

REPRESENTACIONES DEL CONDENADO ANDINO EN EL CINE REGIONAL PERUANO

REPRESENTATIONS OF THE ANDEAN CONDEMNED IN PERUVIAN REGIONAL CINEMA

Emilio Bustamante
Pontificia Universidad Católica del Perú
eabustam@pucp.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-4456-4118>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.261>

Fecha de recepción: 16.06.25 | Fecha de aceptación: 19.08.25

RESUMEN

El cine regional peruano incorporó al universo cinematográfico a personajes de la literatura oral andina. El condenado es uno de esos seres que aparece en películas producidas en regiones andinas durante el presente siglo, pero con características nuevas respecto de cómo ha sido descrito en los relatos orales del pasado recopilados por Lira, Monge, Ansión, Payne y Morote Best, entre otros. Comúnmente definido como un no-muerto que paga eternamente una transgresión devorando a seres humanos, en películas de regiones ha sido representado como una especie de vampiro, un zombi caníbal, un niño estigmatizado o un oscuro vengador. Ha sido empleado, también, como símbolo de violencia latente en las comunidades. En el presente artículo, mediante el análisis formal narrativo y estilístico de las películas, se detallan tales representaciones y se indaga por la influencia en estas de ficciones cinematográficas foráneas.

PALABRAS CLAVE: Cine peruano, literatura oral, cine regional, condenado andino, géneros cinematográficos.

ABSTRACT

Peruvian regional cinema incorporated characters from Andean oral literature into its cinematic universe. The Condemned is one of those beings that appears in films produced in Andean regions during the present century, but with new characteristics compared to how he has been described in the oral narratives of the past compiled by Lira, Monge, Ansión, Payne, and Morote Best, among others. Commonly defined as an undead being who eternally pays for a transgression by devouring human beings, in regional films he has been represented as a kind of vampire, a cannibalistic zombie, a stigmatized child, or a dark avenger. He has also been used as a symbol of latent violence in the communities. In this article, through a formal narrative and stylistic analysis of the films, these representations are detailed, and the influence of foreign cinematic fictions on them is explored.

KEYWORDS: Peruvian cinema, oral literature, regional cinema, Andean condemned, film genres.

INTRODUCCIÓN

En el presente siglo se ha llamado “cine regional peruano” al cine producido de manera simultánea y continua en las regiones del Perú fuera de Lima Metropolitana y Callao por cineastas que viven y trabajan en esas regiones. Este fenómeno ha cambiado el panorama del cine en el país toda vez que, en el siglo pasado, la producción cinematográfica se concentró preferentemente en Lima.

Las películas llamadas “regionales” en un inicio eran de bajo presupuesto, realizadas con cámaras domésticas y exhibidas en locales municipales y comunales. Se trataba de películas de género, especialmente de horror y melodrama. En 2006, el Ministerio de Cultura del Perú creó un premio exclusivo para proyectos de largometraje regionales. Con el tiempo, este premio fue otorgado a proyectos de filmes modernos de autor. Algunos de los largometrajes regionales de autor estrenados en los últimos años se cuentan entre los mejor considerados por la crítica y han obtenido reconocimientos importantes en festivales internacionales de prestigio.

En este artículo, sin embargo, nos vamos a referir a películas regionales de género de horror de bajo presupuesto que no recibieron el estímulo del Estado, pero que tuvieron una gran acogida de público en los lugares donde fueron exhibidas. Entre 2002 (año en el que se estrena la película ayacuchana *Qarquacha, el demonio de incesto*, dirigida por Mélinton Eusebio) y 2015 (año en el que el mismo director presenta *Bullying maldito, la historia de María Marimacha*, y a partir del cual desciende la producción y acogida de películas de géneros en las regiones), hemos contado 49 largometrajes de horror que tienen la particularidad de incorporar al cine a personajes de la literatura oral andina como son condenados, *jarjachas*, *naqaks* (o *pishtacos*), *mukis* y *umas*. Entre estos, destaca nítidamente el condenado, que aparece en 15 de las 49 películas exhibidas en el período señalado.¹

Los cuentos orales del pasado sobre condenados expresaban las experiencias, temores y necesidades de control social vividos por las comunidades andinas, incorporaban el pensamiento mítico ancestral y la tradición, pero tenían también un evidente componente europeo. Ya en *Canciones y cuentos del pueblo quechua*, Arguedas (1949) mencionaba la influencia de la “literatura catequista” en los cuentos recopilados por Lira, y resaltaba cómo los nuevos fenómenos culturales experimentados por la comunidad se reflejaban a través de

¹ Basamos estos datos en un trabajo previo (ver Bustamante & Luna Victoria, 2017, Vol. 1).

aquellos relatos “en agregados o nuevas interpretaciones de las formas antiguas” o “en creaciones modernas” (p. 71). Por su parte, Landeo (2021), quien ha recopilado 129 relatos entre 2015 y 2018, en los distritos huancavelicanos de Lircay, Congalla y Anchonga, destaca que los cuentos orales andinos “se interrelacionan, viajan, se adecúan a las exigencias del tiempo y los espacios” (p. 79), y expresan simbólicamente los múltiples conflictos actuales de las comunidades tanto al exterior como al interior de estas. En su investigación, comprueba cambios en sus versiones actuales de los cuentos que conoció de niño en Huancavelica, y advierte la influencia en estas de la modernidad, el conflicto armado interno y la prédica de las iglesias evangélicas.

De otro lado, Espino (2007) afirma que “la voz no es la única forma de preservación de la memoria oral, lo son también las diversas semióticas con que se transmiten los relatos” (como se citó en Landeo 2021, p. 75). En efecto, Espino menciona entre estas “otras semióticas” a los retablos, Landeo añade a las tablas de Sarhua y a las piedras de Huamanga; nosotros podríamos añadir al cine.

Consideramos que, al pasar las historias sobre condenados del lenguaje oral al llamado lenguaje cinematográfico también se operan, necesariamente, cambios; los condenados cinematográficos adquieren una dimensión visual e incluso sonora que antes no tenían en los relatos orales, por más que el narrador al transmitir los cuentos realizase una auténtica performance. Estos cambios comprenden la asimilación (y reelaboración) de ciertas convenciones narrativas y estilísticas del cine comercial de géneros, pero, a su vez, de los acontecimientos sociales, políticos y culturales experimentados en las últimas décadas en las regiones donde se gestaron aquellos relatos.

En el presente artículo, queremos explorar las fuentes orales de las películas sobre condenados, así como la influencia recibida de filmes extranjeros de géneros, para respondernos a las preguntas respecto de qué se conserva en las películas regionales de los cuentos orales, qué transformaciones ha experimentado la creatura del condenado en los filmes, cuál ha sido la huella que han dejado las películas foráneas en las regionales, y qué expresan las películas sobre las vivencias recientes de los pobladores de las regiones que las recibieron con entusiasmo.

Hemos elegido cuatro largometrajes. Encontramos, en estos, algunas variantes de condenado que pueden hallarse también en los cuentos: el condenado por incesto en *Qarqacha, el demonio del incesto* (Ayacucho), dirigido por Mélinton Eusebio (2002), y *La maldición de*

los jarjachas (Ayacucho), dirigido por Palito Ortega Matute (2002); el niño condenado en *Supay, el hijo del condenado* (Ayacucho), dirigido por Miler Eusebio (2010); y el condenado vengador en *Condenado en la Pequeña Roma* (Puno), dirigido por Edwin Vilca Yavar (2007).

Los cuentos de condenados a los que hemos tenido acceso son los publicados por Arguedas (1949) en *Canciones y cuentos del pueblo quechua* en base a la recopilación de Jorge A. Lira en Maranganí (Cusco); los recopilados por Pedro S. Monge en Jauja y publicados por el mismo Arguedas (1953) en el primer número de la revista *Folklore Americano*; los recopilados por Payne (1999) en Cusco, y los grabados y transcritos por Landeo (2021) en Huancavelica. También hemos recurrido a la edición póstuma de Monge (1993) y a la edición bilingüe de Lira (1990). Asimismo, hemos consultado los trabajos antropológicos de Ansión (1987), con base en relatos recogidos en Ayacucho, y de Morote Best (1988, 2023).

El único libro que conocemos dedicado íntegramente al condenado andino es el de Fourtané (2015), quien trabaja sobre un corpus de 82 cuentos, escogidos —en su mayoría— de las mismas fuentes que hemos consultado.

EL CONDENADO

Morote Best (1988) define al condenado como aquel ser que después de muerto readquiere el alma “que no es admitida en los sitios a la cual va destinada, por razón de ciertas culpas juzgadas de gravedad excepcional” (p. 137). Por su lado, Fourtané (2015) precisa que el condenado no puede ser considerado “ni como un muerto auténtico ni como un vivo en posesión de todas sus facultades, sino como una criatura que vaga con su alma y su cuerpo, en busca de salvación” (pp. 87-88).

Las faltas cometidas por el condenado pueden ser, según Morote Best (1988), “robar cosas a los pobres, incendiar sementeras, robar cosas de culto, pegar a los padres o convivir maritalmente con parientes” (p. 137). Al respecto, Ansión (1987) menciona al robo, la mentira, la ociosidad y el incesto, y señala que en todos estos casos se castiga la falta de reciprocidad en las relaciones sociales, es decir, en el intercambio de bienes, en el intercambio de información, en el intercambio de fuerzas de trabajo y en el intercambio de los hijos e hijas para el matrimonio, respectivamente (p. 161). Fourtané (2015a) menciona causas múltiples, a saber: la muerte trágica o “mala muerte” (asesinato, suicidio o accidente), la mutilación del cadáver, la negligencia de los familiares que no cumplen con los ritos funerarios debidos al muerto, la desobediencia a la autoridad paterna, la avaricia, el incesto, el adulterio, la práctica de brujería contra familiares, la desobediencia al padre, el incumplimiento de la palabra

empeñada, el no ser bautizado, el emborracharse (pp. 153-182), y concluye que los relatos de condenados son de tipo normativo, buscan el control social y la prevalencia de un orden comunal.

La influencia cristiana en los relatos de condenados es notoria. Por ejemplo, Morote (1988) dice que el condenado “es una fantástica creación de la mentalidad católico-animista” (p. 137), y Fourtané (2015) considera que es el producto de “un sincretismo muy complejo” que recoge elementos de la evangelización y de la creencia hispana de las almas en pena, pero que es, asimismo, “la expresión de la resistencia autóctona frente a los contenidos del cristianismo y de la tentativa aborigen para preservar sus valores tradicionales, así como su cosmovisión y sus representaciones de la vida de ultratumba” (p. 233).

El condenado vaga por los alrededores en las afueras de la comunidad, generalmente de noche, y vive en cerros y cuevas (Ansión 1987, p. 166). Tiene una apariencia repelente, pues su carne es putrefacta, viste de oscuro (en muchos casos el hábito religioso con el que fue enterrado), a veces se transforma en animal (un perro negro, una llama), emite un grito espantoso que hace temblar la tierra, camina agachado, escondiendo su rostro, a veces carga cadenas y lo acompaña el fuego (Ansión 1987, p. 166).

El condenado es peligroso porque devora a la gente que encuentra en su camino. Una persona puede defenderse del condenado de ciertos modos y con determinados objetos como un crucifijo, sogas de lana de llama, látigos y espinas (Ansión, 1987, p. 167), espejo, peine y cosas metálicas o de simbolismo fálico, o incluso subiendo a lugares altos (un muro o un árbol), exhibiendo prendas coloridas e imitando el grito de un búho (Fourtané 2015, pp. 186-199); pero acabar con él es más difícil, aunque el condenado lo anhele para salvar así su alma.

Según algunas versiones, si el condenado come a numerosas personas, puede salvarse del castigo eterno (Fourtané, 2015, p. 140). A su vez, puede obtener la salvación sufriendo dolores intensos mediante, por ejemplo, una gran golpiza, o al ser consumido su cuerpo por el fuego, o luego de ser derrotado en una pelea por un enemigo excepcional, como Juan el Oso (Fourtané, 2015, pp. 140-144; Allen, 2025, p. 204). La salvación del condenado en estos casos se evidencia al deshacerse la carne pútrida del no-muerto y emerger de sus restos una paloma blanca. Ansión (1987) menciona que el condenado puede encontrar también su salvación “cuando los vivos realizan una satisfacción o reparación (real cuando encuentra el dinero escondido, o ritual, cuando mandan a celebrar misas) o cuando el muerto logra agarrar a alguien para llevarlo consigo” (p. 171). Esta otra persona a la que se lleva puede ser su pareja incestuosa,

la novia con quien escapó desobedeciendo a su padre (en los cuentos de huida mágica), o la madre que lo maleducó, tal como sucede en el cuento de “El chico que no quiso comer” (Payne, 1999, p. 96).

JARJACHA Y CONDENADO

En principio, el jarjacha (llamado también *qarqacha*, *jarjaria* o *qarqaria*) es distinto al condenado. El jarjacha es un comunero, es decir, un ser vivo que practica el incesto, una falta gravísima para la comunidad y quizá la más grave que exista. El incesto supone un retroceso al estado de la naturaleza y, por tanto, atenta contra la cultura; como señala Fourtané, citando a Lévi-Strauss, “los intercambios matrimoniales y los intercambios económicos forman parte integrante de un sistema fundamental de reciprocidad” (2015, p. 160), por lo que una comunidad incestuosa se vería privada de redes de intercambio y de posibilidad de reproducción social. Los jarjachas se convierten en animales durante la noche (en la mayoría de los relatos en llamas) y emiten un sonido que se expresa en la onomatopeya *jar-jar-jar* (o *qar-qar-qar*), de allí su nombre. Para cazarlos se requiere lazos de lana de llama (Ansión, 1987, pp. 153-155).

Cabe advertir, sin embargo, que parece común la confusión entre jarjacha y condenado. Landeo (2021) dice que al recopilar nuevos relatos sobre condenados en localidades de Huancavelica se sorprendió al comprobar que el jarjacha (o *qarqaria*, como él lo denomina), quien en las versiones que escuchó en su infancia solo asustaba y, si mataba, lo hacía únicamente por el miedo que provocaba en su víctima, se había convertido en un monstruo caníbal semejante al condenado, y que en varios relatos no se distinguía a uno del otro. ~~Es más, considera.~~ Considera el autor que este detalle “puede tratarse de una confusión, de formas locales de identificar a estos seres o de una asimilación moderna” (p. 281).

Sin embargo, Ansión (1987) y Fourtané (2015) han notado también que al jarjacha se le llama condenado, y viceversa, en ciertos relatos andinos; por lo que la aparente confusión no se limitaría a Huancavelica ni sería tan reciente. Ansión (1987), que estudia relatos ayacuchanos, dice que el condenado “algunas veces está identificado con el *qarqacha*” (p. 165), mientras que Fourtané (2015), por su parte, plantea una interpretación al respecto al afirmar que “en la cultura andina, el incesto se concibe como una muerte. Los incestuosos se consideran realmente como muertos-vivos y el hecho de que los llamen *condenados*, mientras viven, tiene relación con dicha percepción. El *condenado* también es un muerto-vivo” (p. 162; énfasis del autor). Ansión, en el mismo sentido, precisa que el jarjacha es un condenado “de

esta vida” que al morir se convierte en condenado “de la otra vida” (p. 153); esta distinción no impide que en algunas narraciones analizadas se siga llamando jarjacha al incestuoso después de muerto y ya convertido en condenado “de la otra vida”. Una situación similar sucede en el cuento número 27 recogido por Landeo en Lircay, titulado “La qarqrya o condenado” y en el cual el narrador llama *qarqarya* a quien tiene todas las trazas de un condenado (pp. 638-639).

La película ayacuchana *Qarqacha, el demonio del incesto* (2002), dirigida por Mélinton Eusebio (cineasta nacido en Pomacocha, Vilcashuamán), es el largometraje que inicia la corriente de películas de horror en el cine regional, y el primero en el que aparece un condenado, aunque —como veremos— este se confunde con el jarjacha, tal como sucede en los relatos orales referidos. El filme estuvo alrededor de diez semanas en salas de Huamanga y con gran acogida de público; además, fue exhibido en Huanta, Abancay, Andahuaylas, Huancavelica y Huancayo.

El argumento del filme es el siguiente. Tres estudiantes universitarios de antropología (Sebastián, Yvonne y Nilo) llevan a la comunidad de Yamahuilca con el objetivo de estudiar las causas de la pobreza extrema del lugar. En principio, no encuentran un lugar donde alojarse, pero finalmente una mujer que vela sola a su hermano muerto les permite pernoctar en su choza. Al día siguiente, van a hablar con el presidente de la comunidad, Macario, para informarle que harán una investigación académica en el pueblo; Macario los rechaza de mala manera. Ellos, sin embargo, inician su investigación, pero al atardecer ven cómo la mujer que los hospedó arrastra por la calle el ataúd donde yace su hermano fallecido. Los estudiantes, al comprobar que nadie más se ofrece a ayudarla, cargan con ella el ataúd hasta el cementerio, donde le dan sepultura al difunto. En la noche se escuchan unos ruidos extraños y en la mañana aparece muerto un hombre con un espejo roto en la mano. Tras ello, en el pueblo concluyen que ha sido víctima del jarjacha. En la noche, siguiendo los ruidos, los pobladores enlazan a dos llamas, pero en la mañana estas readquieren su forma humana y resultan ser Macario (el presidente de la comunidad) y su hija, Rosa. Son ejecutados a pedradas por la comunidad. En la noche, vuelve a escucharse un ruido extraño. Los estudiantes, refugiados en una choza, tienen miedo. Yvonne necesita salir a orinar y Nilo se ofrece a acompañarla. Reaparece Macario, vistiendo un hábito y transformado en muerto viviente; ataca a Nilo con un escupitajo que lo paraliza, y luego le devora el cerebro. Yvonne se salva al mostrarle un espejo al monstruo, este retrocede como si le espantara su propio reflejo. A continuación, la muchacha corre a contarle lo ocurrido a Sebastián; ambos van luego donde Máximo, quien ha asumido el liderazgo de la comunidad y afirma que el demonio de Macario ha regresado para vengarse de todos y que la única manera

de matarlo es con un golpe de pico en el cerebro. La nueva autoridad llama a los comuneros a atrapar a Macario, quien —repite— “ha vuelto como demonio”. Macario es hallado y, luego de una lucha, Máximo clava el pico en la cabeza a Macario, pero después de ello sigue golpeándolo con la herramienta; los demás comuneros también lo golpean, con palos, violentamente y por largo rato ante el estupor de los estudiantes. Por último, dicen que lo llevarán a la puna para que no fastidie más al pueblo.

Los estudiantes son personajes pasivos en el filme, observadores con los cuales se busca probablemente la identificación de un público juvenil urbano; las principales acciones las libra la comunidad. La estructura narrativa es lineal y no presenta errores de causalidad, salvo por el final abierto en lo que respecta a los estudiantes, y por una pista falsa no del todo bien resuelta: la de la mujer que no encontraba ayuda para enterrar a su hermano, quien podría ser un jarjacha o no.

En el filme, Macario sería un jarjacha antes de morir y un condenado cuando regresa a la comunidad tras ser sepultado. Ha cometido incesto con su hija y su falta es mayor aún por ser autoridad de la comunidad. Como jarjachas se les escucha a él y a su hija emitir ruidos bestiales durante la noche; y al ser atrapados, están transformados en camélidos. Han provocado la muerte de un comunero por susto (no lo han devorado, con lo que mantienen esa particularidad del jarjacha tradicional que puede matar por pánico, pero no devorar, como indica Landeo (2021). La apariencia que toma después de su ejecución es la de un condenado, un no-muerto o muerto viviente: viste el hábito de monje con el que supuestamente fue enterrado y devora a sus víctimas. En todo esto, coincide con la descripción que se hace del condenado en relatos orales. El empleo del espejo para repelerlo se halla también en los cuentos. La seguridad del líder del pueblo de que morirá de un golpe de pico en la cabeza guarda relación con la función atribuida a objetos de simbolismo fálico para hacerle frente que menciona Fourtané (2015, p. 189); no obstante, el golpe de pico no acaba con el monstruo, pues los comuneros lo siguen golpeando sin que su cuerpo se deshaga y al final deciden llevarlo a la puna, es decir, lejos del pueblo, de la cultura. De acuerdo con los cuentos tradicionales, el condenado no habría sido aún liberado de su falta, pues conserva corporeidad y no ha sido visto la paloma blanca que signifique su absolución; vale decir, podría volver.

Ahora bien, en el filme —como hemos anticipado— hay una cierta confusión entre jarjacha y condenado, a semejanza de los relatos orales que recogen y examinan Landeo (2021), Ansión (1987) y Fourtané (2015). Macario no es nombrado como condenado cuando reaparece

convertido en un no-muerto o muerto viviente, entonces se le dice “demonio” (es más, el subtítulo del filme es “el demonio del incesto”); no obstante, estando vivo, antes de ser lapidado y cuando es arreado con Rosa por los comuneros, sí lo tildan de “condenado”. Esto parece confirmar lo que dice Ansión respecto de que los jarjacha son considerados como condenados de ‘esta vida’” (p. 153) y también lo que afirma Fourtané en el sentido de que el incestuoso es un muerto-vivo para la comunidad.

El filme de Eusebio incorpora al condenado al universo fílmico con algunos rasgos iconográficos que corresponden a los relatos orales: vestido de monje, con palidez mortuoria, sin poder articular bien las palabras. A su vez, en el afiche del filme (un paratexto), junto al título de la película, aparece la imagen del lívido encapuchado en primer plano, que no es la de un jarjacha sino la de un condenado, o, en todo caso, es la del jarjacha ya convertido en condenado “de la otra vida”.

Por último, así como en los cuentos andinos se pueden apreciar huellas de cuentos europeos e incluso árabes (Landeo 2021, p. 109), en *Qarqacha, el demonio de incesto*, hay imágenes y motivos adaptados de relatos audiovisuales foráneos, y difundidos por la cultura de masas. La mujer que arrastra el ataúd al atardecer, por ejemplo, recuerda a las películas de vampiros, en particular al conde que carga su ataúd en las calles del pueblo en *Nosferatu* (1979) de Werner Herzog. Al respecto, el director Mélinton Eusebio ha reconocido que su intención al realizar el filme fue “crear un monstruo andino en relación con haber visto películas hollywoodenses como *Drácula*” (Bustamante & Luna Victoria 2017, Vol. II, p. 110),² lo que se evidencia en la caracterización del condenado con ojos enrojecidos, boca abierta y sangre que chorrea por las comisuras de los labios y sobre el mentón que lo asemeja al personaje encarnado por Christopher Lee en *Drácula* de Terence Fisher (1958).³ Además, los primeros planos de las fauces del condenado, su andar y los cráneos carcomidos por él parecen inspirados en los filmes de zombis caníbales, inaugurados por *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*) de George Romero (1968), y en la estética *gore*. La premisa de los estudiantes que van a hacer una tarea de investigación al campo, donde se topan con lo sobrenatural y muertes seriales cometidas por un monstruo, está obviamente tomada del subgénero *slasher*.

² Un ensayo temprano en el que se compara al jarjacha de la película de Mélinton Eusebio con el Drácula cinematográfico es el de Cano (2011). El autor señala también allí las coincidencias entre jarjacha y el hombre lobo.

³ Si bien *Drácula* de Terence Fisher no es una película hollywoodense, sino británica, tuvo distribución mundial a cargo de Universal, una empresa norteamericana.

EL POSIBLE RETORNO DE LOS JARJACHAS COMO CONDENADOS

En la película ayacuchana *La maldición de los jarjachas* de Palito Ortega Matute (2002), estrenada solo unos meses después que *Qarqacha, el demonio del incesto*, esta entidad andina vuelve a ser presentada como un monstruo devorador, pero lo más inquietante es que —antes de ser ejecutado— amenaza al pueblo con regresar después de muerto; es decir, en volver como condenado.

Al inicio del filme, el vecino Malqui hace un espeluznante relato de jarjacha a sus contertulios. Cuando estos salen de la casa de Malqui, asustados, se confiesan sus miedos; la vecina Gregoria aparece y les aconseja: “Mejor váyanse ya. Ya va a ser medianoche. No vaya a ser que jarjacha venga ahorita, y se los coma” (0h 5min 46s). En efecto, varias muertes se suceden luego en la comunidad por obra de jarjacha; los pobladores Diómedes, Saturnino y Juana aparecen muertos, y la señora Serafina ha desaparecido después de que se escuchara el ruido típico emitido por el monstruo. El joven Remigio, atormentado por la seguidilla de crímenes, revela a los jóvenes Cirilo y Mateo la identidad de los jarjachas; son nada menos que Malqui y Gregoria. Remigio les confiesa, además, que Malqui es su padre; lo sabe porque su abuela se lo contó antes de morir y admite que deben matar a Malqui y a Gregoria para salvar a la comunidad. Haciendo uso de soga de lana de llama, espejo, peine de hueso y flor de retama, y con la ayuda del cura del pueblo, Cirilo, Mateo y Remigio atrapan a los jarjachas, quienes son quemados vivos en la plaza del pueblo. Mientras agoniza, Malqui dice que no podrán acabar con ellos, pues volverán después de muertos y los matarán a todos. En el cementerio, las cruces de las tumbas, que lleva inscritos los nombres de los muertos por jarjacha, revelan que todos eran parientes (Diómedes Gomes Quispe, Saturnino Gomes Quispe, Juana Quispe Gomes, Remigio Gomes Gomes, Serafina Gomes Quispe); vale decir, posibles jarjachas. La amenaza de Malqui, por tanto, podría cumplirse, dado que, al haber muerto en pecado grave, es probable que todos se levanten de sus tumbas como condenados.

El condenado que regresa para vengarse de quien lo ha agraviado o contribuido a su condenación se halla en algunos de los cuentos sobre este personaje (Fourtané, 2005, p. 112); sin embargo, lo que inquieta en *La maldición de los jarjachas* es que la comunidad entera parece amenazada por el retorno de los jarjachas, ya sea vivos o muertos. Esta situación estaría aludiendo a un regreso cíclico de la violencia en una comunidad, por ello, maldita. En un diálogo al inicio del filme entre Cirilo y Mateo se revela que el vecino Malqui ha vuelto al pueblo después de mucho tiempo y que sus padres fueron quemados, con lo que se insinúa que

estos fueron jarjachas, como después —comprobamos— lo es él. La escena final en el cementerio, con los apellidos que se repiten en las tumbas de las víctimas sugiere —como hemos dicho— que los muertos son posiblemente jarjachas, y que la amenaza de Malqui podría concretarse en el futuro.

El contexto en el que fue realizado el filme, a los pocos años de finalizado el conflicto armado interno, y en el departamento más afectado por este, Ayacucho, permitiría una lectura sobre la representación metafórica del miedo al retorno de la violencia (destructora del tejido social) en la región. Según el informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, presentado en agosto de 2003 (un año después del estreno de *La maldición de los jarjachas*), existía entre las personas y colectividades entrevistadas por esa entidad el temor a un “hipotético rebrote de la violencia” (Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2004, p. 355).

No parece casual tampoco el nombre de Malqui como el jarjacha que amenaza con retornar. En un artículo sobre representaciones que algunos artistas plásticos limeños hicieron en torno a la violencia sufrida durante el conflicto armado interno, Buntinx (1995) analiza una pieza de los artistas Eduardo Tokeshi y Jaime Higa que vincula el fardo funerario prehispánico, los cadáveres envueltos en plástico de periodistas asesinados en Uchuraccay (alturas de Huanta, Ayacucho) en 1983, y la forma de una semilla. El autor destaca que el término *malki* tiene las acepciones de “momia”, “feto” y “semilla” en el quechua antiguo, y que la figura del fardo funerario se relaciona tanto con la muerte como con la resurrección mítica. La vuelta de lo enterrado puede representar, según Buntinx, un “lento pero salvaje despertar de latencias y conflictos largamente adormecidos, muchos de ellos fratricidas” (p. 83).

De otro lado, el filme tiene mejor calidad técnica que otras películas de regiones de la misma época y un estilo que revela una eficaz asimilación de convenciones de películas occidentales de horror. Destacan en las escenas nocturnas la iluminación con velas, así como el empleo de primeros planos y el espacio en *off* (fuera del campo visual) para crear temor respecto de lo que no ven ni los personajes ni los espectadores, lo cual es potenciado por el uso de ruidos (como la respiración o los alaridos del monstruo) cuya fuente de halla precisamente en el espacio invisible. El realizador, Palito Ortega Matute, recurre además a planos subjetivos que ofrecen el punto de vista del monstruo y, con ello, coloca simbólicamente al espectador en el lugar de este, recurso que parece inspirado en *Bram Stoker's Dracula* de Francis Ford Coppola (1992).

EL NIÑO CONDENADO

Hemos encontrado solo dos cuentos sobre niños condenados, ambos transcritos por Payne (1999): “El chico que no quiso comer” y “La chiquita”. Este último tiene relación con el filme al que nos referiremos. En el cuento, una joven pastora es abusada por su padre y, en consecuencia, da a luz un niño. La madre de la joven la interroga sobre la identidad del padre de la criatura, pero ella se niega a revelarla. Ya que el niño llora incesantemente, la madre de la joven cree que es por falta de bautismo y lleva al infante a la iglesia para que el sacerdote le dé el sacramento; sin embargo, el niño muere en la puerta de la iglesia. La mujer regresa con el pequeño en brazos rumbo a su casa y el niño resucita al llegar a la esquina; ella vuelve a llevarlo a la iglesia y el niño muere otra vez; al volver, resucita de nuevo. Al ocurrir el extraño suceso por tercera vez, la mujer decide ir con el niño muerto donde el sacerdote, a quien le cuenta lo ocurrido; el cura concluye que el niño es hijo del demonio y le dice a la mujer que le ate una piedra y lo arroje al río. Ella se resiste al comienzo y argumenta que el niño puede volver a vivir, pero el sacerdote está seguro de que es un condenado. Apenas es arrojado el niño al río, el padre incestuoso muere. Instruida por el sacerdote, la joven abusada por su padre vela al muerto, este revive y vuelve a morir. Luego, es llevado al cementerio; la joven, siempre por indicación del sacerdote, se queda junto a la tumba con escapularios y rosarios. Al final, llega un carro de fuego y se lleva al cadáver. Ambos, padre e hija, se condenan, refiere el narrador.

Fourtané (2015) asevera que, a nivel simbólico, la muerte del niño significa que, como fruto del incesto, no existe lugar para él en la sociedad humana. El niño mismo representa el incesto, “tiene que morir porque es la expresión de una ambigüedad radical que menoscaba la vida de todos” (p. 162). Su condición de muerto-vivo simboliza una trasgresión tan grave que borra la frontera entre la vida y la muerte, entre la cultura y la naturaleza.

La única película sobre condenados que tiene como protagonista a un niño es *Supay, el hijo del condenado*, dirigida por Miler Eusebio (2010), primo de Mélinton Eusebio (el director de *Qarqacha, el demonio del incesto*), y nacido también en Pomacocha, Vilcashuamán (Ayacucho). El filme es probablemente el de mayor éxito entre las películas de horror regionales estrenadas entre el 2002 y el 2015. Se exhibió a sala llena durante 12 fines de semana simultáneamente en la sala del Teatro Municipal de Huamanga y en el colegio Jean Piaget, y luego recorrió Huanta, Abancay, Andahuaylas, Huancavelica, Juliaca y Puno. Está hablada en quechua y castellano.

Supay, el hijo del condenado se ambienta en Pomacocha y su argumento es el siguiente. Tomasa, después de 15 meses de embarazo da a luz un niño aparentemente muerto, hijo de don Pancho, hombre que ha sido ejecutado por la comunidad acusado de ser jarjacha. Tomasa lleva al niño a la tumba de su padre, de la que emerge una mano del muerto, y el niño cobra vida. La mujer regresa con el pequeño al pueblo, pero su casa y enseres han sido quemados por unos comuneros encabezados por el alcalde. Tras 10 años, el niño vaga en el campo, luce una joroba y busca a su padre; se dirige a un toro, preguntándole si este es su padre. El toro es de Anasto, un comunero que está pastando su ganado en las alturas. Anasto sigue al niño y ve que vive en una cueva con Tomasa. Anasto reconoce a Tomasa, de quien siempre ha estado enamorado; le propone irse a vivir al pueblo con él. A su vez, le asegura que criará al niño como a su hijo y que el alcalde no se opondrá porque es su amigo. La mujer acepta.

Tomasa y su hijo (llamado Panchito) viven en adelante con Anasto, pero en el pueblo se empieza a rumorear que han aparecido ovejas muertas y ocurren hechos extraños desde que ella regresó con el niño. Panchito sigue buscando y llamando lastimeramente a su padre. Unos encuadres del filme sugieren que don Pancho camina en las afueras del pueblo como condenado. En la reiterada búsqueda de su padre, el niño llega al sitio arqueológico de Vilcashuamán y desciende las escaleras que conectan a la iglesia colonial con la plaza prehispánica para terminar al pie de una estatua del inca, sin dejar de repetir “papá... papá...”. En una de sus excursiones fuera de Pomacocha, Panchito conoce a una joven; entre ambos, surge una extraña atracción y se sugiere que llegan a tener relaciones sexuales.

Anasto, por su parte, empieza a mostrarse violento con Tomasa y Panchito, y comenta —con amargura— que desde que está con ellos todos lo miran mal y todo le sale mal. Después de que Panchito mata con un azadón de dos puntas a una de sus gallinas, Anasto lo azota cruelmente y golpea también a Tomasa. Más tarde, Panchito se venga y mata a Anasto con el azadón cuando ambos están haciendo labores en el campo.

En la noche, Tomasa se extraña de que no haya regresado Anasto y Panchito sale de la casa, pero antes se queda observando un cráneo de chivo y se pregunta nuevamente por su padre. Llega a la cabaña de un anciano, quien le revela que Pancho y Tomasa eran hermanos, y que Pancho fue ejecutado por ser *jarjacha*. En *flashbacks* se ve a Pancho siendo quemado vivo en la plaza del pueblo y al alcalde diciéndole: “En este pueblo no aceptamos condenados” (0h 58min 40s). A su vez, una imagen, en presente, muestra luego a Panchito llorando con el rostro ensangrentado ante el cadáver de su madre a la par que el azadón ensangrentado está a

su lado; aparentemente, la ha matado. Llegan el alcalde con otros comuneros y persiguen a Panchito. El niño es atrapado, apaleado, azotado, apedreado y encadenado a una cruz de gran tamaño en medio de la plaza del pueblo. El alcalde lo ejecuta con el mismo azadón de dos puntas empleado antes por Panchito en sus crímenes. A continuación, el cadáver es vestido con un hábito religioso con capucha y dejado atado a la cruz. En la noche llueve y, de pronto, Panchito revive con trazas de condenado. Se libera de la cruz, ruge, recupera su azadón y se aleja de la plaza, mientras arrastra sus cadenas y deja un rastro de fuego.

Panchito va sembrando el pueblo de víctimas a quienes les devora las vísceras, entre dichas personas se cuentan sus principales perseguidores: el alcalde, Juancha, y Pelayo; además de y una comunera llamada Candy. En el camino se encuentra con la muchacha que conoció fuera de Pomacocha, a quien no ataca y solo le tiñe con sangre los labios y un seno. Cuando el niño condenado se aleja, ella murmura: “Panchito, hermano” (1h 33min 40s). Una anciana del pueblo aconseja hacer un sacrificio humano para que el condenado se salve y deje al pueblo en paz. Los comuneros acuerdan sacrificar al niño Pablito, el único amigo que tenía Panchito en el pueblo. En ese orden, el niño es sacrificado en una hoguera y el condenado, aparentemente, desaparece. En una última escena se ve a la joven que ha dicho ser hermana de Panchito caminar por el pueblo, de noche y embarazada; uno de los vecinos dice que es hija de Tomasa. Por su lado, Serapio, quien capturó a Panchito para que este fuera ejecutado —aunque ha sobrevivido a la venganza—, se queda solo tocando la guitarra y es atacado por el condenado, quien ha vuelto.

El filme está lleno de detalles de interés. En primer lugar, tal como sucede en el cuento “La chiquita”, aquí tenemos a un niño producto del incesto, que nace muerto y resucita siendo un bebé. En efecto, Panchito nace muerto, pero cobra vida al tomar contacto con la tumba de su padre, quien ha sido ejecutado por ser un *jarjacha*. Aquí también se trata de una suerte de muerto-vivo que no tiene lugar en la sociedad humana, como dice Fourtané (2015) a propósito de cuento citado. Por eso, Panchito crece fuera del pueblo y es criado en una cueva, como un animal, por su madre; además, la joroba de Panchito representaría la carga que lleva de ser hijo de un *jarjacha*.

Como en *Qarqacha, el demonio del incesto*, en este filme se emplea indistintamente “*jarjacha*”, “condenado” y “demonio” para llamar al trasgresor; no obstante, habría que establecer una diferencia —siguiendo a Ansión (1987)— entre condenado “de esta vida” y condenado “de la otra vida”. Panchito, en cuanto hijo de *jarjacha*, es un condenado “de esta

vida”, antes de ser ejecutado en la plaza, aunque tras dicha acción, pasa a convertirse en un condenado “de la otra vida” y con muchas de las características atribuidas a un condenado en varios cuentos: hábito con capucha, cadenas ardientes que arrastra, rastro de fuego, devorador de sus víctimas, etc. Es más, la piedad que inspira puede considerarse una característica del condenado (Fourtané 2015, p. 103), incluso tratándose de un niño por añadidura abusado y discriminado.

Su móvil después de fallecido parece ser la venganza: mata a sus principales agresores, entre ellos a Anasto y al alcalde, y al final de la película —cuando se suponía que ya había desaparecido— agradece a Serapio, el único de sus más tenaces atacantes que quedó con vida. No debe pasar inadvertido, sin embargo, que todos los personajes asesinados por Panchito, antes y después de ser ejecutados, cometieron faltas al interior de la comunidad. Anasto, por ejemplo, lo hace cuando lleva a Tomasa y a Panchito a vivir al pueblo, pues rompe las fronteras entre naturaleza-cultura y muerte-vida; Tomasa ha cometido incesto; el alcalde falta a su deber al permitir el retorno de Tomasa y Panchito solo porque es amigo de Anasto, y antes se le ha visto acceder a un pedido de Candy a cambio de favores sexuales, además de estar aferrado a su cargo; finalmente, Candy mantenía relaciones promiscuas con Serapio y Pelayo, mientras que Juancha, rechazado por Candy, ha sido calificado por el alcalde como ocioso y, en efecto, se le ve más inclinado a cantar y tocar la guitarra que al trabajo.

Así, el condenado parece responder a la función de regulador social. Una escena que parece fuera de contexto, pero que sirvió de publicidad para la película, ratificaría este rol aleccionador. Cuando ya Panchito está aterrorizando al pueblo, se ve a un niño orinar fuera de su casa; de pronto se asusta, pues percibe que está siendo observado por el condenado y luego de ello va llorando donde su madre y le dice: “¡Mamá, mamá, el cuco!... ¡El condenadito me quiere llevar!”. La madre le responde: “¡Jódete, pues, jódete porque no quieres comer tu sopa! ¡A los que no quieren comer sopa siempre se los lleva el cuco!” (1h 19min 20s - 1h 19min 35s).

Habría que añadir que, en el filme, hay una particularidad que no se encuentra en los cuentos de condenados, o por lo menos no tan claramente, a saber: la vinculación de lo diabólico con lo prehispánico, en específico con el pasado inca, enlace que recuerda a la extirpación de idolatrías. El título mismo (*Supay...*) alude al nombre dado al diablo cristiano en los Andes después de la Conquista. Cuando Panchito busca a su papá, se acerca a animales astados; primero a un toro, después al cráneo de un chivo y cuando mata con el azadón a sus

víctimas (seres humanos y animales), se pone el instrumento cerca de su cabeza como si se tratase de cuernos, los cuales evocan a la representación más común del diablo cristiano. Ahora bien, en la búsqueda de su padre, como hemos mencionado, Panchito desciende desde el nivel donde se encuentra la iglesia al de la plaza inca, tal como si lo hiciera del presente al pasado prehispánico, del mundo cristiano al de su negación autóctona. El momento en que el niño se coloca delante de la estatua del inca y la llama “papá”, se hace una equivalencia de esa imagen con las de las figuras astadas, es decir, imágenes demoníacas a las que el niño también ha llamado de ese modo al evocar a su padre. Es verdad que se puede interpretar ese recorrido de Panchito como un tránsito del *kay pacha* (el mundo que habitamos) al *ukhu pacha* (el inframundo) para buscar a su progenitor; pero esto no cambia el carácter demoníaco del *supay* por el que indaga.

Existe en el filme, también, una posible huella del cristianismo evangélico. Landeo (2021) reflexiona sobre la influencia de las iglesias cristianas evangélicas en los relatos orales en torno a condenados en Huancavelica, e indica que uno de los narradores de esas historias le comentó que la descomposición moral que se da en la sociedad ya había sido anunciada en la *Biblia*. El autor comenta que, al devorar a los “pecadores”, el condenado estaría transformándose en aliado de las iglesias evangélicas, dado que su figura estaría siendo utilizada con una función coercitiva desde esa perspectiva religiosa.

Si bien el condenado suele devorar a los trasgresores en los cuentos tradicionales, ello lo hacía —por lo general— en las afueras del pueblo o en las noches, y castigaba de este modo a los borrachos, trasnochadores o seres marginales que no vivían en comunidad y con quienes se encontraba al azar. Panchito, en cambio, elige y devora a sus víctimas dentro del pueblo al tiempo que obra como una especie de ángel exterminador en una colectividad que parece haberse corrompido gravemente. Esta suerte de apocalipsis que el condenado evoca en los cuentos y que ha sido ya observada por Fourtané (2015, p. 109), se acentúa en el filme y calza perfectamente con la prédica de ciertas iglesias evangélicas sobre la cercanía del fin del mundo. En la secuela de *Supay, el hijo del condenado*, titulada *La tumba del Supay* (2013), dirigida por el mismo director, nace el hijo de Panchito y se multiplican los condenados; el caos es absoluto, el pueblo se convierte en un espacio de pesadilla donde seres humanos errantes, desorganizados y atemorizados se cruzan con oscuros entes malignos y espíritus benéficos de blancas túnicas. No está de más anotar que el director, Miler Eusebio, es cristiano evangélico.

Otro detalle peculiar de *Supay, el hijo del condenado* es el modo en que se pretende expulsar al condenado del pueblo. El motivo del sacrificio humano para acabar con el condenado no lo hemos leído en ninguno de los cuentos recopilados por los autores citados. Además, el sacrificio de Pablito es poco efectivo, pues Panchito es alejado de la comunidad, pero no salvado, y por eso retorna.

Finalmente, en el filme, hay un empleo de convenciones audiovisuales y narrativas occidentales bien asimiladas. A semejanza de *Qarqacha, el demonio del incesto*, se aprecian influencias del gore (la exhibición de vísceras de las víctimas del condenado) y de películas clásicas de horror, específicamente de *Nosferatu, una sinfonía del horror* de F. W. Murnau (1922). Las sombras de Panchito que acosan al alcalde en el dormitorio de este son muy semejantes a las que el vampiro Orlok proyecta en aquella célebre película del expresionismo alemán, tanto la sombra del monstruo con los brazos levantados sobre el lecho de su víctima como aquella en la que la atormenta y la estrangula, casi de modo similar al modo en que la película de Murnau la sombra estrujaba el corazón de la doncella.

EL CONDENADO VENGADOR

Fourtané (2015) dice que, en 11 % del corpus por ella estudiado, “el *condenado* vuelve para vengarse de los vivos que lo han perjudicado” (p. 112). En dos de los cuentos que la autora menciona, sin embargo, quienes sufren la sanción del monstruo lo han agraviado cuando este ya era un condenado. En otros, el muerto se levanta de su tumba porque el agresor ha hecho algo que evita que el individuo se salve; por tanto, regresa como condenado para cobrarse la afrenta. Son estos los casos de condenados que acosan a quienes han profanado su cuerpo de difunto o que han incumplido con los ritos funerarios debidos a su cadáver, e inclusive a quien le dio una mala educación que condujo luego a su suicidio, tal como en “El chico que no quiso comer”, cuento en el cual el hijo condenado regresa para hacerle pagar la culpa a su madre. Un caso particular es el de “El negociante en harinas” (Arguedas, 1949, pp. 145-148), pues no hay trasgresión aparente del condenado. En el texto, un vendedor de harinas ha dado su palabra a un comprador de que no negociaría su mercadería con gente extraña; no obstante, faltó al convenio y vendió su harina en pueblos lejanos. Cuando regresa donde su comprador tras varios meses, este se ha convertido en condenado y lo devora. No se menciona el motivo de la condenación del comprador; en cambio, sí queda en evidencia la falta del vendedor, quien no cumplió con su palabra.

En las películas *Qarqacha, el demonio del incesto* y *Supay, el hijo del condenado*, los condenados buscan vengarse de quienes los ajusticiaron; pero no se hallan libres de culpa. Por el contrario, en la película puneña *Condenado en la Pequeña Roma*, de Edwin Vilca Yavar (2007), aparentemente el condenado que regresa para matar a sus torturadores y asesinos carece de culpa. De tal modo, el filme se enfoca en la venganza ejecutada por su protagonista.

La película se ambienta en Juli, conocida como “La pequeña Roma”, donde el hacendado Leopoldo y sus secuaces tratan de hacer firmar a la madre de Miguel una concesión de tierras; ella se niega y es torturada junto con su hija. Miguel llega y se enfrenta a los agresores, pero es reducido y salvajemente golpeado. La madre de Miguel y su hermana son asesinadas, y Miguel logra huir; sin embargo, es atrapado más adelante y torturado durante varios días para que firme la concesión de las tierras, a lo que se rehúsa. Por último, es ejecutado y enterrado sin cruz o señal alguna que identifique su tumba; pero un mes después se levanta de esta como condenado. Busca los cadáveres de su madre y su hermana, que se hallan insepultos, y los entierra. A continuación, indaga por el paradero de sus asesinos y les da muerte de manera cruel, uno por uno.

Miguel emerge de su tumba desnudo y con el cabello crecido y las uñas largas; asalta a un caminante y le quita su ropa (prendas negras entre las que destaca un gabán). A su vez, tiene una voz estentórea con la que emite solemnes sentencias a sus víctimas o consejos a asustados caminantes a quienes no ataca. No obstante, no parece tener culpa alguna que tendría que pagar, pero es posible que ~~la~~ haya sí cargue una culpa. Fourtané (2015) resalta, como una causa de condenación, no brindar a los muertos los ritos funerarios debidos, por lo que podría interpretarse que la causa de su condenación sería el no haber sido sepultado correctamente. Es más, una de las primeras acciones de Miguel como condenado es abordar a uno de los secuaces de Leopoldo y preguntarle dónde está su madre. Como hemos anotado, encuentra a su madre y a su hermana insepultas, y las entierra. Estando en vida no ha podido dar un digno sepelio a sus familiares y se levantaría de este modo para reparar su falta, aunque no parece ser este su principal objetivo como condenado, pues, cuando es interrogado por su misión por quien fue su enamorada en vida, responde lacónicamente: “Matar”. Miguel, entonces, tendría que matar para purificarse. Aun así, en su condición de condenado, no devora a sus víctimas (como en los cuentos); antes bien, las tortura y luego las ejecuta brutalmente.

Es inevitable asociar a este condenado cinematográfico puneño con personajes como Eric Draven de la película *El cuervo* (Proyas, 1994) y Dae-su de la película *Old Boy* (Park,

2003). Dichos personajes dejan un sangriento rastro de venganza después de que “regresan al mundo”, ya sea tras haber sido asesinado en el caso de *El cuervo* o de haber estado prácticamente enterrado en vida, al ser objeto de aislamiento y confinamiento durante quince años, como sucede en *Old Boy*. Las semejanzas iconográficas (de vestuario y maquillaje), además, son evidentes. Como el protagonista de *The Crow*, el de *Condenado en la Pequeña Roma* viste de negro y un largo gabán; y, al igual que el de *Old Boy*, luce el cabello desgredado, con raya al medio, bigotes y barba incipiente en el mentón.

Otra influencia del filme es probablemente *High Plains Drifter* (Eastwood, 1973), titulado *La venganza del muerto* para su distribución comercial en América Latina. En este *western*, un forastero llega a un pueblo que se halla amenazado por una banda de forajidos, la cual está por regresar después de que, tiempo atrás, torturó y asesinó al *sheriff* del lugar. El cadáver de este, según cuenta una pobladora, no descansa en paz porque ha sido enterrado en las afueras y carece de nombre en su lápida. El forastero, de quien no se sabe su nombre, muestra su habilidad con la pistola y es convencido por las autoridades de que asuma la defensa del pueblo ante el acoso de los malhechores. El forastero acepta el encargo, pero solo para humillar de varias maneras a los lugareños (que se revelan como unos cobardes que no supieron defender a su *sheriff* cuando fue asesinado ni darle digna sepultura) y, finalmente, abandona el pueblo, dejándolo a merced de los delincuentes. La banda entra al lugar, lo incendia y maltrata a sus habitantes; pero en la noche regresa el forastero y mata uno por uno, y de forma cruel, a los integrantes de dicho grupo. En la mañana, la lápida del *sheriff* ya lleva su nombre; por su lado, el forastero la contempla y le sugiere a un acompañante que él es quien allí se encuentra enterrado. La sepultura indigna que no deja descansar en paz al muerto y la venganza de este se hallan, pues, en *Condenado en la Pequeña Roma* de modo semejante a como se aprecian en la *High Plains Drifter*.

CONCLUSIONES

Los cuentos orales sobre condenados incorporan elementos de la cosmovisión andina y de la religión cristiana, y cumplen una función de control social y de expresión de vivencias experimentadas por sus comunidades de origen. Las películas peruanas andinas sobre condenados asimilan la literatura oral de sus regiones y convenciones de películas de géneros producidas en otros países. *Qarqacha, el demonio del incesto* evidencia influencia de los filmes de terror que tienen a Drácula de protagonista; *Supay, el hijo del condenado* hace uso de sombras de modo similar a *Nosferatu, una sinfonía del horror*, y *Condenado en la Pequeña*

Roma contiene referencias de filmes como *The Crow* y *Old Boy*. A un nivel profundo, los filmes representan las experiencias y los cambios vividos en las últimas décadas en los lugares donde fueron producidos. Así, en *Supay, el hijo del condenado* se aprecia la influencia de la prédica de las iglesias evangélicas, y en casi todas las películas estudiadas (pero en especial en *La maldición de los jarjachas*) se advierte el miedo al retorno cíclico de la violencia, que se puede relacionar con el temor a un rebrote de esta luego de finalizado el conflicto armado interno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, C. J. (2025). *Zorroniño. Intimidad y estética en los relatos andinos*. Fondo Editorial PUCP.
- ANSIÓN, J. (1987). *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*. Gredes.
- ARGUEDAS, J. M. (1949). *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Huascarán.
- ARGUEDAS, J. M. (1953). Folklore del valle del Mantaro. Cuentos mágicorealistas y canciones de fiestas tradicionales del valle del Mantaro. Provincias de Jauja y Concepción. *Folklore Americano*, 1, 101-293.
- BUNTINX, G. (1995). Los signos mesiánicos. Fardos funerarios y resurrecciones míticas en la “República de Weimar peruana” (1980-1992). *Márgenes*, 13/14, 71-112.
- COMISIÓN DE ENTREGA DE LA COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. (2004). *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú*. Comisión de la Verdad y Reconciliación.
- CANO, J. C. (2011). *El cine de terror. Historias de vampiros y qarqachas: Coincidencias y diferencias entre Drácula y Qarqacha como protagonistas de películas de terror*. Editorial Académica Española.
- COPPOLA, F. F. (1992). *Bram Stoker's Dracula (Drácula de Bram Stoker)* [Película]. Columbia Pictures, American Zoetrope, Osiris Films.
- EASTWOOD, C. (1973). *High Plains Drifter (La venganza del muerto)* [Película]. Universal Pictures, Malpasso Productions.
- ESPINO, G. (2007). *Etnopoética quechua, textos y tradición oral quechua*. (Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos).
- EUSEBIO, M. (2002). *Qarqacha, el demonio de incesto* [Película]. Ahora o Nunca Films.
- EUSEBIO, M. (2010). *Supay, el hijo del condenado* [Película]. Producciones Halcón Sagrado.

- EUSEBIO, M. (2013). *La tumba del supay* [Película]. Producciones Halcón Sagrado.
- EUSEBIO, M. (2015). *Bullying maldito, la historia de María Marimacha* [Película]. Cine Cultura Producciones S.A.C.
- FISHER, T. (1958). *Dracula (Drácula)* [Película]. Hammer Productions
- FOURTANE, N. (2015). *El condenado andino. Estudio de cuentos peruanos*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas – Instituto Francés de Estudios Andinos.
- HERZOG, W. (1979). *Nosferatu: Phantom der Nacht (Nosferatu, el vampiro)* [Película]. Werner Herzog Filmproduktion, ZDF Studios, Gaumont.
- LANDEO, P. (2021). *Del degollador al condenado ¿Por qué cambian las preferencias narrativas? Tradición oral quechua de Huancavelica (Perú)*. Tesis de doctorado. Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.
- MONGE, P. S. (1993). *Cuentos populares de Jauja*. Municipalidad Provincial de Jauja.
- MOROTE BEST, E. (1988). *Aldeas sumergidas: Cultura popular y sociedad en los Andes*. Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- MOROTE BEST, E. (2023). *El degollador y otros personajes fabulosos del Perú*. Lluvia Editores/Universidad Nacional San Cristóbal Abad del Cusco.
- MURNAU, F. W. (1922). *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (Nosferatu, una sinfonía del horror)* [Película]. Prana-Film GmbH.
- ORTEGA, P. (2002). *La maldición de los jarjachas*. Roca Films, Perú Movie, Fox Perú Producciones.
- PARK, C. (2003). *올드보이 (Old Boy)* [Película]. Show East Co. Ltd, Egg Films, CJ Entertainment, CJ Entertainment, Moho Films.
- PAYNE, J. (1999). *Cuentos cusqueños*. (2ª edición). Centro Bartolomé de Las Casas.
- PROYAS, A. (1994). *The Crow (El cuervo)* [Película]. Miramax, Edward R. Pressman Film, Entertainment Media Investment Corporation, Jeff Most Productions.
- VILCA, E. (2007). *Condenado en la Pequeña Roma*. Cazacor Production.