

Análisis cinematográfico de la película peruana *Jarjacha. El demonio del incesto (2000)*. Perspectivas de Gilles Deleuze y Alan Badiou

Film analysis of the Peruvian film *Jarjacha. The demon of incest (2000)*. Perspectives of Gilles Deleuze and Alan Badiou

Jesús Miguel Delgado Del Aguila¹ (tarmangani2088@outlook.com)
(<https://orcid.org/0000-0002-2633-8101>)

Resumen

Este artículo extrapola conceptos cinematográficos que desarrollan Gilles Deleuze y Alain Badiou, tales como movimiento, cuadro, plano y montaje. El propósito de corroborar estas categorías es para articularlas en el largometraje del director Melinton Eusebio, *Jarjacha. El demonio del incesto (2000)*, y detectar la cosmovisión concomitante que prevalece en una localidad distanciada de la capital, caracterizada por la presencia andina de una tradición y una organización política basada en el sometimiento de una localidad hacia un alcalde, quien dictamina y castiga a través de una personificación endemoniada. Este análisis será factible, una vez que se diferencien los instantes privilegiados y ordinarios, que abarcan las escenas de la película de acuerdo con su intencionalidad. De ese modo, se comprenderá el funcionamiento del filme desde una perspectiva más contundente y eximia para el espectador, además de que logrará reconocer los momentos fundados desde la realidad y lo real.

Palabras claves: análisis cinematográfico, cine peruano, movimiento, cuadro, plano.

Abstract

This article extrapolates cinematographic concepts developed by Gilles Deleuze and Alain Badiou, such as movement, frame, shot and montage. The purpose of corroborating these categories is to articulate them in the feature film by director Melinton Eusebio, *Jarjacha. El demonio del incesto (2000)*, and to detect the concomitant cosmovision that prevails in a locality distant from the capital, characterized by the Andean presence of a tradition and a political organization based on the subjugation of a locality to a mayor, who dictates and punishes through a demonic personification. This analysis will be feasible once the privileged and ordinary instants are differentiated, which comprise the scenes of the film according to their intentionality. In this way, the functioning of the film will be understood from a more forceful and eximious perspective for the spectator, besides the fact that he / she will be able to recognize the moments based on reality and reality.

Key words: film analysis, peruvian cinema, movement, frame, shot.

¹ Licenciatura en Literatura y candidato a doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Investigador Concytec-Conacyt, Perú.

El movimiento y el cuadro en la *Jarjacha*

El movimiento es “el acto de recorrer” (Deleuze, 1994, p. 13), que siempre está enfocado en el presente. Este consigue que se alteren los tiempos que se consolidarán. Por ejemplo, al referirse al espacio recorrido, se alude al pasado, y con este es factible una división infinita. Sin embargo, en el caso del movimiento, es todo lo contrario: es inseparable. Expresa un cambio en la duración o el todo. Es una traslación en el espacio. Con ello, el movimiento pretende proporcionar una sensación de continuidad.

El cine retomará eso para reproducir instantes fortuitos que susciten una impresión secuencial. Para ello, es factible usar la terminología de Alain Badiou de “cuenta-por-uno” (2003, p. 34). Su propósito es adjuntar los talentos de un todo, ese múltiple puro. Es ineludible considerar que el movimiento no será posible si no se producen cortes. Estos son sus elementos materiales inmanentes, que se efectúan en ese todo. Esto ocasiona que ya no se remita a un tiempo real, sino a uno ideal, en el que se omiten particularidades heterogéneas que no provocan esa secuencialidad limitada del cine.

Al retomar esta definición del movimiento, se confronta con *Jarjacha. El demonio del incesto* (2000) para realizar un estudio conveniente, que sintetice los instantes privilegiados o lo que Bergson designa como poses, elementos formales trascendentes. En el largometraje, son notorios esos patrones durante la grabación: comprende lo más importante para ser incorporado en el guion fílmico. Verbigracia, en la toma del inicio, cuando se exhibe en un fondo negro y en mayúsculas el título “Qarqacha” en una primera línea y el subtítulo “El demonio del incesto” con letras más reducidas, es contundente la aproximación desde la presentación del todo hacia el centro. Esto acarrea que las letras aumenten de tamaño, mientras que el marco desaparece paulatinamente. Esa fijación conllevará que el título resulte menos inteligible, a partir de una visión postrema.

Al reanudar esa toma, se origina un corte, que conduce al escenario de la película: un pueblo donde están niños en la vereda que se percatan del acercamiento de un carro. Este acontecimiento les suscita alegría y, de inmediato, extrañeza al cerciorarse de que la visita es de estudiantes de otra provincia. Se genera la impresión de confrontar con una cultura más civilizada y elitista que los marginará. Ellos son trasladados a un plano emergente, en el que serán apreciados no por su naturaleza, sino como objetos de análisis. En esa toma, las cámaras se encuentran más estáticas que lo tradicional, porque las entidades filmadas son las que causan movimiento. En el primer caso, los niños se allegan a la cámara, luego de que el carro ha hecho su recorrido horizontal hasta posicionarse delante de ellos. Al concluir, se realiza un corte y sigue la secuencia: los niños corren tras el vehículo de los estudiantes (en el mismo lapso: una tarde que oscurece).

No obstante, en el corte siguiente, se percibe una síntesis del espacio temporal, debido a que se enfocará desde otra perspectiva: ya es de noche y todo está opaco. Esto significa que han transcurrido horas en lo real, que han sido obviadas en cinco segundos de filmación, desde que aparece el automóvil por la carretera hasta que se observa que se desplaza nocturnamente para estacionarse en un pequeño pueblo poblado de plantas y tierra. La grabación continúa estática para concentrarse en cómo llega el coche a su destino establecido y se detiene. Son los objetos y las personas los que se movilizan. Predominará la captación en los gestos y los rasgos que representan cualidades humanas, como la de enfocar el rostro de asombro de los niños cuando los estudiantes bajan del carro, sus vestimentas, la noche, el semblante terrorífico de la Jarjacha, entre otras peculiaridades.

El movimiento es otro cuando la cámara produce la sensación de que quien está filmando es el personaje que camina (en primera persona); es decir, la impresión de que el movimiento lo hace un ser enigmático y peligroso o de una identidad ya conocida. Asimismo, la cámara es dinámica en el escenario. Las captaciones realizadas son múltiples y comprende varios objetos o personas; también, es posible con uno solo, pero en diversos ángulos, con cortes o deslizamientos.

Por ejemplo, en una escena de la película, se ejecuta la venida de un campesino a la casa del alcalde del pueblo, mas todo se desarrolla durante su ausencia. En el aposento, solo está su hija durmiendo en su respectiva recámara con las cortinas cerradas. Nadie puede ver qué ocurre adentro. El campesino se aproximará a ella. Se excitará por el agrado que le genera. La besará. Querrá tener sexo con ella. Será correspondido. Hasta que se presenta una interrupción por otros campesinos que vienen a reclamar por el alcalde, quien no se encuentra en casa. En ese instante, el hombre huirá y la hija del alcalde permanecerá sola de nuevo (Eusebio, 2000, min 18:00-23:00).

En esta toma, prevalecen secuencias en las que se corrobora la importancia de los cortes y el movimiento de la cámara (la traslación). En un primer momento, el enfoque hacia el campesino con el seguimiento pormenorizado que se le hace es sugestivo, sobre todo, cuando se finge la simulación de que quien graba es el mismo personaje, ya que la cámara es manipulada manualmente desde el ángulo reconocible y sin técnica cinematográfica. Ese detalle brinda más naturalidad a la toma. A la vez, considera este tópico, la mujer es captada al estar echada en su cama. Su fisonomía es revelada en extenso.

Enseguida, la cámara se fija detenidamente en lo que observa el campesino, sus cualidades y lo que hace. Una vez que ella despierta, se mostrarán diversas poses, con ángulos heterogéneos, de lo que va palpando el hombre: el desvelamiento de las prendas de la mujer, la mano que recorre todo su cuerpo, la expresión de ambos enamorados al comprometer sus pasiones. Se patentiza una dicotomía entre los colores de la ambientación: la oscuridad del cubículo y la iluminación que proviene del

exterior. Con esos contrastes, se halla un movimiento por cortes adoptan claridad y oscuridad. Se combinan cuando se ve la cama adherida a la ventana cubierta por la cortina.

El cuadro es una limitación que se extrae desde el todo, lo abierto y lo infinito, para que en él se produzca una asimilación de particularidades, por el operador “cuenta-por-uno” (Badiou, 2003, p. 34). Su intención es constituir un conjunto, naturalizar y limitar. Hacer “un sistema cerrado” (Deleuze, 1994, p. 27) induce a que se erija un nexo entre hechos, secuencias, personajes, ideas, sonidos, visiones, decorados, accesorios, etc. Esto permite que el filme tenga una continuidad particular y no se incluya en un todo natural sin sentido. Verbigracia, en la escena inicial de la película (Eusebio, 2000, min 1:00-6:20), los estudiantes buscan alojamiento de noche.

Para conseguirlo, tendrán que encontrarse con una cruz, un hombre que camina misterioso sin rumbo alguno y una casa deshabitada (nadie interactúa con ellos al anunciarlos), hasta llegar por fin a una casa donde está una mujer sollozando por la muerte de su hermano menor, quien se halla echado en una pequeña tumba, con seis velas en el cabezal y dos pedazos de algodón introducidos en los orificios nasales. La señora les confiesa que nadie en el pueblo los acogerá, pero ella, al sentir compasión por ellos y nostalgia por la muerte del menor, les brindará respaldo. Toda esta toma se basa en la captura del transcurrir de la noche al día siguiente. A ello, se le complementa la música tradicional de la provincia, compuesta de suaves y pausados sonidos instrumentales; a la vez, se escucha el chirrido de los grillos.

Todos estos elementos son propicios con estas culturas confrontadas: la de los provincianos, que cuentan con una forma distinta de organización social (el no recibir a forasteros, el pernoctar dentro de sus casas por mucho tiempo y el someterse a un mito, como el de la Jarjacha), y la de los estudiantes, que se afianzan más en su tradición, ya que ellos van como investigadores de una cultura que se rige de la pobreza, la ignorancia y la violencia política. Para su funcionalidad, se seleccionan dos sujetos para determinar el encuadre: el hombre somnoliento y el hermano muerto, quienes son previamente analizados con reciprocidad por el desconocimiento de la procedencia de sus estados anímicos.

Se deduce que han sido víctimas de la Jarjacha, aunque la confirmación de ello no es segura sin que no se haya cerciorado con el desarrollo de la trama. El hombre somnoliento no tiene un rumbo establecido, no escucha al resto, camina de frente sin avisar ni asustarse. Simula estar sometido a un encantamiento, pese a que todavía muestra indicios de racionalidad. De ello, se infiere que el niño muerto fue atacado con ferocidad por la misma criatura terrorífica, debido a que no se reconoce la manera como ha sido atacado ni se evidencian rastros de sangre como lo hace siempre la Jarjacha, que muerde a sus víctimas.

Un último elemento percibido en el encuadre es el uso de la noche como situación temporal. La impresión no es la misma que por el día. Las particularidades

comprendidas en conjunto se articulan explícitamente e infunden un impacto al receptor de modo heteróclito. Todos estos talentos oscuros se asemejan y remiten, metonímicamente, a la imagen de la Jarjacha. Todo ocurre allí. Ese mito está plasmado en esa tradición.

Adherir patrones para la secuencialidad de un filme provoca también obviar otros pormenores. Con ello, se erigirá “una desterritorialización de la imagen” (Deleuze, 1994, p. 31), un fuera de campo a partir del encuadre que se hace del todo. De la misma secuencia, se ha omitido la participación de otros personajes (más que de los tres estudiantes, la señora que los acoge, el hermano muerto y el hombre poseso), que pudo resultar eficaz, aunque redundante para dilucidar la no permanencia de los exploradores y la tradición de la Jarjacha. Asimismo, se hubiera explicado el comportamiento del somnoliento y contado el motivo desde otra perspectiva recóndita.

Los diálogos fueron sustanciales y, en ocasiones, innecesarios, como el del estudiante enojado que vocifera al no encontrar alojamiento: “¡Maldita sea! ¡Es que acaso nadie vive en este pueblo!” (Eusebio, 2000). Realiza ese comentario mientras baja violentamente el brazo derecho dos veces, para voltearse ante sus compañeros. “Calma, calma” (Eusebio, 2000), le advertirá la mujer, lo tomará del hombro y los tres se alejarán de esa casa, donde la comunicación es inaccesible.

En ese caso, se prescinde de algo importante: un diálogo más, un intento de seguir la indagación u otra escena que la complementa. No obstante, la producción facilita el rol y ejecuta un corte con sencillez para trasladarse hacia otro ambiente: la casa donde está una señora llora por su hermano fallecido. De esa secuencia, se evaden otros elementos: el tiempo real, el tipo de focalización, el movimiento de cámara y los cortes en momentos privilegiados. Una vez que la señora los recibe, se apreciará a los estudiantes reposando y luego despertar por la luz del día. La música es la misma y se escucha apenas. No es tan fuerte en ese instante y mantiene su tonalidad. Esto produce en el espectador que no se generen altibajos emocionales, ya que aún no se desarrolla una escena que distinga el desenlace de la historia.

El plano y el montaje en la *Jarjacha*

El plano es una delimitación o una “porción de espacio” (Deleuze, 1994, p. 44). Para Epstein, “es un corte móvil, es decir, una perspectiva temporal o una modulación” (Deleuze, 1994, p. 43). Todo ello se logrará si existe “una sucesión infinita de pasos de sentido” (Lacan, 1998, p. 126), debido a que cada uno de los segmentos agrupados coincidirá. Esa unión conllevará que la película opte por un sentido. Será funcional para el encuadre del conjunto y el todo. Igualmente, esto es contabilizado al crear un sistema de particularidades múltiples en común con el operador del “cuenta-por-uno” (Badiou, 2003, p. 34).

En el largometraje, se muestra la manera de confluir grupos apartados y heterogéneos, que se complementan por un mismo fin y por encontrarse en una determinada

topografía: una zona andina. Se aprecian cuatro casos que permiten la secuencia de la trama. Estos se configuran paralelamente para luego adherirse a un todo, que es la derrota de la Jarjacha.

En una primera instancia, está el capataz, abusador del pueblo, quien abusa de los campesinos y suscita pobreza por el robo de dinero. A la vez, es la Jarjacha, símbolo opuesto a lo que funge de gobernador-generator del pánico.

En una segunda, se detecta el pueblo sometido a un alcalde que no les proporciona beneficios. Están afiliados a la religión y requieren justicia, así sea con violencia. Ellos pretenden una renovación política, que rija su comunidad con eficacia. Esta será posible con acuerdos colectivos.

La tercera ocasión en la que se exhibe esta situación es a través de los estudiantes de Antropología, quienes poseen una cultura diferente para los pobladores. Buscan indagar los principios sociales y políticos que originan escasez en ese ámbito de la sierra.

Para finiquitar, se halla la pareja que está pecando, que será la causa por la que el pueblo ataque a quienes han transgredido la ley.

También, es contundente el desarrollo de temas ambivalentes. Primero, está el binomio justicia-injusticia. Esa peculiaridad se asumirá por los habitantes del pueblo y la Jarjacha (o el capataz), ya que los dos son víctimas y partícipes de esas secciones. Segundo, de ese caso, es notoria la oposición de religiosidad-violencia, que implica la producción de pánico y terror por sus formas de actuar. Uno de ellos busca la igualdad por la violencia física de los agresores, mientras que el alcalde atenta contra los principios humanos: propicia el incesto, causa pobreza a su pueblo y mata de noche por placer encubierto como la Jarjacha. Estos generan el caos en los estudiantes, como ocurre cuando están agrediendo al alcalde y su hija en medio de todos, con azotes, piedras e insultos (Eusebio, 2000, min 47:00-50:00).

Otro conflicto expuesto surge durante el romance de los dos jóvenes campesinos (Eusebio, 2000, min 14:00-15:30), que inicia cuando el muchacho la observa con deseo; entretanto, el padre descansa bajo la sombra de un árbol. Le tira dos piedritas con suavidad en la espalda para captar su atención. Ella le responde con una en el pecho, aventada con molestia y fuerza. Él solo sonríe. Se le acerca por detrás con sigilo y empieza a abrazarla con imponencia. Se resistirá y lo lanzará al gras. Él insistirá: reitera su accionar, aunque no durará mucho tiempo. La mujer gritará “¡papay, papay!” (Eusebio, 2000). Entonces, el capataz despertará. Ambos disimularán y se alejarán del escenario, como sucede con los tratamientos ambivalentes.

A lo largo de la historia, se exterioriza lo adverso que permite que la trama consiga el desarrollo anecdótico de la intención del autor. De lo recatada que fue la hija del alcalde, se notará un acceso a estar con el campesino libidinoso cuando ingresa a buscarla en su aposento. Todo ello se manifestará en diversos encuadres, tomas y

planteamientos. Al respecto, Gilles Deleuze argumenta lo siguiente: “El plano-secuencia (porque hay muchas clases) ya no implica ninguna profundidad, ni de superposición ni de penetración: por el contrario, proyecta todos los planos espaciales sobre un único primer plano que pasa por diferentes encuadres” (1994, p. 47). Todo es desarrollado en un mismo plano. En ese caso, el lugar delimitará que las acciones se realizan en torno a un ambiente específico y un eje que tiene una tradición mítica, una creencia religiosa y un modo de actuar ante las injusticias morales, sociales y políticas.

El montaje permite distinguir la composición y la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo. Esta operación reincide en ellas para desprender el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo, que se asume como lo abierto. El movimiento de la cámara se encuadra en una sola imagen para expresar el todo, que llegará a ser simultáneo, ya que muestra dos situaciones o más para explicar un hecho exclusivo. Deleuze denomina a este tipo de montaje “el montaje concurrente o convergente” (1994, p. 54), que permuta los momentos de acciones disímiles que conseguirán coincidir; mientras más correlativas sean las acciones, mayor será la velocidad en que se alternan (montaje acelerado).

Un ejemplo notable es cuando los jóvenes estudiantes tienen su primer encuentro con la Jarjacha y huyen para avisar a los pobladores. En los siguientes seis segmentos, se aprecia cómo van interviniendo los personajes, las tomas y los tópicos según la necesidad del caso. Con ello, las secuencias adoptan un sentido auténtico.

Situación 1. Es de noche, el campesino que sedujo a la hija del alcalde está caminando solo, cantando, asustado y mirando aterrorizado por todos lados; hasta que escucha los rugidos constantes de la Jarjacha. Al oírlos, empieza a vociferar palabras de provocación a su enemigo, golpeando con un látigo al piso; tropieza varias veces y huye ante la desesperación (Eusebio, 2000, min 50:45-52:50).

Situación 2. Los estudiantes colocan unas velas en la parte superior del aposento para iluminar el ambiente. Después, los dos jóvenes duermen. La mujer está preocupada. Despierta a uno de sus amigos para que la acompañe a ver qué sucede afuera. Salen. Ivonne le pide, en un determinado sitio, que la espere. Ella cambia de dirección y continúa su ruta con una linterna en la mano. El joven también permanece con uno de esos aparatos portátiles a la expectativa (Eusebio, 2000, min 52:50-55:20).

Situación 3. Va apareciendo la Jarjacha paulatinamente. Sigue al estudiante que se mantuvo solo a espera de su compañera. El joven se queda estupefacto e inmobilizado. El monstruo se aproxima y le escupe en el rostro. Esto le acarrea una paralización. La Jarjacha se le allega por detrás y clava sus mandíbulas en el cráneo, hasta matarlo (Eusebio, 2000, min 55:20-56:20).

Situación 4. Ivonne se cruza con la Jarjacha, quien está de espaldas, luego de haber masticado el cerebro del joven que la acompañó y tomado su sangre. La criatura se le acercará, pero ella le muestra un pequeño espejo que conlleva que el monstruo vea su

imagen. Eso produce que el espécimen se retuerza sobre sí mismo, rugiendo. La estudiante escapa, mientras busca a su amigo Sebastián, que no se retiró de la casa (Eusebio, 2000, min 56:20-58:00).

Situación 5. Ivonne le cuenta la trágica muerte de su compañero a Sebastián, a causa de la Jarjacha. Ante eso, él huye desesperado a localizarlo. Lo encuentra muerto y se escapa llorando de terror (Eusebio, 2000, min 58:00-1:00:00).

Situación 6. La chica sale despavorida a hallar a Sebastián. Al poco rato, aparece la Jarjacha detrás de ella. Ella sigue corriendo. Su amigo la busca sin cesar, clamando su nombre. Ivonne continúa su trayecto. Se cruza con dos pobladores que caminan tapados. Les pide ayuda, aunque no le obedecen. Al rato, se reencuentra con Sebastián y solicitan apoyo a los pobladores (Eusebio, 2000, min 1:00:00-1:01:25). En estas seis escenas, la música se irá adecuando a la situación, se tornará más lenta cuando haya mayor tensión; entretanto, al articularse mayores desórdenes y violencia, la música será más apresurada o se desvanecerá.

Con ayuda del montaje, se retoman características de la topografía, los temas y los personajes; en especial, de la Jarjacha. Esta criatura irrumpe las leyes. Carece de criterio para discernir lo religioso: todo le está permitido. Ha asesinado a muchas personas. Esto es propio del sadismo y el goce que se crea al repetir patrones.

Con el transcurso de la historia, es reconocible en este espécimen los siguientes caracteres: su vestimenta negra que le cubre el rostro con una capucha, su dentadura filuda (ensangrentada si ha matado a alguien), su forma de atacar (muerde la parte trasera de la cabeza, la mastica y bebe su sangre), su aparición nocturna (cuando ocurre una violación ante la ética de las personas o un acto injusto que se convierte en pecado), el poder de sus escupitajos (producen la inmovilidad total de su víctima), el sonido que emite durante la cacería (similar al de una bestia), su manera de fenecer (solo al clavársele un pico en el cerebro) y su representación (la máxima autoridad de ese pueblo). En ese sentido, se observan contradicciones semánticas por la configuración ontológica del alcalde con la Jarjacha. El primero infunde respeto, modelo político y social; y el segundo muestra desorden, alteridad, temor, pánico, violencia (opuesto al primero).

La diferenciación temporal como distanciamiento entre la realidad y lo real

En *Jarjacha. El demonio del incesto*, se exhibe un tratamiento temporal que no resulta novedoso, pero sí efectivo para sus propósitos cinematográficos que son, ante todo, crear un aspecto de desconcierto en los personajes extranjeros (por lo tanto, en el público no asociado con ese ambiente representado) y una introspección descuidada, ya que lo que se privilegia es la acción y cómo se va develando paulatinamente el origen de la desgracia que pasa ese pequeño pueblo.

La consolidación del lenguaje audiovisual está basada en la imagen-movimiento que es un constante presente, a través del cual la duración de todo un largometraje es un

conjunto orgánico de instantes que, sin embargo, efectúan que la totalidad constituida no se vuelva cerrada, sino abierta. En cada uno de estos, diferentes entre sí, radica una posibilidad para una secuencia, absolutamente nueva. (Deleuze, 1994, pp. 18-20)

Existen “instantes privilegiados” (Deleuze, 1994, p. 19) en los que su singularidad cualitativa contrasta con los instantes ordinarios que se manifiestan por una simple acumulación cuantitativa. Esa ambivalencia se aprecia en *Jarjacha*, a través de los planos.

Desde un comienzo, el filme plasma el distanciamiento representativo de los estudiantes foráneos en relación con el nuevo espacio adonde han llegado. Este propósito intenta lograrse con la perplejidad de los personajes. Así, la película inicialmente adopta un instante introspectivo (no en sentido de reflexión, sino de espasmo), mediante el cual la temporalidad interna de la persona (la realidad) se contrapone con la temporalidad externa de la naturaleza (lo real). En consecuencia, se erige una tensión en ese proceso. Esta temporalidad personal es explícita como un avance gradual que suscita que se produzca en el espectador una identificación con el personaje, porque empieza a recorrer un ambiente innovador. Por otra parte, ese distanciamiento no solo resulta de ese entorno, sino de otras realidades de los pobladores, ya que la exposición de ellos difiere de la previamente instaurada.

La desconfianza de la comunidad no solo se patentizará por los estudiantes, sino que primordialmente se revelará por la restricción hacia ellos mismos, debido a que la no accesibilidad a un hospedaje es palmaria en las primeras secuencias. Sin embargo, esa percepción es inexistente en la escena posterior para después reintegrarse². La criatura desaparece por la mañana, cuando todo está amainado y regresa por las noches cuando prevalece el conflicto. Si bien el desencuentro de realidades se predispone, el que motiva deliberadamente esa actitud es el alcalde del pueblo, debido a que la transgresión a las bases sociales es realizada por parte de él. Se pretende evadir el incesto. No se exponen instantes privilegiados que al menos sugieran que el infractor es el regidor del pueblo, sino que existe un propósito de ennoblecer su déspota autoridad para dirigir la observación hacia ese rubro y no a su actitud libidinosa.

Una prueba de lo anterior está al inferir que la infracción se produce por la hija del alcalde con su primo. Ante ese aspecto, la atención del espectador se enfoca en obviar otra posibilidad. Esos instantes que abarcan al alcalde son conjuntamente de índole ordinaria. El encubrimiento de esta parte importante del largometraje ha sido realizado con la misma estrategia que efectúa el escritor Édgar Allan Poe al esconder un documento en su narración “La carta robada” (1844).

² La falta de credibilidad de los pobladores es efectiva en todo momento, a excepción de las horas diurnas. Esto es consecuencia de que la noche les causa inestabilidad, sobre todo, con la posible interceptación de la *Jarjacha*. En ese lapso, se trata de alejar a todo agente singular. El demonio del pueblo no es ordinario, a pesar de estar en la representación de esa colectividad. Aparece cuando se comete el incesto. Esta divergencia ocurre durante esas horas también porque el objetivo de la película es aterrorizar. Para esos casos, lo nocturno adquiere un valor propicio para su complementación y su funcionalidad.

Casi al final de la película, se manifiesta una destacable conjugación entre instantes privilegiados y ordinarios. Esa escena se sintetiza en las siguientes acciones:

- 1) La muerte del alcalde incestuoso conlleva que su espíritu retorne a tratar de cumplir venganza contra el pueblo que lo ha enjuiciado.
- 2) Los estudiantes son unos de los primeros a quienes atormenta ese espíritu. Muere uno de ellos.
- 3) Los dos compañeros sobrevivientes piden ayuda a la comunidad ante esa amenaza.
- 4) Los pobladores se reúnen y comienzan a emprender la caza del demonio del incesto.
- 5) El espécimen está por asesinar a uno de los pobladores que fue el causante directo de su ajusticiamiento.
- 6) Los pobladores salen a rescatar a ese hombre y matan al responsable con el golpe de un pico en la nuca.
- 7) Los dos estudiantes con vida quedan perplejos ante las acciones que se desarrollaron y miran atónitos el paisaje. Con esa escena, termina *Jarjacha. El demonio del incesto (2000)*.

La tensión entre los distintos modos de abordar los tiempos es efectiva. El espectador se compromete con la continuidad que debe ser diferente, en tanto los cortes y la yuxtaposición de los instantes temporales recrean la experiencia de cada personaje involucrado, aunque esta es la misma en todo (el encuentro con el espíritu), a excepción del final, en el que el conocimiento de los estudiantes (fundado en la perplejidad) se desliga del de los pobladores. Por consiguiente, la quietud que provoca el demonio del incesto es articulada por el transcurrir paulatino del tiempo personal. La única afección se genera en el receptor, ya que el tiempo exterior de la naturaleza no se altera. Con esto, se logra señalar el distanciamiento entre la realidad y lo real. Este no sucede solo con los estudiantes foráneos, sino también con la comunidad: se convierten en víctimas de ese acontecimiento, pero sin que ello implique una aceptación consentida. Entonces, no basta con conocer para apropiarse de una tranquilidad natural, sino que ese instante debe contar con particularidades que originen una tolerancia.

En los estudiantes sobrevivientes, la desolación es mayor: la última escena muestra cómo se impone el mundo no aprehendido a la representación siempre limitada que de él se tiene. Si el mundo es exacto, el entendimiento no lo es. Esta incompatibilidad comprende no solo una tragedia intelectual, sino que resulta factible de forma simbólica por el distanciamiento que ha tenido como víctima mortal a uno de los investigadores. Asimismo, en el caso de los pobladores, se hallan las víctimas, aunque la situación es distinta, porque los estudiantes no pertenecen a ese territorio: son ajenos a este. Por

ende, la muerte de uno de ellos tendrá una interpretación heteróclita en función de la acontecida en los pobladores: simbólicamente, se deduce que la representación exógena y la nativa son insuficientes para asir el elemento externo que permite su desarrollo (lo real). El cuerpo es el significante que se arriesga a esa disyuntiva.

De la misma manera, existe otro tipo de disyuntiva en la escena final de carácter inmanente a la imagen: se encuentra un auge de barroquismo visual, con múltiples percepciones con respecto al momento en el que se ataca a la Jarjacha: la cámara muestra en la misma toma dos acciones diferentes: por un lado, la agresión concomitante y los rostros confusos de los dos estudiantes aún con vida. En ese lapso singular, se percibe la ausencia de un centro: recurso típico de la escuela barroca³. Se presentan las dos realidades asumidas por los personajes, donde lo real (causante de estas concepciones) se obvia para que después se ponga en escena con imágenes del paisaje y, en específico, la luna.

Ese barroquismo no se restringe al trasfondo conceptual, sino que ese carácter se manifiesta en las últimas tomas. El maquillaje grotesco del rostro del demonio del incesto y el tratamiento de la luz hacen que lo expuesto resulte repulsivo. Es decir, se muestra lo real como lo inadecuado y poco beneficioso para la humanidad.

En relación con el tema de lo temporal, en el cine contemporáneo, es habitual producir imágenes-movimiento, que crean un conjunto abierto. Es frecuente que predomine una expectativa por lo nuevo. En *Jarjacha. El demonio del incesto*, el término de la historia no muestra una conclusión, sino que se atribuye un final abierto que no asevera las peculiaridades posteriores que adoptarán los estudiantes en torno a los hechos ni con el pueblo: no se conoce si ellos se adaptarán a ese nuevo mundo (no incluido anteriormente), como ocurrió con su fallecido compañero, o si habrá una adecuación intelectual en función de los acontecimientos vividos.

En el transcurso del filme, se constata una ruptura cognoscitiva, caracterizada por el mundo que se sobrepone notoriamente en la capacidad representativa. Con el uso de los instantes temporales y la diferencia que se plasma entre un tiempo interior personal y uno exterior natural, se logra el objetivo. En la película, lo único consuetudinario y consistente es la perplejidad como evidencia de la distancia y limitación del entendimiento humano.

Precisiones finales

El movimiento de la cámara permite detallar particularidades de acuerdo con las exigencias del momento, los personajes y las ambientaciones. Los cortes producidos exigen una secuencialidad de la historia en un marco ideal. Esto provoca la ruptura del tiempo real y la búsqueda de poses de instantes privilegiados. En *Jarjacha*, existe dominio de los contrastes de colores que connotan la correspondencia de las

³ En relación con esa pretensión de anular la centralidad, se otorga relevancia a las acciones externas.

circunstancias terroríficas o pecaminosas con las oscuras y situaciones sustanciales o vivificadoras con las de la claridad.

Entretanto, el encuadre facilita la consideración de los talentos que rigen la secuencialidad de la historia filmada, pero queda un fuera de campo que conlleva conocer la totalidad del plano. En la *Jarjacha*, prevalecen escenas redundantes, como también es patente la no existencia de fuentes, datos y diálogos medulares que informarán al espectador y lo abstraerán en ese mundo mítico.

Para la construcción del plano, es insoslayable la agrupación de los elementos que suscitan la captación de la historia. Estos son múltiples y se conectan entre sí, ya que su desarrollo tiene como finalidad avanzar las secuencias que poseen en común. En esta película, es indefectible el trabajo del capataz (la Jarjacha), el pueblo, los estudiantes de Antropología y la pareja que acarrea el adulterio.

Por otro lado, el montaje logra que se conozca un conjunto de la totalidad inmersa en el plano. Con ello, es factible el análisis de temas, personajes, espacios, tiempos, etc. Conforme avanza la trama del filme, se cercioran diversos talentos dispersos en la configuración ontológica del demonio del incesto, que han sido indispensables para su composición: se observa lo que hace, cuándo aparece, cómo ataca, cómo se le derrota y qué es lo que hará.

En *Jarjacha*, el uso de las distintas maneras de corroborar la temporalidad crea una separación entre la realidad y lo real. Esta se muestra con un avance paulatino y con una temporalidad natural. En el filme, no se encuentra un final contundente con respecto a los estudiantes, sino un final abierto, en el que el porvenir de los personajes depende de dos posibles vías por las que deben dirigirse: asimilan la carencia de representación del nuevo lugar adonde han llegado o aceptan y se adecúan a ese modo auténtico de vivir.

Referencias

- Badiou, A. (2003). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- Deleuze, G. (1994). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Eusebio, M. (Prod.) (2000). *Jarjacha. El demonio del incesto* [Película]. Ayacucho, Perú: Melintón Eusebio.
- Lacan, J. (1998). *El seminario. Libro 5. Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Tomo II. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.