

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



La ficción cinematográfica como representación y propuesta explicativa de coyunturas de anomia social conducentes al homicidio: análisis morfológico y semántico de los relatos de las películas *La boca del lobo*, *Sin compasión* y *Bajo la piel*, correlatos del Perú de las dos últimas décadas del siglo XX

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

AUTOR

ARNALDO YURI MUÑOZ DURAND

ASESOR

MIGUEL ANGEL TORRES VITOLAS

Lima, Octubre, 2018

RESUMEN DE LA TESIS

La presente investigación se justifica por la necesidad de revalorar la teoría de Marc Ferro, que sustenta el valor del cine como fuente para el conocimiento histórico y las realidades sociales y culturales. Eso es lo que nos proponemos con el análisis narrativo, morfológico y semántico de las películas peruanas *La boca del lobo*, *Sin compasión* y *Bajo la piel*, que estimamos hipotéticamente representativas y explicativas del fenómeno de anomia social conducente al homicidio, intensificado durante las dos últimas décadas del siglo XX en el Perú. La teoría implica una visión multidisciplinaria, que compromete la intervención de otras ciencias como la sociología, la antropología, la filosofía, etc. La tesis tiene como objetivo demostrar la propuesta explicativa que ofrecen los tres films sobre el fenómeno social en mención. La teoría de Marc Ferro considera a cualquier película de ficción como un documento que, se lo proponga o no, proporciona información histórica a través de los distintos elementos dramáticos, materiales, artísticos, o simbólicos de su diégesis, lo que se confirma con el auxilio de otras fuentes de información. Cada film nos instala a su manera en un determinado momento del pasado, o de un presente historiable en el futuro. La tesis utiliza como instrumentos metodológicos el análisis morfológico de Vladimir Propp – precursor del estructuralismo-; la significación referencial, explícita, implícita y sintomática de la Teoría cognitiva aplicada al cine de David Bordwell, y la dialéctica. La conclusión principal afirma que los citados films conforman una trilogía cinematográfica a nivel narrativo estructural y semántico, que mediante una estrategia comunicativa propone como explicación que la frustración, el orgullo exacerbado y el honor mancillado fueron factores emocionales que de manera conjunta determinaron conductas homicidas entre jóvenes subversivos y soldados de las Fuerzas Armadas durante la guerra contrasubversiva de finales del S. XX.

A la memoria de mi adorada abuela paterna, MARÍA CASTILLO INFANTE, por el recuerdo de su inmenso amor, de su ejemplo de lucha, y de sus lindas historias que se convirtieron en verdaderas lecciones de vida... ¡cuánto te extraño!

A mi adorada madre EDITH DURÁN VÍA Y RADA, por su amor incondicional, su grandeza como ser humano, su ejemplar integridad, y su extraordinaria y admirable valentía para superar y vencer las adversidades de su salud.

AGRADECIMIENTOS

*A mi amigo y asesor de tesis **Miguel Ángel Torres Vitolas**, por su excelente conducción en la elaboración de la presente investigación.*

*A mi amigo y profesor **Gabriel Calderón Chuquitaype**, asesor con quien inicié esta experiencia.*

*A los guionistas **Augusto Cabada** y **Giovanna Polarollo**, por su amable disposición para absolver mis consultas.*

*A mis profesores **Augusto Tamayo**, **Emilio Bustamante** y **Celia Rubina** de la Facultad de Comunicaciones, por el aporte de sus valiosos conocimientos.*

*A los profesores **Aldo Panfichi** y **José Manuel Sánchez** de la Facultad de Ciencias Sociales, por ayudarme a profundizar mejor en su especialidad.*

*A mis amigos y maestros **Carlos Iberico** y **Julio del Valle** de la Facultad de Humanidades, por sus sesudas orientaciones académicas y bibliográficas.*

*A mi profesora **Amparo Huamán** del Departamento de Teología, por sus importantes y gentiles aclaraciones.*

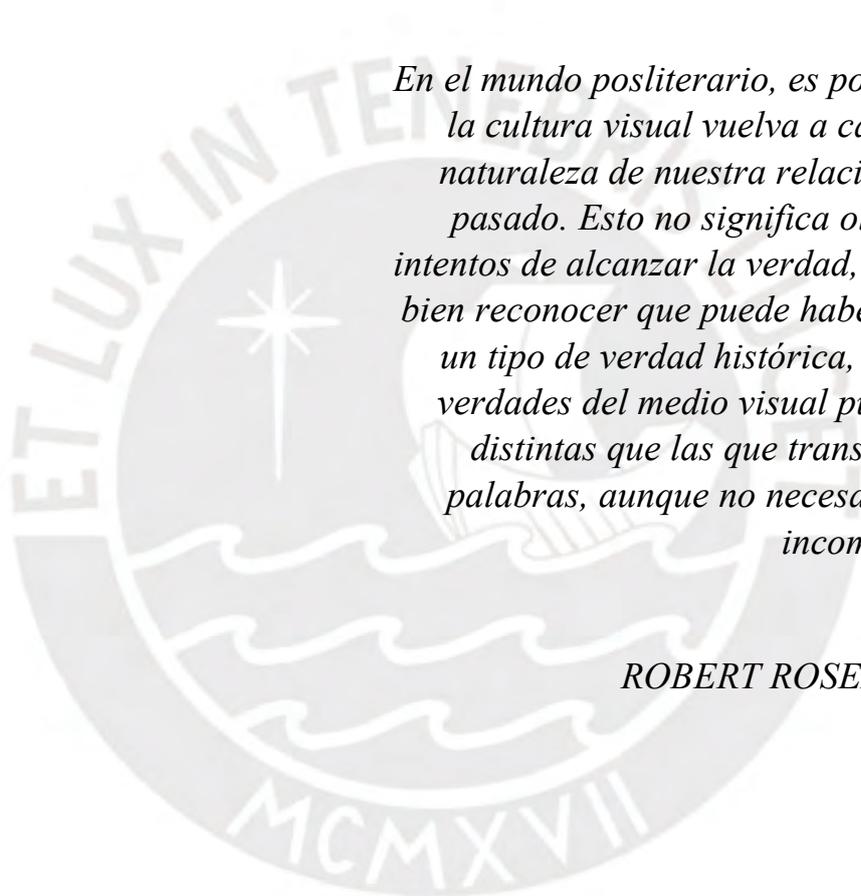
*A **Lizeth Hurtado**, por los plazos gentilmente concedidos para la culminación de este trabajo, y por su paciente espera.*

*A mi querida hermana **Karina** y a su generoso esposo **Federico Gutiérrez Aliaga**, por la importante ayuda material y financiera facilitada para la realización de la presente investigación y su sustentación. De igual forma a mi hermano **Erich**, por las innumerables veces que me prestó su laptop.*

*A la memoria de mi primo 'Perico' –**Pedro Honores Durán**–, por sus acertados consejos para el desarrollo de la presente tesis antes de partir.*

*A mis amigos los hermanos **Edy**, **Miguel** y **Daniel**, y muy en especial a sus señores padres, **doña Emigidia Herrera Chávez** y **don Edy Sánchez Berríos**, por ofrecerme muy gentilmente la hospitalidad de su casa los días que tuve que quedarme en Lima con motivo de esta investigación.*

*Y por supuesto, a todos mis mejores amigos, los de siempre, por su permanente aliento mientras duró la realización de este trabajo. Y entre ellos, a **Julio Frías Sotelo**, **Arturo Fernández Farro**, **Miguel Sánchez Flores**, **Miguel Sipán Velásquez** y **Luis Carpio Quispe**, por sus oportunos aportes para el cumplimiento de este propósito.*



En el mundo posliterario, es posible que la cultura visual vuelva a cambiar la naturaleza de nuestra relación con el pasado. Esto no significa olvidar los intentos de alcanzar la verdad, sino más bien reconocer que puede haber más de un tipo de verdad histórica, o que las verdades del medio visual pueden ser distintas que las que transmiten las palabras, aunque no necesariamente incompatibles.

ROBERT ROSENSTONE

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. Delimitación del objeto de investigación _____	12
2. Sinopsis de cada film _____	14
3. Justificación y pertinencia de la investigación _____	17
4. Hipótesis _____	18
5. Objetivos _____	24
6. El estado de la cuestión _____	26
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO	35
I. Relaciones entre cine, sociología e historia _____	35
1. Pluralidad de la teoría cinematográfica _____	35
2. El cine como representación socio-histórica _____	36
2.1. Concepto de representación _____	36
3. Principales teóricos de la representación socio-histórica en el cine _____	37
3.1. Krakauer: de Caligari a Hitler. una historia psicológica del cine alemán (1947) _____	37
3.2. Marc Ferro: el cine como contraanálisis de la sociedad _____	38
3.3. Pierre Sorlin: semejanzas entre el trabajo del guionista de cine y el del historiador _____	40
3.4. Robert Rosenstone: el cine, tan válido como el libro para el conocimiento de la historia _____	42
II. Estructuralismo y cine _____	43
1. Narratología _____	44
1.1. El análisis morfológico de Vladimir Propp _____	46
1.2. La presencia de la dialéctica como componente estructural _____	48
III. Cognitivismos y cine _____	49
1. La teoría cognitiva en el cine _____	49
2. Forma fílmica _____	51
3. Significado _____	53
IV. Tipos de significado _____	53
V. Teorías implícitas en las diégesis de las películas _____	53
1. Teorías filosóficas, y una psicoanalítica, implícitas en la diégesis de cada film _____	53
1.1. La ética militar en <i>La boca del lobo</i> _____	53
1.1.1. Teoría de la Guerra justa _____	54
1.1.2. Teoría de la Guerra sucia _____	55
1.2. La ética rebelde en <i>Sin compasión</i> _____	55
1.2.1. El pesimismo de Trasímaco _____	55
1.2.2. Interpretación anacrónica de la filosofía de Nietzsche _____	56

1.2.3. Eros y Tánatos en Bajo la piel _____	58
2. Teorías implícitas comunes a los tres films _____	59
2.1. Teoría de la anomia social _____	59
2.1.1. El honor como hipotético factor participante en la anomia social _____	62
2.1.2. La frustración como hipotético factor participante en la anomia social _____	63
VI. Contexto histórico social de las dos últimas décadas del siglo XX en el Perú. Crisis y violencia política en su máximo apogeo _____	63
1. Anomia social en el Perú de fines del siglo xx _____	65

CAPÍTULO II: METODOLOGÍA 67

I. Primer instrumento estructural: el análisis morfológico de Vladimir Propp _____	67
II. Segundo instrumento estructural: la dialéctica _____	68
III. Instrumentos semánticos _____	70
IV. Instrumentos documentales _____	73

CAPÍTULO III: ANÁLISIS NARRATIVO-ESTRUCTURAL Y SEMÁNTICO 74

I. ¿Existen elementos diegéticos comunes a las ficciones de <i>La boca del lobo</i> , <i>Sin compasión</i> y <i>Bajo la piel</i> que determinan una relación entre estas tres ficciones a nivel narrativo-estructural? _____	74
1. Aislamiento de partes constitutivas _____	74
2. Guía de observación de las funciones narrativas comunes a las tres películas _____	80
3. Enunciación de la sub estructura narrativa común _____	81
4. Funciones narrativas comunes no cronológicas morfológicamente importantes _____	82
II. ¿El elemento narrativo-estructural común puede asumirse como representación de alguna teoría propia de las ciencias sociales? _____	84
III. ¿Existe algún otro tipo de relación estructural entre estas tres películas? _____	87
IV. ¿Las confrontaciones discursivas que tienen lugar respectivamente en <i>La boca del lobo</i> y <i>Sin compasión</i> , determinan algún tipo de relación estructural entre estos dos films? _____	92
1. Contexto discursivo ético de <i>La boca del lobo</i> _____	93
1.1 Confrontación dialéctica de dos posiciones éticas _____	93
1.2. Falacias en el discurso del protagonista _____	95
1.3. Descalificación de la ética del protagonista _____	96
2. Contexto discursivo ético en <i>Sin compasión</i> _____	98
2.1 Confrontación dialéctica de dos posiciones éticas _____	98
2.2. Falacia en el discurso del protagonista _____	103

	2.3. Descalificación de la ética del protagonista _____	105
	3. Relación estructural de comparación entre <i>La boca del lobo</i> y <i>Sin compasión</i> _____	107
V.	¿El film <i>Bajo la piel</i> cumple una función explicativa acerca del fenómeno social representado en <i>La boca del lobo</i> y <i>Sin compasión</i> ? ¿De qué forma se efectúa la comunicación de esa explicación? _____	108
	1. Contexto discursivo en <i>Bajo la piel</i> _____	108
	1.1. Análisis _____	108
	1.2. Estructura narrativa del contexto discursivo de <i>Bajo la piel</i> _____	114
	1.3. Primer proceso dialéctico _____	114
	1.3.1. Falacia en el discurso del protagonista _____	117
	1.3.2. Propuesta explicativa del homicidio anómico en <i>La boca del lobo</i> y <i>Sin compasión</i> a través de <i>Bajo la piel</i> _____	118
	1.4. Segundo proceso dialéctico _____	121
	1.4.1. Período de equilibrio o adaptación conformista _____	121
	1.4.2. Período de desequilibrio o adaptación innovadora _____	124
	1.4.3. Consecución de la meta cultural _____	125
	2. Relación estructural semi dialéctica entre los contextos discursivos de <i>La boca del lobo</i> , <i>Sin compasión</i> y <i>Bajo la piel</i> _____	127
VI.	¿Existen otros trasfondos teóricos, ideológicos o filosóficos en las ficciones objeto de estudio? _____	127
	1. Subyacente confrontación ideológica entre la Guerra justa y la Guerra sucia en <i>La boca del lobo</i> _____	128
	1.1. Descalificación de la teoría de la Guerra sucia _____	130
	2. Subyacente confrontación entre interpretaciones de la filosofía de Nietzsche y de la biblia en <i>Sin compasión</i> _____	131
	2.1. Descalificación del trasfondo filosófico pseudo nietzscheano en <i>Sin compasión</i> _____	136
	3. Confrontación subyacente entre Eros y Tánatos en <i>Bajo la piel</i> _____	137
	3.1. Identificación de Eros y Tánatos con respectivos períodos de racionalidad y desviación anómica _____	142
VII.	¿Los discursos diegéticos de las películas objeto de estudio son representativos de expresiones ideológicas del contexto histórico-social del Perú de las dos últimas décadas del siglo XX _____	143
	1. Significados sintomáticos en <i>La boca del lobo</i> _____	143
	2. Significados sintomáticos en <i>Sin compasión</i> _____	144
	3. Significados sintomáticos en <i>Bajo la piel</i> _____	145
VIII.	¿Existe alguna investigación histórica que de cuenta de la ocurrencia en alguna otra sociedad del fenómeno de anomia social conducente al homicidio que explican nuestras tres películas? _____	147

CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES _____ 152

BIBLIOGRAFÍA _____ 155



INTRODUCCIÓN

El filósofo y antropólogo Ian Jarvie, en su artículo *Seeing through Movies* (1978), descalificaba al cine para hacer historia con sentido porque no considera

the discipline of history as being a descriptive narrative of what actually happened. [...] history is mostly debates between historians about just what did exactly happen, why it happened, and what would be an adequate account of its significance [...]. An historian could embody his view in a film, just as he could embody it in a play [...] but how could he defended it, footnote it, rebut objections and criticize the opposition” (1978: 378)¹.

El historiador norteamericano Robert Rosenstone rebate a Jarvie afirmando que la cantidad de información valedera para el trabajo historiográfico en un film, “depende de la definición que adoptemos de ‘información’, porque, a su manera, una película incluye una riquísima carga de datos” (1988: 97); y que “Si un texto escrito es capaz [de omitir mencionar el campo de debates en que se sitúan] [...] y todavía se lo considera historia, seguramente una incapacidad para ‘debatir’ no puede excluir la posibilidad de hacer historia en cine” (1988: 98). Además, a pesar de las convenciones artísticas que el cine exige, “no hay razón por la que no pueda hacerse una obra [...] sobre cualquier tema histórico [...] que se mantenga dentro de los límites de la precisión histórica” (Rosenstone 1988: 98),

La presente investigación añade y sustenta que es posible interpretar determinadas acciones dramáticas de personajes, como representaciones de fenómenos sociales estudiados por la sociología y la historia; y que la repetición de un fenómeno social específico en más de una película puede permitir mediante un conveniente análisis de esos films, y con el auxilio de fuentes historiográficas pertinentes, el desentrañamiento de propuestas explicativas sobre el mismo, que generen el interés investigativo de historiadores, sociólogos y estudiosos de otras disciplinas.

¹ ... la disciplina de la historia como una narrativa descriptiva de lo que actualmente pasó [...] la historia consiste mayormente en debates entre historiadores acerca de lo que exactamente pasó, por qué pasó, y cual sería un relato adecuado para su significación [...]. Un historiador podría plasmar su visión en una película, como podría plasmarla en una obra teatral [...], pero, ¿cómo podría defenderla, poner notas al pie, rebatir objeciones y criticar a la oposición?

Se deduce entonces que nuestra postura se inscribe en la corriente de pensamiento que sostiene que “el carácter codificado de construcción, que define al discurso artístico no excluye forzosamente las referencias a la realidad” (Stam 2001: 373). Al interior de ella se ubica la teoría cinematográfica que fundamenta la validez del cine como fuente para la investigación y la reflexión histórica, sustentada desde los años setenta por el historiador y realizador francés Marc Ferro. Uno de sus discípulos destacó que

a partir de los años setenta y, sobre todo, durante la pasada década [ochenta], una serie de historiadores han ido acometiendo el estudio del fenómeno cinematográfico desde unas perspectivas más sociológicas que estrictamente fílmicas. Por otra parte, el estudio del cine como mero arte es, hoy por hoy, una materia algo estática; mientras que su profundización como reflejo de las mentalidades de la sociedad y como materia auxiliar de la Historia resulta una ciencia más dinámica, en constante evolución y desarrollo metodológico. Sobre el arte de las imágenes fílmicas – movimientos, estilos, escuelas, grandes autores... – está casi todo prácticamente escrito y discutido, pero acerca de sus posibilidades investigativas –las relaciones entre Cine e Historia–, queda mucho camino por andar; es más, resulta todavía un pozo sin fondo (Caparrós Lera 2007: 25) [el subrayado es mío].

¿Y cuáles son las premisas fundamentales de la teoría defendida por Marc Ferro? Las siguientes: “¿La hipótesis?: que el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga naturalista o pura fantasía, es historia. ¿El postulado?: que aquello que no ha sucedido (y también, por qué no, lo que sí ha sucedido), las creencias, las intenciones, la imaginación del hombre, son tan historia como la historia” (Ferro 1995: 38). Citemos algunos ejemplos:

En *Ladrón de bicicletas* (1948), el drama vivido por Antonio debido al robo de su bicicleta, nos pone al tanto del enorme valor que adquirieron los escasos medios mecánicos de transporte entre la gente de la Italia de la posguerra, aquejada por la crisis de las fuentes de energía, así como por una economía deprimida en extremo y el desempleo. Son características propias de la realidad italiana de aquel período que el relato del film ilustra; en *Ciudad de dios* (2002), la trama exhibe las violentas relaciones de poder basadas en el tráfico de drogas al

interior de la favela que lleva el nombre del film. La sensación de realidad de tal problemática es apoyada por escenas como aquella de la explicación de la voz en off, con la ayuda de croquis de zonas urbanas, sobre la dinámica de ese comercio ilícito en el Brasil de los años sesenta. Y reforzamos aún más la sensación de realidad al encontrar que el origen de la historia se encuentra en la novela homónima de Paulo Lins, basada en hechos reales; el supuesto heroísmo con el que son representados los colonizadores del lejano oeste en los westerns norteamericanos, revela la visión etnocéntrica de sus realizadores hollywoodenses, que parecen carecer de la más mínima conciencia sobre la gravedad del genocidio perpetrado contra los aborígenes de Norteamérica; el género western es entonces, testimonio de un momento histórico arcaico en la evolución de la reflexión ética sobre la dignidad humana; en la película peruana *Alias la Gringa* (1991), son elocuentes las imágenes de las pintas, las arengas, los murales y las banderas rojas con la hoz y el martillo en el pabellón de los senderistas en el penal del Frontón, signo de una época de difícil control del fanatismo subversivo, en la que las imágenes fílmicas instalarán in situ a futuras generaciones de espectadores. En los cuatro films, como en cualquier film, tenemos elementos materiales y conceptuales relativos a aspectos de hechos históricos, que nos permiten un mejor conocimiento y comprensión de esos hechos.

Toda película, se lo propongan o no sus productores y realizadores, es un reflejo directo o indirecto de un determinado tiempo y un espacio, de una sociedad y una cultura, de un espíritu individual o colectivo, de una conciencia o un inconsciente. “El filme sería entonces un ‘contra-análisis’ de la sociedad. [...], abre perspectivas nuevas sobre lo que una sociedad confiesa de sí misma y sobre lo que niega, pero lo que deja entrever es parcial, lagunario y sólo resulta útil para el historiador mediante una confrontación con otras formas de expresión” (Sorlin 1985: 43), como las historias oficiales y los distintos tipos de fuentes auxiliares de las historias oficiales.

El análisis del film, entonces, exige encontrar con el apoyo de esas otras formas de expresión, nexos con contextos histórico sociales, ya sean expresos o subyacentes, desde dentro o fuera de lo artístico, desde la diégesis o la

extradiégesis, porque el cine “no cuenta sólo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento socio-histórico que permite. Así se explica que el análisis no considere necesariamente al conjunto de la obra, sino que puede basarse en fragmentos, examinar ‘series’, establecer relaciones” (Ferro 1995: 39).

Esta línea teórica regirá el desarrollo del análisis de un grupo de películas que, hipotéticamente, aporten una propuesta de explicación acerca de algún aspecto importante de un fenómeno social de trascendencia, una propuesta explicativa revelada estratégicamente mediante un determinado mecanismo comunicativo.

1. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE INVESTIGACIÓN

Un primer criterio de selección de las películas que deberán ser analizadas, será el de la elección de un determinado tipo de circunstancias de importancia histórica al que tales películas representen. No será necesario ir lejos, podemos elegir la circunstancia más próxima y más apropiada al mismo tiempo, cual es el caso del Perú de las dos últimas décadas del Siglo XX, cuya cinematografía se preocupó por reflejar en un buen número de cintas las graves problemáticas que lo aquejaron. Se trató de una sociedad convulsionada principalmente por la ingobernabilidad (anomia social), la crisis económica (la más grave de toda nuestra historia republicana) y por la violencia política (guerra contrasubversiva contra Sendero Luminoso y el MRTA, que dejó una mayor cantidad de muertos que todas nuestras guerras juntas desde nuestra independencia).

“El cine de ficción peruano que se ocupa sobre el conflicto armado interno en el Perú durante “los años de violencia” (1980–2000) ha intentado construir una memoria colectiva de este periodo histórico antes y después que saliera publicado el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en el 2003” (Ferreira 2016: 145). Entonces, las películas elegidas deberán haber contribuido a la construcción de esa memoria colectiva, en ellas debe resaltar con mayor nitidez el tema de la violencia política. De ese período, la presente investigación se propone demostrar que de las películas seleccionadas, es posible interpretar una propuesta explicativa acerca de las motivaciones de fondo que gobernaron las conductas homicidas de muchos integrantes de las

fuerzas del orden y de jóvenes subversivos. En otras palabras, una propuesta explicativa del específico fenómeno de anomia social conducente al homicidio, consistente en una crisis coyuntural de insubordinación generalizada a las leyes y normas sociales, que favorece las condiciones para un significativo incremento de los homicidios.

Un segundo criterio de selección será el la autoría de las películas. Si pertenecen a un mismo gestor o gestores, ello otorga mayores posibilidades de características en común entre las unidades de análisis. Elegiremos entonces al más reconocido cineasta nacional, Francisco Lombardi, quien trabajó en conjunto en aquella época con el más reconocido guionista peruano, Augusto Cabada, con quien compartía la misma visión de la sociedad. En total son cuatro los trabajos en conjunto de la dupla mencionada en aquel período de veinte años: *La boca del lobo* (1988) -en la que también participó como guionista Giovanna Pollarolo-, *Caídos del cielo* (1990), *Sin compasión* (1994) y *Bajo la piel* (1996).

Una de las características principales de la cinematografía de Lombardi, visible con mayor nitidez en el período histórico señalado, ha sido la de abordar problemáticas de la realidad política y social peruana con un afán de examen y reflexión. Lombardi “siempre ha reivindicado para sus películas la calidad de obras personales y algunas de ellas [...], se han ofrecido como exámenes, reflexiones o visiones críticas de momentos específicos del ‘estado de ánimo’ nacional, más bien depresivo y alicaído en el Perú de las dos últimas décadas” (Bedoya 1997: 9).

Si de acuerdo a lo precisado en la cita de Caparrós Lera, nos proponemos hacer el análisis “desde unas perspectivas más sociológicas que estrictamente fílmicas” (2007: 25), ello nos indica que resulta más apropiado un análisis que se centre en la historia que el espectador capta del visionado del film, que se centre exclusivamente en el subsistema narrativo que provee la forma fílmica, - no nos referimos al guion que es un texto diferente del fílmico- subsistema que contiene discursos de los personajes en los que el espectador puede identificar conceptos o teorías de la sociología o la filosofía. Esta conveniencia implica relegar el análisis del aspecto estilístico que se relaciona a los elementos

artísticos como la fotografía, el sonido, la iluminación, etc., elementos que también juegan un papel decisivo en la comunicación de significados, pero que por la razón arriba mencionada, y por no extralimitar la extensión de la presente tesis, será omitida su consideración –una demarcación que a su vez delimitará el criterio metodológico-.

Es de acuerdo a esta conveniente condición que privilegia el orden narrativo-diegético para el análisis, que surge un tercer criterio de selección: el que sugiere elegir entre los films de Lombardi y Cabada, los que tengan estructuras dramáticas y elementos dramáticos comunes, que indiquen un cierto nivel de unidad y sistematicidad entre las películas a nivel narrativo. Por esa razón, los films elegidos son *La boca del lobo*, *Sin compasión* y *Bajo la piel*, películas que tienen cada una a un personaje protagonista, que luego de vivir una intensa frustración y mancillársele su honor, comete asesinato. La razón de la exclusión de *Caídos del cielo* obedece a que, en primer lugar, tiene una estructura dramática distinta a las de los otros tres films, ya que está conformada por tres historias cuyas escenas se intercalan de principio a fin; y en segundo lugar, porque narrativamente, ninguna de sus historias contiene un personaje que transite el mismo destino homicida que los protagonistas de los otros films.

De esta forma, hemos elegido tres cintas representativas de aquella realidad peruana de fines del siglo XX, que según declaración de su guionista Augusto Cabada, -y de Giovanna Polarollo para el caso específico de la película *La boca del lobo* de la que fue coguionista-, no fueron concebidas, producidas ni realizadas para conformar una trilogía de algún tipo, menos para comunicar una propuesta explicativa sobre algún aspecto de la realidad histórica del período de tiempo señalado.

2. SINOPSIS DE CADA FILM

2.1. LA BOCA DEL LOBO

La boca del Lobo (1988), está basada en dos sucesos reales: la quema de las ánforas electorales en el distrito de Chuschi, en la provincia de Cangallo, en

Ayacucho, el 17 de mayo de 1980, que dio inicio a la guerra de Sendero Luminoso contra el Estado y la sociedad peruana; y la matanza de Soccos, ocurrida el 13 de Noviembre de 1983, a 18 Kms de Huamanga, también en Ayacucho.

Un destacamento de soldados del Ejército peruano se establece en Chuspi, dentro de la zona de emergencia en Ayacucho, en mayo de 1983. Al mando se encuentra el teniente Basulto, quien ordena una pesquisa en el pueblo en la que se captura a un senderista. En su camino de regreso de haber entregado al detenido a la base de Huamanga, Basulto es asesinado junto a sus hombres por Sendero. Llega en su reemplazo el teniente Roca, quien recusó el ceñimiento a las normas que adoptó su antecesor. Roca considera que una guerra debe enfrentarse agresivamente, forzando drásticamente a la población a aliarse al ejército en la lucha contra Sendero. De las conversaciones que Roca sostiene con el soldado Vitín Luna se deduce que tal actitud responde una necesidad personal de revancha, por una intensa frustración al no poder ascender en el ejército debido a una sanción injusta. Roca solicitó su traslado a ese lugar, para demostrar su merecimiento de mejores rangos. Es precisamente por tal actitud agresiva que comete el asesinato de un poblador cuando fue escupido por este, en el curso de un interrogatorio con torturas a lugareños inocentes ordenado por él mismo. Luego, ante la posibilidad de ser delatado por los pobladores testigos del crimen, ordena el genocidio de estos en una desolada pampa. Después dispone que se trasladen y se dinamiten los cadáveres en una hondonada.

Una vez en el puesto, se desata una fuerte discusión entre los soldados por el crimen, el cual es justificado por Roca con sus subjetivos argumentos, siendo de inmediato insultado por Vitín Luna desde su celda -Roca lo apresó por ser el único soldado que desobedeció la orden de disparar-. Luna le enrostra su cobardía desafiándolo a un duelo. Roca pierde en el juego de la ruleta rusa frente a Luna, quien le perdona la vida propinándole una muerte simbólica al desviar el tiro final hacia la pared. Luna deserta de inmediato del ejército, abandonando el poblado con dirección desconocida.

2.2. SIN COMPASIÓN

Sin Compasión (1994), está basada en la novela *Crimen y Castigo* (1866), de Fedor Dostoievski. Ramón Romano es un estudiante de derecho que ve frustrada la continuación de sus estudios universitarios en vista de su pobreza. Al mismo tiempo, está a punto de ser echado a la calle por la casera que le arrienda el cuarto donde vive, quien en una conversación lo humilla por su prolongada condición de deudor. Estas experiencias le sirven de elementos de juicio para cuestionar la validez de las leyes como portadoras de justicia.

Días después Ramón asesina a la casera en su propia casa, procediendo luego de igual manera con el marido cuando fue sorprendido por éste. A partir de ese momento Ramón vivirá un inicial período de aparente tranquilidad, apoyado en su convicción de haber realizado una 'acción justa', propia de su personal doctrina sobre la justicia y el crimen. De acuerdo a ésta, él se considera asimismo un hombre de 'cierta clase', con la excepcional facultad de distinguir mejor que el común de la gente entre el bien y el mal, lo que le otorga la potestad de matar a quienes por su catadura moral dañan a la sociedad, y por esa razón no debe sentir remordimiento alguno. Paulatinamente se ve presa de una creciente intranquilidad, un sentimiento de culpa que termina venciénolo.

Ramón tratará de justificarse ante su amada Sonia, diciéndole que mató a su casera no por un vulgar sentimiento homicida, sino por profundas motivaciones que tienen que ver con la ética y la justicia. Pretende fundamentar sus ideas con ejemplos anacrónicos, como los genocidios perpetrados por grandes personajes históricos como Napoleón y Bolívar, quienes aniquilaron miles de vidas humanas en la lucha por causas que finalmente significaron una evolución para la humanidad. Acorralado por las pesquisas de Portillo, y accediendo al pedido de Sonia, Ramón se entrega finalmente a la justicia.

2.3. BAJO LA PIEL

En *Bajo la piel* (1996), el capitán Percy Corso es el comisario de la localidad de Palle, ubicada en la costa norte del Perú. Debe dar con un asesino en serie

responsable de la muerte y degollamiento de varios jóvenes estudiantes. Le asignan la colaboración de Marina, una patóloga que se encarga de las necropsias de las víctimas. Corso se enamora de ella. En una excursión a las ruinas Moche, en las afueras de la ciudad, ella toma la iniciativa para sostener un encuentro sexual sobre una mesa de sacrificios; repiten ese acto en la sala de necropsias. Más adelante, Corso es rechazado por Marina por no ser buen amante. Después, Corso experimenta intensos celos y frustración al ser testigo de la apasionada relación que ella mantiene con Gino, el inmoral hijo del alcalde.

Como producto de sus investigaciones sobre los crímenes en serie detiene al profesor Aníbal Pinto, a quien en un interrogatorio le confía que encuentra algunos puntos en común entre su propia historia personal y la de él.

La noche de la fiesta en el pueblo, Corso encuentra la oportunidad para deshacerse de Gino sin ser culpado: se percata que Pinto se ha suicidado ahorcándose en su celda, seguidamente aprovecha que los guardias dormían para esconder el cadáver y culparlos después a ellos de la 'fuga' de Pinto. Luego lleva con engaños a Gino a su casa, donde en el transcurso de una conversación en la que se siente extremadamente humillado, lo asesina de dos disparos. Después disecciona el cuerpo y deja la cabeza de su víctima en un basural. La opinión pública atribuye la autoría del delito al 'fugado' profesor Pinto, pero Corso es objeto de sospecha, por lo que es llevado por el fiscal, un periodista y el padre de Gino al lugar donde fue visto haciendo un entierro. Lo obligan a cavar, y saca del fondo el cadáver de su perro. Finalmente, descansa en la tranquilidad de su paradisíaco jardín, y a manera de justificación piensa en las horrendas muertes provocadas por otros, como en los sacrificios mochicas, y así se evita el sentimiento de cualquier atisbo de culpa, en medio de la felicidad que vive en ese momento por el amor recobrado de Marina que espera un hijo.

3. JUSTIFICACIÓN Y PERTINENCIA DE LA INVESTIGACIÓN

La presente investigación se justifica porque pone en vigencia una teoría y unos tipos de análisis que revaloran el cine como aportante de mejor comprensión de

la historia y las realidades sociales y culturales, e incentiva la consideración del cine desde esta perspectiva para futuras investigaciones.

En segundo lugar, porque los análisis subordinados a la teoría que relaciona el cine con la historia, ponen hipotéticamente al descubierto específicos mecanismos de comunicación de dichos aportes -que en el caso de la presente investigación se presume de carácter semi dialéctico-.

En tercer lugar, porque la teoría que relaciona el cine con la historia implica por su naturaleza una visión multidisciplinaria que compromete la intervención de otras ciencias como la sociología, la antropología, la filosofía, la psicología social, etc., y puede concitar el interés académico investigativo desde las mismas.

4. HIPÓTESIS

La principal hipótesis de investigación, a cuya demostración se subordinan las sub hipótesis y los respectivos análisis que éstas conllevan, se plantea como respuesta a la siguiente gran pregunta:

¿Cuál es el aporte conceptual conjunto de las películas *La boca del lobo*, *Sin compasión* y *Bajo la piel* a la comprensión de algún aspecto de la realidad peruana de las dos últimas décadas del siglo XX, que además las convierte en una trilogía cinematográfica a nivel narrativo, estructural y semántico?

A nivel temático, las tres películas tienen en común la violencia homicida. Las tres películas también tienen en común haber sido concebidas y realizadas en el período de mayor violencia homicida en la historia del Perú. Si recordamos que los tres films fueron iniciativa de un realizador preocupado por representar reflexivamente la realidad social peruana, se estima por lo tanto, que las tres películas por separado, son narrativamente representativas de aquella coyuntura de mayor incidencia homicida en el país, en el marco de una situación de anomia social generalizada.

En ese sentido, el presente trabajo también estima que en virtud de lo expuesto líneas arriba, las tres películas contienen elementos y significados expresos y latentes, que mantienen un apreciable nivel de familiaridad; y que esos elementos y significados están dispuestos de tal forma que los tres films conforman una estructura, hipotéticamente semi dialéctica, que funciona como un estratégico mecanismo comunicativo que transmite una propuesta explicativa acerca de un aspecto específico de aquel período de violencia política e ingobernabilidad.

Postulamos que ese aspecto es hipotéticamente el ‘fenómeno de anomia social conducente al homicidio’, relevante en el contexto de la guerra contrasubversiva de las dos últimas décadas del siglo XX en el Perú.

La demostración de esta hipótesis general implica la consecutiva demostración de ocho sub hipótesis, que se plantean como respuestas a ocho interrogantes correspondientes que guiarán nuestra investigación:

4.1. ¿Existen elementos diegéticos comunes a las ficciones de *La boca del lobo*, *Sin compasión* y *Bajo la piel* que determinan una relación de estas tres ficciones a nivel narrativo-estructural?

El inicial proceso de determinación de las tres unidades de análisis desembocó en el señalamiento de una hipotética estrecha relación entre las mismas, en vista de algunos elementos diegéticos comunes (personajes que trabajan por la justicia, frustración, honor mancillado, etc.). El presente trabajo postula que en el orden narrativo, dichos elementos comunes conformarían una sub narración común a las tres narraciones mayores. Esta conformación implicaría al mismo tiempo un mismo orden consecutivo de sus elementos y, por lo tanto, establece una relación estructural entre las tres ficciones. Dicha hipotética sub estructura narrativa común, primer nivel de relación de los tres films, es base y pieza clave de un universo semántico que será sistemáticamente puesto al descubierto.

4.2. ¿El elemento narrativo-estructural común a los tres films puede asumirse como representación de alguna teoría propia de las ciencias sociales?

La sub estructura narrativa común comprende una serie de hechos desplegados por los protagonistas (homicidio, evasión de la justicia, etc.), en el ejercicio de sus emparentados roles profesionales o académicos, al interior de sus particulares contextos sociales y/o circunstanciales. Por la clase de esos hechos, el tipo de coyuntura social que rodea a los protagonistas, y el tipo de ocupaciones regulares de éstos, es posible asociar la sub estructura narrativa común a la clásica teoría sociológica de la anomia social. La anomia social, según la teoría del sociólogo francés Emile Durkehim, se explica como un estado de “falta de normas’. Ese estado surge cuando la desintegración del orden colectivo permite que las aspiraciones del hombre se eleven por encima de toda posibilidad de cumplirse. La sociedad no impone disciplina; no hay normas sociales que definirían los objetivos de la acción” (Clinard 1973: 20); y según el sociólogo norteamericano Robert Merton, se trata de “un derrumbe de la estructura cultural que acaece sobre todo cuando existe una discrepancia aguda entre las normas y metas culturales y las capacidades sociales estructurales de los miembros del grupo de obrar en concordancia con aquellas” (Clinard 1973: 25). En resumidas cuentas, cuando una sociedad no integra ni regula a sus individuos a partir de sus normas, ni les otorga los medios para el alcance de las metas que la cultura les impone, queda favorecida la propensión a la desviación de la conducta hacia fenómenos como el suicidio u otras consecuencias negativas.

Es decir, la segunda sub hipótesis formula que podemos interpretar la sub estructura común como una representación de una situación de anomia social, y como la sub estructura comprende el homicidio como elemento esencial, se trata de la representación de una ‘situación de anomia social conducente al homicidio’. Es así como se establecería la relación de la hipotética trilogía con la sociología.

4.3. ¿Existe algún otro tipo de relación estructural entre estas tres películas en virtud de algunos elementos semejantes compartidos?

Algunos géneros de conceptos y elementos narrativos de las tres películas —las profesiones de los protagonistas, las localidades de cada historia, etc.— indican por sus características la sub hipótesis de otro tipo específico de relación estructural entre los tres films; sería hipotéticamente una relación semi dialéctica. Con dos elementos estructuralmente significativos de una misma clase o género, provenientes respectivamente de *La boca del lobo* y *Sin compasión*, se podría establecer una relación de comparación. No podrían adquirir las calificaciones de tesis y antítesis de una relación dialéctica, porque sus características no sugieren entre ellos una relación de confrontación. Pero un tercer elemento estructuralmente significativo de la misma clase o género perteneciente a *Bajo la piel*, sí puede adquirir la categoría de síntesis dialéctica, porque fusiona resolutivamente las características de los dos anteriores elementos.

Esta hipotética condición estructural semi dialéctica induce a la formulación de las dos siguientes sub hipótesis, que suponen la permanencia de esta misma condición en base a otro elemento estructuralmente significativo como lo es la confrontación discursiva que tiene lugar en cada película.

4.4. ¿Las confrontaciones discursivas que tienen lugar en *La boca del lobo* y *Sin compasión*, determinan algún tipo de relación estructural entre estos dos films?

La sub hipótesis supone que los debates éticos que tienen lugar en *La boca del lobo* y *Sin compasión*, en los que sus protagonistas se enfrentan a otros personajes de sus respectivos relatos, podrían determinar algún tipo de relación estructural entre estos dos films. La demostración de esta relación, sería un paso previo a la demostración de una hipotética relación mayor que mantendrían conjuntamente con *Bajo la piel*.

4.5. ¿El film *Bajo la piel* cumple una función explicativa acerca del fenómeno social representado en *La boca del lobo* y *Sin compasión*? ¿De qué forma se efectúa la comunicación de esa explicación?

La sub hipótesis que se plantea como respuesta a esta interrogante, complementa la anterior sub hipótesis en la demostración de una supuesta relación semi dialéctica entre los tres films, en función del elemento narrativo 'confrontación discursiva'. Supone que *Bajo la piel* cumpliría hipotéticamente el papel de síntesis dialéctica, en la medida en que el desarrollo de la confrontación discursiva entre su protagonista y los personajes del entorno, facilita una interpretación que explica semánticamente las confrontaciones discursivas de los dos primeros films, a los que este mismo elemento narrativo une en una relación estructural de comparación.

Esta hipotética interpretación de una explicación acerca de las confrontaciones discursivas de los personajes de los anteriores films, desde el punto de vista semántico implica la explicación del específico fenómeno de anomia social conducente al homicidio, porque la sub estructura dramática común que representa dicho fenómeno social, forma parte de las acciones morales que son objeto de estos debates éticos que son explicados.

4.6. ¿Existen otros trasfondos teóricos, ideológicos o filosóficos en las ficciones objeto de estudio?

La sub hipótesis respectiva estima el basamento de los discursos éticos y acciones de protagonistas y personajes, especialmente de los dos primeros relatos, en teorías ético-filosóficas consagradas por la ciencia histórica universal. En ese sentido es que se supone la existencia de una conexión entre la conducta que entraña el fenómeno de anomia social conducente al homicidio, y las ideologías ético-filosóficas que se presumen como trasfondo. Así, la confirmación de esta sub hipótesis no solo extendería el alcance del fenómeno social que exponen las ficciones de los tres relatos al campo de la historia universal, sino también al campo de la historia de la filosofía.

La latente presencia en los dos primeros films de conocidos discursos ético-filosóficos registrados por la historia, reforzaría la relación estructural de comparación entre *La boca del lobo* y *Sin compasión*, que ya habría sido establecida anteriormente en las comprobaciones de la tercera y cuarta sub hipótesis, al verificarse respectivamente elementos narrativos comparables de un mismo género y confrontaciones discursivas. Y *Bajo la piel*, por su parte, contendría hipotéticamente una teoría que sintetiza en términos dialécticos la comparación de los trasfondos ideológicos en *La boca del lobo* y *Sin compasión*. Y consecuentemente se reafirmaría la relación estructural semi dialéctica que mantienen los tres relatos.

Esos trasfondos ideológicos son concretamente la teoría de la Guerra sucia y la teoría de la Guerra justa en *La boca del lobo*, que se confrontan en torno a la aplicación de determinadas acciones en tiempos de guerra para conseguir la paz; en *Sin compasión* tenemos la filosofía ética de Friedrich Nietzsche, que propone una moral que al sustentarse como superior contraviene las leyes oficiales del derecho moderno occidental. Y finalmente, la concepción freudiana de Eros y Tánatos en *Bajo la piel*, que versa sobre los instintos básicos de conservación y autodestrucción que rigen buena parte de la conducta del ser humano.

4.7. ¿Qué fundamenta a nivel semántico la relación de las tres ficciones, con el contexto histórico social del Perú de las dos últimas décadas del Siglo XX?

En este punto buscaremos establecer la vinculación de los tres relatos cinematográficos, con los sistemas de creencias, valores o ideologías imperantes en la sociedad peruana de aquella época. La confirmación de la sub hipótesis implícita consolidaría la relación del fenómeno social en cuestión, y por ende de la hipotética trilogía, con la realidad histórica del Perú.

4.8. ¿Existe alguna fuente documental que refrende la postulación de la propuesta de explicación que propone la trilogía, acerca del fenómeno social representado?

La octava sub hipótesis, que responde a esta última interrogante, y es acorde con la teoría de Marc Ferro cuando indica la necesidad de fuentes auxiliares para visibilizar el aporte de un film a la historia, plantea que dos investigaciones de la historiografía colombiana refrendarán las hipotéticas conclusiones a las que arribaríamos. Se trata de *Pasión y honor, elementos culturales del homicidio en la provincia de Soto (Santander) de 1903 a 1930* (2010), de Jairo Antonio Melo Flórez; e *Impacto social de la Guerra de los Mil Días: Criminalidad* (1995), de David C. Johnson. Son dos estudios que analizan el clima de violencia social y política que sobrevivió hasta por tres decenios a la Guerra de los Mil Días en Colombia, entre 1900 y 1930, y que en su propia terminología describen las características del fenómeno de anomia social conducente al homicidio, fenómeno que la presente tesis plantea para el caso peruano de la guerra de las dos últimas décadas del siglo XX.

La demostración de esta sub hipótesis culminaría la demostración de la hipótesis general, es decir, que la trilogía cinematográfica que componen *La boca del lobo*, *Sin compasión* y *Bajo la piel*, aporta mediante un estratégico mecanismo comunicativo semi dialéctico, una explicación acerca del específico fenómeno de anomia social conducente al homicidio, que se intensificó durante las dos últimas décadas del siglo XX en el Perú, como parte del fenómeno de violencia política que azotó el país en aquel período.

5. OBJETIVOS

5.1. OBJETIVOS GENERALES

1. Demostrar que en relación a los hechos históricos –a contracorriente de lo que sostiene Ian Jarvie-, sí es posible la contribución del cine a los “debates between historians about just what did exactly happen, why it happened, and what would be an adequate account of its

significance” (1978: 378)², mediante la interpretación de determinados elementos diegéticos fílmicos, que den cuenta de estratégicos mecanismos de comunicación, que propongan explicaciones sobre esos hechos históricos representados adecuadamente.

2. Demostrar la validez de la teoría de Marc Ferro que vincula al cine con la historia, pues sustenta que toda película de ficción resulta un contraanálisis de la sociedad.
3. Exponer la propuesta explicativa de la hipotética trilogía, acerca del específico fenómeno social hipotéticamente representado en la sub estructura narrativa común a los tres films objeto de análisis.
4. Demostrar la posible convergencia de teorías cinematográficas distantes conceptual y metodológicamente, como el estructuralismo y el cognitivismo, para la sustentación de tesis pertenecientes a terceras teorías.

5.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Demostrar la hipótesis general de la presente investigación, que afirma que las películas *La boca del lobo*, *Sin compasión* y *Bajo la piel*, conforman una trilogía cinematográfica a nivel narrativo, estructural y semántico, por representar y contener el aporte de una propuesta explicativa acerca del fenómeno social conducente al homicidio, intensificado durante el período de violencia política acontecido durante las dos últimas décadas del siglo XX en el Perú.
 - 1.1. Analizar estructuralmente *La boca del lobo*, *Sin compasión* y *Bajo la piel* para establecer si conforman una trilogía cinematográfica en base una sub estructura narrativa común.
 - 1.2. Demostrar en el ámbito semántico el tipo de fenómeno social que representa la sub estructura narrativa común a los tres films.

² ... debates entre historiadores acerca de lo que exactamente pasó, por qué pasó, y cuál sería un adecuado relato para su significación.

- 1.3. Demostrar los lazos semi dialécticos que unen estructuralmente a las tres ficciones, en base a algunos elementos narrativos de una misma clase.
 - 1.4. Demostrar que *La boca del lobo* y *Sin compasión* mantienen una relación estructural de comparación, en base a las confrontaciones discursivas éticas de sus respectivos protagonistas con otros personajes.
 - 1.5. Demostrar que *Bajo la piel* constituye una síntesis dialéctica en la trilogía que conforma conjuntamente con los dos anteriores films, porque mediante sus discursos diegéticos y un estratégico orden de su estructura dramática, *Bajo la piel* explica el fenómeno social representado en la sub estructura común a los tres films.
 - 1.6. Demostrar que teorías ético-filosóficas consagradas por la historia, sirven de trasfondo a respectivos discursos éticos que se confrontan en *La boca del lobo* y en *Sin compasión*.
 - 1.7. Demostrar que *La boca del lobo*, *Sin compasión* y *Bajo la piel* son representativas de determinadas creencias e ideologías imperantes, relacionadas a la realidad de violencia política que vivió el Perú en las dos últimas décadas del siglo XX
 - 1.8. Demostrar que el específico fenómeno social que representa la sub estructura narrativa común, tiene un correlato en el fenómeno de violencia homicida que prosiguió por casi tres décadas a la Guerra de los Mil Días en Colombia —conflicto ocurrido entre 1900 y 1903—, tal como de ello dan cuenta los artículos históricos *Pasión y honor. Elementos culturales del homicidio en la provincia de Soto (Santander) de 1903 a 1930* (2010), de Jairo Antonio Melo Flórez, e *Impacto Social de la Guerra de los Mil Días: Criminalidad* (1995) de David C. Johnson.
2. Actualizar la importancia de las películas *La boca del lobo*, *Sin compasión* y *Bajo la piel*, como fuente de conocimiento en torno al período histórico señalado.

3. Proponer el fenómeno de anomia social conducente al homicidio como aspecto latente en ficciones cinematográficas nacionales o foráneas, y en otras artes narrativas no cinematográficas. Y a partir de esa comprobación, proponerlo también como materia de investigación por la historia, las ciencias sociales y la filosofía.

6. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN EN LAS INVESTIGACIONES ACERCA DE *LA BOCA DE LOBO*, *SIN COMPASIÓN* Y *BAJO LA PIEL*

Un repaso crítico de los principales estudios de los que han sido objeto nuestras tres unidades de análisis, nos permitirá contrastar la singularidad del aporte conceptual del presente trabajo que une a *La boca del lobo*, *Sin compasión* y *Bajo la piel* en una trilogía.

En la obra *Entre fauces y colmillos. Las películas de Francisco Lombardi* (1997), el crítico de cine Ricardo Bedoya hace un examen de manera conjunta y en forma alternada de *La boca del lobo* y *La ciudad y los perros* (1985), debido al común escenario temático de la vida militar en la que se desarrollan las dos ficciones. Este tratamiento analítico pasa revista a un buen número de coincidencias en ciertos aspectos narrativo–estilísticos en ambos films, con igual número de interesantes interpretaciones de parte del autor, como por ejemplo, acerca del espacio físico y la adversidad que plantea: en *La ciudad y los perros* es la escuela militar, que relega a sus alumnos a un hostil confinamiento que detona los problemas; en *La boca del lobo* lo es el paisaje de la sierra, tan vasto como peligroso en tanto alberga la clandestinidad del enemigo al acecho, y resulta poco familiar y hostil a un destacamento oriundo de Lima. Se trata de un recuento de similitudes que no forma un sistema de elementos organizado estructuralmente, no es transmisor de un mensaje o significado unívoco, y tampoco versan sobre la representación de la guerra contrasubversiva, por esto, no es una línea de interpretación que apunte en la dirección de nuestros propósitos demostrativos.

El contenido de esa línea de interpretación de emparentados elementos diegéticos en ambos films, está determinado desde el inicio por la comprensión que tiene el autor acerca de cada trama. En el caso de *La boca de lobo*, Bedoya considera que...

La 'masacre de Soccos' fue sólo un referente argumental, un punto de apoyo para la ficción. En el curso de su desarrollo, *La boca del lobo* devenía la crónica de una situación de tensión extrema y la exposición de conflictos viriles, cotejos y autodesafíos de un grupo de 'hombres de guerra', y, en esa condición, acicateados por el miedo, la soledad, el aislamiento, la amenaza irracional de un enemigo invisible. Antes que a los esquemas y tópicos del filme de denuncia social o política, la cinta se abría paso al tono y trayectoria de los buenos filmes de aventuras, que son todos los que presentan a un grupo humano en una tierra desconocida, sembrada de peligros, y en una época riesgosa (Bedoya 1997: 85).

El siguiente trabajo es el artículo *Cine peruano y violencia: Realidad y representación. Análisis histórico de La boca del lobo* (2006), de Jorge Valdez Morgan, en el que se pone de relieve en primer lugar, el objetivo concientizador de la película, su propósito de hacer un llamado de atención sobre una problemática que resultaba ajena a los sectores sociales del Perú moderno, intención que el film complementa con una implícita condena de la guerra sucia en curso; en segundo lugar, destaca la verosimilitud de la historia presentada, sustentada en una labor de investigación propia de un trabajo historiográfico, y que junto con todo lo anterior, consigue brindar "una serie de datos históricos que ayudan a esclarecer no tanto los datos ya conocidos como fechas, lugares o nombres, sino las ideas, mentalidades, estereotipos y hasta los sentimientos" (Valdez 2006: 191) reinantes en aquella coyuntura; y en tercer lugar, destaca que después del visionado del film por sus espectadores, éste ha participado en la construcción del imaginario social.

Valdez hace, a nuestro entender, una conveniente valoración de la película en tanto vehículo comunicacional de una realidad que enriquece el imaginario social. Sin embargo, para el ejercicio de tal valoración, el artículo no parte de la

condición primigenia del film como obra de arte narrativa, no hace parte de su trabajo un análisis de los elementos formales cinematográficos en el que resalte la eficacia de su particular estructura dramática, o haga mención de las bondades de su tratamiento estilístico, para destacar cómo desde estas dimensiones que le son intrínsecas, *La boca del lobo* se convierte en valiosa fuente para la historia.

Quien sí desarrolla un breve análisis en este último sentido es el crítico de cine y productor cinematográfico Juan José Beteta, en su artículo *La boca del lobo (1988), de Francisco Lombardi (2015)*, en el que coge la suerte del destacamento de soldados en Chuspi como eje de sus observaciones. Beteta parte del aspecto narrativo para señalar que la invisibilidad de Sendero y la diferencia cultural entre soldados y pobladores, son los factores dramáticos que más afectan al destacamento en una primera etapa liderada por Basulto; y después del primer nudo dramático –con la masacre de Basulto y sus acompañantes–, la llegada del teniente Roca representa un viraje en la estrategia de guerra, a partir de la cual, “se entretajan dos relatos paralelos, el primero relacionado con los choques emocionales y culturales con los pobladores y el segundo con las respuestas que aplica Roca como reacción a los mismos (y a los crímenes senderistas)” (Beteta); ambas líneas confluyen en los crímenes de lesa humanidad que expone la trama. En líneas generales, según el autor, Lombardi “evidenció un buen manejo de los patrones de la dramaturgia clásica, logrando enganchar así con el público a través de una historia que utiliza los recursos dramáticos convencionales para desarrollar eficazmente un enfoque crítico sobre la guerra interna que vivía por entonces el país” (Beteta), y por ello resalta seguidamente, al igual que Valdez, la verosimilitud de la historia, centrada en ilustrar lo que ocurrió y lo que ello significó.

El cuarto y último trabajo de relevancia sobre *La boca del lobo* es el ensayo *Historia y film: La guerra interna peruana en las películas de Fabrizio Aguilar, Juan Carlos Torrico y Martín Landeo (2009)*, de Andrés Xavier Echarri.

A diferencia de las reflexiones revisadas hasta aquí, Echarri incluye a *La boca del lobo* en un análisis comparativo con otras tres películas que tienen como tema la guerra contrasubversiva. Las otras cintas son *Asia, el culo del mundo*

(1996) de Juan Carlos Torrico, *Paloma de papel* (2003) de Fabrizio Aguilar, y *Flor de retama* (2004) de Martín Landeo. Otro punto interesante de su análisis es que “las diversas construcciones y discursos sobre la guerra que pueden discernirse en estos films [fueron] [...] puestos en relación con el Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (ICVR)” (Echarri 2009: 56). Se trata de dos operaciones que la presente investigación también realiza: la comparación con otros films que de algún modo contienen el tema de la guerra interna, y un cotejo de las representaciones analizadas con la realidad que da cuenta el citado documento de la CVR.

La conclusión a la que Echarri arriba sobre *La boca del lobo* luego de un inicial análisis aislado del film, en relación al abordaje socio-histórico que éste hace del tema de la guerra, es que

Esta temática se complejiza al incidir en el desmantelamiento de la ideología machista castrense, en la que el código del valor-honor es hipertrofiado. Es decir, este film presenta la guerra sucia como resultado, no solo del racismo y la barrera cultural costa-sierra, sino sobre todo de la irracional exacerbación de la ideología castrense que enmascara intereses personales. Lombardi plantea lo contraproducente y antiestratégico de este modo de operaciones antisubversivas (Echarri 2009: 58).

En lo que sigue de su breve ensayo, el autor hace “el análisis comparativo de varios nudos, tramas y temas en las películas, buscando en lo posible la articulación de procesos históricos y alegóricos de representación de la guerra, sus factores, actores y secuelas” (Echarri 2009: 61). El análisis de Echarri da cuenta de una evolución perceptivo-valorativa de la guerra contrasubversiva desde el cine -que no necesariamente guarda una relación directa con la percepción de la mayoría de la sociedad peruana-, que corresponde a un análisis desde una dimensión diacrónica, mientras que el análisis de nuestra investigación se realiza desde una dimensión sincrónica, para dar cuenta de la naturaleza de un fenómeno social independientemente de su evolución temporal.

En lo que concierne a la película *Sin compasión*, la obra *Entre fauces y colmillos*. *Las películas de Francisco Lombardi*, destaca el ánimo depresivo que imperó en los ochenta en el Perú, como una característica que se encuentra impregnada en la atmósfera general de la ficción, un ánimo que fue producto del clima generado por la guerra contrasubversiva librada desde el inicio de aquella década, y que ya había alcanzado a la capital limeña, escenario donde se desarrolla la trama. Sin embargo, la historia no reproduce narrativamente el Perú de aquel tiempo, “la cinta prescindió de los referentes reconocibles y de las alusiones a hechos locales. [...] se orientó más bien hacia la abstracción conceptual y la erradicación de cualquier localismo” (Bedoya 1997: 131).

Es por esta última razón que la rebeldía homicida de Ramón Romano, justificada con un discurso que delata una visión sesgada de la realidad, no es identificada directamente con la rebeldía y el accionar de aquellos jóvenes universitarios que integraron las filas asesinas de Sendero Luminoso o el MRTA, se trata de una alusión indirecta, pues “no era difícil encontrar en el diseño del personaje de Ramón una suerte de retrato-robot de algunos de esos jóvenes que habían tomado en sus manos el derecho de matar alegando superioridad ética o sus convicciones políticas” (Bedoya 1997: 131).

Esta adaptación al cine de la novela *Crimen y Castigo* (1866) de Dostoyevsky, que presenta a un joven idealista que comete un crimen, y padece su subsecuente culpa, es transmitida por un guion en el que Cabada y Lombardi siguieron “pautas similares a las empleadas por José Watanabe en la adaptación de *La ciudad y los perros*. [...] simplificaron los meandros narrativos y fusionaron personajes [...] el guion siguió las posibilidades brindadas por la trama, alternando la exposición de los conflictos personales de Ramón con la pesquisa emprendida por el teniente Portillo” (Bedoya 1997: 134), y es por este intercalamiento que la construcción de la estructura narrativa general de *Sin compasión* desemboca en un discreto y casi imperceptible nivel de semejanza con *La boca del lobo*, un casi velado parecido que la presente tesis define después como una sub estructura narrativa común, que es compartida también con *Bajo la piel*.

En relación a *Bajo la piel*, Bedoya destaca una atendible similitud narrativa de este film con la adaptación al cine de *Crimen y castigo*, e incluso, aunque sin profundizar en el asunto, con la anterior filmografía de Lombardi. Esa similitud en lo narrativo se debe a que *Bajo la piel* fue un thriller aclimatado “a un medio particular y al estilo e intereses del cine de Lombardi. También a su visión desalentada o desesperanzada de la vida” (Bedoya 1997: 142).

Para dar cuenta de esa semejanza Bedoya parte de una tipificación de la personalidad del personaje del profesor Pinto, asesino en serie en la historia de *Bajo la piel*, quien por la modalidad de homicidio que emplea aparece como una actualización del dios degollador de la cultura Moche, que según la leyenda ‘practicaba’ un tradicional ritual de sacrificio humano:

Como el protagonista de *Sin compasión*, el arqueólogo del museo de sitio de Palle era un perdedor que decide tentar las vías del crimen como una forma de expresar su dolor y protesta. Un marginal agobiado por el sentimiento de su fracaso. Alguien que mata como un modo de protesta o sublevación contra su vida mediocre en un pequeño pueblo de la provincia peruana (1997: 143).

El señalamiento de esta confluencia de personajes de Lombardi en un determinado perfil, contribuye a sustentar el tipo de vinculación que la presente tesis propone que existe entre *La boca del lobo*, *Sin compasión* y *Bajo la piel*, que además de producirse en lo narrativo con protagonistas que confluyen en la ejecución de determinadas acciones, también tiene lugar en lo estructural y semántico.

También es atendible el señalamiento de que *Bajo la piel* no se ajusta enteramente a los cánones del thriller, género que tiene entre sus convenciones el ofrecer finales que resuelven los conflictos de la trama. En *Bajo la piel* es intencional la presentación de un final irresuelto, con un protagonista asesino que queda libre de castigo. “El capitán lucía una armonía y una felicidad abonada por la impunidad. Igual que la hierba y los árboles de su jardín, fertilizados por los cadáveres enterrados debajo de ellos. El final de *Bajo la piel* mostraba los efectos de una relación amorosa fundada sobre la denegación, sobre la falsedad,

sobre la no-verdad. La estabilidad de la pareja se asentaba sobre la tierra removida de las tumbas” (Bedoya 1997: 149). El subliminal objetivo de esa excepción a la regla era la de dirigir la atención de la opinión pública peruana hacia la descomunal tragedia que se venía destapando progresivamente, fruto una delirante criminalidad que tenía como contraparte la cómplice impunidad propiciada desde las altas esferas del poder. “El mecanismo del thriller, tal vez yendo más allá de la intención manifiesta de Lombardi y Cabada, planteó asuntos quemantes del Perú de los noventa, que vio con estupor el descubrimiento de fosas clandestinas, prueba de los crímenes cometidos por escuadrones de la muerte que actuaron en nombre de una pacificación del país” (Bedoya 1997: 149).

La final apreciación de Bedoya sobre la indirecta alusión que hace *Bajo la piel* sobre el tema de las fosas clandestinas, es suscrita por el crítico de cine Rodrigo Bedoya, en su artículo *¿De qué manera dialoga “NN: sin identidad” con “Bajo la piel”, la mejor película de Francisco Lombardi? (2015)*, donde reflexiona brevemente sobre el tema de la aparición de cadáveres en fosas clandestinas a inicios de los noventa, a partir de su alusión en *Bajo la piel* y en la película *NN: Sin identidad* (1994), de Héctor Gálvez. Sin recurrir a previos exámenes de elementos estilísticos o estructuras dramáticas, Rodrigo Bedoya afirma que esa comprobación de crímenes de lesa humanidad nos remeció.

Pero nosotros, como sociedad, lo aceptamos: así como Percy, se pensó que ese era el precio a pagar para tener algo de paz. La tranquilidad construida en base a sangre, crímenes y entierros. Lombardi usa el cine de género para tirarnos esa verdad en la cara: una forma menos directa, pero acaso más punzante, que las también logradas “La boca del lobo” y “Ojos que no ven”, por poner ejemplos del Lombardi más político (2015).

Rodrigo Bedoya confirma la intención de Lombardi de elevar en la conciencia de la ciudadanía por medio de la ficción cinematográfica de *Bajo la piel*, el tema de aquellos crímenes que quedaron al descubierto junto con las osamentas desenterradas; violaciones a los derechos humanos que fueron entendidas como necesarias para la paz por un sector gobernante que las planificó.

El tercer y último trabajo al que nos referiremos es el artículo del crítico de cine Federico de Cárdenas, titulado *Bajo la piel* (2012), escrito para el diario *La República*. Después de una apretada síntesis de la historia, de detallar los componentes narrativos de la trama, y de destacar la performance de los actores del reparto, de Cárdenas afirma que

La figura que define la cinta es la del laberinto (plasmada en la secuencia de la visita a Túcume). Como en el viejo recinto moche, los protagonistas dan vueltas a ciegas sobre una realidad de violencia cuya investigación no remite a una verdad (hay un triunfo del mal que coincide con otros thrillers, pero también con tantos crímenes sin explicación ni castigo en el Perú de los años de guerra interna), tal como muestra la notable secuencia final. (2012).

De Cárdenas continúa la línea de interpretación de sus antecesores, poniendo énfasis en el tema de la impunidad.

Los trabajos revisados ponen de relieve los componentes narrativos que inscriben a *La boca del lobo*, *Sin compasión* y *Bajo la piel*, en el gran conjunto de películas peruanas que versan sobre la guerra interna de las dos últimas décadas del pasado siglo. Sin embargo, no todos cumplen ese objetivo mediante un examen de sus elementos formales cinematográficos; no todos realizan un ejercicio analítico que destaque latentes mecanismos o estrategias comunicacionales, portadoras de elementos de juicio interpretables como aportes conceptuales útiles para disciplinas de las ciencias humanas. Y todos los trabajos referidos omiten una labor de interpretación sistemática acudiendo a conceptos propios de disciplinas científico-sociales, que posibiliten propuestas de temas para las ciencias sociales o la historia –que es objetivo de esta tesis-.

Esta tesis pretende marcar una diferencia a nivel de objetivos y de metodología, al postular que a pesar de las diferencias en los órdenes temáticos, narrativos, estructurales o semánticos que puedan presentar los tres films, la coincidencia de pertenecer a una misma coyuntura que influya en el contenido de sus historias, puede ameritar la vinculación de sus diégesis a partir de elementos en común, interpretables como representaciones de fenómenos sociales.

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

I. RELACIONES ENTRE CINE, SOCIOLOGÍA E HISTORIA

1. PLURALIDAD DE LA TEORÍA CINEMATOGRAFICA

El primer corpus teórico al que acudimos para sustentar nuestra investigación es el que fundamenta un tipo específico de relación entre el cine, la historia y la sociología, referida a la capacidad representacional de la ficción cinematográfica acerca de fenómenos socio-históricos.

El origen de este movimiento tuvo lugar en 1947, con la publicación de la obra *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, del alemán Sigfried Krakauer. Pero impulso, desarrollo y difusión se dio a partir de los años setenta, a raíz de los cuestionamientos desde distintos frentes teóricos a la Teoría del cine desarrollada en Europa y Estados Unidos, -considerada como la 'única y oficial'-: "La teoría se vio cuestionada [...], por la teoría crítica de la raza, por el multiculturalismo radical y por la teoría homosexual" (Stam 2001: 375), por sus parámetros y estereotipos pretendidos como universales, tanto en la forma como en el contenido, impuestos en el cine por una cultura eurocéntrica dominante que soslayaba otras representaciones ideológicas, culturales y estéticas.

Desde fines de los sesentas y durante los setentas el protagonismo de la hegemónica teoría cinematográfica europea lo ostentaron consecutivamente el estructuralismo y el post estructuralismo, 'acusados' por esas visiones críticas de centrar el análisis en las relaciones internas de los relatos fílmicos, dejando de lado al referente, al vínculo con el contexto, a la realidad (Stam 2001: 373). Esas visiones, sin embargo, no desconocen la importancia del modelo lingüístico estructural como formador del pensamiento y de la realidad. "Es inevitable que las ficciones fílmicas y literarias pongan en juego creencias cotidianas no solo sobre el espacio y el tiempo sino también sobre las relaciones sociales y culturales. Si el lenguaje estructura el mundo, el mundo también estructura y da

forma al lenguaje; el movimiento no es unidireccional. A la “textificación” del mundo, le corresponde la “mundificación” del texto (Stam 2001: 374).

Como respuesta a las voces discrepantes surge un replanteamiento de la relación del cine con la gran disciplina que sintetiza los referentes o contextos: la historia. Se produce entonces una influencia mutua entre el ejercicio historiográfico del cine y la teoría del cine.

Entre los diversos tipos de abordajes que surgen, están “los textos que se centran en la representación de la historia en el cine (Ferro, 1977; Sorlin, 1977; Rosenstone, 1993)” (Stam 2001: 374), entre los cuales pretende inscribirse nuestra investigación. El postulado es que toda película de ficción es de algún modo histórica, en mayor o menor medida; en palabras del propio Ferro, “el film no vale sólo por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio-histórica que autoriza” (1980: 27), y se vincula a la sociología porque resulta “un contraanálisis de la historia oficial” (1980: 26), que permite conocer la ideología de la sociedad que la realiza, por lo que una película con contenido contemporáneo o de actualidad también es considerada histórica.

2. EL CINE COMO REPRESENTACIÓN SOCIOHISTÓRICA

2.1. CONCEPTO DE REPRESENTACIÓN

“Imagen o idea que sustituye a la realidad”, “cosa que representa a otra”, y “acción y efecto de representar” (RAE 2017), son las acepciones pertinentes del concepto en cuestión, que consigna la Real Academia de la Lengua en su Diccionario, y que complementan la etimología del término, cuyo desdoblamiento se confronta en la siguiente cita con la naturaleza del cine y su carácter histórico: El concepto de representación, desde un punto de vista etimológico, tiene una doble acepción: la de ausencia (la representación es el objeto que sustituye lo representado) y la de presencia (imagen sustitutiva con sentido simbólico). El cine por definición, expresa doblemente éste carácter. En primer lugar como escenificación filmada. En segundo término, como representación de prácticas y usos sociales externos al film. Desde una perspectiva histórica, muchas veces,

hemos de hablar incluso de un tercer nivel de representación, puesto que el film expresa acontecimientos ya sucedidos (Rueda 2004: 429).

Desde la perspectiva que manejamos sobre la relación cine-historia, siempre estará implicado el tercer nivel de representación. Esos acontecimientos 'ya sucedidos' pueden ser deliberadamente representativos de un hecho real o no, pueden ser de época o no; en cualquier caso el film siempre es histórico.

Seguidamente deslindaremos las nociones de representación histórica y representación sociológica en sus acepciones relacionadas a nuestro campo de estudio. La primera se refiere concretamente a "la línea de reflexión acerca de la virtualidad del cine como reflejo [...] de realidades pretéritas" (Rueda 2004: 428); y la segunda alude a "la [...] línea de reflexión [que] se centra en la capacidad del cine para reflejar elementos propios de una determinada sociedad" (Rueda 2004: 428). Resumiendo, se hace referencia a la evocación de sucesos ya acontecidos en el primer caso -es decir, a toda película-, y a la revelación de fenómenos sociales característicos de un contexto en el segundo.

3. PRINCIPALES TEÓRICOS DE LA REPRESENTACIÓN SOCIO-HISTÓRICA EN EL CINE

Las primeras teorías de gran envergadura acerca de la representación de realidades histórico-sociales en el cine, aparecieron sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX. Los cuatro representantes más destacados de la tendencia que nos ocupa son el alemán Sigfried Kracauer, los franceses Marc Ferro y Pierre Sorlin, y el norteamericano Robert Rosenstone.

3.1. KRACAUER: *DE CALIGARI A HITLER. UNA HISTORIA PSICOLÓGICA DEL CINE ALEMÁN* (1947)

En *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán* (1947), la tesis consiste en que pueden revelarse mediante un análisis del cine germano, las profundas tendencias psicológicas dominantes en Alemania de 1918 a 1933" [tiempo de la República de Weimar] (Kracauer 1947: 9). En este sentido, el autor

subraya la capacidad del cine local para reflejar la decisiva 'mentalidad de la nación alemana', en un determinado momento de su historia.

Se trata de una interpretación de señales o 'datos característicos' de un nazismo en estado germinal; por ejemplo, "si hay personajes autoritarios en numerosas realizaciones, es porque Alemania teme a la autoridad y aspira a ella; si los vampiros pululan, es porque el gusto del horror y del misterio está sumamente extendido, etc.", (Sorlin 1985: 41). Es un tipo de análisis del film que conduce a un reflejo directo de la psicología de los alemanes en el período histórico antes señalado, ofrecido por un corpus de películas de ese período.

Kracauer también destaca el potencial alcance de su teoría a un nivel general, cuando afirma que tiene "razones para creer que la utilización del cine [...] como medio de investigación, puede extenderse con provecho al estudio de la conducta de masas, tanto en Estados Unidos como en otros países" (1947: 9).

3.2. MARC FERRO. EL CINE COMO CONTRAANÁLISIS DE LA SOCIEDAD

A contracorriente de un buen número de historiadores que no consideraban al cine como un medio idóneo para la transmisión del conocimiento histórico, Marc Ferro propuso: "¿La hipótesis?: que el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga naturalista o pura fantasía, es historia. ¿El postulado?: que aquello que no ha sucedido (y también, por qué no, lo que sí ha sucedido), las creencias, las intenciones, la imaginación del hombre, son tan historia como la historia" (Ferro 1995: 38). Pierre Sorlin resume así su interés:

Si algún día la historiografía francesa reserva un lugar al cine, a él se lo deberemos. Consejero histórico, después realizador, técnico al mismo tiempo que historiador, [Ferro] ha visto las dificultades que habían escapado a sus predecesores, y sus escritos empiezan a prolongar a Kracauer, superándolo. [Porque] Más que como copia de la realidad, la imagen le parece un revelador: "La cámara revela el secreto, muestra el anverso de una sociedad, sus lapsos" [...]. El filme sería entonces un "contra-análisis" de la sociedad. [...], abre perspectivas nuevas sobre lo

que una sociedad confiesa de sí misma y sobre lo que niega, pero lo que deja entrever es parcial, lagunario y sólo resulta útil para el historiador mediante una confrontación con otras formas de expresión. (1985: 43).

Marc Ferro planteaba abordar las propias imágenes fílmicas, ya sean de documentales o de ficción, más allá de su condición artístico-cinematográfica, como objeto portador de datos significativos conformantes de discursos socio-históricos latentes. De este modo el cine “no cuenta sólo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento socio-histórico que permite. Así se explica que el análisis no considere necesariamente al conjunto de la obra, sino que puede basarse en fragmentos, examinar ‘series’, establecer relaciones. La crítica tampoco se limita al film, sino que se integra a todo el mundo que le rodea y con el que está necesariamente comunicado” (Ferro 1995: 39). El autor expone un ejemplo concreto de su método, en su libro *Historia contemporánea y cine*:

En el film soviético de 1925, *Tretia Meshchanskaia* ('Calle Meshanskaia, número 3', conocida en Francia como 'Tres en un sótano' y en países de habla inglesa como 'Cama y sofá'), una pareja consulta un calendario de pared para calcular la fecha del nacimiento del hijo que esperan. El calendario, de formato corriente, marca el año 1924, y, sin embargo, ya exhibe un gran retrato de Stalin... Estos lapsus de un autor, de una ideología, de una sociedad, constituyen unos agentes reveladores preciosos. Pueden aparecer en cualquiera de los niveles de lectura del film y tener cualquier tipo de relación con la sociedad. Su percepción, así como la de sus concordancias y discordancias con la ideología, es la que nos ayuda a descubrir lo latente bajo lo aparente, lo no visible a través de lo visible (1995: 40).

Ferro precisa que este abordaje de las imágenes fílmicas debe implicar un análisis de todos los elementos formales que las componen (luz, diálogos, sonido, etc.), las relaciones entre éstos elementos, y sus relaciones con todo lo extracinematográfico (crítica, producción, etc.), para entender la película y lo que representa (1995: 39).

Sin embargo, “Sólo en los años sesenta la nouvelle vague consiguió imponer, fuera a golpe de manivela o de pluma, este concepto del cine como arte

parangonable con cualquier otro [en Occidente], y que, por consiguiente, puede también elaborar su discurso sobre la historia. [Aunque] En realidad, esto ya lo hacía desde mucho antes” (Ferro 1995: 16). Es en esta circunstancia que un buen número de historiadores comienza a dirigir su atención hacia el cine como fuente de información, en plena etapa de incorporación al trabajo historiográfico de nuevos tipos de fuentes distintos a las fuentes escritas.

3.3. PIERRE SORLIN: SEMEJANZAS ENTRE EL TRABAJO DEL GUIONISTA DE CINE Y EL DEL HISTORIADOR

Sorlin sostuvo:

“El cine dice poco, y, como toda forma de representación, se presta a las medias verdades o a las manipulaciones. Entonces, ¿qué podemos pedirle en el plano bastante limitado en el que nos colocamos por el momento, el de la información? Tres cosas, desde mi perspectiva: un conocimiento más preciso de un universo que ya no es el nuestro, una comparación en el espacio y el tiempo, y un clavado al pasado (Sorlin 2005: 19).

El primer tema concierne a la información fidedigna que provee la imagen cinematográfica, acerca de cómo era la vida cotidiana y material en tiempos pretéritos –y no tan pretéritos-; el cine muestra las formas antiguas de objetos, vestimentas, amoblados, espacios urbanos, etc. El autor resalta el poder ilustrativo del film, “que pone ante nuestros ojos objetos y prácticas que ya no existen, cuya huella se encuentra en los textos sin que éstos logren hacer que los percibamos” (2005: 19). Este viaje ocular al pasado de cualquier contexto histórico socio-cultural en general, es un excelente complemento a las documentaciones escritas sobre los mismos, pues “se leen mejor cuando uno ha visto estas imágenes y las tiene en mente” (2005: 20).

Sobre la base de lo anterior, Sorlin se ocupa del tema de la narración, dentro del cual refuta cuatro objeciones que suelen interponer muchos historiadores acerca de la capacidad de la narración cinematográfica de informar verazmente sobre

el pasado, o sobre el presente digno de registro histórico. Trataremos tres objeciones pertinentes a nuestro estudio.

Sobre la posibilidad de una interpretación errónea de los cineastas sobre un hecho histórico, Sorlin afirma que “Las interpretaciones del pasado cambian de época en época, y los cineastas ponen en escena una de las versiones propuestas por los investigadores. En este sentido, el cine se limita a reflejar las indecisiones y los cambios de orientación de la historiografía” (Sorlin 2005: 23).

La segunda objeción se refiere al supuesto lugar excesivo que se le otorga al relato en el film, que menoscabaría una eficiente transmisión de la información histórica contenida, y repercutiría en la calidad de la posterior reflexión y la discusión. Sin embargo, el guionista debe recopilar información de diversas fuentes sopesando previamente su validez, tarea que también es intrínseca a la investigación histórica, y lo confirma el trabajo del guionista de nuestros tres films Augusto Cabada. Por otro lado, “El historiador es un narrador y, en cuanto se asoma a una evolución [...], contrasta momentos de aceleración [...] con momentos de calma. Así, los historiadores harían mejor en preguntarse si, lejos de ser un simple medio, el relato no ha sido –y no sigue siendo– la forma esencial de aprehender y representar el mundo” (Sorlin 2005: 24).

La tercera objeción es que las ficciones versan sobre casos individuales, y casi nunca sobre casos colectivos que son los que sugerirían tendencias generales. Sorlin responde con las preguntas: “¿La historia de quien se hace? ¿De abstracciones vagas como ‘los soldados’, ‘los obreros’, ‘los revolucionarios’? ¿O de seres humanos que son todos diferentes entre sí? ¿Qué hace el investigador que reconstruye lo cotidiano de las trincheras con cartas y ‘diarios de guerra’? aproximadamente lo que hace el cineasta” (Sorlin 2005: 24). Esta afirmación plantea otra posible congruencia entre la investigación del guionista y la del historiador, que haría más cercanas aún la cinematografía de ficción y la historia. Por lo pronto, “el cine [...] propone al historiador una reflexión sobre la relación entre vivencia personal y experiencia colectiva en la restitución del pasado” (Sorlin 2005: 24).

3.4. ROBERT ROSENSTONE. EL CINE, TAN VÁLIDO COMO EL LIBRO PARA EL CONOCIMIENTO DE LA HISTORIA

El historiador norteamericano Robert Rosenstone tiene como su obra más representativa acerca de los nexos entre el cine y la historia, el libro *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia* (1997). En él aporta sus principales ideas acerca del tema, con motivo de un debate entre el historiador norteamericano R. J. Raack, y el filósofo canadiense Ian Jarvie.

Jarvie sostenía que “las imágenes sólo pueden transmitir tan poca información, y padecen tal debilidad discursiva que es imposible plasmar un tema histórico en la pantalla, [y que] la historia no consiste en una narrativa descriptiva de aquello que sucedió, sino que se basa en las controversias entre historiadores sobre lo que pasó, por qué sucedió y cuál era su significado” (citado en Alegre 1997: 81).

Sobre la ‘carga de información’, Rosenstone réplica que “a su manera, una película incluye una riquísima carga de datos [...], la imagen de una escena contiene [...] mucha más información que una descripción escrita de la misma [además de ser] más detallada y específica. [...]. [Entonces], la pregunta [...] es [...] si tal información puede transmitirse con imágenes [...], si vale la pena conocerla, y si agrega algo a la historia” (Rosenstone 1988: 97). Si la información conceptual que provee el cine es escasa en comparación con un texto sobre el mismo período histórico, este “empobrecimiento inevitable de los datos no implica de por sí que el tratamiento histórico sea pobre. Uno puede encontrar obras [historiográficas] cortas, largas y más largas sobre un mismo tema histórico; la cantidad de detalles que se usan en un trabajo histórico es arbitraria, o al menos depende de los objetivos del proyecto en particular” (Rosenstone 1997: 99).

En cuanto a la intervención en los debates, el autor recuerda que las obras históricas escritas no siempre participan en ellos, pues existen grandes trabajos que simplemente los ignoran. Por lo tanto, “si un texto escrito es capaz de esto, y todavía se lo considera historia, seguramente una incapacidad para ‘debatir’ no puede excluir la posibilidad de hacer historia en cine” (Rosenstone 1997: 98).

Rosenstone propone a los historiadores la necesidad y el compromiso de explorar las posibilidades del nuevo medio, que plantea desde el género histórico nuevas concepciones del pasado, eleva nuevos cuestionamientos sobre el sentido de este, discute las bases del tradicional trabajo historiográfico, y debate la utilidad de los conocimientos alcanzados.

II. ESTRUCTURALISMO Y CINE

Más que una teoría el estructuralismo es un método, un estilo de pensamiento y un modo de análisis, surgido en el terreno de las ciencias humanas en la década de los cincuenta, en Francia. En líneas generales “se caracteriza por concebir cualquier objeto de estudio como un todo, cuyos miembros se relacionan entre sí y con el todo, de tal manera que la modificación de uno de ellos modifica también los restantes, y que trata de descubrir el sistema relacional latente (es decir su estructura)...” (Rico 1996: 17). Los objetos de estudio del estructuralismo son todos los que componen la realidad, incluido el mundo interno del ser humano. Es así que la sociedad, el lenguaje, las obras artísticas, la psique humana, la economía, la naturaleza, etc., son entes susceptibles de someterse a su análisis, y sacar a relucir las relaciones que mantienen los elementos que los conforman estructuralmente a la manera de un organismo. Los significados de esos elementos están dados por la relación que mantiene cada uno de ellos con los demás elementos del conjunto, y con el conjunto, al interior de un contexto cultural al que pertenecen y que determina los códigos que les dan sentido.

De esa forma es como se produce durante el siglo XX la preponderancia de una visión estructuralista en términos de la lingüística de Saussure, de los fenómenos sociales, artísticos, naturales, inconscientes, etc. Se impone el lenguaje como paradigma fundamental para la comprensión de la realidad en general, un intento, en palabras de Fredric Jameson, “de pensarlo todo de nuevo en términos lingüísticos” (citado en Stam 2001: 127).

Es en ese sentido que los análisis estructurales adoptan el modelo de relaciones binarias surgidas de la lingüística estructural de Saussure (significado /

significante, langue / parole, Diacronía / sincronía, etc.), lo que representó un giro hacia una visión sincrónica de la realidad, el conocimiento objetivo de un fenómeno en un momento determinado en el tiempo, en oposición a otras teorías científicas que contemplaban la historia y la evolución como condición fundamental para la comprensión de los fenómenos, como la filosofía hegeliana, el marxismo y la teoría darwiniana de la evolución. Es decir, que planteaban una visión diacrónica de la realidad.

El antecedente más importante de vinculación del estructuralismo con el ámbito de la cinematografía ocurrió en 1927, con el volumen *Poética Kino*, que reunía las discusiones de los formalistas rusos sobre narrativa fílmica, en las que aplicaban las categorías fábula, syuzhet y estilo. Ya en los años sesenta, Levi-Strauss, “utilizó la metodología de la lingüística para producir lecturas de ciertos géneros cinematográficos de amplio espectro cultural, especialmente el western y el musical” (Stam 1999: 98). Por otro lado, pervive la influencia directa de los formalistas entre muchos analistas de películas en Francia, con la aplicación del modelo proppiano a films individuales, “que les permitió iluminar los principios dinámicos fundamentales que dirigen el movimiento del relato, la lógica de causa-efecto que une un hecho narrativo a otro” (Stam 1999: 98).

Estas primeras incursiones dan cuenta al mismo tiempo de un primordial interés por el aspecto narrativo en el cine, pues “el cine tenía la narratividad bien ajustada al cuerpo” (citado en Gaudreault 1995: 21), por lo que configuran los inicios de la naciente disciplina que se encargaría del estudio de la narratividad en el cine: la narratología específicamente cinematográfica.

1. NARRATOLOGÍA

La narratología es, según la definición de la teórica holandesa Mieke Bal, “la teoría de los textos narrativos” (1990: 3). Un texto narrativo es aquel que cuenta o relata una historia. El relato es, según definición de Gerard Prince, “la representación de por lo menos dos acontecimientos o situaciones reales o ficcionales en una secuencia temporal” (1982: 4). Son definiciones que pueden

abarcas las formas narrativas lingüísticas y las no lingüísticas: literatura, cine, arte dramático, etc., pero no siempre fue así.

Las dos grandes fuentes de los conceptos básicos de esta disciplina fueron el Formalismo ruso, principalmente con el libro *Morfología del cuento* (1928), de Vladimir Propp, y desde inicios de los sesentas, el Estructuralismo de Claude Levi Strauss, quien desarrolló su análisis estructural de los mitos en diversos trabajos, principalmente en sus cuatro entregas de *Mitológicas* (1964 - 1971). Bajo estas influencias, la narratología se encargó primero del estudio de los géneros narrativos literarios, como el cuento y la novela.

Sin embargo, la narratología, como estudio estructural del relato, tiene en realidad una larga tradición que encuentra sus orígenes en la *Poética* de Aristóteles (S. IV ac.), donde el filósofo ateniense hace una primera distinción – importante para la delimitación teórico-estructural de nuestra investigación-, “entre dos conceptos complementarios: lo que se cuenta y cómo se cuenta. Se ha denominado a lo primero historia, diégesis, fábula...; y a lo segundo, relato, discurso, intriga, trama...” (Citado en Martín 2000: 2).

La ‘historia’, por su naturaleza ontológica, conserva en relación con el cine la misma definición que en relación con la literatura, como grupo de acontecimientos ficticios o reales acaecidos en su orden cronológico, que constituyen la materia prima para la elaboración de un relato, abstracción hecha del medio de transmisión. El relato fílmico, por su parte, en un principio mantiene en común con el relato literario -o de cualquier otra índole-, las cinco características esenciales de todo relato especificadas por Gaudreault en *El relato cinematográfico*: “tiene un inicio y un final” (1995: 26), en oposición al mundo real que es infinito; “es una secuencia doblemente temporal” (1995: 27): pues comprende el tiempo de la historia que se narra y el de la narración; “es un discurso” (1995:28), por remitir a un sujeto que lo enuncia narrativamente; “irrealiza la cosa narrada” (1995: 28), porque sus acontecimientos “no están aquí y ahora”, y finalmente, se trata de “un conjunto de acontecimientos” (1995: 29), que son sus unidades fundamentales.

Las diferencias entre el relato literario y el fílmico aparecen en el momento de la transmisión de los contenidos con sus respectivos lenguajes, es decir, con el acto de la narración. Mientras que el narrador literario es fácilmente identificable, dado su único medio que es el discurso verbal, el cine emplea al mismo tiempo y de innumerables formas, diversos instrumentos de expresión como la imagen en movimiento y el sonido manifestado principalmente con el lenguaje verbal y la música, lo que dificulta la identificación de un narrador o instancia narrativa. Gaudreault resuelve el impase recordando que ese narrador cinematográfico

podría asimilarse a una instancia que, manipulando las diversas materias de la expresión fílmica, las ordenaría, organizaría el suministro y regularía su juego para transmitir al espectador las diversas informaciones narrativas. [...]. Andre Gardies (1987) divide en tres subgrupos las diversas responsabilidades narrativas de este auténtico director de orquesta que sería su 'enunciador fílmico', quien modularía la voz de tres subenunciadores, cada uno responsable, respectivamente, de lo icónico, de lo verbal y de lo musical (1995: 63).

Como nuestra investigación se centra metodológicamente en el análisis del relato a nivel del subsistema narrativo, nuestra tesis requiere la aplicación metodológica del análisis de contenido y textual, que implica el empleo adaptado en la primera fase de nuestra demostración, del método de Vladimir Propp, un instrumento que como los propuestos por autores como Levi-Strauss, Barthes o Greimass, fue originalmente diseñado para el análisis de la narratividad literaria, pero que puede aplicarse a otras formas narrativas, tanto así que su "alcance es lo suficientemente amplio como para permitir una cierta trasposición al campo de la filmología" (Aumont y Marie 1993: 135).

1.1. EL ANÁLISIS MORFOLÓGICO DE VLADIMIR PROPP

A diferencia de la tradición precedente, el Formalismo no se ocupó de la literatura en general, o de realizar el análisis de obras literarias individuales; en su lugar, se abocó a tratar de definir la especificidad de lo literario. "... los formalistas apostaron por una perspectiva 'científica' centrada en las propiedades, estructuras y sistemas 'inmanentes' a la literatura, que no dependiesen de otros

órdenes de la cultura. En este sentido, buscaban una base científica para lo que aparentemente es un terreno altamente subjetivo: la estética” (Stam 2001: 66).

En *Morfología del cuento*, Propp contribuye a este gran objetivo formalista desde el área de la sintaxis del relato, con el particular análisis morfológico de cien cuentos maravillosos del folklore ruso, un trabajo que pretende encontrar “la estructura profunda de la forma del relato [que para él y sus seguidores] consiste [...] en la lógica causal de hechos que se despliega en el tiempo [...], un modelo universal de organización en la base de todas las estructuras de la trama” (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 1999: 102 - 103). El método que utiliza plantea “un doble principio analítico y estructural, que consiste en descomponer cada cuento en unidades abstractas, en definir las combinaciones posibles de esas unidades y, en fin, clasificar esas combinaciones” (Aumont y Marie 1993: 135).

Conforme a este lineamiento metodológico, en una primera etapa de su examen del grupo de cuentos elegido, Propp detectó que existían acciones que se repetían de manera constante de un cuento a otro, y lo que variaba eran los personajes que ejecutaban esas acciones, junto con las maneras y los medios de ejecución. A esas acciones, que el autor considero las partes constitutivas del cuento, las denominó ‘funciones’, llegando a contabilizar un total de treinta una de estas, a las que otorgó sus respectivas denominaciones y descripciones específicas. Algunos ejemplos de funciones son el Alejamiento: uno de los miembros de la familia se aleja; la Reacción del héroe: el héroe supera o falla la prueba; o la Persecución: el héroe es perseguido, etc. Las funciones no se repetían en todos los cuentos, su número era considerablemente menor como es de suponerse que ocurre en la mayoría de los relatos cortos, pero las que aparecían en cada cuento siempre mantenían el mismo orden sucesivo de aparición, y conformaban una estructura que albergaba para el autor ruso una útil significación para ulteriores fines. Esas funciones, que son pues las unidades abstractas de las que habla líneas arriba la descripción de su método, Propp las definió como “la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” (1928: 33).

En una segunda etapa de su trabajo, “Propp reagrupa [...] algunas de estas funciones en esferas de acción, cada una de las cuales corresponde a lo que se conoce comúnmente como los personajes del cuento. Se llega así a un total de siete ‘roles’ o esferas de acción (el agresor, el donante o proveedor, el auxiliar, la princesa o personaje que se busca, el mandatario, el héroe y el falso héroe)” (Aumont y Marie 1993:135-136). Después, Propp pasa a una tercera etapa:

Realiza [...] un esquema muy general de posibles encadenamientos de las treinta y un funciones, con todas las variantes imaginables, que acaba refiriéndose a todos los cuentos maravillosos de su corpus. ¿Para qué sirve este esquema? Primero, para definir rigurosamente el cuento maravilloso (por oposición a otros géneros no vecinos, como el cuento no maravilloso); luego, para clasificar los cuentos (siguiendo un poco el modelo de las ciencias naturales); y finalmente para separar teóricamente el estudio morfológico (el que refleja el modelo) y el estudio estilístico (que Propp no aborda) (Aumont y Marie 1993: 136).

La razón de la descripción de este proceso analítico obedece a que este trabajo contempla realizar como el primero de sus análisis, en su capítulo dedicado a la demostración de las sub hipótesis y la hipótesis general, la aplicación del método de Vladimir Propp, con el fin de determinar las funciones comunes a las tres películas, que componen una sub estructura narrativa común.

1.2. LA PRESENCIA DE LA DIALÉCTICA COMO COMPONENTE ESTRUCTURAL

Después de numerosas variaciones en su definición a lo largo de la historia del pensamiento de Occidente, esta adquiere un significado concreto en los siglos XVIII y XIX con Hegel y Marx, para quienes comprende la confrontación entre una determinada concepción que asume el papel de ‘tesis’, y sus opuestos, problemas y/o contradicciones catalogadas como ‘antítesis’, lo que da lugar a una nueva comprensión del tema en cuestión denominada ‘síntesis’.

El primero en asociar la diégesis cinematográfica a la dialéctica fue el cineasta ruso Serguei Eisenstein, quien propuso “un montaje [dialéctico] de base

ideológica, donde la realidad que exponía la película no debía ser una reproducción de 'la realidad' sino que su reflejo también se volviera una forma de juzgar la realidad, presentar al film como un discurso articulado" (Rosales 2012a). Bajo este principio directivo es que Eisenstein contempla la aplicación del mecanismo dialéctico en la realización de sus películas.

El término Dialéctica, aquí tiene la acepción de dos ideas, le digamos a una tesis y a la otra antítesis, y el resultado que se da mediante su choque o yuxtaposición, ya que son imágenes cinematográficas. Ese resultado es la nueva idea que surge del montaje dialéctico, [la síntesis], y es lo que los formalistas rusos pretendían, generar una idea en el espectador, "guiarlo" a pensar esa idea mediante el choque de esas dos imágenes (Rosales 2012a).

El propio Eisenstein dijo al respecto: "Desde mi punto de vista, el montaje no es una idea compuesta de fragmentos colocados uno detrás de otro, sino una idea que nace del enfrentamiento entre dos fragmentos independientes" (citado en Rosales 2012b).

III. COGNITIVISMO Y CINE

1. LA TEORÍA COGNITIVA EN EL CINE

La Teoría Cognitiva en el cine forma parte del gran grupo de teorías centradas en el espectador, que adquirieron significativa formalidad y predominancia durante las décadas de los ochenta y noventa. Marca un importante hito de progreso en esta línea con sus propuestas científicas de investigación. Su máximo representante es David Bordwell.

Parte de la premisa de que el objetivo más importante de toda historia narrativa es su comprensión por parte del receptor, y asienta su base en la teoría general de la percepción y la cognición, para abordar el fenómeno cinematográfico desde la complejidad de la actividad mental del espectador durante el visionado del film; por ello, este enfoque se opone a anteriores corpus teóricos como el

estructuralismo, el marxismo y el psicoanálisis, que tácitamente asumen la pasividad del observador ante la película.

En su obra *La narración en el cine de ficción* (1996), Bordwell separa los tres componentes de la experiencia cinematográfica: el film, que provee el syuzhet, o la manera en que se cuenta una historia, con sus pistas indicativas en los niveles narrativo y estilístico; el espectador, dotado de capacidades perceptivas y cognitivas, y la historia o fábula contenida en el film, que el espectador debe recomponer en su orden cronológico.

Bordwell basa su teoría en la Teoría Constructivista de la actividad psicológica, que sostiene que “percibir y pensar [en general] son procesos activos orientados a un fin [...]. Los estímulos sensoriales no pueden determinar por sí mismos una percepción, puesto que son incompletos y ambiguos. El organismo construye un juicio perceptual basándose en inferencias inconscientes” (1996: 31).

Uno de los dos modos de inferir frente a la influencia de los estímulos basa sus conclusiones en la información perceptual, como ocurre en la simple y automática percepción de los colores o las notas musicales; es la llamada percepción ‘de abajo arriba’.

Una teoría constructivista no permite una fácil separación entre percepción y cognición. Hablando llanamente, el acto típico de la percepción es la identificación de un mundo tridimensional basándose en ciertos apuntes. La percepción se convierte en un proceso de comprobación activa de hipótesis. [...] tiende a ser anticipatoria, estructurando expectativas más o menos probables respecto a lo que hay en el exterior. Tal como E.H. Gombrich dice ‘tantear es anterior a agarrar, y buscar anterior a ver’. El organismo interroga al entorno en busca de información que después se comprueba respecto a las hipótesis perceptuales. La hipótesis es, en consecuencia, confirmada o rechazada; en este último caso, se genera una nueva hipótesis (Bordwell 1996: 31).

La sucesiva creación de hipótesis frente a los acontecimientos está dirigida por ‘esquemas’, que son las distintas clases de conjuntos de conocimientos que el

receptor posee. El autor desarrolla este punto respecto del visionado de películas para el que señala un sustento experimental y describe tres tipos de esquemas: primero, los prototipos, que “implican la identificación de miembros individuales de una misma clase según algunas normas propuestas [...], [hablamos de] agentes individuales, acciones, objetivos y localizaciones” (1996: 34); en segundo lugar, los patrones, que son abstracciones de estructuras narrativas que los espectadores conservan en la mente, y que les sirven de referencia para completar la información que eventualmente ‘le falte’ a una película que tienen delante, como también para comprender, recordar y resumir el film. Gracias a este recurso cognitivo, “el perceptor tiende a recordar una historia que se aparta de la norma, como más ‘normal’ de lo que era. Si el texto, tal como se presente, omite las conexiones causales, los perceptores las suplen cuando vuelven a narrar la historia” (1996: 35); y finalmente, están los ‘modelos de procedimiento’, esquemas mediante los cuales el espectador organiza la información de la película, y justifica la eventual inadecuación de una trama a los esquemas patrones, situación ésta que lo obliga a variar sus expectativas y buscar nuevas explicaciones.

Es en vista de toda la actividad perceptivo-cognitiva descrita que convergen en la mente del espectador los otros dos componentes: por un lado, la película, que ofrece “el syuzhet, es decir, la forma en que se cuentan los acontecimientos, por fragmentados o desordenados que estén; [...] [y por otro,] la fábula, es decir, la historia ideal, (ordenada desde un punto de vista lógico y cronológico), que el filme sugiere y que el espectador reconstruye partiendo de las indicaciones que la propia película le ofrece” (Stam 2001: 275).

2. FORMA FÍLMICA

En todo momento la mente aplica –en términos constructivistas- las percepciones de ‘abajo arriba’ y de ‘arriba abajo’, confirmando lo habitual en el entorno cotidiano, advirtiendo las rupturas al orden, aplicando esquemas, recurriendo a patrones, apelando a motivaciones, elaborando significados, etc. En relación al arte, “Las obras artísticas [en general] confían en esta cualidad dinámica y unificadora de la mente humana. Nos proporcionan oportunidades de

ejercer y desarrollar nuestra capacidad de prestar atención, de anticiparnos a los hechos futuros, de extraer conclusiones y de construir un todo a partir de las partes” (Bordwell y Thompson 1995: 42).

En la interacción del intelecto con las obras artísticas encontramos las denominadas ‘pistas’, que en función de la experiencia de vida y de otras obras artísticas, van indicándole y anticipándole al ‘consumidor’ de arte cómo es la conformación del sistema que se va totalizando ante sus sentidos. Un sistema de partes interdependientes entre sí. Una película también es un sistema, en el que la afectación de al menos uno de sus componentes afecta el normal funcionamiento de todo el sistema. Es decir, tiene una forma.

Entendemos por forma fílmica, en el sentido más amplio, el sistema total que percibe el espectador en una película. La forma fílmica es el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un film. [...] Atribuimos unidad a la película al proponer dos subsistemas –uno narrativo y otro estilístico- dentro del sistema más amplio de la película completa. [...] el modelo global de relaciones entre los diferentes subsistemas de elementos es el que configura la forma [...] [de una película] (Bordwell y Thompson 1995: 42-43).

La experiencia previa en general, y de otras formas fílmicas, juega un papel decisivo en la forma fílmica que el espectador construya, porque rige las expectativas formales sobre el curso que toma la construcción de la forma, invitándonos a formular hipótesis sobre ‘lo que viene a continuación’ de cada suceso, supuestos que pueden confirmarse o rechazarse, y en este último caso, el espectador reajusta sus expectativas procurando consonancia con la particularidad del film.

La presente investigación requiere para el alcance de sus objetivos demostrativos, que el espectador aplique la actividad cognitiva descrita al ámbito del subsistema narrativo de la forma fílmica de cada película –no del guion que es otro tipo de texto-; apela a su capacidad para extraer de lo que el film narra o cuenta, determinado tipo de significados que hacen de las tres películas objeto de análisis una trilogía desde el punto de vista narrativo, estructural y semántico.

3. SIGNIFICADO

Ese afán de establecer la forma del objeto artístico representa al mismo tiempo el afán por desentrañar un correspondiente significado para ese objeto, pues “Como observador activo, el espectador está examinando constantemente la obra en busca de una significación mayor, en busca de lo que dice o sugiere. Las clases de significado que el espectador atribuye a la obra pueden variar considerablemente” (Bordwell y Thompson 1995: 49).

3.1. TIPOS DE SIGNIFICADO

Según los autores son sólo cuatro los tipos de significado posibles de construir por el espectador: el ‘significado referencial’ depende de la capacidad del espectador de reconocer elementos concretos que ya poseen un significado conocido, diegética o extradiegéticamente; el ‘significado explícito’ es el que está expresado abierta y directamente en la diégesis, y se determina por el contexto discursivo fílmico al que pertenece; el significado implícito consiste en una interpretación acerca de lo que el film nos quiere decir, es la extracción del sentido escondido en el relato, y el significado sintomático es el que resulta de relacionar los significados explícitos e implícitos con las creencias y los valores sociales imperantes en una comunidad, y representa la ideología del contexto social en el que tiene lugar el film.

IV. TEORIAS IMPLÍCITAS EN LAS DIÉGESIS DE LAS PELÍCULAS

1. TEORÍAS FILOSÓFICAS, Y UNA TEORÍA PSICOANALÍTICA, IMPLÍCITAS EN LA DIÉGESIS DE CADA FILM

1.1. LA ÉTICA MILITAR EN LA BOCA DEL LOBO

En el artículo *Aproximación al concepto de moral militar* se plantea que “sería ética militar la entendida como reflexión y racionalización en torno al código moral que a modo de principios, normas, valores, preceptos y actitudes guían la conducta del que ejerce la profesión de las armas” (Moliner 2007: 10).

Al interior de esta concepción filosófica de la ética militar, se han desarrollado dos vertientes de pensamiento contrarias: la Teoría de la Guerra justa y la Teoría de la Guerra sucia.

1.1.1. TEORÍA DE LA GUERRA JUSTA

Según el filósofo español Francisco de Vitoria “La guerra justa es aquella llevada a cabo por una autoridad legítima, destinada a defenderse de una agresión o a reponer un derecho natural vulnerado, con el objeto final de lograr la paz duradera” (citado en Hawa 2001: 8).

Históricamente, en líneas muy generales, se trata de una doctrina que tiene sus orígenes en el siglo IV con San Agustín, es retomada en el S. XIII por la teología cristiana de Santo Tomás de Aquino, se seculariza durante el siglo XVII con la modernidad, y pervive hasta nuestros días habiendo experimentado modificaciones adaptativas a lo largo de su existencia.

En el siglo XX, “Con la aparición de la Organización de las Naciones Unidas –ONU-, en 1945, como un sistema permanente que garantizara la seguridad internacional, la guerra volvió a ser considerada una actividad ilícita en la política exterior, sólo aceptable en caso de legítima defensa o ejecutada a través de mecanismos de protección colectiva contemplados por la Carta de las Naciones Unidas” (Arbelaez 2011: 281). Es a partir de este supremo marco normativo, que los principios de la Guerra justa han servido para establecer los lineamientos de las políticas internacionales del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, y son el basamento de diversos códigos jurídicos.

El más importante teórico contemporáneo de la Guerra justa es el filósofo Michael Walzer, quien distingue las dos instancias de las guerras sobre las que se generan discusiones acerca de la legitimidad de las razones para llevarlas a cabo, y la legitimidad de los medios y las acciones de ataque y defensa que tienen lugar al interior de ellas. “El *ius ad bellum* exige de nosotros juicios sobre la agresión y la legítima defensa; el *ius in bello* hace lo propio en cuanto a la observancia o la violación de las reglas consuetudinarias y positivas del combate.

Ambos tipos de juicio son lógicamente independientes. Es muy posible que una guerra justa se desarrolle injustamente y que una guerra injusta se atenga estrictamente a las reglas bélicas” (Walzer 1977: 51).

1.1.2. TEORÍA DE LA GUERRA SUCIA

La Guerra sucia tiene una raíz ideológica concreta en la “Doctrina de la Seguridad Nacional, cuyo origen se remonta a los años de posguerra en los Estados Unidos, y que fue desarrollada en los años cincuenta y sesenta en el marco de la Guerra fría” (Spitta 1993: 161).

A su vez, dicha doctrina se construyó principalmente en base a las ideas del alemán Carl Schmitt, especialista en derecho de Estado, ideólogo del Nacionalsocialismo y autor del libro *Teoría del francotirador* (1963), en el que fundamenta la forma en que debían combatirse a los movimientos guerrilleros de las décadas del cincuenta y sesenta en Latinoamérica (Spitta 1993: 157).

Schmitt defiende que “La lucha contra la guerrilla [debe hacerse] con los métodos de la guerrilla [, lo que] significa que el estado responde con las mismas formas de lucha, justificando su actuar con el argumento de que sería la mejor, si no la única forma de vencer a la guerrilla” (Spitta 1993: 158).

1.2. LA ÉTICA REBELDE EN SIN COMPASIÓN

1.2.1. EL PESIMISMO DE TRASÍMACO

Hay una solitaria mención de este discreto filósofo griego en los inicios de *Sin compasión* –en la escena de la clase con el profesor Delgado-. Trasímaco fue originario de Calcedonia, vivió entre los años 459 y 400 a.c.; la historia de la filosofía lo clasifica en el grupo de los sofistas. Barrio Gutiérrez nos refiere que la escasa información que se tiene de su pensamiento ético se encuentra, concretamente “en el libro I de la ‘República’, [de Platón, en el que se] nos ofrece un largo parlamento de Trasímaco en discusión con Sócrates sobre la justicia y

lo justo” (citado en Trasímaco 1966: 22). Otros textos de este autor versan sobre retórica, pero con menor trascendencia. Barrio Gutiérrez sostiene que

La tesis del sofista es bien clara: en la sociedad, tal como es de hecho, lo que impera es el derecho del más fuerte. Tal como es la estructura de las relaciones sociales, el justo siempre es perjudicado y lo útil para cada uno es la injusticia [...]. Lo justo es lo que es provechoso al más fuerte, ya que éste así lo establece de hecho. Cada gobernante dictamina leyes que establecen que lo justo es lo que es útil para él, y esto es lo que sucede en la vida humana. Pero todas estas consideraciones del sofista, acertadas o no, están situadas siempre en el plano del ser, nunca en el del deber ser (citado en Trasímaco 1966: 23).

Es decir, Trasímaco sólo describe tal cual la realidad social que observa, no toma partido por ese orden injusto. Escribe Barrio que “Es pues, una interpretación pesimista de la naturaleza humana y de las relaciones sociales. [...] [Y es más,] repudia la moral y el derecho del más fuerte” (citado en Trasímaco 1966: 24). El estudioso finaliza afirmando que para Trasímaco, “El que practica la injusticia no es un hombre virtuoso, bueno, perfecto, desde el punto de vista ético; lo que es este hombre es sagaz, habilidoso, ya que en las circunstancias fácticas de la sociedad lo hábil es practicar la injusticia y abandonar la justicia” (citado en Trasímaco 1966: 25).

1.2.2. INTERPRETACIÓN ANACRÓNICA DE LA FILOSOFÍA DE NIETZSCHE

Nietzsche (1844 – 1900), fue un implacable crítico de la cultura occidental durante la segunda mitad del S XIX, en lo que respecta a la filosofía, la religión, la ética, la ciencia y el arte. “Según Nietzsche, la cultura occidental que se inspira en el judaísmo, se basa en el pensamiento de corte racionalista de autores como Sócrates y Platón, y posteriormente recibe el influjo constante del cristianismo, es una cultura decadente” (Bravo 2011: 1).

Solemos entender el nihilismo como una actitud que niega todo valor a la existencia humana y que se resiste a someterse a cualquier tipo de autoridad

ideológica o religiosa. El mundo y la vida carecen de sentido, a excepción del 'eterno retorno', pues la única verdad es la eterna repetición de todo. Pero bajo la perspectiva nietzscheana el nihilismo adquiere un significado mayor, pues el filósofo "concibe el nihilismo como la historia y como la lógica de la filosofía occidental en su totalidad, entendida esta última como 'platonismo'. La mencionada historia se despliega desde la instauración de los valores supremos, pasando por el proceso de la desvalorización de estos valores y como tránsito hacia la transvaloración de los mismos" (Sologuren 2012: 2). Y así, el nihilismo abarca dos etapas consecutivas: el 'nihilismo pasivo' y el 'nihilismo activo'.

El nihilismo pasivo comprende en una primera fase a la filosofía socrática, al pensamiento de Platón, al judaísmo y al cristianismo. Estos sistemas constituyen para Nietzsche una negación de la vida, un odio contra ella, favoreciendo una conducta reactiva, que responde a la directiva 'tú debes'. Ellos representan la primera metamorfosis del espíritu humano, que entiende metafóricamente al hombre como un camello con una pesada carga de humildad, obediencia, amor al prójimo, etc. La segunda fase viene con la era moderna, la ilustración y la revolución francesa, que traen abajo el poder político de la iglesia y los valores que esta consagró, lo que Nietzsche denominó 'la muerte de dios'. El hombre de esta fase encumbra en lugar de dios a la razón, y justifica viejos y nuevos valores como la democracia ateniense. Nietzsche recusa también la razón moderna y sus valores derivados por negar la vida, y continuar imponiendo a la humanidad la moral de los esclavos en lugar de la moral aristocrática de los señores.

En una tercera fase, se configura el 'último hombre', quien pierde la fe en la razón, ha desaparecido la finalidad y el sentido del universo, por lo que carece de voluntad, de deseo, no se reconoce aún como dotador de sentido. Y frente a este desfundamiento, sobreviene luego el nihilismo activo, en el que tenemos al 'hombre que quiere perecer' en favor de la formación del superhombre. En este nihilismo, el hombre experimenta una segunda metamorfosis: deja de ser el camello con su pesada carga, y se convierte en un león con fuerza destructora. Sin embargo, aún carece de fuerza para crear nuevos valores. Es un nihilismo imprescindible para conquistar la libertad e independencia que conducirán a la formación del superhombre, capaz de llevar a cabo la 'transvaloración',

entendida como la creación de nuevos valores asentados sobre un nuevo fundamento: la vida. “La filosofía nietzscheana sería nihilista en este sentido; ya que propone la destrucción de todos los valores vigentes y la transmutación. Esto sería el reencuentro con el sentido de la tierra, la aparición de una nueva moral y del superhombre” (Mallamaci 2011: 3). Se sustituirá entonces la negación de la vida por su afirmación.

La transvaloración “hace posible una superación del nihilismo con el descubrimiento de un nuevo principio de valoración, pensado como voluntad de poder. El hombre que asume y corresponde al nuevo principio es el ultrahombre, quien conscientemente se erige en centro y medida de toda la realidad” (Sologuren 2012: 2). El hombre puede ya crearse y recrearse libremente a sí mismo, alcanzando la condición de un ser superior, fuerte, guerrero, libre de las ataduras de la moral y de la religión, y que hace uso de la ‘voluntad de poder’, la cual debe conservarse y aumentar para imponerse.

1.3. EROS Y TÁNATOS EN BAJO LA PIEL

A diferencia de *La boca del lobo* y *Sin compasión*, *Bajo la piel* no presenta de manera implícita un enfrentamiento entre posiciones ideológicas de carácter ético; lo que se advierte a lo largo de las escenas de la cinta, es un número considerable de claras y sucesivas contraposiciones entre imágenes que representan la vida y la muerte. Esta yuxtaposición recurrente nos remite al conflicto entre Eros y Tánatos, ampliamente tratado en el psicoanálisis como determinante de la conducta individual y social.

Sigmund Freud tomó de la mitología griega los nombres de Eros y Tánatos, para designar los instintos básicos hacia la vida y la muerte, dentro de su teoría de las pulsiones desarrollada en su obra *El malestar de la cultura* (1929).

En la teoría psicoanalista, Tánatos es la pulsión de muerte (para Freud era el deseo de abandonar la lucha por la vida) que se opone a Eros, la pulsión de vida; amor, creación y erotismo. El medio que vincula estos personajes es el cuerpo; un cuerpo erotizado aspira a la vida, a la

creación; mientras que un cuerpo deserotizado, en sufrimiento procura su muerte; de esta forma las sensaciones de dicha o sufrimiento son estados psíquicos que nuestro aparato anímico permite (Serrano 2010: 328).

En la vida individual, Eros no sólo alude a su tendencia hacia la preservación de la integridad física, el amor, la unión y el sexo placentero que da lugar a la procreación, sino también a las actividades constructivas como el estudio, la práctica del deporte, el cultivo del arte, etc. Y Tánatos no sólo alude a la tendencia hacia la destrucción, la desintegración y la muerte, también se expresa en la depresión, el autoabandono, la agresividad, el suicidio, etc.

A nivel de las sociedades, el primer instinto encuentra su manifestación en los tratados de paz, las alianzas entre grupos humanos, eventos que congregan individuos alrededor de objetivos edificantes, etc.; y el segundo, en las guerras, los genocidios, la discriminación racial o étnica, la violencia social, etc.

2. TEORÍAS IMPLÍCITAS COMUNES A LOS TRES FILMS

2.1. TEORÍA DE LA ANOMIA SOCIAL

La más importante teoría implícita en nuestras tres películas, que hipotéticamente las articula desde la diégesis en una trilogía, es la de la 'anomia social'. Proveniente de la sociología, fue desarrollada por primera vez por Emile Durkheim, a fines del siglo XIX, y se inscribe en la línea de reflexiones científico-sociales de ese siglo, sobre la influencia del orden social en la conducta del individuo, dentro del contexto de acelerados cambios generados en Occidente desde los albores de la moderna sociedad industrial.

En *La división del trabajo social* (1893) Durkheim explica que en la creciente sociedad moderna capitalista, que trae consigo una inusitada transformación estructural de la sociedad en lo económico, político y social, aparece la 'división del trabajo' como importante factor de diferenciación social, y en este escenario el factor de unidad social connatural al modelo es la 'solidaridad orgánica': "En la medida en que un individuo se especializa y desarrolla la función para la cual

está más capacitado, requerirá más de los otros que, de esta forma, lo complementan al ofrecerle todo aquello que él no puede atender por estar concentrado en hacer lo que mejor puede” (López 2009: 133). En este escenario de interdependencia “Era esencial, sin embargo, que se produjeran extensos y prolongados contactos entre los grupos de [...] [la] sociedad para lograr un cierto grado de solidaridad orgánica” (Clinard 1973: 17).

Entonces, “Desde esta perspectiva, la anomia se refiere a la ausencia de un cuerpo de normas que gobiernen las relaciones entre las diversas funciones sociales que cada vez se tornan más variadas debido a la división del trabajo y la especialización, características de la modernidad” (López 2009: 134).

Al interior de este panorama la anomia social puede ser generada eventualmente por formas anormales de división del trabajo, en las que se ve debilitada la solidaridad orgánica y su función cohesionadora. De esas formas anormales, resulta concerniente a nuestro estudio la que consiste en una “división forzada del trabajo, en que la división de las ocupaciones no es análoga a la distribución de los talentos” (Clinard 1973: 17), forma anormal en la que se verán inmersos injustamente los personajes protagonistas de las tres películas que nos ocupan.

Robert Merton, ofrece su versión académica de la anomia en el ensayo *Estructura Social y Anomia*, incluido en su obra *Teoría y estructura sociales* (1938). En ella no atribuye la desviación de la conducta a razones de orden biológico. “Lo que Durkheim consideraba como los deseos innatos del hombre, tales como la ambición de lograr objetivos inalcanzables, era inducido en opinión de Merton por la estructura social [...]. Por eso, al explicar la anomia y la conducta desviada, Merton enfocaba no al individuo, sino el orden social” (Clinard 1973: 24).

Merton dividió con fines analíticos la realidad social en dos órdenes: el de la cultura –o estructura cultural- y el de la sociedad –o estructura social-.

La estructura cultural puede definirse como el cuerpo organizado de valores normativos que gobiernan la conducta que es común a los

individuos de la sociedad o grupo. Y por estructura social se entiende el cuerpo organizado de relaciones sociales que mantienen entre sí diversamente los individuos de la sociedad o grupo. La anomia es concebida como la quiebra de la estructura cultural, que tiene lugar en particular cuando hay una disyunción aguda entre las normas y los objetivos culturales y las capacidades socialmente estructuradas de los individuos del grupo para obrar de acuerdo con aquellos. En este concepto, los valores culturales pueden ayudar a producir una conducta que se contrapone a los mandatos de los valores mismos. (Merton 1972: 170).

Merton expone cinco distintas formas posibles de adaptación individual a la sociedad frente a la falta de medios legítimos para alcanzar las metas culturales: El primer tipo es la 'conformidad', es el mero acuerdo con las metas culturales y las normas institucionales, "es la adaptación más común, [...] [y] hace posible la sociedad humana" (Clinard 1973: 28); el segundo es el 'ritualismo', "consiste en abandonar o rebajar las metas encumbradas del éxito pecuniario y de la rápida movilidad social hasta un punto en que podamos satisfacer nuestras aspiraciones" (Clinard 1973: 28). Y en las conductas desviadas, el 'retraimiento' no consiste precisamente en una conducta adaptativa en el sentido que Merton maneja, sino, "en el abandono esencial tanto de los objetivos culturales estimados en otro tiempo, como de las prácticas institucionalizadas dirigidas a esos objetivos" (Merton 1972: 195). En esta categoría están [...] los psicóticos, los egoístas, los parias, los proscritos, los errabundos, los vagabundos, los vagos, los borrachos crónicos y los drogadictos" (Merton 1972: 162).

Finalmente, arribamos a las dos adaptaciones desviadas en las que incurren nuestros tres protagonistas. En primer lugar, la 'rebelión', que lleva a

pensar y tratar de poner en existencia una estructura social nueva, es decir, muy modificada. [...] Para pasar a la acción política organizada, no sólo hay que negar la fidelidad a la estructura social vigente, sino que hay que trasladarla a grupos nuevos poseídos por un mito nuevo. La función dual del mito es situar la fuente de las frustraciones en gran escala en la estructura social y pintar otra estructura de la que se supone que no dará lugar a la frustración de los individuos meritorios" (Merton 1972: 164).

Y en segundo lugar, está la 'innovación', que corresponde a “apartamientos socialmente desaprobados de las normas institucionales, [...]. La utilización de medios ilegítimos como [...] el crimen para alcanzar metas culturalmente prescritas de éxito, poder y riqueza,...” (Clinard 1973: 30). Es precisamente este el destino conductual de nuestros tres protagonistas.

2.1.1. EL HONOR COMO HIPOTÉTICO FACTOR PARTICIPANTE EN LA ANOMIA SOCIAL

Según el autor español Carlos Soria, desde un

punto de vista jurídico y ético, [...] “el honor es uno de los efectos que se siguen de las acciones que encierran virtud, la sombra que proyecta socialmente la virtud... el honor es uno de los modos que tiene el hombre de manifestarse pública y socialmente, aunque esta manifestación no sea sino la proyección necesaria de algo exterior: la existencia de acciones justas que en razón de su fuerza difusiva, tienen trascendencia social, es decir, comunican sus efectos a un ámbito social” (citado en Baeza 2003: 9).

El sentido que interesa a esta tesis es el de naturaleza jurídica, que desdobra el concepto en honor subjetivo y honor objetivo, y permite una mejor especificación del sentido de honor que por medio de su conducta y discurso, manifiesta el personaje de la hipotética sub estructura narrativa en común. El honor subjetivo es “aquel referido a la propia valoración y dignidad” (Baeza 2003: 12), es decir, consiste en la valoración que la persona hace de sí misma; mientras que el honor objetivo “se refiere a la imagen social de la persona” (Baeza 2003: 13), o sea, a la valoración de la sociedad sobre esa persona.

Cuando el honor subjetivo es atacado, ofendido o deshonrado, su poseedor se siente impelido a defenderla, a exigir un resarcimiento, pues se ha herido el espíritu de la persona, se ha lastimado el alma. Esta connaturalidad del honor con el ser humano, hace que aquel sea protegido por las legislaciones de prácticamente todas las sociedades modernas.

En las tres ficciones que son objeto de nuestra investigación tenemos un mismo tipo de respuesta de sus protagonistas al mancillamiento del que es objeto su honor subjetivo: una respuesta homicida, condicionada además por otros factores precedentes desviadores de la conducta.

2.1.2. LA FRUSTRACIÓN COMO HIPOTÉTICO FACTOR PARTICIPANTE DE LA ANOMIA SOCIAL

La teoría de Robert Merton de la anomia social, al considerar que “La mala integración de cultura y estructura social, en que una impide lo que la otra alienta, puede conducir a un derrumbe de las normas y al desarrollo de una situación de falta de norma” (Clinard 1973: 25), supone también el surgimiento de un factor emocional en el individuo, que se convierte en condicionante de desvío conductual. Nos referimos a la ‘frustración’.

Por diversas situaciones, [...], se puede generar una desorganización cultural donde los individuos se encuentren atrapados en la imposibilidad de alcanzar los fines ideales ante la verificación de la falta de herramientas necesarias para hacerlo. Como consecuencia de ello, y ante el sentimiento de frustración que ello les genera, se fomenta en los individuos la búsqueda de alternativas para tratar de reducir dicho sentimiento, ya sea a través del establecimiento de nuevos fines o de nuevas formas para alcanzar los definidos por la sociedad. Esta situación es consecuencia de cambios sociales y se presenta a nivel individual y no grupal como ocurría para Durkheim (López 2009: 136).

V. CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL DE LAS DOS ÚLTIMAS DÉCADAS DEL SIGLO XX EN EL PERÚ. CRISIS Y VIOLENCIA POLÍTICA EN SU MÁXIMO APOGEO

Las realizaciones de *La boca del lobo*, *Sin compasión* y *Bajo la piel*, tuvieron lugar en distintos momentos dentro de las dos últimas décadas del siglo XX en el Perú, período que destaca por una acentuada crisis en lo económico, político y social, y en el que resalta nítidamente el fenómeno de la violencia política, traducida en la guerra interna entre Sendero Luminoso y el MRTA contra el

Estado y la sociedad peruana. Según el *Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (2003), “el conflicto armado interno que vivió el Perú entre 1980 y 2000 constituyó el episodio de violencia más intenso, más extenso y más prolongado de toda la historia de la República. Asimismo, que fue un conflicto que reveló brechas y desencuentros profundos y dolorosos en la sociedad peruana. [...] [y] que la cifra más probable de víctimas fatales de la violencia es de 69,280 personas” (CVR 2003a: 315).

Este conflicto iniciado por Sendero Luminoso el 17 de mayo de 1980 en Chuschi, Ayacucho, no encontró un adecuado combate durante los dos primeros años del gobierno de Fernando Belaunde Terry, por lo que en enero de 1983 se da comienzo a la militarización de la lucha, otorgándole amplios poderes a las fuerzas castrenses destacadas a las zonas de emergencia, produciéndose graves atropellos contra las poblaciones andinas. En 1982 se había sumado a la guerra el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru.

En 1985, el entrante gobierno de Alan García Pérez se propuso variar la estrategia en curso, con la idea de que el desarrollo económico y social impediría la expansión de la subversión armada. Sin embargo, el retorno a la inacción estatal del período belaundista predominó después de la matanza de los penales en 1986, y facilitó la expansión de la subversión senderista con atentados y aniquilamientos selectivos por casi todo el país.

Con el antecedente del intento de nacionalización del sistema financiero en 1987, en 1988 se desató una hiperinflación que registró los índices más altos de toda nuestra historia, que generó falta de recursos para las acciones antisubversivas.

Una vez elegido presidente en 1990, Alberto Fujimori fue asimilado por las Fuerzas Armadas para poner en práctica el Plan político-militar denominado ‘Plan Verde’, que “buscaba establecer un gobierno militar secreto, de poder real” (CVR 2003b: 63), y que comprendía un plan de sistemáticas violaciones a los derechos humanos como parte de la política antisubversiva. Gracias a la aprobación de la ley de interpretación auténtica del artículo 112 en 1996, Fujimori postuló a las elecciones de abril del año 2000 y salió ganador en medio de

acusaciones de fraude. Fujimori se atribuía el haber vencido a la subversión, pero en realidad fue obra del Grupo Especial de Inteligencia Nacional (GEIN) desde Lima, y de las rondas campesinas desde la sierra norte del país.

En líneas generales ese fue el escenario de crisis generalizada en el que se gestaron las tres ficciones que nos ocupan.

1. ANOMIA SOCIAL EN EL PERÚ DE FINES DEL SIGLO XX

De las pocas reflexiones sobre la anomia social en el Perú, destaca el debate entre los sociólogos Hugo Neyra, Catalina Romero y Nicolás Lynch, entre 1987 y 1989.

Hugo Neyra señala que “Las ciencias sociales en el Perú se habían habituado a reflexionar sobre mecanismos económicos, sociales y culturales que tendían hacia una cierta integración, a la construcción de la nación y de la identidad. Y es difícil para esas mismas disciplinas dar cuenta de lo que tiende exactamente a conseguir el efecto contrario” (Neyra 1987: 7). Porque “Así como se han conseguido derechos, también se han difundido prácticas delictivas” (Neyra 1987: 4). Entonces, dos áreas sociales componen su visión de la sociedad peruana: por una parte, la moderna, arreglada y oficial, y por otra, la periférica, no integrada y anómica. De esta última distingue dos divisiones: la que hay entre terrorismo y delincuencia; y la que existe entre la violencia y la corrupción, expresada ésta última en el envilecimiento de la policía y el poder judicial, entes de justicia que muchas veces entran en complicidad con los agentes de violencia a los que deberían combatir. “La anomia se generaliza cuando no se sabe de qué lado están los que deben encarnar la ley y el orden” (Neyra 1987: 2).

Frente a esta amplísima variedad de fenómenos que conducen a la desintegración, el autor dice no percibir en el Perú una ética que posibilite una especie de estricta racionalización en el uso de los recursos, como prerequisite de la acumulación y el desarrollo, tal y como ocurrió en Occidente con la moral protestante, o en Japón con el confucionismo (Neyra 1987: 3).

Catalina Romero cuestiona la concepción de Neyra de que la sociedad peruana esté conformada por un sector arreglado y un sector marginal y anómico que se crece y se desarrolla 'amenazante'. La autora sostiene que "El Perú ha estado marcado durante su historia por varios órdenes, diversos arreglos, instituciones adaptadas de distintos sistemas y en cierta forma se logró un 'arreglo' mayor, se configuró una idiosincrasia, se lograron normas comunes y reglas de juego vigentes" (1987: 76).

Romero afirma que debido a una urgencia de cambio la sociología peruana sí ha explicado el tema de lo desestructurante; y que existe la percepción de una ética que reorienta la conducta colectiva hacia un compromiso consciente con el progreso. "La nueva ética se gesta en el Perú en el mundo de los pobres, que ciertamente viven una ascesis indiscutible, [...]. Y sin embargo desde ahí construyen su casa, instalan el agua, crean empresas informales, y discuten sobre el futuro del país" (Romero 1987: 79).

Partiendo del propio Durkheim, Nicolás Lynch precisa que "la violencia [o delito] por sí sola describe una situación que no es sinónimo de anomia" (Lynch 1989: 20). Percibe la presencia de elementos de anomia y delito en los terrorismos de izquierda y derecha: de anomia en la subversión de izquierda especialmente, por su enraizamiento en la injusticia social y la desintegración; y de delito común en el de derecha por los ilícitos métodos utilizados para combatir al primero.

Estas reflexiones sobre la anomia social en el Perú de los ochenta y noventa, aplican una visión general del concepto a una visión general del país. En muy esporádicos pasajes de sus artículos asoma demasiado discreto, casi invisible, el tema específico de la 'anomia social conducente al homicidio', anexo a usos contextuales de conceptos desarrollados como integración, violencia política, patología social, etc.

CAPÍTULO II: METODOLOGÍA

La multiplicidad de concepciones sobre el cine de ficción y la extraordinaria variedad de objetivos de aproximación al film, hacen que exista una gran heterogeneidad de metodologías para investigar las diégesis cinematográficas. “Lo que amenaza al análisis de films es, de esta manera, la dispersión (en cuanto al objeto) y la incertidumbre (en cuanto al método). En gran medida para enfrentarse a estos peligros, nace el concepto de ‘análisis textual’” (Aumont 1993: 95). “El reto del análisis textual consiste en desentrañar la complejidad del relato fílmico, en su dimensión narrativa, estética y representacional, a partir de la definición y el análisis de las articulaciones correspondientes entre un autor, su obra y su contexto” (Vizcarra 2014). Debemos precisar de acuerdo a esta definición, que nuestro análisis contempla las dimensiones narrativa y representacional; no contempla el desentrañamiento de la dimensión estética.

I. PRIMER INSTRUMENTO ESTRUCTURAL: EL ANÁLISIS MORFOLÓGICO DE VLADIMIR PROPP

Este instrumento corresponderá exclusivamente a la resolución de la primera interrogante que surge por la primera sub hipótesis: ‘¿Existen elementos diegéticos comunes a las ficciones de *La boca del lobo*, *Sin compasión* y *Bajo la piel* que determinan una relación entre estas tres ficciones a nivel narrativo-estructural?’ Tal interrogante se responderá mediante la utilización de un análisis morfológico según el modelo de Vladimir Propp. Este primer paso supone la existencia de un primer vínculo estructural a partir del cual se puedan inferir otras relaciones narrativas-estructurales entre los tres films, que a su vez estén sustentadas por otras relaciones de carácter semántico.

Lo que concretamente se aplicará como instrumento metodológico será el análisis morfológico de Vladimir Propp al análisis de nuestras ficciones. Se trata de una aplicación apropiada, a pesar de la diferencia de los campos de aplicación del método y la diferencia de objetivos. Propp aplicó su modelo específicamente a un género narrativo particular del orden de la literatura: el cuento maravilloso del folklore ruso. De un corpus de 100 cuentos objeto de análisis extrajo un total

de 31 funciones, dentro del objetivo general de “descubrir el sustrato común (las reglas generativas) de los cuentos populares rusos” (Mendiola 2003: 289); y en nuestro caso, las unidades de análisis pertenecen al campo de la cinematografía, a los géneros del drama histórico, del drama y del thriller.

El análisis morfológico que aplicaremos para la confirmación –o negación– de la primera sub hipótesis, según el modelo de Vladimir Propp, consiste en el aislamiento de las partes constitutivas comunes a los tres relatos, que corresponden al sub sistema narrativo de las tres ficciones, y que nos permitirán establecer un primer vínculo narrativo-estructural entre los tres films.

En otras palabras, se realizará la selección de acciones que son comunes a los tres films, sin importar el autor de la acción ni los medios empleados para su realización. Este procedimiento implicará lo siguiente:

- Hacer para cada acción común seleccionada, un grupo de tres descripciones de la forma en que la acción es llevada a cabo correspondientemente en cada película por su ejecutor.
- A cada grupo de tres descripciones le seguirá una descripción general de la acción común.
- A continuación de cada descripción general se consignarán como variables los personajes que realizan la acción común en cada film, y los medios con los que fueron realizadas.
- Finalmente, se definirá cada acción común.

II. SEGUNDO INSTRUMENTO ESTRUCTURAL: LA DIALÉCTICA

En nuestra investigación, la dialéctica cumple su función articuladora en el plano de la narración, y en dos niveles: primero, con la presencia de sus tres elementos constitutivos (tesis, antítesis y síntesis) al interior de cada película por separado; y segundo, asociando a las tres películas de una forma semi dialéctica.

En cuanto al primer nivel o primera forma de articulación, la dialéctica cumple su función por separado en los ámbitos estructural y semántico: en el ámbito

estructural, en la hipotética sub estructura dramática común a extraerse, en la que tenemos al personaje protagonista (tesis) frente a su antagonista (antítesis), y la resolución de la confrontación con la consumación de un fenómeno social como el homicidio anómico (síntesis); y en el ámbito semántico, en la oposición entre doctrinas filosóficas implícitas en *La boca del lobo* y en *Sin compasión*. En el primer caso, la Teoría de la Guerra justa contra la Teoría de la Guerra sucia; y en el segundo caso, las argumentaciones de Ramón Romano basadas en una particular lectura del pensamiento de Friedrich Nietzsche, frente al derecho positivo. Y en *Bajo la piel*, tenemos la continua confrontación dialéctica entre Eros y Tánatos. Las tres confrontaciones se resuelven con respectivas síntesis.

En el segundo nivel, se establece una relación semi dialéctica entre las tres películas: *La boca del lobo* y *Sin compasión* se colocan frente a frente sin que exista entre ellas una relación de contradicción a nivel narrativo, temático o estructural; no asumen los roles de tesis y síntesis respectivamente, sino, una relación de comparación por compartir diegéticamente ciertos géneros de elementos. Dicha comparación se realiza conforme a la propuesta del semiólogo Algirdas Greimas, quien

plantea la estructura elemental de la semántica, basada en la pareja 'conjunción' + 'disyunción'. Por ejemplo, en el caso de la oposición entre *blanco* y *negro*, existe una disyunción (=oposición de significados) y una conjunción (=el hecho de que se trate de dos cualidades comparables). La existencia de esta conjunción define un eje semántico (en este caso el del color): más concretamente, este *eje semántico* reúne los elementos del significado (lo que Greimas llama semas: en este caso, la *blancura* y la *negrura*) contenido en los términos enfrentados (Aumont y Marie 1993: 142).

Sin embargo, sí se coloca a *Bajo la piel* como síntesis dialéctica que resuelve la comparación de los dos films precedentes, porque proporciona una explicación en términos dramáticos a la interrogante diegética en torno al origen de la anomia social conducente al homicidio que exhiben las tres películas. Es así como se establece una relación estructural semi dialéctica entre los relatos de los tres films, que complementa las relaciones en los órdenes narrativo y temático.

III. INSTRUMENTOS SEMÁNTICOS

Como instrumentos metodológicos semánticos tenemos cuatro tipos de significados que contribuirán a la demostración de la hipotética trilogía fílmica. Ellos son el referencial, explícito, implícito y sintomático. Provenientes de la Teoría Cognitiva de David Bordwell, son explicados por este autor en *El significado del film* (1995), y conjuntamente con Kristin Thompson en *El arte cinematográfico* (1995).

En primer lugar tenemos el 'significado referencial', cuya identificación depende de la capacidad del espectador de reconocer elementos concretos que ya poseen un significado conocido, diegética o extradiegéticamente. "Al elaborar el mundo del filme, el espectador no sólo utiliza conocimientos de las convenciones fílmicas y extrafílmicas, sino concepciones sobre causalidad, espacio y tiempo, y puntos concretos de información [...] tomados los referentes como imaginarios o reales" (Bordwell 1995: 24). Por ejemplo, en la película *Bajo la piel*, las manifestaciones materiales de la cultura Moche -las ruinas arqueológicas, la iconografía, los huacos, etc.-, pueden ser reconocidas por cualquier espectador que tenga un conocimiento básico acerca de la historia del Perú Antiguo; se trata en este caso de un significado referencial extratextual, por provenir de un campo extradiegético.

En segundo lugar, tenemos el 'significado explícito', obtenido de "subir a un nivel superior de abstracción y asignar un significado conceptual u 'objeto' a la fábula o diégesis que [se] ha construido. Para ello [se] puede buscar indicaciones explícitas de diversos tipos, suponiendo que la 'intencionalidad' de la película indique cómo debe tomarse. Se supone que el filme debe 'hablar directamente'" (Bordwell 1995: 25). Por ejemplo, la oración 'No hay ningún sitio como el hogar', que es abiertamente expresada por el personaje de Dorothy al final de la película *El mago de Oz* (1939), funciona "como resumen de lo que [...] [ésta] aprende" (Bordwell y Thompson 1995: 50), y de paso, funge como el mensaje principal que la película quiere transmitir, sustentado en todo el contexto ficticio precedente del film, por su relación con otras expresiones y con los demás elementos formales, que terminan otorgándole un sentido novedoso y particular

a esta expresión habitual. “Es la forma de la película la que le otorga a una expresión familiar una importancia nueva” (Bordwell y Thompson 1995: 50).

Los tipos de significado referencial y explícito se encuentran en la diégesis de la película, y son construidos por la actividad mental de la comprensión, mientras que los significados implícito y sintomático, que definiremos a continuación, provienen del ámbito extradiegético, y son resultado de la actividad cognitiva de la interpretación.

El ‘significado implícito’ se adquiere de la interpretación acerca de lo que la película quiere decir en el fondo. Su intelección representa el desentrañamiento de un mensaje latente, condicionado por la forma fílmica que cada espectador haga de la fábula.

Ahora se supone que la película está hablando indirectamente. Por ejemplo, se puede suponer que el significado referencial de Psicosis (Psycho, 1960) consta de su fábula y su diégesis (el viaje de Marion Crane de Phoenix a Fairvale, y lo que ocurre ahí), y se puede considerar que su significado explícito es la idea de que la demencia puede vencer a la cordura. Luego se puede argumentar que el significado implícito de Psicosis es que no resulta fácil distinguir entre la cordura y la demencia. Las unidades de significado implícito reciben el nombre común de ‘temas’, aunque también pueden identificarse como ‘problemas’, ‘asuntos’ o ‘cuestiones’ (Bordwell 1995: 25).

Finalmente, tenemos el ‘significado sintomático’, también producto de la interpretación como el implícito, y el más abstracto de los cuatro significados bordwellianos. Consiste en la intelección de “significados explícitos o implícitos de una película como significados que reciben influencia de un grupo concreto de valores sociales. Podemos llamar [...] al grupo de valores que se revelan, *ideología social*” (Bordwell y Thompson 1995: 52), y reflejan la mentalidad de un sistema sociocultural, del momento histórico al que pertenezca el film. Un ejemplo reseñado por Bordwell y Thompson en *El arte cinematográfico* es el de la película *Cita en San Luis* (1944):

Justo hacia la mitad de Cita en San Luis, Alonzo Smith anuncia a su familia que le han trasladado a un nuevo puesto en la ciudad de Nueva York. «Tengo que pensar en el futuro, en el futuro de todos vosotros. Tengo que preocuparme de conseguir dinero», le dice al consternado grupo. Estas ideas sobre el futuro y la familia, cruciales para la forma y el estilo de la película, también crean un armazón ideológico dentro del cual la película gana en significación e impacto.

[...] Toda película combina elementos estilísticos y formales de manera que creen una base ideológica, ya se formule de un modo abierto o tácito. Hemos querido subrayar la ideología de Cita en San Luis porque proporciona un claro ejemplo de película que no intenta cambiar la forma de pensar de la gente. En vez de ello, tiende a reforzar ciertos aspectos de una ideología social dominante. En este caso, Cita en San Luis, como la mayoría de las películas de Hollywood, intenta defender los que se consideran valores típicamente americanos: la unidad familiar y la vida hogareña. (1995: 424).

Definidos así los cuatro tipos de significado posibles en cualquier película, resulta ilustrativa una metáfora que anota el autor: “Si el significado explícito es como un ropaje transparente, y el significado implícito es como un velo semiopaco, el significado sintomático es como un disfraz” (Bordwell 1995: 25).

Podemos entonces observar que el sistema señalado de significados, en primer lugar, destaca por su valor utilitario para el espectador o crítico, pues como lo consigna el propio autor, “estas cuatro categorías [...] son *funcionales* y *heurísticas*, no sustantivas [...]; son supuestos que generan hipótesis acerca de significados concretos” (1995: 26).

Segundo, esta clasificación de la significación no supone que a cada elemento de una película debe corresponderle siempre un solo significado de manera exclusiva, pues “Los diferentes críticos asignan a un mismo elemento textual no sólo significados diferentes sino diferentes tipos de significado. El significado sexual de los rascacielos y las perforadoras de El manantial (The Fountainhead, 1949) puede considerarse como explícito, implícito o sintomático, dependiendo de los fundamentos del argumento que utilice el crítico” (Bordwell 1995: 26). Así,

el sistema de significación que construyamos en nuestra investigación puede ser alterado o reemplazado por otra interpretación proveniente de otra visión crítica.

Tercero, “Tampoco debemos dar por supuesto que los cuatro tipos de significado constituyen niveles que el crítico ha de atravesar en un orden determinado” (Bordwell 1995: 28). De acuerdo a sus objetivos, un crítico puede abocarse al análisis implícito y sintomático antes que el referencial y el explícito, o ceñirse al análisis de los que le sean útiles a sus fines.

La presente investigación se plantea la aplicación de los cuatro tipos de significado que proponen Bordwell y Thompson, no en el orden consecutivo en el que fueron explicados, sino de acuerdo a los requerimientos metodológicos de respuesta de cada interrogante correspondiente a cada sub hipótesis.

IV. INSTRUMENTOS DOCUMENTALES

Marc Ferro, al interior de su teoría que relaciona el cine y la historia, indica “No buscar solamente [...] [que las imágenes] [...] ilustren, confirmen o desmientan la sabiduría que nos viene de la tradición escrita; considerar las imágenes en sí mismas, pero sin que ello impida recurrir a otras disciplinas cuando necesitemos comprenderlas mejor” (Ferro 1995: 38).

De acuerdo a esta directiva metodológica, nuestra investigación recurre a dos documentos historiográficos de gran utilidad para culminar la demostración de la hipótesis general: *Impacto social de la guerra de los mil días: criminalidad* (1995), de David Jhonson, y *Pasión y honor: elementos culturales del homicidio en la provincia de Soto (Santander) de 1903 a 1930* (2010), de Jairo Antonio Melo.

El cotejo de las conclusiones de los citados trabajos respecto de la realidad histórica sobre la que disertan, con la realidad del fenómeno social intensificado en el Perú de las dos décadas finales del pasado siglo, permitirá confirmar la pertinencia de la propuesta explicativa expresada estratégicamente por la trilogía cinematográfica que demuestra nuestra investigación.

CAPÍTULO III: ANÁLISIS NARRATIVO-ESTRUCTURAL Y SEMÁNTICO

La hipótesis general, que se expresaría como respuesta a la pregunta ‘¿Cuál es el aporte conceptual conjunto de las películas *La boca del lobo*, *Sin compasión* y *Bajo la piel* a la comprensión de algún aspecto de la realidad peruana de las dos últimas décadas del siglo XX, que además las convierte en una trilogía cinematográfica a nivel narrativo, estructural y semántico?’, se demostrará mediante la realización de dos tipos de análisis: un análisis narrativo-estructural y un análisis semántico.

Estos dos tipos de análisis implican a su vez la demostración de ocho sub hipótesis, que se plantean como respuestas a ocho interrogantes.

- I. **¿EXISTEN ELEMENTOS DIEGÉTICOS COMUNES A LAS FICCIONES DE *LA BOCA DEL LOBO*, *SIN COMPASIÓN* Y *BAJO LA PIEL* QUE DETERMINAN UN PRIMER NIVEL DE RELACIÓN ENTRE ESTAS TRES FICCIONES A NIVEL NARRATIVO-ESTRUCTURAL?**

La aplicación del modelo proppiano empieza con el aislamiento de las partes constitutivas o funciones de los tres relatos, que corresponden al ámbito del relato narrativo de las tres ficciones –no al ámbito estilístico-. Después señalaremos dos funciones no del todo estructurales, que hipotéticamente resultarían morfológicamente importantes.

1. AISLAMIENTO DE PARTES CONSTITUTIVAS O FUNCIONES

De acuerdo al procedimiento de Propp conformaremos consecutivamente grupos de tres descripciones de acciones de personajes, una de cada ficción, que sean susceptibles de ser comparadas por constituir una función. A continuación, de cada grupo, haremos una breve descripción unívoca de la acción común o función, para dar paso después a la enumeración de los valores

variables (personajes y medios de realización de la acción), y finalmente, una definición de la función o valor constante.

Según el autor ruso, la “definición [de una función] debe ser resultado de dos preocupaciones. En primer lugar, no debe tener nunca en cuenta al personaje ejecutante” (1971: 33). Las acciones comunes que seleccionemos podrán ser ejecutadas por protagonistas, personajes o entes concretos o abstractos de las películas que nos ocupan. “Luego, la acción no puede ser definida fuera de su situación en el curso del relato. Hay que tener en cuenta la significación que posee una función dada en el desarrollo de la intriga” (1971: 33). Esto quiere decir que las acciones comunes que seleccionemos como funciones, deberán ser morfológicamente iguales a pesar de pertenecer a relatos muy diferentes según otros aspectos como el temático, el estilístico, etc. Entonces, “Por función entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” (Propp 1971: 33).

1.1. Primera función

- a. El Ejército Peruano impide al Teniente Roca acceder a metas de ascenso a mayores rangos castrenses debido a una sanción. Situación que Roca considera injusta, lo que le genera el sufrimiento de una intensa frustración.
- b. La crisis económica impide a Ramón Romano proseguir estudios universitarios. Situación que Ramón considera injusta porque se siente merecedor de realizarse profesionalmente, lo que le genera una intensa frustración.
- c. Marina impide a Percy el acceder a la meta de una relación sentimental con ella. Situación que Percy considera injusta porque se siente merecedor de su amor, lo que le genera una intensa frustración.

Descripción: una institución, una coyuntura socio-económica o una mujer, impiden al protagonista el alcance de una meta importante para su vida, situación

que considera injusta porque se siente merecedor de esa meta, lo cual le genera el sufrimiento de una intensa frustración.

Valores variables

Ejecutante de la acción: el Ejército Peruano, la crisis económica y Marina.

Medios: las normas institucionales y el sentimiento de rechazo.

Definición de la función o valor constante: impedimento 'injusto' de acceso a una meta importante de realización personal, lo que genera una intensa frustración en el individuo.

1.2. Segunda función

- a. El Teniente Roca dice en conversación con Vitín Luna: 'Esta guerra también es un juego para hombres, como la ruleta aquí también puedes demostrar lo que vales. Por eso vine. (...). Pedí mi traslado para demostrarles a todos esos maricones de Lima quien es este tenientito que hace años no asciende, y te juro que lo van a saber'.
- b. Ramón Romano responde en conversación con Rázuri: '... no al punto de entregarme a una profesión de tarado día tras día a beneficio de cualquier cretino'. Rázuri: 'Oye, yo lo hago'. Ramón: 'Pues yo no, prefiero morirme de hambre'. Esta actitud la refrenda más tarde cuando dice en conversación con el Coronel Portillo y Rázuri, aludiéndose a sí mismo: '... no todos tienen la capacidad de discernir, digamos que los hombres de cierta clase conocen la nobleza de sus intenciones'.
- c. Percy Corzo le dice a Pinto en la celda: '¿Es humillante no?, ser menospreciado por gente que es menos que uno. Yo conozco ese sentimiento, yo lo entiendo profesor'.

Descripción: El protagonista se expresa dejando entrever un orgullo herido por la injusticia del impedimento de acceso a una meta importante, lo que genera la exacerbación de ese orgullo.

Valores variables

Personajes: Teniente Roca, Ramón Romano y Percy Corso.

Medios: la expresión verbal

Definición de la función o valor constante: manifestación de orgullo exacerbado por la frustración.

1.3. Tercera función

- a. El poblador que es interrogado violentamente por Roca humilla a este escupiéndole en la cara, lo que hiere en extremo su exacerbado orgullo, impulsándolo a cometer homicidio.
- b. La casera humilla a Ramón diciéndole que robe si no consigue el dinero de la renta, lo que hiere en extremo su exacerbado orgullo, impulsándolo a cometer asesinato.
- c. Gino humilla a Percy al contarle que consiguió fácilmente a Marina, a quien considera una 'puta', lo que hiere en extremo su exacerbado orgullo, porque él fue rechazado y humillado por ella (que le dio a entender su incapacidad viril para satisfacerla). Esa situación humillante lo impulsa a cometer el asesinato de Gino.

Descripción: Un personaje hiere en extremo el exacerbado orgullo del protagonista, induciendo a este a cometer el asesinato de aquel.

Valores variables

Personajes: poblador torturado, casera, Gino y Marina.

Medios: escupitajo, grito prepotente y opiniones personales.

Definición de la función o valor constante: Humillación, mancillamiento del honor herido.

1.4. Cuarta función

- a. Roca mata a quien lo escupió golpeando su cabeza contra la pared, impulsado por la humillación que le infringió.
- b. Ramón acude a la casa de su casera y la asesina golpeándola con un fierro, impulsado por la humillación que le infringió.
- c. Percy saca su pistola y asesina a Gino, impulsado por la humillación que le infringió.

Descripción: el protagonista asesina a quien lo humilló

Valores variables

Personajes: Teniente Roca, Ramón Romano y Percy Corso.

Medios: la propia fuerza física, un fierro y una pistola

Definición de la función o valor constante: homicidio impulsado por el honor mancillado.

1.5. Quinta función

- a. Roca ordena llevar a los pobladores capturados hasta un descampado para proceder a su genocidio y a dinamitar los cadáveres en una hondonada, con el fin de eliminar a los testigos de su delito de asesinato y no ser juzgado por la justicia. Revela así la conciencia de haber cometido un crimen.
- b. Ramón arroja al río el fierro con el que dio muerte a su casera y al marido de esta, con el fin de no ser juzgado por la justicia. Revela así la conciencia de haber cometido un crimen.
- c. Percy esconde el cadáver del profesor Pinto en su casa, dejando que se propague la noticia de su 'fuga', que utiliza como coartada para no ser culpado cuando asesine a Gino. Luego de llevar a cabo este último delito procede a enterrar ambos cadáveres con el fin de no ser juzgado por la justicia. Revela así la conciencia de haber cometido un crimen.

Descripción: El protagonista elimina toda posibilidad de ser descubierto por su delito de homicidio para no ser juzgado por la justicia. Ello refleja la conciencia de haber cometido un crimen.

Valores variables

Personajes: Teniente Roca, Ramón Romano y Percy Corso.

Medios: genocidio de pobladores, lanzamiento del fierro al río y ocultamiento y entierro de cadáveres.

Definición de la función o valor constante: evasión de la justicia, que delata la conciencia de su crimen

1.6. Sexta función

- a. Roca se enfrenta a sus subalternos y a Vitín Luna al negar que haya incurrido en delito por matar a los pobladores. Así se enfrenta a sus acusadores.
- b. Ramón se enfrenta al Mayor Portillo en la delegación cuando descubre que ha sido objeto de una labor de reconocimiento, y niega ser el asesino. Así enfrenta a su acusador.
- c. Percy se enfrenta al alcalde, al periodista y al fiscal, luego de ser obligado a cavar en el lugar donde supuestamente habría enterrado el cadáver de Gino, y niega ser el asesino. Así se enfrenta a sus acusadores.

Descripción: El protagonista se enfrenta airadamente a sus acusadores negando su culpabilidad.

Valores variables

Personajes: Teniente Roca, Ramón Romano y Percy Corso.

Valores constantes:

Medios: expresiones verbales proferidas con ira

Definición de la función o valor constante: negación de la culpa en enfrentamiento al acusador.

2. GUÍA DE OBSERVACIÓN DE LAS FUNCIONES NARRATIVAS COMÚNES A LAS TRES PELÍCULAS

Mediante este segundo instrumento metodológico se visualizará mejor la sistematicidad del resultado de nuestro análisis narrativo-estructural.

	FUNCIONES COMUNES A LAS TRES FICCIONES	LA BOCA DEL LOBO	SIN COMPASIÓN	BAJO LA PIEL
1	IMPEDIMENTO 'INJUSTO' DE ACCESO A UNA META IMPORTANTE DE REALIZACIÓN PERSONAL FRUSTRACIÓN.	El Ejército impide a Roca acceder a mayores rangos castrenses. Esa injusticia le genera a Roca una intensa frustración.	La injusticia social impide a Ramón proseguir estudios universitarios. Esa injusticia le genera a Ramón una intensa frustración.	Marina rechaza a Percy impidiéndole acceder a su amor. Esa injusticia le genera a Percy una intensa frustración.
2	MANIFESTACIÓN DE EXACERBADO ORGULLO PROVOCADA POR LA FRUSTRACIÓN	Roca le dice a Vitín que es merecedor de mayores rangos en el Ejército	Ramón le dice Rázuri que prefiere morir de hambre a 'entregarse a una profesión de tarado'	Percy le dice a Pinto que sabe 'lo que es ser menospreciado por gente que es menos que uno'
3	HUMILLACIÓN. MANCILLAMIENTO DEL HONOR HERIDO	Poblador interrogado escupe a Roca	La casera le dice a Ramón que robe si no consigue a tiempo el dinero de la renta	Gino le dice a Percy que logró la preferencia de Marina, lo que Percy no logró siendo él un hombre honorable

4	HOMICIDIO IMPULSADO POR EL HONOR MANCILLADO.	Roca asesina al poblador que lo escupió	Ramón asesina a su casera.	Percy asesina a Gino.
5	EVASIÓN DE LA JUSTICIA QUE DELATA LA CONCIENCIA DE SU CRIMEN	Roca comete el genocidio de los pobladores que lo acusarían por su delito.	Ramón arrojó el cuerpo del delito al río.	Percy entierra los cadáveres de Pinto y Gino.
6	NEGACIÓN DE LA CULPA EN EL ENFRENTAMIENTO AL ACUSADOR.	A Vitín Luna y demás soldados después del genocidio.	Al Mayor Portillo en la pesquisa de reconocimiento.	Al alcalde, al periodista y al fiscal después de la excavación.

3. ENUNCIACIÓN DE LA SUB ESTRUCTURA NARRATIVA EN COMÚN

En vista de la relación de causa efecto que une consecutivamente a las seis funciones, podemos afirmar que ellas conforman una sub estructura narrativa común a los tres films, que podemos formular con la siguiente enunciación:

El protagonista ha sido privado de la posibilidad de alcanzar una meta de realización personal, una situación que considera injusta porque se siente merecedor de esa meta. Sufrir entonces una intensa frustración, que lo lleva a manifestar la exacerbación de su orgullo herido. Luego, un antagonista mancilla el honor herido del protagonista al humillarlo, a lo que éste responde con el asesinato de su agresor. El protagonista elimina las pruebas y toda posibilidad de ser descubierto, lo que revela que es consciente de su crimen. Ante el encaramiento de sus acusadores, los enfrenta negando su culpabilidad.

4. FUNCIONES NARRATIVAS COMUNES NO CRONOLÓGICAS MORFOLÓGICAMENTE IMPORTANTES

Se trata de dos funciones narrativas que aun siendo comunes, no se sitúan en una misma posición dentro del orden cronológico de las funciones narrativas comunes. Además, como en el caso de las funciones de la sub estructura común, alguna de ellas puede manifestarse en más de una oportunidad.

4.1. Primera función

- a. Un cabo afrenta al Teniente Roca por el amor de una mujer. Frente a la frustración, ambos, con instinto suicida, se batan a duelo en el juego de la ruleta rusa. El cabo muere.
- b. Velaochaga ve frustrado su deseo de conquistar el amor de Sonia y la satisfacción de sus pervertidos impulsos. Se suicida en la escalinata de la Catedral de Lima.
- c. El profesor Pinto ve frustrado su deseo de ser objeto de respeto y trato digno, que siente que merece en vista de su condición y prestigio como intelectual. Se suicida en su celda.

Descripción: El personaje se suicida por un intenso sentimiento de frustración, por no obtener la carga afectiva y/o el respeto que siente que merece.

Valores variables

Personajes: Cabo que ofendió a Roca, Velaochaga y el profesor Pinto.

Medios: una pistola en los dos primeros casos, y una sábana en el tercero.

Definición de la función o valor constante: Suicidio por intolerancia a la frustración.

4.2. Segunda función

- a. El Teniente Roca sustenta en varias ocasiones frente a sus subalternos y la población de Chuspi, la necesidad ética de desarrollar una guerra sucia contra Sendero Luminoso, que puede comprender homicidio y genocidio. Es decir, subvertir las normas.

- b. Ramón Romano sustenta en varias ocasiones en sus conversaciones el imperativo ético de matar a quienes constituyen agentes de injusticia social. Es decir, subvertir las normas.
- c. El Capitán Corzo justifica introspectivamente el asesinato de Gino, argumentando que otros cometieron peores crímenes y atrocidades, como el profesor Pinto y los antiguos moches. Es decir, justifica la subversión de las normas.

Descripción: El protagonista sustenta y/o justifica mediante un falaz discurso, el asesinato de los agresores de la sociedad como una opción éticamente válida.

Valores variables

Personajes: Teniente Roca, Ramón Romano y Percy Corso

Medios: la expresión verbal

Definición de la función o valor constante: Argumentación falaz.

	FUNCIONES COMUNES NO CRONOLÓGICAS	LA BOCA DEL LOBO	SIN COMPASIÓN	BAJO LA PIEL
1	SUICIDIO	El cabo muere en la ruleta rusa	Velaochaga se dispara a la sien	El profesor Pinto se ahorca
2	ARGUMENTACIÓN FALAZ CONTRA LA JUSTICIA OFICIAL	Roca frente a sus soldados formados y en otras ocasiones a lo largo de la trama	Ramón en conversaciones con Rázuri, Portillo y Sonia	Percy en su jardín, al término de la evocación de su experiencia

La importancia de estas dos funciones no cronológicas radica en que forman parte, junto con las seis primeras funciones, de la demostración de la hipótesis general. Es decir, formarán parte del análisis semántico que se desarrollará para las resoluciones de las posteriores interrogantes. Así mismo, estas funciones consolidan aún más la relación de las tres películas objeto de análisis en el orden narrativo-estructural.

Culminamos así este primer paso en el plano narrativo-estructural, punto de partida fundamental para la progresiva demostración de la condición de la trilogía cinematográfica y sus aportes conceptuales.

II. ¿EL ELEMENTO NARRATIVO-ESTRUCTURAL COMÚN PUEDE ASUMIRSE COMO REPRESENTACIÓN DE ALGUNA TEORÍA PROPIA DE LAS CIENCIAS SOCIALES?

Según la segunda sub hipótesis, la sub estructura narrativa común representa la praxis de una teoría de las ciencias sociales. Para el análisis utilizaremos como instrumento metodológico el Significado implícito (si), consistente en la interpretación de significados referenciales y explícitos. Recordemos ahora una parte pertinente del enunciado de la sub estructura: 'El protagonista ha sido privado de la posibilidad de alcanzar una meta de realización personal, una situación que considera injusta porque se siente merecedor de esa meta. Sufre entonces una intensa frustración, que lo lleva a manifestar la exacerbación de su orgullo herido. Luego, un antagonista mancilla el honor herido del protagonista al humillarlo, a lo que éste responde con el asesinato de su agresor...'

Esa privación que se expresa en la función 'Impedimento 'injusto' de acceso a una meta importante de realización personal', representa, al menos para el protagonista, un injusto desplazamiento en la división de trabajo, que según el sociólogo Emile Durkheim, resulta productor de anomia social, y conduce al desvío de la conducta, "porque la división del trabajo no produce contactos lo bastante eficaces entre sus miembros ni regulaciones adecuadas de las relaciones sociales" (Clinard 1973: 17). En este caso particular la desviación de la conducta se traduce en la función de 'homicidio', en respuesta a la función 'Humillación, mancillamiento del honor herido'.

Entonces, la sub estructura narrativa común resulta un ejemplo ilustrativo de la anormal división del trabajo generadora de anomia social, explicada por Durkheim en su obra *La división del trabajo social* (1893). Es la teoría de la anomia social la que está representada en la sub estructura-narrativa común a los tres films. Podemos corroborar esta ilustración con cada caso particular:

El teniente Roca de *La boca del lobo*, debido a una sanción, ha sido relegado a un grado militar inferior que él considera que no merece, porque desempeña un cargo no acorde a sus elevadas aptitudes militares; Ramón Romano de *Sin compasión*, debido a su insolvencia económica, una razón del todo ajena a su reconocida capacidad intelectual, ha sido relegado de la vida académica universitaria, y peor aún, sin siquiera ejercer función auxiliar alguna. En ambos casos los protagonistas incurren en el desvío de su conducta ante la injusta división del trabajo de la que han sido víctimas; y en la ficción hipotéticamente explicativa que protagoniza Percy Corso en *Bajo la piel*, éste se ve desahogado del amor de Marina, aun cuando tenía las virtudes y la dignidad para merecer ser correspondido por ella; es decir, ha sufrido una injusta privación –injusta al menos según su percepción–, sin esperanzas de ser aceptado, ni opción por otras alternativas en vista del carácter obsesivo y apasionado de su amor, entonces se ve impelido al desvío de su conducta hacia el delito.

Por lo pronto, podemos catalogar estas funciones como consecuencia del rompimiento de los contactos eficaces de los protagonistas con sus entornos sociales, en el marco de una desregulación de las relaciones sociales por leyes o normas; en otras palabras, en un marco de anomia social.

Pero no es la única versión teórica de la anomia social de la que podría ser representativa. Si recordamos el enunciado de la sub estructura narrativa común, reparamos en que un agente externo, no sólo ha dejado de proveerle al protagonista de nuestra sub estructura las herramientas para el alcance de sus metas de realización personal, que son metas que la cultura le ha impuesto, sino que lo ha marginado del camino hacia la meta a través de la función ‘Impedimento ‘Injusto’ de acceso a una meta importante de realización personal’. Esta situación genera en el protagonista la autoría de las funciones ‘Manifestación de exacerbado orgullo por la frustración vivida y ‘Homicidio impulsado por el honor mancillado’; esta última función marca el desvío de la conducta del protagonista, después de ser objeto de la función ‘Humillación, mancillamiento del honor’.

Este desglose explicativo del enunciado encuentra consonancia con la versión de la anomia social que desarrolla Merton, quien trata el concepto de 'innovación', que se refiere a "apartamientos socialmente desaprobados de las normas institucionales, [...]. La utilización de medios ilegítimos como [...] el crimen para alcanzar metas culturalmente prescritas de éxito, poder y riqueza,..." (Clinard 1973: 30). Desarrollaremos este análisis con cada una de las películas.

El teniente Roca aspiraba el ascenso a mayores rangos en el ejército y Ramón Romano quería ser abogado. En los términos teóricos de Merton, ambos anhelaban alcanzar el éxito en un ámbito que la cultura occidental establece como altamente deseable: el profesional. Tienen metas concretas en el seno de una sociedad adscrita a los parámetros de organización legal y normativa occidentales, cuyas leyes y reglas promocionan el alcance de esas metas al interior de instituciones competitivas y meritocráticas por naturaleza, como son las del ámbito militar y las del ámbito académico universitario.

Sin embargo, los dos ven interrumpidos sus caminos de realización profesional por circunstanciales aplicaciones de las normas: el teniente Roca es sancionado por una falta con el confinamiento a un rango menor; y Ramón Romano se ve separado de la vida universitaria por no poder sufragar las pensiones; en ambos casos, se imponen las aplicaciones de las normas institucionales, lo que se traduce en la función 'Impedimento injusto de acceso a meta de realización personal'. Ello cede paso consecutivamente a la función 'Exacerbación del orgullo herido', y a la adaptación innovadora con la función 'Homicidio', es decir, a la anomia social. Las funciones 'Evasión de la justicia que delata la conciencia de su crimen' y 'Negación de la culpa en el enfrentamiento al acusador', son abarcables por el concepto de adaptación innovadora.

En *Bajo la piel*, Percy Corso contó que vivió similar frustración en su pasado al no poder ser abogado, pero la superó mediante una adaptación ritualista a la profesión de policía. Sin embargo, se enamora apasionadamente de Marina, con un deseo desmesuradamente intenso al que pueden equipararse los deseos que rigen las vocaciones profesionales de Roca y Ramón. Pero la incapacidad de Percy de satisfacerla sexualmente le impide acceder a su amor, a un valor

cultural que trasciende lo emocional y fisiológico, que en conjugación con otros factores, provoca igualmente el viraje a la adaptación innovadora con la función 'homicidio' ejecutada en contra de su rival. Como en las dos historias anteriores, las funciones 'Evasión de la justicia...' y 'Negación de la culpa...', entran en la categoría innovadora. Así es como la sub estructura narrativa común tiene como significación implícita el fenómeno de anomia social desde el enfoque conceptual de Robert Merton.

Finalmente, el sociólogo Hugo Neyra destaca una eventual característica de la anomia social, cuando afirma que "La anomia se generaliza cuando no se sabe de qué lado están los que deben encarnar la ley y el orden" (1987: 2), algo que ocurre en las tres ficciones con nuestros tres protagonistas, porque los tres ejercen precisamente profesiones o actividades dedicadas a velar por el respeto a la ley y el orden, y los tres terminaron contraviniendo sus misiones profesionales o vocacionales con la comisión de un delito. Roca como soldado, Ramón como estudiante de derecho, y Percy como policía.

Por todo lo expuesto, concluimos que la sub estructura narrativa común representa una situación de anomia social desde las visiones teóricas de Emile Durkheim, Robert Merton y Hugo Neyra. En los tres films tenemos el tipo de anomia que conduce específicamente al homicidio, cuyas razones serán dilucidadas en el resto de la demostración. Con esta conclusión hemos cumplido un primer paso en el terreno de la semántica, ya que dicha sub estructura constituye desde este ámbito un significado implícito (si), un elemento susceptible de interpretarse como otro elemento detrás del elemento evidente.

III. ¿EXISTE ALGÚN OTRO TIPO DE RELACIÓN ESTRUCTURAL ENTRE ESTAS TRES PELÍCULAS EN VIRTUD DE ALGUNOS ELEMENTOS SEMEJANTES COMPARTIDOS?

Para la resolución de esta interrogante, cuya respuesta se plantea como la tercera sub hipótesis, se utilizará como instrumento el Significado referencial (sr), que alude a aquellos elementos que el espectador ya conoce, ya dotados de significado. Reparemos en algunos elementos significativamente reconocibles.

El teniente Roca, en un extremo, es un soldado perteneciente al Ejército Peruano –1er (sr)-, institución que por su naturaleza emplea el mayor grado de fuerza para el restablecimiento del orden en espacios asolados por la guerra; Ramón Romano, en el otro extremo, es estudiante de derecho en una universidad, una institución académica que difunde conocimientos, entre ellos los del derecho y las leyes, que se aplican para poner orden en sociedades donde prevalecen una relativa paz y el estado de derecho. Las ocupaciones de estos dos personajes establecen entre ellos una relación de comparación bajo el eje semántico de la ‘custodia del orden social’, y no una relación de contradicción como se produce entre una tesis y una antítesis en una relación dialéctica.

El caso de la ocupación del tercer protagonista es el de una síntesis dialéctica porque ubica al capitán Percy Corzo en una posición intermedia y resolutive: es un efectivo de la Policía Nacional –2do (sr)-, una institución que no emplea la fuerza en el grado en el que la usa el ejército, pero que tampoco impone el orden a través del pacífico ejercicio del derecho. Y si la tenencia de un arma inclina a Percy hacia el uso de la fuerza, su pasado deseo de ser abogado y su afición por la literatura, equilibran la balanza. En su ocupación se condensan las ocupaciones de Roca y Ramón.

Dadas las características de la relación que sostienen los tres personajes en función de sus ocupaciones, podemos atribuirle a la misma una condición semi dialéctica, que presagia otros lazos que podrían ser dialécticos. El gráfico 1 nos ilustra sobre este tipo de relación.

GRÁFICO 1. RELACIÓN SEMI DIALÉCTICA ENTRE LAS OCUPACIONES DE LOS TRES PERSONAJES PROTAGONISTAS.



A continuación haremos el análisis de los espacios geográficos en los que tienen lugar las acciones, que representan otros (sr).

En el caso de *La boca del lobo*, el espacio en el que opera el teniente Roca es el pueblo ficticio de Chuspi, ubicado en las cercanías de la base del ejército en Huamanga, en la sierra de Ayacucho. El tiempo presente de la historia es el año 1983, tiempo en el que el destacamento de soldados que lidera el teniente Roca llega a Chuspi, para restaurar el orden mediante el combate a Sendero Luminoso, en un contexto local de Estado de emergencia.

El nombre de Chuspi es intencionalmente similar al de Chuschi, lugar en el que se llevó a cabo el atentado terrorista que dio inicio a la guerra contra subversiva en la vida real en 1980, lo que le otorga a este nombre impostado la condición de 1er. (sr) de esta parte. 1983 fue el año en el que ocurrió la matanza de Soccos, localidad ubicada a 18 Kms de la ciudad de Huamanga en Ayacucho, el día 13 de noviembre, por lo que le atribuimos a este año la condición de 2do (sr); y también fue el año en el que las Fuerzas Armadas se encargaron del control interno del departamento -que viene a ser el 3er (sr)-. Esto significó que Ayacucho fuera declarado en emergencia por el gobierno. Es decir, se trataba de un régimen de excepción, que implicó la restricción de algunos derechos relacionados a la libertad y a la seguridad, por lo que hablamos de un 4to (sr). *La boca del lobo* basa su relato directamente en aquella histórica masacre.

En *Sin compasión*, el espacio en el que tiene lugar el drama de Ramón Romano es la ciudad de Lima -5to (sr)-, presentada en exteriores con el rostro decadente de sus antiguos barrios precarizados por el tiempo y el olvido, bajo su característico techo gris, y sintéticamente descrita por Velaochaga hacia el final de la cinta, como una ciudad 'del hambre, la rabia y la desesperación'. A diferencia de *La boca del lobo*, para este marco urbano capitalino no se señala diegéticamente una ubicación temporal específica. Sin embargo, por las características generales de los escenarios en exteriores y los decorados en interiores, podemos deducir la intención de la dirección artística de situar la ficción de la película en algún momento de la década de los ochenta, -quizá en el tiempo de la realización-, signada por la hiperinflación, la violencia y la

desesperanza, las mismas que aquejan al protagonista. Otra diferencia con *La boca del lobo* es que en esa Lima ficticia, existe un pleno respeto de los derechos de los individuos por parte de las instancias de justicia, algo visible en el trabajo de investigación del Mayor Portillo, que ejecuta sus acciones periciales dentro de los cauces de la legalidad; y también en el juicio al que es sometido Ramón por su delito, el cual ha sido llevado a cabo dentro del debido proceso. Hablamos entonces de un medio relativamente pacificado donde las leyes funcionan.

Es así que tenemos dos extremos: un espacio andino rural en el que se desarrolla una guerra y otro urbano capitalino en el que se exhibe un tiempo de relativa paz. La síntesis vendrá dada por la tercera película objeto de análisis. En *Bajo la piel*, el espacio de Percy Corso, a diferencia de los dos anteriores, es una localidad inventada: la ciudad de Palle, por lo tanto, esta no es un (sr). Tampoco aquí se señala el tiempo específico en el que ocurre la historia, pero por la eventual mención de Sendero Luminoso por un personaje, que connota un conocimiento algo consistente sobre el grupo terrorista, se deduce la cercanía o contemporaneidad del film al de su realización, que fue en los años noventa.

Descrito visualmente como un pueblo típico y tradicional de la costa norte peruana, aledaño al mar y al desierto, en Palle no se vive una situación oficial de guerra como en *La boca del lobo* con muertes a gran escala, pero es conmocionado por los sucesivos degollamientos de jóvenes que se produjeron a manos de un asesino clandestino, -a la manera en que operaba Sendero Luminoso-, provocando alarma e inseguridad entre los habitantes. Tampoco se instaura un estado de emergencia como en Ayacucho, pero la fuerza policial liderada por Percy adquiere el protagonismo en medio de un clima de zozobra.

Desde otro ángulo, en Palle tampoco se vive un tiempo de relativa paz general como en la Lima de *Sin compasión*, en vista de las muertes y el peligro que acecha. El accionar de Percy al mando de la policía, se diferencia del de Portillo por no actuar conforme a ley, como se demuestra con la liberación de Gino después de su delito de violación, pero tampoco hace un desbocado abuso del poder como Roca. Entonces, en estos tres aspectos, -las características del

espacio, el nivel de violencia que se vive y el actuar ético de las fuerzas del orden-, estamos en una situación intermedia entre los dos casos anteriores.

Es así que Palle de *Bajo la piel*, ---que a diferencia de las dos localidades anteriores es ficticia---, no es de la Sierra de *La boca del lobo*, pero tampoco es la capital de *Sin compasión*. Es una localidad que sintetiza a estas dos, siendo del interior como Ayacucho, pero siendo de la costa como Lima.

Palle es una síntesis dialéctica con gran riqueza de significado, porque resalta al espacio geográfico y su pasado como un factor decisiva influencia en la vida de sus habitantes. En *Bajo la piel*, Palle es escenario de vestigios y referencias a un pasado histórico en el que la cultura Moche rendía cultos exacerbados a la vida y a la muerte a través del ritual religioso y del arte. Una cosmovisión en la que prima la lucha entre lo erótico y lo tanático, que pervive a pesar de los siglos transcurridos, y que se actualiza en las obsesiones y acciones desviadas del protagonista de este film. Espacio y protagonista que sintetizan a sus pares en los dos films anteriores. El gráfico 2 ilustra la relación entre los espacios citados:

GRÁFICO 2. RELACIÓN SEMIDIALÉCTICA ENTRE LOS ESPACIOS GEOGRÁFICOS DE LAS TRES FICCIONES



Es así como la respuesta a esta segunda interrogante, obtenida gracias al análisis de algunos (sr), confirma la presencia de la dialéctica en diversos grados, con un papel conector de las tres historias a nivel narrativo, estructural y semántico, que podría reeditarse en lo que prosigue del análisis.

IV. ¿LAS CONFRONTACIONES DISCURSIVAS QUE TIENEN LUGAR RESPECTIVAMENTE EN *LA BOCA DEL LOBO* Y *SIN COMPASIÓN*, DETERMINAN ALGÚN TIPO DE RELACIÓN ESTRUCTURAL ENTRE ESTOS DOS FILMS?

Tanto *La boca del lobo* como *Sin compasión* contienen cada una a lo largo del desarrollo de sus diégesis, un debate ético entre el protagonista y otros personajes del entorno, en relación a la validez de las normas y leyes oficiales, y la supuesta necesidad de subvertirlas en favor de establecer una real justicia. Entonces, en ambos films, la sub estructura narrativa en común, por ser representativa de una situación de subversión a la ley, en tanto conduce a su protagonista a cometer homicidio, se encuentra intrínsecamente comprometida en esos universos discursivos.

La respuesta a esta pregunta nos permitirá conocer de qué manera se produce la participación del fenómeno de anomia social conducente al homicidio en aquellos dos contextos discursivos éticos, y comprobar la sub hipótesis acerca de la relación estructural de comparación que mantienen *La boca del lobo* y *Sin compasión*. Pues así como las características de las ocupaciones de los protagonistas y de los lugares geográficos de las ficciones determinaron antes este tipo de relación para estas dos películas, los debates discursivos en ambos films sugieren que cumplen el mismo papel y, por ello, ameritan la formulación de la correspondiente sub hipótesis.

El principal instrumento metodológico a utilizarse será el significado explícito (se), aquel que se encuentra “abiertamente expresado [...] [que] funcionan dentro de la forma global de la película. [Y] Se definen por el contexto” (Bordwell 1995: 50). En ese sentido, se analizará la secuencia de (se) pertinentes de cada narración. A esta tarea se sumará de manera subalterna un nivel de interpretación al que invitan los significados explícitos seleccionados, que metodológicamente demanda el señalamiento de la significación implícita (si) en los (se) convenientes.

1. CONTEXTO DISCURSIVO ÉTICO DE LA BOCA DEL LOBO

1.1. CONFRONTACIÓN DIALÉCTICA DE DOS POSICIONES ÉTICAS

Al día siguiente del establecimiento de la tropa en Chuspi y luego de la captura de un senderista en la primera pesquisa de los soldados en el pueblo, el teniente Basulto llama la atención a los subalternos que efectuaron tal apresamiento, por incumplir con redactar el acta de detención: **¡Yo les dije que las cosas deben hacerse como la ley manda, ¿y creo que ustedes saben cómo se hace eso no?!** Este 1er. (se) indica una actitud ética de estricto respeto a las leyes y las reglas militares. Pero es en cumplimiento de esas normas que el teniente Basulto es asesinado por Sendero a su regreso de la base de Huamanga, donde puso a derecho al capturado.

En su reemplazo llega el teniente Roca, quien ante la tropa recusa la posición de absoluto respeto a las normas asumida por Basulto y fundamenta la necesidad de asumir una actitud ética contraria, con la que dirigirá el combate a Sendero en Chuspi: **¡Estamos en una guerra, y la guerra no se gana ocultándose bajo un techo, la guerra se gana atacando!** 2do (se) con el que anuncia la adopción de una actitud agresiva, que insinúa transgresión de la ley y de los derechos de las personas. En ese mismo sentido desarrolla su discurso a lo largo del film, con las siguientes expresiones: **¡¿Acaso no sabes que quien ayuda a un terruco es también terruco?, ¿no sabes que es un delito ocultarnos información?!** 3er. (se); **Acá uno tiene que dejar de lado ese tipo de sentimientos, si uno no se pone duro con esta gente, no van a colaborar con nosotros.** 4to. (se); **¿Quieres que dispare? ¿Qué pensaste? ¿Qué me iba a matar?, sí lo pensaste, lo sé, pero no estoy tan loco, al menos todavía. A la gente le gusta juzgar lo que no entiende, este es un loco dicen, es una mierda. Qué van a entender, juzgan nomás. Hay veces en que uno hace lo que tiene que hacer, vaya contra quien vaya. A veces está de por medio la carrera de uno, la familia, hasta la propia vida.** 5to. (se); **Uno hace lo que tiene que hacer si es hombre, eso es algo que jamás van a entender los débiles, nunca, pero son ellos los que hacen las leyes, los débiles** 6to (se); **¿Sabes cuál fue mi pecado?, ¿sabes por qué se jodió mi carrera?, ser hombre, tener honor,**

(...), y que él me salpicó los sesos en la cara. Yo no quería que el asunto llegara tan lejos, me faltó el respeto, llevó las cosas a un punto en que ya no se podía arreglar nada. Me faltó el respeto delante de todos, me dijo que le demostrara ahí mismo si tenía los huevos, un hombre no puede dejar faltarse así. Es fácil dudar en frío, hice lo que tenía que hacer. 7mo. (se); Pero si algún día tienes que hacer algo así, ese día vas a saber bien lo que te toca, hay que ser bien hombre para llevarse una pistola a la sien, y apretar el gatillo... bien macho carajo. Esta guerra también es un juego para hombres, como la ruleta, aquí también puedes demostrar lo que vales. Por eso vine (...). Pedí mi traslado igual que tú para demostrarles a todos esos maricones de Lima, quien es este tenientito que hace años no asciende, y te juro que lo van a saber. 8vo. (se); ¡Desde hoy se acabaron los inocentes en Chuspi, se acabaron las medias tintas, están conmigo, o están contra mí! 9no. (se); ¡¿Quiénes de los que están allá afuera son terrucos?, ¡habla carajo!, ¿no vas a hablar huevoncito?! 10mo. (se); ¡A mí me vas a escupir indio de mierda! 11er. (sse); ¡Esto no es un juego, esto es una guerra, una guerra sucia, aquí no podemos hacerle asco a las cosas, son ellos o nosotros! 12do. (se).

Seguidamente retornamos a la actitud asumida inicialmente por el Teniente Basulto, con las expresiones de Vitín Luna: ¡Calla mentiroso, mentiroso de mierda!..., ¡eres un mentiroso y un maricón!, ¿por qué les mientes maricón?, ¿por qué no les dices la verdad?..., ¡Roca los hizo matar a todos para salvar su puesto porque se cagaba de miedo, diles que tú mataste al detenido, asesino! 13er. (se); y su sentencia final: Cualquier cosa era preferible a quedarse, cualquier cosa. 14to. (se), con el que descalifica su experiencia en Chuspi como algo que merezca vivir un ser humano.

Este recuento de expresiones que conforman dos grupos de significados explícitos susceptibles de interpretarse, nos permite apreciar en virtud de nuestra interpretación, que el contexto discursivo o sistema de relaciones semánticas al que pertenece la sub estructura narrativa en común en el film, es el de una confrontación dialéctica entre dos concepciones éticas claramente definidas sobre el deber en la guerra: la primera, defendida por Basulto y Luna, expresada

en los (se) 1 y 13, de respeto al estado de derecho y a los derechos de los detenidos y de los civiles en zona de emergencia; y la segunda, defendida por Roca, explícita en los (se) 2,3,4,5, 6, 9, 10, 11 y 12, de aplicación de la guerra sucia, que justifica la necesidad de aplicar un conjunto de acciones que desafían y contravienen la ley, que se sustentan en premisas falaces, además de entrañar componentes como el prejuicio étnico-racial.

Como se deduce de este breve análisis en *La boca del lobo*, la sub estructura narrativa en común corresponde al accionar del teniente Roca, por lo tanto, podemos establecer una identificación entre el fenómeno de anomia social conducente al homicidio que representa dicha sub estructura narrativa, con la concepción que defiende Roca sobre el deber ético en la guerra. El teniente Roca en esta historia, entonces, es el agente de este tipo de anomia social, de la misma forma que su discurso consistente en la aplicación de la guerra sucia.

1.2. FALACIAS EN EL DISCURSO DEL PROTAGONISTA

El (se) 12, que resume sintéticamente la argumentación de Roca, es pertinente de analizarse desde la óptica de la lógica. Roca lo expresa como respuesta en su discusión con su subalterno: **MONCADA: ¡... nadie te puede obligar matar a un niño! ¡(...), algún día esto llegará a saberse y nada podrá justificar esta barbaridad! / ROCA: ¡Esto no es un juego, esto es una guerra, una guerra sucia, aquí no podemos hacerle asco a las cosas, son ellos o nosotros (...), a veces uno tiene que hacer cosas aunque no nos gusten!**

Dos falacias lógicas no formales resaltan en su enunciado: la falacia ad baculum, y la falacia por falsa disyunción o del falso dilema. Ellas representan la función común no cronológica 'Argumentación falaz contra la justicia oficial'.

La primera falacia "se refiere al intento de apelar a la fuerza, en lugar de dar razones, para establecer una verdad o inducir una conducta. La denominación es irónica, puesto que no existe tal argumento: se reemplaza la razón por el miedo. Su empleo exige dos requisitos: carecer de argumentos [y] disfrutar de algún poder" (García 2000: 13).

Y la segunda falacia, “Consiste en haber planteado una disyunción incorrecta, y por lo tanto, falsa, cometiendo el fallo de olvidarse de otras opciones” (Huerta 2018: 1).

El carácter falaz de este significado explícito repercute en la validez del desarrollo del discurso ético a lo largo de la cinta, y refuerza el recusamiento que hace la instancia narrativa acerca de esta concepción sobre el deber en la guerra, demandando una interpretación que explique sus verdaderas causas.

1.3. DESCALIFICACIÓN DE LA ÉTICA DEL PROTAGONISTA

La confrontación dialéctica analizada tiene como síntesis la descalificación del discurso ético que sustenta la guerra sucia. Se desprende de los cuestionamientos a la postura ética de Roca, provenientes de Moncada, Luna y los deducibles de la propia instancia narrativa fílmica, y se resume en la confrontación argumentativa que se da hacia el final del relato, cuando el (se) 12 proferido por Roca, que expresa la esencia del discurso justificatorio de la guerra sucia, es descalificado por la airada refutación de Vitín Luna en el (se) 13: **ROCA: ¡Esto no es un juego, esto es una guerra, una guerra sucia, aquí no podemos hacerle asco a las cosas, son ellos o nosotros (...), a veces uno tiene que hacer cosas aunque no nos gusten!’ / LUNA: ¡Calla mentiroso, mentiroso de mierda! ¡Roca los hizo matar a todos para salvar su puesto porque se cagaba de miedo!**

Este último (se) postula como verdadera razón del genocidio cometido por Roca, su desesperado interés personal de no ser sancionado lapidariamente por el asesinato de un poblador, y así no perder toda posibilidad de redimirse de la anterior sanción, y poder retomar la competencia por mejores posiciones castrenses. Desde la aplicación de la significación implícita, estos imperativos personales responden a las necesidades de reivindicar su honor y de superar la frustración, así como a la exacerbación de su orgullo, referidos en los (se) 7 y 8, que junto con el prejuicio étnico y racial en el (se) 11, se interpretan como los verdaderos factores que lo conducen al desvío de su conducta hacia el abuso de autoridad, la detención arbitraria, la tortura, el asesinato y la matanza de los

pobladores. Esta conclusión es refrendada por un artículo de Andrés Xavier Echarri, que analiza desde otra perspectiva la correspondencia entre *La boca del lobo* y la realidad de la guerra en el Perú, y en el que afirma que el “film presenta la guerra sucia como resultado no sólo del racismo y la barrera cultural costasierra, sino sobre todo de la irracional exacerbación de la ideología castrense que enmascara intereses personales” (2009: 58).

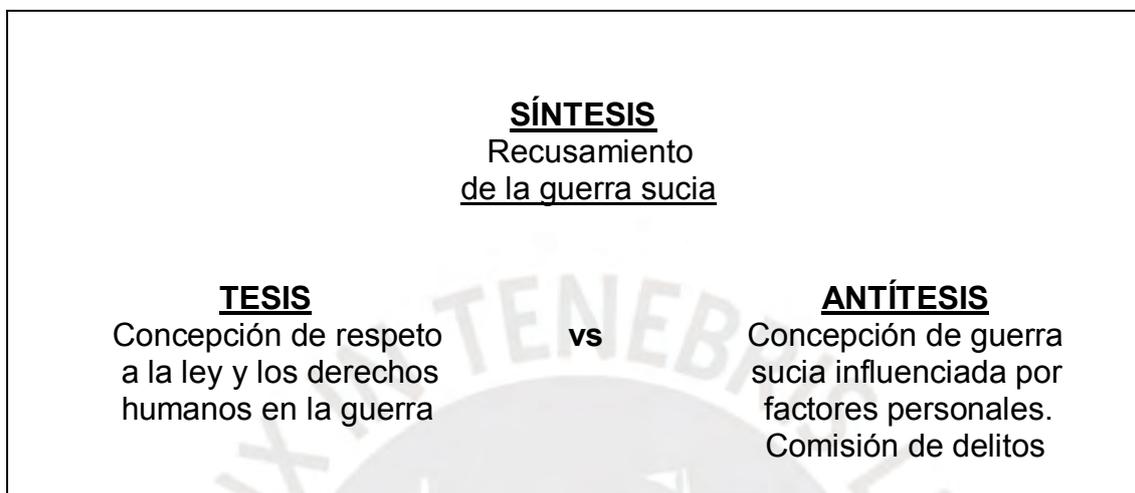
En relación a una escena de clímax anterior, la verdadera motivación del asesinato del poblador que lo escupió fue por el dolor del mancillamiento de su honor, pues como lo afirma un estudio sociológico respecto de este tipo de respuestas conductuales en una particular circunstancias de anomia social, “El honor podía ser afectado por un acto, una palabra, un gesto, el cual debe reivindicarse por el ofendido ya que en caso contrario sería este considerado deshonorado, pusilánime...” (Melo 2010: 251).

La motivación subjetiva de Roca, exógena a cualquier planteamiento de solución objetiva de la problemática de la violencia política en Chuspi, originada en la necesidad de recuperar a toda costa la competencia profesional como valor cultural importante, resulta contraproducente para lo que él pretende, tanto para sus aspiraciones reivindicativas como para los esfuerzos de pacificación en Chuspi. “Lombardi plantea lo contraproducente y antiestratégico de este modo de operaciones antisubversivas. Por eso la película no es ni antimilitar ni pro senderista [...] Busca advertir al público sobre lo que no se quería ver y critica la guerra sucia” (Echarri 2009: 58). Y como lo sentencia el propio Robert Merton, en situaciones de anomia social “los valores culturales podrán ayudar a producir una conducta en pugna con los mandatos de los valores mismos” (citado en Clinard 1973: 25).

Finalmente, con la desertión del Ejército como lo último del recuerdo de Luna sobre aquella experiencia, se expresa el décimo cuarto y último (se): **Cualquier cosa era preferible a quedarse, cualquier cosa**. Este (se) adquiere el carácter de una sentencia que descalifica totalmente la circunstancia vivida en Chuspi, una experiencia de anomia social conducente al homicidio –y al genocidio-. El

siguiente gráfico nos ilustra la estructura dialéctica de la confrontación ética como el principal contenido semántico en este film.

GRÁFICO 3. ESTRUCTURA DIALÉCTICA DE LA CONFRONTACIÓN ÉTICA EN LA BOCA DEL LOBO.



2. CONTEXTO DISCURSIVO ÉTICO EN *SIN COMPASIÓN*

2.1. CONFRONTACIÓN DIALÉCTICA DE DOS POSICIONES ÉTICAS

En la clase de ética el profesor Delgado comenta el examen de Ramón: **Aquí el señor Romano nos ofrece una lección de ética, digna del mismísimo Trasímaco. Dice: ‘la ley moral universal es una invención de hombres mediocres, que pretenden fijar límites a la grandeza humana. Un espíritu libre no puede postrarse ante patrañas tales como el imperativo categórico de Kant. Lo imperativo es acabar de una buena vez con esos categóricos’. Veo que ha leído usted al viejo Friedrich en sus horas libres...** 1er. (se) de oposición tajante y despectiva hacia la filosofía ética de Kant desde la perspectiva nietzscheana, que revela un espíritu audazmente rebelde y contrario a esa teoría ética clásica de gran influencia en la formación del actual derecho positivo occidental. Interpretamos que Ramón cree que de asumir la ética kantiana para sí, limitaría el crecimiento de su propia grandeza.

El profesor Delgado comenta: ... **pero se me va usted más allá del bien y del mal, cuando lo que yo necesito es que razone desde el más acá. Las**

proposiciones a priori, bien gracias, ni las menciona. 2do. (se) que delata una personalidad rebelde. **DELGADO: ‘Las leyes existen para ser violadas, cada hombre fija sus límites de acuerdo a su valor’, ¿Qué significa esto? / RAMÓN: Que algunos hombres aceptan las reglas establecidas, en cambio otros las crean.** 3er. (se) que demuestra un punto de vista subversivo en relación a las leyes oficiales, una actitud proclive a transgredir la ley.

Un 4to (se) se da cuando Ramón cuenta a Rázuri que no podrá continuar sus estudios, que añade la frustración a su registro de sentimientos y factores psicológicos determinantes de su conducta. Rázuri le propone trabajar como profesor: **RAMÓN: ¡No a tal punto! ¡No al punto de entregarnos a una profesión de tarado día tras día a beneficio de cualquier cretino! / RÁZURI: Oye yo lo hago / RAMÓN: ¡Pues yo no, prefiero morirme de hambre!** 5to. (se) que demuestra implícito un orgullo altamente exacerbado.

Más adelante, su casera lo humilla cuando va a cobrarle la renta. Ramón le pregunta: **¿Y si no consigo todo el dinero?**, y ella responde altanera: **¡Roba!**, que es el 6to. (se), cuyo (si) es el mancillamiento de su honor.

En diálogos con Rázuri, Ramón revela su filiación a una actitud y pensamiento rebeldes, condicionados por su suerte personal, que además lo caracterizan psicológicamente como un individuo predispuesto a violar la ley sin sentir culpa: **RAMÓN: No es justo, si tuviera dinero tendría que dárselo a esa vieja bruja para que se lo gaste en la peluquería o en vestidos horribles, y no podría pagar la universidad / RÁZURI: Eso es cosa de ella, tu cumple con pagarle y punto / RAMÓN: ¡Hay muchos abusos que se permiten! / RÁZURI: Pues ese abuso se llama alquiler, existe y es legal / RAMÓN: ¿Te parece justo que boten a una familia a la calle y les quiten todas sus cosas? ¿Qué han hecho? ... 7mo. (se); en otro diálogo: **RAMÓN: ¿Quién ha dicho que tiene que ser así? / RÁZURI: Qué se yo, la sociedad, el hombre / RAMÓN: ¡Algunos hombres, que hacen las leyes, y los mansos aguantan callados! Mira a esa vieja, ¿te parece que tiene derecho a cobrar lo que cobra por ese cuchitril? Es una miserable. No tenemos por qué tolerar abusos / RÁZURI: Te entiendo pero pensar así no resuelve nada, ¿por qué te cuestionas lo****

que no puedes cambiar? / RAMÓN: ¿Cómo sabes que no? / RÁZURI: ¿Piensas crear tus propias leyes? / RAMÓN: ¡Debería! 8vo. (se), y en un tercer diálogo: RAMÓN: ¿Sabes a quienes agarran?, a los asesinos comunes, tipos del montón que se delatan solos, ¿y sabes por qué?, porque en el fondo quieren que los castiguen, la culpa los atormenta y nos los deja en paz, y tarde o temprano... / RÁZURI: ¿Se puede matar sin tener remordimientos? / RAMÓN: Por supuesto, si matas a una rata, mueres tranquilo. / RÁZURI: Aguanta, una rata no es igual que una persona / RAMÓN: Claro que no, las ratas solo siguen sus instintos. 9no. (se);

En diálogos con Sonia: SONIA: ¿Por qué eres tan bueno? / RAMÓN: ¿Quién te ha dicho que soy bueno?, no me conoces / SONIA: Te conozco por lo que haces. Dios te ha enviado a ayudarme... 10mo. (se) en el que Sonia reconoce bondad en Ramón, una contradicción con su conducta homicida; SONIA: Dios no lo permitirá / RAMÓN: Dios, dios, ¿no crees que ya permitió bastante? / SONIA: Él me protege, yo lo sé. 11er. (se) de fe y confianza en la protección de Dios. Él se postra ante ella: Me arrodillo ante ti porque sufres. No hay nada más sagrado que el sufrimiento Sonia. 12do. (se) de quiebre emocional que sugiere un sufrimiento inicial generado por la culpa.

En diálogo con Portillo y Rázuri: PORTILLO: Un dato, un error, nosotros somos como los adivinos, leemos las señales... hay ocasiones en las que el propio asesino ha venido a buscarme sin que yo lo llame [...], algunos se confían, se creen invencibles y abusan de su suerte. Otros no soportan los nervios y acaban traicionándose. A la larga todos caen. 13er. (se) según el cual el sentimiento de culpa termina imponiéndose en el asesino y lo impele a entregarse a la justicia. RÁZURI: Él dice que sólo se traicionan los que sienten culpa por lo que han hecho. Los que tienen prejuicios morales, ¿entiende?, porque en el fondo sienten que merecen ser castigados [...]. Pero alguien que no sienta remordimientos, nunca sería descubierto [...] O alguien que sólo obedece a su conciencia, sin importarle lo que diga la ley / RAMÓN: Su propia ley, sin más [...] Le aseguro que si algún hombre matara al criminal no sentiría ningún remordimiento, porque básicamente sería una acción justa. / PORTILLO: Interesante, muy interesante, pero le

veo un problemita, ¿quién decide lo que es una acción justa? / RAMÓN: Uno mismo, en su interior. / PORTILLO: Pero eso se presta a demasiadas cosas. / RAMÓN: Ciertamente, no todos tienen la capacidad de discernir, digamos que los hombres de cierta clase conocen la nobleza de sus intenciones. 14to. (se) que justifica la ausencia de culpa y complementa el 9no. (se).

En otro diálogo, Sonia le lee el pasaje bíblico de Juan 11:25, que alude a la redención a través de la fe, 15to. (se). RAMÓN: ¡**Vámonos los dos de aquí, estamos malditos, nos vamos a volver locos, no hemos hecho más que malograrnos la vida!** 16to. (se), segundo quiebre emocional.

En diálogo con el sacerdote, este habla sobre la respuesta negativa de Caín cuando dios le preguntó por Adán: **Pero sabía, claro que sabía. A todos los asesinos les pasa lo mismo, tienen vergüenza de admitir sus crímenes.** 17mo. (se), que refrenda el 13er (se) enunciado por Portillo. RAMÓN: **O su fracaso. ¿Por qué si no tienen el valor de llegar hasta el final, de qué habría servido todo?** / SACERDOTE: **Eso es lo que quiero que me respondas ¿crees que sirvió?, ¿probaste algo con eso?** 18vo (se) que invalida el delito de Ramón desde el punto de vista utilitario.

En una carta dirigida a Sonia, Ramón afirma que lo animaron '**razones más profundas que el robo o la venganza**'. 19no. (se), razones rebeldes propias de un hombre de 'cierta clase'. En casa de Rázuri, Ramón le pide que ayude a Sonia: RÁZURI: **¿Cómo puedes pensar en ayudarlos en estos momentos Ramón? Eres la persona más noble que he conocido...** 20mo. (se) que señala en Ramón una genuina nobleza que contradice su discurso ético habitual.

En conversación entre Sonia y Velaochaga, este afirma sobre Ramón: **Dice que no fue por robar, y yo le creo. Ramón es un joven muy complicado, para mí que está un poco mal de la cabeza, pero, cómo culparlo, un chico tan sensible, en medio de esa inmundicia, Lima es una ciudad de locos... el hambre, la rabia, la desesperación...** es el 21er. (se) que explica de manera elemental pero objetiva la personal actitud de Ramón.

En conversación con Sonia: **SONIA: Nadie tiene derecho a matar. / RAMÓN: Querrás decir que nadie te da ese derecho. Tienes que tomarlo tú mismo, tú con tus propias manos / SONIA: Ese derecho no existe / RAMÓN: ¿Quién te ha hecho creer eso? Lee y estudia un poco de historia y verás cuántos hombres célebres e inmortales no hicieron más que regar la tierra con ríos de sangre, sangre inocente de pueblos enteros, Julio César, Napoleón, Bolívar, acaso los llamamos asesinos ¿qué he hecho yo al lado de ellos? Solo maté a un par de gusanos / SONIA: Seres humanos, personas. 22do. (se) en el que Sonia se manifiesta de lado de las leyes civiles, que deniegan la potestad de matar al prójimo; y 23er. (se) en el que Ramón se irroga el derecho de matar a quienes él considera perjudiciales a la sociedad desde la 'superioridad' de su juicio como 'hombre de cierta clase'. En el correr del diálogo encontramos el 24to. (se): **Porque soy un cobarde Sonia, porque ya no puedo cargar más con este peso, ¿entiendes?** En el admite la imposición de la culpa.**

En siguiente diálogo: **SONIA: Esto tiene que acabar algún día, tienes que volver a empezar** / RAMÓN: ¿Por qué Sonia, por qué tengo que humillarme ante todos, los muertos ya no van a resucitar? ¿Qué va a cambiar si yo me entrego? / SONIA: Tú, tú vas a cambiar. 25to. (se) en el que Sonia ve posible una readaptación de Ramón a la sociedad, que implica la invalidación de las ideas que lo llevaron a delinquir, y una especie de resurrección a la manera de Lázaro, expuesta en el 15to. (se). Ramón se entrega a la justicia acudiendo a la oficina de Portillo, y es así como abdica de la convicción en su discurso.

En diálogo con el sacerdote: **RAMÓN: Muchas veces pensé que hubiera sido mejor, suicidarme como hizo Velaochaga, él tuvo el valor. Pero tal vez Sonia tenía razón, tenía que pagar y estoy pagando.** 26to. (se).

Sin compasión registra explícitamente como contexto discursivo en el que se inscribe la sub estructura narrativa común, el enfrentamiento dialéctico entre la particular ideología ética personal de Ramón sobre la justicia, que conlleva ausencia de culpa por matar a personas nocivas a la sociedad, y el implacable acoso de éste sentimiento, atizado por las objeciones y opiniones del sacerdote, Rázuri, Portillo y Sonia.

El escenario es el de la injusticia social. Una situación en la que los fuertes se ven favorecidos en desmedro de los débiles, que escapa al supuesto control y espíritu democratizador de las leyes, y que en ocasiones éstas también favorecen ese orden. Contra esta realidad está la actitud audazmente confrontacional de Ramón, que condena el sistema legal oficial y las raíces filosóficas que lo sustentan, por medio de un discurso filosófico de corte nihilista, expresado en los (se) 1, 3, 7, 8, 19 y 23, que incluye la 'justificada' eliminación física de individuos perjudiciales a la sociedad, y que por estar 'justificada' suprime el sentimiento de culpa en el agente de justicia, como lo da a entender en los (se) 9 y 14. En oposición al discurso de Ramón están las objeciones de Rázuri, expresadas sobre todo en los diálogos de la primera parte de la historia; del sacerdote en la conversación en tiempo presente ((se) 18), y la fe cristiana de Sonia ((se) 11), aunada a refutaciones seculares como en la discusión final ((se) 22). Estas discrepancias desde el discurso se suman al implacable asedio del sentimiento de culpa, manifiesto en quiebres emocionales y en palabras del propio Ramón en los (se) 12, 16, 24 y 26, y sobre cuya inexorabilidad reflexionan Portillo ((se) 13) y el sacerdote ((se) 17).

Como se deduce, en *Sin compasión*, la sub estructura narrativa en común corresponde al accionar de Ramón Romano, por lo tanto, podemos establecer la identificación entre el fenómeno de anomia social conducente al homicidio que representa la sub estructura narrativa en común, con la concepción ética que esgrime Ramón sobre de la justicia. En esta ficción, por lo tanto, es Ramón el agente de este tipo específico de anomia social, al igual que su discurso.

2.2. FALACIA EN EL DISCURSO ÉTICO DEL PROTAGONISTA

Es en el penúltimo diálogo entre Ramón y Sonia, que detectamos el carácter falaz de la justificación que esgrime el protagonista en favor de su delito y de su justificación del homicidio como 'acción justa': **SONIA: Nadie tiene derecho a matar / RAMÓN: Querrás decir que nadie te da ese derecho. Tienes que tomarlo tú mismo, tú con tus propias manos / SONIA: Ese derecho no existe / RAMÓN: ¿Quién te ha hecho creer eso? Lee y estudia un poco de historia y verás cuántos hombres célebres e inmortales no hicieron más que regar**

la tierra con ríos de sangre, sangre inocente de pueblos enteros, Julio César, Napoleón, Bolívar, acaso los llamamos asesinos ¿qué he hecho yo al lado de ellos? Solo maté a un par de gusanos.

Se trata de la falacia ‘Relative privation’ –‘Privación relativa’ en castellano-, que consiste en “Trying to make a scenario appear better or worse by comparing it to the best or worst case scenario. Logical Forms: *Scenario S is presented / Scenario B is presented as a best-case / Therefore, Scenario S is not that good. Scenario S is presented / Scenario B is presented as a worst-case / Therefore, Scenario S is very good*” (Bennett)³.

Para Ramón la ocurrencia de su delito no es tan mala como las innumerables muertes ocasionadas por célebres héroes históricos, por lo tanto, su delito es correcto. Con esta falacia se constata nuevamente la presencia de la función común no cronológica ‘Argumentación falaz contra la justicia oficial’.

La falacia de Privación relativa en este diálogo se presenta en la forma de un ejemplo anacrónico de históricos líderes y emperadores militares, que provocaron ingentes cantidades de muertes en sus luchas por alcanzar justicia, lo que revela en Ramón un sesgo en su percepción de la evolución de la historia, pues tales luchas pertenecen a contextos anteriores y diferentes al contemporáneo, ya que actualmente –al menos en occidente y en sus áreas de influencia en el mundo-, las sociedades regulan su convivencia alrededor de legislaciones modernas, inspiradas en una concepción más avanzada de la dignidad humana, originadas en el contrato social de Rousseau, y por lo tanto, sustentadas en códigos universales como el de los Derechos Humanos.

Entonces, desde la lógica se descalifica la construcción argumentativa de Ramón, por cimentar sus postulados en una premisa falaz, que encubre las razones reales del desvío de su conducta hacia el delito.

³ Intentar hacer que un escenario aparezca como mejor o peor comparación con el mejor o el peor escenario. Formas lógicas: [1] Escenario S es presentado / Escenario B es presentado como el mejor / Por lo tanto, Escenario S no es tan bueno. [2] Escenario S es presentado / Escenario B es presentado como el peor / Por lo tanto, Escenario S es muy bueno.

2.3. DESCALIFICACIÓN DE LA ÉTICA DEL PROTAGONISTA.

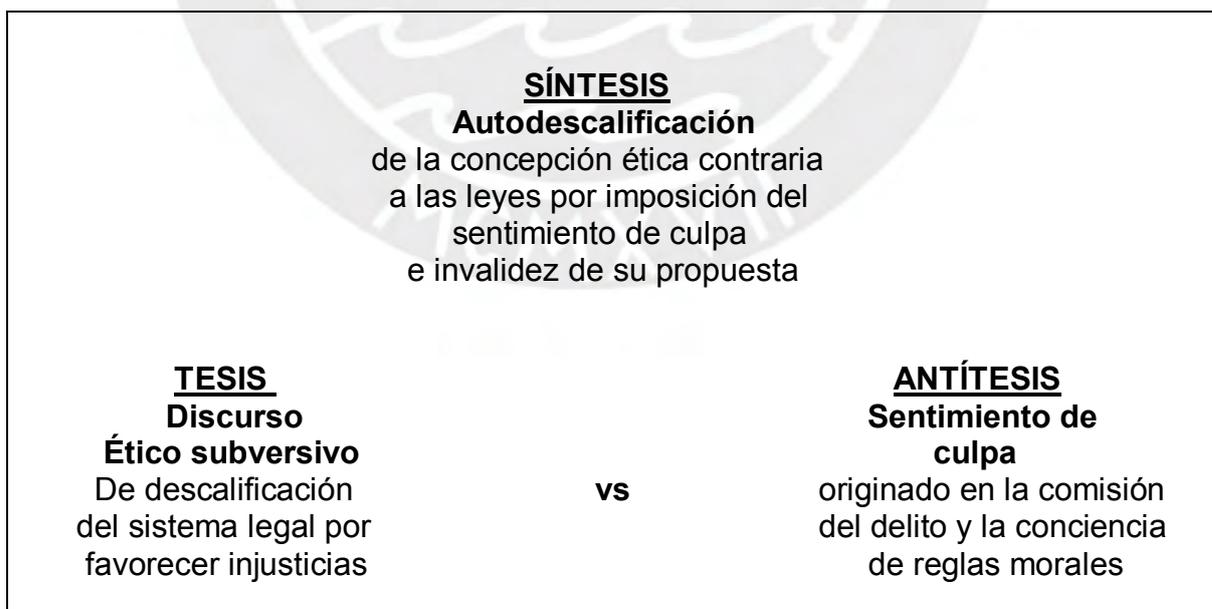
La síntesis de la confrontación dialéctica entre el discurso ético subversivo de Ramón y la culpa, es la descalificación del discurso de Ramón a su paso por su confrontación dialéctica con los discursos sobre la culpa y a favor de la justicia oficial y secular de Rázuri, Portillo, Sonia y el sacerdote, a los que se suma alegóricamente el discurso de redención cristiana de Sonia. Es en el (se) 24 en el que con un nuevo quiebre emocional Ramón finalmente confiesa la imposición del sentimiento de culpa en su fuero interno: **¡Porque soy un cobarde Sonia, porque ya no puedo cargar más con este peso!, ¿entiendes?** Con este (se) él mismo descalifica su discurso ético en el que defiende su ‘acción justa’. Si no realizó una ‘acción justa’, motivada por ‘razones más profundas que el odio y al venganza’ (se) 19, entonces cometió un delito, y entonces él no es un ‘hombre de cierta clase que conoce la nobleza de sus intenciones’, -como lo fueron Bolívar o Napoleón según su falaz argumentación-. Ramón reafirma tal descalificación al entregarse a la justicia, porque tiene ‘prejuicios morales’, y siente que merece ser castigado por leyes que entonces sí deben importarle. Al no ser un ‘hombre de cierta clase’ él no está por encima de las leyes, él es un ser humano, una persona (se) 21, al igual que sus víctimas, sujeto a la posibilidad de cambio ((se) 25) o redención ((se) 15).

Podemos intentar ofrecer ahora una explicación de la verdadera razón del desvío de la conducta de Ramón. Podemos partir del (se) 21, en el que Velaochaga se refiere ligeramente a los disturbios anímicos de nuestro protagonista, lo cual nos da una pauta de interpretación: **Dice que no fue por robar, y yo le creo. Ramón es un joven muy complicado, para mí que está un poco mal de la cabeza, pero, cómo culparlo, un chico tan sensible, en medio de esa inmundicia, Lima es una ciudad de locos... el hambre, la rabia, la desesperación...** Este (se), que puede fungir de clave que nos ofrece el film, alude a las emociones como gobernadoras de la conducta, y a que son provocadas por un entorno social anómico. Las emociones en general, que no son objeto de un total control de la racionalidad, son causa y consecuencia de las acciones —entre ellas las conductas desviadas—. Así ocurre, por ejemplo, con el vencedor sentimiento de culpa de Ramón en el film, que es consecuencia de su acto delictivo, y es causa

de su entrega a la justicia. Es posible por lo tanto pensar en determinadas emociones registradas por la significación explícita del relato, que impulsaron a Ramón a matar, y no esas 'razones más profundas que el odio y la venganza'.

Las emociones que antecedieron el desvío de su conducta hacia el homicidio, componentes de una crónica rebeldía ((se) 2), son las que corresponden consecutivamente a la frustración, la exacerbación del orgullo, el mancillamiento del honor y la indignación ante la injusticia social, expresadas en los (se) 4, 5, 6 y 7, entendidos como significados implícitos de su actitud frente a injustas circunstancias: frustración por la imposibilidad de continuar sus estudios universitarios, no obstante ser un buen alumno; exacerbación del orgullo por la propuesta humillante de ejercer un oficio menor; mancillamiento del honor por la humillación que le infringe su casera; indignación ante la injusticia social, suscitada por el inhumano desalojo de Sonia y su familia. Son factores que lo conducen hacia un desvío conductual al delito –adaptación innovadora-, que contradice la bondad intrínseca a su personalidad reconocida por Sonia en el (se) 10 y por Rázuri en el (se) 20.

GRÁFICO 5. ESTRUCTURA DIALÉCTICA DEL CONTEXTO DISCURSIVO ÉTICO EN *SIN COMPASIÓN*



3. RELACIÓN ESTRUCTURAL DE COMPARACIÓN ENTRE *LA BOCA DEL LOBO* Y *SIN COMPASIÓN*

La comparación de los análisis de las confrontaciones discursivas dialécticas de *La boca del lobo* y *Sin compasión*, indica una coincidencia en cuatro puntos esenciales. El primero es el que tales debates éticos giran en torno al cuestionamiento de la validez de las leyes y normas oficiales, y la pertinencia de subvertirlas en favor de la consecución de una verdadera justicia.

Un segundo punto se refiere a la correspondencia de la sub estructura narrativa común con los discursos que en cada película cuestionan las normas y las leyes oficiales, y por lo tanto, se establece la identificación de los discursos rebeldes con el fenómeno de anomia social conducente al homicidio; de ello resulta que Roca y Ramón son agentes de dicho fenómeno.

Un tercer punto es sobre el carácter falaz del discurso que cuestiona, sostiene y practica una actitud de sublevación contra las normas y leyes oficiales.

Y el último y cuarto punto tiene que ver con la descalificación de dicho discurso por otro personaje al interior de la diégesis o la instancia narrativa.

Las oposiciones semánticas planteadas anteriormente respecto de las ocupaciones de los personajes y los lugares geográficos de las ficciones, que también podemos denominar disyunciones –no contradicciones-, quedan compensadas por estas coincidencias en puntos esencialmente significativos. Convergencias determinadas por un cotejo de los análisis de la significación explícita e implícita de los dos contextos discursivos, que pueden asumirse como una conjunción. Por lo tanto, se desprende una relación estructural de comparación entre los dos films, porque conviven la disyunción y la conjunción.

Esta relación estructural de comparación entre *La boca del lobo* y *Sin compasión*, sería hipotéticamente la base de una relación estructural mayor que conformarían conjuntamente con *Bajo la piel*.

V. **¿EL FILM *BAJO LA PIEL* CUMPLE UNA FUNCIÓN EXPLICATIVA ACERCA DEL FENÓMENO SOCIAL REPRESENTADO EN LA *BOCA DEL LOBO* Y *SIN COMPASIÓN*? ¿DE QUÉ FORMA SE EFECTÚA LA COMUNICACIÓN DE ESA EXPLICACIÓN?**

Establecida la relación estructural de comparación entre *La boca del lobo* y *Sin compasión*, nos toca realizar ahora el análisis que confirme o niegue la sub hipótesis según la cual *Bajo la piel* cumple la función de síntesis dialéctica de los dos anteriores relatos, en términos de una explicación del específico fenómeno social contenido en sus diégesis, y que está representado por la sub estructura narrativa común. Una segunda parte de esta sub hipótesis indaga por la hipotética existencia de algún mecanismo de comunicación que entrafne esta hipotética relación trológica. Con la resolución de esta sub hipótesis contribuiríamos significativamente a la demostración de la hipótesis general, que estima que los tres films conforman una trilogía con un aporte explicativo sobre el citado fenómeno social, intensificado en el Perú de finales del S XX.

1. CONTEXTO DISCURSIVO EN *BAJO LA PIEL*

1.1. ANÁLISIS

Un hermoso paisaje campestre rodea al personaje principal, el capitán Percy Corzo, quien descansa plácidamente en su hamaca, y piensa el 1er (se): **Dicen que la felicidad no existe, que es pura idea, pura ilusión. Hasta hace unos meses yo pensaba lo mismo.**

Asistimos a un Flashback, que empieza con el hallazgo de una cabeza degollada en un basural en la localidad de Palle. Después el profesor Pinto desarrolla una visita guiada en el museo arqueológico, y ante la broma de uno de los jóvenes exclama: **Jóvenes... por favor... 2do. (se),** de breve clamor por respeto, que implícitamente indica un relativo grado de neurosis hacia la espontánea actitud juvenil de mofa a un compañero. Llega Percy Corso para entrevistar al profesor con motivo de los descabezamientos en el pueblo. Pinto le habla sobre esta milenaria práctica: **Bueno, parece que los antiguos les atribuían ciertos**

poderes a las cabezas, fíjense... los Moche eran un pueblo guerrero, torturaban a sus enemigos, los decapitaban y guardaban las cabezas como trofeo. También practicaban sacrificios humanos. Esta por ejemplo es una ceremonia religiosa, (visión de iconografía moche), el sacerdote le está cortando la cabeza a un prisionero. Y esa divinidad se está bebiendo la sangre. Es el dios degollador, que aparece en todo el norte del Perú. El arte moche puede ser muy hermoso, pero refleja un mundo terriblemente cruel, creo que por eso nos fascina tanto, porque demuestra que la belleza y el horror pueden coexistir dentro de una misma cosa. 3er. (se) que describe una posible cualidad dual en el arte y el ser. El profesor continúa: **en el Perú el descabezamiento es una tradición que viene desde las culturas más antiguas, sigue durante la colonia y llega hasta sendero luminoso.** [...] 4to. (se) que señala la perpetuación de la violencia con este tipo específico de muerte.

De regreso en la camioneta, Percy y Saura conversan sobre la probabilidad de que Pinto sea el asesino. Saura opina que no importa la apariencia decente. Corso le pregunta a Saura si se considera normal. Este responde: **¿Y quién es normal? Cada persona es un mundo.** 5to. (se), que destaca que la conducta delinencial no es privativa sólo de algunos tipos de personalidad y puede surgir en cualquier individuo. En la siguiente escena, Percy captura a Gino, el hijo del alcalde, por abusar de una menor. Después lo recluye en una celda.

Percy acude a la morgue y ahí conoce a Marina Castro, la patóloga encargada de las necropsias, quien concluye que el asesino debe ser un conocedor. Parte de un posterior diálogo entre ellos en un café será el siguiente: **¿Puedo verla? (Refiriéndose a la pistola de Percy) / Si... casi nunca la uso, no me gusta, para mí es parte del uniforme, como la chapa / No te gusta ver muertos, pero llevas pistola. ¿No es una contradicción? / Lo que pasa es que yo no quería ser policía, yo quería ser abogado, pero no se pudo. A los policías nada más nos respetan por esto / Bueno, pero te respetan / Ah sí, eso sí.** Primero tenemos el 6to. (se) que implícitamente revela una pasada frustración vocacional en Percy, que superó con la profesión de policía, porque le permite obtener el respeto que también provee la profesión de abogado que no pudo

alcanzar. La referencia al respeto es el 7mo. (se), que puede traducirse implícitamente como honor.

Percy libera a Gino ante la insistencia del alcalde, pero advierte que no quiere verlo por la calle. También recibe del burgomaestre la queja por no haber capturado al degollador, ad portas de la fiesta del pueblo. Más adelante, Percy y Marina visitan el complejo arqueológico Moche, donde repentinamente tienen una relación sexual en la mesa de sacrificios, pero ella queda insatisfecha y decide irse. El encuentro finaliza con este diálogo: **PERCY: ¿Seguro que no quieres que te lleve? / MARINA: No, me gusta montar / PERCY: No te entiendo / MARINA: Ni lo intentes**. 8vo. (se) con el que Marina da a entender algún peligro latente si Percy logra comprender su actitud.

En la delegación, Percy interroga a Pinto. Este le dice que enseñar puede ser a veces muy triste. **PERCY: ¿Por qué? / PINTO: ¿Usted cree que a esos estudiantes realmente les interesa lo que yo sé?... la mayoría de jóvenes no valora el conocimiento capitán... hay mucho inútil, mucho mediocre, que solo quiere un cartón, uno tiene que recibirlos en el museo todo el tiempo y repetirles las mismas cosas, como si les importara... pero, hasta ahora no me ha dicho por qué me ha hecho venir**. 9no. (se) que evidencia frustración por ejercer una ocupación desagradable, al impartir conocimientos a quienes no comparten con él la misma valoración por el conocimiento.

En la morgue, Marina le demuestra a Percy que el tumi fue el arma homicida, por lo que éste ordena el encierro de Pinto una vez que llega a la delegación. Pinto protesta desesperadamente: **Me encierran como si fuera un delincuente, sin la menor explicación. ¿Qué es esto capitán? Yo soy un arqueólogo, exijo respeto / Dígame profesor, ¿cómo le cortaban la cabeza a las víctimas? / ¿Qué? / Le hablo de esos sacrificios, ¿qué instrumento usaba el verdugo? / ¿Qué le pasa capitán? ¿Se está burlando? / Un cuchillo ceremonial, un tumi, ahora dígame lo que usaba esto? ¿Era esto verdad?, claro, hasta ahora tiene manchas de sangre / ¿Qué me está diciendo?, capitán, por favor, usted me conoce... por dios capitán. Yo no he hecho nada, se lo juro** 10mo. (se) en el que Pinto exige respeto en virtud de su status profesional –que refuerza

el 2do. (se)-, muy probablemente el mismo tipo de respeto que Percy buscó al elegir la carrera policial, y del que hubiera querido ser objeto con mayor honor siendo abogado. El apresamiento de Pinto representa el doloroso mancillamiento de su honor, considerando la apreciable sobreestima que tiene de sí mismo.

En el restaurante donde almuerza con Marina, Percy reprende a Gino y reclama al padre de éste por verlo ahí. De inmediato, el alcalde lo elogia públicamente por la captura del degollador. A la salida, el padre de la menor abusada por Gino recrimina indignado a Percy, y Marina se va muy molesta. Una vez en la delegación, de noche, Percy ingresa a la celda de Pinto y le habla: **Esa actitud no le va a ayudar profesor, no crea que gana tiempo, mientras más se demora en hablar, más se compromete. [...]. Aquí dice que usted entró a enseñar en la Universidad de Cajamarca entre el 79 y el 82, ¿por qué dejó la universidad profesor?, ¿la dejó o lo expulsaron?** Las cuatro víctimas son menores de 21 años ¿es una preferencia en especial? Usted está en contacto con gente joven todo el tiempo ¿qué piensa de los jóvenes? ¿Le agradan? ¿Los detesta? Los odia ¿no?, me lo dijo, **usted sentía que sus alumnos no lo apreciaban, los llamó cretinos. ¿Es humillante no? Ser menospreciado por gente que es menos que uno. Yo conozco ese sentimiento, yo lo entiendo profesor. Yo no soy un cretino profesor, ni usted tampoco es un animal. Si hizo lo que hizo fue por algo...** 11er. (se), con el que Percy manifiesta identificarse con los sentimientos que agobian al profesor Pinto, en tanto ha experimentado también la humillación de ser despreciado por parte de seres que concibe inferiores a él.

Pero Percy considera que eso no es motivo suficiente en un hombre de la racionalidad de Pinto, y quiere llegar a la razón de fondo de su conducta homicida: **Yo quiero entenderlo. Cómo puede ser que una persona como usted acabe haciendo algo así ¿qué se necesita? Explíqueme. ¿Era algo que apareció de repente?, ¿o fue como un impulso que siempre estuvo ahí?, como una bomba que tenía que estallar algún día. Dígame profesor, ¿usted se sentía igual a los demás?, o siempre supo que era...** Estas preguntas constituyen el 12do. (se), que quedan provisionalmente sin respuesta.

Al día siguiente, Marina rechaza a Percy cuando él va a buscarla al hospital: **¿Qué tal?, ¿sigues molesta?... ¿podemos salir esta noche? Es que ya no aguanto las ganas de verte / ¿No te estarás enamorando no? / ¿Y si fuera así?, ¿qué?, ¿está prohibido? / No te lo recomiendo / Y si yo me quiero arriesgar / No lo hagas. Te va a ir mal.** 13er. (se) con el que Marina advierte premonitoriamente a Percy, que su enamoramiento representará una fatalidad para él. El diálogo continúa: **¿Por qué? Porque tú ya lo decidiste. ¿No te gusto no? / Hay cosas de ti que me gustan mucho, pero no quiero estar / Ya sabía que se iba a joder. Iba demasiado bien / Total, ¿qué ha pasado entre nosotros? Sólo nos hemos acostado un par de veces, nada más / ¿Eso fue todo para ti no? ¿Un par de buenos polvos? / ¿Buenos? / Muy sincero de tu parte, muchas gracias.** 14to. (se), de respuesta a una pregunta con otra pregunta, lo que menoscaba el orgullo de Percy y lo frustra.

Gino aborda a Marina en la fiesta y van a casa de ella, donde tienen relaciones sexuales. Percy es testigo del hecho a través de la ventana, lo cual lo deprime aún más y agrava su frustración. Percy llega a la delegación y encuentra que Pinto se ha suicidado. Esconde el cadáver y culpa del escape a los policías que lo custodiaban. Después lleva el cadáver a su casa. Esa noche Percy intercepta a Gino y lo invita a su casa, donde conversan mientras beben. Gino fundamenta que Marina es una mujer fácil, y se incrementa en Percy el sentimiento de humillación y frustración, por perder frente a Gino la competencia por la preferencia amorosa de Marina. Cuando queda en evidencia que está enamorado de ella, Percy saca su pistola y asesina a Gino de dos tiros. Después disecciona la cabeza de Gino, la deja en un basural y entierra el cuerpo.

En conversación con Saura: **SAURA: Capitán, ¿quiere un consejo? Nunca trate de entender a una costilla, no va a llegar a nada. Y encima se va a rayar / PERCY: Nunca trates de entenderlas. Nunca les supliques nada. ¿Hay algún otro nunca Saura? / SAURA: Nunca se enamore tanto capitán. La gente cuando se pone así hace cojudez y media.** Primero tenemos el 15to. (se) sobre la inconveniencia de tratar de entender a las mujeres, por lo doloroso que puede resultar. Seguidamente, el 16to (se) califica el amor, por su naturaleza pasional, como fuente de actos irracionales.

Percy y Marina retoman su relación. Casi de inmediato sostienen una conversación: **MARINA: ¿Qué quieres saber? ¿Si me acosté con él? / PERCY: ¿Lo hiciste? / MARINA: No.** 17mo. (se) en el que ella niega su relación con Gino.

Una mañana, Percy es llevado por el alcalde, el fiscal provincial y el periodista, a una zona descampada donde un testigo, que también está presente, lo vio enterrando algo. Por esa razón lo consideran sospechoso del asesinato de Gino. Lo fuerzan a cavar y lo que extrae al final es el cadáver de su perro. Percy recrimina a sus acusadores y acaba con las sospechas.

En otra conversación entre Percy y Marina: **MARINA: ¿Tú tuviste algo que ver con la muerte de Gino? / PERCY: Esta es la última vez que voy a hablar de esto, contigo o con cualquiera. [...]** No. 18vo. (se) en el que Percy niega ser el autor del asesinato de Gino.

Regresamos del flashback y volvemos a apreciar a Percy disfrutando del paisaje desde la hamaca de su jardín, contemplando a Marina en su labor de jardinería, y quien luce en estado de gestación. Percy sigue pensando para sí mismo, y emite los dos últimos (se): **Un mal sueño, una pesadilla de la que ya desperté. Ahora lo tengo todo, casi todo, con Marina nunca se sabe. Pero yo la acepto como es, y eso me basta...** Este pensamiento es el (se) 19, en el que considera que su felicidad es la conquista del amor de Marina, —implícitamente, el alcance de una meta cultural—.

Pero sus cavilaciones prosiguieron: **A veces pienso que no tengo derecho a ser tan feliz, que todo lo que hice se podría volver contra mi algún día, pero entonces pienso en Pinto, en Pinto y en lo que decía de los moches, ellos también hicieron cosas atroces. Pero ahora, ¿a quién le importa eso?** Es el 20mo. (se), en el que asoma la conciencia sobre su delito y sobre la posibilidad de ser castigado, pero de inmediato anula todo remordimiento y temor al justificar su crimen con un anacronismo. Luego retorna de lleno al éxtasis que le proporciona su feliz presente con Marina. La historia finaliza con el descenso a la oscuridad del subsuelo de su jardín, donde enterró el cadáver de Gino.

1.2. ESTRUCTURA NARRATIVA DEL CONTEXTO DISCURSIVO DE *BAJO LA PIEL*

En *Bajo la piel* no tenemos una confrontación dialéctica de sucesivos significados explícitos e implícitos pertenecientes a dos posiciones éticas, como sí ocurrió en los casos de *La boca del lobo* y *Sin compasión*. En esta película se distinguen dos confrontaciones dialécticas desde el punto de vista de las actitudes del protagonista, que hacen de *Bajo la piel* una metáfora, pues sus respectivos análisis convergen en una propuesta explicativa sobre la anomia social conducente al homicidio expuesta en los dos anteriores films. *Bajo la piel* sería entonces una síntesis semántica en la hipotética trilogía cinematográfica.

En otras palabras, emergen a la superficie semántica de *Bajo la piel* dos procesos dialécticos, que explican el origen del desvío de la conducta hacia el homicidio anómico en los protagonistas de *La boca del lobo* y *Sin compasión*, el teniente Roca y Ramón Romano respectivamente, por medio de la historia de Percy Corso, quien en *Bajo la piel* protagoniza la sub estructura narrativa común.

1.3. PRIMER PROCESO DIALÉCTICO

El primer proceso dialéctico que se desprende de la semántica de *Bajo la piel*, es el de la confrontación entre dos actitudes frente a la conveniencia de 'enamorarse' y de 'comprender a la persona amada'. Son dos actitudes con una útil función metafórica en la demostración de nuestra hipótesis general.

La primera actitud, a manera de tesis, aparece en cuatro (se), que abogan por la abstención de enamorarse y de entender al ser amado, en prevención de una probable desviación de la conducta como consecuencia del posible surgimiento de ulteriores pasiones negativas. Esos (se) son los siguientes:

8vo (se): **PERCY: ¿Seguro que no quieres que te lleve? / MARINA: No, me gusta montar / PERCY: No te entiendo / MARINA: Ni lo intentes**; 13er. (se): **¿Qué tal? ¿Sigues molesta?... ¿podemos salir esta noche? Es que ya no aguanto las ganas de verte / Oye, ¿no te estarás enamorando no? / ¿Y si**

fuera así?, ¿qué?, ¿está prohibido? / No te lo recomiendo / Y si yo me quiero arriesgar / No lo hagas, te va a ir mal; 15to (se): SAURA: Capitán, ¿quiere un consejo? Nunca trate de entender a una costilla, no va a llegar a nada. Y encima se va a rayar... y 16to (se): PERCY: Nunca trates de entenderlas. Nunca les supliques nada. ¿Hay algún otro nunca Saura? / SAURA: Nunca se enamore tanto capitán. La gente cuando se pone así hace cojudez y media.

La actitud contraria, a manera de antítesis, la asume Percy, quien conforme a su labor de policía que investiga, se empeña en conocer, en hallar respuestas en sus pesquisas y en comprender, sigue furtivamente a Marina y Gino hasta la casa de aquella luego de abandonar la fiesta; atisba por la ventana y comprueba con gran dolor la íntima relación entre ambos. Es un dolor acrecentado, que tiene su origen en el anterior rechazo de Marina, que en la sub estructura narrativa extraída representa la primera función, designada como 'Frustración. Impedimento "injusto" de acceso a una meta importante de realización personal', y que en el caso concreto de *Bajo la piel* se podría traducir como un impedimento de ascenso en la escala de afectos de Marina. Es así como Percy trasladó los afanes de su trabajo habitual como agente del orden, a su preocupación personal por comprender a Marina, el objeto de su amor.

Esa actitud de interés investigativo encuentra un correlato con el (se) 12, en el interrogatorio a Pinto sobre las profundas razones de los homicidios que cometió, con preguntas que Percy podría formular al teniente Roca, a Ramón Romano y así mismo, con motivo de los asesinatos que los tres perpetraron: **Yo quiero entenderlo. Cómo puede ser que una persona como usted acabe haciendo algo así ¿qué se necesita? Explíqueme. ¿Era algo que apareció de repente?, ¿o fue como un impulso que siempre estuvo ahí?, como una bomba que tenía que estallar algún día. Dígame profesor, ¿usted se sentía igual a los demás?, ¿o siempre supo que era...?**

Pero antes, Percy confiesa premonitoriamente en su interrogatorio a Pinto su orgullo afectado, y por ello exacerbado, que lo identifica con el orgullo afectado del profesor. Es la segunda función narrativa de la sub estructura común: (se)

11: **¿Es humillante no? Ser menospreciado por gente que es menos que uno. Yo conozco ese sentimiento, yo lo entiendo profesor.**

Entonces, la confrontación entre estas dos actitudes en *Bajo la piel* tiene como síntesis dialéctica el sentimiento de humillación en el fuero interno de Percy, porque la comprensión de su amada Marina, le dice que ella, además de rechazarlo, prefiere a Gino, un ser 'que es menos que él'. Gino es el tipo de seres 'inferiores' frente al que Percy se siente injustamente menospreciado. Gino despierta en Percy el mismo tipo de sentimiento que ese mismo tipo de seres le producen al profesor Pinto por la humillación que le infringen: el impulso de eliminarlos, sentimiento que ocurre en medio del clima de frustración que padecen Percy y Pinto por no obtener lo que desean.

El sentimiento de humillación a su orgullo exacerbado, tercera función de la sub estructura común, se ve agravado en Percy cuando en su casa escucha la fundamentación de Gino sobre la condición de Marina de mujer fácil, la confirmación de una comprensión que le resulta tan intolerable que lo moviliza al desvío de su conducta hacia el homicidio de su interlocutor, rival sentimental y metáfora de la injusticia a la vez. Así ejecuta la cuarta función narrativa común.

Las escenas de la posterior 'Evasión de la justicia...' y 'Negación de la culpa...', —funciones cinco y seis de la sub estructura narrativa común— se intercalan con los (se) que resaltan implícitamente el papel decisivo del 'conocimiento del ser amado': (se) 17: **MARINA: ¿Qué quieres saber? ¿Si me acosté con él? / PERCY: ¿Lo hiciste? / MARINA: No. (Se) 18: MARINA: ¿Tú tuviste algo que ver con la muerte de Gino? / PERCY: Esta es la última vez que voy a hablar de esto, contigo o con cualquiera. [...] No.**

Estas negaciones a confesar la verdad al otro, y de cerrar los ojos ante el engaño para asumir la mentira como verdad, se interpretan como de imprescindible necesidad para Percy y Marina, porque les permite mantener la estabilidad de la relación retomada. Es decir, cierran los ojos al 'conocimiento del ser amado', lo desconocen para evadir un motivo poderoso de separación, y evitar el desvío de la conducta hacia el delito y sus fatales consecuencias.

La sub estructura narrativa común corresponde en esta cinta a la historia particular de Percy Corso, por lo tanto, se establece una relación entre el fenómeno de anomia social conducente al homicidio representado por la sub estructura común, con la actitud de preferencia por la comprensión de un objetivo sentimental 'injustamente' esquivo. Esta particular 'comprensión personal' que plantea *Bajo la piel*, acerca de una 'injusticia' desmesurada e intolerable en el ámbito de las relaciones sentimentales, representa la metáfora de una particular comprensión o toma de conciencia que puede adquirir un individuo con apasionada vocación de justicia, respecto de similares 'injusticias' igualmente desmesuradas e intolerables en los ámbitos de las demás relaciones sociales, - o al menos en los individuos que las conciben como tales-, en relación a metas culturales que la sociedad encumbra como altamente deseables. Entonces, el film conexiona esta comprensión a consecuencias emocionales de frustración y humillación a un orgullo exacerbado, que pueden poner severamente en jaque la capacidad adaptativa del individuo con vocación de justicia, e inducirlo al homicidio anómico como también ocurrió en los casos de Roca y Ramón.

1.3.1. FALACIA EN EL DISCURSO DEL PROTAGONISTA

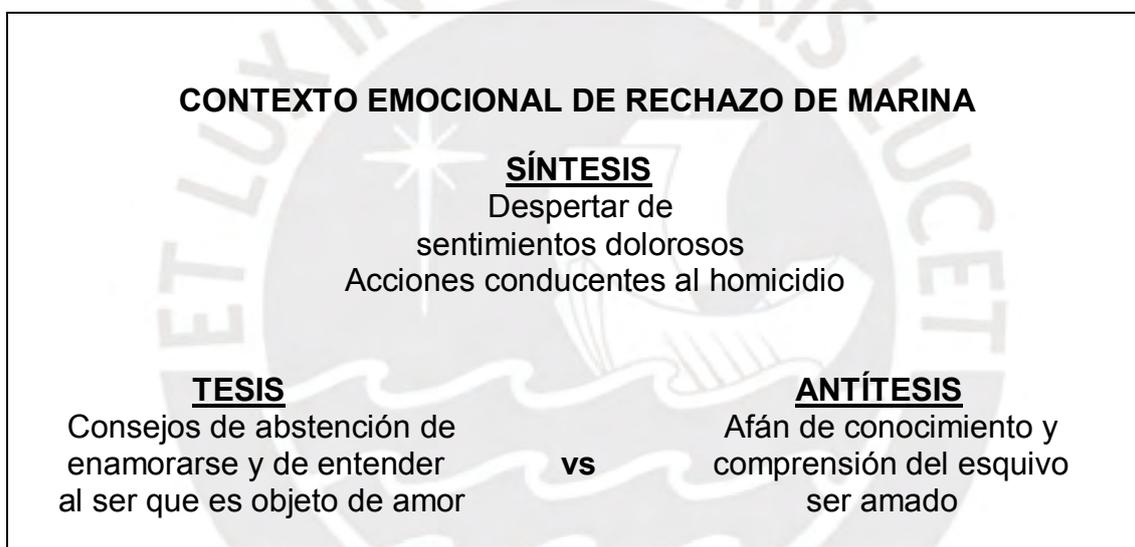
El homicidio de Percy lo desliga de una sana racionalidad, que se refleja en su falaz justificación sobre su crimen al final de la historia: **A veces pienso que no tengo derecho a ser tan feliz, que todo lo que hice se podría volver contra mi algún día, pero entonces pienso en Pinto, en Pinto y en lo que decía de los moches, ellos también hicieron cosas atroces.**

Tenemos otra vez la falacia 'Relative privation' -'Privación relativa'-, la misma que manejó Ramón Romano para justificar su acción homicida, y que se caracteriza por recurrir a una escala relativa y comparar algo en relación a otra cosa que puede ser mejor o peor. Porque así como Ramón, Percy considera que la ocurrencia de su delito —que podría volverse contra él algún día—, no es tan mala como las muertes ocasionadas por otros, en su caso, Pinto y los Moches, por lo tanto, su delito es correcto. Esto nos remite nuevamente a la segunda función común no cronológica, 'Argumentación falaz contra la justicia oficial', que

no forma parte de la sub estructura narrativa extraída, pero que resulta morfológicamente importante.

De esta constatación se deduce la razón del consejo de Marina y Saura a Percy de no entender al ser amado, concretamente dentro de la dolorosa circunstancia del previo rechazo, porque el velo subjetivo de los sentimientos negativos que surgen de ese conocimiento interfiere en la construcción de una respuesta racional exenta —al menos— de proclividad al desvío de la conducta hacia el delito. El siguiente cuadro ilustra el proceso dialéctico descrito.

CUADRO 5: CONFRONTACIÓN DIALÉCTICA DE ACTITUDES EN RELACIÓN AL AMOR Y AL CONOCIMIENTO DEL SER QUE ES OBJETO DE AMOR



1.3.2. PROPUESTA EXPLICATIVA DEL HOMICIDIO ANÓMICO EN LA BOCA DEL LOBO Y SIN COMPASIÓN A TRAVÉS DE BAJO LA PIEL

Podemos asumir el ‘amor de pareja’ en *Bajo la piel* como una metáfora clave. Se trata de un sentimiento paradigma, al que se pueden comparar todas las demás pasiones, que como tales, son susceptibles de exacerbarse con algún ocasional estímulo. Entre esos estímulos están los obstáculos al objetivo de la pasión.

En ese sentido, por la convergencia de Roca, Ramón y Percy en el protagonismo de la sub estructura narrativa común, el obstaculizado amor apasionado de Percy

hacia Marina resulta una metáfora extrapolable estructuralmente a la circunstancia emocional que gobierna la conducta de Roca y Ramón: si Percy ama a una mujer, Roca y Ramón aman la justicia, y ejercen tal vocación desde sus respectivas profesiones; si el amor de Percy es estimulado hacia la pasión por el obstáculo del rechazo de Marina y la preferencia de ella por Gino, la vocación por la justicia en Roca se ve estimulada por la sanción que le impide ascender en el ejército, y en Ramón, después de frustrarse la continuación de sus estudios universitarios. Los tres ven obstaculizados sus objetivos personales, que se resumen en la primera función de la sub estructura narrativa común, denominada 'Impedimento injusto de acceso a la meta...', frustración que es la que marca el desencadenamiento del fenómeno de anomia social en Roca y Ramón. Es así como ambos protagonistas se ven impulsados, en apariencia, a un afán apasionado por establecer justicia en sus respectivas circunstancias, con intensidad comparable a la pasión amorosa que vive Percy.

Es a esa circunstancia adversa, planteada estructuralmente en la primera función narrativa común extraída, que podemos adaptar los consejos de Marina y Saura de 'no enamorarse' y de 'abstenerse de entender a la persona amada', a las historias de Roca y Ramón, con la variación textual pertinente: 'no sentir amor por la justicia' y 'abstenerse de entender el amor por la justicia', porque orienta al individuo hacia la adaptación innovadora señalada por Merton.

El ejercicio profesional o académico de toda vocación implica un natural grado de inclinación emocional hacia la actividad y los valores que entraña, pero al mismo tiempo, conlleva un legítimo interés por la realización y el progreso personal en el respectivo ámbito profesional o académico. Cuando éste último objetivo se ve frenado por una severa traba considerada injusta por el sujeto, surgen los naturales sentimientos de frustración y afectación del orgullo. Y cuando el ejercicio profesional o académico de la vocación entraña una pasión comparable a la que comporta el idealizado amor de pareja, con contornos vehementes y delirantes, todo ese conjunto emocional interfiere subjetivamente en el acceso a un efectivo y real conocimiento del objetivo vocacional, que es el de la justicia en *La boca del lobo* y en *Sin compasión*. Esos sentimientos producen, según la línea interpretativa que sugiere este primer proceso

dialéctico, un sesgo en la concepción de este valor, por lo que en consecuencia distorsionan la objetiva construcción racional de discursos éticos sobre la justicia, que sirvan de pauta para el desenvolvimiento conductual de sus autores dentro de los cauces de las normas de justicia que esos mismos autores defienden y promocionan, porque en realidad están motivados por la urgencia de satisfacer otras necesidades de fondo.

Roca y Ramón formulan discursos éticos sobre la justicia que contemplan la muerte como solución a la guerra contrasubversiva y a la injusticia social respectivamente, pero realmente, en el fondo, justifican acciones delictivas que buscan un desesperado resarcimiento o reivindicación ante la injusticia que sienten que padecen –así se lo encara Luna a Roca con el (se) 13, y se hace evidente con el sentimiento de culpa en Ramón en los (se) 12, 16, 24 y 26-, a la par de una compensación emocional al dolor del que son víctimas. Y los tres protagonistas, después de sufrir injustamente la frustración de su realización profesional y personal encendiendo la pasión por sus objetivos, y de ver exacerbado su orgullo, son expuestos al estímulo que decide el desvío de su conducta hacia el homicidio: el mancillamiento de su honor, que concreta una situación de anomia social conducente al homicidio, y completa la explicación.

Entonces, el adaptado y premonitorio consejo de ‘no sentir amor por la justicia’ y ‘abstenerse de entender el amor por la justicia’, previene el efecto contraproducente descrito líneas arriba, que además de representar una ‘solución’ innovadora, encuentra concordancia con uno de los postulados fundamentales de la teoría de la anomia social de Merton, que sostiene que en circunstancias de desfase entre valores culturales y normas, es factible que “los valores culturales [en este caso la justicia], podrán ayudar a producir una conducta que está en pugna con los mandatos de los valores mismos [en este caso el respeto a la vida humana]” (Clinard 1973: 25).

A esta explicación acerca de la anomia social conducente al homicidio se suma una segunda explicación, obtenida de un segundo proceso dialéctico.

1.4. SEGUNDO PROCESO DIALÉCTICO.

El segundo proceso dialéctico contempla la contraposición de dos períodos temporales consecutivos en la historia de Percy, que hemos diferenciado según la teoría de Merton sobre los “tipos de adaptaciones individuales para alcanzar las metas de éxito culturalmente prescritas y abiertas a aquellos que ocupan diferentes posiciones en la estructura social” (Clinard 1971: 28). En Percy, la diferencia entre un período y otro está marcado por una severa alteración en su relación con la sociedad desde su rol de agente del orden, y por supuesto, en su estado emocional, ante la evolución de determinados sucesos de la trama. El primer período es de equilibrio o adaptación conformista, y el segundo es de desequilibrio o adaptación innovadora. Durante el primer período destaca la presencia del profesor Pinto, personaje alter ego de Percy, en quien conviven un aparente equilibrio psico social y la desviación homicida. La contraposición de estos dos períodos temporales consecutivos en el protagonista genera un tercer período como síntesis, de aparente restitución del equilibrio perdido.

1.4.1. PERÍODO DE EQUILIBRIO O ADAPTACIÓN CONFORMISTA

En este primer tramo narrativo del film, Percy Corso es un agente del orden y la seguridad, cuya vida transcurre con normalidad al interior de su entorno social, habiendo superado mediante el común conformismo mertoniano la frustración vocacional de no ser abogado, y como lo confesó en su interrogatorio a Pinto, también alguna humillación por alguien que es ‘menos que él’. Es así como *Bajo la piel* ilustra por medio de su protagonista la natural inclinación del ser humano a sobreponerse a los inevitables contratiempos que el destino depara, y vivir en una relativa armonía con el entorno social como fruto de los esfuerzos adaptativos. Así se manifiesta en una tranquila conversación que Percy sostiene con Marina, en la que él comenta que goza del suficiente respeto que se merece ((se) 7), a pesar de la frustración de no haber sido abogado ((se) 6): **MARINA: No te gusta ver muertos, pero llevas pistola. ¿No es una contradicción? / PERCY: Lo que pasa es que yo no quería ser policía, yo quería ser abogado, pero no se pudo. A los policías nada más nos respetan por esto / MARINA: Bueno, pero te respetan / PERCY: Ah sí, eso sí.**

Este primer tramo narrativo de equilibrio emocional y racional en la vida de Percy, contrasta con la aturdida vida de Roca y Ramón desde el comienzo de sus historias. De esta diferencia se desprende que estos debieron tener anteriores vidas igualmente adaptadas a sus medios sociales, y al mismo tiempo, sugiere la posibilidad de surgimiento de ciertas experiencias en la vida, que propicien que hasta el hombre más racional en apariencia, sea susceptible de ver alterada dicha normalidad, con impulsos que propendan y desemboquen en la desviación de la conducta hacia el delito. De ello da cuenta el (se) 5: **PERCY: Es él, tiene que ser él. No sé, cuando lo tengo al frente, me entra la duda. Es un tipo decente, bien estudioso.** (Refiriéndose a Pinto) / **SAURA: Eso no importa, cuando yo estuve en Chimbote hubo una ola de violaciones y homicidios de menores, ¿quién cree que fue al final?, un dentista, casado y con dos hijos, parecía un gordito buena gente, recontra zanahoria, y resultó que le gustaba estrangular criaturas** / **PERCY: Como un tipo que puede parecer tan normal puede hacer una cosa así. ¿Tú lo entiendes Saura?** / **SAURA: ¿Y quién es normal? Cada persona es un mundo.**

El personaje del profesor Pinto es en este primer tramo narrativo el ejemplo de esta aparente normalidad. Un hombre cuyo tipo de ocupación lo caracteriza como altamente racional, que lo aleja de las sospechas, pero él en realidad vive clandestinamente la desviación hacia el homicidio anómico. En determinados (se) se da a conocer su clamorosa necesidad de respeto, su implícita frustración profesional, su orgullo exacerbado y su patológico sufrimiento por el mancillamiento de su honor, agravado con el vejamen de su encarcelamiento, siendo él un prestigioso profesional de la arqueología.

La demanda de respeto es expresada en el (se) 2: **Jóvenes... por favor...**; la frustración en el (se) 9: **PERCY: Usted no sólo se ha dedicado a estudiar ese tema, sino que además transmite sus conocimientos a otros... ¿debe ser bonito no?... enseñar** / **PINTO: Ni crea, a veces puede ser muy triste** / **PERCY: ¿Triste?, ¿por qué?** / **PINTO: ¿Usted cree que a esos estudiantes realmente les interesa lo que yo sé?... la mayoría de jóvenes no valora el conocimiento capitán... hay mucho inútil, mucho mediocre, que solo quiere**

un cartón, uno tiene que recibirlos en el museo todo el tiempo y repetirles las mismas cosas, como si les importara...

Después está el (se) 10, de nueva exigencia de respeto con motivo de su encarcelamiento, con manifestación de orgullo exacerbado por el mancillamiento de su honor, además de enfrentamiento y negación de culpa ante sus acusadores en el mismo (se): **PINTO: ¡Me encierran como si fuera un delincuente, sin la menor explicación! ¿Qué es esto capitán? ¡Yo soy un arqueólogo, exijo respeto [...!] / PERCY: Un cuchillo ceremonial, un tumi, ahora dígame ¿usaba esto? ¿Era esto verdad?, claro, hasta ahora tiene manchas de sangre / PINTO: ¿Qué me está diciendo?, ¡capitán, por favor, usted me conoce... por dios capitán! ¡Yo no he hecho nada, se lo juro!**

Finalmente, nos enteramos de una primigenia fuente de frustración en Pinto, en una interrogante de Percy que es parte del (se) 11: **PERCY: Aquí dice que usted entró a enseñar en la Universidad de Cajamarca entre el 79 y el 82, ¿por qué dejó la universidad profesor?, ¿la dejó o lo expulsaron?...**

Esos hechos, sumados a sus asesinatos, muestran que Pinto transitó por el periplo conductual pauteado por la sub estructura narrativa común durante este primer período, lapso que es seguido por un punto de inflexión narrativo, estructural y semántico clave en la triología: el parlamento que conforman los (se) 11 y 12. Estratégicamente ubicado entre los dos períodos contrapuestos, el parlamento continuó así: **PERCY: ... Usted está en contacto con gente joven todo el tiempo ¿qué piensa de los jóvenes? ¿Le agradan? ¿Los detesta? Los odia ¿no?, me lo dijo, usted sentía que sus alumnos no lo apreciaban, los llamó cretinos. ¿Es humillante no? Ser menospreciado por gente que es menos que uno. Yo conozco ese sentimiento, yo lo entiendo profesor. Yo no soy un cretino profesor, ni usted tampoco es un animal. Si hizo lo que hizo fue por algo. Yo quiero entenderlo. (Se) 12: Cómo puede ser que una persona como usted acabe haciendo algo así ¿qué se necesita? Explíqueme. ¿Era algo que apareció de repente?, ¿o fue como un impulso que siempre estuvo ahí?, como una bomba que tenía que estallar algún día. Dígame profesor, ¿usted se sentía igual a los demás?, o siempre supo que**

era... Este parlamento señala una inicial y premonitoria identificación de Percy con los sentimientos que determinaron la conducta homicida de Pinto. Lanzadas las preguntas sobre la verdadera razón del impulso homicida de Pinto, estas serían hipotéticamente válidas para indagar por las razones de los delitos de Roca y Ramón. Las respuestas serían el aporte –todavía hipotético-, de la presente tesis, de una propuesta explicativa acerca del fenómeno de anomia social conducente al homicidio, al menos en la ficción de los tres films.

1.4.2. PERÍODO DE DESEQUILIBRIO O ADAPTACIÓN INNOVADORA

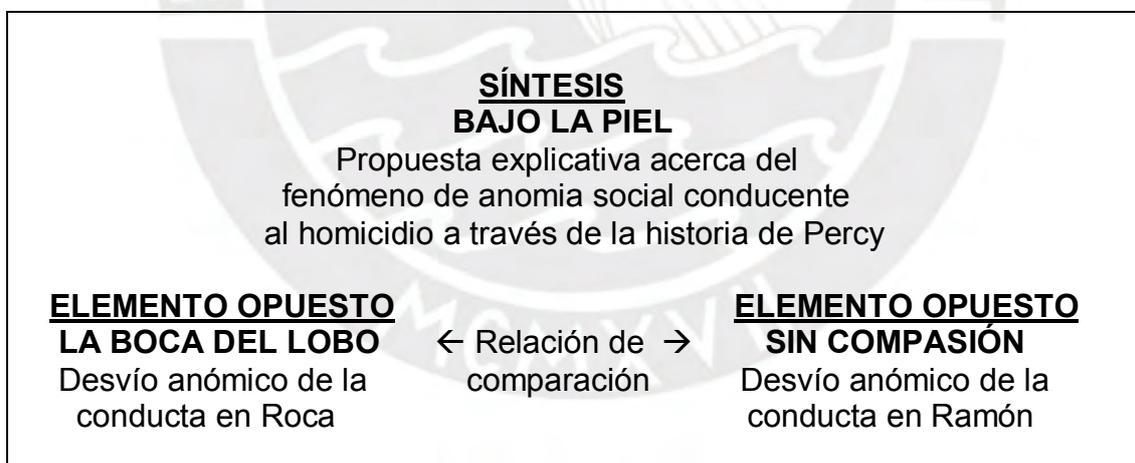
La respuesta unívoca al grupo de preguntas del (se) 12 la proporciona el segundo tramo narrativo relacionado a la historia de Percy, quien primero padece el impedimento ‘injusto’ de acceso a una meta importante de realización personal como lo sería su relación con Marina, lo cual le genera una intensa frustración; luego expresa la exacerbación de su orgullo ante el recuerdo de una injusticia humillante, y finalmente, le es mancillado su honor, autoconsiderado relativamente superior al de su rival sentimental y futura víctima, que es un indigno. Frustración, orgullo y humillación, son los consecuentes sentimientos de esas experiencias, que acompañados de una acrecentada pasión vocacional por la justicia, resultan los factores determinantes en el periplo de Percy hacia su propia desviación homicida. Es el mismo proceso de funciones narrativas y sentimientos por el que cursó el profesor Pinto, así como Roca y Ramón.

Todo inicia con la ratificación del frustrante rechazo de Marina, esta vez con humillante respuesta. (Se) 13: **MARINA: total, ¿qué ha pasado entre nosotros? Sólo nos hemos acostado un par de veces, nada más / PERCY: ¿Eso fue todo para ti no? ¿Un par de buenos polvos? / (Se) 14: **MARINA: ¿Buenos? / PERCY: Muy sincero de tu parte, muchas gracias.** Seguirá a ello la constatación directa de la preferencia sexual y amorosa de Marina por el indigno Gino, con el dolor por no considerarse merecedor de ese injusto relegamiento en el amor de Marina. Después del hábil aprovechamiento del suicidio de Pinto –función narrativa no cronológica-, cuyo supuesto escape le servirá de coartada para no ser inculpado por asesinar a Gino como lo planea, Percy sufrirá el mancillamiento de su honor en la conversación con su rival antes**

de matarlo. La ‘evasión de la justicia...’ y ‘La negación de la culpa...’ en la pesquisa de la excavación, completan la ruta de seis funciones narrativas comunes a Pinto y a los tres protagonistas. Las tres primeras funciones aunadas a la vocación apasionada por la justicia, en una sociedad caracterizada por el agravamiento de la anomia social, explican la conducta anómica homicida en Percy, y en consecuencia, dada la coincidencia en el tránsito por el mismo tipo de desvío conductual, en similar coyuntura social, explican también este tipo particular de adaptación innovadora en Roca y Ramón.

Es por esta explicación del específico fenómeno de anomia social conducente al homicidio en este segundo tramo narrativo, que *Bajo la piel* se constituye estructuralmente en la síntesis dialéctica de la trilogía que conforma conjuntamente con *La boca del lobo* y *Sin compasión*. Esta estructura semi dialéctica constituye el mecanismo de comunicación de tal explicación.

GRÁFICO 6: MECANISMO SEMI DIALÉCTICO DE COMUNICACIÓN DE LA EXPLICACION DEL FENÓMENO DE ANOMIA SOCIAL CONDUENTE AL HOMICIDIO.



1.4.3. CONSECUCIÓN DE LA META CULTURAL

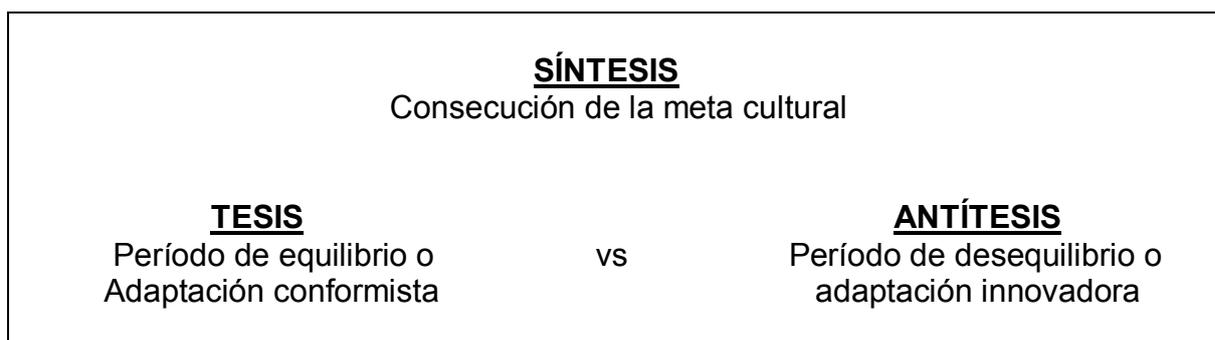
La síntesis de este segundo proceso dialéctico es un tercer período narrativo en el que el protagonista ha alcanzado la meta cultural, que marca su consolidación a partir de las escenas de la mutua negación de la verdad entre el protagonista y su amada: Marina niega haber tenido relación amorosa con Gino ((se 17), y

Percy niega ser el autor del homicidio de Gino ((se) 18). Son engaños que favorecen la mantención de esta etapa de equilibrio sentimental al interior de la convivencia, y les permite disfrutar de la meta cultural. Engaños que nos recuerdan las recomendaciones de abstenerse de conocer al ser amado -en este caso la verdad-, deducidas en el primer proceso dialéctico. Roca y Ramón en cambio, no alcanzan sus respectivas metas culturales de éxito.

En la última escena del film, en el marco de la plena felicidad de Percy con Marina en su paradisíaco jardín, que tienen lugar los (se) 1, 19 y 20, conformantes de un pensamiento introspectivo con el que Percy se engaña a sí mismo a través de un razonamiento falaz, pero que le provee estabilidad a su felicidad: (se) 1: **Dicen que la felicidad no existe, que es pura idea, pura ilusión. Hasta hace unos meses yo pensaba lo mismo.** (Se) 19: **Un mal sueño, una pesadilla de la que ya despertó. Ahora lo tengo todo, casi todo, con Marina nunca se sabe. Pero yo la acepto como es, y eso me basta.** (Se) 20: **A veces pienso que no tengo derecho a ser tan feliz, que todo lo que hice se podría volver contra mi algún día, pero entonces pienso en Pinto, en Pinto y en lo que decía de los moches, ellos también hicieron cosas atroces. Pero ahora, ¿a quién le importa eso?**

La posibilidad futura de justicia para el asesinato de Gino, propicia en Percy un atisbo de justificación de su delito ante un tribunal; naciente justificación que se proyecta como un discurso falaz, comparable a los discursos de Roca y Ramón. Pero como a diferencia de éstos, Percy conquistó la meta cultural, no le importa pensar en ello por ahora.

GRÁFICO 7: ESTRUCTURA DEL SEGUNDO PROCESO DIALÉCTICO



2. RELACIÓN ESTRUCTURAL SEMI DIALÉCTICA ENTRE LOS CONTEXTOS DISCURSIVOS DE LA *BOCA DEL LOBO*, *SIN COMPASIÓN* Y *BAJO LA PIEL*

Es así como todo el periplo dramático vivido por Percy Corso en *Bajo la piel*, se ofrece como una explicación de las acciones del Teniente Roca y Ramón Romano en tanto agentes de anomia social conducente al homicidio. Sus discursos éticos que contemplaban el homicidio como requisito para el común alcance de justicia, resultan falacias que ocultan otro objetivo: el de la reivindicación. Es la secreta esperanza de satisfacer la urgente necesidad de un resarcimiento a sus injustos destinos meritocráticos, que condicionan sentimientos que desvían la conducta fuera de los cauces de la legalidad y la normativa, porque esa necesidad rebasa la capacidad de adaptación social de un individuo que anhela ejercer profesionalmente la promoción de la justicia.

GRÁFICO 8: ESTRUCTURA SEMI DIALÉCTICA DE LA TRILOGÍA FÍLMICA



VI. ¿EXISTEN OTROS TRASFONDOS TEÓRICOS, IDEOLÓGICOS O FILOSÓFICOS EN LAS FICCIONES OBJETO DE ESTUDIO?

Una conveniente lectura de determinados parlamentos de diálogo, acciones y contenidos visuales nos permitirá distinguir teorías o doctrinas pertenecientes a más de un campo del conocimiento, en las que hipotéticamente también estaría contextualizada la sub estructura narrativa común. Será la significación implícita la que predominará como instrumento metodológico en el análisis.

1. SUBYACENTE CONFRONTACIÓN IDEOLÓGICA ENTRE LA GUERRA JUSTA Y LA GUERRA SUCIA EN *LA BOCA DEL LOBO*

En *La boca del lobo* tenemos la tácita presencia de dos históricas posiciones ideológicas contrarias sobre el encaramiento ético de una guerra: la Teoría de la Guerra Justa y la Teoría de la Guerra Sucia. La primera es deducible de algunas expresiones explícitas y/o acciones de Basulto y Vitín Luna, y la segunda, en el discurso y el accionar del teniente Roca y en los crímenes de Sendero Luminoso.

Explicada en el Marco teórico, la Teoría de la Guerra justa regula las conductas en tiempos relacionados a la guerra: antes (Jus ad bellum), durante (Jus in bellum) y después de la guerra (Jus post bellum)

Una primera vinculación implícita del Jus in bello con el relato de *La boca del lobo* ocurre con las primeras órdenes de Basulto a sus soldados, justo antes de realizar la primera pesquisa en Chuspi: **No quiero robos ni excesos contra la población, esta gente ya aprendió a hacer denuncias, y no quiero tener problemas, ¿está claro?** Aunque más por temor a las denuncias, el cumplimiento de esta orden termina ajustándose implícitamente al principio de 'Discriminación', que estipula que sólo las personas implicadas directamente en la guerra son objetivo militar, y las demás son inocentes y objeto de protección.

Después de la tortura infligida por Gallardo y Luna al senderista capturado en la pesquisa, Basulto increpa a sus subalternos: **¡Una cosa es interrogar y otra es torturar, esto no es un campo de concentración, por último yo soy el jefe y ustedes los subalternos!**

La tercera conducta de Basulto en concordancia con los mandatos de esta doctrina, se da cuando pone a derecho al detenido ante las instancias superiores en Huamanga, para ser debidamente investigado y procesado.

Después de ser asesinado Basulto por Sendero llega el teniente Roca, para sustentar la necesidad de aplicar los métodos de la Guerra sucia. Dos primeros actos de esta fueron la tortura al detenido y el asesinato de Basulto por Sendero.

Roca realiza su primera acción sucia contra Faustino, un poblador inocente al que los senderistas le robaron sus animales y obligaron a dar información bajo amenaza de muerte. Antes de matar a su vaca, Roca le grita: **¡¿Acaso no sabes que quien colabora con los terrucos es también terruco?!**

Un segundo acto de Guerra sucia en el mismo sentido lo comete cuando reúne a la población en la plaza, donde conmina a la población a combatir a la subversión, y amenaza con detener a cualquier sospechoso o a quien se abstenga de aportar información, antes de advertir severamente: **¡Desde hoy se acabaron los inocentes en Chuspi, se acabaron las medias tintas, o están conmigo, o están contra mí!** Con ambas expresiones, al tiempo de desconocer la condición de víctimas de Faustino y de la mayor parte de la población, incurre implícitamente en una primera práctica de Guerra sucia, porque “prescinde de la presunción de inocencia del ciudadano, hasta que no se le pruebe lo contrario, [...] a favor de una difusa ‘presunción de culpabilidad’, que puede recaer en cualquier ciudadano. El estado de derecho delimita el número de posibles malhechores al momento de hacerles el correspondiente juicio. El terrorismo de estado expande el número de sospechosos” (Spitta 1993: 159). Es esta una de las características principales de la Guerra sucia, el objetivo militar humano se extiende más allá de los alzados en armas, y alcanza a la población civil inocente.

La segunda práctica de Guerra sucia implícita en tales escenas es la ‘intimidación’, típica práctica de Guerra sucia, ejercida por muchas dictaduras latinoamericanas contra la población civil. “A los regímenes militares no les interesaba demasiado ganarse la confianza de la población en el Estado, a través del imperio del Estado de Derecho, partían más bien del supuesto de que la intimidación y el terror llevarían a resultados más rápidos. Les alcanzaba por ello que la población obedeciera y colaborara por miedo [...]”. (Spitta 1993: 158).

La tercera acción de Guerra sucia acontece cuando Roca ordena la injusta detención de los parroquianos de la fiesta, por los falsos cargos levantados contra ellos por Gallardo. En realidad se trata del delito de secuestro, porque Roca ordena el apresamiento prescindiendo de un acta de detención.

El cuarto acto de Guerra sucia es la tortura de todos los secuestrados, en concordancia con “el estado terrorista [que] tortura por la supuesta eficiencia, para desenmascarar a los guerrilleros camuflados como ciudadanos comunes y corrientes. [...] rechaza la presunción de inocencia del estado de derecho, [...]” (Spitta 1993: 159).

Un quinto método ilegal aplicado es el asesinato del poblador que lo escupió, a quien antes le espetó una expresión que conlleva un profundo desprecio racial: **¡A mí me vas a escupir indio de mierda!** Este desprecio racial quedó representado en varias escenas con la burla hacia lo andino: en el almuerzo de los soldados, la violación de Julia, la impunidad de este delito, el robo de las pertenencias de los pobladores, la tortura, el secuestro y el genocidio. Un factor que favoreció la guerra sucia en muchos países donde esta se aplicó. “Entre los militares latinoamericanos existe –al igual que en otros sectores de las sociedades-, una larga tradición de odio y discriminación racial. Este odio contribuyó a legitimar el terrorismo de estado” (Spitta 1993: 164).

El subsiguiente genocidio –que incluyó mujeres y niños-, para impedir toda posible inculpación por el homicidio, es el sexto acto de Guerra sucia de Roca. Ante la sobrevivencia de uno de los pobladores, Roca incrementa a siete su lista de acciones ilegales al pedir a Luna que lo remate, transgrediendo así otro mandato de la Guerra justa, que impide a los superiores dar órdenes que sean ilegítimas por ser inmorales. Y como contraparte, está la negación de Luna de ultimar al sobreviviente, y el abstenerse de disparar cuando conformó el pelotón de fusilamiento. Así Luna retoma la Guerra Justa con respeto a un cuarto mandato, que ordena tener en cuenta el criterio moral propio a la hora de obedecer una orden de un superior. Roca finalizará sus acciones en esa misma escena con una octava infracción: la de matar al sobreviviente.

1.1. DESCALIFICACIÓN DE LA TEORÍA DE LA GUERRA SUCIA

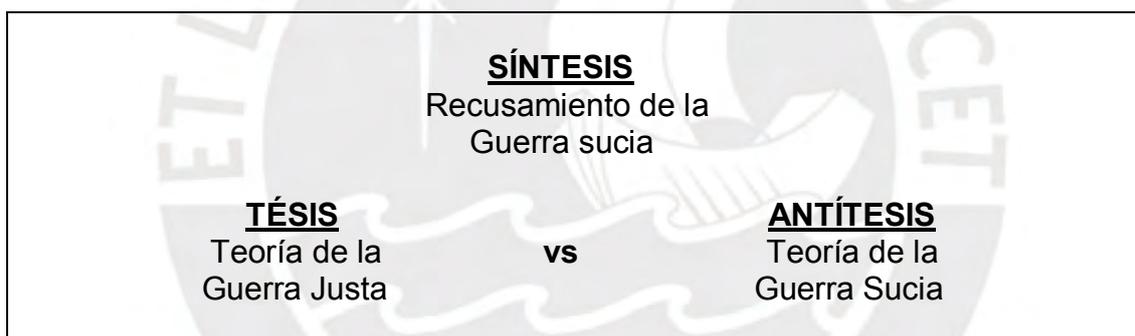
La ejecución de la lista de acciones y expresiones que podemos interpretar como propias de la doctrina de la Guerra sucia es llevada a cabo por el teniente Roca, protagonista de la sub estructura narrativa común a los tres films, agente de

anomia social conducente al homicidio, y portador de un discurso que contraviene las leyes oficiales en el aparente afán de establecer justicia, sustentado en falacias y prejuicios. Por lo tanto, interpretamos una vinculación de la anomia social conducente al homicidio y el discurso falaz, con la ideología ética en mención.

En consecuencia, en virtud de esa vinculación, se extiende el recusamiento del que fue objeto el discurso ético de Roca a la Teoría de la Guerra sucia.

Y finalmente, la frustración, el orgullo exacerbado y el mancillamiento del honor, que se interpretan como causas de fondo del fenómeno de anomia social conducente al homicidio, quedan asociadas a la doctrina de la Guerra sucia.

GRÁFICO 9: ESTRUCTURA DIALÉCTICA DE LA CONFRONTACIÓN ENTRE LA GUERRA SUCIA Y LA GUERRA JUSTA EN LA BOCA DEL LOBO



2. SUBYACENTE CONFRONTACIÓN DE UNA INTERPRETACIÓN DE LA FILOSOFÍA DE NIETZSCHE FRENTE A LA FILOSOFIA DE KANT Y A LA EXÉGESIS BÍBLICA EN *SIN COMPASIÓN*

Advertimos detrás del discurso y de las acciones de Ramón Romano, que recusan situaciones de injusticia social favorecidas por la ley, una anacrónica y tergiversada interpretación de la filosofía ética de Friedrich Nietzsche, que se opone a las leyes oficiales y a la moral católica. También detectamos una breve intervención de Trasímaco en el discurso de Ramón.

En la lectura que el profesor Delgado hace del examen de Ramón, este dice que **la ley moral universal es una invención de hombres mediocres, que**

pretenden fijar límites a la grandeza humana. Un espíritu libre no puede postrarse ante patrañas tales como el imperativo categórico de Kant. Lo imperativo es acabar de una buena vez con esos categóricos...

Ramón hace eco del juicio nietzscheano porque el imperativo categórico representa un freno a sus propios propósitos de trascendencia personal. El sentido de esta crítica Ramón lo traslada después a su juicio sobre las leyes oficiales, que son claro reflejo de aquella: **Las leyes existen para ser violadas, cada hombre fija sus límites de acuerdo a su valor. [...] algunos hombres aceptan las reglas establecidas, en cambio otros las crean.**

Este cuestionamiento nietzscheano al poder limitante de la moral y de las leyes oficiales es el 1er (si). Según Kant, el hombre sólo tiene dos caminos: el racional, en el que la conducta está regida por la razón, y el heterónomo, por el que se obedece irreflexivamente a los mandatos de una autoridad exterior. Nietzsche toma partido por el camino en el que se libera de la razón, para ser el amo, poner en práctica la voluntad de poder y autorrealizarse. Este camino que conduce a la 'grandeza humana' a la que aspira Ramón, es incompatible con la limitante filosofía de Kant. Un 2do. (si) se obtiene de la siguiente apreciación que hace Delgado: **Pero se me va usted más allá del bien y del mal, cuando lo que yo necesito es que razone desde el más acá. Las proposiciones a priori, bien gracias, ni las menciona...** es una alusión implícita a la obra de Nietzsche *Más allá del bien y del mal* (1886), en la que atacaba el poco espíritu crítico de los pensadores de su siglo, que aceptaban pasivamente la moral judeocristiana.

Como un 3er. (si) podemos apreciar la ilustración que se hace en *Sin compasión* sobre el tema de la culpa según Nietzsche: la casera que va a cobrarle el alquiler a Ramón, asume en términos nietzscheanos el rol de 'acreedora'; y Ramón, que le debe, el rol de 'deudor', y al no poder pagarle, el rol de 'culpable'. Sin embargo, sobre todo después que ella mancilla su honor al espetarle que robe si no consigue todo el dinero, Ramón refuerza su personal percepción de una realidad de injusticia social avalada por las leyes, de acuerdo a la cual él invierte los roles mencionados: él es víctima de esa injusta situación, y por lo tanto, es 'acreedor',

y la realidad social -de la que forma parte su casera-, es la 'deudora' de su respeto, y además es 'culpable' por no reparárselo.

Cuando en una conversación con Rázuri en un restaurante, Ramón afirma que **¡Hay muchos abusos que se permiten!... ¡Quién ha dicho que tiene que ser así!** / **Qué se yo la sociedad, el hombre / ¡Algunos hombres que hacen las leyes, y los mansos aguantan!**, el espíritu rebelde de Ramón se enlaza con el pensamiento del filósofo presocrático Trasímaco, quien afirma que "la justicia, el derecho y la ley no son sino artimañas ideadas por los que detentan el poder para engañar a los débiles, a los súbditos. La vida social no está regulada por un ideal de justicia; es justo lo que establece como tal el fuerte y, lógicamente, éste señala como justo lo que es provechoso para sí mismo" (1996: 22). Ramón extrapola este postulado a la injusta realidad que vive y así descalifica el sistema legal oficial. Es un 4to (si), que precede al afloramiento de su vocación subversiva: **¡No tenemos por qué tolerar abusos! / Te entiendo pero pensar así no resuelve nada, ¿por qué te cuestionas lo que no puedes cambiar? / ¿Cómo sabes que no? / ¿Piensas crear tus propias leyes? / Debería.** 5to (si) con el que manifiesta su inclinación por un nihilismo activo contra las leyes, que implica un nihilismo activo contra los valores morales que las sustentan.

El nihilismo activo de Ramón se concreta cuando asesina a su casera –cuarta función narrativa común-, en un supuesto afán de justicia que puede interpretarse como la necesidad de un goce de hacer sufrir al deudor, 6to. (si).

En dos posteriores conversaciones Ramón se exime de todo sentimiento de culpa, pues considera su acción un acto de justicia, en el que todo queda compensado, y ya no hay ni acreedores ni deudores. La primera de ellas es con Rázuri, en la que éste pregunta: **¿Se puede matar sin tener remordimientos? / Por supuesto, si matas a una rata, mueres tranquilo / Aguanta, una rata no es igual que una persona. / Claro que no, las ratas solo siguen sus instintos.** Y en una siguiente conversación con Rázuri y el mayor Portillo: **RAMÓN: Le aseguro que si algún hombre matara al criminal no sentiría ningún remordimiento, porque básicamente sería una acción justa / PORTILLO: [...], pero [...] ¿quién decide lo que es una acción justa? / RAMÓN: Uno**

mismo, en su interior / PORTILLO: Pero eso se presta a demasiadas cosas / RAMÓN: Cierto, no todos tienen la capacidad de discernir, digamos que sólo los hombres de cierta clase conocen la nobleza de sus intenciones. En estas dos conversaciones hemos tenido entonces un nuevo desarrollo del tercer (si), y en la segunda encontramos un séptimo (si) en la expresión 'hombres de cierta clase', que no es otro que el Superhombre nietzscheano.

En *Sin compasión* los valores cristianos están representados por Sonia, tanto desde sus lecturas bíblicas como desde su permanente actitud de sacrificio y dolor que Ramón reprende severamente: **¿Eres ciega o estúpida? ¿No te das cuenta cómo se aprovechan de ti? Te sacrificas por todos. Pero quien se acuerda de ti. A quien le importas un comino. Más te hubiera valido morir en vez de tu padre Sonia.** 8vo (si) que descalifica el valor del sacrificio cristiano.

En otra conversación tiene lugar un primer quebrantamiento de la actitud de Ramón, ante la lectura que ella hace del pasaje bíblico de *La resurrección de Lázaro*, capítulo 11 del *Evangelio según San Juan*: **“Yo soy la resurrección y la vida, el que crea en mí, aunque esté muerto vivirá, y Jesús vino al sepulcro y dijo: quitad la piedra. Martha le dijo: Señor, llegue ya, pues hace cuatro días que está aquí. Jesús dijo: ¿no te he dicho que si creyeres verás la gloria de Dios? Entonces quitaron la piedra...”**

La respuesta de Ramón a la lectura del pasaje es insólita y reveladora: **¡Vámonos los dos de aquí, estamos malditos, nos vamos a volver locos, no hemos hecho más que malograrnos la vida...!** Este quebrantamiento que insinúa la presencia de culpa en Ramón, entra en frontal contradicción con su razonamiento moral de corte nietzscheano que lo exime de culpa, es el 9no. (si).

Sin compasión plantea una comparación entre Ramón y el Caín del Génesis, para explicar desde el punto de vista bíblico, que el sentimiento de culpa termina imponiéndose, como lo da a entender el sacerdote a Ramón, representando el 10mo. (si): **¿Sabes lo que contestó Caín a dios cuando le preguntó dónde estaba su hermano Abel? No sé, pero sabía, claro que sabía. A todos los asesinos les pasa lo mismo, tienen vergüenza de admitir sus crímenes.**

Quizá la misma vergüenza que impidió a Ramón confesar su crimen a Sonia. Este 10mo. (si) desacredita la concepción nietzscheana sobre la culpa, sentimiento que según se deduce del relato del film, es expiable a través de una resurrección espiritual.

Un segundo quebrantamiento fue su intento de suicidio desde un puente sobre el río, consecuente con aplicar para sí mismo la directiva nietzscheana de acabar con todo ser débil. Sin embargo, una nueva defensa de su filosofía se produce en la siguiente confrontación que sostiene con Sonia, quien le dice: **¡Nadie tiene derecho a matar! / ¡Querrás decir que nadie te da ese derecho! ¡Tienes que tomarlo tú mismo, tú con tus propias manos! / ¡Ese derecho no existe! / ¿Quién te ha hecho creer eso? ¡Lee y estudia un poco de historia y verás cuántos hombres célebres e inmortales no hicieron más que regar la tierra con ríos de sangre, sangre inocente de pueblos enteros, Julio César, Napoleón, Bolívar, acaso los llamamos asesinos! ¿Qué he hecho yo al lado de ellos? ¡Solo maté a un par de gusanos! / Seres humanos, personas.** Este 11er (si) se concreta al ejemplificar su falaz fundamentación con históricos héroes militares, cuyas acciones bélicas y genocidas de pueblos enteros representaron pasos evolutivos en la historia. Son una alusión al superhombre como un imponente creador de valores, el ‘guerrero’ de la aristocracia ateniense que puede irrogarse el derecho a matar, que se contrapone al esclavo, y que Nietzsche admira.

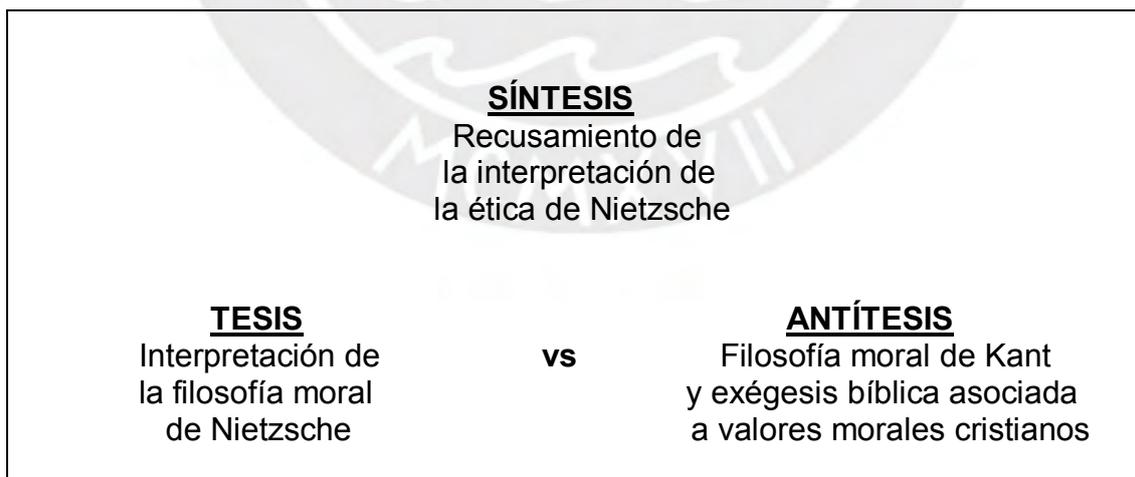
A la falacia esgrimida por Ramón, Sonia contrapone la primordial condición de ‘**seres humanos, personas**’, con lo que reivindica la ética kantiana que considera a todo ser humano como un fin, y no como un medio. Esta identificación con Kant es el 12do (si). El diálogo continúa: **Al viejo no quise matarlo, se apareció de repente y no me quedó otra / Si tanto crees eso, ¿por qué te atormentas? / Porque soy un cobarde Sonia, porque ya no puedo cargar más con este peso, ¿entiendes?** Así prevalece la culpa por sobre el distorsionado razonamiento moral en Ramón. Desde el enfoque nietzscheano, Ramón termina en la condición de ‘deudor’ y su víctima como ‘acreedora’, porque el cobro de la deuda por el mancillamiento de su honor resultó excesivo, lo que culmina el desarrollo del tercer (si).

2.1. DESCALIFICACIÓN DEL TRASFONDO FILOSÓFICO PSEUDO NIETZSCHEANO EN *SIN COMPASIÓN*

La ejecución de la lista de acciones y expresiones que podemos interpretar como propias de una particular interpretación de la moral según Nietzsche, es llevada a cabo por Ramón Romano, portador de un discurso que contraviene las leyes oficiales y la moral católica en el aparente afán de establecer justicia. Por lo tanto, interpretamos una vinculación de la anomia social conducente al homicidio y el discurso falaz, con la ideología ética en mención.

En consecuencia, esta correspondencia extiende el recusamiento del que fue objeto la falaz y prejuiciosa concepción ética de Ramón por el contexto discursivo del film, a la interpretación de la ética de Nietzsche de la que Ramón es agente. Y finalmente, se infiere que *Sin compasión*, asocia la frustración y el mancillamiento del honor a un orgullo exacerbado, que postulamos como causas de fondo del fenómeno de anomia social conducente al homicidio, a la particular interpretación que hace Ramón de la filosofía ética de Nietzsche.

GRÁFICO 10: ESTRUCTURA DIALÉCTICA DE LA CONFRONTACIÓN DE LA INTERPRETACIÓN DE LA FILOSOFÍA DE NIETZSCHE FRENTE A LA FILOSOFÍA MORAL DE KANT Y LA MORAL CATÓLICA EN *SIN COMPASIÓN*



Queda así establecida la implícita relación de representación entre *La boca del lobo* y *Sin compasión*, y respectivas doctrinas éticas de la historia de la filosofía.

3. CONFRONTACIÓN SUBYACENTE ENTRE EROS Y TÁNATOS EN *BAJO LA PIEL*

Advertimos en *Bajo la piel* una apreciable sucesión de situaciones y diálogos distribuidos con relativa regularidad a lo largo del relato, que invitan al espectador a interpretarlos como signos de las pulsiones de 'vida' y de 'muerte', o de Eros y Tánatos en términos psicoanalíticos. Por ello, esta vez no nos limitaremos a extraer significación implícita solo de significados referenciales y significados explícitos verbales, sino también de acciones y elementos diegéticos. La presencia de estos signos y expresiones verbales que aluden a la vida y la muerte se da de tres formas: en cohabitación, sucediéndose el uno al otro o individualmente.

La primera referencia es a Eros, apenas en la segunda toma del film, con la manguera que despidе agua sobre el gras, que proporciona vida a la frondosa vegetación que rodea al protagonista, quien reposa en su hamaca y piensa para sí: **Dicen que la felicidad no existe, que es pura idea, pura ilusión. Hasta hace unos meses yo pensaba lo mismo.**

Retrocedemos en el tiempo con un flashback. El hallazgo de una cabeza humana en un basural de Palle nos remite a la existencia de una voluntad asesina en el pueblo, y por ello, a Tánatos. Es el 2do. (si).

En la escena del museo arqueológico tenemos tres (si) ya señalados en la demostración de la cuarta sub hipótesis: en conversación entre Percy y el profesor Pinto acerca de los descabezamientos en el antiguo Perú, este último concluye: **El arte moche puede ser muy hermoso, pero refleja un mundo terriblemente cruel. Creo que por eso nos fascina tanto, porque demuestra que la belleza y el horror pueden coexistir en una misma cosa.** Es el 3er. (si), que da cuenta de la presencia conjunta de Eros y Tánatos en la cosmovisión y el arte moche. Su cerámica, la mejor lograda en el Perú antiguo, incluía la diestra artesanía de huacos eróticos y atractivos murales. Pero al mismo tiempo representaban en esos murales, crueles escenas como las del dios degollador. En el mismo diálogo, Pinto refiere la permanencia de la práctica del

degollamiento a lo largo de la historia del Perú, que viene a ser el 4to. (si): **En el Perú el descabezamiento es una tradición que viene de las culturas más antiguas, sigue durante la colonia y llega hasta Sendero Luminoso...**

El 5to. (si) es el pequeño esqueleto que cuelga del espejo retrovisor de la camioneta de Percy, en el trayecto de regreso a la delegación. En esa misma escena, Percy detiene la persecución de Avelino que dispara contra Gino por el ultraje de su menor hija. El acto sexual frente a la posibilidad de la muerte, es el 6to. (si), en el que ambas fuerzas vuelven a presentarse juntas.

Las pesquisas para identificar al degollador de Palle llevan a Percy a conocer a la patóloga Marina Castro, quien mancha su mano con sangre al saludarlo, símbolo de la introducción de Percy a su futuro vínculo con la muerte. 7mo. (si). En la posterior conversación que sostendrán ambos, se revelará la presencia de esta dicotomía psíquica en las historias de vida de cada uno, que determina contradicciones entre sus actividades profesionales y sus primarias inclinaciones. Son el 8vo y 9no (si): **MARINA: ¿Y los tumores como te caen? ¿No te gustan los cadáveres?, ¿y?, no eres el único / PERCY: ¿Y a ti te gustan? / MARINA: A mí me encantan, yo no me canso de estudiar el cuerpo humano, es la cosa más maravillosa que hay, puedo pasarme horas con un muerto / PERCY: ¿Y con un vivo? / MARINA: No me gusta intervenir cuerpos vivos, nunca hubiera podido ser cirujana / PERCY: ¿Por qué?/ MARINA: Por la sangre, no soporto ver sangre viva, es algo que nunca lo he podido superar... ¿puedo verla? / PERCY: Si... casi nunca la uso, no me gusta, para mi es parte del uniforme, como la chapa / MARINA: No te gusta ver muertos, pero llevas pistola. ¿No es una contradicción? / PERCY: Lo que pasa es que yo no quería ser policía, yo quería ser abogado, pero no se pudo. A los policías nada más nos respetan por esto.**

El 10mo (si), se da en la casa de Percy, después que Marina objeta el color opaco de las paredes, y lo identifica con la personalidad de Percy: **Yo puedo distinguir una célula viva de una muerta sólo por el color.**

En su visita al complejo arqueológico moche, Marina y Percy sostienen sorprendentemente una relación sexual sobre la mesa de sacrificios. Tenemos a Eros en el acto procreador de vida, y a Tánatos por el lugar en que se da la relación. Es la décimo primera referencia a Eros y Tánatos.

Este encuentro de fuerzas se repite en la sala de necropsias: una relación sexual, procreadora de vida, sobre la mesa donde se examina a los cadáveres, y con el refuerzo añadido de la visión de un frasco con un feto en su interior. Décimo segunda referencia a la confrontación entre la vida y la muerte.

Una noche, Percy ingresa a la celda de Pinto con el fin de interrogarlo, y profiere la décimo tercera referencia o (si). Le dice lo siguiente: **Las cuatro víctimas son menores de veintiún años, ¿es una preferencia especial? Usted está en contacto con gente joven todo el tiempo ¿qué piensa de los jóvenes?, ¿le agradan?, ¿los detesta?, ¿los odia no?** Un silencioso Pinto viene a personificar a Tánatos, verdugo de jóvenes que simbolizan la plenitud de la vida.

La décimo cuarta referencia o (si) viene con el dolor por el alejamiento de Marina, que lleva a Percy a beber alcohol una noche, mientras maneja y escucha una canción de cantina cuya letra alude al desamor: '*y hoy lamento haberla amado tanto*', que lo distrae y provoca que accidentalmente atropelle y mate a su perro Napoleón. Tánatos se presentó tres veces consecutivas.

Luego, la solitaria presencia de Eros retorna con el encuentro sexual entre Marina y Gino, que se contrapesa con el Tánatos del suicidio del profesor Pinto en su celda en la siguiente escena. Décimo quinta y décimo sexta referencia.

Después de sortear el acoso de la prensa y el alcalde, y esconder el cadáver de Pinto en su bañera, Percy invita a Gino a tomar unos tragos a su casa, y lo mata de dos tiros finalizando una conversación humillante para él. Tánatos se impone a Eros en esta décimo séptima referencia implícita.

El 18vo. (si) acontece cuando Percy y Marina inician su convivencia. Una mañana, mientras pintan la casa con un vivo color amarillo sobre el color opaco,

llaman a la puerta el fiscal provincial, el alcalde y el periodista golpeado por Percy; llevan a este a un descampado, lo obligan a cavar, y extrae el cadáver de su perro Napoleón. Nuevamente cercanas las referencias a la vida y la muerte.

El 19no. (si) se produce cuando Marina relata a Percy una situación de su infancia: **Cuando era pequeña odiaba las frutas. Mi padre me obligaba a comerlas a golpes, era una bestia. Yo siempre intentaba engañarlo / ¿Y por qué te gustan ahora? / Luego que lo enterramos, esa noche tiré todas las frutas, y cuando estaba por echar unos duraznos, me dieron ganas de morder uno, y me pareció la cosa más deliciosa, más dulce que había probado en toda mi vida...** Esta situación algo similar al relato bíblico del fruto prohibido, indica una sucesión: A Tánatos, representado en el dolor de la obligación de comer y en la muerte del padre, le sucede Eros, representado en el goce de consumir el fruto prohibido.

Finalmente regresamos del flashback, y nos reencontramos con Percy en su estado de plena felicidad en su paradisíaco jardín. Cerca está Marina que luce en la dulce espera, arreglando las plantas. Percy continúa sus pensamientos: **Un mal sueño, una pesadilla de la que ya desperté. Ahora lo tengo todo, casi todo, con Marina nunca se sabe. Pero yo la acepto como es, y eso me basta. A veces pienso que no tengo derecho a ser tan feliz, que todo lo que hice se podría volver contra mi algún día, pero entonces pienso en Pinto, en Pinto y en lo que decía de los moches, ellos también hicieron cosas atroces. Pero ahora, ¿a quién le importa eso?** Tenemos una intensa presencia de Eros en el presente de ambos, pues Percy disfruta de su extraordinaria felicidad anulando cualquier culpa con su breve discurso falaz y justificatorio; el regado jardín se aprecia edénico y frondoso, y Marina en luce su estado de gestación. Finalmente, un tilt down nos transporta hacia la oscuridad del subsuelo, donde se encuentra el cadáver de Gino, y es morada final de todo ser humano. Es la presencia de Tánatos, que tarde o temprano es el final vencedor del conflicto con Eros. Toda la escena es el vigésimo significado implícito.

El siguiente gráfico nos muestra la distribución de las pulsiones de vida y muerte a lo largo de *Bajo la piel*, con la especificación de sus respectivos agentes.

GRÁFICO 11: CUADRO DE APARICIÓN SUCESIVA DE EROS Y TÁNATOS.

	CIRCUNSTANCIAS DE CONFLICTO ENTRE EROS Y TÁNATOS	PULSIÓN PREDOMINANTE	AGENTE
1	Percy expresa su plena felicidad en su hermoso jardín	<u>Eros</u>	<u>Percy</u>
2	Encuentro de cabeza degollada por Pinto en un basural	Tánatos	Pinto
3	El hermoso arte moche retratando degollamientos	Eros y Tánatos	Moches
4	El descabezamiento ha sido práctica en el Perú, desde la antigüedad hasta Sendero Luminoso	Tánatos	Historia del Perú
5	Esqueleto simbólico en la camioneta de Percy, conducida por un eventual asesino	Tánatos	
6	La violación sexual como posible acto procreador. El intento de asesinato de Gino, el violador.	Eros y Tánatos	Avelino y Gino
7	Marina mancha de sangre a Percy, premonición del futuro vínculo de Percy con la muerte	Tánatos	Marina
8	A Marina le encanta estudiar muertos, pero nunca le gusta intervenir cuerpos vivos	Tánatos y Eros	Marina
9	Percy lleva una mortífera pistola, pero le permite obtener respeto, valor relacionado con la vida.	<u>Tánatos y Eros</u>	Percy
10	En casa de Percy, Marina dice poder distinguir una célula muerta de una viva sólo por el color	Eros y Tánatos	Marina
11	Relación sexual entre Marina y Percy, acto procreador sobre una mesa de sacrificios moche	Eros y Tánatos	Percy, Marina y los moches
12	Segunda relación sexual entre Marina y Percy, acto procreador de vida, en una sala de necropcias	Eros y Tánatos	Percy y Marina
13	Referencia de los asesinatos de Pinto a jóvenes	Tánatos	Pinto
14	Percy conduce deprimido por el alejamiento de Marina, mientras escucha una canción alusiva a su dolor. Atropella y mata a su perro Napoleón.	<u>Tánatos, Tánatos y Tánatos</u>	<u>Percy</u>
15	Encuentro sexual entre Marina y Gino, y consecuente depresión en Percy	Eros y <u>Tánatos</u>	Gino, Marina y <u>Percy</u>
16	Suicidio de Pinto	<u>Tánatos</u>	<u>Pinto</u>
17	Percy asesina a Gino	<u>Tánatos</u>	<u>Percy</u>
18	Percy y Marina inician su convivencia. Pintan su casa de un color más vivo, antes que él sea llevado a cavar y extraer el cadáver de su perro	Eros y Tánatos	Percy y Marina
19	Relato de Marina sobre la crueldad y muerte de su padre, y su placer por los duraznos. Alusión a dios y a la fruta prohibida del edén bíblico	Tánatos y Eros	Padre de Marina y Marina
20	Percy continúa pensando en su felicidad con Marina. Al mismo tiempo justifica su acción con una falacia. Visión del subsuelo del jardín de la casa de Percy, donde tiene enterrado el cadáver de Gino.	Eros y Tánatos	Percy y Marina

3.1. IDENTIFICACIÓN DE EROS Y TÁNATOS CON RESPECTIVOS PERÍODOS DE RACIONALIDAD Y DESVIACIÓN ANÓMICA

Un balance de los veinte momentos de la trama de *Bajo la piel* que nos remiten a Eros y Tánatos, arroja que Percy en su período de equilibrio o adaptación conformista -en términos de Merton-, manifiesta una única relación con Tánatos al conversar con Marina sobre su pistola de reglamento, elemento vinculado a la muerte, pero que tiene como contrapeso el respeto de la gente, lo que es emparentable con Eros. Sin embargo, en el siguiente período de desequilibrio o adaptación innovadora, signado por el rechazo sentimental de Marina, Percy es agente de cinco acciones relacionadas con Tánatos, siendo la principal el asesinato de Gino. Es el período en el que Percy se torna en protagonista de la sub estructura narrativa común a los tres films, y es agente de anomia social conducente al homicidio. Por lo tanto, dado que *Bajo la piel* sugiere que es factible la extrapolación de las conclusiones sobre Percy a las historias de Roca y Ramón, en tanto que el film es la síntesis dialéctica en la trilogía, se infiere la identificación de la pulsión de muerte con los discursos contrarios a las normas y las leyes de aquellos protagonistas, y por extensión, a la teoría de la Guerra sucia y a la particular interpretación la filosofía ética de Nietzsche.

El período de consecución de la meta cultural dado en *Bajo la piel*, es el de mayor felicidad para el protagonista, uno de los sentimientos más simbólicos de la pulsión de vida. En este período Percy enuncia una falacia justificatoria del homicidio anómico que cometió, interpretable como un mecanismo psíquico de defensa para preservar la felicidad obtenida, y que sugiere este mismo sentido de salvaguarda emocional y esperanza de reivindicación para Roca y Ramón, ante las injusticias de las que se sienten víctimas. Discursos que de no existir en sus circunstancias de intensificación de Eros y Tánatos, hacen pensar en la posibilidad del suicidio, de que Tánatos 'se vuelva contra sí mismos', pues ello ocurrió con el cabo que afrentó a Roca, con Velaochaga y con Pinto, personajes alter ego de cada protagonista que se suicidaron, que según se deduce de sus líneas dramáticas, transitaron por el mismo periplo de la sub estructura narrativa, e incurrieron en esa primera función narrativa no cronológica, sin que la ficción muestre que hayan desarrollado algún discurso ético-filosófico sobre la justicia.

VII. ¿LOS DISCURSOS DIEGÉTICOS DE LAS PELÍCULAS OBJETO DE ESTUDIO SON REPRESENTATIVOS DE EXPRESIONES IDEOLÓGICAS DEL CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL DEL PERÚ DE LAS DOS ÚLTIMAS DÉCADAS DEL SIGLO XX?

Para dar respuesta a esta interrogante utilizaremos como instrumento metodológico el ‘Significado sintomático’ (ss) entendido como “significados que reciben influencias de un grupo concreto de valores sociales. Podemos llamar [...] al grupo de valores que se revelan, *ideología social*” (Bordwell 1995: 52). Esos significados sintomáticos darían cuenta de una relación de representación, al menos en el aspecto ideológico, entre *La boca del lobo*, *Sin compasión* y *Bajo la piel*, y el Perú de la vida real de las dos últimas décadas del siglo XX.

1. SIGNIFICADOS SINTOMÁTICOS DE LA BOCA DEL LOBO.

El más importante significado sintomático (ss) de este film es el agresivo discurso del teniente Roca. Su fundamentación de la urgencia de una guerra sucia, nos recuerda que esa supuesta necesidad de poner en práctica un plan de acciones militares, que incluya violaciones a los derechos humanos para combatir a la subversión, era una antigua convicción extendida en muchos militares peruanos desde los inicios de la contrainsurgencia, como fue el caso del Comandante General Luis Cisneros Vizquerra, quien afirmó que

“para eliminar tres o cuatro senderistas, habría que matar por lo menos a 50 personas inocentes”. Fue precisamente eso lo que hicieron de manera sistemática, acentuando lo que ya estaba en marcha desde hace rato. En la concepción de guerra antisubversiva de la oficialidad peruana y latinoamericana, esos eran los métodos a ser empleados para amedrentar o atemorizar no tanto a militantes y activistas sino a comunidades y pueblos enteros (Valladares 2017).

El discurso ético militar de Roca es un conjunto de expresiones que parafrasean los postulados ideológicos de la ideología de la Guerra Sucia, y refleja sintomáticamente la clase de directivas bajo las cuales muchos destacamentos

de las fuerzas armadas cometieron numerosas violaciones de los derechos humanos contra la población campesina.

El 2do. (ss) está en escenas como la del almuerzo de los soldados en el que hacen mofa de algunos elementos culturales andinos; la violación de Julia y la impunidad de este delito; la apropiación forzada de las pertenencias de los pobladores; el secuestro y genocidio de los parroquianos, son síntomas del racismo hacia lo indígena, factor ideológico discriminatorio endógeno de la guerra sucia en Latinoamérica como lo afirmó anteriormente Arnold Spitta.

2. SIGNIFICADOS SINTOMÁTICOS DE SIN COMPASIÓN.

En este film es bastante clara la alusión a través del personaje de Ramón Romano, a aquellos jóvenes universitarios que en la década de los ochenta, con una visión sesgada de la realidad peruana, elevaron incendiarios discursos ideológicos contra el Estado, la democracia, el orden económico y el sistema político en general. Se trata de aquellos jóvenes que se adhirieron al discurso y a la acción terrorista de Sendero Luminoso y el MRTA, con los que desataron la más sangrienta violencia que padeció el Perú en toda su historia republicana.

Ramón actuaba en ejercicio de una "violencia buena", así como tantos en el Perú habían cometido los actos más vesánicos amparados en la lucha contra las injusticias sociales. Aunque la película no hacía ninguna referencia puntual al tema de la violencia terrorista, no era difícil encontrar en el diseño del personaje de Ramón una suerte de retrato-robot de algunos de esos jóvenes que habían tomado en sus manos el derecho de matar alegando superioridad ética o sus convicciones políticas.

En "Sin compasión", el homicidio aparecía como una representación, más o menos metafórica, de los actos llevados a cabo contra la sociedad en un acto supremo de justicia contra sus reglas. Para Ramón el crimen era un modo de negar la vida social poniéndose al margen de ella. Rebeldía privada y excluyente, ejercida por un temperamento tan mortificado y precario como el ambiente de las calles desconchadas de los barrios tradicionales de Lima, transitadas por el protagonista (Bedoya 1997: 131).

Ramón es (ss) de aquella realidad de un sector de universitarios de los ochenta, que la lectura que proponemos de *Sin compasión* postula como el otro factor social de anomia conducente al homicidio en ese período.

3. SIGNIFICADOS SINTOMÁTICOS DE *BAJO LA PIEL*

Bajo la piel cumple el papel de (ss) desde su condición de thriller, género centrado en el suspenso, la intriga y la ansiosa incertidumbre de sucesos policiales o de terror. Desde esta condición, aunada a su función de síntesis de la trilogía, alude de forma más integral al clima de inseguridad y zozobra que rodeó la coyuntura de anomia social en el Perú de aquel entonces.

La escena cúlpe de este relato en este sentido es la de la excavación a la que Percy es obligado por el alcalde, el fiscal y el periodista, dadas sus sospechas de que es el asesino de Gino. Es una simbólica y sintomática escena que representa las excavaciones de las osamentas de miles de víctimas mortales de la guerra, cuyos culpables nunca fueron identificados ni sancionados por la justicia, nuevamente debido a la ineptitud de un Estado todavía centralizado.

El mecanismo del thriller, tal vez yendo más allá de la intención manifiesta de Lombardi y Cabada, planteó asuntos quemantes del Perú de los años noventa, que vio con estupor el descubrimiento de fosas clandestinas, prueba de los crímenes cometidos por escuadrones de la muerte que actuaron en nombre de la pacificación del país. Crímenes que nunca hallaron explicación ni castigo. Peor aún, fueron cubiertos por el “olvido legal”, luego de una penosa y muy polémica ley de amnistía. La imagen final de la película, con la cámara descendiendo hacia la hierba y la imagen fundiendo al negro, suscitaba sentimientos y cuestiones que los peruanos se plantearon más de una vez: ¿cómo puede construirse algo sólido sobre la negación de lo evidente o sobre la ética quebrada? ¿Cuánto cinismo –o pragmatismo- se requiere para no ver las tumbas removidas y las cabezas cortadas?”. (Bedoya 1997: 149).

Podemos profundizar más en la relación en términos sintomáticos que establece Bedoya entre la película y el drama de las fosas, los genocidios y la impunidad de principios de los noventa. La actitud de Percy Corso previa al sugerente

descenso de la cámara a la oscuridad del subsuelo, que albergó –y todavía alberga- innumerables cadáveres de víctimas de aquella coyuntura, parece representar la cínica actitud de ‘autoamnistía’ por la que optaron los responsables políticos de aquellas masacres; infames genocidios que pretendieron ocultar bajo tierra frente a las inminentes denuncias, embriagados por el éxtasis del poder y de las ilícitas ventajas que éste les otorgaba, quizá casi a la manera en que Percy vivía su propio éxtasis en la ficción. Pues como bien lo recuerda el informe de la CVR,

Las incansables denuncias contra las violaciones de los derechos humanos tuvieron un nuevo impulso a partir del hallazgo de las fosas de La Cantuta en julio de 1993. El gobierno de Fujimori no asumió responsabilidades, optando por la descalificación de la legitimidad de los denunciantes y su permanente hostigamiento. Teniendo al SIN como su principal aparato político, el gobierno continuará con una serie de cambios intencionales de la legislación que supondrán la eliminación práctica de la independencia de poderes, con la finalidad de garantizar la impunidad para los agentes estatales implicados en violaciones de los derechos humanos. Así, la existencia de una mayoría de representantes oficialistas en el Congreso Constituyente Democrático permitió la utilización de diversos voceros para salir al frente a las denuncias y, sobre todo, para aprobar en 1995 una ley de amnistía para las violaciones de derechos humanos cometidas por las fuerzas del orden que garantizara una completa impunidad (CVR 2003c: 76).

Como para dar una respuesta a las interrogantes que plantea Bedoya al final de la cita, este grave quiebre moral fue uno de los nefastos cimientos para el curso de acontecimientos políticos y sociales posteriores, que no podía ser sólido en lo positivamente moral en absoluto. “Lejos de revertirse, el proceso de corrupción normativa continuará el resto de la década, con el objetivo de asegurar la perpetuación del régimen. Para ello, el gobierno utilizará, con fines electorales y de control político, la estructura militar desplegada con pretexto de la contrasubversión, en un contexto en el que la subversión se replegaba” (CVR 2003c: 76).

Los argumentos detrás de una cómplice ley de amnistía general en el 95 que refrendaba la impunidad, los fundamentos de la delirante propuesta legislativa de interpretación auténtica de la Constitución para perpetuar a Fujimori y al régimen en el poder en el año 96, o los calculados mensajes subliminales de la televisión y la prensa basura digitadas y financiada desde el SIN, dentro de toda una sistemática campaña psicosocial, parecen tener como antecedente simbólico la delirante justificación falaz que hace Percy de su delito, pues siempre otros cometerán delitos más atroces, y por esa razón todo vale en nombre de la pacificación.

VIII. ¿EXISTE ALGUNA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA QUE DE CUENTA DE LA OCURRENCIA EN ALGUNA OTRA SOCIEDAD, DEL FENÓMENO DE ANOMIA SOCIAL CONDUCENTE AL HOMICIDIO QUE EXPLICAN NUESTRAS TRES PELÍCULAS?

Un importante precepto que plantea la teoría de Marc Ferro sostiene que “No [se trata solo de] buscar [que las películas] ilustren, confirmen o desmientan la sabiduría que nos viene de la tradición escrita; considerar las imágenes en sí mismas, pero sin que ello impida recurrir a otras disciplinas cuando las necesitemos comprenderlas mejor. [...] Sólo queda por estudiar el cine, relacionarlo con la sociedad que lo produce” (1995: 38). En concordancia con ello, examinaremos dos documentos histórico-sociológicos cuyas conclusiones podrían refrendar las obtenidas por la presente investigación.

Se trata de los estudios *Impacto social de la guerra de los mil días: criminalidad* (1995), de David Church Johnson, y *Pasión y honor. Elementos culturales del homicidio en la provincia de Soto (Santander) de 1903 a 1930* (2010), de Jairo Antonio Melo Flórez. Ambas investigaciones analizan la naturaleza de la coyuntura de violencia social que prosiguió hasta casi por tres décadas después a la Guerra de los Mil Días, la más sangrienta contienda acaecida en la historia de Colombia, ocurrida entre 1899 y 1902.

Este conflicto civil enfrentó a la facción beligerante del Partido Liberal contra el gobernante Partido Nacional liderado por el presidente Miguel Antonio

Sanclemente. Las causas principales fueron el agravamiento de la inestabilidad política que vivió el país desde 1886, año en que se suprimió la constitución de 1863; la inflación y la caída de los precios mundiales del café, cuyo centro de producción era la ciudad de Santander, epicentro de esta grave conflagración, que finalmente culminó con los Tratados de Paz de Neerlandia y Wisconsin. Las principales consecuencias de la guerra fueron una devastadora crisis económica, la separación de Panamá y el saldo más de 100 000 muertos.

Otra consecuencia grave del conflicto fue el debilitamiento de las instituciones de justicia, que se puede interpretar como favorecedora de una álgida situación de anomia social. “El normal funcionamiento del gobierno se detuvo por completo entre 1899 y 1904, restableciéndose solamente alrededor de 1911. Esto significa que se presentaron largas demoras en el funcionamiento del sistema judicial e incluso durante un período de tiempo puede decirse que ningún juzgado pudo operar” (Johnson 1995: 15).

Debido a ello predominó un clima de tensión social provocado por la continuación de los enfrentamientos entre los bandos antes en pugna. “Las gentes vivieron en un estado de terror y resentimiento que se prolongó durante un largo tiempo después de terminada la guerra. [...] la guerra civil llegó a convertirse en el estado normal de la vida” (Johnson 1995: 15).

El clima de violencia política estuvo acompañado por la anarquía y el desorden, terreno propicio para el delito común y su impunidad. “En estas circunstancias [...] la variedad de la criminalidad fue amplia” (Johnson 1995: 15). Y lo que nos permite apreciar que existió un específico fenómeno de anomia social conducente al homicidio, es que dentro de esa amplia gama de delitos “Los mayores crímenes conocidos por el Juzgado superior fueron los homicidios” (Johnson 1995: 15). Porque “Durante la década posterior a la guerra los homicidios representaron entre el 50% y el 60% de los casos juzgados por el [...] tribunal” (Johnson 1995: 16).

Según el estudio de Johnson, el específico fenómeno de anomia social conducente al homicidio acaecido en aquella etapa de posguerra en Colombia,

comparte un primer componente esencial con el que registra nuestra sub estructura narrativa común como una de sus funciones: “el mancillamiento del honor”. Porque “Los crímenes pasionales y las disputas dentro de las familias eran tradicionales en Santander. Las acciones correspondientes a esta categoría podrían estallar casi espontáneamente, en especial cuando se originaban en los celos o en el honor ofendido” (Johnson 1995: 21).

Finalmente, interpretamos que otro componente esencial compartido con la sub estructura narrativa en común es el de la frustración. En sus respectivas historias, Roca, Ramón y Percy se vieron despojados de objetivos que consideraban primordiales para sus vidas, algo equiparable al dramático despojo material que sufrieron los habitantes de Santander por la devastadora guerra.

El hecho de que la gran mayoría de los crímenes hubiesen sido cometidos por delincuentes sin antecedentes refleja el desesperado estado de la economía la sociedad. La mayoría de los asesinatos no fueron cometidos por una clase baja criminal, sino por gente común y corriente. Que asuntos de muy poca importancia económica hubiesen sido los móviles de algunos asesinatos nos plantea la cuestión del honor. Cuando la gente no tenía casi nada, el honor personal podía convertirse en algo extraordinariamente importante. Que la gran mayoría de los homicidios hubiese ocurrido entre amigos y conocidos también indica el nivel de las tensiones dentro de las comunidades (Johnson 1995: 23).

Así como en la sub estructura narrativa común a los tres films tenemos a la frustración como factor que condiciona la exacerbación del orgullo, y subsecuentemente condiciona la defensa homicida del honor personal, la coyuntura colombiana de aquel entonces nos presenta a sus pauperizados habitantes en un curso de destino bastante similar a los de Roca, Ramón y Percy. El segundo artículo, *Pasión y honor: elementos culturales del homicidio en la provincia de Soto (Santander) de 1903 a 1930* (2010), de Jairo Antonio Melo Flórez...

...relaciona algunos elementos culturales de los conflictos interpersonales como son aquellos enmarcados en los conceptos de honor y pasión, entendiéndolos como sentimientos que adquieren sentido en las

relaciones sociales, y que se pueden evidenciar en los casos de homicidios de la Provincia de Soto [del departamentos de Santander], entre 1903 y 1930". El honor por lo general ha sido tratado desde la perspectiva de los hombres honorables, pero también existe una forma de honor en las personas del común, en un sentido más conflictivo y complejo, que residía por lo general en el respeto generado por sus iguales [...] Así mismo, la pasión era un sentimiento que conllevaba a reacciones violentas, relacionado en buena medida con el honor... (Melo 2010: 245).

El desencadenamiento e interacción de tres funciones de la sub estructura narrativa común (frustración, mancillamiento del honor y homicidio), en la similar circunstancia de anomia social que representó aquella etapa de posguerra en Colombia, corrobora la fundamentación de la presente investigación, porque es perfectamente factible extender el alcance de la anterior cita textual a las circunstancias de Roca, Ramón y Percy. Ellos no son honorables en razón de linaje o nobleza de sangre, son simples individuos cuyo sentido del honor se evidencia cuando es atacada su dignidad, cuando les es 'mancillado su honor'; y la sensible afectación que ello les produce es entendible como una pasión que se activa, equivalente a la función denominada 'exacerbación del orgullo', que los impulsa a la búsqueda de resarcimiento por algún medio como el 'homicidio'.

Una conclusión del autor atañe a las circunstancias particulares del teniente Roca y sus duelos con el cabo y con Vitín Luna, cuando afirma que "a través del estudio de la riña [...] [se] revela la estructura emocional que subyace al comportamiento violento, donde el honor es un sentimiento básico, que se manifiesta a través de duelos que permiten demostrar la hombría y ganar prestigio de machos. La defensa de la hombría y del prestigio eran cuestiones de honor" (2010: 248).

En líneas generales, el estudio de Melo Flórez concluye que "El homicidio en la provincia de Soto después de la Guerra de los Mil Días estuvo predominantemente signado por las motivaciones impulsivas, que corresponde al asesinar como una reacción ante una ofensa, injuria u otro tipo de motivación que radicaba en principios emocionales y afectivos" (Melo 2010: 262), una

sentencia que va en el sentido de nuestra fundamentación sobre la anomia social conducente al homicidio en el Perú, en la coyuntura de violencia política de las dos últimas décadas del siglo pasado, y por extensión, según los términos del estudio de Melo Flórez, aplicable al menos al ámbito de las sociedades en las que el honor constituye un valor cultural.

Son dos artículos históricos sobre un mismo suceso bélico que reportan que prácticamente –aunque con otra terminología–, el fenómeno de anomia social conducente al homicidio sí ha tenido lugar en otra coordenada espacio-temporal, y nos sirven para postular la posible representatividad de *La boca del lobo*, *Sin compasión* y *Bajo la piel*, respecto de la realidad del fenómeno social en cuestión en la sociedad peruana de las dos últimas décadas del siglo XX.



CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES

1. La presente investigación demuestra que en relación a los hechos históricos en general, sí es posible la contribución del cine a los “debates entre historiadores’ acerca de lo que pasó exactamente, por qué pasó, y cual sería un relato adecuado de su significación” (Citado en Rosenstone 1988: 96), tal y como lo demuestra la presente investigación mediante la interpretación de determinados elementos diegéticos fílmicos, que dan cuenta de estratégicos mecanismos de comunicación, que proponen explicaciones sobre hechos históricos representados adecuadamente. En ese sentido, la presente tesis participa del debate al contribuir a rebatir las posiciones escépticas al respecto, entre las que se encuentra la del teórico Ian Jarvie.
2. La presente investigación demuestra que es posible la convergencia de teorías cinematográficas distanciadas conceptual y metodológicamente, en la demostración de tesis pertenecientes a terceras teorías de similar distancia conceptual y metodológica. Por ejemplo, “Tanto el estructuralismo como el postestructuralismo se han caracterizado por el hábito de poner al referente entre paréntesis, esto es por su mayor insistencia en las interrelaciones entre signos que en cualquier correspondencia entre signo y referente” (Stam 2001: 373). Sin embargo, en este trabajo, el estructuralismo y el cognitivismo convergen para la demostración de una tesis perteneciente a la teoría de Marc Ferro que vincula el cine con la historia, pues “Es inevitable que las ficciones fílmicas y literarias pongan en juego creencias cotidianas no sólo sobre el espacio y el tiempo sino también sobre las relaciones sociales y culturales” (Stam 2001: 374)
3. Nuestra tesis demuestra la validez de la teoría de Marc Ferro que vincula al cine con la historia, pues la trilogía cinematográfica demostrada, representa mediante su análisis, un contraanálisis de la sociedad.
4. La presente investigación demuestra la hipótesis general de nuestro trabajo, que sostiene que ‘Las películas *La boca del lobo*, *Sin compasión* y *Bajo la piel*, conforman una trilogía cinematográfica a nivel narrativo

estructural y semántico, que mediante un estratégico mecanismo de comunicación, aporta una representación y una propuesta de explicación acerca del específico fenómeno de anomia social conducente al homicidio, intensificado durante el período de violencia política que tuvo lugar en el Perú durante las dos últimas décadas del siglo XX’.

5. La propuesta explicativa que plantea la presente investigación, según la interpretación que autoriza el análisis aplicado a las películas *La boca del lobo*, *Sin compasión* y *Bajo la piel*, es que durante las dos últimas del siglo XX en el Perú, en el seno de una situación sumamente acentuada de anomia social, crisis económica y violencia política (guerra contrasubversiva), la presencia conjunta y consecutiva de los siguientes factores: impedimento ‘injusto’ de acceso a una meta importante de realización personal, la exacerbación del orgullo provocada por la frustración, y el mancillamiento del honor herido o humillación, determinaron las conductas homicidas de muchos jóvenes con apasionada vocación de justicia, que integraron las filas de los grupos subversivos que perpetraron asesinatos y atentados, y de muchos soldados de las Fuerzas Armadas que cometieron violaciones a los derechos humanos. Es decir, la presente investigación propone tal explicación para el específico fenómeno de anomia social conducente al homicidio, intensificado significativamente en aquel período de la historia del Perú –y que la presente tesis propone como tema de estudio-. Y que en ambos grupos de jóvenes, la vivencia de tales sentimientos condicionados por la coyuntura, favoreció la germinación de concepciones sesgadas sobre la justicia y su consecución, proclives a la elaboración de discursos ético-filosóficos falaces, que encontraron en las ideologías subversivas y de la guerra sucia contrarias a la ley, un asidero justificatorio para desahogar pasiones reprimidas mediante la acción.
6. La presente investigación interpreta mediante su análisis la posible vinculación del específico fenómeno de anomia social conducente al homicidio, con dos clásicas ideologías consagradas por la historia del pensamiento, que son una difundida interpretación de la filosofía ética de Friedrich Nietzsche y la Guerra sucia.

7. La presente investigación propone el específico fenómeno de anomia social conducente al homicidio, como un hecho posiblemente implícito en la ficción de un número indeterminado de películas nacionales y foráneas, y la factibilidad de su ocurrencia en la vida real de sociedades que padecen el fenómeno de anomia social. Así mismo, propone la profundización de su estudio desde la historia, la sociología, la psicología social, la antropología, la filosofía y desde otras áreas del conocimiento.



BIBLIOGRAFÍA

ARBELAEZ, Ángela

2011 “La noción de la guerra justa. Algunos planteamientos actuales”.
Medellín. Volumen 1, Número 2, pp. 273 – 290. Consulta: 6 de
Diciembre del 2017.

[file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/Dialnet-
LaNocionDeLaGuerraJustaAlgunosPlanteamientosActual-5206374%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/Dialnet-LaNocionDeLaGuerraJustaAlgunosPlanteamientosActual-5206374%20(2).pdf)

AUMONT Jacques y Michel MARIE

1993 *Análisis del film*. Barcelona: Paidós

BAEZA, Silvia.

2003 *El derecho al honor*. Memoria de prueba para optar del grado de
Licenciado en ciencias jurídicas y sociales. Santiago de Chile:
Universidad de Chile, Facultad de Derecho, Departamento de
Derecho Civil. Consulta: 15 de mayo del 2018.

[http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/114513/de-
baeza_s.pdf?sequence=1](http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/114513/de-baeza_s.pdf?sequence=1)

BAL, Mieke

1990 *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid:
Cátedra.

BEDOYA, Ricardo

1997 *Entre fauces y colmillos. Las películas de Francisco Lombardi*.
Huesca: Festival de cine de Huesca.

BEDOYA, Rodrigo

*¿De qué manera dialoga “NN: Sin identidad” con “Bajo la piel”, la mejor película
de Francisco Lombardi?* Consulta: 30 de abril del 2018.

[http://encinta.uterop.pe/2015/09/26/de-que-manera-dialogan-nn-sin-identidad-de-
hector-galvez-y-bajo-la-piel-la-mejor-pelicula-de-francisco-lombardi/](http://encinta.uterop.pe/2015/09/26/de-que-manera-dialogan-nn-sin-identidad-de-hector-galvez-y-bajo-la-piel-la-mejor-pelicula-de-francisco-lombardi/)

BENNETT, Bo

Logically Fallacious. Consulta: 18 de abril del 2017.

<https://www.logicallyfallacious.com/tools/lp/Bo/LogicalFallacies>

BETETA, Juan José

Crítica. La boca del lobo (1988), de Francisco Lombardi. Consulta: 27 de abril del
2018

[https://www.cinencuentro.com/2015/08/13/critica-la-boca-del-lobo-1988-de-
francisco-lombardi/](https://www.cinencuentro.com/2015/08/13/critica-la-boca-del-lobo-1988-de-francisco-lombardi/)

BORDWELL, David

1996 *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

1995 *El significado del film*. Barcelona: Paidós.

BORDWELL, David y Kristin THOMPSON

1995 *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós.

BRAVO, Esmeralda

2011 “Teoría ética de Nietzsche”. En *ETHIKA*. Consulta: 12 de Diciembre del 2017.

<http://ethikast.blogspot.pe/2011/10/teoria-etica-de-nietzsche.html>

CAPARRÓS LERA, José María

2007 “Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción”. *Quaderns de cine*. Alicante, edición digital, número 1, pp 25 – 35, Consulta: 09 de Septiembre del 2015.

<http://www.ub.edu/histodidactica/images/documentos/pdf/ensear-la-historia-contempornea-a-travs-del-cine-de-ficcin-0.pdf>

s/f “Una propuesta de clasificación de las películas históricas”. En *Cinehisitoria*. Consulta: 19 de Junio del 2017.

http://www.cinehistoria.com/propuesta_de_clasificacion_de_películas_historicas.pdf

CLINARD, Marshall

1973. *Las implicaciones teóricas de la “anomie” y la conducta desviada*. Barcelona: Paidós

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN (CVR)

2003 *Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* [informe]. Consulta: 20 de marzo del 2014.

2003a

<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VIII/CONCLUSIONES%20GENERALES.pdf>

2003b

<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20III/Cap.%202%20Los%20actores%20politicos/2.3%20LA%20DECADA%20DEL%2090.pdf>

2003c

<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20I/Primera%20Parte%20El%20Proceso-Los%20hechos-Las%20victimas/Seccion%20Primera-Panorama%20General/1.%20PERIODIZACION.pdf>

- DURKHEIM, Emile.
2012 *La división del trabajo social*. Madrid: Minerva Ediciones.
- 1971 *El suicidio: un estudio de sociología*. Buenos Aires: Schapire Editor
- ECHARRI, Xavier.
2009 “Historia y film: La guerra interna peruana en películas de Francisco Lombardi, Fabrizio Aguilar, Juan Carlos Torrico y Martín Landeo”. *Intermezzo tropical*. Lima, 2009, No. 6-7, pp. 55-66.
- FERREYRA, Rocío
2015 *Cuatro películas peruanas frente a la violencia política: los casos de Lombardi, Eyde, Aguilar y Ortega*. [Yuyanapaq / Para recordar].
<https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/viewFile/488/461>
- FERRO, Marc
2008 *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Ed. Akal
- 1995 *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel
- 1980 *Cine e historia*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili
- GARCÍA, Ricardo
2000 “Diccionario de falacias”. En *Uso de razón*, pp. 1 – 103. Consulta: 16 de mayo del 2018.
http://blade1.uniquindio.edu.co/expoargumentar/03_Lectura_3_Diccionario_de_Falacias.pdf
- GAUDREAU, André y Francois JOST
1995 *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós
- HAWA, Samy
2001 “Historia y concepto de Guerra justa”. En *Revista de marina*. Consulta: 10 de mayo del 2018.
<http://revistamarina.cl/revistas/2000/1/hawa.pdf>
- HUERTA, José
TdD: *Falacia de la Falsa Disyunción*. Consulta: 15 de mayo del 2018.
<https://josehuerta.es/gestion/personas/tecnicasdebate/tdd-falacia-de-la-falsa-disyuncion>

JARVIE, Ian
1978 "Seeing through movies". *Philosophy of the Social Sciences*. Toronto, número 8, pp. 374 – 397. Consulta: 17 de enero del 2018.

http://studythepast.com/his597_modernfilm_summer10/readings/seeing_through_movies.pdf

JOHNSON, David
1995 "Impacto social de la guerra de los mil días: criminalidad". *UIS Humanidades*. Santander, Vol. 24 No. 2, pp. 14 – 23. Consulta: 16 de Mayo del 2015.

<http://revistas.uis.edu.co/index.php/revistahumanidades/article/view/2233>

KRACAUER, Siegfried
1947 *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.

LÓPEZ, María del Pilar.
2009 "El concepto de anomia de Durkheim y las aportaciones teóricas Posteriores". *Iberóforum*. Ciudad de México, volumen IV, núm. 8, julio – Diciembre, pp. 130 – 147. Consulta: 28 de Agosto del 2016.

<http://www.redalyc.org/pdf/2110/211014822005.pdf>

LYNCH, Nicolás
1989 "¿ANOMIA DE REGRESIÓN O ANOMIA DE DESARROLLO?" *Socialismo y participación*. Lima, 1989, número 45, pp. 19 - 27.

MALLAMACI, Marco
2011 "Nietzsche, el nihilismo y la experiencia del sentido". En *I Jornadas de Estudiantes del departamento de Filosofía*, pp. 1 – 10. Consulta: 13 de Diciembre del 2017.

<http://estudiantesfilosofia.filo.uba.ar/sites/estudiantesfilosofia.filo.uba.ar/files/Mallamaci,%20Marco.pdf>

MARTÍN, Antonio y Javier Gómez Felipe.
2000 "Apuntes de narratología". En *Maristas Huelva*, pag. 2. Consulta: 24 de Diciembre del 2016.

<http://www.maristashuelva.es/wp-content/uploads/2016/04/Apuntes-de-Narratolog%C3%ADa.pdf>

MELO, Jairo Antonio
2010 “Pasión y honor: elementos culturales del homicidio en la provincia de Soto (Santander) de 1903 a 1930”. *Anuario de la historia regional y de las fronteras*. Bucaramanga, Volumen 15, número 1, pp. 245 – 264. Consulta: 28 de Diciembre del 2018.

<http://www.redalyc.org/pdf/4075/407539689012.pdf>

MENDIOLA, Alfonso
2003 *Retórica, comunicación y realidad*. México: Universidad Iberoamericana Biblioteca Francisco Xavier Clavigero.

[file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/documents.mx_retorica-comunicacion-y-realidad-la-construccion-retorica-de-las-batallas%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/documents.mx_retorica-comunicacion-y-realidad-la-construccion-retorica-de-las-batallas%20(1).pdf)

MERTON, Robert.
1972 *Teoría y estructuras sociales*. México D.F.: Fondo de cultura económica.

MOLINER, Antonio
2007 “Aproximación al concepto de moral militar”. En *Dialnet*. Consulta: 10 de mayo del 2018.

[file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/Dialnet-AproximacionAlConceptoDeMoralMilitar-4199336%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/Dialnet-AproximacionAlConceptoDeMoralMilitar-4199336%20(1).pdf)

NEYRA, Hugo
1987 “VIOLENCIA Y ANOMIA: reflexiones para intentar comprender”. *Socialismo y participación*. Lima, 1987, número 37, pp. 1 – 13.

PRINCE, Gerald
1982 *Narratología*. La Haya: Mouton

PROPP, Vladimir.
1971 *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA (RAE)
2017 Consulta: 26 de junio del 2017

<http://dle.rae.es/?id=W4VMjJb>

RICO, Agustín
1996 “El estructuralismo”. En *ruc@udc*. Consulta: 15 de febrero del 2017.

http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/5282/ETSA_205.pdf;jsessionid=76FEDDDB920646AB62D24E998895553F?sequence=1

- ROMERO, Catalina
1987 “VIOLENCIA Y ANOMIA. Comentarios sobre una reflexión”
Socialismo y participación. Lima, 1987, número 39, pp. 75 – 80.
- ROSALES, Romina
Montaje dialéctico. Consulta: 25 de Diciembre del 2017
- 2012a
<http://montajedialectico.blogspot.pe/>
- 2012b
<http://montajedialectico.blogspot.pe/p/eisenstein.html>
- ROSENSTONE, Robert
1988 “La historia en imágenes / la historia en palabras”. *The American Historical Review*. Bloomington, 1988, vol. 93, número 5, pp. 91 – 108.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos
2004 “La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico”. *Ámbitos*. Sevilla. Número 12, pp. 427-450. Consulta: 28 de Agosto del 2016.
http://www.ull.es/publicaciones/latina/ambitos/11-12/archivos11_12/laffond.pdf
- SERRANO, Carolina, Francisco SALMERÓN y Héctor SERRANO
2010 “Eros, Thanatos y Psique, una complicidad triádica”. *Ensayo*. México, Volumen 17, número 3, pp. 327 – 332. Consulta: 10 de mayo del 2018.
[file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/DialnetErosThanatosYPsique5034995%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/DialnetErosThanatosYPsique5034995%20(1).pdf)
- SOLOGUREN, Jaime
2012 “Nietzsche; Nihilismo y Transvaloración”. En *Observaciones filosóficas*. Santiago de Chile, Enero 2012. Consulta: 13 de Diciembre del 2017.
<file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/Sologuren--Nihilismo-y-Transvaloracion.pdf>
- SORLIN, Pierre
2005 “El cine, reto para el historiador”. *Istor*. México, No. 20, pp. 11 – 35. Consulta: 9 de Agosto del 2016.
- 1985 *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. México, D.F.: Fondo de cultura económica.

SPITTA, Arnold

1993 “Raíces ideológicas de la “guerra sucia” en América Latina (en especial Argentina). *Revista de Filosofía Universidad de Costa Rica*. San José, volumen XXXI, número 76, pp. 157 – 172. Consulta: 7 de Diciembre del 2017.

<https://es.scribd.com/document/366533265/Arnold-Spitta-Raices-ideologicas-de-la-guerra-sucia-en-America-Latina-en-especial-Argentina-pdf>

STAM, Robert

2001 *Teorías de cine*. Barcelona: Paidós.

STAM, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis

1999 *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología psicoanálisis, intertextualidad / Roberte Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis*. Barcelona: Paidós

TRASIMACO

1966 *Fragmentos y testimonios / Trasímaco, Licofrón y Jeniades; Introducción, traducción del griego y notas de José Barrio Gutiérrez*. Madrid; Buenos Aires: Aguilar.

VALDEZ, Jorge

2006 “Realidad y representación. Análisis histórico de *La boca del lobo*”. *Contratexto*. Lima, 2006, No. 14, pp. 177 – 196.

<https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/viewFile/768/740>

VALLADARES, Manuel

Fujimori en el poder fue un consumado terrorista. Consulta: 20 de enero del 2018.

<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=228856>

VIZCARRA, Fernando

PENSAR EL CINE Elementos para el análisis textual cinematográfico. Consulta: 31 de diciembre del 2017.

https://www.researchgate.net/publication/262725524_PENSAR_EL_CINE_Elementos_para_el_analisis_textual_cinematografico

WALZER – FASS, Michael.

2001 *Guerras justas e injustas*. Barcelona: Paidós.