

- ES** Orfandad, fragmentación y destrucción en un infierno terrenal: el triunfo del mal en el filme *Satanás* de Andrés Baiz
- EN** Orphanage, fragmentation and destruction in hell on earth: evil's triumph in Andrés Baiz' film, *Satanás*
- ITA** Orfanezza, frammentazione e distruzione in un inferno terrestre: il trionfo del male nel film *Satanás* di Andrés Baiz
- FRA** Orphelinage, fragmentation et destruction dans un enfer sur terre : le triomphe du mal dans le film *Satanás* d'Andrés Baiz
- POR** Orfandade, fragmentação e destruição em um inferno terrenal: o triunfo do mal no filme *Satanás* de Andrés Baiz

Daniela Alexandra Tunjano Bautista

Orfandad, fragmentación y destrucción en un infierno terrenal: el triunfo del mal en el filme *Satanás* de Andrés Baiz

Recibido: 2/08/2021; Aceptado: 2/11/2021; Publicado en línea: 28/12/2021
<https://doi.org/10.15446/actio.v5n2.100405>



**DANIELA ALEXANDRA
TUNJANO BAUTISTA**

Licenciada en educación básica con énfasis en humanidades: español y lenguas extranjeras de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Estudiante de la maestría en Comunicación y Medios e integrante del grupo de investigación IECO-Comunicación Visual de la Universidad Nacional de Colombia.

Correo electrónico:
dtunjano@unal.edu.co

0000-0001-8335-4565

RESUMEN (ES)

En este documento se presenta un abordaje analítico del largometraje colombo-mexicano *Satanás* (Guerrero y Baiz, 2007)¹. Con base en la propuesta teórica y metodológica del académico español Jesús González Requena, se desarrollan algunos conceptos y procedimientos de la teoría del texto y el análisis textual (González, 1996b, 2007, 2008, 2015, 2015a) pertinentes para la elaboración de una ruta metodológica que permita realizar una reflexión en torno a la experiencia estética del espectador a través de los tres registros del texto: *semiótico*, *imaginario* y *real*. Con el propósito de develar el tipo de experiencia que ofrece este filme, he seleccionado algunas secuencias que dan cuenta del *punto de ignición*, es decir, el lugar donde estalla el texto causando una afectación en el espectador. A partir del delecto de los fotogramas, pretendo desarrollar algunos elementos y mecanismos fundamentales que, desde lo audiovisual y lo narrativo, dan cuenta de una lectura textual del filme seleccionado.

PALABRAS CLAVE: *narrativa audiovisual, análisis textual, experiencia del espectador, artes visuales, violencia.*

ABSTRACT (ENG)

This article presents an analytical approach to the Colombian-Mexican film *Satanás* (Guerrero y Baiz, 2007)². Based on the theoretical and methodological proposal by the Spanish academic Jesús González Requena, some concepts and procedures from text theory and textual analysis (González, 1996, 2007, 2008, 2015, 2015a) relevant to developing a methodology allowing for a reflection on the viewer's aesthetic experience regarding the text's three registers: *semiotic*, *imaginary* and *real*, are developed. With the

purpose of revealing the kind of experience offered by the film, I have selected some sequences that account for the *ignition point*, that is, the place where the text explodes, affecting the viewer. From the analysis of the photograms, I intend to develop some fundamental elements and mechanisms which, from the audiovisual and narrative, account for a textual reading of this film.

KEYWORDS: *Audiovisual narrative, textual analysis, viewer's experience, visual arts, violence.*

RIASSUNTI (ITA)

In questo documento si presenta un approccio analitico al lungometraggio colombo-messicano *Satanás* (Guerrero e Baiz, 2007)³. A partire dalla proposta teorica e metodologica dell'accademico spagnolo Jesús González Requena, si sviluppano alcuni concetti e procedimenti provenienti dalla teoria del testo e dall'analisi testuale (González 1996, 2007, 2008, 2015, 2015a), adatti per l'elaborazione di un percorso metodologico che permetta di realizzare una riflessione a proposito dell'esperienza estetica dello spettatore attraverso i tre registri del testo: *semiotico*, *immaginario* e *reale*. Con il proposito di mettere a nudo il tipo di esperienza che offre questo film in particolare, ho selezionato alcune sequenze che identificano il *punto di ignizione*, ovvero il momento nel quale il testo esplosa, provocando commozione nello spettatore. Per mezzo della scansione dei fotogrammi, ho intenzione di sviluppare alcuni elementi e meccanismi fondamentali che, a partire dalle specificità audiovisive e narrative, permettano una lettura testuale del film in esame.

PAROLE CHIAVE: *narrativa audiovisiva; analisi testuale; esperienza dello spettatore; arti visive; violenza.*

- 1 **Este análisis surge como resultado parcial de mi tesis de maestría que se enfoca en el análisis textual de la novela gráfica *Satanás* (2018) de Mario Mendoza y Keko Olano.**
- 2 **This analysis is a partial result of my Master's thesis, focused on the textual analysis of the graphic novel *Satanás* (2018) by Mario Mendoza and Keko Olano.**

- 3 **Questo testo è il risultato parziale della mia tesi magistrale, centrata nell'analisi testuale del romanzo a fumetti *Satanás* (2018), di Mario Mendoza e Keko Olano.**

RÉSUMÉ (FRA)

Ce document présente une approche analytique du long-métrage colombo-mexicain *Satanás* (Guerrero et Baiz, 2007)⁴. Sur la base de la proposition théorique et méthodologique de l'universitaire espagnol Jesús González Requena sont développés certains concepts et mécanismes de la théorie du texte et l'analyse de texte (González, 1996, 2007, 2008, 2015, 2015a) pertinents pour l'élaboration d'un chemin méthodologique qui permette de construire une réflexion autour de l'expérience esthétique du spectateur à travers les trois registres du texte : *sémiotique, imaginaire et réel*. Dans le but de dévoiler le type d'expérience qu'offre ce film, j'ai sélectionné quelques séquences qui rendent compte du *point d'ignition*, c'est-à-dire le lieu où éclate le texte, provoquant une affectation du spectateur. A partir du déchiffrement des photogrammes, je prétends développer quelques éléments et mécanismes fondamentaux qui, du point de vue audiovisuel et narratif, rendent compte d'une lecture textuelle du film choisi.

MOTS CLÉS : *Narration audiovisuelle, analyse de texte, expérience du spectateur, arts visuels, violence.*

RESUMO (POR)

Este documento apresenta uma abordagem analítica do longa-metragem colombo-mexicano *Satanás* (Guerrero e Baiz, 2007)⁵. Com base na proposta teórica e metodológica do acadêmico espanhol Jesús González Requena, são desenvolvidos alguns conceitos e procedimentos de teoria do texto e análise textual (González, 1996, 2007, 2008, 2015, 2015a), relevantes para a elaboração de uma análise metodológica que permita fazer uma reflexão sobre a experiência estética do espectador através dos três registros do texto: *semiótico, imaginário e real*. Com o intuito de revelar o tipo de experiência oferecida por este filme, selecionei algumas sequências que explicam o *ponto de ignição*, ou seja, o lugar onde o texto explode, causando um efeito no espectador. Partindo da apreciação dos fotogramas, pretendo criar alguns elementos e mecanismos

fundamentais que, a partir do audiovisual e do narrativo, permitam uma leitura textual do filme selecionado.

PALAVRAS-CHAVE: *narrativa audiovisual, análise textual, experiência do espectador, artes visuais, violência.*

-
- 4 **Cette analyse résulte en partie de ma mémoire de master qui porte sur l'analyse textuelle du roman graphique *Satanás* (2018) de Mario Mendoza et Keko Olano.**
 - 5 **Esta análise é o resultado parcial de minha tese de mestrado cujo foco principal é a análise textual do romance gráfico *Satanás* (2018) de Mario Mendoza e Keko Olano**

«El hombre se sentó en la mesa número 20, cerca de la barra del bar, ordenó un plato de espagueti y tres tragos. Cuando iba en el tercer vaso de vodka, sacó el arma...» (Miranda, 2 de febrero de 2019)

E L ACTO COTIDIANO DESCRITO EN el epígrafe se quiebra con la aparición del arma empuñada por Campo Elías Delgado, el excombatiente y profesor de inglés recordado, desde aquel 4 de diciembre de 1986, como el asesino del Pozzetto.

Tras asesinar a varias personas, entre ellas a su madre, Campo Elías tomó su última cena y disparó contra los comensales allí reunidos, acabando con la vida de 28 personas en un solo día. En medio del fuego cruzado con la policía, el excombatiente de Vietnam perdió la vida.

La narración de este hecho en los medios de comunicación ha trascendido hasta la actualidad. Cada año, los bogotanos recordamos el horror de la violencia que amenaza con aniquilarnos en los lugares y momentos menos pensados, como ocurrió en la masacre de Pozzetto.

Este aterrador hecho fue retomado por el escritor colombiano Mario Mendoza en el año 2002, con la publicación de su novela *Satanás*. A través de una obra narrativa centrada en los relatos de una Bogotá clandestina y criminal, Mendoza nos ofrece un escenario urbano habitado por personajes involucrados en dinámicas que los conducen a un destino marcado por la violencia y la destrucción. Esto sin dejar de lado la crítica a la evidente inequidad social que hace de Bogotá una ciudad de altos contrastes.

El interés del autor por la psicopatía le ha permitido realizar una exploración, desde la literatura, centrada en la mente del asesino, como sucede en el caso de Campo Elías, protagonista de *Satanás* (2002). A través del diario personal, Mario Mendoza nos brinda una experiencia de lectura desgarradora desde la perspectiva de un asesino en potencia. Los pensamientos, sentimientos, recuerdos y sensaciones de un paria se integran a una atmósfera urbana hostil.

De esta manera, «la masacre de Pozzetto» se ha incorporado a la ficción literaria en *Satanás* (2002). No obstante, su trascendencia no se detiene en ese punto. La

vigencia de este relato se hace patente en el largometraje *Satanás* (Guerrero y Baiz, 2007) —texto que motiva el análisis que desarrollaré en las siguientes líneas— y en la incursión del escritor bogotano en la narrativa gráfica⁶.

Con el propósito de analizar el filme de Baiz, presentaré algunas claridades teóricas pertinentes para la comprensión del análisis textual aplicado al texto fílmico, con base en la propuesta teórica y metodológica del académico Jesús González Requena. En relación con esto, abordaré de manera sucinta los tres registros del texto: *semiótico*, *imaginario* y *real*, articulados en la *dimensión simbólica* y la categoría *textos subjetivos*.

En un segundo apartado, presentaré los elementos metodológicos que me sirvieron de hoja de ruta para analizar el largometraje. A través de una ampliación del concepto de *lectura*, como equivalente al ejercicio de análisis, describiré el proceso del *deletreo* de los fotogramas y el *punto de ignición*, como elementos que permiten integrar diferentes niveles de análisis del filme, que dan cuenta de la inscripción del sujeto en este acto de lenguaje.

Posteriormente, analizaré el texto fílmico y seleccionaré algunas secuencias del largometraje que dan cuenta de la disgregación del *punto de ignición*, aplicando la técnica del *deletreo*, con el fin de entablar una discusión sobre el sentido del filme basada en los tres registros del texto.

Finalmente, retomaré los elementos más representativos del análisis del texto fílmico para relacionarlos con el *modo del relato* del filme, prestando especial atención a la *enunciación* y su importancia en la experiencia subjetiva del espectador.

TRATAMIENTO DEL FILME COMO TEXTO

Asumir una lectura textual del filme implica explorar aquellas dimensiones que van desde lo comunicativo hasta lo inefable en la experiencia de visualización de una obra artística:

La teoría del texto y el análisis textual —enfoque que ha consolidado y desarrollado Jesús González Requena—, propone que el discurso fílmico, más allá de ser entendido como un acto de expresión y

6 En el año 2018 se publica la primera novela gráfica de Mario Mendoza y Keko Olano: *Satanás*. Posterior a la producción de literatura dedicada al público juvenil, con esta novela gráfica, los autores comienzan una interesante propuesta de creación de cómics, centrada en los futuros distópicos y el mundo urbano.

comunicación (economía de códigos y mensajes) requiere ser entendido como texto (enunciación, materialidad, escritura) y textualidad (múltiples redes de sentido) que pone en movimiento la totalidad del lenguaje, pues la experiencia estética de lo real-fílmico confronta al sujeto del inconsciente al interrogar continuamente sobre su deseo (Goyes, 2014, p. 144).

Los diferentes niveles a los que se accede a través del análisis textual nos convocan como analistas a prestar especial atención a las relaciones de los elementos propios de la significación (semiótica), en tensión con otras dimensiones que dan cuenta de la complejidad de la experiencia subjetiva, en que se reconoce a un sujeto guiado por el *deseo* y confrontado a lo *real* en el texto.

En esa medida, se propone una lectura del texto fílmico a través de tres registros: el *semiótico*, que hace referencia al filme como tejido de signos; en segundo lugar, el *imaginario* que remite a las imágenes en que el sujeto se reconoce y, adicionalmente, movilizan su deseo; por último, el *real*, que da cuenta de los elementos materiales del texto que se integran al padecimiento y afectación del sujeto en la experiencia estética (González, 1996b).

Esta lectura corresponde a un abordaje del filme como texto, que implica asumir la obra de arte como un espacio de escritura donde «la subjetividad nace, y por ello mismo, donde la ilusión del sujeto puede ser evidenciada» (González, 2007, p. 105). Al otorgar un lugar privilegiado a la subjetividad, a través de la teoría del texto y el análisis textual, exploramos la experiencia del espectador del texto fílmico como un aspecto fundamental para analizar la inscripción del sujeto en el lenguaje.

No obstante, es necesario marcar la diferencia entre los textos objetivos y subjetivos. Mientras que en el ámbito de los textos de la objetividad se tiende a la homogenización de la experiencia del sujeto a través de textos en que domina la dimensión semiótica, como es el caso de los manuales de instrucciones, en los textos subjetivos se brinda un lugar para que el sujeto emerja, más allá del encadenamiento lógico, a través del sentido que lo confronta con lo real. (González, 2015b).

Los textos subjetivos son equiparables a los textos artísticos, este el caso del filme en que se centra este análisis. A través de la lectura de lo semiótico, lo imaginario y lo real del filme accedemos al orden simbólico propio del texto que, en términos de

la experiencia estética, contrasta con el análisis comunicativo basado en la causalidad, para enfocarse en el proceso de enunciación⁷.

De esta manera, este análisis tendrá como base el *punto de ignición*, es decir, el lugar donde el texto estalla⁸ y la mirada del espectador se quema ante la presencia de lo real que: «[...] focaliza nuestra mirada y carga de intensidad eléctrica los significantes que la rodean» (González citado por Goyes, 2015, p. 254). La identificación del punto de ignición y su disgregación en otros lugares del texto requieren de una lectura detenida, centrada en la apreciación de los elementos del texto fílmico a los que accedemos a través de la lectura de los registros semiótico, imaginario y real, dentro de la conformación de la dimensión simbólica que, en otros términos, equivale a la dimensión del sujeto.

MÁS ALLÁ DE LA CAUSALIDAD: UNA FORMA DE LEER EL TEXTO FÍLMICO

Daré inicio al análisis textual del filme *Satanás* (Guerrero y Baiz, 2007) con el deletreo de los fotogramas correspondientes al punto de ignición. Posteriormente, analizaré algunas escenas en que se vislumbra la disgregación de este desgarramiento esencial en otros lugares del texto donde los signos y códigos de la banda visual y sonora⁹ entran en tensión con las imágenes y la materialidad del texto fílmico. Estos elementos que conforman la dimensión simbólica nos permitirán reconocer y analizar la manera en que la subjetividad se inscribe en este acto del lenguaje a través de la experiencia del espectador (González, 1996b).

Una vez realizado el deletreo del punto de ignición y las escenas seleccionadas, con el respectivo análisis en torno a los tres registros, retomaré los elementos más relevantes de esta lectura, con el fin de identificar y desarrollar aspectos de la enunciación de *Satanás* (Guerrero y Baiz, 2007) con relación al modo del relato del filme. La gestión de la mirada del espectador y la estructura narrativa serán

7 Este concepto ha sido retomado por González Requena (2007) a partir de las reflexiones de Émile Benveniste en torno a una teoría general del lenguaje en que se reivindique el lugar del sujeto producido en el lenguaje.

8 Esta manera de abordar el texto se asemeja, hasta cierto punto, al análisis textual de Roland Barthes (1978). No obstante, González Requena propone explorar el sentido como único movimiento en la experiencia estética, frente a la pluralidad de sentidos expresada por Barthes.

9 La banda sonora y la banda visual hacen parte del análisis propuesto por Francesco Casetti y Federico Di Chio (1998), quienes, desde una perspectiva que parte de la lingüística del texto fílmico, ofrecen elementos que, desde lo visual y lo sonoro, permitirán deletrear el filme.

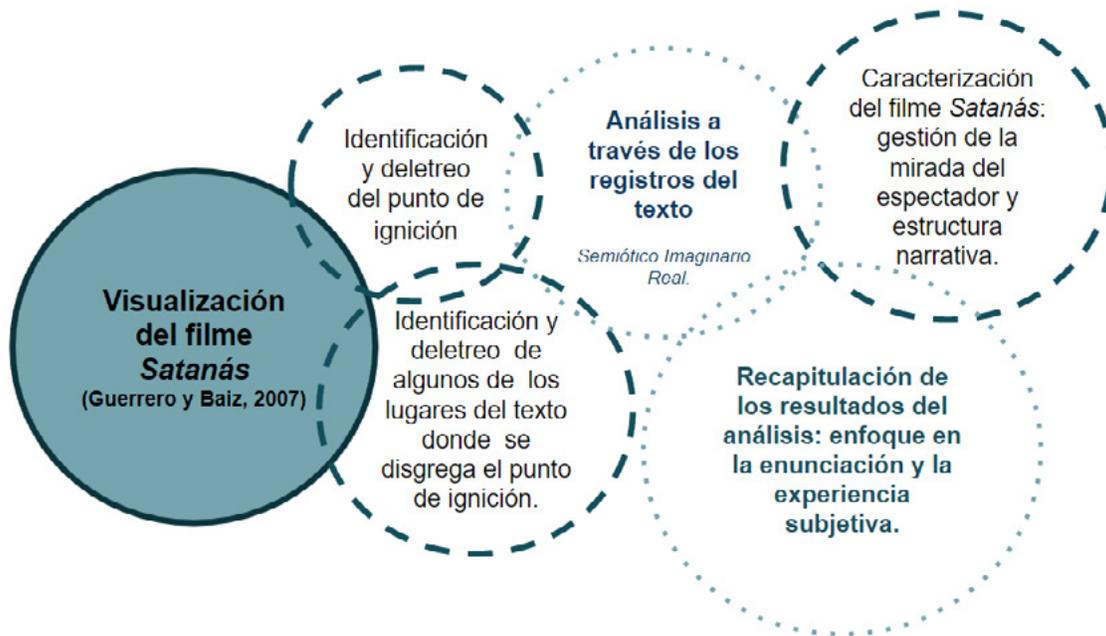


Figura 1. Esquema del análisis textual del filme Satanás.

centrales para comprender el tipo de experiencia a la que convoca este largometraje¹⁰. En la figura 1, presento un esquema que permite visualizar el proceso de lectura del texto fílmico seleccionado.

ANÁLISIS DEL TEXTO FÍLMICO SATANÁS DE ANDRÉS BAIZ

PUNTO DE IGNICIÓN: UN HOMBRE QUE MATA A SU MADRE

Esta es una secuencia previa a la masacre en el restaurante. La escena parece cotidiana. Un hombre retorna al hogar donde su madre aguarda. Se inicia una discusión que rompe con la cotidianidad y desemboca en una confrontación que termina en tragedia: un hombre ha asesinado a su madre.

La escena nos sitúa en la sala del apartamento que comparten Eliseo¹¹ y Blanca, su madre. En el fotograma 1 encontramos un plano americano cuya composición

establece como figura a Eliseo, quien ocupa el lado izquierdo del cuadro, de espaldas al retrato de un hombre mayor. En la parte derecha, observamos el comedor de cuatro puestos vacío.

Resulta inquietante la similitud del vestuario y el lenguaje corporal en el hombre retratado y Eliseo (fotograma 1). La mano desabotonando el blazer implica la liberación de la incomodidad del personaje, facilitando, además, la toma del revolver que utilizará contra su madre.

El silencio de la escena se rompe cuando Blanca pregunta: «¿De quién es esa ropa?». Una fuerte discusión se desencadena con la negación de una respuesta por parte de Eliseo, mientras que, a través de los contraplanos, se enfocan los rostros de Eliseo y Blanca. Así, en el fotograma 3, un primer plano muestra el rostro de Blanca, quien ejerce su autoridad como figura materna al exigirle a su hijo que cambie la manera en que se dirige a ella. Por otro lado, la irreverencia del hijo se vincula a la imponentia del hombre retratado.

La tensión de la situación llega a su punto máximo cuando Blanca opta por dar fin a la discusión con una taza de café, mientras que Eliseo, enfurecido, se impone ante ella. La madre teme que su hijo pase de la agresión verbal a la física al decirle: «¡No me vaya a pegar!».

10 Para el desarrollo de esta discusión, ha servido de base el análisis del relato posclásico de Jesús González Requena en: *Clásico, manierista, postclásico* (1996a), y *Clásico, manierista, postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood* (2008).
 11 En la película, el nombre de Campo Elías ha sido cambiado por el de Eliseo.



Fotograma 1.



Fotograma 2.



Fotograma 3.



Fotograma 4.



Fotograma 5.



Fotograma 6.

DIÁLOGO 1.

Blanca: ¿De quién es esa ropa?

Eliseo: ¿Y a usted qué le importa?

Blanca: ¡No me hable así!

Eliseo: ¡Yo le hablo como me dé la gana!

Blanca: ¿Por qué me odia tanto si yo nunca le he hecho nada?

Eliseo: Ahora resulta que la víctima es usted.

Blanca: ¿Quiere café?

Eliseo: ¡No me cambie el tema! (Se aproxima a Blanca).

Blanca: ¡No me vaya a pegar!

Eliseo: ¿Sabe qué, mamá? Se acabó esta mierda.

Definitivamente, la cotidianidad se ha roto, de la misma manera que la relación entre madre e hijo plantea una confrontación a la violencia en contra de una madre que ha perdido su autoridad, dado que su hijo no la reconoce como tal. Vestido como un «otro», que descubriremos más adelante, Eliseo es incapaz de simbolizar a la madre y en ese sentido la agrede sin contemplación.

En el fotograma 4 vemos a Eliseo a través del plano medio mirando hacia la parte inferior derecha del cuadro, mientras que Blanca lo observa fijamente. En el fondo, la intimidad del hogar se insinúa a través del pasillo. La luz del bombillo ilumina el cuerpo de Blanca, quien ignora su destino.

Eliseo toma el revolver mientras dice: «¿Sabe qué, mamá? Se acabó esta mierda». Pese a que Eliseo se refiere a la mujer como su «mamá», comete el acto destructivo, lo que deja un gran interrogante: ¿qué implicación tiene el matricidio?

En el fotograma 5 vemos en primer plano el rostro de Eliseo poniendo el revolver en la frente de Blanca. Aprieta el gatillo terminando con la conversación y la vida de su madre. La luz continúa condensándose en la frente de Eliseo, en los bordes del arma y en el cabello de Blanca, mientras el sonido del disparo crea la transición hacia el fotograma 6 que, a través de un plano general, ofrece una visión completa del espacio de la sala.

El cuerpo de la mujer de espaldas, tras recibir el impacto de la bala, se muestra a través de sus brazos abiertos. Su cabello en movimiento y los pies que se van despegando del suelo. La figura de Eliseo se mantiene

erguida e inamovible. Sostiene el arma con firmeza y mantiene una mirada de odio hacia su madre. Detrás de Eliseo, el cuadro de la figura masculina, se hace visible nuevamente. El silencio se apodera de la escena y la cámara enfoca en un plano medio a Eliseo (fotograma 7).

Mediante un posicionamiento de la cámara en picado (fotograma 8), vemos en primer plano el rostro de Blanca. La oscura sangre brota de su frente y sus ojos abiertos, ya sin vida, nos confrontan a lo real de la muerte. El hijo con actitud de hombre autoritario destruye el primer lazo afectivo de todo ser humano al derramar la sangre de su madre.

Al ras del suelo (fotograma 9), vemos un plano general de la escena del crimen. La composición es interesante: el retrato del hombre maduro en la parte superior, el hijo asesino y la madre muerta en la parte inferior constituyen la imagen de una familia destruida, donde el padre, pese a ser visible, no interfiere en la acción; el hijo está poseído por un espíritu destructivo y la madre es aniquilada.

Durante un breve lapso, Eliseo deja el arma mostrándose indefenso. En medio del silencio sostiene la mano de Blanca mientras mira su rostro impactado. Este gesto de reconocimiento de la imagen maternal acaba repentinamente en el fotograma 10, donde vemos a Eliseo vertiendo un líquido sobre el cuerpo de la anciana mujer.

En el fotograma 11, el acto se consume cuando Eliseo enciende el fósforo con que incinera el cadáver de Blanca, mientras la figura del hombre del retrato hace presencia en el fondo.



Fotograma 7.



Fotograma 8.



Fotograma 9.



Fotograma 10.



Fotograma 11.



Fotograma 12.

Vemos a Eliseo entre las llamas que provienen del cuerpo incinerado de su madre, generando un sonido que da cuenta del calcinamiento del cadáver (fotograma 12). Queda atrás la sala, el hombre del retrato, la madre y el hijo. El fuego se apodera de la pantalla, lo ha destruido todo. La familia y su espacio se encuentran incinerados, el lazo de sangre se encuentra derramado y el calor del hogar se ha convertido en voraces llamas.

El interrogante sobre el matricidio sigue abierto. Como espectadores quedamos sin palabras que puedan articular una respuesta ante este cruel acto. Nuestra mirada se ha quemado, hemos sido confrontados a lo real de la muerte y la violencia.

Pudimos destacar algunos elementos de este punto de ignición que contribuirán a la reconstrucción del sentido de este texto filmico. En la figura 2, presentaré algunas secuencias que permitirán desplegar la lectura de este texto.

En el esquema vemos una línea temporal con la ubicación de las secuencias seleccionadas para este análisis¹². He tomado los fotogramas más representativos

12 Para la selección de las escenas se ha seguido una ruta similar a la propuesta por el profesor Julio César Goyes (2011) en *La escena secreta y el secreto de la escena: tiempo subjetivo y memoria de la transformación en el film Cuenta conmigo de Rob Reiner*, donde se inicia el análisis con la escena del punto de ignición como umbral del relato y, posteriormente, se analizan escenas pertenecientes al inicio y final del filme en que se restituye el sentido del texto.

con el fin de ampliar los elementos encontrados en el delecto del punto de ignición para integrarlos a una lectura analítica que permita dilucidar el sentido producido en la experiencia del espectador de este filme.

UNA MADRE QUE MATA A SUS HIJOS

El matricidio se ha presentado mediante una escena silenciada tras una discusión y el sonido de un disparo, dando cuenta del carácter inefable de lo real en el punto de ignición. De la misma manera, el acontecimiento de los primeros minutos del filme nos lleva al silencio del impactante encuentro con la muerte.

En el fotograma 13 la cámara nos sitúa detrás de un muro con trozos de botellas de vidrio enterrados, mientras el sonido de la lluvia inicia la secuencia. El mismo encuadre se mantiene en el fotograma 14. Sin embargo, el desenfoco aplicado a los vidrios hace que la figura de este cuadro sea la cúpula del templo, donde se destaca la cruz y el manto sagrado, ambos símbolos cristianos de la muerte de Jesucristo como sacrificio para el perdón de los pecados de la humanidad.

La hostilidad de los vidrios insertados en el muro repercute en el ícono de la pasión, la crucifixión y la muerte de Cristo, el hijo de Dios. En medio del sonido de la lluvia que cae del grisáceo cielo nublado, ingresamos al oscuro confesionario del templo. Tras la malla vemos a



Figura 2. Esquema cronológico de las secuencias seleccionadas para el análisis.



Fotograma 13.



Fotograma 14.



Fotograma 15.



Fotograma 16.

Alicia (fotograma 15), una mujer que expresa una serie de pensamientos recurrentes que consisten en liberar a sus hijos del hambre y la pobreza acabando con sus vidas.

Su rostro ensombrecido, en primer plano, muestra una mirada dirigida hacia abajo que denota una expresión de angustia y culpa, vinculada a su voz susurrante al decir: «Yo no sé qué le pasa a mi cabeza, padre. Todos los días pienso en lo mismo. No me reconozco».

Al otro lado de la malla del confesionario está el padre Ernesto (fotograma 16). Este personaje ejerce su labor de guía espiritual y convoca a la mujer a la oración. Apreciamos los rostros de esta madre y este padre, a partir de una perspectiva en *contrapicado* y el claroscuro que invade la atmósfera del confesionario, haciendo de este un lugar frío y ensombrecido donde se escuchan y perdonan los pecados. No obstante, el ritual se rompe, pues no hay arrepentimiento por parte de Alicia y la fe de esta mujer se quiebra al expresar que los rezos ya no son suficientes y que su confianza en Dios se ha perdido. Ante la desesperante situación, el padre Ernesto no puede

hacer mucho. Va en busca de unos alimentos y al volver no encuentra a la mujer ni a sus hijos, por lo que decide dar una caminata.

En la calle, una mujer le comunica que lo necesitan urgentemente en el templo. Al llegar, ve una concentración de gente en uno de los pasillos de la iglesia. Mientras avanza, descubre el indicio de un terrible crimen.

En el fotograma 17 vemos, a través de un picado y un plano detalle, un zapato infantil ensangrentado. Los pasos de un infante han cesado a causa de una violenta muerte. La sangre derramada está impregnada en el zapato y ha salpicado el suelo del templo, un lugar sagrado que se encuentra coronado por la cruz que vislumbramos en el fotograma 14.

El sacrificio se resignifica: mientras que la vida del hijo de Dios tenía como propósito el perdón de los pecados, la muerte de los hijos de Alicia, que además se encuentran



Fotograma 17.



Fotograma 18.



Fotograma 19.



Fotograma 20.

en la niñez, se plantea como un «acto de amor» equivocado en que se ha confundido el bienestar de los seres amados con su aniquilación.

Alicia no soporta la impotencia ante el sufrimiento de sus hijos. Llevada por la locura y con el puñal ensangrentado en la mano, dice haberlos liberado (fotograma 18). Observamos detrás de Alicia la figura de San Miguel Arcángel¹³. El contrapicado nos permite ver a Alicia en la parte inferior del cuadro y la estatua de San Miguel en la parte superior. La inmaculada figura del arcángel se encuentra manchada y violentada por la sangre de los hijos de Alicia en dos lugares específicos: el pecho y el rostro.

Este cuadro insinúa no solo la culpabilidad de Alicia con respecto a la muerte de sus hijos, también deja entrever la afectación a una figura celestial bastante importante en la pugna entre bien y el mal desde la creencia católica, dejando un precedente determinante en el desarrollo del relato: San Miguel ensangrentado ya no luce como la figura inmaculada que puede someter al demonio. El líder de las milicias del cielo manchado con la sangre de los infantes somete a Alicia, quien, dentro del cuadro, ocupa el lugar que corresponde al demonio.

De esta manera, una madre, ser dador de vida, se ha convertido en la asesina de sus hijos y se encuentra en la casa de Dios padre: un espacio fundamental para la constitución de la familia y el perdón de los pecados. La madre se ha desligado de su rol y en un acto demoníaco ha optado por la aniquilación de su familia, en otras palabras, ha acabado con su descendencia, negando la posibilidad de un futuro esperanzador.

De la misma manera en que Eliseo rompió sus lazos familiares, Alicia ha acabado con el vínculo más preciado, destruyendo la imagen de la madre sacrificada, protectora,

tierna y bondadosa. Satanás, oculto en la oscuridad, o más bien a través de las sombras, en la sala del hogar y en el templo católico, ha invadido la atmósfera.

Ante la mirada de asombro del padre Ernesto (fotograma 19), Alicia pronuncia las siguientes palabras: «Liberé a mis hijos, padre». La música y los cánticos se escuchan de manera contundente acompañando la transición del rostro del padre Ernesto a la oscuridad total que da lugar a la aparición del indicio gráfico «Satanás». Este código es determinante, pues su significado engloba un aspecto central que se hará evidente en el desarrollo del largometraje: «“Aquel a quien la Biblia llama Satanás, es decir, el Adversario” (Emmanuel Carrère)»¹⁴. La figura del oponente, el antagonista, implica una dualidad. En este caso el tema moral será fundamental en el enfrentamiento entre el bien y el mal, que en esta primera secuencia expone el triunfo de la violencia, la maldad y la muerte en el seno familiar.

Resulta interesante prestar atención a los actos seguidos a estos crímenes. Eliseo incinera a su madre en el hogar y se pierde entre las llamas. Por otro lado, Alicia va al templo en busca del padre Ernesto y se arrodilla ante San Miguel, un arcángel. Eliseo, el hijo que mata a su madre, encarna la destrucción total a través del fuego. Alicia, la madre que mata a sus hijos, vuelve a la iglesia con el padre. Es sometida por el líder de las milicias celestiales y, posteriormente, por la justicia de los hombres al ser encarcelada.

Esta madre y este hijo desligados de su identidad, poseídos por la maldad de Satanás, comparten un sentimiento de soledad y abandono. Algo se oculta en el claroscuro de este filme que se abre a través de los indicios de la muerte de los hijos sacrificados: la cruz de Cristo y el zapato infantil ensangrentado. Satanás y la oscuridad se han apoderado de la pantalla, el adversario del hijo de Dios impera en un mundo marcado

¹³ Según reza la Biblia: «[...] cuando el arcángel Miguel contendía con el diablo, disputando sobre el cuerpo de Moisés, no se atrevió a usar de juicio de maldición contra él, sino que dijo: El Señor te reprenda» (Judas, 1:9).

¹⁴ Este es uno de los epígrafes utilizado por Mario Mendoza en su novela *Satanás* (2002).

por el abandono, la locura y la pérdida de la fe que se desatan en la violencia de la muerte, máxima expresión de la destrucción.

MALESTAR Y ABANDONO

La lucha interna en que se encontraba Alicia guarda una relación con la situación de Eliseo porque se plantea una ruptura del individuo que le impide reconocerse. Pese a que el argumento del filme no nos permite conocer a profundidad la historia de Alicia, la confesión ofrece un indicio importante: «Yo no sé qué le pasa a mi cabeza, padre. Todos los días pienso en lo mismo, no me reconozco». Esta disociación de la mujer tiene un carácter moral que revela el enfrentamiento del bien y el mal en su interior. La maldad del demonio se ha posesionado de su cabeza a través de sus pensamientos, por lo que la idea de matar a sus hijos cobra fuerza y se materializa, como pudimos apreciar en la lectura de la anterior secuencia.

La evidente sensación de malestar de Alicia en los momentos previos al crimen no le es exclusiva. Eliseo, de quien se ofrece un desarrollo más amplio en el argumento del filme al ser el protagonista, manifiesta una incomodidad.

En un plano medio corto observamos a Eliseo a través de la iluminación subrayada que segmenta su figura entre la luz (a la derecha) y oscuridad (a la izquierda). Expresa el padecimiento en su rostro dolorido y la dificultad de movimiento de su cuerpo al salir de la habitación y encontrar los cuestionamientos de su madre. La comunicación entre madre e hijo se encamina por la negación. Eliseo no quiere compartir la causa de su sufrimiento y asume una actitud hostil hacia su madre, quien lo provoca al decir: «Yo sí sé lo que le pasa. Usted es un resentido, un soldadito fracasado (se ríe)» (fotograma 22).

El hijo es identificado por la madre como un ser lleno de odio, un soldado sin nombre ni trascendencia. Por otro lado, el hijo lanza un objeto al suelo y la madre se retira de la escena. La relación entre la madre y el hijo se deteriora debido a la falta de comunicación.

Con la imposibilidad de hallar remedio para sus males en el hogar de su madre, Eliseo decide salir a caminar por las calles de la ciudad. En el fotograma 23, el contrapicado nos muestra en la parte superior la figura del templo que se insinuaba al inicio del filme, mientras que en la parte inferior vemos a Eliseo a través de un plano dorsal.

Una vez dentro del templo (fotograma 24), Eliseo retoma la posición que mostraba en su habitación, que da cuenta de la prolongación de su malestar. La introspección del personaje se verá irrumpida en el fotograma 25 por la entrada en escena del padre Ernesto, quien decide acercarse y entablar una conversación (diálogo 2) a la que Eliseo se niega con un movimiento de cabeza.

El silencio de Eliseo se llena con los cantos de alabanza; el llanto *in off* de un bebé se convierte en la respuesta a la pregunta que el padre ha formulado. No obstante, la insistencia del padre propicia que Eliseo manifieste algunas de las causas de su aflicción: la soledad, una relación insostenible con su madre y un deseo contra la gente que no se atreve a verbalizar. De esta manera, Eliseo encuentra en el padre Ernesto la corporeización del padre celestial y en la iglesia el espacio del hogar paterno donde puede empezar a expresar paulatinamente el malestar que lo consume.

El padre Ernesto recuerda la historia de Alicia y se la comparte a Eliseo, reconoce su impotencia al tratar de ayudarla, aunque no puede verbalizar el motivo de su fracaso. En el momento en que el padre abre la oportunidad de un diálogo más prolongado con Eliseo al invitarlo a una taza de café, este se niega de forma tajante y decide ponerse de pie e irse, rompiendo con la



Fotograma 21.



Fotograma 22.



Fotograma 23.



Fotograma 24.



Fotograma 25.

DIÁLOGO 2.

Padre Ernesto: ¿Pasa algo?
(Cantos de alabanza y llanto de bebé)

Eliseo: (mueve la cabeza expresando negación)

Padre Ernesto: ¿Seguro?

Eliseo: No soy creyente.

Padre Ernesto: No tienes que serlo.

Eliseo: Pasa que me siento solo, eso es todo.

Padre Ernesto: Vives solo, no tienes a nadie.

Eliseo: Vivo con mi madre, pero no la soporto. Lo que más me angustia es que últimamente tengo ideas raras.

Padre Ernesto: Ideas, como de qué.

Eliseo: La gente, cuando la miro a los ojos me dan ganas de... no soporto la banalidad, la prepotencia...

Padre Ernesto: Hace poco estuvo una mujer acá. Se sentía muy sola. Mató a sus tres hijos porque no tenía cómo darles de comer. Yo traté de ayudarla, pero... vamos a mi despacho, te invito un café.

Eliseo: No. Me tengo que ir.

posibilidad de ver una faceta diferente de este personaje que continúa negándose a establecer una comunicación fluida con las personas que lo rodean.

De manera repentina, un habitante de calle entra en escena produciendo que Eliseo verbalice el deseo que sentía al ver a las personas (fotogramas 26-29).

El deseo de destrucción ha sido manifestado por Eliseo, y con él su carácter antisocial, una de las características del sociópata (De la Cruz, 2019). La escena remite a una reconocida pieza del cine norteamericano: *Taxi driver*

(Phillips y Scorsese, 1976), un referente explícito en la novela escrita. Las similitudes de Eliseo con Travis se basan en la imagen del excombatiente que guarda el deseo de «limpiar» la ciudad de personajes que le resultan detestables. A través de este intertexto se hace visible la imagen de la máquina asesina que vendría a ser el soldado.

La secuencia de la visita de Eliseo al templo católico deja de manifiesto varios elementos que convocan a una sola imagen: la búsqueda de lo paternal. El hombre, que también es un excombatiente, busca espacios a los cuales



Fotograma 26.



Fotograma 27.



Fotograma 28.



Fotograma 29.

DIÁLOGO 3.

Padre Ernesto: ¡Oye! (Dirigiéndose al habitante de calle que está lavando su rostro en la pila del agua bendita).

Eliseo: Quisiera limpiar la ciudad de toda esta basura. (Mientras mira al habitante de calle).

Padre Ernesto: No digas eso. Ellos no tienen la culpa.

(Eliseo mira al padre Ernesto y camina hacia la salida del templo).

Padre Ernesto: Espera. ¿Cómo te llamas?

Eliseo: Eliseo.

Padre Ernesto: Mira, Eliseo. Este es mi número. (Le entrega un pedazo de papel).

(Eliseo toma el pedazo de papel y se va).

Padre Ernesto: Si me necesitas, llámame.

pueda pertenecer y figuras que le brinden un soporte, de ahí que la incredulidad en un dios no sea un impedimento para desahogarse en el templo.

Por otro lado, la confrontación de Eliseo con el indigente en el fotograma 26 da cuenta de otro tipo de abandono: el habitante de calle, un personaje solitario, sin hogar, sin familia y desligado de las dinámicas de la sociedad, provoca que broten las palabras del odio reprimido en Eliseo. Lo que ha expresado este personaje a través del canal verbal devela una de las razones de su ira: un hombre solitario y desligado del orden social se convierte en una especie de desecho. La soledad de Eliseo y el odio hacia los desamparados encubren el temor al abandono.

Ante la escena, el padre Ernesto (fotograma 28) aboga por el habitante de calle, expresando que no es culpable de su situación, a la vez que deja abierta la cuestión: ¿quién es el culpable? Eliseo lo mira fijamente y sin palabra alguna decide irse. No obstante, el padre Ernesto

lo detiene para darle su número telefónico dejando abierto un canal de comunicación (fotograma 29). De esta manera, la figura de Eliseo se encuentra acompañado a su derecha de la figura del padre Ernesto, mientras en el fondo se aprecian las tres columnas que dan sostenimiento al templo en un cuadro donde la oscuridad se ha atenuado.

A través de esta secuencia, vemos el contraste entre lo que sucede en la casa materna y en la casa de Dios padre, ambos escenarios de los crímenes que han implicado una ruptura de los roles de madre e hijo, desde Alicia y Eliseo respectivamente. El claroscuro sigue primando en la composición de los cuadros, creando una atmósfera de terror y ocultamiento.

La imagen del padre permanece lejana e impotente. El templo, coronado por la cruz de un hijo sacrificado se convierte en el refugio para dos personajes que han sido derrotados por la maldad. Ambos hallan la posibilidad de desahogo en el padre Ernesto, aunque guardan reserva



Fotograma 30.



Fotograma 31.

frente a él y al mismo Dios. La fe no existe para Alicia y Eliseo, y esa confrontación al interior de la iglesia detona el inicio de la desgracia para quienes los rodean.

RETRATOS: IMÁGENES ROTAS

La negación a un diálogo con la madre contrasta con la búsqueda de contacto con lo paternal. Eliseo ha encontrado en el padre Ernesto una imagen paternal abierta al diálogo. Sin embargo, Ernesto ha abandonado el sacerdocio y, entregándose a su deseo pulsional del sexo con su novia Irene, no se percata del llamado de Eliseo.

En el fotograma 30 observamos el teléfono de disco colgado, desenfocado. Al lado derecho vemos reflejado en el cristal de un retrato el rostro de Eliseo. Un frasco que contiene un medicamento funciona como indicio de la enfermedad mental de este personaje. La comunicación con el padre ha fracasado y escuchamos a Eliseo decir: «Llegó el fin del mundo, padre». El reflejo nos confronta, somos los únicos receptores del mensaje apocalíptico del futuro asesino.

La imagen del retrato adquiere centralidad en el fotograma 31. Una vez Eliseo se ha retirado de la escena, se hace visible la fotografía del soldado. Esto plantea un retroceso en el personaje. Su mirada estaba fija en esa imagen cuando anunciaba el fin del mundo. La

nostalgia de la guerra lo invade y la maldad ha triunfado. Determinado a asumir un rol en el Apocalipsis, Eliseo se ha configurado nuevamente como un soldado en el campo de batalla que nos observa y nos anuncia el fin. Incomunicado, este psicópata se dispone a iniciar la matanza.

Después de un meticuloso ritual de limpieza y el cierre de su cuenta bancaria, Eliseo llega al hogar de Natalia, su estudiante. Es atendido por Olga, quien lo hace seguir a la sala, donde toma en sus manos el retrato familiar. Las primeras víctimas se hacen visibles a través de la fotografía: madre, padre e hija componen el cuadro (fotograma 32). El hombre en el centro vincula a madre e hija, consolidándose como el eje de la unión familiar.

En el fotograma 33 contemplamos desde un contrapicado a Eliseo expresando una especie de sonrisa acompañada de una mirada de desprecio. La fotografía lo perturba, observa al padre que no tiene y la unión familiar que no ha experimentado, pero que existe para otros, como se evidencia en la iconografía del retrato de esta familia ideal. De esta manera, se ha propiciado el terreno para que el psicópata materialice sus pensamientos más profundos dando rienda suelta los actos más atroces.

Eliseo comienza asesinando a Olga, la madre de Natalia, destruyendo así la imagen materna, por primera vez, para continuar con la hija. Una vez ejecutado este



Fotograma 32.



Fotograma 33.



Fotograma 34.

crimen, ya no hay retorno. Con estas muertes se lleva a cabo la destrucción del yo (González, 2015a), que se consolida en el acto seguido de despojarse de las prendas ensangrentada para utilizar la ropa del padre de Natalia (fotograma 34).

Un plano general nos permite ver el baño compuesto por un enorme espejo, dos lavamanos y la tina, todo esto en un color blanco que contrasta con la camisa manchada de sangre y las negras botas militares. El acto de limpieza se lleva a cabo en este lugar, mientras que Eliseo asume una nueva imagen masculina, usando las prendas de un padre.

Una vez limpio y vestido, Eliseo observa el cadáver de Olga antes de salir del lugar (fotograma 35). La perspectiva al ras del suelo y el desenfoco aplicado a la mano de la mujer muerta guían nuestra mirada hacia Eliseo. Este hombre ha adquirido la identidad de un padre violento y destructivo. El posicionamiento de la cámara nos otorga un lugar de escondite tras el sofá. Finalmente, el asesino se marcha dejando derramada la sangre de las dos mujeres que conformaban la imagen de una familia modélica.

De esta manera, los íconos del soldado y la familia ideal presentes en los retratos se han roto. El soldado no defiende a nadie, su misión se encamina a una destrucción



Fotograma 35.

basada en el vacío que le genera eso que los demás tienen y le ha sido negado, en este caso, la familia amorosa y unida.

Por otro lado, la familia se ha desintegrado. Ya no hay madre ni hija, y el padre es una figura ausente que solo se presenta a través de un retrato, como ocurría con la imagen del hombre maduro que apreciábamos en el fondo de la escena en la secuencia del punto de ignición.

Eliseo, además de retornar a su pasado militar, ha asumido un rol de padre autoritario y punitivo. Ya no veremos al profesor de inglés, pues este rol desaparece con la muerte de Natalia. El militar se ha mezclado con el padre a través de la vestimenta, dando cuenta de la destrucción del yo que fragmentará al personaje desligado totalmente de su identidad al acabar con la vida de su madre. De esta manera, retornamos al punto de ignición, el fotograma 9.

El significativo fotograma 9 condensa los elementos fundamentales del filme. El contacto visual del hijo con la madre muerta confronta al espectador con lo real de muchas relaciones familiares y condiciones psiquiátricas.

Eliseo evitaba la mirada y cualquier tipo de trato con su madre cuando se encontraba viva. No obstante, contempla su cadáver. El contacto visual con la madre



Fotograma 9.

viva implicaría un reconocimiento de la identidad propia en el otro, especialmente en ese otro que es la progenitora. Esto puede ser comprendido desde una perspectiva psicoanalítica a través de la imago primordial, que hace referencia al primer contacto humano a través de la lactancia:

Si esa madre a la que mira —oye, toca, huele, saborea— no es para él un objeto diferenciado, si es parte de él mismo, entonces, cuando la mira, es a sí mismo a quien ve —oye, toca, huele y saborea (González, 2012).

El reconocimiento y la construcción del yo en el hijo mediante el contacto visual con la madre se presenta en los primeros momentos de vida del individuo. A través de la lactancia se funda un primer reconocimiento del individuo como ser sensible. La negación de Eliseo a la mirada de la madre viva contrasta con la necesidad de ver su cadáver con los ojos abiertos.

La mirada de la mujer muerta revela una nueva constitución del yo en Eliseo basada en la destrucción de sus anteriores identidades. Más allá de asumir el rol de soldado y padre, experimenta una ruptura en sí mismo al destruir la *imago primordial*. Desligado de su madre, el asesino se desensibiliza por completo y la pulsión destructiva que lo invade se prolonga en el fuego y los crímenes posteriores.

Es necesario destacar que Eliseo solo mantiene un contacto visual prolongado con el cadáver de su madre. En el filme prima la mirada evasiva de este personaje, lo cual da cuenta de su sociopatía: «[...] los sujetos que presentan altos niveles de insensibilidad emocional muestran, de manera natural, menor atención a la franja de los ojos de la cara» (Halty, 2017, p. 45). Dicha evasión

da como resultado los problemas de comunicación del personaje que desembocaron en un sentimiento de insoportable soledad.

En este prolongado contacto visual con el cuerpo de la madre, algo ha pasado en Eliseo. No hay una correspondencia en la comunicación, pues se trata de un cadáver. Sin embargo, la imagen de la madre muerta lo confronta al punto de desintegrarlo. De la misma manera, los espectadores somos confrontados al ver destruida la imagen del origen de la vida que encarna la madre. La vida que ha sido generada en ella la ha llevado a la muerte y este hecho nos ha dejado en el silencio que invade la escena. La ignición del cuerpo se vincula con la de nuestra mirada. No hay palabras, nos encontramos frente al fuego destructivo que, más allá de la similitud con un ritual fúnebre, se ha apoderado de todo. La madre ha sido víctima del hijo que ha criado, a quien dio a luz. El hogar se ha calcinado y con él todo rastro de unidad social. El soldado huérfano y fragmentado se ha transformado en Satanás entre las llamas del infierno terrenal.

SATANÁS Y EL APOCALIPSIS

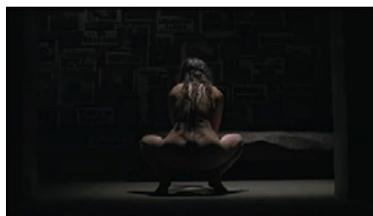
En el fotograma 36 vemos a Alicia a la izquierda sosteniendo el libro del «Nuevo Testamento» de la Biblia¹⁵. Su voz es casi un susurro y se encuentra totalmente aislada e inmersa en la lectura y el claroscuro de esta imagen. Las palabras «Legión me llamo, porque legión somos muchos» repercuten en el fotograma 37, donde la multiplicidad de recortes de prensa

¹⁵ La lectura de los versículos corresponde al evangelio de San Mateo y son parte de los epígrafes de la novela de Mario Mendoza «Yo soy Legión, porque somos muchos» (Marcos, 5:9).

Alicia: ¿Qué tienes conmigo Jesús hijo del Dios altísimo? Te conjuro por Dios que no me atormentes. Porque le decía «Sal de este hombre espíritu inmundo». Y le preguntó «¿cómo te llamas?» Y respondió diciendo «Legión me llamo, porque legión somos muchos».



Fotograma 36.



Fotograma 37.



Fotograma 38.



Fotograma 39.



Fotograma 40.

correspondientes a diferentes crímenes cubre la pared de la celda. En esa misma dinámica, la maldad sigue prolongándose fuera de la prisión.

De la misma manera que el mal triunfó sobre Alicia, la maldad se apodera de Eliseo. Desligado de los roles con los que se identificaba como un ser social y habiendo cometido varios asesinatos, esta máquina de matar se reproduce en los cristales. La soledad que expresaba sentir en su conversación con el padre Ernesto y el desligamiento que sufrió al matar a su madre dan cuenta de este ser fragmentado que vemos en el espejo como una legión de demonios que cuentan con la destreza destructiva del soldado.

Una vez ha dejado listo su armamento, vemos el rostro del asesino en primer plano iluminado por una luz de origen cenital en el fotograma 39. El personaje mira fijamente hacia la parte derecha del cuadro, donde se encuentran los comensales en el restaurante. La similitud de este lugar con los espacios donde fueron asesinadas las dos madres (Olga y Blanca) se hace evidente.

De la misma manera que la imagen de Eliseo se multiplica, las personas allí presentes también lo hacen. Ya no se trata de mujeres que se encuentran solas, sino de diversas familias congregadas.

En cuanto a la banda sonora, escuchamos la melancólica Sonata número 20 de Schubert, ejecutada por el pianista vestido de blanco en el fotograma 40.

La música se vincula a la última cena del personaje, su preparación en el baño del restaurante frente al espejo y la contemplación del lugar, previa al tiroteo.

La vestimenta del pianista contrasta con el oscuro traje de Eliseo y la enorme pintura colgada en la pared¹⁶ que, entre el negro y el rojo, presenta figuras indistintas que reflejan el caos que anuncia el derramamiento de sangre que se aproxima.

Eliseo (fotograma 41), iluminado por una luz cenital, no permite que la sonata concluya, gira su cuerpo dirigiendo su revólver hacia el pianista y le dispara en la cabeza. En el fotograma 42, vemos el cuerpo afectado por la bala mientras la sangre ha salpicado la pintura mezclándose con el rojo que hay en ella. Una vez más, el primer plano permite centrar la mirada en el cuerpo de la víctima, de la misma manera que ocurrió con la muerte de Blanca.

Con la destrucción de la primera figura masculina por parte de Eliseo, la música cesa y los gritos de terror se apoderan de la escena, mientras se escucha el sonido de los disparos.

Eliseo apunta hacia los comensales en el fotograma 43. La luz de origen cenital lo sigue iluminando y deja en evidencia la firmeza de su cuerpo en una posición de ataque inminente.

16 El cuadro tiene un estilo propio del expresionismo abstracto, una corriente artística estadounidense que, entre otros aspectos, destaca el uso del gran formato y los trazos o pinceladas violenta (Castellanos, 2009).



Fotograma 41.



Fotograma 42.



Fotograma 43.



Fotograma 44.



Fotograma 45.



Fotograma 46.



Fotograma 47.



Fotograma 48.

La masacre ha comenzado, el psicópata dispara sin misericordia como se aprecia en el fotograma 44 desde una perspectiva en picado que remite a la fuente de la intensa luz blanca que cubre a Eliseo. El desastre se hace evidente en los cuerpos heridos y las sillas que yacen en el suelo.

Eliseo camina entre el caos y continúa con la matanza, encontrando a las personas que se han escondido en los rincones del restaurante, entre ellas, a quien fuera el padre Ernesto en picado, al lado de Irene, su novia (fotograma 45).

Eliseo ha puesto el arma de cañón corto y calibre 38 en medio de la frente de Ernesto, quien dirige su mirada hacia arriba expresando un gran temor. Sin dudarlo, aprieta el gatillo y continúa con el asesinato de Irene y otras personas.

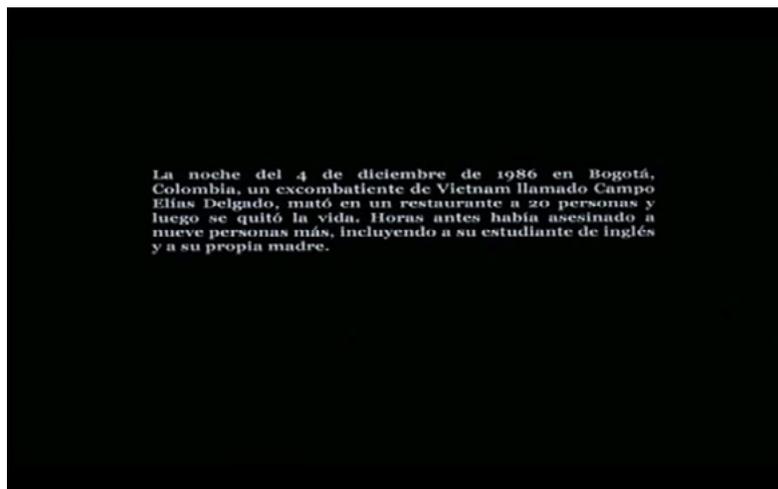
Oculto y sentada en el suelo abrazando sus rodillas se encuentra una joven mujer, Paola. Eliseo se arrodilla para observarla por un instante. Posteriormente pone el revolver sobre su cabeza y aprieta el gatillo (Fotograma 46). Al no salir la bala, Eliseo revisa el revolver y se pone de pie para recargarlo, mientras Paola sube el rostro

para mirarlo en el fotograma 47. La perspectiva de este primer plano nos pone al nivel de Paola: sentada en el suelo, descubierta en su escondite, aterrorizada y a la expectativa de su destino. Al aproximarse el final del filme, compartimos la perspectiva de las víctimas y con esta el temor ante la maldad del asesino.

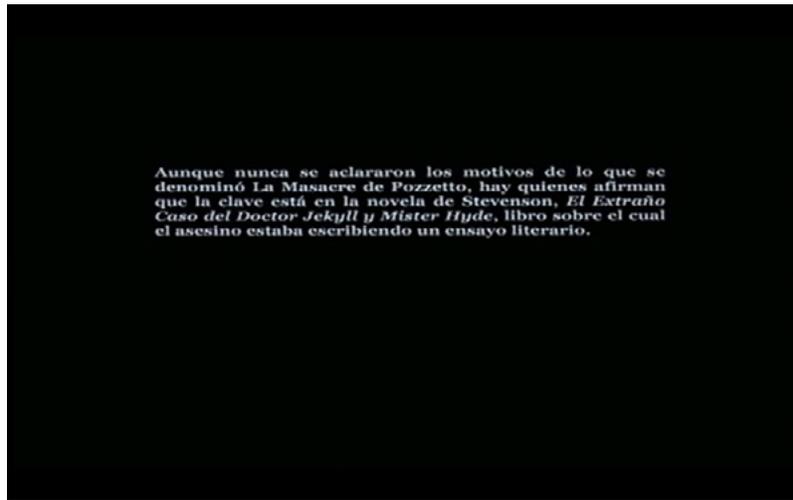
El suspenso se romperá en el fotograma 48 a través de un plano detalle sobre el revólver en la mano de Eliseo dirigido hacia Paola. El sonido del disparo abre paso a la transición de la pantalla que se oscurece para posteriormente presentar los siguientes textos.

Esta referencia a la realidad, a través de las palabras confronta al espectador a lo real de una violencia que lo desgarra a través de los planos, las gamas cromáticas, los sonidos (y silencios), el posicionamiento de la cámara, los diálogos y demás elementos de la materialidad del filme, condensados en la pantalla oscura que contiene información sobre un hecho de la vida real en el fotograma 49.

La imposibilidad de explicar los motivos de los asesinatos de Eliseo se expresa en el fotograma 50, donde se ofrece un argumento explícito que remite a la novela



Fotograma 49.



Fotograma 50.

de Robert Louis Stevenson. La dualidad del ser a través de la moral, sumado al experimento de disociación de Henry Jekyll que da origen a Mr. Hyde, guarda una fuerte relación con el tema del filme, integrándose al argumento del excombatiente que no soporta su nuevo rol al volver a la sociedad y añora un pasado marcado por la violencia.

Los indicios gráficos sitúan el hecho en el tiempo y el espacio, ofreciendo una caracterización del artífice de la masacre: un excombatiente de Vietnam llamado Campo Elías Delgado. Las víctimas se reducen a un número, mientras que se hace énfasis en la relación del asesino con su estudiante y su madre.

Dando cierre a la lectura de esta selección de secuencias, podemos notar una serie de mecanismos comunes que han sido utilizados a la hora de otorgar un lugar al espectador del filme. En el siguiente apartado se retomarán los elementos fundamentales de la lectura de *Satanás* (Guerrero y Baiz, 2007), con el fin de comprender la experiencia del sujeto en términos de la enunciación.

SATANÁS Y EL HORROR DEL ESPECTÁCULO ESCÓPICO

Con base en la materialidad del texto filmico se ha realizado un análisis a través de los elementos ofrecidos por el lenguaje cinematográfico. En los siguientes párrafos se hará énfasis en los elementos visuales y narrativos fundamentales en la experiencia del espectador confrontado con lo real en la película *Satanás* (Guerrero y Baiz, 2007).

En primer lugar, encontramos elementos reveladores en la gestión de la mirada del espectador. La experiencia del horror a través de los planos y sus perspectivas se vinculan al espectáculo del relato posclásico, donde el espectador ve la huella de la violencia plasmada sobre los cuerpos, sin articulación simbólica alguna (González, 2008).

La sangre derramada y salpicada de los cuerpos que reposan con los ojos abiertos en los primeros planos de los fotogramas 8 y 42. El picado del fotograma 8



Fotograma 8.



Fotograma 42.

**Fotograma 10**

nos convoca a la contemplación del horror desde la perspectiva del asesino, mientras el silencio da cuenta del inefable encuentro con lo real de la muerte y la violencia.

Por otro lado, el juego de la perspectiva hace que pasemos al lugar de enunciación que, al ras del suelo, nos posiciona como testigos que se esconden del asesino, mientras observan paralizados los cuerpos tendidos sobre el suelo (fotograma 10).

La vulnerabilidad de esta perspectiva, en coherencia con la imagen de la familia, remite al lugar de enunciación de la infancia. Confrontados con la realidad de la psicopatía y la maldad, accedemos a unas secuencias marcadas por el claroscuro donde se erige la figura imponente del asesino. Nos encontramos desde la perspectiva del hijo, el niño que observa con temor la destrucción de su familia.

Vemos a la madre muerta sometida ante las figuras masculinas en la parte inferior del fotograma 10. La brutalidad y la violencia se define como el medio para dicho sometimiento y destrucción. La imagen paternal de los hombres en los retratos permanece ausente y ajena a los sucesos, dejando desamparada a la familia que ha quedado vulnerable ante un hombre que se ha desligado de su identidad y roles sociales.

Dicha lejanía de lo paternal remite a otra esfera que, dentro de la dimensión simbólica, nos lleva a pensar en el origen de Satanás y, por lo tanto, en el padre celestial.

El contrapicado de los fotogramas 18 y 23 da cuenta de dos elementos simbólicos fundamentales para el establecimiento de la esfera celestial en el arriba: el espacio de los ángeles y el cielo sobre el templo. Desde esta perspectiva nos situamos abajo, en la esfera terrenal, mucho más cercanos a los asesinos. La composición de estos cuadros remite a la configuración de un mundo dividido entre el bien (arriba) y el mal (abajo).

El desgarró que sufre el espectador radica en esta dualidad: si arriba está lo celestial, benévolo e inmaculado, es decir, Dios y los ángeles, abajo impera la oscuridad, la crueldad y la violencia de Satanás, como podemos ver en el fotograma 44.

Es tan alejada esta perspectiva del arriba que apenas nos permite ser testigo de las acciones (fotograma 44). En una remisión al relato de la religión católica, tenemos templos construidos bajo un hijo crucificado y abandonado por su padre. No obstante, la gestión de la cámara nos arroja hacia abajo, al ras del suelo, en una posición indefensa y temerosa: la de una víctima, un

**Fotograma 18****Fotograma 23****Fotograma 44**



Fotograma 48.



Fotograma 49.

infante vulnerable que abre los ojos al horror quedando paralizado y enmudecido. Finalmente, terminamos esta experiencia entre las tinieblas.

El arma dirigida hacia Paola en el fotograma 48 ha sido disparada. La vemos ligeramente elevada al nivel de nuestros ojos. El revolver se ha convertido en una extensión del cuerpo del asesino, potenciando los actos destructivos del psicópata. El plano detalle y la perspectiva nos ha brindado un lugar de enunciación: el de la siguiente víctima.

El sonido del disparo crea la transición al fotograma 49, donde se ha verbalizado la referencia al hecho real de la masacre de Pozzetto. No obstante, en este filme no se visibiliza ni se verbaliza la muerte del asesino. Este hombre se hunde en la oscuridad y permanece amenazante, mientras que los espectadores quedamos marcados por una experiencia desgarradora que nos ha mostrado lo real de la destrucción de la violencia y la muerte, en una esfera terrenal donde la bondad de Dios no llega, mientras que Satanás armado y multiplicado nos espera entre las sombras.

CONCLUSIÓN

Los elementos destacados de este análisis textual del filme *Satanás* (Guerrero y Baiz, 2007) permiten explorar la experiencia estética del espectador en el tejido de los registros semiótico, imaginario y real, a través signos, imágenes, colores y sonidos que remiten al gran relato de la religión católica en torno a la moralidad: el bien y el mal en permanente pugna, escindiendo al mundo en el arriba y el abajo. Dicha dualidad se interna en la mente de los personajes. Esta lucha tiene un vencedor de principio a fin: Satanás.

Tanto la narrativa como la materialidad visual y sonora del filme nos llevan como espectadores por el camino de la oscuridad, el silencio, los disparos y los gritos de

horror. A través del juego de la perspectiva de la cámara experimentamos los hechos como testigos y víctimas, confrontados con lo real de la violencia y la muerte: hoy somos espectadores lejanos, como el padre celestial; mañana podemos estar en el lugar de la siguiente víctima que aguarda su destino, escondida y temerosa.

Un hecho real se ha vinculado al relato bíblico dejando manifiesta una realidad ineludible: la muerte y la violencia nos han acompañado desde tiempos remotos. El Cristo crucificado, totalmente violentado y abandonado por su padre, se prolonga en los demás hijos de Dios.

El ser humano también presenta la dualidad del bien y el mal, como lo vimos en Eliseo y Alicia. Los padecimientos de estos personajes desembocan en una pulsión destructiva que los lleva a desligarse de su rol como seres sociales arremetiendo contra las personas con quienes comparten lazos de sangre. Además de la maldad, nos encontramos en un mundo urbanizado que encubre la presencia de una legión de psicópatas: puede ser una madre, un profesor de inglés, un excombatiente o cualquier persona. La soledad que experimentan estos personajes se traduce en el abandono de un Dios padre lejano que solo está presente en retratos, templos y palabras.

La fe se ha quebrantado y en esa misma medida, los sujetos desligados de todo rol e imagen optan por la destrucción de su origen y su descendencia. El infierno ha devorado la tierra con su fuego y este es solo un reflejo más de los actos violentos que leemos, escuchamos o vemos a diario en periódicos, radio y noticieros: la legión del mal seguirá multiplicándose.

REFERENCIAS

- BARTHES, R. (1978). *Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe. Semiótica narrativa y textual*. Universidad Central de Venezuela.
- CARRÈRE, E. (2000). *El adversario*. Anagrama.
- CASSETTI, F. y Di Chio, F. (1998). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- CASTELLANOS, P. (2009). Expresionismo abstracto: típicamente norteamericano. *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, 17(64), 59-62, 66-67. De la Cruz, J. (2019). *La psiquis psicópata*. <https://bit.ly/3lTresO>
- GONZÁLEZ, J. (1996a). Clásico, manierista, postclásico. Área 5. *Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, 5, 81-120. <https://bit.ly/3yaslcy>
- GONZÁLEZ, J. (1996b). El texto: tres registros y una dimensión. *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, 1, 2-32. <https://bit.ly/31CNMYb>
- GONZÁLEZ, J. (2007). Enunciación, punto de vista, sujeto. En J. Talens y S. Zunzunegui (Coord.). *Contracampo: ensayos sobre teoría e historia del cine* (pp. 97-135). Cátedra.
- GONZÁLEZ, J. (2008). Clásico, manierista, postclásico: *Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones.
- GONZÁLEZ, J. (2012). *Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual. Psycho y la Psicosis II - Norman*. Universidad Complutense de Madrid. <https://bit.ly/3GuAo6Z>
- GONZÁLEZ, J. (2015a). *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*. <https://bit.ly/3EWESTP>
- González, J. (2015b). El punto de ignición. *Sociocriticism*, 30(1-2), 385-412.
- GOYES, J. (2011). *La escena secreta y el secreto de la escena: tiempo subjetivo y memoria de la transformación en el film Cuenta conmigo de Rob Reiner*. Universidad Nacional de Colombia.
- GOYES, J. (2014). El análisis del texto audiovisual. *Investigium Ire: Ciencias sociales y humanas*, 5(1), 144-159.
- GOYES, J. (2015). *La experiencia de leer el texto audiovisual*. Fundalectura.
- GUERRERO, R. (Productor) y Baiz, A. (Director) (2007). *Satanás [Película]*. Proyecto Tucán.
- HALTY, L. (2017). *La importancia de la mirada en el desarrollo de la psicopatía*. <https://bit.ly/3EId19E>
- MENDOZA, M. (2002). *Satanás*. Editorial Planeta Colombiana S. A.
- MIRANDA, B. (2 de febrero de 2019). Qué fue la “Masacre de Pozzetto” que estremeció a Bogotá hace 32 años. *BBC News*. <https://bbc.in/3pI5od9>
- PHILLIPS, J. (Productora) y Scorsese, M. (Director) (1976). *Taxi driver [película]*. Bill/Phillips e Italo/Judeo Productions.