

## PRODUCCIÓN LITERARIA Y CINEMATOGRAFICA OCCIDENTAL Y NORTEAMERICANA DEL TERROR: OBSTÁCULO PARA UNA EFECTIVA FUNCIONALIDAD EN EL PERÚ

Jesús Miguel Delgado Del Aguila<sup>1</sup>  
<https://orcid.org/0000-0001-8515-7864>

Recebido: 03.02.2023  
Aceito: 06.07.2023  
Publicado: 15.07.2023

### RESUMEN

En el Perú, se han consumido películas y obras literarias de terror, pero la recepción nunca ha sido tan buena. Una explicación a ese problema es que el tiempo de publicación o estreno compite con el de otros países, donde ya ha habido un mejor tratamiento. Este tema polémico implica un estudio muy minucioso desde sus bases concomitantes. Por eso, para este artículo se planteó como objetivo el análisis comparativo del paradigma del terror en el Perú en los dos últimos siglos con el desarrollado en Europa y Norteamérica, desde los ámbitos de la Literatura y el Cine. Metodológicamente, hubo un trabajo de documentación de fuentes universales acerca del terror que permitió identificar cómo se construyó este concepto en territorio nacional. A la vez, se planteó de forma panorámica una estructura del terror sobre la base de críticas artísticas, obras literarias y películas afines. Fue a partir de allí que se detectaron una desventaja y una falta de recursos para el caso nacional. Como resultado, se encontró que el consumo de estas producciones nacionales de terror era neurálgico; aunque carecían de propuestas auténticas y modernas. Al parecer, eso no importaba al público. De esa manera, se concluyó que iba a ser indispensable la revisión historicista de las producciones literarias y cinematográficas del terror para iniciar un tratamiento inusitado.

**Palabras clave:** Literatura, terror, cine, efecto estético, posmodernidad.

*Produção literária e cinematográfica ocidental e norte-americana de terror: um obstáculo para uma efetiva funcionalidade no Peru*

### RESUMO

No Peru, os filmes de terror e as obras literárias foram consumidos, mas a recepção nunca foi tão boa. Uma explicação para esse problema é que o tempo de publicação ou estreia compete com o de outros países, onde já houve melhor tratamento. Este tema polémico implica um estudo muito detalhado de suas bases concomitantes. Portanto, para este artigo foi levantada como objetivo a ideia de que a produção literária e cinematográfica de terror no Peru estava em posição de desvantagem em relação às produções ocidentais e norte-americanas. Isso foi verificado com filmes e obras literárias nacionais. Por um lado, com a vontade de realizar uma abordagem científica, utilizou-se o método teórico, baseado na documentação epistemológica do terror literário e cinematográfico. A rigor, foram confrontadas notícias e obras científicas que evidenciaram a recepção contemporânea de obras literárias e cinematográficas, o que pode ser vislumbrado a partir do seu impacto, das repercussões e dos acervos que trazem ao mercado. Por outro lado, o entrelaçamento do teórico e do interpretativo com uma posição pessoal desfavorável foi utilizado como método empírico. Como resultado, constatou-se que o consumo dessas produções nacionais de terror era nevrálgico, embora carecessem de propostas autênticas e modernas. Aparentemente, isso não importava para o público. Dessa forma, concluiu-se que a revisão historicista das produções literárias e cinematográficas de terror seria imprescindível para iniciar um tratamento inusitado.

**Palavras-chave:** Literatura, terror, cinema, efeito estético, pós-modernidade.

*North American and western literary and film production of terror: obstacle to an effective functionality in Peru.*

### ABSTRACT

In Peru, horror films and literary works have been consumed, but the reception has never been so good. One explanation for this problem is that the publication or premiere time competes with that of other countries, where there has already been better treatment. This controversial topic implies a very detailed study from its concomitant

<sup>1</sup> Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Perú. [tarmangani2088@outlook.com](mailto:tarmangani2088@outlook.com)

bases. Therefore, for this article the idea that the literary and cinematographic production of horror in Peru was in a disadvantaged position with respect to Western and North American productions was raised as an objective. This was verified with national films and literary works. On the one hand, with the volition of carrying out a scientific approach, the theoretical method was used, based on the epistemological documentation of literary and cinematographic terror. Strictly speaking, news and scientific works were confronted that gave evidence of the contemporary reception of literary and cinematographic works, which can be seen from their impact, the repercussions and the collections that they bring to the market. On the other hand, the interlocking of the theoretical and the interpretive with an unfavorable personal position was used as an empirical method. As a result, it was found that the consumption of these national horror productions was neuralgic, although they lacked authentic and modern proposals. Apparently, that didn't matter to the public. In this way, it was concluded that the historicist revision of the literary and cinematographic productions of terror was going to be essential to start an unusual treatment.

**Keywords:** Literature, terror, cinema, aesthetic effect, postmodernity.

## Introducción

En la vigesimotercera edición del *Diccionario de la Real Academia Española*, se considera el terror como un “miedo muy intenso” (Real Academia Española, 2014/2023, párr. 1). También, posee acepciones afines, como las de “persona o cosa que produce terror” (párr. 2) y “dicho de una obra cinematográfica o literaria y del género al que pertenecen: Que buscan causar miedo o angustia en el espectador o en el lector” (párr. 5). En la actualidad, estas significaciones se mantienen vigentes. Sobre el mismo, Lovecraft (1995) ha precisado que este se origina ante lo desconocido, al igual que se trata de una resistencia a la muerte. Desde la Literatura, ese indicador es notorio en los personajes (que asumen una función de víctima) y las emociones que son transmitidas a los lectores. A ello, se añaden las peculiaridades que configuran a quienes intervienen en los relatos: deficiencias psicológicas o psiquiátricas, rasgos sobrenaturales, etc. Su intención es condicionar la totalidad del discurso a la provocación del terror. El autor ejemplifica estos atributos en los cuentos de Edgar Allan Poe, quien sabrá cómo distribuir esos elementos con un estilo propio de lo moderno.

Para el caso del Cine, Lovecraft (1995) agrega que el terror y lo desconocido se complementan, ya que se consigue la disociación de la realidad al no captarse la secuencialidad lógica y verosímil de una historia. Al igual que en lo literario, se requiere de saberes cinematográfico y técnico adecuados para la construcción de esas atmósferas particulares.

La producción artística de terror en el Perú ha sido cuestionada (García, 2017; Valenzuela, 2017a). Esto es debido a la proliferación y el avance de lo audiovisual y lo literario en la actualidad, puesto que su impacto provoca de inmediato la comparación con lo que ya se ha mostrado en los textos y los filmes internacionales. El terror se ha sometido a una alteración desde la recepción por el efecto estético suscitado. Sin embargo, reducir esa noción a la exposición y la experiencia estética de que el espectador atravesase por un susto desde la visualización de la pantalla no es lo idóneo. No es el único propósito del género de terror, sino que además se ausulta el desarrollo de una idea o una concepción del mundo (Martínez Velasco, 2019).

Ante ello, en este artículo analizo las variaciones por las cuales se polemiza el impacto de lo narrativo y lo cinematográfico desde lo nacional. De esta manera, se comprobará la hipótesis de que el surgimiento de lo audiovisual occidental y norteamericano ha conllevado que el terror en la Literatura y el Cine del Perú sea poco valorado y su finalidad haya resultado perjudicial.

Es indispensable la construcción del panorama del terror supeditado a la Literatura y el Cine, como también las causas que menoscaban y acarrearán el escaso soporte teórico y hermenéutico en torno al postulado establecido. Para ello, incluyo siete temáticas: la contextualización de estas dos áreas en los siglos XX y XXI, la incorporación de lo audiovisual en la sociedad peruana, la predominancia de los medios de comunicación y difusión orientados hacia un público masivo, las fronteras consolidadas a los intelectuales, la imposibilidad de innovar propuestas en la Literatura, la multiculturalidad posmoderna en Latinoamérica y, por último, la migración y la pérdida de sentido. En otras palabras, los tres abordajes iniciales se encargan del desarrollo del entorno en el que se forjó el terror, mientras que los postulados siguientes fundamentan las razones culturales y

paradigmáticas que impiden el buen funcionamiento del terror literario y cinematográfico local. Con respecto a la metodología, se recurrió a un análisis comparativo, a partir de la documentación bibliográfica de la epistemología sobre el terror, tales como los de Llopis (1969), Todorov (1981), Carroll (1990) y Lovecraft (1995). Sus aportes sirvieron para erigir un panorama histórico del terror en la literatura y el cine del Perú de los últimos dos siglos, que contrastará con la producción existente en Europa y Norteamérica. A la par, se complementó esta información con los textos académicos de Badiou (2004), Bedoya (2013a; 2013b), Louyer (2015), Honores (2017; 2019), entre otros. Asimismo, para lograr una reflexión afín a este abordaje, se cotejaron las fuentes periodísticas de *El Comercio*, *El Cronista*, *En Cinta* y *RPP Noticias*, que proporcionaron un conocimiento interpretativo de la concepción del terror en el país. De esa manera, se opta por un análisis inferencial de todo el conjunto de datos recopilados e indagados.

### Contextualización de la Literatura y el Cine de terror de los siglos XX y XXI

En el texto *Los mitos de Cthulhu: H. P. Lovecraft y otros. Narraciones de horror cósmico*, de Rafael Llopis (1969), se menciona histórica y culturalmente cómo el terror se ha ido modificando; en principio, por la crisis de la razón, ya que esta se evidencia como un elemento que ha producido la articulación de lo ilógico. Esto explica por qué las escenas o las lecturas de determinados objetos artísticos que se cercioran en la actualidad no suscitan miedo. También, al ser esta emoción de carácter subjetivo se adapta al criterio de cada persona: su recepción es disímil con la de otra (AJSuarezP, 2018).

Entretanto, ocurría todo lo opuesto anteriormente: lo desconocido resultaba un riesgo, pues fenómenos como los climáticos, que no eran entendidos, originaron desastres exorbitantes. Por esta razón, se irán constituyendo mitos y leyendas sobre estos acontecimientos. Por el contrario, en la actualidad, la acepción de terror ha adoptado distintos significados para las personas que lo vivencian a lo largo del tiempo en situaciones cotidianas.

En la Literatura, los intentos por desarrollar el terror han sido fallidos y poco exitosos. Por ejemplo, en el pasado, se designaban cuentos de terror a “La Cenicienta” de Charles Perrault o a “Caperucita roja” y “Blancanieves” de los Hermanos Grimm; es más, *La divina comedia*, de Dante Alighieri, tuvo una consecuencia degenerativa en el ámbito católico, debido a que los lectores se aterraban tan solo con la idea de que el infierno haya sido configurado textualmente, junto con la notoriedad de los personajes pecaminosos que fueron sentenciados mediante castigos y la distribución terrorífica que se hizo de los transgresores hacia el lugar o la condena que confrontarían: quienes fueron traidores estaban destinados a permanecer congelados de pies a cabeza; para el caso de Judas, el Diablo se encargaba de masticar su cabeza. Para Rafael Llopis (1969), el terror se va forjando a partir de la claudicación de la religión. Esa separación produce que se adhieran lo mítico y lo simbólico como sustento para empezar a creer en otras divinidades o seres demoniacos.

Posteriormente, se ha visto el tratamiento del terror como uno de los temas de la literatura universal, tal como se patentiza en la obra teatral *Hamlet* de William Shakespeare, en la que aparecen espectros, que inducen a asimilar lo sobrenatural y las repercusiones heterogéneas como sucesos normales en el mundo de los vivos: el espectro del fallecido rey Hamlet reclamaba a su hijo que hiciera venganza contra su asesino.

La literatura inglesa de la época victoriana provoca el surgimiento del terror gótico con el texto *El castillo de Otranto* de Horace Walpole, en el cual las descripciones terroríficas son sensoriales: predomina lo visual y lo auditivo. Adicionalmente, se hallan a los siguientes escritores: William Beckford con *Vathek*, Ann Radcliffe con *Los misterios de Udolfo*, Matthew G. Lewis con *El monje*, Charles Maturin con *Melmoth el errabundo*, junto con los cuentos del norteamericano Edgar Allan Poe, quien funda la narrativa de terror en la literatura y amplía este tópico al derivarlo con el abordaje de asesinatos, el goce obtenido por la práctica de la maldad, la posibilidad de reencarnar, la locura como una conducta poderosa, etc. Además, se detecta lo abarcado por el irlandés Joseph Sheridan Le Fanu con relatos en torno a fantasmas.

Estos dos últimos escritores son quienes inician este género. Más adelante, se publicó la novela *Frankenstein* de la escritora inglesa Mary Shelley, en la que prevalece la integración de un

experimento humano que transgrede la formación religiosa de su época y resulta sugerente para el sector científico. Asimismo, se localiza *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hide*, que hace referencia inmediata a las personalidades múltiples y el terror que facilita acotarlas.

Con respecto al Cine, la primera década del siglo XX destaca por la conformación de la sensación de modernidad, originada por la proyección de las primeras películas filmadas en blanco y negro y sin su audio peculiar. De manera equivalente, esta representación suscita que muchas personas asistan masivamente a los cines y, a la vez, se convierta en un hábito o un modo de distracción para consumir el arte. Poco tiempo después, se transforma en el espectáculo popular por excelencia (Salvat, 1975). También, esto provoca la construcción de más espacios donde se promueve el cine en un corto periodo. Verbigracia, en Estados Unidos, se cuenta con la exposición mínima de diez salas cinematográficas a inicios de 1905. Para 1909, ya se disponen de aproximadamente diez mil salas, donde se exhiben estas funciones.

Jorge Larraín (2005b) asume que la cultura está creciendo afectada por los *mass media*, con imágenes e información diversa acerca de la realidad. Esto impide que se pueda considerar una desde su independencia característica. En ese sentido, terminará siendo la intersección de una multiplicidad de imágenes.

Este mundo inusitado se compone por la hiperrealidad y la simulación. Debido a ello, se percibe un nuevo receptor de filmes, muy cercano al lector de novelas por entregas, quien espera con ansias la siguiente publicación de su héroe favorito, para mostrar igualmente sus propios e insatisfechos sentimientos.

Una vez que el cine se manifiesta, simultáneamente en Europa y América, los espectadores se convierten en unos *snobs* que desean estar actualizados y adaptados a la moda. Aparte del auge del cine, se van extrayendo estilos para grabar, como ocurre con la aparición del cine animado moderno en 1906, año en el que el anglonorteamericano James Stuart Blackton experimenta con el sistema de trucaje filmico cuadro por cuadro (Rivera Escobar, 2011). Asimismo, se registra el periodismo cinematográfico a partir de 1908.

En 1910, ya se estaba estrenando la primera película de terror (cine mudo), *Frankenstein*. Después, irán articulándose otros filmes semejantes durante el siglo XX, como *El Golem*. Pese a que la producción limeña aún no se instruía en ese género, hubo factores que permitieron la mejor calidad de acogida de lo filmico.

Por ejemplo, en el cine Alhambra, propiedad de la Compañía Cinematográfica Sudamericana, se difundió una función de matiné programada para el domingo 10 de marzo de 1918 (Rivera Escobar, 2011). Además, se originó un interés auténtico por el cine local, con la participación del presidente del Perú Augusto B. Leguía en 1919. Esa fue la razón por la que se grabaron varias películas de ficción (cuyo primer filme peruano fue *Camino de la venganza*) y documentales (de índole propagandística).

Las especializaciones y el surgimiento de nuevos elementos para abordar el cine se distinguían por su requerimiento de captar la mayor audiencia en las salas cinematográficas. Estos condujeron a un problema en la configuración social e ideológica del limeño. Según Ricardo Bedoya (2013a), las costumbres peculiares de la sociedad fueron desapareciendo y alterándose con la llegada del cine. Esa modificación fue constatada en el diario *La Crónica* de 1913. Por esa ansia de modernización, las fiestas religiosas ya no se celebraban como antes.

Solo se conservaba el carácter aristocrático de la tradición. Lima se identifica como la ciudad del cine y el vicio, tal como la considera Ricardo Bedoya, ya que los filmes representaban parte de los males de la descuidada moral contemporánea. Todo ello simula ser una exageración o un extremismo que no acaecía en Estados Unidos, Francia y Argentina, hasta la ocasión en la que Lima se establece como una localidad cinematográfica. Este dato está archivado en 1917 por medio del diario *El Día*.

Desde 1920 hacia adelante, los productores Alfred Hitchcock y Boris Karloff se encargan de realizar películas y series televisivas basadas en suspenso y terror. En ese lapso, se cuenta con el estreno de *Häxan*, *Nosferatu*, *el vampiro*, *El jorobado de Nuestra Señora* y *El fantasma de la ópera*. También,

durante ese periodo, exactamente, el 20 de junio de 1925, empieza la circulación de transmisiones radiales en el Perú, debido a la inauguración de la estación radial OAX, que difundió el presidente Leguía, tal como se acotan en las investigaciones de Ricardo Bedoya (2013a).

A partir de los años treinta, se emprende la proyección de dibujos animados de Walt Disney, afiliados con el mercado que introduce a sus personajes Mickey, el Pato Donald, etc., junto con la venta de juguetes, ropa de vestir, revistas e historietas (Rivera Escobar, 2011). A causa de la inserción del sonido en los filmes, las salas cinematográficas se adaptan exigencias inusitadas: se construyen diecisiete de estas en Lima. La presencia del cine sonoro en castellano y la abundancia en la oferta filmica fueron hechos significativos de ese momento. Entre 1936 y 1940, se exhibieron en el Perú dos mil trescientas ochenta y cuatro películas nuevas (Bedoya, 2013b). Encima, en ese lapso fue particular que en el cine los personajes protagonistas fueran monstruos, como *La bruja vampiro*, *Drácula*, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, *La momia*, *La parada de los monstruos*, *King Kong* y *Los crímenes del museo*. La televisión permite que esta producción sea notable; en la capital del Perú, esto es posible en 1939, año en el que se conoce este artefacto audiovisual.

Durante los cuarenta, se estrenan largometrajes de terror con los títulos de *El hombre lobo*, *La mujer pantera*, *Yo anduve con un zombi* y *Ladrones de cadáveres*, mientras que la inclusión de los televisores en los hogares menoscabó la frecuencia a las salas cinematográficas de los miembros de la familia desde los cincuenta (Romero Gualda, 1977). Estos objetos se convierten competitivamente en su oposición. A fines de los cincuenta, recién empiezan a venderse. Transmiten señales auspiciadas y sostenidas por la inversión publicitaria (Rivera Escobar, 2011).

El 12 de enero de 1957 el presidente Manuel Prado irá otorgando licencias a los canales de televisión nacional para su progresivo funcionamiento. A pesar de ello, aún se percibe la producción de cine, y a nivel nacional. No obstante, para Ricardo Bedoya (2013b), aún no es tan buena como la europea o la norteamericana. Este fue un criterio que se retomó en 1953 con la fundación del Cine Club de Lima y la difusión de la revista *Letras peruanas*. Considerando esta premisa, se observa cómo el cine de terror adopta otras representaciones y se diversifica cada vez más el auge de esta sensibilidad en concreto, a causa de que se estrenan filmes como *Godzilla*, *La maldición de Frankenstein*, *Drácula* y *La Momia*.

Para las décadas de 1960 y 1970, Ricardo Bedoya (2013b) identifica la aparición propicia de la revista *Hablemos de Cine* el 15 de febrero de 1965, a cargo de Isaac León Frías. Esta comentaba las recientes películas exhibidas a niveles nacional e internacional. Igualmente, durante ese periodo, se hacen mundialmente notorios los largometrajes occidentales y norteamericanos de terror, tales como *Psicosis*, *La caída de la casa Usher*, *El pozo y el péndulo*, *El entierro prematuro*, *Los pájaros*, *Cuentos de terror*, *El cuervo*, *La máscara de la Muerte Roja*, *La tumba de Ligeia*, *La noche de los muertos vivientes*, *El exorcista*, *Tiburón*, *Vinieron de dentro de...*, *Carrie*, *Suspiria*, *La invasión de los ultracuerpos* y *Alien*.

Con estos filmes, comienza el tópico de los muertos vivientes o los zombis. Desde lo local, se adapta a guion un poema de Edgar Allan Poe, escrito originalmente en 1849 y respaldado por EE. UU., titulado *Annabelle Lee*, junto con la telenovela *Boda diabólica*. Adicionalmente, se encuentra un filme con apoyo argentino que se titula *El inquisidor*.

Durante 1980, el cine peruano lograba captar la atención de muchos espectadores, incluso, con producciones cinematográficas y televisivas de terror nacionales.

Tres años después, Francisco Lombardi empezará a adaptar obras literarias nacionales, tales como *No una sino muchas muertes* de Enrique Congrains, “Los gallinazos sin plumas” de Julio Ramón Ribeyro y *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa (Bedoya, 2013b). Entretanto, en el extranjero, prosigue la distribución de los filmes de ese género, tales como *El resplandor*, *El ente*, *La cosa*, *La mosca*, *Terroríficamente muertos* y *Cementerio de animales*. Es más, empieza a surgir una variación del tema de terror: las películas están orientadas a un público adolescente, tales como *Viernes 13*, *Prom Night*, *El tren del terror*, *Sangriento San Valentín*, *Cumpleaños mortal*, *Pesadilla en Elm Street*, *Noche de paz*, *noche de muerte*, *El muñeco diabólico* y *Clownhouse*.

A fines del siglo XX e inicios del XXI, el Perú comenzará la producción de largometrajes, tales como *Gregorio*, *La boca del lobo*, *Juliana*, *Alias La Gringa*, *No se lo digas a nadie*, *Ciudad de M*, *Pantaleón* y

*las visitadoras*, etc. Asimismo, van apareciendo programas en televisión nacional, en los que se comentan los filmes estrenados en todas partes del mundo, tales como *Cinescape*, conducido por Bruno Pinasco, y *El placer de los ojos*, dirigido por Ricardo Bedoya.

Lo literario no se distancia significativamente. A la vez, en la televisión, se manifiesta un espacio cultural como el manejado por Iván Thays con su programa *Vano oficio* (desde el 2000 hasta el 2008), en el que se comentaba una obra en particular, junto con el espacio televisivo de Marco Aurelio Denegri con *La función de la palabra* (desde el 2000 hasta el 2018), en el que criticaba el contenido de los libros publicados recientemente, además de entrevistar a intelectuales o debatir en torno a un tópico polémico.

Para finiquitar, se creó *Casa tomada*, con el escritor y periodista Raúl Tola. Este programa surgió en el 2013 hasta su última transmisión que fue en el 2016. Ese espacio confrontaba con intelectuales, actores y escritores, como Mario Vargas Llosa o Jeremías Gamboa. Adicionalmente, la prensa y el mercado editorial se valen del lanzamiento de novelas y publicaciones en segmentos, en los que se realiza la cultura. Se halla el suplemento del diario *El Comercio*, con la sección “El Dominical”.

En el Perú, se ha intentado incursionar en el cine de terror con *Sangre inocente*, *El huerfanito*, *El misterio de Kharasiri*, *La maldición de los Jarjachas 2*, *El Tunche*, *misterios de la selva*, *Los actores*, *María Marimacha*, *la asesina de los Andes*, *Cable a tierra*, *Chicama*, *Jarjacha 3*, *El demonio de los Andes*, *Sin rastro al amanecer*, *La entidad*, *Cementerio general 2*, *Presencias ocultas*, entre otras; no obstante, un espectador que las ve y las compara rápidamente con cualquier película de bajo presupuesto extranjero se percata de que en lo nacional se carece de recursos filmicos, se recurren a elementos poco originales, no es notorio un profesionalismo actoral, una música instintiva, una iluminación adecuada, ni un selecto *casting*, etc.

En alguna oportunidad, la actriz peruana Magaly Solier descalificó la producción cinematográfica ayacuchana y provinciana desde la revista *Entérate* (Valenzuela, 2017a). Esa crítica se basa en que sus películas mayormente se supeditan a temas mitológicos andinos: condenados, pishtacos y jarjachas. Su tratamiento es deficiente, aun así, el cine regional distribuye un total de 22,4 % de temática terrorífica.

Ricardo Bedoya, asevera que la intencionalidad va más por demostrar lo propio de su cultura, ya que no ha conseguido transmitir ni expresar adecuadamente los elementos de terror. Por ejemplo, se representan dramas familiares o sucesos cotidianos, como la delincuencia. Asimismo, en la capital, no se ha estrenado la mayoría de filmes. Al respecto, César Pereyra (2014) argumenta que Puno intenta demostrar sus costumbres y sus creencias en el cine.

Es la causa principal por la que sus películas no han suscitado susto. Su temática y su tratamiento son reiterativos, aunque considera que *El misterio del Kharisiri* es la excepción, ya que reconstruye el terror a partir de un personaje mitológico. Sin embargo, filmes como *Condenado de amor*, *La casa embrujada*, *Condenado en la Pequeña Roma*, *El encanto de la sirena*, *La leyenda del condenado* y *La maldición del Pagachi* no atravesarían por esa distinción. El director Paco Bardales (Valenzuela, 2017a) sostiene que se piensa en una transmisión inusual para difundirlas, como en espacios públicos. De por sí, ya es una limitación. Se recauda muy poco de sus lanzamientos.

La película ayacuchana *Qarqacha, el demonio del incesto*, que contó con una inversión de 120 000 dólares, se basó en la inclusión de un demonio que hace justicia hacia las personas que cometieron incesto. Si bien el abordaje es diferente, ya que se aprecian decoraciones y vestimentas andinas que validan el carácter antropológico y social de ese espacio rural, el tratamiento del antagonista resulta poco original, puesto que su forma de intervenir en los castigados se equipara a los monstruos de terror estadounidense, como Drácula, Freddy Krueger o la Momia. Estos personajes tienen un aspecto horripilante y se enfocan en perseguir a su víctima de modo espeluznante hasta asesinarla o inferirle un gran daño.

Asimismo, los errores de iluminación en escenas oscuras suscitan que se pierda verosimilitud, como también la precariedad en la edición y los inesperados cortes argumentales que solo aceleran el desarrollo previsible del filme. El cortometraje de terror *Chullachaqui*, de 30 minutos, con un presupuesto de \$ 15 000, reincide con el tópico de la desaparición de personajes exploradores, tal

como ocurre con la película estadounidense *Masacre en Texas*, en la que un asesino pretende acabar con la vida de quienes se van al campo a vacacionar, al igual que con *Scream* o *El aro*, en las que se escoge una víctima para atormentarla y matarla finalmente. Asimismo, *La casa embrujada* trata de una historia en la que la abuela silencia cualquier acto sobrenatural para que sus familiares permanezcan allí.

Lo recurrente allí es el culto satánico; es decir, la invocación al Diablo, que se caracteriza por un pacto que se conforma de velas en forma de símbolos. No hay originalidad temática: omisión de lo que acontece allí y la típica persona que es testigo de los hechos que nadie cree. *La leyenda del Ekeko* posee un montaje resulta poco viable, como cuando el protagonista está realizando un rito y surge una línea de fuego nada verosímil, junto con imágenes cargadas de un celeste distorsionado e innecesario, en el que sigue transcurriendo la historia.

Por otro lado, los espacios más cerciorados de la Literatura a inicios del siglo XX hacia adelante han sido proyectados más en el ámbito del Cine. Esta última ha servido como un instrumento para detectar las adaptaciones y las versiones textuales de largometrajes de terror, como lo hizo la editorial colombiana Oveja Negra al publicar novelas como *Drácula*, *Frankenstein*, *El hijo de Rosemary* y recopilaciones de historias terroríficas seleccionadas por Alfred Hitchcock, entre otras casas editoras que difundieron *Los pájaros*, *Psicosis*, *El exorcismo*, *La profecía*, etc.

Con respecto al Perú, Marcia Morales se apropia de temáticas como las del canibalismo, el sadismo, el pornoterror, la zoofilia y todo lo que se adhiera a lo grotesco. Esto lo hace con ayuda de la editorial Cthulu y su arduo interés por el terror y el ocultismo. De igual forma, se responsabilizó de la revista *El Necronomicón*. Elton Honores (García, 2017) plantea que en el país este tipo de terror recién está surgiendo. Para ello, le resulta imprescindible retomar a los autores Clemente Palma (a quien él lo considera como el fundador), Alejandro de la Jara, Sandro Bossio, Carlos Carrillo, Carlos Calderón Fajardo, Fernando Iwasaki, Yeniva Fernández o Yelina Pulliti.

En “Sobre literaturas fantásticas en el Perú”, Elton Honores (2019) menciona a los escritores Julio Ramón Ribeyro, Luis Loayza, Edgardo Rivera Martínez, Felipe Buendía, Manuel Mejía Valera, José Durand, Juan Rivera Saavedra, Luis León Herrera, Manuel Velázquez Rojas, Sara María Larrabure, entre otros, que abordan lo fantástico a partir de temas como “el humor, el absurdo existencial, lo maravilloso y la escritura minificcional” (Honores, 2019, p. 6). Asimismo, alude a una serie de autores que desarrolló la asociación imperante del texto con su respectivo contexto (en algunos casos, lo político dentro de situaciones de otredad y modernización), al igual que referirse a la ciencia ficción.

Ese tratamiento es el que lo distingue de lo abordado de la tradicional aportación de Poe, Lovecraft y King, quienes articularon el terror gótico. Hace un abordaje de la literatura fantástica, al igual que del terror y el horror, que los adopta como escapistas del compromiso social. En *La división del laberinto. Estudios sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015)* (Honores, 2017), el crítico literario identifica los rasgos fundamentales de lo fantástico en el caso nacional, los cuales se desarrollan desde lo imposible, el binomio caos-orden, la temporalidad imprevisible, el registro mimético-realista (como metáfora del terror y lo irracional), la ciudad como amenaza y los personajes consuetudinarios, como el vampiro y el zombi (difundidos y adaptados a la cultura de masas).

Como aditamento, la crítica francesa Audrey Louyer (2015) no solo ha reconocido y estudiado la diversidad de discursos peruanos que abordan lo fantástico, sino que ha sistematizado a autores que se hallaban en antologías afines de acuerdo con sus expresiones literarias. Esta labor la ha hecho en su tesis doctoral *Arbre, passages et constellation: approches de l'expression fantastique au Pérou (1960-2014)*.

Atribuye como precursores a Ciro Alegría, José María Arguedas, Clemente Palma, Ricardo Palma, Abraham Valdelomar y César Vallejo. Considera que los continuadores son F. Buendía, C. Carvalho de Núñez, A. Castellanos, J. Durand, Ventura García Calderón, Enrique López Albújar, Sebastián Salazar Bondy y M. Tellería Solari. Determina que los modernos son J. B. Adolph, F. Ampuero, H. Belevan, V. Borrero Vargas, C. Calderón Fajardo, G. Fernández, E. González Víaña,

R. Hinostroza, L. Loayza, J. Ortega, Julio Ramón Ribeyro, E. Rivera Martínez, A. Robles Godoy, A. Sánchez Aizcorbe y C. Thorne. Asimismo, los califica según el año de nacimiento de los autores entre 1950-1960. Ellos están comprendidos por J. M. Chávez, J. Donayre, Pilar Dughi, N. Espinoza Haro, J. Güich, C. Herrera, F. Iwasaki, C. Jara, V. Mellet, P. Nicoli Segura, José de Piérola, E. Prochazka, C. Rengifo, C. Schwalb Tola, C. Silva Santisteban, A. Tamayo San Román, J. Torres Gárate, A. Dammert. Finalmente, se hallan los autores jóvenes, que se conforman por J. A. Aranda Company, S. Bossio, Y. Fernández, C. E. Freyre, M. García Falcón, A. Iparraguirre, F. Izquierdo Quea, G. Málaga, V. Miró Quesada Vargas, J. Page, Santiago Roncagliolo, M. Ruiz Effio, F. Sarmiento, R. Sumalavia, J. de Trazegnies, J. C. Vega, C. Yushimito y L. Zúñiga.

En su trabajo, Louyer (2015) fundamenta el concepto de pasaje. Este es definido como la manifestación de un desplazamiento e interacción de dos universos, como el real con el fantástico. A su vez, se requerirá de los niveles textual, sintáctico y verbal para ubicarlo. Esa catalogación que efectúa es su aporte dentro de la teorización que se consolida de manera alterna a lo establecido por paradigmas tradicionales como los de Todorov, Caillois, Castex y Vax, los cuales considera anacrónicos.

La taxonomía que suscita de su investigación no se focaliza con exclusividad al tratamiento del terror, puesto que corrobora conceptos como utopía, distopía, historia alterna, realismo mágico, real maravilloso, policial, absurdo, insólito, surrealismo, fantástico, leyenda, entre otros. Sin embargo, aborda nociones como las de horror, grotesco y gótico para incluirlas panorámicamente en lo fantástico. Esto acarrea que el terror no se asuma desde una percepción mayor abordada y sistematizada, como también lo intentó Elton Honores (2017).

No obstante, esas nomenclaturas facilitan la oportunidad de que se realice una clasificación a partir del marco teórico que ella elabora, como el de asumir nociones como las de Sigmund Freud para fundamentar el inconsciente, las propuestas y la obra de Harry Belevan-McBride en torno a la perspectiva esencialista de lo fantástico, la narratología de Gérard Genette, la cual se trabaja en *Figuras III* y *Littérature et réalité*. Por ejemplo, recurre a la analepsis, la prolepsis y sus variantes para analizar los tiempos.

No obstante, así como Elton Honores (2017) y Audrey Louyer (2015) han estructurado lo fantástico y han considerado el terror como un elemento pertinente, mas no globalizante, ¿será necesario que se sistematice también? En el artículo “¿Qué es la literatura de terror y por qué debería interesarme?” (Jaume, 2016), se propone que no se debe entender el terror como género, sino como una sensación. Verbigracia, Bessière lo asumía como un modo narrativo.

En suma, bastará que su propósito se manifieste para aludir a este y detectar variantes que determinen su desarrollo. En su debido momento, Tzvetan Todorov (1981) destacó que el terror únicamente cumple con su propósito cuando su rol pragmático se patentiza; es decir, cuando lo sobrenatural es reconocible y creíble. Su objetivo resulta idóneo al suscitarse un vínculo eficaz entre el espectador o el lector con la respectiva obra. Importará mucho cómo se generó ese proceso de adaptación y asimilación, tal como lo ha propuesto Carroll (1990). Para él, uno de los propósitos de las historias de terror es que se debele y se vayan construyendo hipótesis de lo que se quiere comprobar en los filmes o las narraciones de esa naturaleza, en la que las ciencias ocultas son de interés. Por ese motivo, invocar al Diablo y apreciar que entidades negativas reencarnan en objetos inanimados son posibles desde su lógica ficcional.

Contrariamente, si se emplean sus elementos compositivos de modo inadecuado (con exceso, de forma anacrónica o sin correspondencia con la realidad o la ficción), se produce el rechazo (Llopis, 1969).

### **Incorporación de lo audiovisual en la sociedad peruana**

El propósito de este apartado es optar una visión general acerca del rol que cumplen la televisión y el cine en la sociedad peruana, asumiendo como eje el siglo XX. Para empezar, lo primero que se introduce en las industrias cinematográficas es el sonido (retomando la emisión de imágenes en

movimiento en blanco y negro con pizarras en las que se escribían diálogos, presentaciones o contextos del filme).

También, esta inclusión produjo la revolución en el proceso de creación con el uso de nuevas técnicas e instrumentos, según lo planteado por Romero (1977). A su vez, ella articula la idea de que los significados inusitados requieren significantes diferentes. Luego de que el sonido se complementara en las películas, el añadido del color en los cuarenta y el cine en apogeo con pantallas de dimensiones superiores en los cincuenta, no serán tan importantes y llamativos como sí sucedió con el paso del silencio al sonido.

Al transcurrir el tiempo, lo único que mejora con respecto a lo audiovisual es su rápida accesibilidad: el espectador ya no acude a tiendas para comprar las películas a un alto precio, sino que dispone de estas en cualquier dirección de internet, aptas para apreciarlas en línea o descargarlas para almacenarlas y visualizarlas en la ocasión más pertinente.

De igual manera, son explícitos la comodidad y el lujo del espectador por fijarse en filmes desde su casa con las proporciones de la pantalla que él desea: televisores con alta resolución (HD, *full* HD, 3D, etc.), que proyectan una imagen a partir de las 22 pulgadas hacia adelante, conforme se adecúe a sus exigencias personales.

En el artículo “Espectadores a salas de cine en Perú crecerían 5 % este año por mayor oferta de películas y salas 3D” (Andina, 2010), se informa que la cadena de Cineplanet registró que la cantidad de asistentes al cine aumentó un 5 % hace nueve años, debido a la incorporación de salas en 3D. En el 2009, contó con la presencia de 21,5 millones espectadores; y 18,5 millones en el 2008. El motivo principal es porque se facilita al consumidor la vivencia de nuevas experiencias, a partir de esa renovación.

Asimismo, la experiencia será satisfactoria si el espectador cuenta con un proyector en casa que le muestre la imagen en movimiento. Por este motivo, es comprensible la introducción de la globalización en la actualidad. Esta se entenderá de acuerdo con lo que se obtenga de su exposición científicamente comprobada (Larraín, 2005a). De ser así, provocará la intensificación de las relaciones sociales universales que unen a distintas localidades, de las que el empleo de la internet será un elemento indispensable.

Para Alain Badiou (2004), el cine es un arte de masas, porque comparte un imaginario social. Aparte, quienes producen estas películas son profesionales o intelectuales orgánicos que se capacitan y difunden escenas o historias, en las que se representa a una colectividad coetánea, con formas predominantes de sentir y captar lo espectacular. Incluso, ellos tienen la posibilidad de manipular los sentidos colectivos para fines que van de acuerdo con sus intereses concomitantes (Perniola, 2008).

Hoy en día, resulta más económico y preferible hacer compras de películas para verlas en casa, en vez de asistir a salas de cine y optar cerciorase de un estreno que conlleva convenciones reprochables para un espectador: preocupaciones laborales, familiares, de alimentación y cuidado de vivienda, entre otros impedimentos que perturban su tranquilidad y acarrear incomodidad para retener el filme con todas sus propiedades. No obstante, indistintamente de ese criterio, lo estadístico determina las preferencias por el cine, en especial, las que abordan el terror. El número de espectadores y la cantidad de dinero recaudado en las recientes películas extranjeras de terror demuestran ese hecho.

La película *Siniestro* recaudó más de \$ 77 millones, con una inversión de \$ 3 millones. *El conjuro* logró \$ 319,4 millones. En el Perú, contó con 450 000 en el periodo de dos semanas, tal como lo precisó el Grupo RPP (2013) en “*El conjuro* bordea los 450 mil espectadores en quince días”. *Siniestro 2* alcanzó la cifra de más de \$ 54 millones. *Annabelle* acarreo \$ 257 millones en su primera semana de estreno, con un presupuesto de \$ 6,5 millones. Los filmes *Invocando al Demonio* y *Ouija* tuvieron 30 000 y 169 000 espectadores en el Perú, respectivamente, tal como se acotó en “*Taquilla Perú: la Navidad hizo que las familias corrieran a ver Grandes héroes*” (Castro, 2014). *El conjuro 2* consiguió la suma de \$ 320 millones a nivel mundial con un presupuesto de \$ 40 millones. En el Perú, fueron 654 000 asistentes a verla durante la primera semana, según la fuente “*Gracias a La*

*monja* un millón de personas fueron al cine en una semana” (Hecker, 2018). *Annabelle 2* recaudó \$ 306 millones y *La monja*, \$ 173,7 millones, con una inversión de \$ 22 millones. En el país, contó con 603 401 espectadores en la primera semana.

Lo mismo acontece con las producciones cinematográficas peruanas. Por ejemplo, la película *Cementerio general* contó con 49 000 espectadores el primer día. Luego, aumentó a 747 115, según la nota “Conoce las películas peruanas de terror más taquilleras” (Lecarnaqué, 2016). *El secreto Matusita*, largometraje que abarca la leyenda urbana de la capital tratada inicialmente por Ricardo Palma en *Tradiciones peruanas*, tuvo 554 000 asistentes. *La cara del diablo*, que comprende la persecución de espíritus, obtuvo 250 000 espectadores, mientras que con *El Demonio de los Andes* solo fueron 77 000. El filme *El vientre* vendió 213 576 entradas, según lo reportó el Ministerio de Cultura (2016); y *Cementerio general 2* vendió 339 714 (Lecarnaqué, 2016). La película *Poseídas* alcanzó 35 000 espectadores a nivel nacional (Castro, 2015). Para finiquitar, *No estamos solos*, basada en la presencia de entidades paranormales y rituales esotéricos, contó con 200 000 asistencias (Lecarnaqué, 2016).

Los ingresos económicos que genera el consumo de las películas de terror permiten comprender que estas están cumpliendo con las expectativas de la audiencia. Estas son complacidas; es decir, hay un goce por el terror que puede corroborarse y afirmarse por los índices de recaudación que estos largometrajes originan (Ríos et al., 2021). En ese sentido, si las producciones cinematográficas del Perú aún están en su génesis (a diferencia de las norteamericanas o las europeas), el público las tolera y aprovecha la oportunidad para pasar un momento agradable.

Tomando en cuenta que el cine en sí es una situación filosófica (Badiou, 2004), entonces, es probable hallar cambios en el pensamiento por medio de rupturas, decisiones, claudicaciones y acontecimientos, como también se identifican asociaciones paradójicas de apropiación o exclusión, realidad (ser) o ficción (aparecer). Por esta razón, el cine modifica las posibilidades de síntesis, allí donde existen rupturas, y propone alternativas inusitadas. Es un conflicto contra la impureza. En consecuencia, reproduce las acciones del mundo e inventa nuevas. Verbigracia, el tiempo del cine y el cronológico son heterogéneos. Estos rasgos son notorios en la creación de imágenes, que conlleva la visualización del espacio-tiempo. Y extrapolar eso en un filme puede no resultar aceptado en una primera instancia; no obstante, la consuetudinaria producción de temáticas semejantes hará que los espectadores se vayan adaptando paulatinamente a esas exigencias instintivas. Al menos, eso es lo que ocurre con el género de terror. Sus largometrajes están atravesando por un proceso de asimilación para la mayoría del público (Martínez Velasco, 2019). Únicamente con el tiempo se sabrá si estas llegaron a ser acogidas en su totalidad o si mantendrá una audiencia limitada de quienes las disfruten.

Quienes se especializan en el objeto de estudio del cine son los directores, los realizadores, los montadores, los ingenieros de sonido, los iluminadores, los decoradores, los jefes de producción, los maquilladores, los actores o los guionistas. Estos últimos poseen un alto grado de conocimiento cultural y asumen el cargo de creadores de la obra. La organización de todos sus integrantes suscita que se planteen recursos que funcionan como técnicas para retener la atención del espectador con la película o la serie que se encuentre viendo. Isaac León Frías (2013) señala que se observa la difusión que hay de los medios audiovisuales, no solo con el cine, sino por la televisión y las cintas VHS.

En los sesenta, la Literatura con el *boom* latinoamericano introdujo técnicas cinematográficas en varias de sus obras representativas (el vínculo es evidente). Este carácter supone que la Literatura se apropie de elementos que contaban con mayor nivel de captación y recepción del público. Por ende, las novelas desarrolladas de este fenómeno literario pretendieron ese impacto que se menoscabó con la inserción de lo audiovisual a inicios del siglo XX.

En *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Gilles Deleuze (1994) considera que los principales recursos cinematográficos son cinco: las imágenes, el movimiento, el montaje, el encuadre, el plano y el guion técnico. Estos permitirán la construcción de un filme.

Primero, las imágenes son definidas como los cortes instantáneos o móviles de duración. En cambio, para referirse al movimiento, se remite a formas conocidas por las personas en un momento indeterminado, correlacionadas con situaciones equidistantes particulares que provoquen la impresión de continuidad o duración (Deleuze, 1994). Otra propiedad que postula Deleuze (1994) se enfoca en el montaje. Este consiste en la composición y la disposición de las imágenes cinematográficas, que son procesadas por el movimiento de la cámara con respecto a un todo. Entretanto, el encuadre es la configuración de un sistema cerrado, que fija una consolidación desterritorializada de la imagen. En rigor, se escoge un fuera de campo que registra información y representa una imagen audiovisual que expresa un todo. Este incluye decorados, personajes, accesorios, etc. El quinto factor es el plano (Deleuze, 1994). Este se entiende como un corte móvil, que se complementa con una circunscripción espacial específica, una perspectiva temporal o una modulación. Adicionalmente, este atraviesa por una serie de movimientos. Para que ello sea posible, se aluden a los planos-secuencias, que facilitan la proyección de imágenes en un primer plano por diferentes encuadres. El sexto es el guion técnico. Gilles Deleuze (1994) lo define como el patrón que establece el plano y el movimiento en un espacio demarcado por peculiaridades afines. Su objetivo es capturar un todo de ese conjunto.

Otras técnicas o recursos cinematográficos más complejos son el empleo del *flashback*, el *off*, el *racconto* y el soliloquio, que también pertenecen a la literatura. Se recurre a estos elementos como equivalentes audiovisuales del monólogo interior. Son canales de introspección que el auditorio utiliza para conocer la psicología de los personajes y acceder a información que completará la historia del filme. Entretanto, en la Literatura estos mecanismos se han intrincado en relación con el avance del tiempo, tal como lo hizo Mario Vargas Llosa, quien destacó y analizó el tratamiento estilístico en su obra. Recurre al perspectivismo múltiple, la variedad de narradores, el desarrollo de la *in media res*, las cajas chinas, etc.

A ello, se le añade el uso de un lenguaje influenciado por el europeísmo y la erudición, tal como se articula en los textos de Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, compuestos de un saber cultural (filosofía, historia, cultura, literatura, arte, etc.). Vargas Llosa (1996) considera que el producto es entendido por su contenido, como las obras de Shakespeare, Rimbaud, Poe o Quevedo. Sin embargo, muestra dificultad simultáneamente; sobre todo, en su forma. Eso es notorio en *Rayuela* o *Ulises* y las obras de William Faulkner o Patricia Highsmith.

Algo similar sucede con lo cinematográfico: con el tiempo, se exige a un espectador instruido en la materia. Las estrategias alteran la linealidad del relato, sus espacios y la lógica de acción. Todo ello tiene por finalidad buscar la conexión dinámica entre el público y la película. Por ejemplo, se patentizan dos mecanismos dentro del cine de terror que permiten ese efecto en específico.

El primero se determina con la aparición sorpresiva de una manifestación de esa índole, como en el caso del largometraje *La noche del demonio*. En este, hay una combinación de planos de un niño que está echado en su cama y, luego de un cambio de cámara, se evidencia a un hombre desfigurado al lado del infante.

El segundo instante es el referido a momentos en los que se emprende el suspenso, pero con mucha precisión. En esa ocasión, se percibe la correspondencia entre el movimiento de la cámara con el desempeño del personaje, aunque paulatinamente, como quien buscara algo, para que después una secuela o una movilización rápida y ruidosa transgreda esa tranquilidad. Los largometrajes que contienen esta innovación técnica con las distintas maneras de visualizar el terror son *Poltergeist*, *Masacre en Texas*, *Chucky*, *Actividad paranormal*, *It Follows*, *Babadook*, etc.

### **Los medios de comunicación y difusión para un público masivo**

El hombre moderno es incapaz de retornar a la simplicidad, la pureza y la naturalidad. Por ende, ha optado retomar peculiaridades que le son más cómodas y de calidad. Esta es la razón por la que la captación de lo terrorífico en la producción artística peruana no lo convence cabalmente al existir la comparación con la creación de alto nivel en lo cinematográfico. Sobre todo, eso se cumple si se espera que al terminar la lectura de un discurso narrativo uno quedará satisfecho.

Al respecto, Óscar García (2017) sostiene que el terror se ha modificado en el transcurso del tiempo. Por ejemplo, la práctica de la brujería con las películas y los libros de *Harry Potter* o la función que poseen los vampiros en la saga de *Crepúsculo* no fueron propicias para desarrollar el miedo en los lectores o los espectadores. Igualmente, hacer un uso inadecuado o excesivo de un recurso cinematográfico conlleva que se cuestione el objetivo del filme. Verbigracia, recurrir a los *screamers* o los *jump scares* es un síntoma de que la argumentación de la historia presenta deficiencias o carencias que implican constatar el terror en su totalidad (Soriano y Castro, 2016). Estos son sucesos inesperados que pretenden asustar al personaje y el espectador, que logran una angustia repentina pero más por su naturaleza como impresión.

Para García (2017), el miedo actual se funda en lo que ocurre en la realidad, tal como se aprecia con un secuestro, un robo, un asesinato, una violación, etc.; es decir, son escenas que resultan identificables para cualquier ser humano, ya que abarcan temas sobre su vida o la idea que tiene acerca de la muerte (Ríos et al., 2021). De esa manera, esa auscultación es posible debido a que el espectador ha conseguido una inmersión con la producción audiovisual, a través de su experiencia cinematográfica. En otros términos, el humano mismo sería el responsable de esas emociones, mientras que lo que acontece en el arte ya no cumple el rol de antaño.

Para Jaume (2016), solo bastará la intención del autor para que genere terror, miedo o un mal rato en el lector, por lo que puede prescindir de particularidades sobrenaturales o extrañas. Sin embargo, no ocurre así. En el 2012, se publicó una novela de temática zombi, titulada *Ven ten mi muerte* del autor Gonzalo del Rosario y, posteriormente, sobre el mismo tópico, *Réquiem por Lima y Réquiem por San Borja* de Hans Rothgiesser. Este último se percata de la situación que prevalece con respecto al impacto y la difusión de este tipo de textos, la cual la precisa de la siguiente manera:

En el Perú hay un sesgo hacia cierto tipo de literatura y cualquier cosa que escape a ese patrón, como la literatura de terror, es ignorada. En el *mainstream* de la literatura peruana solo se publican dos tipos de historia: la del joven burgués que critica a la clase alta o la del peruano de clase media al que nada le sale bien (García, 2017, párr. 7).

En ese sentido, uno de los riesgos que tienen los escritores peruanos de literatura fantástica o terrorífica resulta compleja al no existir mecanismos que permitan catalogarlos como pertinentes para establecer un canon rígido y funcional, pese a que las investigaciones rigurosas, sistemáticas y hermenéuticas de Elton Honores (2017) y Audrey Louyer (2015) demostraron que es posible estudiarlos, ¿no es notorio acaso que se trata de un tipo de literatura enfocado desde la “otredad”, excluido, mal apreciado, *light*?

### **Fronteras instauradas a los intelectuales**

La época en la que se vive es estética, ya que todo lo que se presencia en ella es real: se siente y se forman valoraciones. En consecuencia, queda como alternativa que el espectador o el lector acepte lo que le proponen. Entretanto, si el sentimiento es compartido masivamente, resulta mejor; caso contrario, se proyecta solo su insociabilidad. Al respecto, Mario Perniola sostiene lo siguiente:

El proceso de extrañamiento del sentir que garantiza la seriedad, la sociabilidad y la realidad de las formas cálidas y frías identificadas más arriba está ausente en las subculturas estéticas: las sensaciones y los afectos siguen perteneciendo plenamente a quienes los experimentan, no se les imponen como una obligación necesaria e impostergable, les brindan diversión y entretenimiento, no un avance práctico ni afirmación en el mundo, porque no los introducen en la dura disciplina de lo ya sentido (2008, p. 51).

Con ello, ¿podría pensarse que el género de terror estaría incluido como una subcultura? ¿Su fin es educar, entretener o vivenciar situaciones alejadas del entorno de cada uno? Responder alguna de estas preguntas implicaría que también se cuestione la volición de cualquier género de película, puesto que su propósito es tener una experiencia estética del cine. Al no tratarse de un impedimento, el terror no deja de consumirse (Mairata, 2022). No importa si se reestrenan películas

antiguas de esa temática en las salas de cine o se hacen *remakes*. Por lo que se puede corroborar, habrá una audiencia dispuesta a disfrutar esas imágenes espeluznantes en movimiento.

Ahora, también podría pensarse que las películas de terror podrían originar efectos psicológicos negativos al visualizarlas (Ríos et al., 2021). Al respecto, se encuentra un trabajo afín, titulado *Efectos psicológicos del cine de terror en los estudiantes de la generación Z de la Universidad de Ciencias y Artes de América Latina en el año 2021* (Ríos et al., 2021), donde hay un reconocimiento de las emociones que se desarrollan al momento de consumir una película de terror; asimismo, queda como evidencia un rastreo que se ha hecho a un grupo de personas que pudieron identificar aquellos caracteres ya mencionados.

Sobre las emociones o el *pathos*, hay un desarrollo filosófico desde el espíritu artístico, en el que se juzga lo sensible desde lo racional. La percepción de lo sensible no es inmediata, a partir de una subjetividad intrascendente e improvisada. Se necesita que predomine un profesionalismo que se desenvuelva y busque nuevas modalidades de captar la atención del público. El sentir es selectivo y voluntario: uno elige con qué distraerse o qué normas adoptar para que sea efectiva su realización. Con las películas o las historias de terror, el receptor sabrá qué tipo de contenidos están siendo condicionados (de suspenso, terror o miedo). Por lo tanto, aprender a sentir es equivalente a aprender a vivir, tal como lo argumenta Mario Perniola (2008), porque se omiten las manifestaciones de lo externo para conformar lo interno. En consecuencia, la modernización de los recursos literarios y cinematográficos aprovecha elementos externos a la obra artística, como la publicidad, para lograr un mayor afianzamiento de la comercialización del producto.

Por ejemplo, hubo una gran campaña de mercadotecnia para la película *Smile*, puesto que se buscó asustar a todos los interesados antes de su estreno, ya sea con avances o notas periodísticas (Martínez, 2022). Lo que se hizo con el estreno de *Annabelle 2: la creación* fue muy particular (Valenzuela, 2017b). Se asoció la imagen de la muñeca diabólica y poseída para transmitir esas mismas emociones factibles en las salas de cine para originar sustos y temores fuera de ellas:

Cinemex decidió asustar a sus espectadores mostrando algunas escenas en las que la muñeca aparece proyectada en las pantallas. Pero lo que la audiencia no esperaba es que la terrorífica muñeca aparecería en plena sala.

Luego de un intencional apagón de luces, los gritos de terror se sintieron en toda la sala de cine con la presencia de Annabelle aparentemente levitando entre el público.

Con una simple broma promocional lograron demostrar la magia del cine, capaz de transmitir diferentes sentimientos y sensaciones como el terror (Valenzuela, 2017b, párrs. 2-4).

Lo mismo ocurrió con los personajes antagónicos de las películas *It* o *La monja*, quienes salieron a las calles para sorprender a los transeúntes. Esto es posible porque en ese lapso el implicado asocia lo ficticio con la vida real, y es allí donde se produce el descontrol. Para complementar, en Francia (Radio Planeta, 2016), la cadena de cines MK2 Bastille Cinema tuvo que retirar de la cartelera la película *El conjuro 2*, debido a que se presenciaron altercados por los asistentes (gritos, risas, exageraciones y ruidos). Esa actitud ya había acontecido con el estreno de *Actividad paranormal y Siniestro*. Algo similar ocurrió con las reacciones repulsivas de los espectadores de la película *Terrifier 2* con tan solo visualizar los primeros minutos. Tuvieron vómitos y desmayos (Mohme, 2022).

Para el caso de *The Outwaters*, del director Robbie Banfitch, se notó un trabajo técnico y un desarrollo de la historia que estuvieron orientados a perturbar al espectador. Sensaciones como náuseas, mareos, ansiedad o irritabilidad fueron las que percibió la audiencia. Incluso, muchos de los presentes abandonaron la sala de cine antes de que la historia concluyera (Magnetto, 2023). Con respecto a este largometraje, se ha declarado polémicamente lo siguiente: “La película tiene como objetivo atacar el sistema nervioso del espectador” (Magnetto, 2023, párr. 13). Siendo esta una afirmación que prescinde de toda justificación, los resultados son más llamativos para el espectador.

Por otro lado, un percance de cualquier naturaleza se suscita al cerciorarse de elementos poco originales de las propuestas formuladas en los discursos sobre el terror, tanto en el Cine como en la Literatura. Esto ha conllevado fijar la atención en proyectos nacionales, con una percepción errada y mal abarcada de Occidente y Norteamérica.

Quienes se encargan de crear esta modalidad de arte han omitido una formación basada en el conocimiento de temas y recursos estilísticos del terror narrativo y cinematográfico. Por esta razón, el resultado no ha sido objetivo e innovador. Esta consecuencia se observa en el compendio de relatos del autor peruano Clemente Palma, *Cuentos malévolos*, quien articuló una estética fantástica y terrorífica de Occidente y Norteamérica, que en la actualidad es irónica y anacrónica para el contexto.

Ante ello, la alternativa que debe considerarse es la aceptación de ocasiones que atraviesan las localidades natales y extranjeras, para que con esta se replanteen las producciones literarias. Por ende, se infiere una solución más que nada antropológica y social, puesto que el conocimiento de las sensibilidades y los gustos de los lectores y los espectadores permite visualizar que los requerimientos de las personas varían con el transcurrir del tiempo. El hecho de forjar un estilo de terror en el Cine y la Literatura será imprescindible e influyente si el postulado provocado cumple con las expectativas de promover un nuevo arte.

Por ejemplo, desde lo cinematográfico, se perciben dos modalidades consuetudinarias. La primera manifiesta lo local, como suscita con *Mónica, más allá de la muerte*, que reproduce una historia urbana supeditada a una mujer hermosa que seduce a los hombres por la noche en medio de la calle y que después resulta que se trata de un fantasma que ha intentado acabar con su vida. Entretanto, una segunda manifestación es la que carece de originalidad. Esto ocurre con *La entidad*. Este largometraje tuvo 163 950 espectadores (Lecarnaqué, 2016). Su aparición hace recordar de inmediato la técnica cinematográfica de la cámara en mano o el *found footage* (metraje encontrado), que ha sido utilizada en *El proyecto de la bruja de Blair* o las películas de *Actividad paranormal* y *REC*.

### **Resignación latinoamericana hacia Occidente y Norteamérica: imposibilidad de creación de paradigmas innovadores en la Literatura y el Cine**

En un artículo de Mario Vargas Llosa (1996) que se comenta la polémica de Julio Cortázar con José María Arguedas, es evidente aseverar el conflicto de dos tópicos ambivalentes: lo nacional en oposición a lo internacional, que se confrontan al tratar de establecer una jerarquización sobre los mismos en la Literatura.

Supuestamente, lo internacional es más integrador, a partir de tópicos mundiales que competen a todos. Entretanto, lo nacional solo es correlativo con cuestiones muy personales y herméticas. Esto lo desarrolla el escritor argentino al comparar concienzudamente a Arguedas con Vargas Llosa (1996). Menciona que el primero representa a una sociedad inferiorizada, siendo el segundo más panorámico.

De igual modo, Cortázar critica el telurismo y los nacionalismos plasmados en la Literatura; sobre todo, si se conforma de un patriotismo basado en la defensa del folclor y la etnología. Asimismo, el escritor se percata del hallazgo de los orígenes ideológicos del peor nacionalismo y el racismo (Vargas Llosa, 1996). Según el autor argentino, una manera para conseguir la propuesta anhelada es mediante el distanciamiento de su realidad concomitante; en rigor, el autoexiliarse y observar el mundo desde Europa, con el fin de conocer mejor y profundamente Latinoamérica. Solo así se garantizará el discernimiento y se menoscabará el aldeanismo.

Lo positivo que existe en Perú es que hay una persistencia hasta el día de hoy en la asistencia a las salas de cine para consumir películas nacionales. Esa información se puede corroborar en la siguiente cita:

El Perú es una de las plazas más importantes de consumo de cine de terror en la región. Lo dicen las distribuidoras de películas y la evidencia de unos 20 filmes de este género estrenados en poco más de dos meses (Mairata, 2022, párr. 1).

Con ello, es importante destacar que, a pesar de los pocos recursos que tienen las industrias cinematográficas peruanas, hay una curiosidad por saber qué se está realizando en torno a la temática del terror. Además, es necesario recalcar que existen diversos motivos por los cuales no se llega a recaudar una economía exorbitante con estos filmes. Uno de ellos es aquello que menciona Mairata (2022), que consiste en la resistencia que tienen por asistir aquellas personas que cuentan con creencias religiosas en el país, caracterizado por tener una mayoría conservadora. Esa postura de rechazo aumenta el miedo en ellos o simplemente descartan toda posibilidad de un acercamiento precavido.

### **Multiculturalidad posmoderna en Latinoamérica**

La cultura en sí divide, segmenta y aísla costumbres o pensamientos ajenos de los hegemónicos. Hay un deseo marginal, una sinrazón, que separa básicamente la cultura en dos secciones: las dicotomías cordura-locura y civilización-barbarie. Considerando a Carlos Pacheco (Oyarzún, 1993), esta clasificación se produce a través de la “violencia epistémica”, al aludir a las prácticas epistemológicas contestatarias y contrahegemónicas, que a su vez corresponden con la multiplicidad de racionalidades interpretadoras de la realidad.

Existe una discrepancia si se piensa una América conformada por los indios, los amazónicos y la diversidad de personas y grupos étnicos que se caracterizan por su raza, sus lenguas, sus creencias y sus costumbres. Una visión totalizadora emergerá una transgresión por dos categorías sociales, tal como lo ha señalado Kemy Oyarzún, al referirse a la bifurcación civilización-barbarie.

Una nueva crítica latinoamericana será respaldada por los proyectos teórico-metodológicos (Lukács, Kristeva y Bajtín), en función de una heterogeneidad etnocultural (clases, etnias y géneros); es decir, una sociedad integradora. No obstante, esa labor no será asequible. No bastará hallar sus diferencias, sino corroborarlas o detectar una forma de incluir o transculturizar sus cualidades. Una alternativa de solución ya se ha establecido al buscar una autoconciencia latinoamericana que claudique el pensamiento neocolonialista y la difusión de ideologemas (postulados epistemológicos que tienen un soporte neutral en relación con las ciencias).

Al conocer un poco más sobre los propósitos de cada proyección de película o publicación de un libro, se comprende ese consumo y no se juzga por aquello que puede ser tan solo una impresión. Verbigracia, el director de la película *Terrifier 2*, Damien Leone, invita a que el público no se quede con la mala experiencia que pudo haber generado su largometraje, sino que trate de encontrar el verdadero motivo por el cual el universo del cine de terror aún persiste y que se rectifica con ese filme (Mohme, 2022). Una vez identificada esa finalidad, los recursos empiezan a tener un sentido más fructífero, como es el caso de *Hereditary*, que no recurre únicamente a técnicas básicas del terror, tales como sustos o espantos, sino que va construyendo toda una atmósfera de terror psicológico que se va mostrando gradualmente al espectador (Ríos et al., 2021).

Oyarzún (1993) ha mencionado que este empecinamiento de exponer, clasificar e, incluso, teorizar los movimientos sociales y culturales para universalizar el conocimiento ha sido una reincidencia en los trabajos antropológicos y críticos literarios. Sin embargo, no es identificable una solución al problema. En cuestiones raciales o pluralidades etnoculturales de América Latina, el indio sigue siendo tal, a pesar de que se le brinde la igualdad de derechos o políticas liberalistas supeditadas o no al capitalismo. Esta peculiaridad le acontece al mestizo, el blanco, el extranjero, etc., quienes se someten a ser catalogados por su multiculturalidad.

La heterogeneidad es una alternativa de solución relativa, puesto que acepta que las culturas y las sociedades sean autónomas, pero no posee una expectativa similar para cada una: resulta controvertible. Singularizar a una sociedad de “otra” es evidenciado en la literatura, debido a que es lógico la existencia de una jerarquía visible entre los personajes. Esto se entiende claramente al aludir a los términos utilizados por Jacques Lacan (1975/1996), tales como el “amo” y el “esclavo”, donde se aprecia las distintas dinámicas de dependencia que tienen el uno del otro. Por el contrario, la representación de esta diversidad no solo se obtiene por medio de los textos o cualquier otro

soporte de comunicación, sino además por lo que tratan Pierre Macherey y Barbara Herrnstein Smith al referirse al silencio discursivo como sistema enunciativo.

Asimismo, este rasgo es visto como una manera de expresión, que logra transmitir un malestar cultural, un temor a decir y un sometimiento a vivir callado bajo la represión de un Otro que castiga y sanciona. Con la aceptación de la pluriculturalidad y la heterogeneidad, se busca la aplicación de una cosmovisión democrática y tolerante a nivel racial. Este pensamiento utópico de integración y justicia social abarca lo señalado por Raúl Bueno (2005) al argumentar sobre los valores de la civilización judeocristiana, ya que es elemental que en el discurso mesiánico existan pruebas inminentes de que se transfieren mensajes éticos a las personas para que entre ellas se amen recíprocamente.

En ese sentido, en las culturas orientales, se va configurando paulatinamente una solidez ideológica en torno a la sociedad y el mundo, porque consideran a un Dios universal en sus pensamientos, que hace posibles las acciones de los hombres. Otra solución es optar la concepción de mestizaje, entendiendo por ella un intento de homogenización con respecto a la multiplicidad de razas, como también de sus disímiles manifestaciones culturales o artísticas.

Raúl Bueno (2005) plantea que esta acarrea un mayor progreso, a causa de que facilita el tratamiento de un país representativo, sin diferencia alguna. Una vez que se alcanza la unión, ese control de la diversificación, conlleva un desplazamiento: la exhibición de una distinción educativa, política, económica y, aun, geográfica. En su texto, se superpone una solución retrógrada, que revela la pretensión del mestizaje como el producto de la mezcla racial con el fin de diseminar o eliminar las razas marginadas; en rigor, las que se localizan jerárquicamente en un nivel muy bajo. En el caso peruano, se abordan a los sujetos que tienen como lengua materna el quechua, el aimara, etc., o que pertenecen a tribus selváticas o andinas. Este tipo de agotamiento étnico supone “el exterminio” o “el genocidio virtual”. Por lo tanto, se asume un distanciamiento ficticio e inaplicable, puesto que primero se separarán a las personas por zonas o viviendas, según los rasgos característicos que posean, y luego aplicar este procedimiento opresor, similar a la propuesta de Adolfo Hitler al intentar acabar con los judíos.

Raúl Bueno (2005) sostiene que el tema del mestizaje racial debe verse como un problema que está impeliendo otros pormenores que perjudican al latinoamericano en su totalidad. Es notoria la distinción que hay por colores de piel y la difusión masiva que tiene la imagen civilizadora del blanco, desde la Conquista y la Colonia latinoamericanas (en él, es predominante una carga semántica de dominante y explotador que lo constituye).

Esto es determinante en los textos aludidos por el autor, como el de Jorge Icaza, en *Huasiyungo*. En este, hace una crítica implícita a la opresión del indígena. En conjunto, este cuestionamiento se halla en la obra de Alcides Arguedas, en la que se adopta una postura más responsable y provechosa en torno a la situación del sujeto andino, porque carnavaliza la discriminación. Es más, asevera que el mestizaje no soluciona nada para esta oportunidad, sino todo lo contrario: asimila los vicios y las inmundicias que se observan en las culturas occidental y norteamericana.

Por ende, existe previamente un proceso de retención y adaptación de componentes culturales, como la religión, las costumbres, las formas de vida o la alimentación. Raúl Bueno (2005) abarca la noción de “blanqueamiento” (p. 17) de la sociedad andina, que se entiende como el resultado de un proceso transculturador, mediante el cual el indio asume patrones culturales benéficos para su propia sociedad, que son válidos para la difusión de un conocimiento trascendental y, a la vez, que va retirando gradualmente conductas o comportamientos “residuales”.

Este término lo empleaba Raymond Williams para referirse a particularidades que están en desuso a nivel global. Clorinda Matto de Turner mencionaba este postulado crítico en la novela *Aves sin nido*, en la que se recurre a la idea de que los indios del interior del Perú necesitan claudicarse de su ignorancia y su salvajismo, para recibir educación, “blanquearse” o civilizarse. Esta percepción es acertada, pues, en el mercado y los medios de comunicación, se evidencia este ninguneo de las razas andinas y se expande a toda una comunidad cultural, pero este problema se tiene en cuenta

por quienes divulgan esta clasificación étnica. Sobre este planteamiento, Raúl Bueno señala lo siguiente:

Lamentablemente ambos proyectos —de denuncia y solución— se enuncian desde los centros de poder y se articulan según los valores y registros de los sectores blancos del país, como la cristianización, la educación occidental, el traslado hacia los focos de civilización europeizante, etc. (2005, p. 17).

Con esta propuesta, se confirma la intencionalidad de los responsables prioritarios de la convivencia conflictiva de las razas. No obstante, su discurso no se enfoca exclusivamente en destacar esa culpabilidad, sino en percatarse de las alternativas que la contrarrestan, además de incentivar la interacción y la implicancia de la cultura que está siendo desplazada en América Latina. Tres fundamentos indispensables para el desarrollo de su argumentación son las concepciones de la heterogeneidad, el mestizaje y la introducción de una quinta raza, que es formulada por José Vasconcelos.

Por otra parte, en relación con el posmodernismo, Larraín (2005b) extrae la estructura de los sentimientos en los ciudadanos, es decir, prevalecen la individualidad y la cosmovisión particulares que se asimilan de la multiculturalidad. Una persona aprende a vivir de manera diferenciada con las nuevas tecnologías, un trabajo remunerado, diversas costumbres, gustos, pasiones, decisiones, etc. Históricamente, retomar los sentimientos y la reflexión es producto del éxito del capitalismo y la globalización de la modernidad. Considérese que, en esta etapa, el “otro” significa lo ambivalente a su propia subjetividad racional y construido como inferior. En cambio, el posmodernismo desea cambiar esta situación al hacer hablar al “otro” desde su voz.

Es así como el autor irá forjando la identidad de cada uno. Sin embargo, lo más preocupante para Larraín es el imaginario social con sus prácticas sociales determinantes. Es el resultado y la interacción más diversos y unificadores en función de la sociedad o los *mass media*. Aparte, estas transformaciones sociales han suscitado identidades inusitadas que se promueven desde la globalización. En ese sentido, ya no importa tanto la identidad cultural que surge de la nación y la clase, sino también las identidades étnicas, de género, sexo, etc., asociadas con movimientos sociales emergentes.

El contacto que se realiza principalmente con los “otros” es a través de los medios de comunicación (imágenes televisivas), puesto que estos estructuran las identidades contemporáneas (los niños pasan mucho rato mirando la televisión). Verbigracia, los niños están formando identidades más o menos integradas. Antes, las recibían directamente de los padres. En el Perú, se aprecia un descuido hacia los adolescentes, quienes recurren a vicios y malas conductas, provocados por prototipos ajenos a una cultura elitista. Para ellos, los personajes de televisión serán neurálgicos si captan su atención. No importará que sus vidas se caractericen por el escándalo, la polémica, lo residual o lo intrascendente. Muchas veces, se ha instruido inconscientemente al televidente para que se oriente de esos modelos. Así, no se estaría asegurando la conversación de una buena cultura.

El posmoderno atraviesa por problemas para relacionar el pasado, el presente y el futuro al hallarse ocasionalmente desvalorizado. Su construcción personal se basa en el conflicto interno que tiene con una incoherencia radical en su identidad. A la vez, su autodeterminación puede estar condicionada a la asimilación de identidades múltiples, al igual que detectar discursos antiguos y proyectarse hacia el futuro por la heterogeneidad, reconocida por el derecho de existir y referirse al “otro”, aunque termina siendo inaceptable para los patrones de una cultura.

### **Migración y pérdida de sentido**

Según Antonio Mazzotti (2002), la migración se genera cuando una persona se moviliza por distintas culturas (cada una, totalmente autónoma). En consecuencia, se alega una necesidad de que logre una adaptación, para que su identidad no se desintegre y se caracterice por la alienación. Por el contrario, no es suficiente especificar la composición del migrante, sino su impacto y la

recepción que posee en los espacios donde interactúa. Por ejemplo, Mazzotti (2002) alude a esta problemática de la siguiente manera: “El migrante andino, por lo contrario, es la prueba viviente y prolongada de la falta de integración de las dos culturas” (p. 47). Esto se observa mediante dos criterios: las traducciones (los recursos empleados son anacrónicos en función de los recurrentes en Occidente) y las interpretaciones de las mismas (como ocurre con la poesía quechua prehispánica, que cuestiona la modernidad de la urbe capitalista).

Este tópico es correlativo con la insuficiencia para captar la atención de lo literario y lo cinematográfico del terror a causa de un saber previo y fundamental. Al respecto, se aprecia una desconexión cultural que incrementa la cantidad de migraciones hacia las ciudades. Gente de la sierra o la selva ve su desterritorialización a partir de la comparación que se hace desde su eje concomitante: lo cosmopolita, lo hegemónico y lo modernizador serán los elementos que lo descentren. En ese sentido, no se intuyen temas que permiten la configuración de lo terrorífico, ya que este cuenta con una estética audiovisual y multicultural. Aparte, se percibe un impulso innovador de empresas mineras o agroindustriales, porque los territorios localizados en la periferia tan solo cumplirán un rol complementario para la economía hegemónica.

Ante todo, es importante considerar la finalidad del terror. Esta debe concluir en una emanación de dopamina. Esta sustancia se producirá en el cerebro para suscitar satisfacción de que una película o un libro ha sido efectivo (AJSuarezP, 2018). Por otro lado, Vladimir Soriano y Alberto Castro (2016) infieren que no es suficiente la inversión que deben extrapolar en la producción, sino que será necesario lo siguiente:

El terror no solo debe buscar “asustar” en su forma más básica, sino incomodar y perturbar en base a los tabúes y constreñimientos de la sociedad. No por nada el incesto, la inocencia interrumpida, el despertar sexual o la herejía son temas constantes en el cine de terror (párr. 4).

Sin embargo, ¿esto es posible lograr en el Perú desde lo cinematográfico? Fernández Trujillo (2003) revela lo siguiente:

El temor para estos cineastas se concentraba en la falta de un mecanismo por el cual se llegaría al espectador peruano, pues ahora ese uno por ciento del cine peruano estaría bajo el amparo de la dominación total del 99 por ciento representado por las películas extranjeras (p. 54).

El intentar adecuarse y superar los parámetros establecidos por lo occidental es intratable desde el Perú. A pesar de ello, el cortometrajista peruano Álvaro Velarde (Fernández Trujillo, 2003) confiesa interesarse por abordar temáticas universales, y no locales, pero en el país existe la dificultad de que lo más próximo es lo que rige lo nacional. En rigor, la inmediatez del éxito se supedita principalmente en el impacto local (accesible y comprensible). Sin embargo, esta forma de propiciar el cine no se proyecta a alcanzar a un público extranjero por su composición o su lenguaje. El mercado termina siendo reducido, además de considerar la inversión precaria de sus producciones.

El crítico de cine José Carlos Cabrejo (2015) pone como ejemplo las películas *Cementerio general* y *La entidad*. Si bien, él pretende resguardar el tratamiento que le ha brindado el director, la configuración de los personajes no resulta compatible con lo consolidado en el común de películas de terror, incluso, la incompletitud y lo extraño serán inaceptables.

En el Perú, muchas veces se asocia la migración de los pobladores de territorios andinos. También, esto conlleva que se infiera la poca importancia de su cultura; aunque no es así: este país cuenta con una multiculturalidad particular, pese a que se desconozca parcialmente. Esto promueve que distintas disciplinas se aproximen para realizar investigaciones.

Por ejemplo, un caso peculiar es el del lingüista Gerald Taylor (2015), quien presentó el libro *Choque Amaru y otros cuentos nuevos. Siete relatos sobre la extirpación de idolatrías en el Arzobispado de Lima, siglo XVII*. Hizo su estudio en Chachapoyas, para tratar el dialecto en extinción, además de efectuar

investigaciones de campo en Perú; en especial, en Huarochirí. Trabajó en la provincia de Yauyos, cerca de Lima, donde destacaban siete dialectos. Por otro lado, examinó el Manuscrito de Huarochirí (siglo XIV).

En ese sentido, se aprecia que él se interesó en comprender la cultura peruana; en rigor, los incas y el patrimonio cultural de Cusco. Su condición europea y el contacto heterogéneo con otras personas migrantes (latinos en Europa) no impidieron su emprendimiento. Le gustó los dialectos quechuas. Buscó regirse de la procedencia y la enseñanza de las lenguas nativas, con riesgo de extinción para que sean difundidas en las múltiples sociedades.

Este tipo de aprendizaje suscitaría que no haya una inestabilidad por el conocimiento de la colonización en el Perú en el alumnado de las instituciones académicas.

## Conclusiones

Es posible conseguir una diferencia clara de cómo se ha construido el terror en el Perú, en comparación con Europa y Norteamérica, desde los ámbitos de la Literatura y el Cine. Los elementos que están incluidos en los distintos continentes son los mismos, pero el tratamiento es el que varía. En el caso de Perú, hay una predilección por emular aquellas técnicas artísticas que ya han sido desarrolladas en el extranjero. Y por el simple hecho de no ser originales y hallarse fuera de lo novedoso en el tiempo es que su proyecto fracasa en cuanto a esencia. Como se pudo argumentar también, se relacionará mucho con la cultura en la cual emerge, porque esta es impulsada a no asimilar algunas tendencias estéticas que apenas aparecen o que se procuran masificar.

Ante ello, será importante una revisión historicista de las producciones literarias y cinematográficas del género de terror. Para ese caso, en lo literario, este trabajo le compete al escritor, quien debe ser a la vez investigador y especialista de las técnicas y el conocimiento del tema que va a desarrollar. Con respecto al cine, el equipo técnico junto con el director serán quienes deban documentarse de lo que ya se ha realizado previamente. Esto último es neurálgico, puesto que todo lo que sale al mercado en el 2023 no necesariamente cuenta con una óptima calidad. Para ello, quien se ha preparado correctamente tendrá el discernimiento para diferenciar qué es bueno y qué no.

## Referencias bibliográficas

- AJSuarezP (2018, 8 de septiembre). Las películas de terror más polémicas de la historia del cine. *No hablemos de cosas tristes*. <https://tinyurl.com/yy3v6xtj>
- Andina (2010, 5 de mayo). Espectadores a salas de cine en Perú crecerían 5 % este año por mayor oferta de películas y salas 3D. *Andina*. <https://tinyurl.com/y55pnsmt>
- Badiou, A. (2004). *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Manantial.
- Bedoya, R. (2013a). *El cine silente en el Perú*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bedoya, R. (2013b). *El cine sonoro en el Perú*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bueno, R. (2005). *Genocidios virtuales: modernización y mestizaje como imágenes de superación cultural en América Latina*. En F. de Diego, G. Lillo, A. Sánchez y B. Sattler (Eds.), *Identidad(es) del Perú en la literatura y las artes* (pp. 15-25). Universidad de Ottawa.
- Cabrejo, J. C. (2015, 1 de junio). La industria del miedo: el cine de terror en el Perú. *El Comercio*. <https://tinyurl.com/y2gpdpm2>
- Carroll, N. (1990). *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (Trad. G. Vilar). <https://tinyurl.com/y3e3hqdd>
- Castro, A. (2014, 29 de diciembre). Taquilla Perú: la Navidad hizo que las familias corrieran a ver Grandes héroes. *En Cinta*. <https://tinyurl.com/y32ul2on>
- Castro, A. (2015, 23 de marzo). Taquilla Perú: Poseídas parece demostrar que la gente ya se cansó del terror nacional. *En Cinta*. <https://tinyurl.com/y27tpnpx>
- Deleuze, G. (1994). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós Ibérica, España.
- Fernández Trujillo, M. (2003). *Cine, sociedad y cultura en el Perú de los noventa* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/399>

- García, Ó. (2017, 16 de septiembre). Los escritores de literatura de terror en el Perú buscan reconocimiento. *El Comercio*. <https://bit.ly/3pjiDi0>
- Grupo RPP (2013, 30 de agosto). El conjuro bordea los 450 mil espectadores en quince días. *RPP Noticias*. <https://tinyurl.com/y398y9sf>
- Hecker, P. (2018, 14 de septiembre). Gracias a *La monja* un millón de personas fueron al cine en una semana. *El Cronista*. <https://tinyurl.com/y5kehkq3>
- Honores, E. (2017). *La división del laberinto. Estudios sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015)*. Polisemia.
- Honores, E. (2019). Sobre literaturas fantásticas en el Perú. En *IX Congreso Nacional de Escritores de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*. Ediciones de la Pleiade.
- Jaume (2016, 6 de junio). ¿Qué es la literatura de terror y por qué debería interesarme? *Excentrya*. <https://bit.ly/39hMIMX>
- Lacan, J. (1996) [1975]. *El seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis*. Paidós.
- Larraín, J. (2005a). Globalización, neoliberalismo y mercado. En J. Larraín, *¿América Latina moderna? Globalización e identidad* (pp. 61-83). LOM Ediciones.
- Larraín, J. (2005b). Postmodernismo e identidad latinoamericana. En J. Larraín, *¿América Latina moderna? Globalización e identidad* (pp. 135-158). LOM Ediciones.
- Lecarnaqué, C. (2016, 12 de julio). Conoce las películas peruanas de terror más taquilleras. *El Pirata*. <https://tinyurl.com/ywvabzs5>
- León Frías, I. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad filmica*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Llopis, R. (Comp.). (1969). *Los mitos de Cthulhu: H. P. Lovecraft y otros. Narraciones de horror cósmico* (Trad. F. Torres Oliver). Alianza Editorial.
- Louyer, A. (2015). *Arbre, passages et constellation: approches de l'expression fantastique au Pérou (1960-2014)* [Tesis doctoral, Université de Reims Champagne-Ardenne]. <https://hal.science/tel-02510347>
- Lovecraft, H. P. (1995). *El horror sobrenatural en la literatura*. Alianza Editorial. <https://tinyurl.com/y69lrztb>
- Mairata, S. (2022, 16 de octubre). Terror, placer peruano. *La República*. <https://tinyurl.com/9ru993vp>
- Magnetto, H. (Dir.). (2023, 27 de febrero). La película de terror que provocó náuseas y malestar en la mayoría de los espectadores que la vieron en cines. *Clarín*. <https://tinyurl.com/4pftr3xs>
- Martínez, L. (2022, 26 de septiembre). Smile: la película de terror que estrena este fin de semana y ha provocado desmayos en las salas de cine. *Publimetro*. <https://tinyurl.com/4by5fpdz>
- Martínez Velasco, J. (2019). El género de terror, una forma de expresión del pensamiento subversivo y de contracultura en el cine y la literatura. *Miscelánea Filosófica*, 1(3), 15-21. <https://doi.org/10.31644/mfarchere.v.1;n.3/18-A03>
- Mazzotti, J. A. (2002). El flujo con marca étnica. En J. A. Mazzotti, *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80* (pp. 37-58). Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Ministerio de Cultura (2016). Informe panorámico de las artes y las industrias culturales en el Perú. *Infoartes*, 1(2), 1-12.
- Mohme, G. (Dir.). (2022, 19 de octubre). “No quería que se lastimen”: director de “Terrifier 2” tras desmayos por su cinta gore. *La República*. <https://tinyurl.com/yc5s7769>
- Oyarzún, K. (1993). Literaturas heterogéneas y dialogismo genérico-sexual. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIX(38), 37-50. <https://doi.org/10.2307/4530671>
- Pereyra, C. (2014, 30 de septiembre). El cine de terror puneño. *Fiel al cine* (blog). <https://tinyurl.com/y3cq49ro>
- Perniola, M. (2008). *Del sentir* (Trad. C. Palma). Pre-Textos.
- Radio Planeta (2016, 12 de julio). Retiran El conjuro 2 de la cartelera francesa. *Radio Planeta*. <https://tinyurl.com/y39spawu>

- Real Academia Española (2023, 1 de julio) [2014]. Terror. *Diccionario de la Real Academia Española*. <https://dle.rae.es/?w=terror>
- Ríos, J., Mezarina, Y., Garro, A., Castañeda, A., Carrasco, P., Arizaga, K., García, V. y Prieto, A. (2021). *Efectos psicológicos del cine de terror en los estudiantes de la generación Z de la Universidad de Ciencias y Artes de América Latina en el año 2021* [Trabajo de investigación, Universidad de Ciencias y Artes en América Latina]. <https://hdl.handle.net/20.500.12637/425>
- Rivera Escobar, R. (2011). *El cine de animación en el Perú. Bases para una historia*. Universidad Alas Peruanas.
- Romero, M. V. (1977). *Vocabulario de cine y televisión*. Ediciones Universidad de Navarra.
- Salvat, M. (Ed.). (1975). *El cine, arte e industria*. Salvat Editores.
- Soriano, V. y Castro, A. (2016, 15 de marzo). ¿Qué busca el público cuando ve una película de terror? La bruja es perturbadora, pero de no de la forma convencional. *En Cinta*. <https://tinyurl.com/y49dst8e>
- Taylor, G. (2015, 28 de septiembre). El Arriero entrevista a Gerald Taylor [Archivo de Video]. YouTube. <https://youtu.be/QLz1nfYtc0o> [enlace roto].
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica* (2.ª ed.). Premia.
- Valenzuela, C. (Dir.). (2017a, 30 de abril). Una mirada al cine de regiones. *Perú 21*. <https://bit.ly/2vbXOP4>
- Valenzuela, C. (Dir.). (2017b, 21 de agosto). Aparición de Annabelle en medio de función aterrorizó al público de cine mexicano. *Perú 21*. <https://tinyurl.com/y59cpvbc>
- Vargas Llosa, M. (1996). La polémica con Julio Cortázar. En M. Vargas Llosa, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (pp. 34-43). Fondo de Cultura Económica.