinematográfica, aprovechando, a su vez, de técnicas como “la noche americana” para grabar escenas de noche durante el día, manteniendo así la calidad y visibilidad de la imagen. La película hace gran uso de las tonalidades para separar espacios y construir distintas atmósferas, así pues, los espacios en los que vive la protagonista están marcados por tonos terrosos, mientras que la guarida donde descansa el extranjero está marcada por tonos azules en clave baja. La actuación de los personajes es mucho mejor que el promedio de las películas de terror ayacuchanas y logran capturar la esencia de los personajes que recrean, destacando el papel de la protagonista y de su posesivo tío.

Al igual que *Qarqacha, el demonio del incesto*, la película consigue darles un giro a las expectativas del espectador al indicar cómo antagonista principal, no al tío de la protagonista (que es mostrado cómo un abusador que mantuvo relaciones incestuosas con su sobrina en el pasado) sino al extranjero, así como revelando al personaje protagonizado por Ladislao Parra Bello como un incestuoso jarjacha en vez del sufrido padre que aparenta al inicio del film. Otro elemento que destaca en la película es su banda sonora original compuesta exclusivamente para esta, la cual logra crear momentos de tensión durante los ataques del monstruo, así como sensaciones de tristeza cuando se muestra la vida de la protagonista. Dentro de los aspectos negativos de la película estarían que la calidad de la iluminación varía a lo largo de la película, grabando a veces escenas de noche usando la “noche americana” y otras veces grabando directamente de noche. La calidad de la imagen en el segundo caso puede llegar a ser paupérrima. Otro aspecto negativo correspondería al ritmo de la película, puesto que esta se vuelve más lenta hacia su mitad, recobrando su intensidad hacia el tercer acto.

En cuanto a los objetivos de investigación, se encontraron los siguientes resultados:

- Obj. 1: Describir los aspectos narrativos que forman parte de los componentes cinematográficos del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas de 2000 y 2010

Preguntas	Respuestas
1. ¿Qué caracteriza a los aspectos narrativos que forman parte de los componentes cinematográficos del cine de terror ayacuchano producido	<b>Roberto Barba:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Mélinton por ejemplo lo que utiliza es mucho movimiento interno, es decir, no tiene que mover tanto la cámara ni necesita tantos planos, sino que apela al movimiento interno de la acción de la escena para narrar. Por eso para él con un plano abierto más dos o tres planos cerrados le basta. No necesita, si es una conversación de 8 personas, tener un plano por cada persona, planos medios, cerrados y contra planos, no; con un plano abierto y tres planos, listo. Y es una propuesta narrativa.</li> </ul>

<p>entre las décadas del 2000 y 2010?</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>(las películas de terror ayacuchanas)</b> de repente no manejan el cliché, o ciertos defectos que tienen las películas tradicionalmente comerciales de terror. Por ejemplo, yo creo que Jarjacha mantiene muy bien el suspenso.</li> </ul> <p><b>Ricardo Bedoya:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>(sobre los aspectos narrativos del cine de terror ayacuchano)</b> Sí, yo creo que hay muchos, por más que se incorporen elementos cómo el condenado, que aparezca vestido cómo Brandon Lee en “El Cuervo”, sin duda la precariedad narrativa de esas películas hace que tengan una dimensión, si tú quieres, o una forma de apelación al espectador muy particular.</li> </ul> <p><b>Ladislao Parra Bello:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- la película <b>(Uma, cabeza de bruja)</b> la tratamos de hacerla más comercial que artística en un inicio, ahora bueno yo como artista plástico estoy tratando ya de manejar en forma distinta las películas, empecé con eso y casi todos porque igual como te había comentado el “Pisthaco” de José Antonio Martínez él también lo hizo pensando en eso, y tratábamos de ganar: quien gana con otro ser misterioso, presentarlo antes de que nos gané otro. Eso fue una competencia que hacíamos al menos acá en Ayacucho, porque si uno ya sacaba un “Jarjacha” y otro hacía “Jarjacha” ya de hecho que la gente no asistía masivamente, había que buscar otro ser.</li> </ul>
<p><b>Interpretación</b></p>	<p>Las películas de terror ayacuchanas aprovechan el reclamo comercial del cine de terror, el cuál es el más consumido en la región, tomando formas narrativas tradicionales del cine de género estadounidense, pero adaptándolos a las formas de narración andinas, esto es dando un mayor respiro a sus secuencias, y manejando tiempos más largos en su narrativa para mantener el suspenso en sus historias.</p>
<p>2. ¿Qué características presentan los <b>guiones</b> dentro de los componentes cinematográficos de las películas de terror ayacuchanas producidas entre las décadas del 2000 y 2010?</p>	<p><b>Roberto Barba:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Mélinton tiene una visión más narrativa que compensa más en planos abiertos, mejor composición hasta cierto punto, mientras que Palito tiene en sus trabajos una narrativa un poco más... ¿hollywoodense?</li> <li>- <b>(sobre los enfoques que dan Mélinton Eusebio y Palito Ortega a la narrativa de sus películas)</b> Es más sintético, no te acerca tanto los detalles, mientras que el otro es más analítico y te acerca más al detalle. Son opciones narrativas, no es que ninguna sea más mala que otra, solo es que son diferentes.</li> </ul> <p><b>Ricardo Bedoya:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- estas películas tienen un tipo de relato que es distinto: es un relato que a diferencia de los relatos del cine internacional en los que hay una causalidad muy bien armada, muy bien construida, aquí hay cómo una cierta libertad en el relato cómo contar anécdotas separadas, como si fueran relatos orales como aquel que te cuenta tu abuela para asustarte.</li> <li>- <b>(sobre las estructuras del cine fantástico en relación con el cine de terror ayacuchano)</b> Entonces es cómo que se quiebra una frontera y se pasa a otra dimensión de realidad y que es la dimensión que en algunas de estas películas es una dimensión de varias cosas, no solamente monstruosidad, digamos, sino también de corrupción. Es decir, llegas a un punto en el cual hay una comunidad que ha estado dominada por la corrupción y el abuso, pero además hay esta idea de una monstruosidad que está</li> </ul>

	<p>circulando y que amenaza, y que luego se va a descubrir que son cómo dos caras de la misma moneda: la monstruosidad y la corrupción política, institucional a veces está encarnada en el mismo personaje.</p> <p><b>Ladislao Parra Bello:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>(sobre la carencia de guiones en otras películas ayacuchanas en las que participó)</b> O sea, no había un guion que había que estudiarlo y repetirlo igualito, entonces improvisábamos los actores, en pleno rodaje a veces le decíamos hacemos esto, que tal lo otro y así, y así salió la comedia que hizo Palito. Pero en paralelo a que Palito estaba haciendo “Maldición de Jarjacha 2” ya estábamos grabando “Uma” con Edwin Bejar, estábamos trabando casi en paralelo. Nosotros demoramos más, como un año fue, Palito lo estrenó antes porque él tenía más experiencia, más equipos.</li> <li>- Bueno el guion yo indago, pregunto, averiguo, para “Uma” dije: “¿cómo es este personaje?” y me cuentan y yo lo escribo como un cuento y ya empiezo a poner la historia: en qué empieza, qué sigue, cuál es el problema y en qué termina; y después ya voy poniendo los diálogos a cada actor y llamo las escenas. Porque yo también trabajé historietas, eso me ayudo bastante. El cómic hice con Juan Acevedo, no sé si tú lo conoces él hace dibujos para La República, entonces con él yo hice historietas. Ahí un poco que yo aprendí esa forma de narrar las imágenes en cuadros.</li> </ul>
<p><b>Interpretación</b></p>	<p>Los guiones de las películas de terror ayacuchanas contienen una estructura básica centrada en la constitución de una realidad que ha sido corrompida por alguna fuerza (sea esta corrupción, incesto, muerte, etc) en la cual aparecen entidades ancestrales asociadas con este mismo caos al interior de una sociedad, estos seres atribuyen justicia en un mundo en el que no hay y cuyos representantes han desaparecido, esta justicia a menudo trae como consecuencia un derramamiento de sangre al interior de la población. Estas historias basan su poder no tanto en la efectividad de la narrativa de sus tramas sino en su capacidad visual, en sus imágenes, las cuales pueden llegar a tomar gran o mínimo detalle dependiendo del director.</p>
<p>3. ¿Qué características presentan las <b>tramas</b> dentro de los componentes cinematográficos de las películas de terror ayacuchanas producidas entre las décadas del 2000 y 2010?</p>	<p><b>Roberto Barba:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- a diferencia de los relatos de películas extranjeras, aquí hay una asociación muy clara, sobre todo en algunas películas no en todas, pero sí hay una asociación muy clara con elementos que son muy locales.</li> </ul> <p><b>Ricardo Bedoya:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- efectivamente lo que han hecho algunos directores es darle forma cinematográfica a lo que son viejas leyendas y tradiciones que se van narrando de manera oral, que han sido narradas de manera oral, y que forman parte un poco de esa especie de mitología popular, la figura de la “jarjacha” o el “pishtaco”, el “condenado” o la “cudá”, en fin, en todas las culturas existen estos personajes sobrenaturales. ¿y qué hacen los cineastas? Lo que hacen es darles una forma cinematográfica, ahora ¿cómo le dan forma cinematográfica? Sin duda, alimentándose de formas iconográficas, ambientes, climas, atmósferas que son las del cine de terror internacional; entonces los cineastas llamados “regionales” lo que han hecho, de alguna manera, es hacer esa interesante fusión entre estos modos de formulación legendaria oral con las que son las formas del cine de género internacional.</li> </ul> <p><b>Ladislao Parra Bello:</b></p>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- la gente <b>(de Ayacucho y otras regiones)</b> no ve películas de Lima o de Hollywood, películas que están en cartelera en Lima llegan a la provincia lo alquilan a veces algunos, lo proyectan en salas de cine y la gente no va, pero cuando hay una película regional ahí si tienen asistencia masiva, y sobre todo si trata de leyenda.</li> </ul>
<p><b>Interpretación</b></p>	<p>Las tramas de las películas de terror ayacuchanas se caracterizan por presentar una combinación de temáticas y narrativas sobrenaturales pertenecientes a la tradición oral andina combinada con los relatos típicos del cine de terror extranjero, esto es así porque los mismos espectadores regionales sienten un mayor arraigo cuando ven sus historias, y sus actores, ser representados en la gran pantalla.</p>
<p>4. ¿Cuáles son las características de los <b>géneros cinematográficos</b> en los componentes del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas del 2000 y 2010?</p>	<p><b>Roberto Barba:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>(las películas de terror ayacuchanas)</b> de repente no manejan el cliché, o ciertos defectos que tienen las películas tradicionalmente comerciales de terror. Por ejemplo, yo creo que Jarjacha mantiene muy bien el suspenso.</li> <li>- “Jarjacha” es más una película de suspenso y terror, más de suspenso que de terror, y yo creo que de cierta manera “Marimacha” trabaja algo de suspenso y terror hacia el final, pero el resto de la película más es un drama.</li> <li>- <b>(sobre el estilo de Mélinton Eusebio)</b> ¡No puede con su genio! ¡y tiene que hacer su guiño al terror, como yo le dije una vez...! yo creo que es un estilo bastante clásico (...) en el sentido que no apela tanto al gore, por ejemplo.</li> </ul> <p><b>Ricardo Bedoya:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- (...) a medida que se fueron cerrando todos los cines en el Perú solamente quedaron cines en Lima, entonces la forma de poder ver películas era a través de los sistemas informales: películas compradas en mercadillos y demás, y claro en esos mercadillos lo que sobretodo se circulaban eran las películas de más éxito o películas de género muy específico, por decir películas de acción y mucho terror, y no solo terror norteamericano sino de muchos sitios del mundo, entonces es interesante porque esa ha sido un poco la relación que han tenido estos cineastas con mundo audiovisual que desde los años 80, 90, han privilegiado el terror, el cual se ha convertido en un género muy difundido, muy popular. Entonces, cuando uno ve algunas películas, por ejemplo, cómo las que se hicieron a fines del 90 y a comienzos del 2000 en Ayacucho sobre las jarjachas uno descubre que un poco la estructura es la misma que tienen las películas de vampiros, por ejemplo.</li> <li>- lo que de alguna manera estas películas están dialogando con las otras. Cuando tú encuentras películas de terror peruanas en las que ves que, la película tiene parte del pie forzado ese en el que lo vamos a ver el último video que filmó el camarógrafo que vio actos paranormales y que murió en el intento de filmarlos, ahí tú te estás remitiendo al cine internacional que empieza con “El Proyecto de la Bruja de Blair” y muchas otras películas, entonces cuando hablamos de las películas de estos jóvenes que van a una población en los andes y descubren que hay una jarjacha estamos hablando de que están incorporando elementos del cine internacional.</li> </ul> <p><b>Ladislao Parra Bello:</b></p>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bueno sobre las películas de terror yo trato manejar en la película tratar de investigar un poco más, en las tomas también hay un estilo que manejo, y el terror a mí no me gusta mostrarlo no tanto con así “caras horribles”, “caras feas” que a veces lo hacen, sino un poco más por la forma de presentar las escenas que pueden asustar, no necesariamente es presentar esas cosas así demasiadas terroríficas como en una película “gore” que sí lo hace Mélinton, Mélinton por ejemplo pone bastante sangre, bastante brutalidad, una cosa un poco así más feroz o más fuerte. Y sobre Palito, su estilo de manejar es un poco más sutil: lo que hace no lo hace tan burdo, tan fuerte.</li> </ul>
<p><b>Interpretación</b></p>	<p>Lo que caracteriza al género de terror en el cine ayacuchano es el énfasis de sus directores de abordarlo más hacia el lado del suspenso y de evitar el susto fácil o la exageración a la hora de mostrar la violencia (es decir que la violencia siempre es mostrada con un sentido de ser, no por causar shock como en el cine estadounidense), asimismo, este es un género de tan gran aceptación puesto que este tipo de películas eran unas de las pocas que llegaba a pasar por circulación durante los años 80 y 90 por Ayacucho, lo que explica, en parte, su popularidad.</p>

**Resultados generales:**

La narrativa del cine ayacuchano de terror usa cómo esqueleto interno a las tramas esquemáticas <sup>49</sup> del cine de terror estadounidense que se popularizó en la región a finales del siglo pasado. Utilizando como guía esta estructura arquetípica de tres actos, los cineastas ayacuchanos prefieren configurar sus historias en torno a una serie de hechos llamativos o de interés, muchas veces a costa de la propia causalidad interna de sus películas. Por ende, la estructura de estas películas estaría regida más por una “secuencialidad” de eventos sorprendentes que de una estructura de causa y efecto propio del cine occidental. Los cineastas ayacuchanos prefieren jugar más con el suspenso en sus relatos que con los sustos fáciles del cine de terror comercial, prefiriendo un estilo a veces más pausado con el fin de captar la atmósfera de las comunidades campesinas en las que se dan la mayoría de estos relatos. A pesar de esto, los cineastas ayacuchanos no muestran en sus relatos una versión idílica del campo o de la vida campesina y urbana de la región, en su lugar ellos prefieren adentrarse en el mundo íntimo de los mismos habitantes, hincando en los temores relacionados con la sexualidad, la mirada del otro y la desconfianza hacia las clases políticas; representando de esta manera una imagen del poblador andino que se aleja de cualquier idealización o ideologización externa, mostrándolo tal y cómo es ante los problemas de la vida moderna.

A su vez, estos relatos se caracterizan por la presencia de personajes y situaciones procedentes de la tradición oral de las distintas comunidades de la región, los cuales a veces suelen darle giros de tuerca a distintos clichés argumentales típicos del cine de terror de serie B estadounidense (ejemplo: el carecer de protagonista formal en la película, atribuyendo el protagonismo en su lugar al colectivo de miembros de una comunidad cómo en “Qarqhacha: el demonio del incesto”, o revelando al personaje ciudadano principal de la historia cómo uno de los villanos al final del relato

cómo en “Sin Sentimiento”). Todos estos elementos tienen como finalidad hacer que los espectadores ayacuchanos se puedan identificar con las historias puestas en pantalla.

- Obj. 2: Describir el lenguaje audiovisual que forman parte de los componentes cinematográficos del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas de 2000 y 2010

Preguntas	Respuestas
<p>1. ¿Cuáles son las características del lenguaje audiovisual que forma parte de los componentes cinematográficos del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas del 2000 y 2010?</p>	<p><b>Roberto Barba:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Yo creo que, si hay cierta madurez en lo planteado audiovisualmente, hasta cierto punto en la cobertura de planos, en el momento de plantear una escena (sobre el cine de Mélington Eusebio).</li> <li>- (sobre el estilo cinematográfico de los directores de terror ayacuchanos) Creo que tienen un lenguaje visual que no es el típico lenguaje de la narrativa americana que podemos encontrar en las salas de cine, sino que tienen su propio lenguaje audiovisual, apelan mucho a una composición correcta. Creo que Mélington utiliza más, y de una manera más pensada, los planos abiertos para aprovechar la belleza del campo, y también mucho tendría que ver, y sería bueno de repente si te interesa que hables con alguno de los directores de fotografía como Jorge Serna que es el director de fotografía de “La Casa Rosada”, por ejemplo.</li> </ul> <p><b>Ricardo Bedoya:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- es bien interesante esa aspereza que pueden tener esas películas, que es una aspereza formal, es una especie de cosa rugosa, dura, áspera, imperfecta. (...) Una imperfección, digamos, como asumida; y que tiene que ver un poco con los asuntos mismos que las películas están tratando y que por primera vez se tratan y de esta manera, además, en el cine.</li> </ul> <p><b>Ladislao Parra Bello:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>(sobre la evolución del estilo cinematográfico de los directores ayacuchanos)</b> en la última película de Mélington “Bullying Maldito”, ahí se puede notar un estilo de él; es como cuando uno escucha una música, por así decirlo, en vals, uno escucha una música y ya sabe por el estilo de quien es o a quien pertenece. Entonces las películas de Mélington, por ejemplo, tienen un estilo propio, las de Palito o las que hago yo así también, o sea acá estamos llegando a diferenciarnos en estilo, en el manejo, en el lenguaje cinematográfico, en todo ese asunto, estamos teniendo cada uno.</li> </ul>
<p><b>Interpretación</b></p>	<p>El lenguaje audiovisual de las películas de terror ayacuchanas va cambiando de acuerdo a cada director, sin embargo, existe una preferencia en el uso de la composición para mostrar la belleza del campo y la vida campesina, este estilo visual está condicionado por la calidad de video de las cámaras con las que estas son filmadas, que a menudo es bastante pobre, sin embargo, esta combinación de falta de recursos formales y la necesidad de sus directores para expresarse da como resultado una estética “sucia” que a su vez aprovecha el correcto uso de la composición y el encuadre para crear imágenes de fuerte impacto visual. Cada director en Ayacucho reconoce tener un estilo audiovisual propio a la hora de afrontar sus historias.</p>

<p>2. ¿Qué es lo que caracteriza el manejo de la <b>cámara</b> dentro de los componentes cinematográficos del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas del 2000 y 2010?</p>	<p><b>Roberto Barba:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>(Mélinton Eusebio)</b> tiene unos manejos de planos abiertos como en la escena en “Jarjacha” en la que llevan el ataúd: este gran plano abierto, esa señora, ¡es impresionante ese plano! Muy bueno. Palito también tiene “cosas bacanes”, pero no es tan arriesgado, quizás es más “convencional”.</li> <li>- (...) hay un uso de grúas, por ejemplo, muy interesantemente planteado. Por otro lado, no hay tanto trabajo de planos en cuanto a composición, tan pensado.</li> <li>- Yo creo que en el caso de Mélinton aprovecha muy bien los planos abiertos, hay como una especie de relación con un cine de cowboys, de vaqueros, esta onda de grandes espacios abiertos.</li> <li>- Él <b>(Mélinton Eusebio)</b> ha decidido usar en muchos casos tomas abiertas, en algunos casos tomas cerradas, dependiendo de la escena; en la escena de la pelea, por ejemplo, hasta donde yo vi en el material original no es que él grabara toda la escena completa, sino que la grababa por partes, entonces si era una pelea era: “¡ya!”, “¡corte!”, “¡ahora golpea!”, “¡acción!”, “¡pum!”; no era la pelea completa, entonces, estaba como partido su modo de dirección.</li> </ul> <p><b>Ricardo Bedoya:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- (...) mira tú compara el cielo que se ve en películas como “Kukuli” por ejemplo, y la forma de encuadrar que hay ahí o las metáforas que hay cómo la secuencia en la que se Kukuli se encuentra con Alaco, que es una violación en realidad, cómo el agua se mueve, y la flor se cae y la mano que se abre, ese tipo de concepción formalista compáralas con las películas de terror regional y la forma que se muestra ese mundo andino en general, el cielo andino, la noche andina, hay una diferencia brutal.</li> </ul> <p><b>Ladislao Parra Bello:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Bueno yo uso mucho eso de cámara al hombro que muchos usan, yo siempre trabajo con trípode solo en algunas tomas que requieren un movimiento así usamos eso de la cámara al hombro. Y yo en general uso todos tipos de planos: plano general, planos detalle, el picado y el contrapicado y algunos planos secuencias en algunos casos que la película amerite, que el guion pide.</li> <li>- Bueno en “Pueblo Maldito” el guion y la cámara lo hizo mi hijo, mi hijo que ha estudiado cine en Lima, pero “Uma” si lo hice con mi hermano mayor que es abogado, pero “Pueblo Maldito” lo hice con mi hijo menor, con Piero, él si es artista plástico y ha estudiado cine, él hizo el guion y también las cámaras. Él hizo cámara y yo dirección, juntos. Y en la dirección de actores si hemos trabajado los dos, porque él tenía otro método de trabajo porque en Lima él si trabajó con actores que sí son actores, porque en Ayacucho tenemos actores que tienen el deseo de actuar, pero no son actores.</li> </ul>
<p><b>Interpretación</b></p>	<p>El manejo de la cámara en las películas de terror ayacuchanas se caracteriza por el manejo de espacios abiertos, el uso de movimiento de cámara en mano para aportar dinamismo a la imagen, así como una estética más tenebrista, sucia y real a la hora de captar sus imágenes.</p>
<p>3. ¿Qué es lo que caracteriza el <b>sonido</b></p>	<p><b>Roberto Barba:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- la musicalización me parece bastante buena, de hecho, no es música original, es música de Vangelis o sacada de otros lados, que eso es un</li> </ul>

<p>dentro de los componentes cinematográficos del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas del 2000 y 2010?</p>	<p>defecto de producción, ¡totalmente pirateada! pero es un defecto de producción, pero sí está muy bien elegida, y el ritmo que mantiene es muy bueno, el suspenso se genera fácilmente. Las actuaciones de repente no son tan logradas en algunos casos.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- en el lado sonoro, por ejemplo, yo creo, y porque yo he hecho parte del diseño sonoro de “Bullying Maldito”, que sí hay una apreciación sonora, y que se ha procurado generar sonidos interesantes y naturales que quizás no estaban en la grabación original, como las campanas, los perros, cosas que pueden ser típicas del campo. De hecho, sí se plantea al momento de hacer la mezcla de sonidos un planteamiento sonoro particular con respecto a cada momento. Me acuerdo que Palito fue muy detallista en tener esto. Algo me acuerdo que le comentaba que la música de “La Casa Rosada”, por ejemplo, tenía de eso; se demoró en encontrar al músico que sienta o le transmita lo que él quería, si mal no recuerdo.</li> </ul>
	<p><b>Ricardo Bedoya:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- hay películas, ayacuchanas y de otros lugares, que ya tienen otros estándares, tal vez no sean los estándares que exigen los festivales internacionales, pero son películas que tienen otro tipo de acabado.</li> </ul>
	<p><b>Ladislao Parra Bello:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Bueno, en “Uma” no hay un sonido directo, un sonido que sea grabado durante el rodaje, sino todo ha sido en la edición. Para “Uma” yo contraté un editor, mi hijo Piero estaba estudiando en Cusco Bellas Artes y todavía no se animaba a estudiar cine, entonces contraté a Jaime Pacheco y le dije que él también ponga la música. Entonces él hizo la edición y buscó en internet algunas músicas que lo puso de acuerdo a la película, entonces yo le iba dirigiendo, me dice: “esta música la ponemos, esto otro así” y estuvimos trabajándolo juntos. pero allí hemos puesto en “Uma” que toda la música es sacada de Internet, no hemos hecho una música exclusiva o propia para la película.</li> <li>- en “Pueblo Maldito” ya con mi hijo Piero tratamos de buscar, claro también sacamos de Internet distorsionando algunas cositas, y él tenía un grupo de música también de unos amigos, porque él es baterista también en un grupo, y tiene amigos que han puesto música, pero mínimamente. O sea, no hay, así como una música exclusiva que se ha creado para “Pueblo Maldito”, pero sí hay música.</li> <li>- Lo primero que hicimos fue editar sin música, hemos editado toda la película, la primera edición nos salió como dos horas y era muy largo y tuvimos que acortar algunas cosas, aunque a mí a veces me duele cortar algunas cosas, pero él me decía: “si no va a durar mucho la película” y bueno junto con mi editor tuvimos que cortar pero que no pierda secuencia la película. Al final llegó a una hora y, la verdad es que la vamos a estrenar acá con una hora y cuarenta en Cine Cavello, pero cuando me invitan para México al día siguiente nomás me dicen que debe durar una hora y media, esa fue la condición que puso México, entonces ahí tuvimos que quitar, ahí si me dolió cortar algunas cosas de la película. Con una hora y cuarenta me parecía excelente. Entonces tuvimos que cortar algunas cosas para que tenga una hora y media, y con una hora y treinta viajé a México, a Chile, a Estados Unidos, en fin. La película quedó así ya. Y después de tener toda la película completa y editada es que le encargué a Jaime, al editor, que lo musicalice, entonces él le puso la música y lo</li> </ul>

	<p>estuvo trabajando y me consultaba: “profe, ¿qué le parece esta música? o podemos poner esta otra” porque él en la computadora tenía muchas músicas y me consultó: “¿ponemos esta? mira cómo va la secuencia con esta otra música” o “acá tengo tres músicas que los he escogido, mire cual puede quedar”. Entonces así hemos ido escogiendo la música, pero era la que había escogido él.</p>
<p><b>Interpretación</b></p>	<p>En cuanto a las características del uso del sonido en las películas de terror ayacuchanas, a pesar de lo que pareciese a simple vista, este es tratado con bastante exigencia por sus directores. Hay en el cine ayacuchano de terror un especial interés por recrear la cacofonía de sonidos que provienen del universo mítico de las leyendas y narraciones orales, y no solo de las criaturas y seres míticos sino de los sonidos de la naturaleza misma puesto que buena parte de lo que constituye la efectividad de dichos relatos es su habilidad para crear una atmósfera y espacios que sean fuera de lo común, para ello la música también cumple un rol fundamental, y en este tipo de cine se caracteriza por ser muy expresiva y dramática, puesto que se desea causar emociones fuertes en el espectador.</p>
<p>4. ¿Cuáles son las cualidades del <b>montaje</b> dentro de los componentes cinematográficos del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas del 2000 y 2010?</p>	<p><b>Roberto Barba:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>(sobre el estilo cinematográfico de Mélinton Eusebio)</b> En cuanto al suspenso, manteniendo un buen ritmo narrativo, visual; no necesita tener 20 cortes para una acción, con uno, dos o máximo tres o cuatro ya está. En cambio, en una película gringa si tu personaje está caminando y se va a meter a una cueva vas a ver el detalle de los pies, detalle abierto, cerrado, o sea 80 planos puestos (...) Es que sabe utilizar mejor los planos.</li> <li>- Hay escenas en las que, sí, Palito tiene un montaje más cortado y en otros no. Pero de lo que yo he visto tiene un poco de eso y en algunos casos Palito. Ninguno de los dos tiene ese “terror al vacío”, pero siento que Mélinton utiliza un poquito más los planos abiertos y el movimiento interno. De repente me equivoco, no lo sé, pero siento que, por ejemplo, las torturas que gravó Palito para “La Casa Rosada” si tienen una edición más analítica que sintética, y por analítica me refiero a que la acción está dividida en muchos planos: planos de los pies colgando, plano de la cuerda siendo ajustada, plano del policía que mira, plano de la persona que esta ahogada, plano del agua, etc. En cambio, Mélinton en una pelea lo hace en 4 o 6 planos, no lo hace en tantos (...) Es más sintético, no te acerca tanto los detalles, mientras que el otro es más analítico y te acerca más al detalle. Son opciones narrativas, no es que ninguna sea más mala que otra, solo es que son diferentes.</li> </ul> <p><b>Ricardo Bedoya:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Sin duda la precariedad narrativa de esas películas hace que tengan una dimensión, si tú quieres, o una forma de apelación al espectador muy particular.</li> </ul> <p><b>Ladislao Parra Bello:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>(sobre el proceso de montaje de sus películas)</b> Bueno yo le expliqué primero de qué trataba, le di toda la cinta, lo bajamos, era veinte horas de película. Lo trabajamos en mi casa, él (<b>Jaime Pacheco, su editor</b>) vino con su computadora para hacerlo en la casa porque él tenía una buena máquina, y lo bajó todas las cintas. Yo le di en orden y le di el tiempo que tenía escrito, le di más o menos la secuencia. Entonces le dije, para que tengas idea, me dice: “haber profe, déjeme todo esto y lo voy haciendo”,</li> </ul>

	<p>como yo trabajaba en Bellas Artes yo me fui a mis clases y él lo había estado avanzando. Entonces me dice: “haber profe no sé si he estado avanzando bien esto” y empezamos a revisarlo, ya y le dije: “esto mejor ponlo más acá, esto córtalo, esto trasládalo acá”; y recién allí yo fui aprendiendo cómo se hacía la edición, o sea como se podía cortar, inclusive quitar el audio, poner el audio a otra imagen, se podían hacer muchas cosas allí en la computadora. Porque yo la primera vez que hice en 8 mm una película, la edición era cortándola, había que cortar y pegar la película en el celuloide. Muy distinto a lo que ahora se hace con la computadora. Entonces a partir de allí quedamos con el editor en trabajar de noche, porque yo trabajaba de día. Entonces él venía a mi casa a las siete de la noche y nos quedábamos hasta las dos o tres de la mañana trabajando. Y estuvimos así casi durante un mes, hasta terminar la película. Y bueno pues pasamos la noche tomando nuestro cafecito y lo trabajamos así, hasta terminar. Entonces él sí me sugería, es casi todo parte de él la musicalización que lo ha puesto, porque él buscaba y me decía: “esto, esto, esto, y esto parece mejor, mueve lo otro” y así. y casi la musicalización es de él, yo simplemente aprobaba lo que hacía él. Yo lo que dirigí fueron en las secuencias de las imágenes en la película.</p>
<p><b>Interpretación</b></p>	<p>A diferencia del cine de terror estadounidense, el montaje de las películas de terror ayacuchanas se caracteriza por no ser acelerado (muchos cortes en poco tiempo) en su lugar los directores prefieren un enfoque más sintético en relación a su imagen y prefieren alargar el tiempo de sus planos.</p>
<p>5. <sup>26</sup> ¿Qué caracteriza la puesta en escena dentro de los componentes cinematográficos del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas del 2000 y 2010?</p>	<p><b>Roberto Barba:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- (sobre si el cine de Mélinton Eusebio utiliza el paisaje como parte de la acción de sus películas) Sí, me da esa sensación.</li> <li>- Creo que tienen un lenguaje visual que no es el típico lenguaje de la narrativa americana que podemos encontrar en las salas de cine, sino que tienen su propio lenguaje audiovisual, apelan mucho a una composición correcta. Creo que Mélinton utiliza más, y de una manera más pensada, los planos abiertos para aprovechar la belleza del campo, y también mucho tendría que ver.</li> </ul> <p><b>Ricardo Bedoya:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- hay películas, ayacuchanas y de otros lugares, que ya tienen otros estándares, tal vez no sean los estándares que exigen los festivales internacionales pero son películas que tienen otro tipo de acabado, narrativas mucho más orgánicas, por ejemplo, yo estoy pensando en “Supay, el hijo del condenado”, que es una película que tiene una narrativa, una construcción que es de lo más interesante y que tiene un sentido de la construcción dramática y del terror y del miedo que es ya muy sólido, tal vez, la película puede que no sea una película muy lograda pero en todo caso hay cómo un intento de salir de esa primera precariedad que tenía ese cine. Luego está “Bullying Maldito” que también es una película que tiene un acabado y una propuesta, digamos en general, mucha más redonda y lograda.</li> </ul> <p><b>Ladislao Parra Bello:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- En la iluminación por ejemplo en “Uma” yo tengo un poco así una iluminación un poco empírica, he tratado de hacer lo posible por falta también de recursos (...)</li> </ul>

## Interpretación

74 La puesta en escena de las películas de terror ayacuchanas se caracteriza por ser precaria debido a la falta de recursos, y experiencia, de sus realizadores, sin embargo, más allá de cualquier obstáculo esta se caracteriza también por el aprovechamiento del paisaje, la luz natural y los escenarios sucios y vividos para crear una atmósfera de realismo y de “corrupción” visual en la imagen.

### Resultados generales:

El lenguaje audiovisual de las películas de terror ayacuchanas esta, primariamente, definido por la precariedad de los equipos y recursos con los que la gran mayoría de cineastas trabajan. Sin embargo, más allá de cualquier limitación los cineastas ayacuchanos han sabido cómo aprovechar estas carencias para integrar a sus películas una cierta estética de “suciedad” y “realismo” basada en la propia calidad del video o del naturalismo empleado para los escenarios de sus películas. Por otro lado, las películas de terror ayacuchanas también se caracterizan visualmente por la utilización de espacios abiertos, 14 el aprovechamiento de la luz natural, y el manejo del encuadre y la composición para captar los paisajes y retratos de la vida campesina y urbana de sus relatos. El estilo de montaje de estas películas es mucho más pausado que el del cine de terror estadounidense, de nuevo con la finalidad de recrear la atmósfera de la vida en el campo y su “lento” funcionamiento. El lado sonoro también está tratado con especial cuidado por los cineastas, pues ellos buscan recrear atmosferas dramáticas y expresivas por medio del uso de cacofonías que giren no solo en torno de los personajes míticos de los relatos sino de la misma naturaleza, usando música que sean emocionante y dramática para crear escenas y secuencias de fuerte impacto audiovisual.

- Obj. 3: Describir las temáticas que forman parte de los componentes cinematográficos del 9 cine de terror ayacuchano producido entre las décadas de 2000 y 2010

Preguntas	Respuestas
1. ¿Cuáles son las características de las temáticas del cine ayacuchano de terror producido entre las décadas de 2000 y 2010 a través de sus componentes cinematográficos?	<p><b>Roberto Barba:</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>- yo creo que lo que tenemos algo interesante en la cinematografía regional en general, y en diversos géneros. Y en casos como Mélton o Palito, Palito tiene un tema más político, entonces está más alrededor de esos temas, en cambio Mélinton si toca el lado más personal de la gente del campo, pero para mí es un valor de producción el hecho de que no es la ciudad de Ayacucho.</li></ul> <p><b>Ricardo Bedoya:</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>- películas como “Qarqacha” que están vinculadas íntimamente con el incesto, y además en otras películas, ya en otros géneros, hay el tema del alcoholismo ¿no cierto? 67 Que de la violencia doméstica, de la violencia familiar, sobre todo en esas películas evangélicas en las cuáles el personaje está redimiéndose ¿y se redime de qué? Se redime de su vida alcohólica por la cual abandonó su madre, o por la violencia, es un tipo violento. Esas realidades que empiezan a ser tratadas de un modo muy frontal y en consecuencia de forma áspera ¿no es cierto? Con esa especie de “realismo sucio”.</li></ul>

	<p><b>Ladislao Parra Bello:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>(sobre las posibles analogías entre la trama de “Pueblo Maldito” y los hechos acontecidos durante el conflicto armado interno)</b> Bueno algo de eso hay, pero no fue la intención esa, sino que en el transcurso del trabajo un poco que quedó eso y dijimos con mi hijo: “bueno, podría quedar así”. pero no, explícitamente no se está hablando de eso, pero sí da esa sensación ¿no?</li> </ul>
<b>Interpretación</b>	<p>Las películas de terror ayacuchanas usualmente tocan temáticas sociales relacionadas con vicios o males pertenecientes a las comunidades andinas. Estas películas a su vez suelen referenciar a los hechos ocurridos durante el conflicto armado interno incluso de forma inconsciente por parte de sus directores. Estos temas repercuten fuertemente en la identidad de los ayacuchanos y otorgan a sus películas de terror unas formas ásperas, “sucias” y apegadas al barro de su realidad.</p>
2. ¿Cuáles son las características de las <b>emociones o sentimientos</b> expresados a través de los componentes cinematográficos del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas del 2000 y 2010?	<p><b>Roberto Barba:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- la mirada que tienen estas películas y su valor y su característica es que muestran muchas cosas con una mirada tan cercana que alguien de Lima no lo va a hacer.</li> <li>- dependiendo de los directores, sí. Pero, fuera de eso, yo creo que la historia como está planteada esta tan bien planteada que perdona todos los defectos ¿no? O sea, no actúa tan bien, pero ¡pobrecito, lo van a matar! Hasta la presentación del monstruo. Me acuerdo una vez conocí al actor que hacía de monstruo y estaba tan logrado que solo ves a esta persona que está sangrando por la boca y tú dices ¡miércoles...! Entonces, yo no le he preguntado nunca ni sé cual habrá sido su formación, pero de hecho ha asimilado cosas muy bien.</li> </ul>
	<p><b>Ricardo Bedoya:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>(sobre el papel que tuvo el conflicto armado interno en las historias del cine de terror ayacuchano)</b> es la memoria, es la idea de memoria que trae relatos orales y la memoria que se va, de alguna manera, entretejiendo con las experiencias del pasado.</li> </ul>
	<p><b>Ladislao Parra Bello:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Yo creo que es porque la gente de provincia prefiere ver sus tradiciones, verse reflejados en las películas, es algo raro que sucede acá en Ayacucho y también en otras provincias; en el festival de cine que hice conversamos con todos los directores y ese mismo fenómeno que ocurre que la gente no ve películas de Lima o de Hollywood, películas que están en cartelera en Lima llegan a la provincia lo alquilan a veces algunos, lo proyectan en salas de cine y la gente no va, pero cuando hay una película regional ahí si tienen asistencia masiva, y sobre todo si trata de leyenda. Entonces cómo Mélinton hizo una película sobre la jarjacha y tuvo tres meses la sala llena entonces lo que mayormente motiva a las personas, y fue también lo me motivo a mí a hacer la película, era que acá había plata.</li> </ul>
<b>Interpretación</b>	<p>Las películas de terror ayacuchanas a menudo se caracterizan por atraer fuertes sentimientos de pertenencia e identidad para las comunidades que son retratadas. El público ayacuchano encuentra en estas películas vínculos para verse a sí mismos desde diferentes ángulos, alejados de las convenciones del extranjero o de la capital, y sobre todo de sentirse identificado con lo ven en pantalla.</p>
3. ¿Cómo se describen las <b>ideas</b> del cine de terror ayacuchano producido entre	<p><b>Roberto Barba:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Mélinton tiene una formación audiovisual autodidacta, pero tiene momentos narrativos muy particulares, muy de campo por así decirlo. Hay gestos de personajes que se remiten a animales: escupen como llamas, no porque la gente no escupa, sino que Mélinton lo plantea así. Él mismo me lo ha dicho: “este personaje escupe porque es una llama, es un animal de cierta manera”.</li> </ul>
	<p><b>Ricardo Bedoya:</b></p>

<p>las décadas del 2000 y 2010 a través de sus componentes cinematográficos?</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>(sobre el papel del indígena campesino en el cine de terror ayacuchano)</b> Claro, que son ciudadanos que no tienen apoyo del estado, que no tienen ningún tipo de vínculo con el estado, que están sometidos a una especie de autoridades más bien corruptas, y que viven en un mundo en el cual esos relatos son parte natural de la cultura, así como nuestra cultura urbana es distinta pero aun así también tenemos nuestros propios relatos como la casa Matusita y no sé qué; es eso, esa naturalización de determinadas cosas, de determinados elementos de la cultura que están ahí y que son procesados de esa manera.</li> </ul> <p><b>Ladislao Parra Bello:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Palito siempre trataba de tener referentes en algunas películas, con él hemos trabajado sus cuatro primeras películas, y él siempre traía películas. Ahora en el caso mío yo casi no veía tantas películas de terror, en la época de estudiante cuando iba a las películas lo único que vez veíamos casi siempre era “Drácula” y luego otras películas que aparecieron de terror, o sea un poco que no me gustaban mucho las películas de terror, en un inicio, pero cuando apareció “Jarjacha” y esas películas acá recién me interesé un poco en eso. Pero no traté yo de ver o tener algún referente en una película sino yo dije si voy a hacer “Uma”, y es una tradición, una leyenda propia acá de Ayacucho, de la sierra, digo mejor lo hago como lo siento. algunos me dijeron que sí, que si tienes que tener referentes, tienes que ver otras películas para que puedas hacerla, pero en cambio yo quise hacer algo propio. Algo espontáneo, algo que salga así, yo busqué la originalidad sobretodo en mis películas.</li> </ul>
<p><b>Interpretación</b></p>	<p>Las ideas que giran en torno a las películas de terror ayacuchanas son variadas, y van desde la representación del campesino moderno en el cine, pasando por la manera que tienen los mismos ayacuchanos de interpretar figuras y temás clásicos del terror, así como la representación de los espacios y narraciones míticas de la tradición oral en el cine.</p>
<p>4. ¿Qué caracteriza las <b>creencias</b> del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas del 2000 y 2010 a través de sus componentes cinematográficos?</p>	<p><b>Roberto Barba:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- yo creo que sí, Mélinton tiene una formación audiovisual autodidacta, pero tiene momentos narrativos muy particulares, muy de campo por así decirlo. Hay gestos de personajes que se remiten a animales: escupen como llamas, no porque la gente no escupa, sino que Mélinton lo plantea así. Él mismo me lo ha dicho: “este personaje escupe porque es una llama, es un animal de cierta manera”. no hay ningún problema en mostrar a la gente campesina tal como es, no la pone como si fueran alguien de ciudad que viene al campo, es alguien del campo que viene al campo con el peinado de las personas que están en el campo, y sí tienen que estar despeinados van a estar despeinados, y si trabajan en la chacra, trabajan en la chacra y no hay ningún problema, y forma parte de la narración, eso me parece valiosísimo.</li> </ul> <p><b>Ricardo Bedoya:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- El terror es un género que funciona muy bien en los barrios populares y por supuesto en muchas regiones (...) el terror es un género de gran aceptación masiva y popular (...) yo creo que las ideas de miedo legendarias del terror forman parte de las culturas rurales.</li> </ul> <p><b>Ladislao Parra Bello:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Esa es la leyenda de la jarjacha. Cuando hay incesto se convierten en llama, se pueden convertir también en cerdo, o se pueden convertir en perro o en burro, eso es lo que cuenta la leyenda. Bueno son sólo leyendas ¿no? son parte de la tradición andina. Pero la gente del campo cree en esto, yo he investigué también y me dicen que “hemos agarrado, hemos capturado al jarjacha” me dicen, que lo han agarrado</li> </ul>

	con sogá. Bueno la gente cuenta así y en todo eso es que nos inspiramos para hacer esa película acá en Ayacucho.
<b>Interpretación</b>	Las películas de terror ayacuchanas juegan con las creencias populares relacionadas con entidades y seres sobrenaturales que deambulan el mundo material y las relacionan con los problemas y forma de vida que tienen los espectadores ayacuchanos contemporáneos.
5. ¿Qué caracteriza las <b>ideologías</b> del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas del 2000 y 2010 través de sus componentes cinematográficos?	<p><b>Roberto Barba:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>(sobre las posibles ideas políticas en el cine de Mélinton Eusebio)</b> Palito hasta donde yo sé sí lo hacía, pero Mélinton creo que va a una reflexión más humana, no se mete en política.</li> <li>- <b>(Mélinton Eusebio)</b> toca lo humano de la gente más que el tema político, no son tan temporales en el sentido de una época.</li> </ul> <p><b>Ricardo Bedoya:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- (...) eso lo ha estudiado también Raúl Castro, el antropólogo, en la que él dice “aquí la justicia viene del más allá” y él interpreta eso cómo que en estas películas lo que a fondo se está reflejando es esta especie de ausencia del estado, son sitios en los cuáles el estado no está representado y eso lo ves claramente: en estas películas, por ejemplo, no hay policías, no existe la policía, existe una autoridad abusiva pero no existe ningún equilibrio de esa autoridad. Entonces, a diferencia de otras películas en las cuales el terror pasa por intermediaciones que son descartadas, digamos, para luego llegar a lo sobrenatural en cambio aquí no, aquí hay la identificación directa de que la jarjacha, por ejemplo, es el gobernador del lugar o el alcalde del lugar. Eso es interesante.</li> </ul> <p><b>Ladislao Parra Bello:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- No, en “Uma” no hay nada de terrorismo. En “Pueblo Maldito” un poquito que se toca, pero no tan notorio, es un poco asolapado... no sé cuál sería el término adecuado. (...) Yo sí he escrito dos guiones sobre terrorismo, inclusive en algunas partes de las películas de Palito como “La Casa Rosada” o “Sangre Inocente” hay bastantes del guion que parte de cosas que le conté a Palito. Porque yo fui compañero de estudio con el papá de Palito en la universidad, yo he vivido casi todo el terrorismo acá. Yo era director en Bellas Artes en plena época del terrorismo, han muerto mis alumnos, mis colegas, ha sido terrible, ha sido bravo todo lo que pasó. Entonces conversando con Palito le dije: “mira, he pasado esto, lo otro, todo así” y de allí iba sacando Palito, y también preguntando a otras personas, iba haciendo el guion. Y un poco que también existía el temor ese de que no hacerlo un poco tan fuerte porque a veces el gobierno lo siente como que fuera “apología al terrorismo” o eso.</li> </ul>
<b>Interpretación</b>	Algo que caracteriza a las películas de terror ayacuchanas es su capacidad para referenciar las vivencias del conflicto armado interno en sus historias, ya sea por medio de sus tramas, de sus monstruos o de sus propios protagonistas, sin embargo, muchos de sus directores prefieren tomar una posición neutra en relación con dicha temática, a menudo para escapar de la controversia. De todas formas, muchos directores deciden aprovechar estas ideas para realizar diversos comentarios ideológicos y/o políticos sobre la realidad ayacuchana de hoy en día. En muchos casos los directores incluso sin desearlo pueden llegar a introducir en sus películas un comentario político en referencia al conflicto armado interno de manera inconsciente.

Resultados generales:

Las temáticas del cine de terror ayacuchano giran en torno a los temores y miedos procedentes de la cultura ayacuchana moderna, una cultura y mentalidad que ha sido marcada fuertemente por los efectos de la violencia del conflicto armado interno, así como por la desidia y ausencia del estado y sus figuras en relación con el progreso de la región. Así, estas películas, por más que sus directores intenten ser “universales” o alejarse de lo político en cuanto a lo que desean narrar, suelen tocar problemas nativos a la sociedad ayacuchana actual, haciendo hincapié en los temores y rencores que aún existen entre sus habitantes, conflictos internos que pueden variar desde el temor a los extranjeros, cómo el desarraigo de las nuevas generaciones hacia el estilo de vida tradicional de sus padres y abuelos. Estas películas juegan con las creencias populares para generar sentimientos y emociones de pertenencia e identificación entre sus espectadores, quienes encuentran en estos relatos una suerte de escapismo o fantasía por medio de la cual ellos puedan indirectamente expresar aquello que en la normalidad no pueden. Finalmente, muchos de los cineastas ayacuchanos suelen hacer referencia al conflicto armado interno en sus relatos, muchas veces de forma inconsciente, esto a pesar de que muchas veces ellos mismos se rehúsen a hacer referencia de ello en la promoción de sus películas, ya sea por el temor de que la controversia resultante pueda afectar sus ventas o de que el estado busque censurar sus producciones.

## 5. Discusión, Conclusiones y Recomendaciones

### 5.1. Discusión

#### La Narrativa

A grandes rasgos, las películas de terror ayacuchanas siguen los parámetros del cine de terror convencional, las ambiciones de sus relatos, y sus realizadores, casi nunca van más allá de lo comercial y no se podría argumentar que estas películas buscan un análisis artístico más propio del cine de autor o experimental. En gran parte esto se explica por el hecho de que este tipo de cine se popularizó en la región a fines del siglo pasado por medio del comercio ilegal de películas pirateadas (producto del cierre de los cines en las regiones), lo que volvió a películas de géneros como la acción y el terror muy populares entre los espectadores ayacuchanos. Sin embargo, lo interesante es que sus mismos realizadores, en la búsqueda por hacer más comerciales y exitosas a sus producciones tienden a usar y mezclar elementos locales (tradiciones orales, leyendas y mitos de la región) con iconografías, convenciones y atmósferas propios, no solo del cine de terror, sino de diversos géneros populares como la acción y la comedia; creando así una narrativa mucho más original y alejada de los clichés del cine de terror moderno. Cabe resaltar, como menciona el crítico de cine Ricardo Bedoya, que las personas involucradas en la realización de este cine provienen de una tradición mayormente oral y visual antes que escrita, algo que da a lugar a dos resultados: una mayor improvisación a la hora de crear y seguir el guion (si es que se tiene tal), y un mayor interés por crear imágenes o escenas que llamen la atención del espectador antes que seguir una causalidad

más rígida; esto se traduce en el hecho de que existe una mayor libertad a la hora de crear los relatos, y que estos sigan un ritmo más cercano a la oralidad que al de un guion formal. De hecho, tal y cómo lo afirma Ladislao Parra Bello, a menudo los “guiones” de estas producciones son esquemas o listas de acontecimientos que los actores deben seguir, en vez de considerar una estructura rígida de tres actos. Esto dicho, también vale recordar que algunos directores tienen un mayor conocimiento y comprensión sobre la estructura de la historia que otros, y pueden usar esto a su favor para jugar con las expectativas de los espectadores, cómo es el caso de Mélinton Eusebio en la trama de “Qarqacha: el demonio del incesto”.

### **El Lenguaje audiovisual**

En lo que refiere a la técnica y manejo del lenguaje audiovisual en sus películas, los entrevistados coinciden en que las películas de terror ayacuchanas tienen un buen entendimiento de las formas y el manejo de la narración, si bien este se ve obstruido por la falta de experiencia técnica o académica de sus realizadores. En general los directores ayacuchanos afirman tener un estilo propio a la hora de realizar sus proyectos, y cómo afirma el productor Roberto Barba, cada uno posee ciertas técnicas de su preferencia, cómo es el caso de mélinton Eusebio que prefiere una composición bien lograda y un tipo de montaje más sintético (uso de planos largos), mientras que otros cómo Palito Ortega prefirieron más bien un montaje analítico (planos más cortos) y una composición más convencional. No obstante, los realizadores ayacuchanos siempre <sup>25</sup> se encuentran en un permanente proceso de aprendizaje y perfeccionamiento por el cual no tienen temor de requerir o mezclar distintas técnicas y estilos visuales en sus películas si es que estas presentan escenas que lo requieren. Más aun, varios directores afirman estar dispuestos a usar equipos y miembros de rodaje que provengan del exterior (sobre todo de la capital) si es que estos pueden colaborar a mejorar la calidad audiovisual de sus películas.

Ante esto se debe recalcar un asunto y es si se puede afirmar que el cine de terror ayacuchano posee un estilo en general si todos sus directores afirman poseer distintos estilos particulares a la hora de abordar el cine ¿Puede afirmarse que existen rasgos audiovisuales comunes que conecten estas distintas películas a pesar de que estas se produzcan en un ambiente carente de una industria cinematográfica formal? Tras analizar toda la información recabada de las distintas entrevistas y del análisis de las películas se llegó a la conclusión de que sí es posible hacer esa afirmación: los principales aspectos que unifican audiovisualmente a estas producciones son su tratamiento de la música y el sonido, así como una estética visual áspera que es asumida inconscientemente por sus realizadores. El primer punto tiene que ver con el hecho de que nada se deja a la suerte en estas producciones, y que los realizadores de estas películas siempre tratan de ofrecer el mejor producto posible al espectador, aun bajo <sup>46</sup> las restricciones formales que tienen, en este contexto, la música y el sonido son los elementos que más llaman la atención de

todos los realizadores ayacuchanos, la razón de esto podría venir del hecho de que una película con buen audio puede salvaguardar una calidad visual menor, pero también del hecho de que varios de los directores intentan introducir directamente en sus producciones la experiencia de una narración oral tradicional tal y cómo ellos las escucharon de jóvenes. Esta narración basa su fuerza en la capacidad de crear ambientes y atmósferas sonoras que envuelvan al espectador, dando especial énfasis en los sonidos particulares que producen sus personajes. Esta técnica puede verse en el tratamiento sonoro que da Mélinton a Qarqacha, en donde los sonidos de la noche y del crepúsculo introducen a los estudiantes de Huamanga dentro de un espacio alejado de la “civilización”, o más bien, a un espacio de carácter mítico y atemporal.

El segundo punto tiene que ver con la misma estética que es producida por los equipos de grabación al alcance de sus realizadores, estos producen una calidad de imagen subpar, cargada de sobre-exposiciones y artefactos de compresión, una aspereza visual que evoca más a la experiencia de ver viejos reportajes de noticias o viejos videos caseros más que una experiencia cinematográfica formal. Esta carencia de formalismo académico de hecho contribuye en dar mayor fuerza visual a lo que se cuenta, pues se rechaza cualquier romanticismo a la hora de contar las historias prefiriéndose más bien un realismo “sucio” o “áspero”, que tenga una reacción inmediata en el espectador.

### La temática

A pesar que la mayoría de estudios académicos vinculados al cine regional, y en especial al cine de terror andino, apuntan a las experiencias vividas durante el conflicto armado interno vivido a fines de los 80 como el principal subtexto detrás de la mayoría de historias de este tipo de cine, lo mismo no es siempre aceptado al 100% por los propios realizadores. Cuando fue preguntado al respecto, el director Ladislao Parra Bello más bien afirmó que trató de evitar incluir mensajes o temáticas relacionados con la época del terrorismo en “Uma: Cabeza de Bruja”, según él con la intención de alcanzar un mayor público y evitar la posible censura de las autoridades locales o limeñas. Su caso no es único pues otros directores como Mélinton Eusebio, según lo comentado por Ladislao y el productor Roberto Barba, también prefieren alejar sus películas de temas vinculados a la violencia política vivida en Ayacucho, prefiriendo dotar a sus historias de un carácter más “universal”, dando un mayor énfasis en la atemporalidad del relato mítico de las leyendas que cuentan.

No obstante, este comportamiento no suele ser el mismo lejos de cara al gran público. Pues si bien públicamente muchos de estos realizadores prefieren apartarse de un análisis político de sus historias, muchos de ellos también alaban la labor de realizadores como el fallecido Palito Ortega Matute, de quien todos los entrevistados comentaron de modo positivo a la forma en cómo este solía entremezclar una carga política y crítica en sus películas, sean estas dramas sociales o producciones de terror.

Resulta curioso el caso de Ladislao Parra Bello, alguien que experimentó en carne propia la violencia acontecida durante aquellos años en Ayacucho y que a causa de ello llegó a perder varios estudiantes cuando era profesor de Bellas Artes en la región. Varias de sus experiencias sirvieron de inspiración para Palito Ortega en la recreación de la época del conflicto armado interno en películas como “La Casa Rosada” y “Sangre Inocente”; no obstante, el mismo Ladislao ha preferido tomar una posición apolítica en su propia cinematografía, prefiriendo evitar cualquier mención del tema en estas. A pesar de esto, resulta interesante que los temas de la violencia política se han logrado infiltrar, casi de forma inconsciente, en algunas de sus películas: cuando se le preguntó con respecto a su última película “Pueblo Maldito”, una producción que codirigió junto a su hijo, sobre las similitudes entre la trama del film<sup>1</sup> con la situación que vivió Ayacucho durante el conflicto, este aseguró: *“Bueno algo de eso hay, pero no fue la intención esa, sino que en el transcurso del trabajo un poco que quedó eso y dijimos con mi hijo: bueno, podría quedar así. pero no, explícitamente no se está hablando de eso, pero sí da esa sensación ¿no?”*. A su vez, él mismo realizador afirmó estar trabajando con su hijo en la realización de otra película, esta vez un drama directamente vinculado con el conflicto armado con el título provisional de “Indulto”.

Como se ve, el tema del conflicto armado se logra infiltrar en varias de estas producciones, incluso en aquellas que no lo aparentan a primera vista.

Otro tema interesante a comentar es el papel que toma la representación y la identidad colectiva de los espectadores de estas historias. Los entrevistados concuerdan en que uno de los principales valores que tienen las películas terror ayacuchanas es de que sus mismos espectadores pueden verse reflejados en los personajes que aparecen en pantalla, de hecho, varias de estas producciones, como “Qarqacha: el demonio del incesto”, a menudo contratan como actores a los mismos habitantes de las comunidades en las que filman. A su vez, los temas reflejados en estas películas, así como las leyendas y mitos en torno a los cuáles se construyen brindan una experiencia exhilarante a sus espectadores, contribuyendo a mantener su identidad colectiva mientras que al mismo tiempo sus relatos y tradiciones se re-formatean y adaptan a nuevos medios y audiencias.

---

<sup>1</sup> **Pueblo Maldito** (Lalo Parra Bello, 2013) trata sobre una comunidad que se halla en el fuego cruzado entre las fuerzas del bien (personificadas por el cura del pueblo y un personaje mágico interpretado por Lalo Parra) y las del mal (lideradas por el demonio Supay y su ejército de esperpentos de la ultratumba andina cómo pishtacos y jarjachas). Al final de la película las fuerzas de Supay logran arrasarse con todos los habitantes del pueblo a excepción de un enano, su perro y un bibliotecario que se encarga de guardar la memoria de lo ocurrido y de servir de narrador para la película.

## 5.2. Conclusiones

Tras analizar las entrevistas realizadas a diferentes personajes relacionados con el cine de terror ayacuchano, así como a las películas seleccionadas, se ha podido determinar en primer lugar, que el cine de terror ayacuchano sí posee elementos y componentes cinematográficos únicos de su cine y que lo distinguen del resto de cinematografías del género que existen en otros países. Estos componentes se dan tanto en lo referente a lo audiovisual, lo narrativo y lo temático al interior de sus películas; resumiéndolo en las siguientes características:

- La presencia de monstruos y criaturas de pesadilla procedentes de la narrativa mítica local que reemplazan los seres aterradores de la tradición gótica anglosajona y a los monstruos modernos del cine estadounidense como los asesinos en serie o los zombis. Sin embargo, existen ciertas correspondencias entre las criaturas de ambas tradiciones, quizás por influencia cinematográfica o por correspondencias culturales, así puede decirse que las jarjachas corresponderían una combinación de los vampiros u hombres lobo del terror gótico, así como del cine zombi; los pishtacos vendrían a compararse con los asesinos en serie de los *slashers* estadounidenses o a los asesinos del *giallo* italiano, mientras que los condenados corresponderían a los fantasmas de la tradición occidental. A pesar de esto, existen ciertos seres que no encuentran una correspondencia completa con otras tradiciones extranjeras, cómo las uma (cabezas de bruja). Esto vendría a ser debido a que dichas criaturas probablemente tengan orígenes muy antiguos en la mitología andina, probablemente anteriores al contacto con los europeos.
- La presencia de un montaje más pausado que el cine estadounidense, en el cual se prefiere captar la atmósfera de las comunidades rurales y construir un sentido de “lejanía” con el mundo ciudadano, creando una especie de ambiente mítico en el que sus monstruos puedan habitar con normalidad.
- El uso de música y efectos sonoros para crear una atmósfera de “teatralidad” a sus relatos, en el que no existen sutilezas y se prefiere una presentación dramática del terror.
- La presencia de una “estética de la suciedad” cuya rudimentariedad visual y sonora ayuda a que sus relatos tengan cierto halo de realismo.
- La presencia de una crítica social contra instituciones que perjudican a la sociedad ayacuchana, así como a ciertas conductas y formas de ser del poblador moderno que entran en conflicto con las antiguas tradiciones locales.

La narrativa del cine de terror ayacuchano se caracteriza primeramente por usar los esquemas del cine tradicional estadounidense (la estructura de tres actos y los arquetipos del cine de terror estadounidense cómo pueblos y bosques alejados de la “civilización” y monstruos que atacan a sus víctimas con una finalidad sancionadora de pecados o males cometidos contra el orden social), más allá de eso, estas películas se distinguen por adaptar dichos arquetipos

cinematográficos a la realidad y mentalidad del poblador andino moderno, usándolos a menudo de forma satírica contra ciertas conductas y formas de ser que afectan el estilo de vida de las comunidades locales. Otro elemento característico de estas historias es el hecho de que estas, si bien no siempre, carecen de un solo protagonista individual, prefiriendo en su vez una suerte de protagonista colectivo constituido por los miembros de las comunidades en las que ocurren los hechos.

El lenguaje audiovisual del cine de terror ayacuchano se compone principalmente de una “estética de la suciedad”, esto es un aspecto audiovisual caracterizado por la baja calidad del audio y sonido de los equipos con los que los cineastas filmaron sus películas; más allá de ser un inconveniente para el espectador este aspecto contribuye a dar a estas películas de una sensación de “realismo” o de “fidelidad” a los eventos que transcurren en frente de la pantalla, utilizando de cierta forma el mismo recurso que las películas de *found footage* usan para engañar al espectador. Más allá de este aspecto, las películas ayacuchanas de terror también utilizan un estilo de montaje rítmico, el cual gira en torno a la función de cada escena, en vez de usar un mayor número de cortes como lo hace el cine de terror estadounidense, a su vez también emplea el sonido para crear atmósferas sonoras que atrapen al espectador dentro de los mundos fantásticos en los que se realizan sus historias.

A un nivel temático, las películas de terror ayacuchano juegan con las diferencias existentes entre el ámbito rural y el ámbito citadino en los Andes, muy a menudo en las películas ayacuchanas se marca un contraste entre los personajes que proceden de ambos ambientes, un contraste que no solo es por su situación económica o cultural, sino también por su edad. De esa forma estas películas buscan dos cosas: por un lado atraer la atención de un mayor número de público el cuál a menudo proviene de ambos ámbitos culturales debido a la distribución que tienen estas películas, cómo también generar una crítica contra aquellos elementos de la vida moderna andina cuyos realizadores consideran negativos o perjudiciales para su sociedad (ya sea el desprecio a los ancianos por los jóvenes, el desarraigo de estos con las tradiciones locales, o la indiferencia de las autoridades locales con aquellos miembros de las comunidades rurales y poblados alejados). Estas películas consiguen eso al tocar, a su vez, otros temores procedentes de la historia reciente de la región, como fue el conflicto armado interno y las secuelas psicológicas y sociales que este evento tuvo en la población en general, sobre todo en las personas de la avanzada edad. Es en base a estos temores y temas controversiales que los cineastas se provechan para amoldar sus relatos, de modo que incluso los monstruos y criaturas míticas como las jarjachas y pishtacos son renovados por los cineastas para una nueva generación.

### 5.3. Recomendaciones

Tras concluir el presente estudio se apuntan otras posibles líneas de estudio que podrían complementar o expandir la presente investigación, o abrir nuevas líneas de análisis en lo concerniente al cine de género regional. Vale recordar que esta sigue siendo la forma de cine más popular fuera de Lima, y es característica de aquellas zonas alejadas de la capital y en especial de la sierra sur. Al respecto sería interesante el abrir investigaciones acerca de otros géneros que son especialmente igualmente de populares en otras regiones cómo lo es el terror en Ayacucho, tal es el caso de Puno y el melodrama, con producciones cómo “El Abigeo” y “El Huerfanito”. Otro elemento que cabe destacar es el hecho que la mayoría de estas cinematografías regionales se producen en localidades en las que las cadenas de multicines aún no han llegado o han tomado con fuerza, al respecto es interesante que la cantidad de producciones de terror en Ayacucho ha bajado desde 2015 hacia delante, lo que podría indicar el fin de una burbuja y un fenómeno cinematográfico en la región, las razones de ello podrían darse en la llegada de los primeros multicines a la zona, la búsqueda de sus realizadores de expandirse hacia nuevos horizontes artísticos, o el fin de la rentabilidad de este tipo de producciones en el público Ayacuchano. Una línea de investigación al respecto podría estudiar el flujo de asistentes y de taquilla en Ayacucho a lo largo de la década pasada (2010’s). Otro detalle interesante vinculado tangencialmente a la temática de este estudio es la forma en cómo ciertos realizadores, hoy populares en relación con el cine de autor, originalmente provinieron de un contexto relacionado al cine de género, tal es el caso del ayacuchano Palito Ortega Matute, que comenzó haciendo películas de jarjachas hasta que tuvo el presupuesto necesario para lanzar sus dramas sociales sobre el conflicto armado interno; por el lado de Puno, el director Óscar Catacora (Wiñaypacha, 2018) también comenzó su carrera haciendo medimetrajés de acción como fue “El Sendero del Chulo”. Al respecto se podría realizar un análisis descriptivo sobre aquellos directores regionales que están en proceso de avanzar hacia horizontes más formales y artísticos.

## 6. Fuentes de información

### 6.1. Referencias bibliográficas

- Altaman, R. (2000) *Los Géneros Cinematográficos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., y Vernet, M. (2005) *Estética del cine Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós
- Bedoya R. (2016) Miedo y memoria en el cine andino de horror. *L’Âge d’or*, 6, 1-10. doi: 10.4000/agedor.1220
- Bernal, C. (2006) *Metodología de la Investigación*. Naucalpan, México: Pearson Education

- Bordwell, D. y Thompson, K. (2003) *Arte cinematográfico*. México D.F., México: McGraw Hill
- Bustamante, E y Victoria, J. L. (2014) El cine regional en el Perú. *Contratexto*. Recuperado de <http://revistas.ulima.edu.pe/>
- Bustamante, E. y Victoria, J. L. (2017) *Las miradas múltiples. El cine regional peruano Tomo I*. Lima: Fondo editorial de la Universidad de Lima
- Bustamante, E. y Victoria, J. L. (2017) *Las miradas múltiples. El cine regional peruano Tomo II*. Lima: Fondo editorial de la Universidad de Lima
- Cabrejo, J. C. (2010) El cine de terror regional: la justicia del más allá. Entrevista con Raúl Castro. *Ventana Indiscreta*. Recuperado de <http://revistas.ulima.edu.pe/>
- Canessa, A. (2000) Fear and Loathing on the Kharisiri Trail: Alterity and Identity in the Andes. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 6(4), 705-720.
- Cano López, J. C. (2010) *El cine de terror: historias de vampiros y qarqachas* (Ensayo para obtener el grado de Magíster en Comunicaciones). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Carroll, Noël (2005) *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid, España: A. Machado Libros
- Chávez, R. (12 de junio de 2017). *Taquilla 2016 (II) – Terror, el género desaparecido y el auge del drama* [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://cajadeskinner.wordpress.com/2017/06/12/taquilla-2016-ii-terror-el-genero-desaparecido-y-el-auge-del-drama/>
- Esther Gallardo, E. (2017) *Metodología de la Investigación: manual autoformativo interactivo*. Huancayo, Perú: Universidad Continental.
- Grant, B.K. (2010) Screams on Screens: Paradigms of Horror. *Loading...*, 4(6), 1-17. Recuperado de <http://journals.sfu.ca/loading>
- Hernández Sampieri, R. et al (2014) *Metodología de la Investigación*. México D.F., México: McGRAW HILL/INTERAMERICANA EDITORIES S.A. de C.V.
- Jiménez, P. (008-2009). Lenguaje Cinematográfico [diapositivas de PowerPoint]. Recuperado de <http://www.zemos98.org/descargas/eacine/04LenguajeApuntes.pdf>
- Mariño, E. P. (2008) *El Cine: Análisis y Estética*. Colombia: Ministerio de Cultura

- Martin, M. (2002) *El Lenguaje del Cine*. Barcelona, España: Gedisa Editorial.
- Monje Álvarez, C. A. (2011) *Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa, Guía didáctica*. Neiva, Colombia: Universidad Surcolombiana.
- Munarriz, B. (abril de 1991). Técnicas y métodos en Investigación cualitativa. En E. Abalde y J. Muñoz (Coordinadores), *Metodología educativa I*. Congreso llevado a cabo en la I Jornada de Metodología de la Investigación Educativa, La Coruña, España.
- Orellana, D. y Sánchez, C. (2006). Técnicas de recolección de datos en entornos virtuales más usadas en la investigación cualitativa. *Revista de Investigación Educativa*, 24(1), 205-222. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=283321886011>
- Sánchez Tejada, A. C. (2015) *Contenidos en el cine regional de Ayacucho y Puno en el Siglo XXI* (Tesis para optar el grado de Magíster en Comunicaciones). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Perú. Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Hatum Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Lima: Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2004.
- Pinilla, C. H. (2012) *Cine de terror de los años 60 y su relación con los nuevos cines*. (Tesis de Magíster). Universitat Politècnica de València, España
- Sineace. (2018). Caracterización de la región Ayacucho. Perú. Recuperado de <https://www.sineace.gob.pe>

## 7. Anexos:

35

### 7.1. Matriz de consistencia

Problema general	Objetivo general	Supuesto general	Categorías	Metodología
¿Cuáles son los componentes cinematográficos que configuran la estética del cine de terror ayacuchano entre el 2002 y 2010?	Describir los componentes cinematográficos que configuran la estética del cine de terror ayacuchano entre el 2002 y 2010	El cine ayacuchano de terror utiliza componentes audiovisuales y esquemas narrativos heredados de la tradición cinematográfica de terror estadounidense, mezclando su narrativa con los códigos de la tradición oral andina, sobretodo en cuanto a sus personajes. Estos componentes se caracterizan por su tratamiento de la violencia, la dilatación del tiempo y un énfasis en el manejo de la música y el sonido.	Códigos narrativos Lenguaje audiovisual Temática	<p><b>Tipo de investigación</b> <b>Básica</b></p> <p><b>Métodos y técnicas</b> Diseño: <b>análisis de contenido</b> Tipo: <b>exploratorio</b> Nivel de investigación: <b>Descriptiva</b> Métodos: <b>analítico-sintético</b>. Enfoque: <b>Cualitativo</b>. Técnicas: <b>Ficha de observación y análisis, entrevistas en profundidad.</b></p> <p><b>Instrumentos</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuestionario de entrevista</li> <li>• Ficha de observación y análisis de 1 escena por cada una de las 3 películas seleccionadas</li> </ul>
<b>Problemas específicos</b>	<b>Objetivos específicos</b>	<b>Supuestos específicos</b>		
¿Cuáles son los códigos narrativos que componen la estética del cine de terror ayacuchano entre el 2002 y 2010?	Describir los códigos narrativos que componen la estética del cine de terror ayacuchano entre el 2002 y 2010	Los códigos narrativos del cine de terror ayacuchano proceden principalmente de los esquemas y arquetipos propios del cine de terror de serie b estadounidense.		

<p>¿Cuáles es <b>el lenguaje audiovisual</b> que compone la <b>estética</b> del cine de terror ayacuchano entre el 2002 y 2010?</p> <p>¿Cuáles es <b>la temática</b> que compone la <b>estética</b> del cine de terror ayacuchano entre el 2002 y 2010?</p>	<p>Descibir <b>el lenguaje audiovisual</b> que compone la <b>estética</b> del cine de terror ayacuchano entre el 2002 y 2010</p> <p>Describir <b>la temática</b> que compone la <b>estética</b> del cine de terror ayacuchano entre el 2002 y 2010</p>	<p>Los códigos audiovisuales del cine de terror ayacuchano remiten a elementos procedentes de la cultura oral andina, y por ende otorgan mayor énfasis al tratamiento de la música y el sonido, así como la dilatación del tiempo para capturar escenas de la vida en el campo.</p> <p>Las temáticas vinculadas con el cine de terror ayacuchano proceden principalmente de los traumas y recuerdos producidos por <b>el conflicto armado interno</b> que azotó la región a fines del siglo pasado, además de una crítica contra la anomia social que viven las comunidades de la sierra frente a la indiferencia y corrupción del estado peruano.</p>		
---	--	--	--	--

## MATRIZ DE CATEGORIZACIÓN

Objetivo general	Describir los componentes del cine ayacuchano de terror producido entre las décadas del 2000 y 2010		
Objetivos específicos	Categorías	Sub categorías	Unidades de análisis
<ul style="list-style-type: none"> <li>Objetivo (1): Describir los <b>aspectos narrativos</b> que forman parte de los componentes cinematográficos del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas de 2000 y 2010.</li> </ul>	Aspectos narrativos	Guion Trama Géneros cinematográficos	64 Altman, R. (1999). Film/Genre. Inglaterra: British Film Institute 36 McKee, R. (1998). Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting. EE.UU.: HarperCollins e-books Comparato, D. (1983) El Guión. Buenos Aires: Garay Ediciones 21 Carroll, N. (1990) The Philosophy of Horror or Paradoxes of The Heart. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc. (Emilio Alberto Bustamante Quiroz, 2015, Memorias FELAFACS 2015) El género de horror en el cine regional andino peruano
<ul style="list-style-type: none"> <li>Objetivos (2): Describir el <b>lenguaje audiovisual</b> que forman parte de los componentes cinematográficos</li> </ul>	Lenguaje audiovisual	La cámara 10 El sonido La puesta en escena El Montaje	(Xiangyi Fu, TESIS, 2016) HORROR MOVIE AESTHETICS - How color, time, space and sound elicit fear in an audience. (Sergio José Aguilar Alcalá, TESIS, 2014) Análisis cinematográfico del cine de terror. El caso de "Kilómetro 31"

<p>del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas de 2000 y 2010.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Objetivos (3):        Describir las <b>temáticas</b> que forman parte de los componentes cinematográficos del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas de 2000 y 2010.</li> </ul>	<p>Temática</p>	<p>Emociones/sentimientos        Ideas        Creencias        Ideologías</p>	<p>22 Emilio Bustamante y Jaime Luna Victoria, 2014, Contratexto, N° 22) El cine regional en el Perú</p> <p>32 Bustamante, E. y Luna Victoria, J. (2017) Las Miradas Múltiples: El Cine regional Peruano</p> <p>(José Carlos Cano López, 2010, tesis, PUCP) 38 El cine de terror; historias de vampiros y qarqachas</p> <p>(José Carlos Cabrejo, 2010, VENTANA INDISCRETA, N°3) 8 El cine de terror regional; la justicia del más allá. Entrevista con Raúl Castro</p> <p>(Ana Caridad Sánchez Tejada, 2015, tesis, PUCP) 31 Contenidos en el cine regional de Ayacucho y Puno en el Siglo XXI</p> <p>(Ricardo Bedoya, 2016, L'Âge d'or, N°9) 8 Miedo y memoria en el cine andino de horror</p> <p>(Takahiro Kato, 2005, tesis, Universidad Iberoamericana) 53 Representación simbólica de lo marginado en el mundo andino</p>
--	-----------------	---	--

## 7.2. Ficha oficial de las tres películas analizadas

Ficha técnica	
<b>Película</b>	Qarqacha, el demonio del incesto
<b>Año</b>	2002
<b>Duración</b>	70 minutos, 43 segundos
<b>Director</b>	Mélinton Eusebio Ordaya
<b>Productora</b>	Ahora o Nunca Films
<b>Guion</b>	Mélinton Eusebio
<b>Cámara/Fotografía</b>	Jaime Pacheco
<b>Actores</b>	César Noa Sebastián (Macario, Demonio del incesto), Ivón Flores Pacheco (Ivón), Nilo Escriba Palomino (Nilo), Mélinton Eusebio

Ficha técnica	
<b>Película</b>	Uma, cabeza de bruja
<b>Año</b>	2005
<b>Duración</b>	90 minutos
<b>Director</b>	Ladislao "Lalo" Parra Bello
<b>Productora</b>	Amaru Producciones
<b>Guion</b>	Lalo Parra Bello y Edwin Béjar Ochante
<b>Cámara/Fotografía</b>	Miguel Ángel Parra Solar
<b>Actores</b>	Heidy La Rosa Huamán (Orquídea), Edwin Béjar Ochante (Edwin), Edith M. La Rosa (Edith), Lalo Parra Bello (el Profe), Yumpa Castro Quispe (Yumpa), Enrique Medina Ponce (Toto), Ebher Huamán Huamán, Janeth Peña Ayala, Atilio Rivera, Juan Gutiérrez, Karen V. Peña Ayala, José M. Quispe Aguirre, Lucho Sumarriva Loayza, Diego R. Parra Solar

<b>Ficha técnica</b>	
<b>Película</b>	Sin sentimiento, el último amanecer
<b>Año</b>	2007
<b>Duración</b>	100 minutos
<b>Director</b>	Jesús Contreras Matías
<b>Productora</b>	Zankay Producciones
<b>Guion</b>	Jesús Contreras, Jean Carlo López, Rolando Sotil
<b>Cámara/Fotografía</b>	Jean Carlo López
<b>Actores</b>	Heidy La Rosa Huamán, Eduardo Alonzo Ivan Espinoza, Lalo Parra Bello, Edith M. La Rosa, Porfirio Ayvar

**7.3. Validación de instrumentos**

**VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN**

**I. Datos generales**

1.1 Apellidos y nombres del experto: Dra. Amanda de Arce  
 1.2 Cargo e institución donde labora: Coordinadora  
 1.3 Autora del instrumento: .....

**II. Aspectos de validación** (la no aceptabilidad implica dejar en blanco los cuadros de evaluación).

Criterios	Indicadores	Aceptable (marque con un aspa)	Parcialmente aceptable (marque con un aspa)
Consistencia interna	El instrumento tiene un contenido que evidencian los indicadores y valores de las variables/categorías de investigación.		X
Objetividad	El instrumento y su contenido cumplen con el objetivo principal del trabajo de investigación y la propuesta que se ofrece en los alcances de la investigación.	X	
Aporte	Los elementos del instrumento responden a criterios de interés del especialista que le permitirá recoger conocimientos que aportan a su carrera.	X	
Validez	Los instrumentos de investigación guardan relación con la lógica de la matriz de consistencia y de operacionalización/categorización de la tesis.	X	

**III. Opinión** (de la aceptabilidad total o parcial)

Las preguntas y variables son aceptables de  
falta orden en la estructura

**IV. Veredicto final de cumplimiento**

Sí cumple X No cumple \_\_\_

Nombre y cargo: ARISTIDES DIAZ ANTONIO - COORDINADOR  
 D.N.I.: 41017552

## VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN

### I. Datos generales

1.1 Apellidos y nombres del experto: Castro Wong, Gabriel  
 1.2 Cargo e institución donde labora: Docente - UEA  
 1.3 Autora del instrumento: Carlos Cevallos

### II. Aspectos de validación (la no aceptabilidad implica dejar en blanco los cuadros de evaluación).

Criterios	Indicadores	Aceptable (marque con un aspa)	Parcialmente aceptable (marque con un aspa)
Consistencia interna	El instrumento tiene un contenido que evidencian los indicadores y valores de las variables/categorías de investigación.	X	
Objetividad	El instrumento y su contenido cumplen con el objetivo principal del trabajo de investigación y la propuesta que se ofrece en los alcances de la investigación.	X	
Aporte	Los elementos del instrumento responden a criterios de interés del especialista que le permitirá recoger conocimientos que aportan a su carrera.	X	
Validez	Los instrumentos de investigación guardan relación con la lógica de la matriz de consistencia y de operacionalización/categorización de la tesis.	X	

### III. Opinión (de la aceptabilidad total o parcial)

Es interesante documentar la cinematografía en el interior del país.  
Espero genere un punto de partida para el análisis.

### IV. Veredicto final de cumplimiento

Sí cumple  No cumple

Nombre y cargo: Gabriel Castro - Docente

D.N.I.: 40439132

## VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN

### I. Datos generales

1.1 Apellidos y nombres del experto: ..... Montoya Dexeletti Picado  
 1.2 Cargo e institución donde labora: ..... UCAR, docente  
 1.3 Autora del instrumento: .....

### II. Aspectos de validación (la no aceptabilidad implica dejar en blanco los cuadros de evaluación):

Críterios	Indicadores	Aceptable (marque con un aspa)	Parcialmente aceptable (marque con un aspa)
Consistencia interna	El instrumento tiene un contenido que evidencian los indicadores y valores de las variables/categorías de investigación.	X	
Objetividad	El instrumento y su contenido cumplen con el objetivo principal del trabajo de investigación y la propuesta que se ofrece en los alcances de la investigación.	X	
Aporte	Los elementos del instrumento responden a criterios de interés del especialista que le permitirá recoger conocimientos que aportan a su carrera.	X	
Validez	Los instrumentos de investigación guardan relación con la lógica de la matriz de consistencia y de operacionalización/categorización de la tesis.	X	

### III. Opinión (de la aceptabilidad total o parcial)

..... Es una muestra interesante y  
 ..... significativa de lo que es el desarrollo  
 ..... individual en Dyeullo  
 .....  
 .....

### IV. Veredicto final de cumplimiento

Sí cumple  No cumple

Nombre y cargo: ..... Montoya Dexeletti Picado

D.N.I: ..... 06665981

#### 7.4. Cartas de Consentimiento de los entrevistados

---

##### CARTA DE CONSENTIMIENTO DE USO E INFORMACION

Yo, **Ladislao Parra Bello**, con DNI Nro. 28308980, en calidad de autor de las respuestas a las preguntas en la entrevista con la tesista Paola Inés Monteverde Buquich, con DNI Nro. 48066065, para el desarrollo d su tesis **Periodismo escrito y ciberperiodismo: Producción y consumidor en Lima, 2013 – 2018**, autorizo el uso de mis respuestas para su investigación.

Lima, 11 de noviembre del 2019



.....  
Ladislao Parra Bello

DNI Nro. 28308980

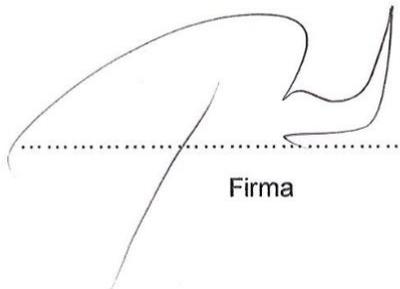
**CARTA DE CONSENTIMIENTO DE USO DE INFORMACIÓN**

Yo, RICARDO BODAYA  
con DNI 5776987....., en calidad de autor/a de las respuestas a las preguntas en la entrevista con la tesista Paola Inés Monteverde Buquich, con DNI 48066065, para el desarrollo de su tesis *Periodismo escrito y ciberperiodismo: producción y consumidor en Lima, 2013 – 2018*, autorizo el uso de mis respuestas para su investigación.

Lima, 23 de octubre, de 2019

Nombre y apellidos: RICARDO BODAYA.....

DNI: 5776987.....

  
.....  
Firma

## CARTA DE CONSENTIMIENTO DE USO DE INFORMACIÓN

Yo, ..... **Roberto Manuel Barba Rebaza** .....,  
con DNI ..... **09389011** ....., en calidad de autor/a de las respuestas a las  
preguntas en la entrevista con la tésista Paola Inés Monteverde Buquich, con DNI  
48066065, para el desarrollo de su tesis *Periodismo escrito y ciberperiodismo:  
producción y consumidor en Lima, 2013 – 2018*, autorizo el uso de mis respuestas  
para su investigación.

Lima, **26 de Febrero** ..., de 2019

Nombre y apellidos: **Roberto Manuel Barba Rebaza** .....

DNI: **09389011** .....



.....  
Firma

## 7.5. Cuestionario de las entrevistas

### Obj.1

- ¿Qué caracteriza a los **aspectos narrativos** que forman parte de los componentes cinematográficos del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas del 2000 y 2010?
- ¿Qué características presentan los **guiones** dentro de los componentes cinematográficos de las películas de terror ayacuchanas producidas entre las décadas del 2000 y 2010?
- ¿Qué características presentan las **tramas** dentro de los componentes cinematográficos de las películas de terror ayacuchanas producidas entre las décadas del 2000 y 2010?
- ¿Cuáles son las características de los **géneros cinematográficos** en los componentes del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas del 2000 y 2010?

### Obj.2

- ¿Cuáles son las características del **lenguaje audiovisual** que forma parte de los componentes cinematográficos del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas del 2000 y 2010?
- ¿Qué es lo que caracteriza el manejo de la **cámara** dentro de los componentes cinematográficos del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas del 2000 y 2010?
- ¿Qué es lo que caracteriza el **sonido** dentro de los componentes cinematográficos del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas del 2000 y 2010?
- ¿Cuáles son las cualidades del **montaje** dentro de los componentes cinematográficos del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas del 2000 y 2010?
- ¿Qué caracteriza la **puesta en escena** dentro de los componentes cinematográficos del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas del 2000 y 2010?

### Obj.3

- ¿Cuáles son las características de las **temáticas** del cine ayacuchano de terror producido entre las décadas de 2000 y 2010 a través de sus componentes cinematográficos?
- ¿Cuáles son las características de las **emociones o sentimientos** expresados a través de los componentes cinematográficos del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas del 2000 y 2010?
- ¿Cómo se describen las **ideas** del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas del 2000 y 2010 a través de sus componentes cinematográficos?
- ¿Qué caracteriza las **creencias** del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas del 2000 y 2010 través de sus componentes cinematográficos?
- ¿Qué caracteriza las **ideologías** del cine de terror ayacuchano producido entre las décadas del 2000 y 2010 través de sus componentes cinematográficos?

## 7.6. Formato de análisis de las películas

<b>Película</b>		
<b>Ficha Técnica</b>		
<b>Año</b>		
<b>Duración</b>		
<b>Director</b>		
<b>Productora</b>		
<b>Guion</b>		
<b>Cámara/ Fotografía</b>		
<b>Actores</b>		
<b>Secuencia escogida</b>		
<b>Componentes Narrativos</b>		
<b>Narrativa cinematográfica</b>	Guion	
	Trama	
	Género cinematográfico	
<b>Temáticas</b>		
<b>Componentes Audiovisuales</b>		
<b>Uso de la cámara</b>	Plano/encuadre	
	Movimiento	
	Angulación	
<b>Puesta en escena</b>	Escenografía	
	Vestuario	
	Maquillaje	
	Iluminación	
	Uso del color	
<b>Uso del sonido</b>	Efectos sonoros	
	Música	
<b>Montaje</b>		

7.7. Posters de las películas analizadas, capturas de pantalla y sinopsis de cada una

1. Qarqacha, El demonio del incesto (Melintón Eusebio, 2002)





### **Sinopsis:**

Tres estudiantes universitarios de antropología llegan de noche a un pueblo para hacer una investigación sobre la extrema pobreza de sus habitantes. Al llegar, sin embargo, se dan cuenta que cosas extrañas ocurren en el poblado: un poblador les señala con un espejo, nadie les desea dar refugio y un extraño rugido se deja oír entre la penumbra. A la mañana siguiente ellos proceden sus investigaciones, no sin antes encontrarse con Macario, presidente de la comunidad, quien es recriminado por los comuneros del lugar por quedarse demasiado tiempo en el poder. Macario vive con su sobrino, un joven perezoso y con una fijación incestuosa por su hija. A la mañana siguiente los habitantes del pueblo y los estudiantes descubren un muerto en medio de la plaza principal, a quien los comuneros reconocen como víctima del jarjacha, un ser mitad hombre mitad llama producto del incesto. Esa misma noche los comuneros se lanzan a buscar al jarjacha y atrapan a dos llamas, las amarran con sogas y las encierran. A la mañana siguiente los animales se transforman en Macario y su hija, revelándose como los culpables del incesto. En respuesta los pobladores y comuneros se lanzan a apedrear a la pareja hasta matarlos, evento que deja en shock a los estudiantes. Esa misma noche el jarjacha regresa de entre los muertos, cubierto de un hábito franciscano, él consigue matar a uno de los estudiantes y casi paralizar al líder de los comuneros, no obstante, estos consiguen romper su encanto, capturarlo y ponerle fin, todo esto ante la vista horrorizada de los estudiantes sobrevivientes.

2. <sup>23</sup> Uma, Cabeza de Bruja (Lalo Parra Bello, 2005)

**UMA**

*Cabeza de Bruja*

*La Misteriosa  
leyenda de las  
cabezas voladoras*

Una Bella, sensual  
y malvada bruja  
ha regresado  
para buscar  
venganza....

**A  
M  
A  
R  
U**  *Producciones*

Con la participación de: Lalo Parra Bello, Heidi la Rosa, Edwin Bejar , Edith la Rosa, Ebber Huaman, Yumpa Castro, Kike Medina, Lucho Sumarriva, Atilio Rivera, Janeth Peña, Juan Gutiérrez.  
Producido y Dirigido por: Lalo Parra Bello.  
Dirección de fotografía: Miguel A.Parra Solar.  
Edición y Musicalización: Jaime Pacheco .

Diseño Grafico: CCMM cel.: 9707206



### Sinopsis:

En un pueblo de Ayacucho se contaba la leyenda de una bruja que fue asesinada pero que dejó detrás suya una hija que juró venganza por la muerte de su madre. 20 años después, los hermanos Curi (descendientes de los que asesinaron a la bruja) buscan respuestas a un viejo chamán por los extraños eventos que comenzaron a ocurrir en el pueblo, este les cuenta la historia de la bruja asesinada y de las cabezas voladoras conocidas como “umas”, las cuáles si son atrapadas pueden otorgar a sus captores de grandes fortunas. Atraídos por la recompensa los hermanos se lanzan a buscar umas con la ayuda de una amiga y del Profe, amigo suyo y detective local. Al mismo tiempo llega al pueblo Orquídea, la hija de la bruja asesinada, y con la ayuda de un sapo se lanza a cumplir su venganza: revivir el cuerpo decapitado de su madre y de asesinar a los hermanos Curi. Para ello se reúne con los viejos secuaces de su madre, dos criminales de poca monta, y se lanza a cumplir su misión.

3. Sin sentimiento, el último amanecer (Jesús Contreras Matías, 2007)



ZANKAY PRODUCCIONES 2006

ZANKAY PRODUCCIONES Presenta SIN SENTIMIENTO: EL ULTIMO AMANECER HEYDI LA ROSA EDUARDO ALONZO IVAN ESPINOZA  
LALO PARRA EDITH LA ROSA y PORFIRIO RIVERA Guión JESUS CONTRERAS JEAN CARLO LOPEZ ROLANDO SOTIL  
Producción FREDDY COLOS ALEJANDRO COLOS Edición JEAN CARLO LOPEZ Dirección de Actores ROLANDO SOTIL  
Dirección de Fotografía JEAN CARLO LOPEZ Producción Ejecutiva DAVID CHANG Dirección JESUS CONTRERAS

FOTOGRAFIA Y DISEÑO: JEAN CARLO LOPEZ/jeanlo.2002@hotmail.com



### Sinopsis:

En el alejado pueblo de Pampa vive Crisilda, una joven que vive encarcelada por los celos de su incestuoso hermano Fortunato, un popular negociante del pueblo y líder de los comuneros. En el mismo pueblo vive Francisco, un anciano ganadero cuya hija se encuentra afligida por una enfermedad misteriosa, él intenta hacer un negocio con Fortunato, pero este se aprovecha de su infortunio y no le da el dinero que este tanto necesita para atender a su hija. De pronto <sup>13</sup> llega a la localidad Jorge, un misterioso forastero, de quien Crisilda se enamora y ve como la oportunidad perfecta para escapar del pueblo y de los brazos de su hermano. Al mismo tiempo Fortunato y sus comuneros intentan dar explicación a la serie de asesinatos que se empezaron a dar en el pueblo tras la llegada del forastero. Eventualmente Fortunato se enfrenta a Jorge por el corazón de su hermana, solo para quedar derrotado en manos del forastero. Crisilda vuelve a los brazos de Jorge, pero este le revela que es en verdad un pishtaco, y causa de parte de los asesinatos. Jorge también revela que Francisco es en verdad un jarjacha, y que la causa de la enfermedad de su hija proviene del constante incesto que ella sufre en sus manos. Las dos criaturas se enfrentan hasta la muerte, mientras que Crisilda consigue escapar con la ayuda de un amigo del pueblo, con quien termina por enamorarse.

## ● 5% de similitud general

Principales fuentes encontradas en las siguientes bases de datos:

- 4% Base de datos de Internet
- Base de datos de Crossref
- 3% Base de datos de trabajos entregados
- 1% Base de datos de publicaciones
- Base de datos de contenido publicado de Crossref

### FUENTES PRINCIPALES

Las fuentes con el mayor número de coincidencias dentro de la entrega. Las fuentes superpuestas no se mostrarán.

1	<b>hdl.handle.net</b> Internet	<1%
2	<b>Universidad de Ciencias y Artes de Latinoamerica on 2020-10-20</b> Submitted works	<1%
3	<b>fido.palermo.edu</b> Internet	<1%
4	<b>ucal on 2022-12-28</b> Submitted works	<1%
5	<b>repositorio.ucal.edu.pe</b> Internet	<1%
6	<b>felaface.org</b> Internet	<1%
7	<b>researchgate.net</b> Internet	<1%
8	<b>journals.openedition.org</b> Internet	<1%

9	<b>revistas.uma.es</b>	Internet	<1%
10	<b>vsip.info</b>	Internet	<1%
11	<b>Universidad Francisco de Vitoria on 2021-05-11</b>	Submitted works	<1%
12	<b>repositorio.ulima.edu.pe</b>	Internet	<1%
13	<b>cineaparte.com</b>	Internet	<1%
14	<b>coursehero.com</b>	Internet	<1%
15	<b>prezi.com</b>	Internet	<1%
16	<b>cybertesis.unmsm.edu.pe</b>	Internet	<1%
17	<b>repositorio.uc.cl</b>	Internet	<1%
18	<b>repositorio.unjfsc.edu.pe</b>	Internet	<1%
19	<b>Pontificia Universidad Catolica del Peru on 2018-12-05</b>	Submitted works	<1%
20	<b>slideshare.net</b>	Internet	<1%

21	<b>his.diva-portal.org</b> Internet	<1%
22	<b>Uniagustiniana on 2019-01-23</b> Submitted works	<1%
23	<b>nativeamericanfilms.org</b> Internet	<1%
24	<b>eprints.ucm.es</b> Internet	<1%
25	<b>issuu.com</b> Internet	<1%
26	<b>livrosdeamor.com.br</b> Internet	<1%
27	<b>pt.scribd.com</b> Internet	<1%
28	<b>repositorio.urp.edu.pe</b> Internet	<1%
29	<b>docplayer.es</b> Internet	<1%
30	<b>projekter.aau.dk</b> Internet	<1%
31	<b>repositorio.pucp.edu.pe</b> Internet	<1%
32	<b>zoboko.com</b> Internet	<1%

33	<b>iconos.edu.mx</b> Internet	<1%
34	<b>Universidad de Ciencias y Artes de Latinoamerica on 2020-10-20</b> Submitted works	<1%
35	<b>Universidad de San Martin de Porres on 2016-06-22</b> Submitted works	<1%
36	<b>University of Greenwich on 2012-05-04</b> Submitted works	<1%
37	<b>cajadeskinner.wordpress.com</b> Internet	<1%
38	<b>proquest.com</b> Internet	<1%
39	<b>(11-2-02) http://148.244.220.100/latam/technet/articulos/200102/art...</b> Internet	<1%
40	<b>Universidad Cesar Vallejo on 2022-12-21</b> Submitted works	<1%
41	<b>Universidad de Ciencias y Artes de Latinoamerica on 2020-10-20</b> Submitted works	<1%
42	<b>clarayangblog.tumblr.com</b> Internet	<1%
43	<b>openaccess.uoc.edu</b> Internet	<1%
44	<b>red.uao.edu.co</b> Internet	<1%

45	<b>virtual.urbe.edu</b>	Internet	<1%
46	<b>banrep.gov.co</b>	Internet	<1%
47	<b>buenastareas.com</b>	Internet	<1%
48	<b>González Rojas Verónica Alicia. "Análisis del videoclip del grupo Café ...</b>	Publication	<1%
49	<b>López Meza Tonalli Alejandro. "Cuerpos coagulantes : los procesos de ...</b>	Publication	<1%
50	<b>Universidad Autónoma de Aguascalientes on 2021-12-14</b>	Submitted works	<1%
51	<b>Universidad Cesar Vallejo on 2019-05-06</b>	Submitted works	<1%
52	<b>apreciacioncinetec.blogspot.com</b>	Internet	<1%
53	<b>czasopisma.bg.ug.edu.pl</b>	Internet	<1%
54	<b>americaeconomia.com</b>	Internet	<1%
55	<b>barataria.com</b>	Internet	<1%
56	<b>cartamaior.com.br</b>	Internet	<1%

57	<b>cervantes-muenchen.de</b>	Internet	<1%
58	<b>isnar.cgiar.org</b>	Internet	<1%
59	<b>lacapital.com.ar</b>	Internet	<1%
60	<b>Editorial Elearning S.L. on 2022-01-10</b>	Submitted works	<1%
61	<b>INACAP on 2022-11-23</b>	Submitted works	<1%
62	<b>London School of Economics and Political Science on 2010-09-01</b>	Submitted works	<1%
63	<b>Pontificia Universidad Catolica del Peru on 2023-01-26</b>	Submitted works	<1%
64	<b>TecnoCampus on 2018-12-03</b>	Submitted works	<1%
65	<b>Trejo Ávila Diego Alonso. "El montaje aleatorio como técnica experime..."</b>	Publication	<1%
66	<b>Universidad Autónoma de Nuevo León on 2014-12-02</b>	Submitted works	<1%
67	<b>Universidad Nacional de Educacion Enrique Guzman y Valle on 2021-1...</b>	Submitted works	<1%
68	<b>Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga on 2022-10-19</b>	Submitted works	<1%

69	<b>Universidad Rey Juan Carlos on 2022-11-14</b> Submitted works	<1%
70	<b>Universidad Rey Juan Carlos on 2022-11-14</b> Submitted works	<1%
71	<b>Universidad San Ignacio de Loyola on 2016-04-26</b> Submitted works	<1%
72	<b>bbs.chinaneuro.com</b> Internet	<1%
73	<b>doczz.es</b> Internet	<1%
74	<b>e-archivo.uc3m.es</b> Internet	<1%
75	<b>es.scribd.com</b> Internet	<1%
76	<b>moam.info</b> Internet	<1%
77	<b>podtail.nl</b> Internet	<1%
78	<b>repositorio.upch.edu.pe</b> Internet	<1%
79	<b>tesisenred.net</b> Internet	<1%
80	<b>ehu.es</b> Internet	<1%

81	<b>huffingtonpost.es</b>	Internet	<1%
82	<b>idl.org.pe</b>	Internet	<1%
83	<b>microgamma.es</b>	Internet	<1%
84	<b>scribd.com</b>	Internet	<1%
85	<b>ub.edu.ar</b>	Internet	<1%
86	<b>"Inter-American Yearbook on Human Rights / Anuario Interamericano ...</b>	Crossref	<1%
87	<b>Margarita Saona. "Memory Matters in Transitional Peru", Springer Scie...</b>	Crossref	<1%
88	<b>Pontificia Universidad Catolica del Peru on 2014-07-11</b>	Submitted works	<1%
89	<b>repositorio.tec.mx</b>	Internet	<1%
90	<b>ucal on 2022-12-01</b>	Submitted works	<1%