



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA DE LA NOVELA *SATANÁS* DE MARIO MENDOZA

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA: YANOAD FLÓREZ NARANJO

DIRECTOR Y ASESOR DE TESIS: DR. ISRAEL LEÓN O'FARRILL

PUEBLA, PUE.
NOVIEMBRE 2022

*Esta tesis fue realizada gracias al apoyo del
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT)*

Dedicatoria:

A la memoria de mi padre Norbey Adolfo Flórez

Agradecimientos

Agradezco a mis maestros de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, al Dr. Israel León O’Farrill y a los lectores de mi tesis por guiarme en este proceso, a mis compañeros por enseñarme su cultura, a México por acogerme con solidaridad y al grupo y semillero de investigación Edumedia-3 por formarme y apoyarme en mi desarrollo académico, profesional e investigativo.

Agradezco a mis grandes amigas Reina Isabel Ortega y Dulce María Juárez por motivarme a vivir este sueño de hacer parte de la educación mexicana.

A mi madre Janeth Naranjo por forjarme como soñadora, arriesgada y capaz y a mi hermana Laura Flórez por acompañarme en esta travesía llamada México.

Índice

Introducción	4
CAPÍTULO I.....	6
I.1 Contexto histórico de la masacre de Pozzetto	6
I.2 Contexto literario de la novela <i>Satanás</i>.....	10
I.3 Contexto fílmico de la película <i>Satanás</i>.....	14
I.4 Contexto de la novela gráfica <i>Satanás</i>.....	22
CAPÍTULO II.....	29
II.1 Traducción intersemiótica	29
II.2 Adaptación	36
II.3 Propuesta metodológica	42
II. 3. 1 Tiempo y espacio	47
II. 3. 2 Perspectiva de la trama.....	50
CAPÍTULO III.....	52
III.1 Análisis de la novela <i>Satanás</i> de Mario Mendoza	52
III.2 Análisis de la película <i>Satanás</i> dirigida por Andrés Baiz.....	64
III. 3 Análisis de la novela gráfica <i>Satanás</i> de Mario Mendoza y Keco Olano	101
CAPÍTULO IV	114
I.1 Análisis intersemiótico de la obra literaria <i>Satanás</i> y sus transmutaciones al cine y a novela gráfica	114
Conclusiones.....	123
Referencias.....	126

Introducción

Mi interés por la literatura y los medios me han llevado a estudiar la relación que se entreteje entre ellos. A través del proceso de lectura de obras literarias y de sus transmutaciones a cine y a otros sistemas de signos guiada por el grupo y semillero de investigación Edumedia-3, pude iniciar la búsqueda de una teoría específica que tuviera en cuenta la adaptación de un relato a diferentes medios y lenguajes, en ese sentido hallé los planteamientos de Lauro Zavala, en los cuales esboza las diferentes formas de intertextualidad desde la perspectiva de la traducción intersemiótica. De allí me acerqué a los planteamientos de Robert Stam y José Luis Sánchez Noriega entre otros, quienes han hecho aportes metodológicos sobre el análisis de la adaptación de relatos literarios trasladados al cine. En este marco, abordé el estudio de la traducción intersemiótica a través de la obra literaria *Satanás* de Mario Mendoza, ya que ha sido una novela adaptada al cine y a novela gráfica, lo cual me ha permitido identificar algunos elementos metodológicos para el ejercicio del análisis intersemiótico teniendo en cuenta teorías literarias, audiovisuales y visuales, respetando cada uno de los lenguajes implicados.

Por otra parte, dentro de la literatura contemporánea, *Satanás* es relevante no solo por haber recibido el premio Biblioteca Breve Seix Barral en 2002 sino también por retratar la vida en las urbes y haber llevado un acontecimiento histórico como la masacre de Pozzetto al plano de la ficción. En el ámbito nacional Mendoza es uno de los escritores colombianos más importantes por haber recibido diversos galardones y contribuir con sus obras a la narrativa juvenil a través de la utilización de entornos y personajes que no se alejan de la realidad actual de sus lectores.

De este modo, en el presente trabajo expongo el contexto histórico de la masacre de Pozzetto, es decir los diferentes sucesos de violencia vividos en Colombia en la década de los años ochenta, con lo cual continúo hablando del contexto de creación literaria de la novela *Satanás*, el reto que han asumido los escritores colombianos después de Gabriel García Márquez y el

acercamiento de la narrativa contemporánea a las problemáticas sociales existentes, con lo cual me apoyo en la entrevista que le realicé al Mario Mendoza en el año 2020.

Para referirme a la adaptación filmica también dedico un espacio de este capítulo a conocer parte de la historia del cine colombiano, su nacimiento, su desarrollo y estilos experimentados. Al igual que en la novela gráfica, ya que allí indago elementos que contribuyeron al desarrollo del medio en Colombia, así como los proyectos más relevantes dentro de este género en el contexto nacional.

En el segundo capítulo presento los planteamientos teóricos de la traducción intersemiótica y de la adaptación a partir de los cuales realizo una propuesta metodológica para el análisis individual y comparado de las obras ya nombradas.

Posteriormente analizo la obra literario *Satanás* de Mario Mendoza, la película *Satanás* dirigida por Andrés Baíz y la novela gráfica *Satanás* ilustrada por Keco Olano, un estudio realizado de manera independiente a través de las teorías de la focalización o punto de vista, el espacio y el tiempo, basándome en teorías literarias, visuales y audiovisuales según fuera el caso.

Finalmente hago un análisis comparado de las tres obras anteriormente nombradas con el fin de identificar las diferencias de un relato a otro y de un medio a otro, para determinar los aportes teóricos de la traducción intersemiótica en el estudio de adaptaciones de obras que van de un sistema de signos a otro.

CAPÍTULO I

En este capítulo se presenta el contexto histórico de la masacre de Pozzetto, abarcando específicamente acontecimientos violentos vivenciados en la década de los ochentas en el territorio nacional colombiano. Seguido de esto, se indaga el contexto de producción de la obra literaria, la película y la novela gráfica *Satanás* en los entornos artísticos colombianos de comienzos del siglo XXI, por lo que se evidencian diferentes elementos explorados por la narrativa colombiana contemporánea. Además, se realiza un recorrido por la historia del cine colombiano, sus principales exponentes y problemáticas, así como su proceso de creación en etapas trascendentales como la llegada del sonido, el color y la exploración de planos dentro del filme. Finalmente se aborda la configuración de la novela gráfica en Colombia, sus antecedentes y transformaciones para reconocer la labor de algunos creadores y grupos al contribuir a la construcción y el desarrollo de este género en el país.

I.1 Contexto histórico de la masacre de Pozzetto

La década de los años 80 en Colombia fue una época marcada por la guerra con el narcotráfico y la corrupción administrativa; esto se demuestra con acontecimientos como el proceso de paz fallido con las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y el M19 (Movimiento 19 de abril), las catástrofes naturales, el genocidio de la Unión Patriótica, el asesinato de periodistas, jueces, funcionarios del gobierno y candidatos a la presidencia.

En 1985 ocurre La *Tragedia de Armero*, pese a que existieron avisos de actividad volcánica en la zona, estos fueron omitidos, puesto que evacuar el pueblo significaba grandes pérdidas económicas al tratarse de una de las regiones ganaderas más importantes del país; como consecuencia Armero se cubrió en su totalidad por una avalancha ocasionada después de que el Volcán Nevado del Ruiz presentara actividades, posteriormente se inundaron los cauces de

diferentes ríos de la zona y el lodo arrasó con viviendas, animales y habitantes, dejando como apunta el periódico El Tiempo 25.000 muertos. (“Armero no olvida” 1)

Sin duda, esta ha sido la catástrofe más significativa en el país, dejó a su paso miles de huérfanos, madres que nunca encontraron a sus hijos y personas enterradas en el lodo como la pequeña Omayra de 13 años que duró 3 días sumergida en el barro sin que alguien pudiera salvarla. Episodio que Mario Mendoza recuerda en el capítulo VII de su novela *Satanás*.

Por otra parte, en 1986 se intentó una tregua con las FARC y el M-19, pero estos procesos se ven truncados tras la Toma del Palacio de Justicia realizada por el Movimiento 19 de abril.

La toma del palacio de justicia es otro de los acontecimientos históricos que evoca Mario Mendoza en el capítulo VII de su novela *Satanás*. El 6 de noviembre de 1985 Guerrilleros del M-19 se tomaron el Palacio de Justicia de Colombia, buscando hacer público el incumplimiento del cese al fuego que había pactado el entonces presidente de Colombia Belisario Betancur. Este episodio dejó 94 muertos y 12 desaparecidos. “Hoy, hace 35 años, un grupo de guerrilleros del M-19 se tomó el Palacio de Justicia y durante la retoma, como se llamó al accionar del Ejército, se registraron varios hechos, que aún siguen sin esclarecerse, como la desaparición de 12 personas”. (“Palacio de justicia” 1)

En efecto “en el 2014, la Corte Interamericana de Derechos Humanos condenó al Estado por esas desapariciones, ordenándoles desarrollar todas las investigaciones para establecer la verdad de los hechos, condenar a los responsables y determinar el paradero de las víctimas”. (“A 34 años” 2)

De otro lado, después de varias negociaciones con grupos armados revolucionarios de Colombia emerge la Unión Patriótica; como consecuencia Jaime Pardo Leal se lanza como candidato presidencial junto a Virgilio Barco Vargas del partido Liberal y Álvaro Gómez Hurtado del partido Conservador, saliendo victorioso el liberal Virgilio Barco.

En este sentido, como apunta Melo en *Historia mínima de Colombia*:

En 1986 mataron al director asistente del diario Occidente, Raúl Echavarría, y asesinaron al respetado director de El espectador, Guillermo Cano, cinco días después de que la Corte Suprema suspendiera el tratado de extradición por razones formales. Barco respondió con una guerra total contra el narcotráfico, en la que trató de presentar a Colombia ante la opinión como una víctima de un negocio global, que no podría resolverse sin la colaboración de todos los países, consumidores y productores. (265)

Además, en 1986 tiene lugar la masacre de Pozzetto en la cual un hombre llamado Campo Elías Delgado ocasionó una matanza que ocupó los noticieros nacionales.

Campo Elías Delgado asesinó a una joven de 15 años y a su mamá durante la mañana de ese 4 de diciembre. Después acudió al apartamento donde vivía con su propia madre, a quien también mató e incineró con alcohol y periódicos. Abandonó el edificio alertando a los vecinos de "un incendio" y los seis que tuvieron la mala suerte de abrir sus puertas recibieron disparos fatales. Y pese a todo lo anterior, el hombre tuvo la sangre fría de comer con calma su plato de espagueti, en un conocido restaurante en el barrio de Chapinero, antes de volver a sacar su revólver. Los comensales se lanzaron al piso después de escuchar el primer disparo y solo sobrevivieron los afortunados. (Miranda, párr. 5-8)

Este hecho causó el interés de investigadores como Edwin Orlando Olaya, quien reconstruyó los hechos de la masacre de Pozzetto desde el enfoque de la criminalística, este hombre se hizo preguntas como ¿Campo Elías mató a su madre el mismo día de la masacre de Pozzetto? ¿Lo asesinó la policía o se suicidó después de matar a sus víctimas? ¿Intentó violar a la que fue su estudiante de inglés antes de asesinarla? ¿Campo Elías era un psicópata o solo tuvo un episodio psicótico? Por lo que llegó a diversas conclusiones que desmintieron las versiones anteriores sobre los hechos.

Este hecho tan relevante en la historia de Colombia atrajo la atención del escritor colombiano Mario Mendoza quien publicó su novela *Satanás*, en la cual se revive parte del episodio.

Ahora bien, en Colombia continuaba la guerra contra el narcotráfico; entre 1988 y 1990, Virgilio Barco se enfrentó ante grandes conflictos y una guerra casada con el narcotráfico infundía el pánico en las calles de las grandes ciudades. Como afirma Melo, pusieron bombas en centros comerciales, destruyeron el edificio del DAS (Departamento Administrativo de Seguridad), explotó un avión comercial lleno de pasajeros, asesinaron centenares de policías y de decenas de jueces y funcionarios públicos, añadiendo a todo esto se generó el exterminio de la Unión Patriótica. (266)

Con respecto a esta década de violencia, el escritor colombiano Mario Mendoza en la entrevista *Mendoza y su novela Satanás* realizada por Yanoad Flórez, apunta que en los años ochenta llegaron todos los asesinatos de los líderes sociales de izquierda, mataron a Carlos Pizarro, a Bernardo Jaramillo, a Pardo Leal, a Galán entre otros, y empezó el exterminio de la UP (Unión Patriótica) por un sistema represivo, una corrupción generalizada, donde además murieron profesores universitarios baleados en la mitad del conflicto. (“Mario Mendoza y su novela *Satanás*” 00:53:54-60)

En este sentido fue una época violenta que permeó a miles de colombianos y estos son algunos episodios de consideración relevantes para construir el contexto histórico de la masacre de Pozzetto, ya que fue uno de los acontecimientos en el que se basó Mario Mendoza para escribir su novela *Satanás*. Lo cual, además evidencia que la década de los años ochenta en Colombia se alimentó de violencia política, económica y social, aspectos que más adelante se verán reflejados en el cine, la literatura, el cómic, entre otras formas de arte colombiano.

I.2 Contexto literario de la novela *Satanás*

En el contexto literario colombiano de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI emergieron escritores como Santiago Gamboa, Héctor Abad Faciolince, William Ospina, Piedad Bonnett, Evelio Rosero, Laura Restrepo y Mario Mendoza, entre otros autores colombianos que empezaron a hablar desde las problemáticas sociales que estaba viviendo el país en aquella época. Como afirma Felipe Oliver en su texto *Después de García Márquez: tres aproximaciones a la novela urbana colombiana*:

Mientras García Márquez construyó su particular universo narrativo en los espacios más remotos –pueblos tropicales, llanos desérticos, aldeas costeñas, los nuevos narradores han decidido explorar esa otra Colombia que al premio Nobel nunca le interesó. En el país cafetalero no todo es espacio “mítico” en el que aún sobreviven los prodigios desterrados por la razón occidental. Colombia también es Bogotá y Medellín, y las características inherentes de cualquier metrópoli: el crimen, la contaminación, la corrupción, la drogadicción, la segregación y todas las demás “ión”. Y lamentablemente también habrá que añadir que Colombia son los sicarios (sobre todo en Medellín), la guerrilla, los paramilitares y el narcotráfico. [...] El resultado final es el mismo: trátase de Medellín o Bogotá, estas obras han salido de Macondo para ingresar en McOndo, como genialmente llamaron los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez a nuestro escenario cultural contemporáneo. (47-48)

Entonces, la noción de McOndo es una constante en la narrativa contemporánea de Colombia; para Ingrid Zúñiga Enríquez en su ponencia *La nueva generación de escritores colombianos: bajo la sombra de García Márquez* “La literatura colombiana no nace ni muere con Gabriel García Márquez” (148). Ya que esta amplia generación de escritores sacó a los personajes a la urbe para mostrar el desamparo, la pobreza, la violencia, la prostitución, el acoso, el caos, los estilos de vida, las formas de vestir y de comportarse impulsadas por el narcotráfico que trajo consigo una cultura

narco. Todo lo anterior cambia el realismo mágico por un realismo degradado que retrata el presente de toda una sociedad.

Con respecto a la nueva generación de escritores colombianos de la que se viene hablando, Mendoza dice:

En Colombia hemos vivido la violencia, no solo la violencia política de los cincuentas en adelante que fue un estallido; la muerte de Jorge Eliecer Gaitán, el frente nacional, donde el poder se lo pasaban unos cuantos en las estructuras oligárquicas sino también la entrada del narcotráfico, donde tenemos los cárteles más famosos del mundo, eso significa, sicarios y matones. Entonces, ¿Cómo hacíamos los narradores de los noventas para entrar a esa sociedad? íbamos a entrar ¿Desde dónde? ¿Desde lo light? ¿Desde lo políticamente correcto? No, había que entrar a esa sociedad tan convulsa y tan terrible con una literatura muy potente y había que tener un pulso firme y había que tener coraje, y eso implicaba muchas veces que se nos fueran en contra. A mí se me fueron en contra los evangélicos apenas salió *Satanás*, se me fue en contra una cantidad de gente que se sintió muy agredida con esa novela, prohibieron el libro, lo censuraron en muchos colegios, ¿qué hacemos? Eso es lo que hay que hacer, hay que irnos con fuerza. Lo terrible hubiera sido lo contrario, que con cárteles y con asesinatos y con una violencia de género como la nuestra, nos hubieran preguntado internacionalmente después y ¿ustedes los colombianos qué hicieron? ¿Dónde está su literatura? Y nosotros hubiéramos salido con cosas tibias, temerosas, dubitativas, acobardados, con miedo, no, nosotros no tuvimos miedo, nosotros entramos duramente, y yo creo que eso tiene un precio y el precio es que buena parte de las estructuras sociales se sienten amenazadas por esa literatura, pues que se sientan amenazadas ¿Qué hacemos? (“Mario Mendoza y su novela *Satanás*” 00:48:54-49:19)

Ahora bien, en cuanto a los escritores contemporáneos colombianos, Mendoza dice que hay diferentes frentes estéticos como el de Juan Gabriel Vásquez, Piedad Bonnett o Laura Restrepo, quienes tienen su propia búsqueda.

El mundo de Macondo, un mundo tan extraordinario que nos dio un Premio Nobel de literatura por su perfección estética, es de alguna manera lo real maravilloso, hay una sublimación de la belleza y hay una América Latina que está allí desde lo real maravilloso, pero los noventa fueron una explosión en los barrios, los ritmos, la música, los carteles. Entró una estética mafiosa, una política corrupta. [...] ¿Cómo enfrentar esa América Latina y esa Colombia desde Macondo? Era imposible, nosotros ya éramos narradores urbanos, crecidos en las grandes ciudades, metidos en la mitad de una tecnología, de unas redes, de unos computadores, de una información que corría veloz, de una política corrupta, de una guerrilla que ya se había tomado en los ochenta prácticamente, el centro del poder que era la plaza de Bolívar, que era el Palacio de Justicia, entonces ¿Yo cómo hago desde Macondo para narrar la toma del Palacio de Justicia? me queda imposible [...] Había que entrar desde lo degradado, por eso se llamó realismo degradado, porque nosotros entrábamos desde la cloaca, desde abajo [...] El que se sienta fastidiado o agredido por una literatura tan violenta, pues no nos puede culpar a nosotros, tiene que culpar a la violencia de esa sociedad, nosotros no generamos esa violencia. (“Mario Mendoza y su novela *Satanás*” 00:51:43-45:17)

De allí que la ciudad y la vida en la urbe estén presente en novelas como *Satanás* (2002) y *La Virgen de los sicarios* (1994), puesto que los autores de literatura colombiana contemporánea van de la historia a la ficción, como lo hace Santiago Gamboa en *El síndrome de Ulises* (2005), en *Volver al Oscuro Valle* (2016) y en *La vida Feliz de un Joven Llamado Esteban* (2000), obras en las que no se escapa algún acontecimiento del contexto histórico colombiano entremezclado con el universo ficticio de cada novela.

En otro orden de ideas, es válido traer a colación algunos de los premios de literatura que han ganado escritores colombianos, como el Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez otorgado por el Ministerio de Cultura de Colombia a través de la Biblioteca Nacional. Este galardón lo obtuvo el colombiano Luis Noriega con su obra *Razones para Desconfiar de sus*

Vecinos en 2016, del mismo modo, escritores como Guillermo Martínez de Argentina, Alejandro Morellón de España y Magela Boudoin de Bolivia entre otros, han recibido este reconocimiento desde el 2014.

Por otra parte, el Premio Nacional de Literatura de Colombia que se entrega anualmente desde el año 2002 lo han recibido escritores colombianos como Germán Espinosa, Jairo Aníbal Niño, Jorge Eliécer Pardo, Laura Restrepo y Mario Mendoza en 2011 entre otros.

De otro lado está el Premio Nacional de Novela creado en 2014 que se alterna con el Premio Nacional de Poesía, los dos liderados por el Ministerio de Cultura de Colombia, que tiene dentro de sus ganadores al escritor Evelio Rosero con su novela *La Carroza de Bolívar* (2012), Octavio Escobar Giraldo con *Después y antes de Dios* (2014), Roberto Burgos Cantor con *Ver lo que Veo* (2017) y Julio Paredes con *Aves Inmóviles* (2019).

Otro de los Galardones en lo que Colombia ha sido victoriosa es el Premio Alfaguara, creado en 1965, ganado por escritores como Laura Restrepo con su novela *Delirio* (2004), Jorge Franco con *El Mundo de Afuera* (2014), Juan Gabriel Vásquez con su obra *El Ruido de las Cosas al Caer* (2011), con aceptación internacional, una obra vendida en 29 países y que además ha obtenido el premio English Pen Award en 2012, Gregor Von Rezzori en 2013 e IMPAC Dublin en 2014. (Premio Alfaguara, “Todos los ganadores”)

Sin olvidar el Nobel de Literatura de 1982 atribuido a Gabriel García Márquez, sin duda el más importante hasta ahora en toda la historia de la literatura hispanoamericana.

Del mismo modo, el Premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral, obtenido por Mario Mendoza en 2002, tiene como principal misión estimular a los escritores jóvenes para que se incorporen al movimiento de renovación de la literatura europea e hispanoamericana actual. En ese marco, diferentes autores latinoamericanos han obtenido este reconocimiento, por ejemplo,

Mario Vargas Llosa de Perú, con (*La Ciudad y los Perros* 1963), por otra parte Vicente Leñero, con (*Los Albañiles* 1964), Carlos Fuentes, con (*Cambio de Piel* 1967), Jorge Volpi, con (*En Busca de Klingsor* 1999) y Elena Poniatowska, con (*Leonora* 2012), todos de México, sin olvidar a Guillermo Cabrera Infante con (*Tres Tristes Tigres* 1965), y a Nivaria Tejera, con (*Sonámbulo del Sol* 1972) los dos de Cuba, de otro lado, Adriano Gonzáles León de Venezuela, con (*País Portátil* 1969), Gonzalo Garcés, con (*Los Impacientes* 2000) y Guillermo Sccomano, con (*El Oficinista* 2010) de Argentina, Mauricio Electorat de Chile, con (*La Burla del Tiempo* 2004), Gioconda Belli de Nicaragua, con (*El Infinito en la Palma de la Mano* 2008), y Mario Mendoza de Colombia con su novela (*Satanás* 2002). (Editorial Seix Barral, “La literatura” 1-4)

Como se vio anteriormente, ningún otro escritor colombiano ha sido ganador de tal premio, lo cual ubica al escritor Mario Mendoza en un lugar importante dentro de la literatura contemporánea de habla hispana.

Ahora bien, todos estos premios y los que aquí no refiero han sido y son parte del impulso en el que se apoyan los nuevos escritores colombianos, ya que al ser ganadores no solo obtienen un apoyo económico y la posibilidad de continuar publicando, sino también un apoyo publicitario y además la posibilidad de traducir sus obras a otros idiomas, con lo cual tienen un alcance internacional inimaginable.

I.3 Contexto filmico de la película *Satanás*

Para hablar del contexto filmico colombiano, sus inicios e historia en general me apoyaré en una serie de documentales llamados *Historia del Cine Colombiano* compuesto por 14 capítulos realizados por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano que se encuentran en YouTube.

La historia del cine en Colombia inicia en 1897 con la llegada de los hermanos Doménico que arriban con cámaras alemanas a Panamá, lo que hasta 1903 fue territorio colombiano. Estando

en Panamá emprendieron un viaje hasta Bogotá donde empezaron a hacer cine en el Gran Salón Olympia. La llegada del cine sin duda cambió las costumbres del pueblo bogotano, puesto que solo unos privilegiados podían pagar los boletos para ver las proyecciones de frente a la pantalla y quienes pagaban un menor valor podían ver las proyecciones detrás de la pantalla, por lo cual era frecuente que llevaran algunos espejos para poder leer los textos. (“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 1”)

En los inicios del cine en Colombia se filmaban procesiones, carnavales y otros acontecimientos relevantes como la Batalla de las Flores, por lo que más familias empezaron a involucrarse en el mundo del cine, los hermanos Acevedo, por ejemplo, se asociaron con los Doménico y algunos mexicanos interesados en dicho proyecto. Estos desarrollaban su trabajo de manera artesanal, empírica y sin copia, razón por la cual no existen fotogramas de muchas películas realizadas en los inicios del cine en Colombia.

En los años 20 se produjeron algunos largometrajes como *María* (1922), adaptación de la novela de Jorge Isaac que generó una ola de transmutaciones de obras literarias a cine, como *Aura y las Violetas* (1924), una obra escrita por José María Vargas Villa, quien aprobó la realización del filme, aunque años después tras la gran acogida de la película decidió reclamar sus derechos como autor. Otros ejemplos similares son *Bajo el Cielo Antioqueño* (1925) y *Nidos de Cóndores* (1926), los cuales contaron con gran público. (“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 1”)

Así, la relación cine y literatura como es evidente se establece desde la llegada del cine a Colombia. La pantalla grande no solo ha adaptado cuentos y novelas sino también poemas, canciones, cómics y leyendas.

Por ejemplo, la primera película que se consideró una adaptación literaria en Colombia se llamó *Tierra Caucana* (1921), donde se tomaron unos poemas de Ricardo Nieto y se adaptaron a la narración. (“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 2”)

Ahora bien, los Doménico abandonaron la industria cinematográfica para dedicarse a los noticieros después de que una de sus últimas películas no tuviera acogida por el público. El cine nacional colombiano empezó a imitar las producciones estadounidenses y con la influencia italiana de los Doménico, Colombia aún no contaba con una identidad fílmica que lo caracterizara. Hubo intentos de diversos largometrajes que no tuvieron respaldo de los espectadores, puesto que el cine estadounidense llegó al país acaparando las salas en las que se proyectaban las películas. Como consecuencia las producciones colombianas tuvieron menos espacio, dado que se limitaban las funciones para darle prioridad al cine más taquillero, al cine de acción y comedia estadounidense. (“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 3”)

De allí que sea relevante decir que, en la llegada del cine a Colombia, las producciones cinematográficas fueron patrocinadas por los mismos productores que empezaron a ver en el cine una expresión de arte que valía la pena desarrollar en el país, con pocos recursos y poca experiencia se aventuraron producciones como *Guerras de Oro* (1926), una película que abordaba el papel de Estados Unidos en la separación de Panamá y los sentimientos de los colombianos con respecto a dicho acontecimiento, por esto EE.UU recomendó que no fuera presentada en Colombia y hasta el momento como muchas otras producciones está perdida casi en su totalidad. (“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 3”)

En 1926 apareció el cine sonoro, lo cual causó un gran desplome para los productores de cine en el país, fue una década sin realización cinematográfica. La falta de recursos y tecnología, así como las técnicas y temáticas alejadas del cine extranjero hacían ver imperfecta y anacrónica la propuesta nacional. Sumado a esto los impulsos por imitar al cine europeo fueron algunas de las causas del distanciamiento del cine colombiano y su público. (“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 4”)

Tras este golpe, el cine colombiano resistió y regresó con un contenido político, se empezó a desarrollar un cine con respecto a la nacionalidad, el concepto de ser colombiano, defender las costumbres y las tradiciones. De allí, se realizan películas sonoras como *Allá en el Trapiche* (1943), *Sendero de Luz* (1945) y *El Bogotazo* (1948), esta última registra el asesinato del líder social Jorge Eliécer Gaitán con ayuda de algunos camarógrafos cubanos. Sin embargo, un estadounidense que llegó con el objetivo de revelar el material, decidió llevárselo sin traerlo de regreso, por lo que las tomas con las que se contaron en ese momento fueron únicamente las realizadas por aquellos cubanos. (“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 5”)

Desde otro punto, la llegada de la televisión a Colombia con la dictadura de Rojas Pinilla marcó la injerencia del cine colombiano y añadido a esto, todo lo que aportaba la modernidad con el desarrollo de alta tecnología permitió que se diera una transición entre las viejas técnicas de hacer cine y las nuevas herramientas. El cine se empezó a tomar en serio por lo que contrataron franceses, cubanos, entre otros extranjeros expertos en sonido e imagen para la realización de propaganda política. (“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 6”)

En la década de los sesenta y setenta las producciones partieron del ambiente colombiano para crear algo diferente, un nuevo rumbo que gestó el cine político e independiente, lo cual marcó la denuncia. También se representaban las diferencias entre las clases sociales y las necesidades económicas como en el caso del *El Zorrero* (1962) de Alberto Mejía Estrada. Del mismo modo, el cine empezó su labor etnográfica marcado por un proceso con la comunidad, uno de los casos fue Gabriela Samper y su trabajo cinematográfico *El hombre de la sal* (1969), sin embargo, de la censura no se escaparon producciones como *El oro es triste* (1972), que fue prohibida por razones políticas. (“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 6”)

Sin olvidar la guerra del liberalismo y el conservatismo en 1953, lo que fue apenas un comienzo de la violencia vivida por el pueblo colombiano y que, por supuesto ha permeado las diferentes artes incluyendo al cine, el cómic y la literatura.

Con todo lo anterior se empezó a explorar los movimientos de cámaras y con ello los diferentes planos, lo que resolvió en parte los límites espaciales y temporales que tenía el cine en el país. Las sensaciones que produjeron estos nuevos trabajos audiovisuales se intensificaron al realizar movimientos que nunca se habían experimentado en el cine colombiano.

Después de esto, se generó una oleada de productos que produjeron interés en estudiosos y creadores, revistas, talleres de guion, fotografía, montaje y cineclubes en las diferentes ciudades de Colombia, así como la crítica cinematográfica, lo que dio un nuevo aire al desarrollo del cine en Colombia y además fortaleció la historia del cine colombiano. (“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 8”)

El "sobreprecio" se creó en 1972 y fue manejado por la Corporación Financiera Popular y el Fondo de Fomento Cinematográfico al pie de la letra económica: recaudar el impuesto para prestar a los largometrajes. Los costos se dejaron al libre albedrío de una junta de calidad que calificaba aparte el montaje y la edición (siendo sólo sinónimos) [...] Contra lo que se piensa, la culpa de la calidad, casi en su totalidad, es del gobierno, no de los cortos mismos, porque el estímulo que se creó para protegerlos como lo que son (escuelas de cine) no pasó de ser una ayuda económica, que ha caído en malas manos, y unas leyes que se establecieron para su desarrollo y evolución hacia el largometraje que sí se publicaron no se han controlado jamás. (Laguado, párr. 3)

En este orden de ideas, la ley y el proyecto "sobreprecio" exigió proyectar una película de cortometraje antes de un largometraje extranjero, se cobró una tasa en las entradas al cine y después se entregó a los productores, esto creó una bonanza personal donde la junta encargada de

seleccionar las producciones que eran aprobadas en "sobreprecio" construyó un monopolio que aprobaba películas sin estructura y realizadas a partir de recortes de otras ya hechas, lo cual deterioró la forma y la imagen del cine colombiano, lo abarató y lo prostituyó. (“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 12”)

Años después “El Estado creó la entidad FOCINE (1978-1993). Un fondo de préstamo para hacer largometrajes que propició el aumento de la producción cinematográfica desde géneros más diversos.” (Cristancho 5). Pero ninguna película y ningún productor pudo pagar el FOCINE, puesto que no existían los medios de distribución y debido a esto los productores quedaron endeudados con el Estado hasta el punto de poner en riesgo propiedades privadas como sus casas. (“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 12”)

Más adelante, en el 2003 se creó la Ley de Cine, de la cual nació el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico: “Es un fondo parafiscal creado por la Ley que sirve, al igual que una cuenta bancaria, para recibir todos los dineros recaudados a través de una cuota parafiscal por parte de los exhibidores, distribuidores y productores como resultado de la exhibición de obras cinematográficas en el territorio nacional”. (*La ley de cine para todos* 7)

Entonces se impuso a los exhibidores una contribución parafiscal de 8.5% de los ingresos exclusivamente de películas extranjeras, porcentaje que también debían pagar los distribuidores. Del mismo modo, los productores de películas colombianas debían descontar un 5% de sus ingresos por taquilla y los tres casos de contribución se reinvirtieron en el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. (*La ley de cine para todos* 17)

La ley 814 de 2003 en su artículo 16 ° modificado por el artículo 195° de la ley 1607 de 2012 dice que:

Los contribuyentes del impuesto a la renta que realicen inversiones o hagan donaciones a proyectos cinematográficos de producción o coproducción

colombianas de largometraje o cortometraje aprobados por el Ministerio de Cultura a través de la Dirección de Cinematografía, tendrán derecho a deducir de su renta por el periodo gravable en que se realice la inversión o donación e independientemente de su actividad productora de renta, el ciento sesenta y cinco por ciento (165%) del valor real invertido o donado. (*La ley de cine para todos* 8)

Estas han sido algunas de las estrategias del gobierno para apoyar la producción de cine, ya que con ello se generó incentivos a la inversión. La ley abarca desde la protección al patrimonio audiovisual, hasta el desarrollo tecnológico, la distribución de las películas, los productores y la formación de los mismos. (*La ley de cine para todos* 5)

Con todo esto, lo anterior es relevante para aproximarse a los diferentes procesos por los que ha pasado el cine colombiano y por consiguiente hablar de la representación de la violencia en este medio.

La revisión de las formas de aproximación del cine nacional a la temática de la violencia urbana evidenció, en primer lugar, las múltiples facetas que este tema puede llegar a tener. El hecho de que se puedan agrupar no está señalando que todas las películas, incluyendo las que no hacen parte de este artículo (alrededor de treinta y cinco), utilicen los mismos métodos y decisiones en la construcción cinematográfica. Por el contrario, el abordaje que se plantea desde cada película es diferente en cada caso, y sustenta la variedad de posibilidades que el entorno violento de los centros urbanos en Colombia, plantea para la creación de obras cinematográficas. (Rojas 76)

De allí, que películas como *Rodrigo D: no futuro* (Gaviria, 1990), *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1998), *La primera noche* (Restrepo, 2003), en *Sumas y restas* (Gaviria, 2004) la violencia urbana sea una temática recurrente representada y abordada desde diferentes focalizaciones y con estrategias narrativas disímiles. En esta lista de películas cabrán muchas otras, sin embargo, es pertinente traer a colación a *Satanás* (Baíz, 2007) que desde un hecho histórico como la masacre de Pozzetto también evidencia una Bogotá violenta. Así mismo, en *Los colores de la montaña*

(Arbeláez, 2010) desde el ámbito rural se representa a campesinos adultos y niños que conviven con los grupos armados.

En este mismo orden de ideas, un hito en el devenir de Colombia fue el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948, hecho que generó un imaginario traumático de país ya que se consideraba el candidato presidencial del pueblo, por lo que alrededor de él surgieron películas como *Canaguaro* (Kuzmanich, 1981), *Confesión a Laura* (Osorio, 1990) *Cóndores no entierran todos los días* (Norden, 1983), *Un tigre de papel* (Ospina, 2009) entre otras que evocan dicho acontecimiento. (Botache 234)

Es evidente que, más allá de las críticas basadas en el hecho de recurrir a la violencia para escribir literatura, producir cine y crear cómic en Colombia, los artistas de este país no son ajenos a su contexto, y lejos de caer en estereotipos, asumen su rol con compromiso y responsabilidad. La violencia se convierte en el lugar común de las diferentes artes colombianas ya que es el entorno en el que se vive, por lo cual el cine, la literatura y las demás expresiones artísticas están permeadas por ella. Lo anterior no contradice el hecho de que la violencia haya eclipsando otros momentos y hechos de la historia colombiana como la bonanza cafetera, la lucha de las comunidades indígenas y su cosmovisión, la cumbia y el folclor colombiano con Totó la Momposina, la música del pacífico, la historia de los afrocolombianos raizales, palenqueros y demás. Por lo que se rescata *El abrazo de la serpiente* de Ciro Guerra (2015), película en la cual se reflexiona el “auge del oro blanco” o “auge del caucho” en el Amazonas colombiano y peruano en el que se ocasionó la destrucción de diferentes comunidades indígenas que habitaron dicho territorio, es decir que dentro de las temáticas se va alternando entre la violencia urbana y la violencia rural.

Así, evocar por medio del cine un episodio como el asesinato de Jorge Eliezer Gaitán, la masacre de Pozzetto o los Falsos positivos de Soacha, es llevar hechos reales al plano de la ficción “las obras cinematográficas que *reconstituyen* el pasado, se refiere más a cómo era o es la sociedad

que las ha realizado, a su contexto, que al hecho histórico o referente que aparentan reconstruir” (Botache 223). Puesto que los hechos se evocan a través de la subjetividad del guionista, del director, del actor, etc.

Con referencia a la verdad histórica, Jorge Prudencio Lozano Botache en su texto *Rasgos del cine histórico. Reflexión desde el cine colombiano*, retoma las palabras de Fernández:

Así la cuestión fundamental no es si el cine falsea, trivializa u obstaculiza a la verdad histórica, porque el cine no es la historia, sino solo una manifestación o testimonio de la misma o, incluso, una herramienta para conocerla y, en cuanto herramienta, debe ser sometida a un severo proceso de crítica, al igual que ocurre con las demás fuentes históricas. (236)

Para concluir, aunque el problema que se revisa no es si el cine o la literatura hacen o alimentan la memoria histórica del país, es pertinente traerlo a la mesa, dado que las diversas expresiones artísticas desarrolladas por colombianos, están permeadas de hechos y acontecimientos que han marcado la historia nacional por medio de la violencia en sus diferentes dimensiones; terrorismo, secuestro, corrupción, feminicidios, sicariato, delincuencia común, extorciones, desapariciones, tortura, narcotráfico, paramilitarismo, desplazamiento forzado, violaciones sexuales, falsos positivos, entre muchas otras que hacen parte de esta lista.

I.4 Contexto de la novela gráfica *Satanás*

Para hablar de novela gráfica es necesario partir de un ámbito general e internacional de la historia del cómic, sus diferencias y similitudes, con ello poder llegar al contexto colombiano.

En este orden de ideas, Jódar Andrés Romero en su artículo *Comic Books and Graphic Novels in their Generic Context. Towards a Definition and Classification of Narrative Iconical Texts*, dice:

Los cómics y las novelas gráficas pertenecen a un vasto grupo de textos que emplean un lenguaje icónico para transmitir un mensaje y producir un evento comunicativo. En estos textos se destaca la iconicidad del lenguaje escrito al subrayar su carácter gráfico, de modo que las palabras se convierten en iconos que pueden ser modelados para añadir elementos paralingüísticos al texto. (132)¹

Así, la novela gráfica fusiona el formato de cómic y de la novela tradicional, en la cual desarrolla una historia mediante viñetas, por medio de planos y ángulos, como en el cine y la televisión, se sugiere, se transmite, se representa el tiempo, el espacio y las acciones de los personajes, lo que le permite ser un medio iconocinético, es decir que cuenta con una serie de técnicas a través de las cuales se puede representar el movimiento por medio de una imagen fija.

Del mismo modo, utiliza la elipsis tomada de la narrativa literaria, y el texto escrito en una cartela que es la voz del narrador donde se pueden realizar especificaciones del tiempo que ha transcurrido, de allí que el texto cumpla una función de relevo en relación con las viñetas y la imagen.

En este punto conviene tener presente la advertencia de Tzvetan Todorov de que “un nuevo género es siempre la transformación de uno anterior, o de varios: por inversión, por desplazamiento, por combinación” (2000: 197). La novela gráfica es claramente una transformación del cómic. Sin embargo, aunque comparten el mismo lenguaje icónico, se puede decir que los cómics y las novelas gráficas son esencialmente diferentes en el uso del tiempo narrativo. Este hecho permite que las novelas gráficas exploren y creen estructuras narrativas más complejas. (Romero 132)²

¹ Comic books and graphic novels belong in a vast group of texts which employ iconical language to deliver a message and produce a communicative event. In these texts, the iconicity of written language is foregrounded by underlying its graphic nature, so that words become icons that can be modelled in order to add paralinguistic elements to the text (Romero 132).

² At this stage, we should bear in mind Tzvetan Todorov's warning that “a new genre is always the transformation of an earlier one, or of several: by inversion, by displacement, by combination” (2000: 197). The graphic novel is clearly a transformation of the comic book. However, although they share the same iconical language, comic books and

Ahora bien, otra de las discusiones que se han debatido en relación con el cómic y la novela gráfica se da con relación al nacimiento de la segunda, se sugiere que este paso se dio por razones editoriales; en los inicios de la novela gráfica existió una estrategia comercial para reconquistar segmentos de mercado que se creyeron perdidos, ya que como afirma Santiago García en la entrevista *Con la novela gráfica, los autores somos los dueños de nuestra obra y pasamos a trabajar dentro de un modo literario*, realizada por Martín Ivan: el “cómic no sólo es un medio integrado por la forma artística, sino también por las editoriales, las redes de distribución, sus diferentes puntos de venta al público, por las variaciones de los formatos en que se ha presentado a los lectores y por la actitud de los autores” (Martín 242). De ahí que se considere importante preguntarse ¿Cómo vender a mayor precio un producto que el cliente está acostumbrado a comprar por muy poco dinero? Los principales compradores del cómic en la década de los setenta y ochenta en España, por ejemplo, fueron los niños. Como consecuencia: “los editores que sólo querían seguir vendiendo los mismos cómics de aventuras, románticos y de humor, buscaron fórmulas como publicar libritos un poco más gruesos para cobrar más caro” (Martín 242). Pero ¿cómo hacer que las personas pagaran el triple de lo que valía un cómic?

En consecuencia se generaron varias estrategias, una de ellas fue publicar novelas gráficas, en ese momento cómics en formato de libro con una portada más fina, lo que después tuvo mayor diferenciación en aspectos más profundos que la extensión y la presentación, es decir en su contenido, incluyendo con ello temas históricos, raciales, económicos, sociales, entre otros, puesto que al cambiar de público como ocurrió en España, también cambiaron los intereses, jóvenes y adultos buscaban temas como la música, el cine y la literatura, lo que hizo que hacia el año 2000 la novela gráfica empezara a cobrar fuerza. (Martín 430)

graphic novels may be said to be essentially different in their use of narrative time. This fact allows graphic novels to explore and create more complex narrative structures (Romero 132).

Por otra parte, más allá de la industria editorial, vale citar algunas de las diferencias entre el cómic y la novela gráfica, ya que es importante dejar claro que no son lo mismo, aunque pertenezcan a una misma expresión gráfica.

Partiendo del romance griego y la novela de aventuras de la vida cotidiana, establecí una distinción genérica entre el cómic y la novela gráfica (Romero-Jódar 2006: 103-04). Básicamente, el cómic se apoya en el cronotopo del romance griego, en el que, según Bajtín, el personaje “sigue siendo la misma persona [después de sus aventuras] y emerge... con su identidad absolutamente inalterada” (1988: 105). Es decir, los personajes de los cómics no se ven afectados por el paso del tiempo y sus identidades permanecen estáticas. Por el contrario, la novela gráfica se basa en el cronotopo de la novela de aventuras de la vida cotidiana. Según Bajtín, este tipo de novela “representa solo los momentos excepcionales, completamente inusuales de la vida de un hombre, momentos que. . . conforman la imagen definitiva del hombre, su esencia, así como la naturaleza de toda su vida posterior” (1988: 116). Los personajes de las novelas gráficas sufren el paso del tiempo que transforma su identidad y su comportamiento, convirtiéndolos en seres distintos a los que iniciaron en la narración. Por lo tanto, el cambio de personajes y la progresión del tiempo narrativo son los dos conceptos básicos que se puede decir que definen las novelas gráficas en contraste con los cómics. (Romero 132)³

Con todo lo anterior, es pertinente indagar en el contexto del cómic y la novela gráfica en Colombia, hablar de los proyectos editoriales más representativos, los autores y las temáticas que han

³ Starting from the Greek romance and the adventure novel of everyday life, I established a generic distinction between the comic book and the graphic novel (Romero-Jódar 2006: 103-04). Basically, the comic book relies on the chronotope of the Greek romance, in which, according to Bakhtin, the character “keeps on being the same person [after his or her adventures] and emerges . . . with his identity absolutely unchanged” (1988: 105). That is, characters in comic books are not affected by the passing of time, and their identities remain static. By contrast, the graphic novel relies on the chronotope of the adventure novel of everyday life. According to Bakhtin, this kind of novel “depicts only the exceptional, utterly unusual moments of a man’s life, moments that . . . shape the definitive image of the man, his essence, as well as the nature of his entire subsequent life” (1988: 116). Characters in graphic novels suffer the passing of time as it transforms their identity and behaviour, turning them into different beings from those that started the narrative. Thus, character change and narrative-time progression are the two basic concepts that may be said to define graphic novels in contrast to comic books (Romero 132).

experimentado los ilustradores colombianos, teniendo en cuenta las influencias extranjeras en la producción de los primeros cómics en el país y por último referirme a la novela gráfica *Satanás*, otra adaptación de la obra literaria *Satanás* de Mario Mendoza.

Para empezar, Daniel Jiménez Quiroz en su texto *Páginas en emergencia: un itinerario de la novela gráfica en Colombia*, afirma que aunque puede haber destellos y anécdotas previas, se considera que el primer cómic aparece en Colombia en la década de los años veinte del siglo pasado, de la mano de Adolfo Samper con *Mojicón*, una tira publicada en el periódico bogotano *Mundo al Día*, *Mojicón* estaba calcado de un trabajo original llamado *Smitty*, publicado por Walter Berndt a principios del siglo XX en los Estados Unidos. El cómic de Samper fue el primer paso en la producción de cómics en manos colombianas y, en cierta medida, un irreemplazable primer instante que marcaría la travesía de muchos cómics nacionales a lo largo del siglo. (50)

Durante muchos decenios los autores colombianos como ocurrió con el cine imitaron las formas y contenidos extranjeros limitándose a sus modelos, personajes, situaciones y giros narrativos que pudieran funcionar dentro de esa concepción de lo que debía o se entendía que podía ser el cómic en esas otras regiones del mundo. Sin embargo, entre los años cuarenta y ochenta se puede percibir una ambición creativa subsidiaria de lo que sucedía en Europa o los Estados Unidos sin un ánimo específico de querer corresponder a relatos de resonancia local. (Quiroz 50)

Los autores construyeron sus obras bajo la influencia de referentes estadounidenses y europeos, pero esto cambió paulatinamente con la publicación de cómics en revistas o fanzines distribuidas por las ciudades más grandes de Colombia, lo que condujo a la exploración de relatos que incluyeron aspectos del contexto nacional colombiano acercando más al público local.

Algunos de los trabajos más distintivos fueron los de un grupo de autores que emergió de publicaciones como Acme, TNT, ¡Agente NaranJa! y SudaKa Comix. Publicaciones en las que

reunieron distintos nombres y estilos a modo de antología, lo cual se convirtió en un elemento que dio pie a lo que sería la edición de novelas gráficas en Colombia.

Con respecto a la mediación entre artistas y lectores, diferentes editoriales tradicionales, así como otras que ya publicaban libros de fotografía y de arte decidieron ampliar el espectro de sus publicaciones por medio de cómics y narrativas que incluían el dibujo, de allí que del 2010 al 2013 aparezca una oleada de autores con un nuevo ánimo creativo y editorial tras las posibilidades que surgieron a través de la novela gráfica como formato. (Quiroz 50-53)

De allí, la prensa y los mismos lectores presentaron mayor atención a las publicaciones del cómic colombiano como en el caso de *Raquel y el fin del mundo*, de Mariana Gil Ríos; *Gabo: memorias de una vida mágica*, con guion de Óscar Pantoja y dibujos de Felipe Camargo; Tatiana Córdoba y Miguel Bustos; sin olvidar *Los once*, primer cómic editado por Laguna Libros en 2014; Un cómic sobre los hechos de la toma y la retoma del Palacio de Justicia en 1985; o *Rulfo: una vida gráfica*, de Óscar Pantoja y Enrique Camargo en la editorial Rey Naranjo; la novela gráfica *Satanás* de Keco Olano y Mario Mendoza publicada en 2018 por la editorial Planeta Cómic, entre otras. (Quiroz 54-55)

Dentro de los eventos que hacen que el cómic adquiera cada vez más fuerza en Colombia se encuentra el *Universal Comics* que se desarrolla en la ciudad de Cali o *Cómic Sin Fronteras* una iniciativa que se lleva a cabo en el municipio de Risaralda, donde uno de sus fundadores, Nelson Zuluaga lleva diferentes talleres de dibujo hasta los barrios más golpeados por la violencia actualmente. También se han hecho lanzamientos de diferentes trabajos como la novela gráfica *La Loma de la Cruz* del artista caleño Warner Wallis, la segunda obra impresa con el apoyo y la gestión de Cómic Sin Fronteras, así como *Prestidigitación* Cómics e Ilustraciones de Gabriel Trejos Duque.

Existen diferentes autores que alimentan el cómic colombiano como Álvaro Vélez, dibujante destacado por apoyar la Gacetilla ROBOT y la serie de *Cuadernos Gran Jefe* que inició en 2004, además autor de los diarios de *Truchafrita* una serie de cómics sobre cómics e historietas autobiográficas, uno de los trabajos que referencia a Colombia y Latinoamérica.

Otro de los autores colombiano es Pablo Guerra, él aborda la temática documental y junto con el Centro Nacional de Memoria Histórica lanzaron dos cómics documentales involucrando a dos comunidades víctimas del conflicto armado colombiano para contar sus historias por medio de globos y viñetas. Una de ellas *Sin Mascar palabra, por los caminos de Tulapas* y la otra *La Palizúa, ustedes no saben cómo ha sido esta historia*, las dos con guion de Pablo Guerra y dibujo de Camilo Vieco.

Otras de las obras que abordan esta temática de violencia es la novela gráfica *Caminos Condenados*, se remite al despojo cotidiano en Montes de María, un libro que se creó a partir de una investigación de campo adelantada por la geógrafa Diana Ojeda y el Centro de Estudios en Ecología Política, este es uno de los primeros acercamientos a entablar un diálogo entre las ciencias sociales y la narrativa gráfica en Colombia.

Finalmente, para concluir este apartado, la Novela gráfica *Satanás*, una adaptación de la obra literaria de Mendoza, en la que participa el autor de la novela como Guionista y Keco Olano como ilustrador, es la novela gráfica que relata entre otras cosas la Masacre de Pozzeto, acontecimiento antes referido.

CAPÍTULO II

Después de presentar los contextos de creación de las tres obras que se analizarán más adelante, es necesario ahondar en las teorías que fijarán los parámetros de estudio de cada obra según el medio implicado, por lo cual en este capítulo se presenta el marco teórico constituido por dos conceptos principales, el de traducción intersemiótica y el de adaptación; para el primero se toman como referencia a diferentes autores entre los que se encuentran Jakobson y Torop, para el segundo, se priorizan algunos planteamientos de Noriega y otros de Stam. Finalmente se plantea una metodología de análisis que abarca las teorías de focalización, tiempo y espacio, con lo cual se explican cada una de ellas según su medio de ejecución; literatura, cine o novela gráfica. De esta manera se tienen las bases metodológicas para los análisis que se realizan posteriormente.

II.1 Traducción intersemiótica

Inicialmente, hablar de traducción intersemiótica o transmutación, es tomar un relato de un medio determinado para llevarlo a otro, comúnmente se realiza de literatura a cine; un ejemplo de ello es la saga literaria *Harry Potter*. También existen traducciones intersemióticas del cómic llevadas al cine, como el caso de *Batman*, entre muchos otros. Es decir, un relato que hace parte de un sistema de signos se adapta a otro sistema de signos. Acá es pertinente aclarar que no se trata de una copia fiel, sino de una nueva creación inspirada o basada en otro texto.

Irimi Stathi en el libro *In International Handbook of Semiotics*, dice:

Lo que Jakobson llama “traducción intersemiótica” es la noción que nos permite encontrar relaciones entre los estudios de traducción y otras disciplinas, siendo particularmente relevante para la adaptación cinematográfica como traducción intersemiótica. Por tanto, consideramos los estudios de traducción como una disciplina que (por su capacidad de englobar la traducción intersemiótica como uno

de sus objetos) otorga una perspectiva única sobre temas que habitualmente se tratan en el marco de otras disciplinas (estudios de literatura, teatro y cine). (322)⁴

La traducción intersemiótica ha sido estudiada por diversos teóricos como Jakobson, 1959; Torop, 2002; Restom, 2003; Zavala, 2010; Stam, 2014; Pârlog, 2019, entre otros. De allí han surgido problemáticas no solo con el término, sino también con el análisis y con la traducción misma, es decir, el hecho de realizar una transposición o traducción intersemiótica, por lo cual se inicia acotando el origen de su definición.

Roman Jakobson en su ensayo *On Linguistics aspects of Translation*, distingue tres tipos o formas de traducción:

- 1) La reformulación o traducción intralingüística es una interpretación de signos verbales por medio de otros signos de la misma lengua.
- 2) La traducción interlingüística o traducción propiamente dicha es una interpretación de signos verbales por medio de alguna otra lengua.
- 3) La traducción intersemiótica o transmutación es una interpretación de signos verbales por medio de sistemas de signos no verbales. (233)⁵

Sin embargo, más adelante Ludskanov citado por Valeria Radrigán en su artículo *Transmutando: la traducción intersemiótica como proceso creativo*, en la era de la condición postmedia, se refiere a la traducción intersemiótica afirmando que son transformaciones semióticas como las

⁴What Jakobson calls “inter-semiotic translation” is the notion, which permits us to find relations between translation studies and other disciplines and it is particularly relevant to cinematic adaptation as inter-semiotic translation. Therefore, we consider translation studies as a discipline that (due to its capacity to encompass inter-semiotic translation as one of its objects) gives a unique perspective on topics that usually dealt within the framework of other disciplines (literature, theatre and film studies) (Stathi 322).

⁵1) Intralingual translation or *rewording* is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same languages.

2) Interlingual translation or *translation proper* is an interpretation of verbal signs by means of some other language.

3) Intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems (Jakobson 233).

sustituciones de los signos que codifican un mensaje por signos de otro código, conservando tanto como sea posible ante la entropía, la información invariable con respecto a un sistema de referencia dado (6).

Por lo anterior es pertinente mencionar que Jakobson también nombró al proceso de traducción intersemiótica como “*transmutación*” y “*transposición*”; así como otros autores han utilizado diferentes términos para referirse al ejercicio intersemiótico. Umberto Eco por su parte la denominó “*adaptación*”, así como Gorlée, habla de “*semiotraslation*”, Gottlieb habla de “*traslation+adaptation*” “*multi-dimensional traslation*”, Calabrese se refiere a la “*transformation*”, y Petrilli y Leontovich lo denominan “*interpretación*”.

En ese sentido Peeter Torop en su texto *Intersemiosis y Traducción intersemiótica*, dice:

La traducción intersemiótica —en el sentido de R. Jakobson— se asocia con todas las manifestaciones de la traducción total. Puede ser autónoma en el caso de la adaptación cinematográfica y complementaria en el caso de una ilustración o una fotografía que acompaña a un artículo de periódico, etcétera. Este acercamiento hace más complicada una comparación entre el texto fuente (texto de partida) y el texto meta, ya que una novela, por ejemplo, presupone una inclusión en la historia de la literatura, y una adaptación cinematográfica, una inclusión en la historia del cine. Así, la traducción intersemiótica incrementa el número de parámetros de evaluación de la actividad de traducción. (Torop, 2)

Esto apunta a que, por ejemplo, la imagen en movimiento, en el cine integra el sonido fónico, es decir la voz grabada, el sonido musical y el ruido grabado, los efectos sonoros como los pasos, los aplausos, el viento etc. Como apunta Christian Metz en *El estudio semiológico del discurso cinematográfico*, lo anterior aleja el filme de la fotografía fija o el dibujo animado, se refiere entonces a las imágenes móviles y múltiples, por último, los trazados gráficos que corresponden a

las diversas menciones escritas que aparecen en la pantalla (39). Lo cual según Torop incrementa el número de parámetros de evaluación de la actividad de traducción (2).

Entonces, como afirma Robert Stam en su libro *Teoría y práctica de la adaptación*, la traducción intersemiótica se ha venido abordando en la actualidad con mayor receptividad, ya que inicialmente estos estudios habían sido enfocados en la calidad de las adaptaciones y no en el estatus teórico de la misma (24). Actualmente, con más frecuencia diferentes estudiosos del cine y la literatura se interesan por la traducción intersemiótica y en mayor medida por la adaptación de obras literarias llevadas a la pantalla grande.

Por otra parte, teniendo en cuenta la noción de *sistema de signos* planteada en la definición de traducción intersemiótica realizada por Jakobson, hay que entender la traducción intersemiótica como un fenómeno que no incluye únicamente aspectos lingüísticos, sino que además considera las artes y los medios de comunicación como sistema de signos, si se asume que el lenguaje además de permitir codificar y decodificar mensajes, también es la facultad simbólica que posee la especie humana para representar y comunicar.

Ahora bien, existen otras concepciones de traducción intersemiótica como la que plantea Aba-Carina Parlog en su libro *Intersemiotic Translation Literary and Linguistic Multimodality*, en el cual la noción de traducción intersemiótica está relacionada con la traducción de figuras retóricas dentro del paso de una lengua a otra, es decir lo que Jakobson llama traducción interlingüística, se refiere únicamente a la noción de lenguaje en sentido estricto (oral y escrito) dejando a un lado otros sistemas de signos. Sin embargo, en este trabajo esta concepción de traducción intersemiótica no es tomada en cuenta, ya que se aborda el término desde la definición de Jakobson.

A través del tiempo, la adaptación o transmutación se ha dejado a elección del autor o creador de dicha transposición, dado que intervienen las ideas creativas del director, así como también las del guionista y el montador en el caso del cine, lo que además pone en juego el contexto

receptor. Del mismo modo las condiciones varían según sean los sistemas de signos implicados en dicho proceso, de las múltiples interpretaciones que se le hagan al relato original y de la intencionalidad con que se crea la traducción intersemiótica.

En este orden de ideas, desde la traducción intersemiótica se han planteado algunos esquemas para llevar a cabo el análisis de relatos transmutados a otros medios. Lauro Zavala en su ensayo *Una aproximación glosemántica a la traducción intersemiótica*, esboza diferentes formas de intertextualidad desde la perspectiva de la traducción intersemiótica que permiten estudiar estrategias con mayor precisión, al detenerse en el estudio de las similitudes y diferencias de carácter formal. Además, plantea cuáles son los elementos fundamentales para realizar estudios de relatos llevados de la literatura al cine, de la arquitectura al cine y de la pintura al cine. Al igual que Marcela Restom, Robert Stam y José Luis Sánchez Noriega, entre otros, han hecho sus aportes metodológicos sobre el análisis de la adaptación de relatos literarios trasladados al cine, lo cual evidencia un fuerte interés en el tema por algunos teóricos que estudian los terrenos literarios, audiovisuales, los diferentes sistemas de signos y sus relaciones.

Todo lo anterior permite comprender que un relato cambia tanto en la estructura textual como en las instancias pragmáticas, cuando es transmutado a otro sistema de signos. Como dice Alessandra Melloni en *La Regenta: Circuitos intersemióticos*, queda construida una nueva estrategia comunicativa, que obedece a condiciones de placer totalmente distintas a las de la manifestación discursiva original. (31)

La traducción intersemiótica implica transformaciones en la estructura temporal, en la ubicación, la duración, en el punto de vista, en la función del narrador, entre otros aspectos. También es importante acotar que en este proceso de transmutación se pueden o no conservar aspectos espaciotemporales y el entorno histórico.

Para Torop el relato puede ser arcaizado o modernizado y es posible que no se respete la poética del autor de la obra base, que se añadan tiempos y que incremente el grado de generalización, pero para él, algo que no se debería cambiar es el tema, ya que es uno de los aspectos dominantes en el relato. (21)

De este modo, como apunta María Elena Rodríguez en su artículo *Teorías sobre adaptación cinematográfica*, la novela es un medio lingüístico mientras que el cine es un medio visual, es decir, son medios con orígenes, públicos y modos de producción distintos (87). Tanto el filme como la novela gráfica, entre otros medios, utilizan procedimientos de narración diferentes, lo cual distancia el ejercicio de transposición de la noción de copia fiel, y aquí es donde radica la diferencia de la traducción intersemiótica con los otros tipos de traducciones propuestas por Jakobson.

Cabe mencionar que en el caso de la novela *Satanás* de Mario Mendoza se evocan diversos acontecimientos históricos, entre ellos la masacre de Pozzetto de 1986, lo particular del caso es que el escritor tuvo una relación académica con el perpetrador de la masacre, lo cual implica que estos sucesos hayan tenido una traducción intersemiótica realizada por Mario Mendoza, después de beber de diferente fuentes de información como los diarios, las notas televisivas y las investigaciones legales sobre el suceso, Mendoza interpretó los hechos reales de una época y de un espacio determinado, en consecuencia le imprimió su subjetividad por medio de todo su bagaje cultural y crítico como escritor.

De allí que sea importante tener en cuenta las advertencias que Mendoza hace antes de iniciar su novela *Satanás*:

“Aunque muchos de los sucesos que aparecen en este libro son de fácil comprobación en la realidad y constituyen uno de los capítulos más amargos de la historia de Bogotá en las últimas décadas, tanto los personajes como la trama pertenecen exclusivamente al territorio de la ficción”.

(3)

Desde este punto, el lector deberá ser consciente de que no es una novela histórica, y así como el autor realizó una traducción intersemiótica al llevar elementos de un acontecimiento histórico al ámbito literario, al adaptar la misma obra al cine y a novela gráfica, en el proceso se transforman y se eliminan diferentes significados, por lo que personajes, lugares y atmósferas son representados visualmente y ya no solo de manera escrita.

Como apunta Parlog: “Las facetas de la traducción intersemiótica pueden ser vistas como un prisma. Ya sea que se emplee al decodificar o recodificar un mensaje mentalmente, o al decodificarlo o recodificarlo en el habla o por escrito, hay que pensar en el impacto del intercambio comunicativo”. (15)⁶

También hay que decir que, la traducción intersemiótica no se refiere únicamente a la adaptación de una obra literaria, además de partir de la noción de literatura, de cine y de novela gráfica como sistemas de signos, se puede incluir en esta noción todo aquello que nos permita la comunicación, en este sentido:

Un signo de un sistema de comportamiento que determina una interpretación particular de una situación, debido al conocimiento que se tiene de ella, que puede ser visto como una especie de traducción intersemiótica. La comprensión multimodal de la cadena de eventos crea una cadena de eventos diferente basada en un sistema de decodificación personal al que se accede debido a una interpretación simple de un conjunto de signos. (Parlog 16)⁷

⁶The facets of intersemiotic translation viewed as a prism. Whether it is employed while decoding or re-encoding a message mentally, or while decoding or re-encoding it in speech or in writing, one must think of the impact of the communicative exchange (Parlog 15).

⁷ A sign of a behavioural system which determines a particular interpretation of a situation, due to one's piece of knowledge about it that can be seen as a type of intersemiotic translation. The multimodal understanding of the chain of events creates a different chain of events based on a personal decoding system accessed due to a simple interpretation of a sign set (Parlog 16).

De este modo, se incluyen en la noción de traducción intersemiótica los sistemas de signos visuales, ambientales, verbales, sonoros y no sonoros como la kinesis y la proxemia. A partir de los cuales se recibe información que es interpretada por alguien que la apropia bajo otro sistema de signos diferente.

En otro orden de ideas, se da paso a la teoría de la adaptación para establecer las diferencias entre esta y la traducción intersemiótica, posteriormente se planteará una metodología de análisis que se alimenta de los dos conceptos.

II.2 Adaptación

Noriega afirma que la práctica de las adaptaciones de textos literarios al cine es tan antigua como el cine mismo y como el momento en que el invento de los Lumiere deja de ser una atracción de feria para convertirse en un medio a través del cual se cuentan historias (27). Una muestra de ello son las primeras producciones cinematográficas realizadas en Colombia, partiendo de la adaptación de la novela *María* de Jorge Isaac y después de *Aura* y *las Violetas* de José María Vargas Villa, las cuales serían solo el principio de una larga historia que relaciona el cine y la literatura.

Ahora, es pertinente decir que la adaptación en sentido amplio, es incluso más antigua que el cine, Linda Hutcheon en su libro *A theory of adaptation*, dice: “Sin embargo, las adaptaciones obviamente no son nuevas en nuestro tiempo; Shakespeare transfirió las historias de su cultura de una página a otra y las puso a disposición de una audiencia completamente nueva. Esquilo, Racine, Goethe y Da Ponte también volvieron a contar historias familiares en nuevas formas”. (2)⁸

⁸Adaptations are obviously not new to our time, however; Shakespeare transferred his culture’s stories from page to stage and made them available to a whole new audience. Aeschylus and Racine and Goethe and da Ponte also retold familiar stories in new forms (Hutcheon 2).

Con todo eso, es necesario definir el concepto de adaptación, ya que tiene una estrecha relación con el de traducción intersemiótica. Para esto José Luis Sánchez Noriega desde su libro *De la Literatura al Cine*, realiza diferentes aclaraciones sobre la teoría y el análisis de la adaptación:

Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto filmico. (47)

Noriega también reconoce el uso del término adaptar, trasladar o trasponer para referirse al hecho de llevar una obra literaria al cine o transmutar un relato de un lenguaje distinto al del texto fuente. Por lo que es relevante decir que tanto para la traducción intersemiótica como para la teoría de la adaptación existen diferentes términos que en este caso remiten al mismo significado o por lo menos al mismo hecho.

Ahora bien, en el ejercicio de la adaptación se da una reformulación de cientos de significados provenientes de la novela fuente y se generan cambios en el plano de la expresión por la naturaleza misma de los diferentes lenguajes implicados, así como en el plano de contenido. Entonces cuando se lee la obra literaria, en este caso la novela *Satanás* de Mario Mendoza, hay una amplitud en los significados respecto a los de su adaptación al cine (película *Satanás*), en la medida en que, en la obra literaria, el lector debe imaginar mentalmente los entornos, los personajes, las atmósferas, el tono de las voces, los ruidos, etc. En la película el espectador se enfrenta a la interpretación de un equipo de productores audiovisuales, del guionista, del director y los actores que en el proceso de adaptación reducen la polisemia y la polivalencia del signo lingüístico. Estos reproducen en una película su lectura de la novela, lo cual a su vez amplifica las posibilidades de

sentido y de significado, ya que, al trasponer un relato literario al cine, entran en juego los discursos multimodales y multimediales.

En este sentido Stam afirma:

El cine es un arte tanto sinestésico como sintético. Es sinestésico en su capacidad de recurrir a varios sentidos (ver/oír), mientras que es sintético en su hambre antropofágica de devorar, digerir y cambiar las artes que le anteceden. Un lenguaje compuesto por sus diversas materias de expresión, el cine “hereda” todas las formas artísticas asociadas con dichas materias de expresión. Tiene a su disposición lo visual de la fotografía y de la pintura, el movimiento de la danza, la decoración de la arquitectura, las armonías de la música y la actuación del teatro. En ese sentido, la adaptación crea un entramado activo, un tejido de relaciones elaborado a partir de estas diversas corrientes. Tal vez la relación entre novela fuente y adaptación se parece menos a la que hay entre original y copia que la que existe entre los sonidos, estilos y pasajes verbales que son “muestreados” en un CD de rap, donde lo que cuenta no es la “fidelidad”, sino más bien el entramado inevitablemente nuevo que surge. (55)

Lo anterior se puede observar desde la dimensión simbólica y expresiva hacia la dimensión orgánica sensorial y psicológica. Son diferentes las sensaciones o sentimientos que se generan en el cuerpo y en la mente humana cuando se lee una novela a lo que se puede llegar a sentir cuando se ve una película.

Mientras una obra literaria es absorbida por el lector a través de la imaginación, las películas en cambio captan directamente los sentidos, a través de los estímulos visuales y sonoros, el cine tiene un impacto en diferentes partes del cuerpo a través de estructuras neuronales y de esquemas visuales y motores. En este marco, aunque la lectura de una obra literaria y de un filme constituyen un evento mental: “las novelas no son literalmente vistas a través de lentes, ni son proyectadas en grandes pantallas, tampoco son escuchadas mediante sonidos que pueden romper el cristal o dañar

el tímpano” (Stam 29). Entonces, el cine implica una respuesta corporal y física más directa que la literatura; a través de efectos de sonido, de movimientos de cámara e incluso los diferentes ángulos y planos se explora en mayor medida la dimensión corpórea humana provocando náuseas, miedo, tristeza, compasión, desorientación, etc.

En el cine la palabra sustituye al objeto, el mapa sustituye el terreno y cada signo se halla en relación constante con el objeto al que sustituye. El plano entonces introduce la discontinuidad, la segmentación y la medida en el espacio y en el tiempo cinematográfico, por medio de la distribución de los planos se crea una sintaxis que le impone un orden riguroso a la lectura, un orden que obedece a las leyes del lenguaje cinematográfico. A este respecto, el plano es la célula del montaje o mejor aún es la unidad básica de composición de la narración cinematográfica y el detalle del plano la unidad de significado más pequeña. Es por esto que, si a una unidad de texto se le agrega otra unidad, entendido lo anterior como un plano que se une a otro con unos elementos semánticos en común, con todo ello se constituye una narración. (Lotman, *Estética* 8,36,65)

En cambio, en la literatura con la persona gramatical, el tiempo y el espacio narrado, así como la función misma del narrador, permite analizar el punto de vista o la focalización, el tipo de discurso, la voz narrativa entre otras cosas. En el cine por medio del color, el foco, los planos, los ángulos, el sonido, la composición, los episodios y con ello lo que se presenta dentro de un encuadre, cada objeto o detalle, cada parte del cuerpo tiene un significado, un elemento cinematográfico evoca una época determinada, un momento específico y un lugar, por lo tanto, en el cine el mismo lenguaje es portador de información.

En relación con eso, Enrique Pulecio Mariño en su libro *El cine: análisis y estética*, dice que es necesario comprender de qué manera el lenguaje y la expresión fílmica son susceptibles de producir la narración (104). Ya que, como afirma André Gardies en *Una ética de la semiología. Entrevista con Christian Metz*: “El relato cinematográfico no es un relato puesto en imágenes y

sonidos, sino que son las imágenes y sonidos articulados de tal forma que producen el relato” (104). Por lo cual, cuando se habla de cine, se está acudiendo a esa doble facultad propia del medio; la competencia lingüística, es decir el lenguaje audiovisual a través del cual se muestra lo que se ve y la competencia narrativa, es decir los sucesos que transcurren en la diégesis del relato. (Gardies 104)

De allí que sea relevante traer a colación lo que afirma Stathi:

Bien se entiende que tanto en la traducción como en la adaptación de un texto se llevan a cabo multitud de procedimientos a través de los cuales un texto puede ser transformado en uno nuevo, conforme al espíritu y cultura involucrados en los procedimientos de transferencia. El significado de un texto significa tanto “contenido” como “estilo” y muy a menudo “forma” (la forma particular que elige cada artista infecta el contenido de la nueva obra cuando se realiza la adaptación). (321)⁹

Stam por su parte habla de la vieja concepción de inferioridad de la adaptación frente a la literatura, alejándose completamente de la idea de prioridad histórica general de la literaria sobre el cine y de la prioridad específica de la novela sobre la adaptación (24). Alejándose de nociones moralistas como "manipulación", "interferencia", "violación" "traición", "deformación", "perversión", "infidelidad" y "profanación" (Hutcheon 2). Ya que con estos y otros términos despectivos se han atacado las adaptaciones cinematográficas.

En la teoría posclásica de la adaptación:

Se estudia el grado de fidelidad de la película al texto literario, y a partir de este gradiente se establecen taxonomías de la fidelidad, como la que propone José Luis Sánchez Noriega en su Teoría y análisis de la adaptación. En ese mismo sentido, la

⁹It is well understood that both in translation and in adaptation of a text a multitude of procedures take place through which a text can be transformed in a new one, conform to the spirit and culture involved in the transfer procedures. The meaning of a text means both “content” and “style” and very often “form” (the particular form each artist chooses infects the content of the new work when adaptation is performed) (Stathi 321).

teoría clásica se empeña en señalar aquello que el texto literario parece perder en el proceso de adaptación, precisamente a causa de lo que por necesidad se elimina y se transforma al llegar al cine. Estos términos del análisis se derivan del supuesto fundamental de la teoría clásica, que consiste en presuponer una superioridad de la literatura sobre el cine (superioridad no sólo histórica, sino también cultural, ideológica, estética y moral). [...] de tal manera que el cine se entiende sólo como una mera ilustración (siempre inexacta) del texto literario y como un sucedáneo o, en el mejor de los casos, como una invitación para conocer el texto fuente, al que se presupone una legitimidad estética que se niega al cine. (Zavala “Presentación”, 13-14)

De tal modo, en este caso no se realiza una comparación que reduzca el ejercicio de la adaptación frente a la literatura, analizando qué tan fiel es la película o la novela gráfica *Satanás* a la obra escrita por Mendoza, sino más bien equiparar las dos expresiones artísticas, asumiendo que la adaptación es un entramado nuevo que surge de un paratexto.

La teoría de la intertextualidad de Kristeva enraizada en el “dialogismo” de Mijaíl Bajtín y la teoría de la “transtextualidad” de Gérard Genette, enfatizaban, de igual manera, la transformación interminable de las textualidades más que la “fidelidad” de un texto posterior a un modelo previo, con el subsecuente impacto en nuestra idea sobre la adaptación. Asimismo, la provocativa nivelación jerárquica que hacía Roland Barthes entre la crítica literaria y la literatura funcionaba como analogía para rescatar la adaptación cinematográfica como una forma de crítica o “lectura” de la novela, no necesariamente subordinada o parasitaria de la fuente. (Stam 33)

De este modo, el hecho de adaptar una obra literaria al cine, implica que la comprensión multimodal de la cadena de eventos, cree otra cadena de eventos diferente basada en un sistema de decodificación personal al que se accede debido a una interpretación de un conjunto de signos. Jurij Lotman, en su libro *La semiosfera II*, habla de las estructuras generadoras de sentido como una especie de mónada semiótica, refiriéndose tanto a la cultura como a cada texto encerrado en ella,

en este caso la obra literaria. El carácter aislado de tal mónada implica además de la presencia de una frontera, una entrada y una salida, en este sentido dicho mónada también posee una existencia semiótico-informacional. De allí que el empleo de ese discurso que ingresa no conduce a la aniquilación ni física, ni semióticamente del mismo. Sin embargo, en este proceso, el texto sufre una transformación y a su salida se genera un nuevo discurso, de modo que la base se conserva y además tiene la posibilidad de entrar en nuevas relaciones con su propia transformación (102-103).

Después de haber ahondado tanto en la traducción intersemiótica como en la adaptación de manera teórica y al haber pocas propuestas de análisis comparativo, a continuación, se plantea un esquema de análisis.

II.3 Propuesta metodológica

Para el análisis, se parte de la obra literaria de Mendoza independientemente de las versiones mediáticas de la masacre de Pozzetto anteriores a la novela *Satanás*. En ese sentido, se tendrá como punto central la perspectiva de la trama, por lo cual se acuden a componentes del texto narrativo como el marco cronológico y espacial (lugar y tiempo en el que se llevan a cabo los acontecimientos) y la focalización (a través del ojo de quién se relata), considerando que los elementos nombrados anteriormente hacen parte del lenguaje tanto literario y cinematográfico como del cómic.

En dicho marco, se desarrollan unas estructuras o programas narrativos en los que un autor/traductor toma decisiones con relación a los personajes, las situaciones que protagonizan, el espacio y el tiempo en que se ejecutan las acciones. Asimismo, es necesario tener en cuenta que, debido a las características particulares de los medios y los lenguajes utilizados, estos aspectos se materializan de manera diferente en la literatura, en el cine y en la novela gráfica. Por lo tanto, a continuación, se presenta la propuesta de análisis intersemiótico.



Para el análisis se alude a la noción de focalización en el relato literario planteada por Gérard Genette en *Figuras III*, y Luz Aurora Pimentel en *El Relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. En cuanto a la narrativa cinematográfica se adopta la teoría de la focalización, el espacio y el tiempo propuestos por André Gaudreault y François Jost en su obra *el Relato cinematográfico*, los planteamientos de Robert Stam en *Teoría y práctica de la adaptación* y en menor medida lo acotado por José Luis García Barrientos en *Problemas teóricos de la focalización narrativa (para una teoría “general” de la focalización*. Finalmente, para el análisis de la novela gráfica, en las nociones de tiempo, espacio, narrador y focalizador, se aborda lo dicho por Jesús Jiménez Varea y su libro *Narrativa gráfica. Narratología de la Historieta*.

II. 3. 1 Focalización

Para hablar de punto de vista en el relato cinematográfico, es preciso decir que en el cine se limita la focalización a la estricta visión, en ese marco, cabe entender el punto focalizante como el lugar (y ángulo) en el que se sitúa la cámara. Incluyendo y asumiendo el pensamiento como un lugar visible al ojo humano, de allí la existencia del: "ángulo imposible. Lo que resulta evidente, una vez definido así el concepto, es que no hay imagen o relato cinematográfico posible sin punto de focalización" (Barrientos 39-40).

En relación con eso, cualquier teoría incluyente acerca del punto de vista cinematográfico debe tomar en cuenta su naturaleza multiforme. Cada pista y procedimiento fílmico (el ángulo de la cámara, la distancia focal, la música, las actuaciones, la puesta en escena y el vestuario) transmite una focalización. Por ejemplo, una lente gran angular o de ojo de pez puede presentar a un personaje como alguien grotesco y amenazador desde el ángulo de visión de otro personaje (o incluso desde el punto de vista del director de la película). (Stam 95)

Por lo cual, el punto de vista cinematográfico a diferencia del literario, es literal y preciso. Se puede “ver” a través de un personaje, o puede ser que el director o el actor vea directamente a los espectadores, lo que en la literatura no está disponible para las figuras de autor o personaje. (Stam 96)

En otro orden de ideas, en el relato literario la perspectiva narrativa, es el segundo modo de regulación de la información que procede de la elección (o no) de un punto de vista restrictivo. (Genette 241)

Así, en la narrativa literaria al adoptar un ángulo de visión, la focalización puede ser omnisciente, es decir que el narrador tiene la licencia de moverse por la interioridad de los personajes, de ir de un tiempo al otro, de un lugar al otro y de una conciencia a otra, lo que le da un mayor alcance visual. Desde otro lado, la focalización puede ser interna fija, allí el narrador se acomoda a los conocimientos del personaje focal, o bien, puede ser una focalización interna variable, en la que se van presentando diversas acciones que son narradas por diferentes personajes focales, en otras palabras, los acontecimientos se presentan desde distintos ángulos de visión que van variando, como es el caso de la novela *Satanás*. (Genette 1972)

La focalización también puede ser interna múltiple, esto sucede cuando se narra el mismo acontecimiento en repetidas ocasiones por medio de diferentes personajes focales o ángulos de

visión. Y finalmente puede ser una focalización externa, en la cual no se le permite al narrador el ingreso a la conciencia de los personajes, de allí que sepa menos que ellos. (Genette 1972)

Sin embargo, en el cine los teóricos André Gaudreault y François Jost especifican la necesidad de hacer una variación a los planteamientos de Genette, puesto que el concepto de visión para el análisis literario es un asunto metafórico y en el lenguaje audiovisual este aspecto se vuelve paradójico. En tal sentido los narratólogos proponen separar el punto de vista visual y el cognitivo, utilizando el término *ocularización* para denominar la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve, ya sea para examinar la imagen dada por el objetivo o para mostrar que hay un testigo ocular presente, y mantiene el término focalización para el punto de vista cognitivo adoptado por la narración (Gaudreault y Jost 140, cursivas mías). En este punto se conoce parte de la psicología del personaje, sus pensamientos, sensaciones y sentimientos.

Ahora, los dos autores distinguen entre *ocularización interna primaria* para los casos en los que se sugiere lo que un personaje ve sin necesidad de mostrarlo, esto se representa por medio de imágenes difuminadas, deformadas o dobles, mediante el agujero de una cerradura, el movimiento subjetivo de la cámara o la aparición de una parte del cuerpo en la pantalla, ya que esto guarda relación con la mirada. La *ocularización interna secundaria* se presenta en aquellos casos en los que el acto de observar se evoca sólo a través de la edición del punto de vista, por ejemplo, a través del uso de plano contraplano o cualquier imagen que enlace con una mirada mostrada en la pantalla. Finalmente, la *ocularización cero* se refiere a una toma que no está anclada al punto de vista de ningún personaje dentro de la diégesis (Gaudreault y Jost 140).

Por otra parte, en esta propuesta se ubica al narrador y al focalizador en un mismo espacio, pese a que desde la narrativa literaria estos dos agentes son totalmente diferentes, identificados a partir de quién habla (narrador) y quién ve (focalizador). Para Barrientos el narrador verbal será una instancia "secundaria" en el cine (caso de una voz "off") de allí que, en la gran pantalla exista

la posibilidad de que se pasen al "focalizador" funciones o poderes que en la literatura se atribuyen al narrador (45).

En el cómic: “la narración se encuentra focalizada externamente sobre el personaje en cuestión cuando el lector no necesariamente ve desde los ojos del personaje, pero está donde él está, y solo se ve lo que él ve” (Jiménez 111). En este caso los acontecimientos comunicados se limitan exclusivamente a los acontecimientos que vive y presencia el personaje. Por el contrario, en la focalización interna el lector tiene acceso a la vida interior del personaje sobre el cual se está focalizando la narración, se tiene información sobre sus recuerdos, pensamientos y emociones por medio de la verbalización, es decir de la representación visual en cajas de texto que contienen exclusivamente los discursos psíquicos. Y de otro lado la focalización variable donde se da un cambio de la filtración de la información, es decir que pasa de la focalización interna a la externa o viceversa. (Jiménez 111-113)

De otro lado, también está el punto de vista literal que afecta al encuadre de la viñeta, al obligarlo a adaptarse a la mirada subjetiva de algunos de los personajes, un ejemplo de ello sería la filtración del encuadre a través de los ojos de un personaje, algo similar a lo que ocurre en el cine. (Jiménez 113)

Entonces, si bien el punto de vista se ve representado de manera diferente en la literatura, en el cómic y en el cine, los lenguajes de los dos últimos, (cine y cómic) beben de la teoría narrativa literaria, de allí que guarden relaciones y similitudes que se pueden ver expresadas de diversas maneras.

En este punto, el concepto de narración en el cómic está íntimamente ligado a la verbalización inserta en los textos de apoyo, tanto es así que estos reciben la denominación de textos diegéticos, haciéndolos depositarios parciales de esa faceta. Los textos de apoyo la mayoría de veces son puestos ahí para guiar al lector entre las marañas generadas por la polisemia de las

imágenes, lo que en el cine sería la *voz en off*, acotando también que hay relatos tanto cinematográficos como del cómic que no necesariamente tienen un narrador representado como sí es el caso de la literatura. (Jiménez 95)

II. 3. 1 Tiempo y espacio

Desde otro punto, el elemento espacial en el cómic engloba el elemento situacional y a su vez implica un contexto histórico, social y ambiental. En muchas adaptaciones es un aspecto que se transforma completamente junto con el tiempo, ya que el director de la película traslada de época los acontecimientos llevados a cabo dentro de la novela, alterando con ello el espacio. Esto implica que visualmente se identifiquen cambios por medio del vestuario, los detalles, el lenguaje, los colores, las formas, el comportamiento de los personajes, los medios de transporte y de comunicación, etc.

En la novela gráfica los espacios son relevantes, no solo por la representación visual de ellos, sino también por el uso que se hace de él dentro de las páginas del libro. Del mismo modo, la importancia en tamaño que se le da a cada viñeta es indispensable para reconocer el ritmo que lleva el relato, es decir, a mayor cantidad de viñetas dentro de una página, mayor aceleración en la diégesis.

En la narración apoyada exclusivamente en la palabra, el carácter lineal de la lengua impone el orden de lectura, a medida que ésta se realiza, avanza también el tiempo dentro del relato como fuera de él; en el cómic el tiempo se espacializa y al espacio le son conferidas propiedades temporales, de tal modo, mientras en el relato escrito u oral no se puede representar simultáneamente un acontecimiento y el escenario en que este se realiza, en el cómic o la novela gráfica sí, por esta razón en la literatura es necesario elegir entre informar el acontecimiento o

hablar sobre el aspecto de los elementos que intervienen en él, así como el lugar en el que se desarrolla. (Jiménez 119)

En ese marco, para Jiménez, los medios que combinan la comunicación verbal y la visual tienen un carácter polifónico, ya que la información no se transmite a través de una sola línea sino de varias en sincronía. Es lo que Barthes denominó el “espesor de los signos” de algunas formas de expresión. Los medios visuales se basan en la transmisión simultánea de unidades de información y la unidad de base del cómic y la novela gráfica es la imagen visual, es decir un significante espacial al igual que el relato cinematográfico. (120)

La superficie plana de la página, es decir lo que se percibe por medio de los ojos; las imágenes fijas bidimensionales, los signos escritos, icónicos y la integración de todos ellos son en la novela gráfica la única vía de transmisión de toda la información. Así, el novelista gráfico no puede prescindir de la dimensión espacial ni de la gama de percepciones no visuales de las que puede llegar a echar mano (Jiménez 120). Es decir que a través de signos escritos y visuales es posible llegar a evocar emociones, sentimientos, aspectos de la temporalidad, movimientos y sonidos, todo, mediante líneas, trazos, color, utilización del espacio, entre otras.

En cuanto al espacio en el cine, la producción de un relato cinematográfico implica por lo menos dos espacios. Por un lado, en la producción, el espacio *profilmico*, es *profilmico* porque todo lo que se halla ante la cámara y ha impresionado la película es delimitado por el encuadre de la misma. Por otra parte, para la recepción del filme, el espacio del espectador, la sala de cine, posibilita una especie de teletransportación espacial, ya que permite al espectador observar a través de la pantalla un espacio diferente al ocupado por él mismos. (Gaudreault y Jost 92)

Además, la imagen al ser la unidad de base del relato cinematográfico, es un significante eminentemente espacial, puesto que, a diferencia de otros vehículos narrativos, presenta siempre, las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren (Gaudreault y Jost 87). En

ese sentido, “en el cine es muy difícil abstraer la acción de su cuadro situacional, es decir, del cuadro espacial en cuyo seno se desarrolla cada uno de los acontecimientos que constituyen la trama de la historia”. (Gaudreault y Jost 90)

En el cine, la acción de encuadrar implica presentar lo que está dentro del campo de visión, pero también lo que está fuera de él, lo que se deja de lado; el espacio presente y el ausente, el que se puede ver a través del recuadro y el que suscita diferentes interrogantes al no estar en el marco visual. Esta zona no representada puede ser el lugar de origen del discurso, es decir el espacio del rodaje de la película o lo que está más allá de los límites del encuadre, un ejemplo de ello es el área a través del cual desaparecen de la pantalla los personajes, aquello que hay después de una puerta o una ventada. Del mismo modo, el espacio ausente podría ser aquel de difícil localización, desde el cual salen los sonidos y la *voz en off*. (Gaudreault y Jost 93,94)

Ahora bien, la relación de la cámara con el espacio es supremamente importante en el plano narrativo, gracias a su actividad se ha desarrollado gran parte de las facultades narrativas del cine, su desplazamiento de uno a otro, así como su movimiento continuo; panorámica o *travelling*, contribuyen a la diégesis del relato.

Así, los planos también son relevantes cuando se habla del espacio en el lenguaje cinematográfico, ya que por medio de ellos se elige qué tanto énfasis se le otorga a un objeto o a un personaje, y por consiguiente si se muestra un entorno general, un espacio cerrado, la mitad de un cuerpo o solo un detalle.

Así mismo, el espacio en la literatura ha configurado una parte significativa de la narrativa literaria, de allí que: “No se concibe un relato que no esté inscrito, de alguna manera, en un espacio que nos dé información, no sólo sobre los acontecimientos sino sobre los objetos que pueblan y amueblan ese mundo ficcional; no se concibe, en otras palabras, un acontecimiento narrado que no esté inscrito en un espacio descrito.” (Pimentel 7). De esta manera los espacios en la literatura son

descritos por el narrador y/o los personajes, dejando en ocasiones la tarea de imaginar al lector que completa aquello que no está dicho.

También es pertinente hablar sobre la estrecha relación que existe entre el espacio y el punto de vista, como ya lo planteó Boris Andreevich Uspensky en *A poetics of composition: The structure of the artistic text and typology of a compositional form*, en algunos casos, la perspectiva del narrador está más o menos especificada en el espacio o en el tiempo, de allí que sea posible adivinar la posición definida en coordenadas espaciales o temporales desde las que se conduce la narración. En casos particulares, por ejemplo, la ubicación del narrador en una obra literaria puede coincidir con la de un personaje, como si se estuviera llevando a cabo la narración desde el punto donde este está parado. En otros casos, sin embargo, aunque el sitio espacial del observador puede estar definido con la misma precisión, su posición no corresponde con la de ninguno de los participantes de la acción. A veces, el ángulo de visión se mueve secuencialmente de un personaje a otro y de un detalle a otro, de allí que se le dé al lector la tarea de juntar las descripciones separadas en una coherente fotografía. El movimiento del punto de vista del autor en este caso es similar al desplazamiento de la cámara en una película, en otros casos los cambios del punto de vista del autor difieren de la localización de un personaje. (76)

II. 3. 2 Perspectiva de la trama

Para hablar de la perspectiva de la trama, Luz Aurora Pimentel en su texto *El relato en perspectiva* plantea que una historia es una trama, un tejido que construye la narración no solo de manera lineal o secuencial, sino también, con otras orientaciones que darán significación a dichos acontecimientos, es decir una selección orientada que produce un punto de vista del mundo, una preselección realizada por el narrador, la cual evidencia que siempre es preciso elegir, abandonar o incluir acontecimientos en un orden determinado (21).

Por tal razón, en el análisis se tienen en cuenta los personajes que participan en las tres obras, identificando cuáles se han eliminado o sustituido, por consiguiente, cuál es el tiempo y el espacio en el que se desarrollan dichos acontecimientos, considerando las diferencias de cada lenguaje, la naturaleza de cada medio y su forma de representar el cronotopo dentro de cada sistema de signos.

De allí que busque analizar la perspectiva de la trama tanto en la obra literaria como en sus adaptaciones a cine y a novela gráfica, ya que al cambiar de un lenguaje literario a uno visual y a otro cinematográfico pueden identificarse transformaciones en la selección y la ubicación de la información dentro de los relatos.

Para sintetizar, se propone entender el esquema planteado a partir de las siguientes preguntas: focalizador ¿Por medio de quién se cuenta? Personajes ¿Quiénes participan en las acciones? Tiempo ¿Cuándo? Y espacio ¿Dónde? Para englobar todo desde el cómo, es decir, la trama.

En este orden de ideas, todo lo anterior, permite que desde un análisis de traducción intersemiótica se puedan identificar elementos metodológicos fundamentales como la filtración de la información, las traslaciones y compresiones, el tiempo, el espacio y la focalización entre otros aspectos que constituyen el proceso de adaptación de una obra literaria a otros sistemas de signos como el cine y la novela gráfica.

CAPÍTULO III

En este capítulo se realiza tanto el análisis de la obra literaria *Satanás* de Mario Mendoza, como de su adaptación a filme y a novela gráfica desde las teorías anteriormente planteadas, focalización, tiempo y espacio, llegando incluso hasta los personajes y la perspectiva de la trama, con esto se tendrá un panorama detallado que será imprescindible para el estudio comparado de las tres obras en cuestión.

III.1 Análisis de la novela *Satanás* de Mario Mendoza

Satanás es una novela que tiene como tema central la presencia del mal en la vida cotidiana, en ella se toma como referente la *Masacre de Pozzeto*, como se dijo anteriormente un acontecimiento real en el que Campo Elías Delgado ocasiona una matanza en Bogotá Colombia

Mario Mendoza publicó su novela *Satanás* en 2002, como afirma en diversas entrevistas, su obra le tomó quince años en consolidarse, no solo por el contexto de violencia que vivía el país, sino también por haber conocido a Campo Elías Delgado, ya que ambos fueron estudiantes de Literatura en la Pontificia Universidad Javeriana y compartieron una amistad que nació del interés que tenía Campo Elías por la obra *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*.

Pese a ser la novela que relata parte de la masacre de Pozzetto, o bien que remite a aquel acontecimiento, el escritor no se centra en contar la historia de Campo Elías, puesto que dentro de esta novela se presentan otros personajes como María, una joven huérfana que vende café en el mercado popular. Ella es introducida en un entorno delictivo en el que debe drogar o sedar a sus víctimas masculinas para posteriormente robar sus cuentas bancarias. En el transcurso de todo esto el personaje sufre una violación por parte de dos hombres que después son asesinados.

Otro de los personajes desarrollados en el transcurso de la obra es Ernesto, un sacerdote que se ve seducido sexualmente por Irene, una mujer que le ayuda en los oficios de la iglesia. El

cura se ve envuelto en varios sucesos que evidencian el mal dentro de la novela; un hombre que asesina a su mujer y a sus dos hijos, una joven poseída por el demonio que intenta seducirlo y Campo Elías, quien asesina a los comensales de un restaurante.

De otro lado está Andrés el sobrino de Ernesto, un joven pintor al cual se le ve perturbado por varios acontecimientos que ocurren a su alrededor, su ex novia tiene SIDA y su tío tiene cáncer, enfermedades que logra percibir en el momento en el que el personaje los está pintando.

Finalmente, Campo Elías, quien ocupa dos capítulos estratégicos de la novela, en el V se conoce parte de sus miedos, es un hombre misterioso y aparentemente perturbado por la guerra. En capítulo X la novela tiene un desenlace que da fin a la historia tanto de Campo Elías como de los demás personajes.

Cada uno de estos personajes es presentado sin dar indicios de la relación que llegan a tener en los últimos capítulos. Mendoza divide cada capítulo en tres partes en las que utiliza los espacios en blanco para indicar el cambio de focalización y de historia.

En el capítulo quinto “Un diario de un futuro asesino” el autor inserta abruptamente a Campo Elías. Abruptamente porque hasta el momento no se había hecho referencia ni a los hechos, ni al personaje; así de manera estratégica todo el capítulo está escrito en cursiva, lo cual crea la ilusión de que es el diario de Campo Elías Delgado, ya que en este apartado el narrador le da la voz al personaje para que se exprese desde sus reflexiones y pensamientos.

OCTUBRE 13: *Hay una estirpe de individuos que no soporto: los pordioseros. Esos sinvergüenzas que andan por ahí mostrando sus muñones, sus cicatrices, sus hijos famélicos y desnutridos, no me producen sino asco y ganas de estrangularlos. Y cuando digo asco no me refiero a su pobreza extrema, a que me disguste su olor o sus harapos, sino su actitud de bajeza y de autoconmiseración. Me repugna que alguien convierta su propia debilidad en un espectáculo, y que*

encima de eso obligue a otros a degradarse dándole una limosna. Es el colmo.
(Mendoza 118)

A pesar de que el capítulo está escrito en primera persona no tiene las características suficientes para considerarse un diario ya que contiene diálogos. El hecho de que sus pensamientos estén plasmados en un libro o cuaderno para sí mismo, no lo exime de que esté prefigurado o calculado, dado que al estar escrito puede ser leído por cualquier persona, esto explica que Campo Elías a través de su “diario” justifica sus sentimientos hacia las mujeres y hacia los pordioseros, entre otras personas a las cuales repugna, por medio de diferentes negaciones como “*Y cuando digo asco no me refiero a...*”. En este sentido, realizar una negación implica que antes se haya hecho una afirmación, por tanto, se convierte en un presente que alude a un pasado, es decir que el personaje se autocorriga, explicando a qué se refiere y a qué no, cuando escribe “*cuando digo asco*”.

Otro de los elementos importantes de este capítulo es el siguiente:

OCTUBRE 12: El inicio de un diario es un ejercicio cotidiano de introspección y certifica la inmensa soledad de quien lo escribe. Y sí, eso es lo que soy, un solitario sin remedio, porque por más que intento acercarme a los otros y entablar con ellos alguna relación duradera, no lo logro. No sé qué es lo que pasa conmigo. Yo veo que los demás tienen amigos, novias, compañeros de trabajo, y me pregunto cómo harán para relacionarse y entrar a hacer parte del conglomerado social. Mi sensación es la contraria: estoy por fuera, flotante, periférico, y observo desde mi lejanía el comportamiento de aquellos que me rodean y no me identifico con ellos. Los veo como bichos de otra especie, como animales raros cuya conducta no deja de sorprenderme. (Mendoza 117)

La reflexión sobre el diario que está en presente y hace contraste con lo que siente el personaje, es una estrategia narrativa para cambiar de focalización. En este capítulo existe una focalización interna, de modo que hay un movimiento en el ángulo de visión, en relación con el capítulo anterior, en este punto se presenta un yo narrado y un yo narrador, Campo Elías personaje, efectivamente

asume el diario y se focaliza así mismo. Además, se le otorga la voz en primera persona a Campo Elías, algo que no se le permite a ninguno de los otros personajes.

A nivel general en la novela los diálogos están marcados de manera gráfica con guiones; el narrador relata los recuerdos del pasado de los personajes y no ellos mismos, entonces las enunciaciones citadas o referidas como los recuerdos de las conversaciones entre los personajes son presentados por el narrador en cursiva, lo que hace que en esta novela haya recurrentemente un discurso directo.

También se evocan eventos del pasado a través de los recuerdos de los personajes, como en el caso de Andrés en el primer capítulo cuando rememora el entierro de su abuela. Asimismo, María en el capítulo III, se sumerge en el recuerdo de su infancia mientras habla con una de sus víctimas, a las cuales droga con escopolamina.

El hombre continúa enumerando las ventajas de su posible viaje y los atributos incomparables de una ciudad que él considera la capital de la finura y el buen gusto. María se evade hacia adentro, hacia sí misma, y viaja por los laberintos de su memoria hasta llegar a su infancia en Miraflores, un pueblo miserable en el sur del país, muy cerca de la selva del Amazonas.

Es un amanecer lluvioso y su madre se ha levantado para encender la estufa de leña y preparar el desayuno antes de salir a revisar las dos parcelas de hoja de coca con las que sostiene a sus dos hijas. María tiene cinco años y su hermana, Alix, es un año mayor que ella. (Mendoza 81)

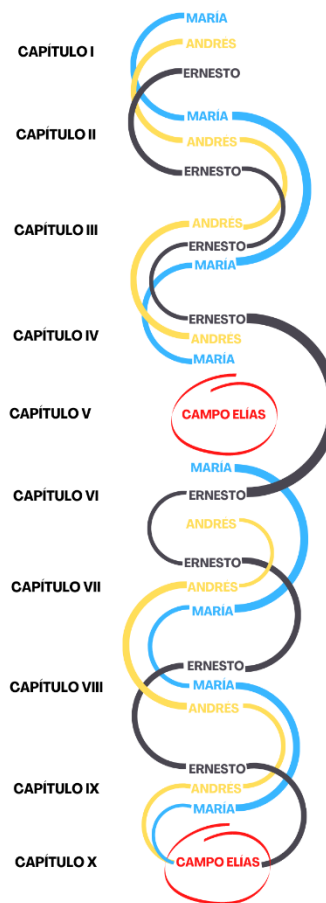
Lo particular es que los acontecimientos pasados están narrados en tiempo presente, como se puede identificar en la cita anterior, aunque, en algunos apartados el narrador utiliza el tiempo pasado para interrumpir el presente que María está viviendo.

María lloró cuando vio a su hermana salir por un pequeño agujero que había en el muro, detrás de las canecas de basura, y se sintió más sola y más desamparada que

nunca. Al fin y al cabo Alix era su única hermana y su compañera de desdicha y de infortunio. De ahí en adelante soportó como pudo la orfandad, el desprecio de las mujeres de la cocina (que la trataron aún peor luego de la fuga), la esclavitud, la degradación y la miseria absoluta. La mantuvo con vida la esperanza de que Alix volvería por ella para rescatarla de los infiernos. Pero la pequeña no regresó. —... y confirmé los precios en una revista, ¿no te parece increíble? —dice el ejecutivo en medio del bullicio general. (Mendoza 84)

Ahora bien, la novela concluye con la historia de Campo Elías, ubicada de forma estratégica en el capítulo X, en el cual se conecta y concluye la relación de los sucesos que desembocan en un hecho trágico. En ese momento la cadena de tensiones construida con la historia de María, Andrés, Ernesto y Campo Elías de manera individual, pone al descubierto las funciones de cada uno de los personajes, en relación con la masacre en la que finalmente detona todo lo anterior.

En cuanto a la selección y restricción de la información narrativa en la estructura de la novela, la obra de Mendoza plantea una figura con sentido de composición entre el orden y los cambios de focalización que se dan de manera premeditada dentro de la obra. En este sentido es relevante presentar de manera visual, el orden en el que aparecen los focalizadores dentro de la novela para posteriormente identificar los puntos nodales en los cuales convergen las historias de los personajes. Lo anterior, se evidencia en la siguiente representación gráfica propia.



A medida en la que avanza la novela, en cada capítulo como se observa en el gráfico, va cambiando el orden en el que aparece el personaje focalizador, por lo que, al graficar los cambios del ángulo visual, es evidente que se forma un tejido interrumpido por el capítulo V, donde el lector conoce el diario de Campo Elías.

Bajé la cabeza y empecé a llorar como si fuera un niño indefenso.

Un hombre vestido de negro se hizo a mi lado y me preguntó:

—¿Puedo ayudarte en algo, hijo?

Levanté la cara y vi al sacerdote contemplándome con preocupación. Se sentó en el banco de adelante, de medio lado para poder conversar conmigo, y volvió a preguntarme:

—¿Quieres hablar conmigo?

—No soy creyente, padre.

—dije secándome las lágrimas con un pañuelo.

—No importa. No tienes que ser creyente para necesitar ayuda espiritual.

—Me siento muy solo, nada más.

—¿Estás casado, tienes hijos?

—No. —¿Amigos, novias, amantes?

—dijo el hombre con dulzura, como si fuéramos dos amigos conversando en la barra de un bar.

—No.

—¿No tienes a nadie?

El hombre me inspiró confianza y sentí deseos de sincerarme con él:

—Vivo con mi madre y la detesto. No veo la hora de que se muera.

—Y por qué estás tan solo.

—Odio las ansias de dinero, la codicia, la banalidad del resto de la gente. Me molesta el ritmo de vida que llevan los demás. Me siento ajeno a todo, padre, como un pingüino entre una manada de elefantes. No sé si me entiende.

—Hemos perdido a Dios —sentenció el sacerdote.

—Lo que más me angustia es que últimamente tengo ideas raras, imágenes que me atormentan, que me persiguen a todas partes.

—Ideas como de qué.

—De crímenes, de asesinatos, padre.

—¿Cómo? —dijo él abriendo los ojos y arrugando la frente.

—Veo cadáveres, cuerpos sangrando, víctimas suplicando, quejándose y arrastrándose por el piso.

—¿Y qué sientes cuando tienes esas visiones?

—Ganas de rematarlos, padre, porque yo soy el asesino, yo soy el que los hiere y los extermina.

—Necesitas ayuda, hijo, no puedes seguir así —el sacerdote sacó un pedazo de papel y un bolígrafo y anotó un nombre y unos números—. Yo soy el padre Ernesto y éstos son mis números telefónicos. Ten. Llámame a la hora que sea, no importa.

Pero no vayas a hacer una locura.

—Gracias —dije cogiendo el pedazo de papel. (Mendoza 65)

En ese apartado se puede identificar el primer acercamiento físico y verbal entre Campo Elías y Ernesto, es decir que es uno de los puntos nodales en los que se entrecruzan las dos diégesis anteriormente independientes una de la otra.

Así “La perspectiva del lector, por ser aquella que reúne a todas las demás, es una instancia de mayor apertura y complejidad; un punto de vista que le lleva ventaja a todos los demás pues es capaz de englobarlos a todos” (Pimentel 128). En ese marco, el lector de *Satanás* tiene la posibilidad de reunir y conectar toda la información dada por cada uno de los personajes focalizadores, lo cual le ofrece una perspectiva privilegiada, puesto que tener este tipo de información posiblemente lo conduzca a realizar anticipaciones sobre lo ocurrirá más adelante.

Después del capítulo V, empieza un tejido en trenza que continúa hasta el capítulo IX donde convergen en un encuentro físico María, Andrés y Ernesto.

El sacerdote le abre la puerta, la abraza y le dice:

—Sigue, sigue.

La conduce hasta el estudio y le presenta a su sobrino Andrés.

—Es un gran pintor —comenta orgulloso el sacerdote—. Se ganó un premio nacional de pintura.

Andrés la saluda sonriente y le estrecha la mano con fuerza. Ella percibe su mirada penetrante, aguda, como si la estuviera cortando con los ojos.

—Siéntense, por favor —les pide el padre Ernesto—. Los he citado aquí a los dos porque son las únicas personas a quienes quiero comunicarles una decisión definitiva que tomé esta semana.

—No me diga que se va de viaje ahora cuando más lo necesito —le dice María con el rostro compungido.

—No, María, yo te voy a ayudar ahora más que nunca. No es eso. Me retiré del sacerdocio y me voy a casar.

—¿Qué? —preguntan a dúo Andrés y María abriendo los ojos sorprendidos.

—Hace rato venía sintiendo cansancio y hastío de las instituciones eclesiásticas. Además, me enamoré de Irene, la joven que me ayuda aquí en la iglesia, y pienso casarme con ella y hacer una familia.

—Pues lo felicito, tío, y le deseo lo mejor.

—Yo también —dice María—. Usted se merece el cielo. Ambos se ponen de pie y abrazan al sacerdote. Él dice: —Quiero invitarlos a comer esta noche a un buen restaurante. Para celebrar.

—Gracias —dicen María y Andrés.

—Vengan y les presento a Irene. De paso le comunicamos que nos vamos los cuatro a comer.

—Sí —dice María sonriente. (Mendoza 113)

En el capítulo X se interrumpe el tejido de la trama anterior, para dar final a la novela, gracias a la invitación de Ernesto, todos los personajes confluyen en un lugar, lo que convierte a este capítulo, en el puto nodal donde se desarrolla gran parte de la significación general de la obra. Ya se habían identificado los momentos en los que se cruzaban la diégesis de dos personajes o incluso tres, sin embargo, no existía un episodio en el que todos conectaran, lo relevante aquí son los acontecimientos que se llevan a cabo en dicho encuentro, ya que todos son asesinados por Campo Elías.

Mendoza:

Las personas de las veintiséis mesas van quedando acorraladas y sin una posible línea de fuga. El veterano de Vietnam salta por entre los asientos caídos, las botellas y los vasos rotos, los pedazos de platos con restos de salsas y comidas bien sazonadas, los manteles arrugados y manchados, y le dispara al enemigo siempre en la cabeza o en la nuca. Su puntería es impecable. Detrás de él va quedando una larga lista de cadáveres, moribundos y heridos de gravedad.

De repente el soldado se detiene y reconoce dos rostros que le son familiares. Son dos hombres, uno adulto y el otro muy joven. Están acompañados de dos

mujeres jóvenes bien vestidas que los abrazan para protegerse de la masacre, como si ellos fueran dos escudos humanos que pudieran en algún momento salvarlas de la muerte segura que las espera. Campo Elías recuerda los rostros del pintor y del sacerdote. Niega con la cabeza, se sonríe y dice:

—Bienvenidos al infierno. (125)

La cena es el momento en el que se cruzan las historias de los diferentes focalizadores, en este capítulo el lector es sorprendido por esa convergencia fortuita de los personajes en un acontecimiento azaroso donde Campo Elías, el veterano de la guerra Vietnam, asesina a casi todos los comensales de un restaurante del norte de la ciudad de Bogotá, entre los que se encontraban: María, Ernesto y Andrés.

A nivel global, en la novela se evidencia una focalización interna variable, ya que se van presentando diversas acciones que son narradas a través de diferentes personajes focalizadores. El cambio de ángulo de visión, está marcado por un espacio en blanco, así cada apartado se narra bajo el punto de vista ya sea de Andrés, María o del cura Ernesto, a partir de lo que ven, escuchan y viven. Como afirma María Isabel Filinich en su libro *La puesta en perspectiva*, esta “puesta en perspectiva de la historia ofrece la ocasión de observar la multiplicación de posiciones desde las cuales se percibe, la constitución diversa de lo percibido y las distintas formas de interacción entre esos sujetos posicionales de la observación y de los objetos así constituidos”. (83)

Así, en toda la novela el narrador es heterodiegético, externo del mundo del relato y la deixis de referencia espacial, temporal, cognitiva, perceptual, afectiva, estilística e ideológica, son de los personajes focalizadores, es decir de María, Andrés, Ernesto y finalmente de Campo Elías.

Con respecto a la construcción de la novela y sus personajes, en el último capítulo, el narrador introduce un personaje que estudia temas similares a los de Campo Elías:

—El profesor Steve le dejó dicho que buscara a este estudiante de último año en el Departamento de Letras, que él tiene una bibliografía que puede serle muy útil —le dice una de las secretarias pasándole un papel con un nombre escrito en tinta azul oscuro.

—Gracias.

Campo Elías se acerca al muchacho que lee despistado los comunicados oficiales en una de las carteleras y le dice:

—Mucho gusto, estoy haciendo mi tesis en la Facultad de Educación. El profesor Steve me recomendó que hablara con usted acerca de una bibliografía sobre el tema de los dobles.

—¿Qué tal? —responde el estudiante estrechándole la mano.

Conversan unos minutos en el corredor del Departamento. El estudiante se explaya sobre una investigación que está llevando a cabo en la cual el tema central es el fenómeno de una identidad fragmentada y rota en ciertos textos de autores norteamericanos y latinoamericanos: Hawthorne, Poe, Auster, Fuentes, Borges, Cortázar. (Mendoza 266)

Este personaje es el autor ficcionalizado en la obra, es decir Mario Mendoza, pues la relación que tuvo el escritor con Campo Elías Delgado fue académica, ya que compartieron temas como el estudio del Extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, el aquelarre y la presencia del mal dentro de la vida cotidiana, los dos estudiaban en la Pontificia Universidad Javeriana. En este orden de ideas, Mendoza más que conducir su obra a la relación que estableció con el perpetuador de la masacre, decidió que de manera cautelosa dentro del mundo ficcional de su novela, se hiciera alusión a un detalle importante que hizo parte de su realidad como escritor más allá que como personaje. Lo anterior es comprobable ya que como se dijo anteriormente la novela se basa en un hecho histórico que ocurrió en Bogotá por lo que fue registrado en diferentes medios de comunicación en los que después de la publicación de *Satanás* se hizo énfasis en la relación que llegaron a tener. Con respecto a lo anterior, Mendoza dice:

Yo aparezco muy esporádico, es una paginita muy breve porque Campo Elías va y pregunta por mí antes de cometer los crímenes en el edificio donde vivía con su madre, entonces entre crimen y crimen va hasta la universidad y pregunta por mí y eso me parecía importante resaltarlo dentro de la novela, que había alguien que él había buscado, y ese alguien era yo, pero dejarlo como una pincelada suelta, pero una novela testimonial no era mi interés en absoluto. (“*Mario Mendoza y su novela Satanás*” 00:53:54-60)

Ahora bien, Mendoza aclara cuál era su intención con la construcción de la novela *Satanás*.

En estas primeras versiones el eje central, por supuesto, era Campo Elías y era una novela que giraba en torno a lo de Pozzetto, ¿Por qué? Porque había sido mi compañero de tesis en la Universidad, porque habíamos compartido bibliografía, porque me parecía un comportamiento inusual, extraño. No es un *Serial Killer*, no lo podemos catalogar como un asesino serial, porque no hay un patrón regular entre víctima y víctima, razón por la cual uno puede decir: ahí hay una serie, no, ahí no hay una serie, hay un estallido. Ahí hay una cosa que es fugaz, que es de un solo día. (*Mario Mendoza y su novela Satanás*” 00:01:38-02:25)

Yo lo que quería con *Satanás* era entrar a la ciudad, definir la ciudad, ya no tanto a él, que ya podía porque ya tenía las herramientas para poder entrar en esa mentalidad, lo que necesitaba era definir la ciudad, y en la ciudad empecé a recoger personajes que me parecían arquetípicos, que eran buenos arquetipos, entre ellos, María. Yo había dado cursos en el Buen Pastor, en la cárcel acá en Bogotá, durante los noventa y en las conversaciones con mis alumnas presas, con mis alumnas en la prisión, una chica se me acercó de repente y empezó a contarme una historia en el patio de la cárcel. Yo guardé esa historia, la reservé, hice un cuaderno aparte, conversé con ella varias veces para pedirle detalles, esa es María. Entonces María funciona casi como una crónica, casi que como un reportaje, como una especie de personaje que entra y arrastra buena parte de la fuerza de la novela, por eso para mí es un personaje tan importante y tan doloroso, porque es un personaje sumamente doloroso. (“*Mario Mendoza y su novela Satanás*” 00:04:58-05:51)

Lo anterior, atañe de manera directa a esa decisión de cómo saber para determinar de qué manera contar. En la novela *Satanás* se eligió narrar a través de múltiples puntos de vista, ya que hay una alternancia constante de los ángulos de focalización a lo largo de la novela.

Para concluir, es necesario resaltar la importancia de abordar la perspectiva de la trama en la novela *Satanás*, puesto que tanto la estructura como la organización de la información dentro de la novela, son aspectos fundamentales para identificar los diferentes puntos nodales donde confluyen los personajes. Asimismo, es relevante decir que la posición privilegiada del lector, le permite asumir un punto de vista móvil, ya que le son dados detalles, encuentros, diálogos e indicios, que le exigen la realización de síntesis, correcciones y modificaciones del sentido de lo que va leyendo a medida en que avanza la novela.

III.2 Análisis de la película *Satanás* dirigida por Andrés Baíz

Es relevante decir que, si bien Mario Mendoza no participó de manera directa en la construcción del guion, ni de la producción de la película *Satanás*, sí hizo parte de los debates y reflexiones durante el proceso de adaptación que realizó Baíz y su equipo.

La película *Satanás* está conformada por tres historias principales, Paola una mujer con sueños y ambiciones que la conducen a una experiencia trágica, la violación por parte de dos hombres y posteriormente el asesinato de sus victimarios. Por otro lado, la historia de un cura llamado Ernesto, a quién acuden varios personajes para buscar refugio en él y finalmente terminan cometiendo asesinatos y otros crímenes, como el caso de Eliseo quien encarna a Campo Elías Delgado, el autor de la masacre de Pozzetto.

También es importante decir que el filme *Satanás* adaptado por Andrés Baíz en 2007 ganó el premio a la *Mejor Película Colombiana* en el Festival de Cine de Cartagena. En el ámbito internacional obtuvo el *Estímulo para desarrollo y coproducción del Programa Ibermedia*, además

fue reconocida como la *Mejor Película y Mejor Actor* para Damián Alcazar en el Festival de Cine de Montecarlo Mónaco. Por último, recibió el *Premio IES Pablo Neruda al Mejor Largometraje* en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva España. Todo esto ha llevado a Andrés Baíz y a su película *Satanás* a ser una producción importante para el cine colombiano.

A continuación, se realiza el análisis estructural de este filme por secuencias, teniendo en cuenta las nociones de ocularización y focalización de Gaudreault y Jost, anteriormente explicadas.

Así como también se identifican los personajes, el tiempo y las acciones realizadas dentro de cada secuencia, para registrar los espacios en los que se desarrollan las acciones teniendo en cuenta los planos y los ángulos. Adicional a ello se establece qué tipo de sonido se utiliza, si es ambiental, son ruidos o música, lo cual llena de significados a los espacios, intensificando climas y atmósferas específicas dentro de la película.

Secuencia 1	Del minuto 0:00 al minuto 4:40
Ocularización	Cura Ernesto - ocularización interna secundaria
Personajes	Ernesto, Alicia, Irene
Acciones	La narración empieza con un primer plano de unas botellas quebradas (ocularización cero) 1. Confesión de Alicia con el cura (primer plano, plano contraplano, ocularización interna secundaria). 2. Ernesto sale del confesionario (primer plano hasta llegar a plano general, paneo con travelling, amplía el plano general que sigue los pasos del cura). 3. Alicia sale del confesionario y observa al cura caminar por la iglesia saludando a sus hijos (plano general). Transición texto: Damián Alcázar, Blas Jaramillo, Marcela Mar 4. El cura regresa con alimento para los hijos de Alicia (el personaje se va acercando a la cámara, se expande la imagen a plano general y ángulo picado del cura) (ruidos de voces perturbadoras). Transición visual: alambre de púas en ángulo contrapicado.

	5. Ernesto observa unos niños jugando fútbol (plano americano, niños desenfocados, cura enfocado) (música de suspenso o tensión). 6. Ernesto camina por la calle en medio de la lluvia y un fuerte viento, una señora se le acerca para decirle que vaya de manera urgente a la iglesia (de plano americano a plano general). 7. Ernesto camina en medio de la gente que está en la iglesia (travelling). 8. Ernesto llega donde Irene, dialogan y el cura sigue con cautela su camino hasta el fondo de la iglesia (plano medio). 9. Ernesto ve sangre, observa un zapato de un niño en el piso manchado con sangre, sigue caminando y a lo lejos ve a Alicia enfrente de la estatua manchada con mucha sangre (cambia de plano general a primer plano, ocularización interna secundaria). 10. Ernesto confronta a Alicia (plano medio y ángulo contrapicado de Alicia ensangrentada con la estatua de fondo, plano contraplano del cura y Alicia) (ocularización interna secundaria). Transición texto: <i>Satanás</i>
Tiempo	Presente
Espacio	1. Confesionario-iglesia 2. Ciudad, calle 3. Ambiente frío, gris, sórdido, viento.
Sonido ambiente, lluvia, sonido introductorio, sonido creciente y de suspenso	
La secuencia termina con un plano general de unos edificios sirve para cambiar de secuencia y de ocularización. La ocularización cero es un <i>leitmotiv</i> durante toda la película.	

Secuencia 2	Del minuto 4: 41 al minuto 7:48
Ocularización	Eliseo, ocularización interna secundaria.
Personajes	Eliseo y Blanca su mamá, mujer de la biblioteca, compañero de ajedrez.
Acciones	1. Eliseo viendo el periódico y comiendo cereal (plano medio y ángulo picado de cereal). 2. Blanca entra a la cocina, por detrás de Eliseo (plano americano de Blanca y plano medio de Eliseo, plano contraplano de su conversación). 3. Blanca enciende un cigarrillo en la estufa y Eliseo se altera (primer plano y plano contraplano de los dos personajes, ocularización interna secundaria).

	4. Eliseo toca el crucigrama y aparece borroso, difuso. 5. Eliseo camina en la calle, se aproxima a la cámara (empieza en ángulo normal-plano medio largo que se va convirtiendo en primer plano). 6. Eliseo ve un libro (ocularización interna primaria, plano medio, ángulo levemente contrapicado). 7. Ingresa Lucia la bibliotecaria a la escena (plano medio, ángulo levemente contrapicado). 8. Ingresa una mujer a la biblioteca (va de plano general a primer plano de Eliseo que observa a la joven). 9. Eliseo jugando ajedrez con otro hombre (de primer plano a plano medio, de fondo se observa la ciudad). 10. Diálogo con el señor que juega ajedrez (plano medio).
Tiempo	Presente (se suspende la diégesis en la vida de Ernesto para dar paso a la historia de Eliseo). Durante la narración hay varios saltos en el tiempo por medio de elipsis, por ejemplo, cuando observa a la joven que entra a la biblioteca, pero después aparece jugando ajedrez.
Espacio	1. Casa de Eliseo 2. Ciudad 3. Biblioteca
Sonido ambiente, piano que transmite calma.	
La siguiente escena se introduce con la imagen de un trozo de carne cruda colgando en primer plano, después las llantas de un carrito de la venta ambulante que se mueven en el suelo ensangrentado (primer plano, indicio similar al de las botellas y al alambre de púas, ocularización interna cero).	

Secuencia 3	Del minuto 7:49 al minuto 10:07
Ocularización	Paola, ocularización interna secundaria
Personajes	Paola, Carnicero, Alberto y Pablo
Acciones	1. Aparece el personaje Paola (plano medio). 2. Diálogo con el carnicero mientras le vende un tinto (café) (primer plano contraplano, ocularización interna secundaria). 3. Paola se acerca donde otra cliente, le cobra lo que le debe (plano medio, plano contraplano).

	4. Alberto y Pablo observan a Paola desde lejos (plano general de Paola, plano medio de los dos hombres). 5. Los dos hombres siguen a Paola (acercamiento de cámara). 6. Paola dialoga con Alberto y Pablo (primer plano de la mano de Paola, plano contraplano de los hombres y Paola, primer plano del rostro de Paola). 7. Paola ve pasar un hombre tuerto con un bulto en el hombro que la mira, lo sigue con la mirada (de plano medio a primer plano y paneo) (ocularización interna secundaria).
Tiempo	Presente (se suspende la historia de Eliseo y la del cura Ernesto para dar paso a la historia de Paola). Durante la secuencia se da una elipsis en el momento en que los hombres se van detrás de Paola y después aparecen conversando.
Espacio	1. Mercado popular 2. Atmósfera turbia, no hay una iluminación clara, escala de grises.
Sonido ambiente.	

Secuencia 4	Del minuto 10:08 al minuto 11:13
Ocularización	Cura Ernesto, ocularización interna secundaria.
Personajes	Ernesto, Alicia
Acciones	1. El cura visita a Alicia en la cárcel (plano medio, paneo con travelling). 1. Diálogo Cura y Alicia (plano contraplano y primer plano de la biblia).
Tiempo	Presente (se da una elipsis porque no sabemos cómo llega el cura a la cárcel, entonces hay un salto en el tiempo. Se reanuda la historia del cura Ernesto y se suspende la historia de Paola y Eliseo).
Espacio	2. Cárcel 3. Atmósfera lúgubre, oscuro. Entra poca luz por una ventana.
Sonido ambiente, sonido en decadencia que transmite tensión.	

Secuencia 5	Del minuto 11:14 al minuto 13:06
Ocularización	Eliseo, ocularización interna secundaria.
Personajes	Eliseo, señora que se sube al camión, Natalia estudiante de inglés.
Acciones	1. Eliseo en un camión (primer plano). 2. Eliseo ve a una mujer subirse al camión (plano general).

	3. La señora que Eliseo observa tiene una discusión con el conductor porque no tiene cambio. Para evitar que la discusión se extienda Eliseo paga el pasaje de la señora (plano medio, primer plano y plano general). 4. Eliseo se limpia las manos con antibacterial y se toca el cuello (primer plano mientras el camión avanza). 5. Eliseo dialoga con su alumna de inglés (va de plano general a plano medio, en plano contraplano). 6. Eliseo le entrega a Natalia el libro <i>Dr. Jekyll Mr. Hyde</i> (primer plano, plano contraplano).
Tiempo	Presente (se suspende la historia de Ernesto y Paola para dar paso a la historia de Eliseo) se dan elipsis por ejemplo cuando Eliseo pasa de estar en el camión a estar en la sala de la casa de la estudiante.
Espacio	1. Transporte público 2. Casa de la alumna de Eliseo
Sonido ambiente.	
Cambia la música, el ritmo se vuelve lento, melancólico.	

Secuencia 6	Del minuto 13: 07 al minuto 14:15
Ocularización	Paola, ocularización interna secundaria.
Personajes	Paola, Alberto y Pablo
Acciones	1. Paola empaca su ropa en un bolso (primer plano). 2. Pablo sale de la habitación de Paola (plano general, cámara fija). 3. Paola saca una pegatina de un cajón y la pega en su cama (plano medio) 4. Paola y Pablo salen del inquilinato (vecindad) (de plano general a primer plano, cámara fija).
Tiempo	Presente (se suspende la historia de Eliseo y la del cura Ernesto para dar paso a la historia de Paola). Cada vez se hacen más cortas las escenas donde la ocularización se da por medio de Paola, Ernesto y Eliseo. Esto implica que la narración vaya más rápido.
Espacio	1. Habitación de Paola 2. La luz de la escena es triste 3. Inquilinato deplorable, oscuro
Sonido ambiente, sonido que transmite cambios, desarrollo.	

Secuencia 7	Del minuto 14: 16 al minuto 14:46
Ocularización	Irene, ocularización interna secundaria
Personajes	Irene
Acciones	1. Irene limpia la estatua ensangrentada en la iglesia (plano secuencia medio largo, paneo que va de ángulo picado a contrapicado enfocando a Irene mientras limpia la estatua manchada de sangre, va de plano medio largo a primer plano).
Tiempo	Presente (se suspende la historia de Eliseo, el cura Ernesto y Paola).
Espacio	1. Iglesia
Sonido premonitorio.	

Secuencia 8	Del minuto 14: 47 al minuto 16:19
Ocularización	Eliseo, ocularización interna secundaria.
Personajes	Eliseo, Beatriz vecina, Blanca mamá de Eliseo.
Acciones	1. Eliseo acostado en su cama (plano medio, ángulo cenital). Transición visual: edificios (ángulo contrapicado). 2. Eliseo abre la puerta a su vecina Beatriz (primer plano de Eliseo, plano medio largo de la vecina, plano contraplano de Blanca y la vecina, plano contraplano de Eliseo y la vecina en plano medio y primer plano). 3. Eliseo cierra la puerta (plano general).
Tiempo	Presente (se da una elipsis en la historia de Eliseo, al parecer ya es otro día, no se muestra cómo regresa desde la casa de su estudiante hasta este punto) (se suspende la historia de Ernesto y Paola para dar paso a la historia de Eliseo).
Espacio	1. Eliseo en su cama
Sonido ambiente.	

Secuencia 9	Del minuto 16:20 al minuto 17:04
Ocularización	Paola, ocularización interna secundaria.
Personajes	Paola, Alberto y Pablo
Acciones	1. Diálogo de Paola con Pablo y Alberto (plano general, planos contraplanos y después primeros planos de cada uno de los personajes). 2. Paola observa a través de una ventana y se acerca Alberto y cierra la cortina (plano medio).

Tiempo	Presente, se da una elipsis de la historia de Paola, se omite como llegó y se instaló en el nuevo departamento (se suspende la historia de Eliseo y la del cura Ernesto para dar paso a la historia de Paola)
Espacio	1. Departamento nuevo de Paola
La secuencia termina con un ángulo contrapicado en plano general hasta llegar a plano medio de la ventana a través de la cual estaba mirando Paola, pero ya desde afuera.	
Sonido ambiente.	

Secuencia 10	Del minuto 17:05 al minuto 18:16
Ocularización	Cura Ernesto, ocularización interna secundaria.
Personajes	Ernesto, Irene
Acciones	1. Irene entra al estudio del cura (de plano medio a primer plano). 2. Diálogo entre el cura e Irene (plano medio, plano contraplano, ángulo de Irene levemente contrapicado). 3. Irene se dirige hacia la puerta, pero el cura la interroga (de plano medio a primer plano, plano contraplano).
Tiempo	Presente (se da una elipsis, desde la visita a Alicia en la cárcel ya ha pasado el tiempo unas horas, debido a que no se sabe cómo llegó el cura desde la cárcel hasta la iglesia, hay un salto en el tiempo) (se reanuda la historia del cura Ernesto y se suspende la historia de Paola y Eliseo).
Espacio	1. Estudio del cura
Para dar inicio a la secuencia siguiente hay una transición visual de la casa de Natalia en plano general.	
Sonido ambiente.	

Secuencia 11	Del minuto 18:17 al minuto 24:26
Ocularización	Eliseo, ocularización interna secundaria.
Personajes	Eliseo, Natalia estudiante de inglés, Valeria, Aseadora.
Acciones	1. Eliseo escucha a su estudiante (primer plano y plano contraplano, después plano americano). 2. Primera vez que sonríe Eliseo (primer plano, plano contraplano). 3. Eliseo dialoga con Natalia (de plano medio a primer plano, plano contraplano de los dos personajes).

	4. Natalia invita a Eliseo a su cumpleaños (plano general, plano medio de Eliseo y plano contraplano, ángulo levemente contrapicado de Natalia). 5. Eliseo agarra el pañuelo de Natalia (primer plano). 6. Eliseo camina por la calle (de plano general a medio). 7. Eliseo aparece sentado en un mueble mientras varias mujeres se le acercan esperando que las escoja (plano medio, a las mujeres solo se les ve el cuerpo no la cabeza). 8. Valeria lo hace pasar a una habitación, dialogan mientras se desvisten (plano medio y primer plano, plano contraplano). 9. Eliseo entra al baño, se abrocha el pantalón, abre el grifo y ve vellos en el lavabo, se lava las manos, observa a su alrededor, ve las paredes de la regadera sucias, ve un preservativo usado dentro del sanitario (primeros planos en ángulo picado, ocularización interna secundaria). 10. Eliseo sale del baño, no concreta ningún acto sexual (plano general). 11. Sale de la casa de citas y se para unos segundos en frente para aplicarse gel antibacterial (plano general). 12. Eliseo sube la escalera del edificio donde vive, saluda a la aseo (ángulo picado, la cámara sigue al personaje, después llega a primer plano de Eliseo y se alterna entre ángulo contrapicado y contrapicado, plano contraplano de los dos personajes).
Tiempo	Presente (se da una elipsis en la historia de Eliseo, se omite el recorrido desde la casa de citas hasta su departamento) (se suspende la historia de Ernesto y Paola para dar paso a la historia de Eliseo).
Espacio	1. Casa de Natalia 2. Ciudad, calle 3. Espacios internos y externos del prostíbulo, sala, habitación, baño y exterior de la casa. 4. Edificio donde vive Eliseo
La música vuelve al suspenso, se incrementa la agresividad interna del personaje. Para finalizar la secuencia se presenta un plano general de la ciudad de noche, primera vez que muestran la noche (ocularización cero). Hasta este momento en la película se da la presentación y el conflicto de cada personaje.	
Sonido ambiente, sonido que transmite incomodidad.	

Secuencia 12	Del minuto 24:27 al minuto 26:53
Ocularización	Paola, ocularización interna secundaria.
Personajes	Paola, Alberto y Pablo
Acciones	1. Paola observa a su primera víctima (primer plano y plano contraplano). 2. Se observa lo que ve Paola, vaso de whisky, después observa a Alberto y a Pablo (primer plano del whisky, ocularización interna secundaria). 3. Paola se dirige al baño y vomita (plano general y después primer plano, en ángulo cenital). 4. Paola frente al espejo observa la escopolamina (alcaloide) (plano medio). 5. Diálogo entre Paola y la víctima (plano medio). 6. Mientras la víctima se va por su chaqueta, Paola introduce la escopolamina en el vaso de whisky del joven (plano medio).
Tiempo	Presente, se da una elipsis en la historia de Paola, no se muestra cómo llega Paola a la discoteca (se suspende la diégesis en el relato de Eliseo y la del cura Ernesto para dar paso a la historia de Paola).
Espacio	1. Discoteca 2. Baño
Sonido ambiente.	

Secuencia 13	Del minuto 26: 54 al minuto 27:51
Ocularización	Cura Ernesto, ocularización interna secundaria.
Personajes	Ernesto
Acciones	1. Irene entra a la casa cura, se encuentra con Ernesto (plano medio general, la cámara sigue al cura). 2. Ernesto entra a su estudio, Irene entra a su habitación (Ernesto en primer plano, Irene de fondo). 3. Cierra la puerta (primer plano). 4. Ernesto se para frente a la ventana, se masturba (travelling, la cámara se acerca al personaje).
Tiempo	Presente (se reanuda la historia del cura Ernesto y se suspenden las otras dos historias).
Espacio	1. Casa cural 2. Estudio de Ernesto

	3. Ambiente oscuro
Sonido ambiente.	

Secuencia 14	Del minuto 27:52 al minuto 29:24
Ocularización	Paola, ocularización interna secundaria.
Personajes	Paola, Alberto, Pablo, Víctima
Acciones	1. Pablo conduce el carro donde llevan a la víctima (primer plano) 2. Mientras Alberto le saca la información de las claves de las tarjetas a la víctima, buscan un cajero (primer plano). 3. Paola habla por teléfono con Alberto, Pablo desde su habitación (plano general de la habitación y después primer plano de Paola) 4. Paola saca otra pegatina y la pega en la pared (primer plano).
Tiempo	Presente, se da una elipsis en la historia de Paola, no se muestra cómo llega Paola a su departamento (se suspende la historia de Eliseo y la del cura Ernesto para dar paso a la historia de Paola).
Espacio	1. Interior de un vehículo 2. Habitación de Paola-cama 3. Ambiente nocturno
Sonido ambiente.	

Secuencia 15	Del minuto 29: 25 al minuto 29:58
Ocularización	Eliseo, ocularización interna secundaria.
Personajes	Eliseo
Acciones	1. Eliseo observa su maleta de los recuerdos (primer plano ocularización interna primaria). 2. Eliseo observa el contenido de la maleta, una especie de placa grabada, fotos de él y uno de sus compañeros en uniforme militar de los EEUU (primer plano, plano contraplano de los objetos y Eliseo, los objetos se muestran con un ángulo picado y el personaje se muestra en ángulo levemente contrapicado).
Tiempo	Presente con regresión al pasado por medio de las fotografías de Eliseo (se suspende la historia de Ernesto y Paola para dar paso a la historia de Eliseo)
Espacio	1. Casa de Eliseo

Sonido que evoca nostalgia por el pasado.

Secuencia 16	Del minuto 29:59 al minuto 30:39
Ocularización	Cura Ernesto, ocularización interna primaria.
Personajes	Ernesto
Acciones	1. El cura reza por sus pecados (paneo del estudio de Ernesto hasta llegar a Ernesto en primer plano). 2. Ernesto fuma y apaga un cigarrillo en su mano (primer plano).
Tiempo	Presente (se reanuda la historia del cura Ernesto y se suspende la historia de Paola y Eliseo).
Espacio	1. Estudio de Ernesto 2. Ambiente oscuro
Transición, imagen de un edificio, de fondo el amanecer. Ocularización cero para dar paso a la siguiente secuencia.	
Sonido que evoca tensión.	

Secuencia 17	Del minuto 3:40 al minuto 33:23
Ocularización	Eliseo, ocularización interna secundaria
Personajes	Eliseo, joven de la biblioteca.
Acciones	1. Eliseo se mira al espejo (plano medio). 2. Eliseo leyendo en la biblioteca del otro lado una joven lo observa (plano general, primer plano de la joven, plano contraplano de los dos personajes). 3. La joven interrumpe a Eliseo y dialogan, él la invita a almorzar (primer plano, plano contraplano). 4. Eliseo limpia los cubiertos con una cervillera (primer plano). 5. Diálogo entre Eliseo y la joven (plano general, después primer plano, plano contraplano). 6. La joven interroga a Eliseo, él se ofende y ella sale del restaurante (de plano general a plano medio, cámara fija).
Tiempo	Presente, se da una elipsis en la historia de Eliseo, se omite como llegó al restaurante (se suspende la historia de Ernesto y Paola para dar paso a la historia de Eliseo)
Espacio	1. Biblioteca

	2. Cafetería-restaurant
Plano general del boliche, ocularización cero para dar paso a la historia de Paola	
Sonido ambiente.	

Secuencia 18	Del minuto 33:24 al minuto 34:37
Ocularización	Paola, ocularización interna secundaria.
Personajes	Paola, Pablo
Acciones	1. Paola celebra que ganó una partida de boliche (plano general, panco hasta llegar a plano medio de Paola y Pablo). 2. Pablo le da un regalo a Paola (plano medio, luego primer plano). 3. Diálogo entre Paola y Pablo (primer plano, plano contraplano).
Tiempo	Presente, se da una elipsis en la historia de Paola, no se muestra cómo llegan los dos personajes al boliche (se suspende la historia de Eliseo y la del cura Ernesto para dar paso a la historia de Paola).
Espacio	1. Boliche
Sonido ambiente y música de fondo.	

Secuencia 19	Del minuto 34:38 al minuto 37:03
Ocularización	Cura Ernesto, ocularización interna secundaria.
Personajes	Ernesto, Alicia
Acciones	1. El cura regresa a la cárcel a visitar a Alicia (plano general). 2. El cura se acerca a la cama donde está Alicia, ella se para encima de la cama y se le acerca (primer plano). 3. Alicia se aleja y la cámara la sigue (plano contraplano de los dos personajes). 4. Ernesto le toca el rostro a Alicia (plano medio). 5. Alicia se desviste y le muestra los senos al cura, él la besa y se retira (plano medio). 6. Ernesto sale de la celda (plano medio). Sentencia de Alicia hacia el cura “Si cree que estoy arrepentida está equivocado, viene por usted mismo”.

Tiempo	Presente (se da una elipsis en la historia del cura ya que no sabemos cómo llega a la cárcel) (se reanuda la historia del cura Ernesto y se suspende la historia de Paola y Eliseo).
Espacio	1. Cárcel 2. Ambiente oscuro
Sonido ambiente, sonido que evoca suspenso y tensión.	

Secuencia 20	Del minuto 37:04 al minuto 38:49
Ocularización	Eliseo, ocularización interna secundaria
Personajes	Eliseo, Mario jugador de ajedrez, tendero
Acciones	1. Eliseo juega ajedrez con Mario en la biblioteca (plano medio, plano contraplano, movimientos rápidos de cámara). 2. Eliseo intenta comprar una leche en la tienda y el tendero no se la vende (de plano general a plano medio).
Tiempo	Presente, se da una elipsis en la historia de Eliseo, se omite como llegó al restaurante (se suspende la historia de Ernesto y Paola para dar paso a la historia de Eliseo)
Espacio	1. Biblioteca 2. Calles de Bogotá 3. Tienda
Plano general del boliche, ocularización cero para dar paso a la historia de Paola	
Sonido ambiente, sonido de reloj que indica tensión.	

Secuencia 21	Del minuto 38:50 al minuto 40:56
Ocularización	Paola, ocularización interna secundaria.
Personajes	Paola, Pablo
Acciones	1. Paola baila en una discoteca (pasa de plano general, a plano medio). 2. La nueva víctima de Paola se siente mal y ella lo lleva a un mueble (plano medio, la cámara los sigue). 3. Paola llega donde Pablo y Alberto, dialogan. Alberto se va en busca de la víctima y Paola le da un beso a Pablo (plano medio). 4. Paola sale de la discoteca y aborda un taxi en la calle (plano general, plano medio).

Tiempo	Presente (se suspende la historia de Eliseo y la del cura Ernesto para dar paso a la historia de Paola).
Espacio	1. Discoteca 2. Calle Bogotá 3. Ambiente nocturno
Sonido ambiente.	

Secuencia 22	Del minuto 40:56 al minuto 42:12
Ocularización	Cura Ernesto, ocularización interna secundaria.
Personajes	Ernesto, Irene
Acciones	1. Ernesto llega donde Irene, Irene abre la puerta de su cuarto (plano medio, plano contraplano). 2. Los personajes se besan, tienen relaciones sexuales (plano general, de plano medio a primer plano en travelling).
Tiempo	Presente (se da una elipsis en la historia del cura, han pasado varias horas, ya es de noche) (se reanuda la historia del cura Ernesto y se suspende la historia de Paola y Eliseo).
Espacio	1. Casa cural 2. Habitación 3. Ambiente nocturno
Sonido ambiente.	

Secuencia 23	Del minuto 42:13 al minuto 45:40
Ocularización	Paola, ocularización interna secundaria.
Personajes	Paola, Taxista, Hombre 2
Acciones	1. Paola va en el taxi, saca otra pegatina y la pega en la puerta del vehículo, el taxista la mira por el retrovisor (primer plano, plano contraplano de Paola y la mirada del taxista a través del retrovisor). 2. El taxista se desvía de la ruta y después ingresa otro hombre al vehículo (plano medio). 3. El segundo hombre intenta robar a Paola (plano medio). 4. Se estacionan en una bodega (plano general).

	5. Bajan a la fuerza a Paola del taxi, el taxista le rasga la ropa, la viola, después el segundo hombre la pone de espaldas y también la viola (plano medio y primer plano).
Tiempo	Presente (se suspende la historia de Eliseo y la del cura Ernesto para dar paso a la historia de Paola).
Espacio	1. Taxi 2. Escenas oscuras 3. Bodega o taller
Sonido ambiente.	

Secuencia 24	Del minuto 45:41 al minuto 46:31
Ocularización	Cura Ernesto, ocularización interna secundaria.
Personajes	Ernesto, Irene
Acciones	1. Diálogo Ernesto e Irene (primer plano)
Tiempo	Presente (se da una elipsis en la historia del cura, han pasado varias horas, ya es de noche. (Se reanuda la historia del cura Ernesto y se suspende la historia de Paola y Eliseo).
Espacio	1. Habitación- cama 2. Ambiente oscuro
Sonido ambiente, sonido que transmite penumbra que finalmente asciende.	

Secuencia 25	Del minuto 46:32 al minuto 47:25
Ocularización	Paola, ocularización interna primaria
Personajes	Paola, Pablo
Acciones	1. Paola camina perdida por la calle (plano medio, plano general, la cámara nos muestra lo que ve Paola). Transición visual: plano medio y ángulo contrapicado de la ventana del departamento de Paola. 2. Paola está en shock, sentada en el suelo de su habitación (plano medio largo).

	3. Llega Pablo, la abraza y la carga hasta la cama (plano medio, cámara estática).
Tiempo	Presente (se suspende la historia de Eliseo y la del cura Ernesto para dar paso a la historia de Paola).
Espacio	1. Calle, ciudad 2. Amanecer 3. Habitación
Sonido ambiente, sonido que transmite tensión, finalmente sonido en decadencia.	

Secuencia 26	Del minuto 47:26 al minuto 51:34
Ocularización	Eliseo, ocularización interna secundaria
Personajes	Eliseo, Madre de Natalia, Natalia, Novio de Natalia, Mesera
Acciones	1. Diálogo entre Eliseo y su madre (primer plano, plano contraplano). 2. Eliseo ingresa al cuarto de Blanca su mamá y le saca dinero de la billetera (plano medio). 3. Eliseo sale de la casa (plano general). 4. Eliseo llega a la casa de Natalia (plano medio). 5. Eliseo le entrega el regalo de cumpleaños a Natalia (plano general, plano medio, primer plano). 6. Los compañeros de Natalia se burlan del regalo (primer plano, plano contraplano, ángulo levemente picado de los invitados de Natalia y ángulo levemente contrapicado de Eliseo. Ocularización interna primaria). 7. Llega el novio de Natalia, ella se lo presenta a Eliseo (plano medio, plano contraplano). A partir de este momento es ocularización interna primaria. 8. Eliseo anonadado (primer plano). 9. Eliseo llega a un restaurante dialoga con la mesera (plano medio, plano contraplano, ángulo, ocularización cero). Transición visual: plano picado de la calle y los carros 10. Eliseo observa desde un puente la carretera (plano americano, ángulo contrapicado de Eliseo). 11. Autos pasando (primer plano, ángulo picado, ocularización interna secundaria de Eliseo).

	12. Eliseo mira hacia la carretera (primer plano, ángulo contrapicado de Eliseo). 13. Eliseo acostado en su cama pensando (plano general, ángulo cenital). 14. Ducha goteando (primer plano, ángulo contrapicado).
Tiempo	Presente (se da una elipsis en la historia de Eliseo, se omiten los trayectos de un lugar a otro) (se suspende la historia de Ernesto y Paola para dar paso a la historia de Eliseo).
Espacio	1. Departamento de Eliseo 2. Cocina 3. Casa de Natalia 4. Calle 5. Puente 6. Habitación Eliseo, cama 7. Baño
Toalla con manchas de sangre (primer plano, ángulo picado). Ocularización cero para dar paso a la historia de Paola	
Sonido ambiente, sonido que transmite desolación, sonidos que transmiten suspenso y tensión.	

Secuencia 27	Del minuto 51:35 al minuto 52:19
Ocularización	Paola, ocularización interna primaria.
Personajes	Paola, Pablo
Acciones	1. Paola limpia el espejo para mirarse (primer plano, ocularización interna primaria). 2. Paola sale del baño y habla con Pablo (plano general, ocularización interna secundaria). 3. Diálogo entre Pablo y Paola (primer plano, plano contraplano, ocularización interna secundaria).
Tiempo	Presente (se suspende la historia de Eliseo y la del cura Ernesto para dar paso a la historia de Paola).
Espacio	1. Baño 2. Habitación Paola
Sonido ambiente, sonido que transmite un momento de transformación y cambios para Paola.	

Secuencia 28	Del minuto 52:20 al minuto 56:21
Ocularización	Eliseo, ocularización interna secundaria.
Personajes	Eliseo, Blanca, Ernesto
Acciones	1. Eliseo se soba la cabeza (primer plano, de espaldas, después de lado). 2. Eliseo sale de la habitación, discute con su mamá (primer plano, plano contraplano). 3. Eliseo camina por la calle (de plano general a primer plano, el personaje se acerca a la cámara). 4. Eliseo observa la cúpula de una iglesia (plano medio, primer plano y ángulo contrapicado). 5. Eliseo dentro de una iglesia, Ernesto le hace preguntas (primer plano, plano contraplano). 6. Eliseo sale de la iglesia, pero antes denigra a un indigente (plano general, primer plano, plano contraplano del diálogo con el cura).
Tiempo	Presente (se da una elipsis en la historia de Eliseo, se omiten los trayectos de un lugar a otro) (se suspende la historia de Ernesto y Paola para dar paso a la historia de Eliseo).
Espacio	1. Habitación Eliseo 2. Departamento Eliseo 3. Calle Bogotá 4. Iglesia
Sonido ambiente, campanas de la iglesia que sugieren la aproximación de acontecimientos negativos, después sonidos que transmiten soledad y angustia.	

Secuencia 29	Del minuto 56:22 al minuto 57:09
Ocularización	Paola, ocularización interna secundaria
Personajes	Paola, Alberto, Pablo
Acciones	1. Llega Alberto donde Pola y Pablo (primer plano). 2. Diálogo entre los tres (plano medio, plano contraplano). 3. Paola paga por el asesinato de los dos violadores y salen de la habitación (plano medio).
Tiempo	Presente (se suspende la historia de Eliseo y la del cura Ernesto para dar paso a la historia de Paola).

Espacio	1. Casa desconocida
Sonido ambiente.	

Secuencia 30	Del minuto 57:10 al minuto 58:02
Ocularización	Cura Ernesto, ocularización interna secundaria
Personajes	Ernesto, Indigente
Acciones	1. Ernesto camina por la calle, un indigente se le acerca a pedirle dinero (plano medio) 2. Ernesto se desespera y golpea al indigente y se va corriendo (primer plano y plano general).
Tiempo	Presente (se reanuda la historia del cura Ernesto y se suspende la historia de Paola y Eliseo).
Espacio	1. Calles Bogotá 2. Ambiente frío
Sonido ambiente, sonido creciente que indica desenlace.	

Secuencia 31	Del minuto 58: 03 a 1h: 43 segundos
Focalización	Eliseo, punto de vista cognitivo
Personajes	Eliseo, Beatriz
Acciones	1. Eliseo en la biblioteca lee un libro (plano general y primer plano, ángulo picado del libro, ocularización interna primaria). 2. Eliseo ve hormigas saliendo de las letras de libro (primer plano, ángulo cenital, ocularización interna primaria). 3. Eliseo camina por la calle (de plano general a plano medio, cámara estática). 4. Eliseo ingresa a un taller de soldadura, observa las chispas rojas (sonidos de helicópteros y bombas). Recuerdo de la guerra (primer plano, plano contraplano de Eliseo y lo que está observando, ocularización interna primaria). 5. Eliseo sube las escaleras del edificio donde vive y se encuentra la vecina (plano medio, ángulo picado de Eliseo y contrapicado de la vecina, plano contraplano).

	6. Eliseo se acerca a la vecina Beatriz y la amenaza, después sigue subiendo las escaleras (primer plano, plano general, ocularización interna secundaria).
Tiempo	Presente (se da una elipsis en la historia de Eliseo, se omiten los trayectos de un lugar a otro) (se suspende la historia de Ernesto y Paola para dar paso a la historia de Eliseo).
Espacio	1. Biblioteca 2. Calle Bogotá 3. Día lluvioso 4. Taller de soldadura 5. Ambiente pesado, tenso
Sonido ambiente como truenos, transmite tensión. Sonido de ambulancia lo cual evoca heridos, sonido de helicópteros y ladridos de perro en el fondo, se mezclan los sonidos del presente de Eliseo con los sonidos que evocan su pasado.	

Secuencia 32	De 1h:44 segundos a 1:1:19 segundos
Ocularización	Cura Ernesto, ocularización interna secundaria
Personajes	Ernesto
Acciones	1. Ernesto entregando la ostia (primer plano, plano medio). 2. De repente abandona el recinto (plano general).
Tiempo	Presente (se reanuda la historia del cura Ernesto y se suspende la historia de Paola y Eliseo).
Espacio	1. Iglesia
Sonido ambiente con truenos lo cual indica premoniciones negativas.	

Secuencia 33	De 1:1:20 segundos a 1:02:04 segundos
Ocularización	Eliseo, ocularización interna secundaria
Personajes	Eliseo
Acciones	1. Eliseo subraya un libro (primer plano del libro ángulo picado, ocularización interna primaria) (ladridos de un perro). 2. Eliseo abre la ventana (primer plano). 3. Apunta hacia el perro con su arma y después baja el arma (primer plano, ocularización interna secundaria).

Tiempo	Presente (se da una elipsis en la historia de Eliseo, se omiten los trayectos de un lugar a otro (se suspende la historia de Ernesto y Paola para dar paso a la historia de Eliseo).
Espacio	1. Habitación de Eliseo 2. Ambiente oscuro, lluvioso.
Sonido que evoca que algo está por consumarse, sonido que genera suspenso.	

Secuencia 34	De 1:02:05 segundos a 1:04:19 segundos
Ocularización	Paola, ocularización interna secundaria
Personajes	Paola, Pablo, Asesino 1, Asesino 2, Violados 1, Violador 2
Acciones	1. Paola espera dentro de un vehículo acompañada de Pablo (plano medio y primer plano). 2. Paola identifica a sus violadores, los asesinos ingresan a la bodega donde están los violadores (primer plano de Paola, de fondo plano general). 3. Paola ingresa a la bodega mientras los asesinos tienen encañonados y arrodillados a los violadores (plano medio, plano contraplano). 4. Paola recorre y observa el lugar donde fue violada (plano general, plano medio). 5. Paola se dirige a los violadores les levanta el rostro y los mira de frente, se levanta, da la orden y sale de la bodega (primer plano y plano general, durante la salida la cámara es estática). 6. Se escuchan los dos disparos (primer plano de los violadores).
Tiempo	Presente (se suspende la historia de Eliseo y la del cura Ernesto para dar paso a la historia de Paola).
Espacio	1. Interior de un vehículo 2. Tormenta, clima frío 3. Bodega
Sonido ambiente, sonido que produce suspenso y finalmente dos tiros.	

Secuencia 35	De 1:04:20 segundos a 1:04:37
Ocularización	Cura Ernesto, ocularización interna secundaria
Personajes	Ernesto
Acciones	1. Ernesto fuma un cigarrillo (plano medio, plano general dentro de la iglesia).

Tiempo	Presente (se reanuda la historia del cura Ernesto y se suspende la historia de Paola y Eliseo).
Espacio	1. Iglesia 2. Ambiente lluvioso, tormenta.
Sonido que genera suspenso.	

Secuencia 36	De 1:04:38 a 1:04:48 segundos
Ocularización	Alicia, ocularización interna secundaria
Personajes	Alicia
Acciones	1. Alicia dentro de su celda revisa agachada corta con ayuda de su saliva partes de periódico (plano general, ángulo picado).
Tiempo	Presente (se reanuda la historia del cura Ernesto y se suspenden las otras dos).
Espacio	1. Celda
Plano general de la ciudad enfocada, ocularización cero.	
Sonido ambiente de lluvia.	

Secuencia 37	De 1:04:49 segundos a 1:5:27 segundos
Ocularización	Eliseo, ocularización interna secundaria
Personajes	Eliseo, Blanca
Acciones	1. Eliseo en su escritorio (plano medio). 2. Blanca le toca la puerta del cuarto (plano americano). 3. Eliseo lanza un zapato a la puerta para que su madre se vaya (primer plano, plano medio).
Tiempo	Presente (se da una elipsis en la historia de Eliseo. Se omiten los trayectos de un lugar a otro) (se suspende la historia de Ernesto y Paola para dar paso a la historia de Eliseo).
Espacio	1. Habitación Eliseo 2. Sala
Sonido ambiente.	

Secuencia 38	De 1:05:28 segundos a 1:07:30 segundos
Ocularización	Paola, ocularización interna secundaria
Personajes	Paola, Pablo, Mesero

Acciones	1. Paola empaca su ropa en una maleta (plano general). 2. Paola se ve con Pablo en una cafetería (plano medio, plano contraplano). 3. Paola le entrega las llaves del departamento para regresar a su antigua vida (plano medio). 4. Paola llega a un restaurante donde empieza a trabajar como mesera (plano general). 5. El encargado le enseña a servir los vinos (plano medio)
Tiempo	Presente (se suspende la historia de Eliseo y la del cura Ernesto para dar paso a la historia de Paola).
Espacio	1. Habitación de Paola 2. Cafetería 3. Restaurante
Sonido ambiente, de fondo piano tenue.	

Secuencia 39	De 1:07:31 segundos a 1:09:21 segundos
Ocularización	Cura Ernesto, ocularización interna secundaria
Personajes	Ernesto, segundo cura, Irene
Acciones	1. Ernesto se despide de otro cura (plano medio). 2. Ernesto sale de la iglesia pensativo (de plano general a plano medio). 3. Mientras Irene corta las verduras en la cocina Ernesto llega y la seduce, le toca el cuerpo, se besan y tienen relaciones sexuales. Suena el teléfono de Ernesto, pero no contesta (primer plano, plano medio, la cámara se va alejando hasta llegar a un plano general).
Tiempo	Presente (se reanuda la historia del cura Ernesto y se suspende la historia de Paola y Eliseo).
Espacio	1. Iglesia (otro cura) 2. Cocina de la casa cural
Sonido ambiente, sonido que indica la transformación del personaje y el inicio de algo nuevo, finalmente sonido romántico de fondo.	

Secuencia 40	De 1:09:22 segundos a 1:12:16 segundos
Ocularización	Eliseo, ocularización interna secundaria
Personajes	Eliseo, Cajero

Acciones	1. Eliseo cuelga el teléfono (primer plano). 2. Reflejo de Eliseo en un cuadro y dice: llegó el fin de mundo padre (primer plano, música de suspenso). 3. Eliseo ingresa al baño, se quita la ropa, ingresa a la ducha, se baña se seca con toallas, las tira al piso y se para encima de ellas, sale del baño (plano medio). 4. Eliseo tira en la cama todo lo que hay en su botiquín (plano general, ángulo picado). 5. Eliseo saca varias cosas de un cajón entre ellas un revólver (plano medio, ángulo contrapicado). 6. Eliseo se forma para retirar el dinero que tiene el banco (plano detalle). 7. Eliseo discute con el cajero porque le faltan unos pesos porque el cajero no tiene monedas de esa denominación (primer plano, plano contraplano). 8. El cajero regresa con los siete pesos y Eliseo se retira (plano medio).
Tiempo	Presente (se da una elipsis en la historia de Eliseo, se omiten los trayectos de un lugar a otro) (se suspende la historia de Ernesto y Paola para dar paso a la historia de Eliseo)
Espacio	1. Habitación Eliseo 2. Baño 3. Banco
Sonido ambiente, sonido que indica la transformación, un punto de giro en la película, de fondo latidos de un corazón.	

Secuencia 41	De 1:12:17 segundos a 1:13:38 segundos
Ocularización	Cura Ernesto, ocularización interna secundaria
Personajes	Ernesto, Irene
Acciones	1. Irene y Ernesto dialogan en la cocina (primer plano, plano contraplano). 2. Ernesto le cuenta a Irene que renunció al sacerdocio (primer plano, plano general, plano medio, plano general).
Tiempo	Presente (se reanuda la historia del cura Ernesto y se suspende la historia de Paola y Eliseo).
Espacio	1. Cocina de la casa cural 2. Pasillo casa cural

Sonido ambiente.

Secuencia 42	De 1:13:39 segundos a 1:24:21 segundos
Ocularización	Eliseo, ocularización interna secundaria
Personajes	Eliseo, Natalia, mamá de Natalia, Cajero, Antonio, Blanca mamá de Eliseo, Beatriz, Lucía Bibliotecaria.
Acciones	1. Eliseo llega a la casa de Natalia, le abre la mamá de la estudiante de inglés (plano medio). 2. Eliseo espera en la sala (de plano medio general a primer plano). 3. Eliseo observa un libro (primer plano, ángulo contrapicado). 4. Eliseo le recibe la bebida a la mamá de Natalia, se sientan y hablan. Eliseo se queda observándola, se le sube encima y le tuerce el cuello (primer plano, plano medio, ángulo de contrapicado de Eliseo después de asesinar a la señora). 5. Eliseo ingresa a la habitación de Natalia, le toca el hombro por detrás, ella se sorprende (primer plano, plano medio). 6. Diálogo entre Natalia y Eliseo (primer plano, plano contraplano, ángulo levemente contrapicado de Eliseo). 7. Eliseo le toca la cara a Natalia, a ella le da miedo y sale corriendo, pero él la alcanza, cierra la puerta (de plano general a plano medio). 8. Natalia grita, forcejean, la tira a la cama, empieza a quitarle la ropa (plano medio, plano general). 9. Le toca los senos, la olfatea y saca un cuchillo y le propicia once puñaladas (esta acción se asemeja a la penetración) (plano detalle de las manos, primer plano). 10. Eliseo la besa después de que Natalia muere, él se levanta de la cama (primer plano, plano general, ángulo picado). 11. Eliseo lava el cuchillo en el baño, guarda el cuchillo, se seca las manos y se viste (primer plano). 12. Eliseo sale de la habitación y observa de lejos el cuerpo de la mamá de Natalia (plano medio general). 13. Eliseo dentro de un camión observa a un hombre con su hijo (plano medio, plano contraplano).

	14. Eliseo ingresa a la biblioteca, saluda a Don Antonio, le pregunta por Mario el compañero de Ajedrez. Don Antonio le dice que Mario fue temprano, lo esperó un rato y se fue (plano general). 15. Eliseo entra a su casa, pone el botiquín en la mesa, la mamá le pregunta de quién es la ropa que lleva puesta (plano general, plano medio, plano contraplano). 16. Eliseo discute con su madre, saca el revólver y le dispara en la frente. (plano medio, primer plano, plano general, primer plano del cadáver de Blanca, ángulo picado, ocularización interna primaria). 17. Eliseo se queda en silencio, se inclina hacia el cadáver de su madre y le acaricia la mano (primer plano, plano general) 18. Eliseo se levanta, va por un recipiente lleno de gasolina y se lo echa encima al cuerpo de su madre (plano general, cámara estática). 19. Eliseo enciende un cerillo y lo tira en el cuerpo de su madre (plano medio) (se enciende la alarma de incendio). 20. Sale del departamento, en el pasillo se encuentra a la vecina Beatriz (plano general). 21. La vecina discute con Eliseo, él saca el arma, le dice que se arrodille y le apunta en la frente, le dispara y sigue caminando (primer plano, ángulo picado de la señora, ángulo contrapicado de Eliseo, plano contraplano). 22. Eliseo llega donde la bibliotecaria, la saluda, le dice que fue a despedirse porque se va para las Antípodas (plano general). 23. Eliseo se le acerca a la señora, ella le dice que lo estima mucho, que es muy inteligente y muy buen lector. Eliseo le dice: no se preocupe Lucía muy pronto va a recibir noticias mías (primer plano, plano contraplano).
Tiempo	Presente (se da una elipsis en la historia de Eliseo, se omiten los trayectos de un lugar a otro) (se suspende la historia de Ernesto y Paola para dar paso a la historia de Eliseo)
Espacio	1. Casa de Natalia 2. Sala de la casa de Natalia 3. Habitación de Natalia 4. Baño 5. Biblioteca 1 6. Casa de Eliseo

	7. Pasillo edificio 8. Biblioteca 2
Sonido ambiente, durante la visita a Natalia sonidos que generan tensión, sonido que indican la consumación, el fin, la muerte.	

Secuencia 43	De 1:24:21 segundos a 1:24:35 segundos
Ocularización	Cura Ernesto, ocularización interna secundaria
Personajes	Ernesto, Irene
Acciones	1. Ernesto camina de la mano de Irene por la calle mientras se besan (plano americano).
Tiempo	Presente (se reanuda la historia del cura Ernesto y se suspende la historia de Paola y Eliseo).
Espacio	1. Calles de Bogotá
Sonido que indican tensión, que un suceso negativo se avecina.	

Secuencia 44	De 1:24:36 segundos a 1:24:44 segundos
Ocularización	Paola, ocularización interna secundaria
Personajes	Paola
Acciones	1. Paola le toma la orden a unos comensales en el restaurante donde trabaja (plano medio).
Tiempo	Presente (se suspende la historia de Eliseo y la del cura Ernesto para dar paso a la historia de Paola).
Espacio	1. Restaurante
Sonido que indican que un suceso negativo se avecina.	

Secuencia 45	De 1:24:45 segundos a 1:25:51 segundos
Ocularización	Eliseo, ocularización interna secundaria
Personajes	Eliseo, Natalia, mamá de Natalia, Cajero, Antonio, Blanca mamá de Eliseo, Beatriz, Lucía Bibliotecaria
Acciones	1. Eliseo camina en medio de la noche (de plano americano a plano medio). 2. Eliseo ingresa al restaurante (plano general).

	3. Eliseo observa a su alrededor mientras camina, llega a la mesa, se sienta, pide vino tinto de la casa y espagueti con salsa boloñesa (plano general, plano medio). 4. Eliseo limpia los cubiertos mientras Paola pasa por un lado de la mesa (plano medio general).
Tiempo	Presente (se da una elipsis en la historia de Eliseo, se omiten los trayectos de un lugar a otro) (se suspende la historia de Ernesto y Paola para dar paso a la historia de Eliseo).
Espacio	1. Calles de Bogotá 2. Restaurante
Sonido que indican que un suceso negativo se avecina, finalmente sonido que indica reposo.	

Secuencia 46	De 1:25:51 a 1:26:25 segundos
Ocularización	Alicia, ocularización interna secundaria
Personajes	Alicia
Acciones	1. Alicia en su celda lee la biblia (plano medio). 2. Alicia aparece agachada y abierta de piernas mientras orina y lee la biblia, rasga una hoja del libro, se limpia con ella y después la huele (plano general).
Tiempo	Presente (se reanuda la historia del cura Ernesto y se suspende la historia de Paola y Eliseo).
Espacio	2. Celda
Sonido ambiente, sonido que indican tensión.	

Secuencia 47	De 1:26:26 segundos a 1:31:19 segundos
Ocularización	Eliseo, ocularización interna secundaria
Personajes	Eliseo, Natalia, mamá de Natalia, Cajero, Antonio, Blanca mamá de Eliseo, Beatriz, Lucía Bibliotecaria
Acciones	1. Llega el mesero con la comida de Eliseo (plano americano travelling). 2. Eliseo saca unos billetes de su bolsillo, le paga y le da una propina (plano medio). 3. Eliseo bebe su trago y se limpia (plano medio)

	4. Se levanta de la mesa (plano medio Eliseo de espaldas, travelling, la cámara sigue a Eliseo hasta que sale de la escena). 5. Llegan Ernesto e Irene al restaurante, Paola los acompaña a la mesa, son desconocidos (plano general). 6. Eliseo limpia su revólver con un pañuelo blanco en el baño. Se mira al espejo, introduce todas las balas en sus bolsillos (plano medio) (plano de fondo) 7. Carga su revólver con las balas (primer plano, ángulo levemente contrapicado de Eliseo). 8. Eliseo guarda su revólver y sale del baño (plano medio). 9. Eliseo camina por el restaurante (travelling en primer plano) (plano de fondo) 10. El pianista tocando el piano (detalle de las manos y plano medio de su rostro). 11. Eliseo parado observando de fondo está el pianista (luz tenue, travelling que se acerca a Eliseo, de plano general a plano medio). 12. Eliseo da un giro, apunta al pianista y le da un tiro en la frente. Empiezan los gritos (plano medio general)). 13. Eliseo dispara otra vez al suelo, voltea y sigue disparando (plano medio). 14. Eliseo recarga el cartucho. 15. Eliseo continúa disparando (plano general, ángulo cenital hasta convertirse en picado). 16. Eliseo carga de nuevo el cartucho de su arma (plano general, ángulo picado). 17. Irene y Ernesto están acostados en el piso resguardándose (primer plano). 18. Eliseo camina lentamente buscando las personas que se esconden debajo de las mesas, llega donde Irene y Ernesto, ellos miran a Eliseo (primer plano, ángulo contrapicado de Eliseo y ángulo picado de Irene y Ernesto, plano contraplano). 19. Ernesto llora y Eliseo le dispara en la frente, después se escucha el otro tiro (primer plano). 20. Eliseo camina hacia dónde está Paola, la observa acurrucada llorando, se agacha y le apunta a la frente, le dispara, pero ya no tiene balas, Eliseo se
--	---

	levanta, recarga su cartucho, Paola lo mira, Eliseo vuelve y le apunta a la frente, ella cierra los ojos (primer plano).
Tiempo	Presente (se da una elipsis en la historia de Eliseo, se omiten los trayectos de un lugar a otro) (se suspende la historia de Ernesto y Paola para dar paso a la historia de Eliseo).
Espacio	3. Calles de Bogotá 4. Restaurante
21. Sonido ambiente, sonido melancólico, desolado, sonido de una bala, después muchos gritos y más balas. Antes de matar a Ernesto hay sonido de tensión. Después de matar a Paola hay un sonido de desolación que evoca sugiere la tragedia.	
De 1:31:19 segundos a 1:31:58 Texto: La noche del 4 de diciembre de 1986 en Bogotá, Colombia, un excombatiente de Vietnam llamado Campo Elías Delgado, mató en un restaurante a 20 personas y luego se quitó la vida, horas antes había asesinado a nueve personas más, incluyendo a su estudiante de inglés y a su propia madre. Aunque nunca se aclararon los motivos de lo que se denominó La Masacre de Pozzetto, hay quienes afirman que la clave está en la novela de Stevenson, <i>El Extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hide</i> , libro sobre el cual el asesino estaba escribiendo un ensayo literario.	
Créditos de 1:32:01 a 1:35:55 Basado en la Novela <i>Satanás</i> de Mario Mendoza	

Hay que recordar que la *ocularización* es la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje ve, y la focalización es el punto de vista cognitivo adoptado por la narración (Gaudreault y Jost 140, cursivas mías). Este último ocurre, por ejemplo, cuando la diégesis es narrada por un niño, es decir que a partir de su ángulo de visión se filtra el contenido del relato, o puede ser similar a lo que ocurre con el flujo de conciencia en la literatura.

Con respecto a la *ocularización interna primaria*, se presenta cuando a través de la pantalla se sugiere lo que un personaje ve sin necesidad de mostrarlo. (Gaudreault y Jost 140, cursivas mías)

En la secuencia 25, Paola aparece en la calle desorientada y esto se evidencia por medio del movimiento subjetivo de la cámara, ya que transmite la desestabilidad corporal del personaje.

Ahora bien, este tipo de *ocularización* también se representa por medio de imágenes difuminadas, deformadas o dobles y cuando el personaje observa a través de un objeto, en otras palabras, aquello que guarda relación con la mirada. (Gaudreault y Jost 140, cursivas mías)

En ese sentido, la *ocularización interna secundaria* a diferencia de la primaria, predomina en toda la película, se utiliza en aquellos casos en los que el acto de observar se evoca sólo mediante la edición del punto de vista (Gaudreault y Jost 140). Por ejemplo, en la secuencia 11, Eliseo entra al baño del prostíbulo y por medio del plano contraplano la imagen enlaza la mirada del personaje con lo que el espectador está advirtiéndolo. En la secuencia 15, Eliseo contempla sus recuerdos de la guerra, fotografías y otros objetos, también en plano contra plano, y en la secuencia 26, él ve pasar los autos; se sabe que es Eliseo quien ve el desplazamiento de los coches, ya que el ángulo picado crea la ilusión de estar viendo a la misma altura de los ojos del personaje. Ahora, en *Satanás* la *ocularización interna secundaria* no solo se utiliza en las secuencias protagonizadas por Eliseo, sino también en las que aparecen los demás personajes, esto ocurre cuando Paola habla con sus clientes en el mercado o en el momento en el que Ernesto está dentro del confesionario escuchando a Alicia, así, en casi toda la película se utiliza este recurso, haciendo menor exploración en los otros tipos de *ocularización*.

Con relación a la *ocularización cero*, se usa como transición de una secuencia a otra o de un lugar a otro, y además es aprovechada para dar indicios sobre lo que vendrá más adelante, esto ocurre con la imagen de las botellas de vidrio quebradas, o los alambres de púa mostrados después de las primeras secuencias, pues son elementos que a nivel narrativo indican que los próximos sucesos serán negativos o peligrosos. Por lo cual, es importante decir que la *ocularización cero* es utilizada cuando el ángulo de visión no está anclado a ninguno de los personajes. (Gaudreault y Jost 140, cursivas mías)

Por otra parte, en las primeras secuencias, los personajes son presentados en su entorno, la diégesis inicia con Ernesto, es decir que esta secuencia se narra a través de su ángulo de visión. Se muestran los espacios que frecuenta, la iglesia y el barrio, así como la relación que lleva con sus feligreses. Desde ese acercamiento inicial el espectador puede percibir la energía negativa que rodea al cura.

Después se introduce la historia de Eliseo, desde allí es evidente que la relación con su madre es conflictiva, se proyecta un personaje solitario y de carácter fuerte, así como también reflexivo e intolerante.

A continuación, aparece Paola, su lugar común es la plaza de mercado donde trabaja, allí se percibe incómoda con lo que debe soportar cada día, además parece no pertenecer al lugar en el que habita.

Ahora bien, en la presentación de los personajes se toma más tiempo que en las secuencias siguientes, aunque esto cambia a medida que avanza la diégesis, de allí que el ritmo de la narración se transforme conservando el interés del espectador.

Al respecto, las apariciones de Eliseo ocupan mayor recurso temporal que las de los demás personajes, por ejemplo, la secuencia 11, en la que él aparece, tiene una duración de 6.17 minutos, en comparación a los dos minutos que tarda la secuencia de Paola y la de Ernesto. Además, 16 secuencias son representadas bajo la ocularización de Eliseo a diferencia de las 14 secuencias en las que aparecen los otros dos personajes, lo cual indica que se le da mayor protagonismo al perpetrador de la masacre.

De acuerdo con lo dicho, en *Satanás*, los hechos transcurren en el presente, ninguno en el pasado ni en el futuro, esto no quiere decir que la diégesis sea completamente lineal ya que existen diferentes secuencias en las que se evoca el pasado de Eliseo en la guerra, esto se da a través de los

tatuajes del personaje y de los objetos que guarda, lo anterior sumado a los constantes saltos de *ocularización*, que le otorgan dinamismos y ritmo a la película.

A este respecto, el cine al ser un medio limitado con respecto a la duración temporal, aprovecha aspectos como el sonido y la imagen para narrar toda la diégesis en una pequeña fracción de tiempo, es decir que mientras los personajes dialogan no solo se interpreta lo dicho, sino también lo no dicho, esto es; los gestos, los movimientos, la iluminación, los silencios, los ruidos, etc.

Así, el sonido ambiente le aporta realismo a la película y al mismo tiempo crea una atmósfera de suspenso transmitiendo el estado de ánimo de los personajes, puesto que aparece de manera recurrente en todas las secuencias. Asimismo, el sonido fuera de campo, es decir aquel que proviene de elementos externos a lo proyectado en la pantalla, cumple la función de producir sensaciones como la tensión, la intriga, y el peligro, de allí que en todo el filme el espectador tenga la sensación de que algo malo se aproxima.

Todo lo anterior está acompañado de una escala de grises y un ambiente húmedo frecuentado por la oscuridad de la noche, no solo por aquello que se desconoce dentro de la diégesis, sino también por lo que representa, lo maligno, lo inexplorado, aquel mal que se entreteje en la ciudad y entre los personajes. Cuando Ernesto está fuera de la iglesia se enfrenta a climas lluviosos y vientos fuertes. También visita a Alicia en la cárcel y la celda en la que ella se encuentra, está iluminada únicamente por un minúsculo rayo de luz que atraviesa una ventana.

Paola también se presenta en ambientes oscuros, como en la secuencia 6, cuando está dentro de la habitación y posteriormente saliendo de la pensión en la que vive, o en la secuencia 23, en el momento en el que aborda el taxi y es conducida por calles poco iluminadas para después ser abusada sexualmente.

Entonces, el espacio en el filme posiciona al espectador frente a la historia de uno de los personajes, así cuando hay un paso de una *ocularización* a otra, también se cambia el lugar en que

se llevan a cabo las acciones. En tal sentido se debe decir que la ciudad en *Satanás* cobra relevancia ya que tanto Ernesto como Eliseo deambulan por las calles constantemente, los traslados de un lugar a otro se convierten en la introducción de aquellas transiciones en *ocularización cero* que conducen el paso de una historia a otra.

Otro de los elementos importantes relacionados con el espacio son los ángulos, ya que le imprimen una intención a cada imagen debido al cambio de perspectiva y al modo en el cual se presenta tanto el ambiente como el personaje.

Cuando el ángulo es cenital, es decir el momento en el que la cámara está posicionada encima del personaje, como ocurre en las secuencias 8 y 26, son instantes en los que Eliseo se encuentra en la intimidad de su cama reflexionando. En el caso de la secuencia 31, la imagen evidencia el estado mental del protagonista, puesto que incluso él se sorprende al ver cómo salen hormigas del libro que está leyendo. En la secuencia 47, este tipo de ángulo representa el sentimiento de grandeza experimentado por Eliseo en el instante en el ejecuta los asesinatos.

Algo similar ocurre con los ángulos picado y contrapicado, el primero utilizado para transmitir inferioridad y subordinación e incluso bondad. Lo cual se puede percibir en la secuencia 1, cuando el cura regresa con alimentos para los hijos de Alicia, del mismo modo que en la secuencia 7, mientras Irene limpia la estatua que Alicia dejó ensangrentada después de asesinar a sus hijos. En la secuencia 10, Ernesto plática con Irene en su despacho, allí se utiliza el ángulo picado para transmitir la debilidad moral a la que se enfrenta el cura al estar en presencia de Irene.

En cuanto a las secuencias en las que se hace uso del ángulo picado y están ocularizadas por Eliseo, indican en su mayoría hacia dónde está observando el personaje; es el caso de la secuencia 12, Allí el personaje ve la suciedad del sanitario y de la regadera, lo mismo ocurre cuando contempla sus recuerdos de la guerra.

En la secuencia 26 pasa algo diferente, ya que este ángulo sí es utilizado para comunicar el sentimiento de inferioridad del protagonista frente a los amigos de Natalia y finalmente en la secuencia 31, Eliseo sube unas escaleras, también en ángulo picado, sin embargo, debido al desplazamiento que realiza el personaje, la imagen indica que aquella inferioridad reflejada en las secuencias anteriores empieza a transformarse, puesto que el ángulo pasa de ser picado y levemente picado a convertirse en contrapicado, lo cual genera el efecto contrario, es decir que transmite grandeza o superioridad. En este aspecto, los ángulos son el medio por el cual el cine revela o evidencia diferentes aspectos psicológicos de los personajes.

En el mismo orden de ideas se encuentran los planos, a través de ellos se muestra el espacio en el que se desarrollan las acciones y los personajes, en *Satanás* el primer plano y el plano detalle hacen énfasis en un objeto o rasgo relevante.

Desde la primera secuencia Ernesto aparece en primer plano, por lo cual se pueden advertir mejor sus gestos, sus movimientos y sus rasgos faciales; lo mismo ocurre con Paola mientras plática con sus amigos en la plaza de mercado, el personaje aparece en primer plano por lo que se resalta su reacción y estado de ánimo. Cuando se trata de Eliseo, este plano es utilizado para destacar aquellas acciones que le disgustan, por ejemplo, que su madre fume dentro del departamento o que las superficies estén sucias, por nombrar solo algunos fragmentos en los que se enfatiza gracias al primer plano y al plano detalle.

Con relación a los planos más amplios, en *Satanás* son explorados mayormente en los momentos en los que los personajes deambulan por la ciudad y en lugares cerrados cuando apenas el espectador se está familiarizado con los espacios en los que se llevan a cabo las acciones o en el instante en el que el ocularizador está interactuando con su entorno social, de este modo queda diluido en el cúmulo de personas y objetos que se encuentran a su alrededor, como en el caso de

las secuencias 11, 21, 28 y 31 en las cuales se utiliza el plano general para mostrar a Paola, Ernesto y Eliseo caminando por las calles de Bogotá.

Por otra parte, los personajes se desarrollan a medida que avanza la película, cuando inicia el relato son introducidos sus conflictos, lo cual será un preámbulo para lo que sucederá más adelante. Paola se ve envuelta en un negocio ilícito que la conduce a ser abusada por dos hombres desconocidos, este suceso le produce tanto dolor que decide ajusticiarlos.

El cura se ve envuelto en el episodio en el que Alicia mata a sus hijos y posteriormente es llevada a prisión. Después tienen un encuentro con Eliseo donde él le confiesa sus deseos de asesinar y sumado a ello tiene un dilema moral ya que rompe el celibato al tener relaciones sexuales con Irene, lo que lo conduce a dejar los hábitos.

Eliseo por su parte vive diferentes sucesos que le alimentan el rencor hacia su madre y hacia la sociedad que lo rodea, es repudiado por sus vecinos, burlado por los amigos de su estudiante de inglés y ofendido por la joven que conoce en la biblioteca, además de todo ello siente odio hacia su madre debido al suicidio de su padre. La suma de todo lo anterior le intensifica los deseos de asesinar desarrollados a través de su participación en la guerra, no es gratuito que en diferentes secuencias se haga referencia a su pasado como veterano, ni tampoco que tenga conductas violentas.

En la secuencia 33, Eliseo subraya un texto con color rojo, índice sutil de que más adelante habrá un episodio relacionado con sangre, posteriormente escucha ladrar un perro afuera de su departamento, se asoma por la ventana mientras enfunda su revólver, pero no llega a concretar el disparo. De tal modo, se empiezan a presentar señales de comportamientos inusuales en el personaje, detalles que ayudan al espectador a plantearse hipótesis sobre lo que ocurrirá posteriormente.

Hasta este punto de la diégesis Eliseo no ha desatado la ira alimentada por su historia pasada y por aquello que vive en el presente, pero sí ha tenido el tiempo de planear el acontecimiento con el que da fin el entramado de la película.

En este orden de ideas, los tres personajes llegan a la resolución de su conflicto en las secuencias 38, en la que Paola deja el departamento que le había ofrecido Pablo y posteriormente consigue trabajo en el restaurante Pozzetto. En la secuencia 43, cuando Ernesto ya puede caminar libremente de la mano de Irene porque ha renunciado a sus votos.

Sin embargo, el punto álgido de la historia de Eliseo solo llega hasta la secuencia 47, el momento de clímax de la película, ya que la diégesis culmina en un proceso de acción dramática, pues sin haber conexión entre los acontecimientos, Paola y Ernesto son ubicados de manera fortuita en el mismo espacio en el que Eliseo comete todos los asesinatos.

III. 3 Análisis de la novela gráfica *Satanás* de Mario Mendoza y Keco Olano

La novela gráfica *Satanás* fue publicada en 2018, lo primero que se debe decir es que entre la obra literaria y esta transmutación no haya muchos cambios en la ubicación de los personajes dentro de los capítulos, ni de los capítulos dentro de la obra, es decir que gran parte de la perspectiva de la trama se conserva en la novela gráfica, lo anterior se debe a que el guionista de esta traducción intersemiótica es Mario Mendoza acompañado del ilustrador Keco Olano.

En este orden de ideas, para el análisis se tendrá en cuenta el concepto de focalización planteado por Jiménez en el cual la narración visual se encuentra filtrada a través de alguno de los personajes y en ese sentido el lector puede conocer dependiendo del caso, los acontecimientos vividos y presenciados por él. Lo anterior puede evidenciarse en la novela gráfica de manera directa o indirecta, por medio de los planos, los ángulos y los encuadres, entre otros elementos del lenguaje visual. (111-113)

Por otra parte, se analizará el uso del espacio, a través de la representación visual de los mismos y a su vez por la capacidad que tienen de ofrecer un ritmo a la diégesis. Asimismo, se tendrá en cuenta el tiempo, puesto que, este se espacializa y al espacio le son conferidas propiedades temporales, al tener la capacidad de mostrar visualmente los lugares sin interrumpir la narración de los acontecimientos. (Jiménez 119)

Todo ello expresado a través de las líneas, los trazos, el color, la composición, los planos y los ángulos por medio de los cuales se recrea el movimiento, el paso del tiempo, el cambio del espacio, se evocan los sonidos y en general se construye toda la narración.

Ahora bien, es importante aclarar las nociones de reborde, contorno y viñeta para iniciar el análisis desde una perspectiva visual.

Reborde es el artificio que designa en un espacio dado un enunciado de orden icónico o plástico como una entidad orgánica, es decir que hace parte de la composición de la imagen. Es un instrumento de mediación entre el área exterior e interior ocupada por el enunciado, de manera que introduce al espectador a ese conjunto de signos que engloba el espacio interior. Esto marca un sub-espacio del mensaje de la viñeta. (Jiménez 16,20)

Por otra parte, el contorno es un trazado no material que divide el espacio en dos regiones, concierne por igual a los enunciados y a las unidades aisladas o a los grupos de unidades en el interior de un mensaje; color, forma o trazado, sombras o manchas que se convierten en parámetros plásticos que bastan por separado para crear un contorno. (Jiménez 16)

Así, una viñeta es una pieza narrativa fundamental del cómic, la historieta y la novela gráfica. La viñeta es la: “representación pictográfica del espacio o/y el tiempo significativo, que constituye la unidad de montaje de un cómic”. (Jiménez 14)

A este respecto, cuando no hay rebordes, es decir que no hay límites y el único espacio que da fin a la escena es la superficie de la página, se da un desbordamiento, en el cómic se le denomina

bleed, lo que le atribuye una naturaleza onírica ajena al transcurso normal del tiempo (Jiménez 21). De allí que sea utilizado de manera recurrente en toda la novela gráfica *Satanás* para representar los pensamientos, las perturbaciones y los recuerdos de Campo Elías.

Por ejemplo, en la página 56 por medio del reborde se separa el tiempo presente del personaje en tres viñetas, se le observa cerrando los ojos, separado o delimitado de los recuerdos de Campo Elías. Es decir, que lo que está fuera de los límites de ese reborde hace parte del tiempo pasado del personaje.

De este modo, tanto en la página 56 como en la 57 hay una escasez de rebordes, en consecuencia la distribución de las viñetas sugiere la estructura de las ideas o recuerdos dentro de la mente de Campo Elías, de allí que en el apartado se presente una multilinealidad de lecturas, marcando un inicio en la parte superior izquierda en la viñeta donde aparece el rostro de Campo Elías en una secuencia, y un final en la parte inferior derecha donde de nuevo aparece el rostro del personaje delimitado por un reborde continuo que parece flotar dentro del relato interno del personaje. Este recuadro sirve para sacar al lector de la maraña de pensamientos que se estaba presentando, y al aparecer con un cuchillo en la mano, esta viñeta se convierte en un indicio de lo que ocurre más adelante.

El uso del desbordamiento también se puede observar durante la participación de María, Andrés y Ernesto, no para indicar una noción onírica de los personajes, sino más bien para mostrarlos en un momento determinado o transcendental de sus vidas.

En la página 8 hay una viñeta sin rebordes, más abajo en la mitad de la página, dos recuadros se superponen a los que están arriba y abajo, si bien son más pequeñas que las demás, se le añaden protagonismo al sobresalir en perspectiva. La primera viñeta de en medio proyecta en primer plano y en ángulo picado lo que Andrés estaría viendo desde arriba. Su dedo toca la hoja de un libro que

contiene una imagen, por lo tanto, hay una focalización interna a través de la puesta en perspectiva de Andrés.

En la siguiente viñeta se ve a Andrés detrás de una ventana observando el mismo libro desde un ángulo picado, es decir que ya no se muestra lo que él ve, sino lo que otro observa. En todo caso los acontecimientos comunicados se limitan exclusivamente a los sucesos que vive y presencia el personaje.

En la página 67 cuando María patrocina el asesinato de sus violadores y después en la página 69 cuando se encuentra bajo la lluvia en un ángulo contrapicado, también se presenta un desbordamiento. Esta imagen además evidencia el poder y la transformación que vive el personaje después de que son asesinados sus violadores, como una especie de renacer, debido a ello el ángulo que se utiliza.

Esto también ocurre con Ernesto en la página 82, después de visitar a la joven que está poseída y que seduce sexualmente al sacerdote, Ernesto aparece devastado bajando por unas escaleras que conducen a la oscuridad, su semblante decaído se percibe por la posición de su cuerpo más o menos inclinado hacia el lado izquierdo.

Otro de los ejemplos de desbordamiento dentro de la novela, se da en la página 98 donde se ve a Andrés mirando de frente a su pintura con expresión desesperada, su autorretrato tiene un hueco en la frente y de allí sale un hilo de sangre. En la viñeta se puede observar un plano general con algunos objetos como pinturas y parte del caballete, una imagen que funciona como transición para dar paso a la historia de Ernesto.

Así, la omisión de rebordes en las viñetas donde participan María, Ernesto y Andrés, cobran otro significado diferente al que se proyecta cuando se trata de Campo Elías. En estos casos cada uno de los participantes tiene una evolución u ocurre algo trascendental que cambia el transcurso

de sus vidas. En todo caso el desbordamiento en esta novela es utilizado para evidenciar aspectos internos de los personajes.

Otro de los elementos fundamentales en la novela Gráfica *Satanás* son las transiciones que se utilizan para cambiar el personaje a través del cual se focaliza o para pasar de un tiempo a otro. En las páginas 56 y 57, se da una transición discontinua entre sus viñetas, algunas de ellas hacen parte del pasado del personaje y otras del presente, lo que también es evidente por medio del cambio de la fuente y el uso de minúsculas en el texto, debido a que los diálogos en el resto de la novela están presentados en mayúscula sostenida.

En el capítulo V se introduce la historia de Campo Elías, se presenta en blanco y negro diferenciada de las historias de Andrés, María y Ernesto que se encuentran a color. Lo mismo ocurre en el capítulo X lo que genera un distanciamiento entre este y los demás personajes.

Por otra parte, la tipografía en cursiva hace referencia al nombre del capítulo, “El diario de un futuro asesino” indicando que se trata del diario personal de Campo Elías, en consecuencia, la forma de las letras, se asemejan a las escritas a mano, lo cual también es una marca visual que separa esta secuencia de todas las otras. Así cuando el texto no está dentro de un bocadillo o cartela, es decir el espacio donde se inserta el texto en la novela gráfica, se sabe que se trata de los recuerdos y/o reflexiones que hace el personaje, como una especie de flujo de conciencia.

En las páginas 56 y 57, aunque existan diferencias espaciotemporales hay una especie de alquimia en funcionamiento, al crear una secuencia de imágenes que se funden en una sola entidad superior, percibida por el espectador como un conjunto, gracias al estilo del trazado, al blanco y negro, las sombras y la tipografía, etc. (Jiménez 124)

De otro lado, en cuanto a los espacios dentro de la novela, son uno de los elementos que marcan la continuidad temporal, por ejemplo: el mercado popular en las páginas 2 y 3 en el que el lugar se presenta en ángulo picado y en plano general, permite observar todas las dinámicas que se

viven dentro del mercado; gente caminando por los pasillos, puestos de frutas y verduras, una vendedora ambulante de café, etc.

En toda la hoja (página 2 y 3) a pesar de que el vapor de los fogones se esparce por el mercado, se percibe un clima frío, lo cual se logra gracias a que los colores tierra utilizados en la imagen hacen parte de los espacios en los que transitan los personajes, y los tonos fríos se utilizan en la parte superior de la imagen, es decir los techos de los negocios, lo cual le da profundidad a todo el dibujo.

De igual manera, una de las formas en las que se percibe el paso del tiempo por medio de la imagen fija, es la presentación de los diálogos dentro de las viñetas que están en plano contraplano, lo que en el cine se genera cuando la cámara sigue el diálogo entre dos o varios personajes. En la página 4, la discusión que tiene María con Luis, se presenta en cuatro viñetas, allí aparece el personaje que está hablando en plano medio y en el siguiente quien contesta. En este punto se sabe que ha transcurrido el tiempo, por ejemplo, por los movimientos de los personajes y la sucesión de los diálogos.

Ahora, antes de empezar el primer capítulo, hay una imagen que abarca las dos páginas del libro abierto. Campo Elías se encuentra dentro de un baño con una M16 en sus manos; dentro del baño hay pocos objetos, dos lavabos, uno de ellos con espejo y un orinal, por lo cual puede deducirse que es el baño del restaurante en el que tiene fin la novela. Las paredes y el piso parecen estar invadidos por manchas que confluyen con las raíces de un árbol, este abarca una buena porción de la parte izquierda de la hoja. De este modo, la imagen además de presentar uno de los personajes principales de la obra, anticipa o da indicios de los sucesos con los que concluye la novela, además le aporta una carga simbólica a Campo Elías por medio de la confluencia de elementos que pertenecen tanto a su pasado como a su presente.

Asimismo, los espacios que ocupan los personajes dentro de las páginas del libro también son importantes, a medida en que avanzan los relatos, cada personaje tiene menos espacio dentro del libro físico, esto indica la aceleración de la diégesis. Lo anterior también se observa a través de la puesta en página, es decir de la ubicación de cada viñeta dentro de la hoja, lo que a su vez genera que la lectura tome un camino determinado al guiar los ojos del lector.

En cuanto al manejo del tiempo dentro de la novela, por ejemplo, existen casos en los que dentro de un recuadro aparecen varias viñetas sin reborde o contorno. En la página 8, en el último recuadro, Andrés le abre la puerta a su tío, los dos caminan hacia el interior de la casa y posteriormente se muestra a Andrés de pie pintando a Manuel, quien aparece detrás del caballete. Todo dentro de la misma viñeta sin ningún elemento que separe una escena de la otra, es decir sin límites de lectura. Algo similar ocurre en las páginas 94 y 95, esto marca una acción continúa llevada a cabo en el mismo espacio y en un lapso largo de tiempo.

Ahora bien, hasta la página 6 hay una continuidad espacial, si bien cambian los planos y en menor medida los ángulos, el espacio hasta ese punto es el mismo. En la página 7 aparecen cuatro recuadros divididos de igual tamaño en tres viñetas cada uno, todos con la misma forma cuadrada. Cada viñeta contiene objetos, pinturas, esculturas y parte de un nuevo entorno, por lo tanto, se observa una transición espacial con relación a las páginas anteriores, también se percibe una alteración en el espacio indicando un cambio de focalizador, es decir si el personaje a través del cual se estaba filtrada la información era María, ubicada en el mercado popular, más adelante a partir de la página 7 hasta la 10 va ser Andrés, ya que él es presentado en otro entorno.

Otro de los aspectos que indica el cambio de focalización es el color, en la página 6 los colores son más grises que en las imágenes anteriores, lo que en consecuencia aporta información sobre el personaje y su historia.

En otro orden de ideas, para hablar del narrador dentro de toda la novela gráfica, se debe decir que el capítulo V es el único en el que hay un narrador representado, intradieético homodieético, ya que hace parte de los hechos que se evocan, por esta razón se ve la separación temporal de los acontecimientos, indicado entre otras cosas por el verbo *fue*, en el que el mismo protagonista amplía los acontecimientos desde la lejanía de un indeterminado futuro respecto a ellos. Ese distanciamiento le da la capacidad de realizar comentarios sobre los hechos que recuerda. (Jiménez 97, 101)

En consecuencia, es pertinente decir que la relación entre texto escrito y texto visual les permite funcionar como uno solo. Si bien es posible leerlos por separado, su segregación empobrecería el conjunto, por lo tanto, se trata de discursos distintos en el plano gráfico, pero no en el plano narrativo. (Jiménez 39)

En relación con esto, en la novela gráfica la imagen tiene mucho más protagonismo que la palabra escrita, por esta razón la información de las cartelas funciona como complemento de la significación de cada viñeta.

Desde otra perspectiva, la kinesis también es un aspecto fundamental en el lenguaje visual de la novela gráfica *Satanás*, a través de las líneas del rostro de los personajes, los gestos como fruncir el ceño, dudar, reír, cerrar o abrir los ojos, son signos de dolor o sorpresa, disgusto e incluso miedo, de tal forma que aportan información personal y emocional de los individuos

En las páginas 56 y 57, en la primera viñeta el acercamiento del plano no solo indica el paso del tiempo por la acción de cerrar los ojos, sino que también la expresión funciona como adjetivo modificador o adverbio (Jiménez 59). Ya que el gesto sugiere enojo, rencor, rabia, de allí que a continuación se introduzcan los recuerdos de la guerra. Esto también da pie para identificar a Campo Elías como alguien de sangre fría y sentido práctico. Por otra parte, la representación visual del personaje también aporta información narrativa como el género y edad.

Otro de los elementos que constituye la narrativa en la novela gráfica es el movimiento, en este medio, el movimiento es una ilusión, es una impresión, así como la trayectoria del mismo. El desplazamiento se recrea a través de la utilización del espacio, para que haya cohesión entre las unidades narrativas mínimas, es decir las viñetas, se necesita en todo momento la facultad del ser humano para reconstruir mentalmente una imagen o una relación de causa y efecto, lo que se denomina *closure*. (Jiménez 122)

Las líneas cinéticas dotan de dinamismo la imagen; en las páginas 56 y 57 se sugiere el movimiento del agua a través de los trazos, y el desplazamiento por medio de las figuras humanas inclinadas hacia delante o hacia atrás. En consecuencia, es posible reconstruir mentalmente las acciones que realizan los personajes cuando disparan, se protegen, apuntan, fuman o los aviones de guerra se desplazan y las esquirlas generadas por las explosiones vuelan por los aires, todo mediante una imagen fija.

En la novela gráfica *Satanás*, las viñetas en las que se puede observar mayor movimiento son las que recrean hechos violentos, en las páginas 46 y 47 cuando Campo Elías golpea un habitante de la calle, el movimiento se representa por medio de las líneas y las sombras. En las páginas 42 y 43 cuando María es violada, el movimiento se percibe en el momento en que el personaje grita; mientras es golpeada por uno de los hombres que la viola, las esquirlas de la mesa vuelan, la sangre sale de su boca y las expresiones de sus manos y cuerpo son signos de resistencia.

Del mismo modo, en las páginas 79 y 80 cuando Ernesto visita a la joven poseída, ella acerca bruscamente la boca del cura a sus senos, el movimiento se evoca por medio de la posición de rechazo de las manos y mediante la gestualidad facial. Ernesto grita y a través de las líneas y sombras se evidencia el disgusto en su rostro, lo mismo ocurre en el último capítulo, cuando Campo Elías le dispara a cada una de sus vecinas, a pesar de que el capítulo está en blanco y negro, se identifica la sangre que sale del cuerpo de las víctimas.

En este sentido, existen diversos elementos dentro de la novela que están asociadas al movimiento, por ejemplo, el agua, en la página 46 en la viñeta de en medio aparecen los pies de Campo Elías en primer plano, esta imagen evoca el desplazamiento no solo por presentar los pies uno detrás del otro, sino también porque se añaden líneas para evidenciar cómo los pasos del personaje mueven el agua de la calle. En la página 69 la lluvia cae y la acción se recrea gracias al ángulo contrapicado que genera la ilusión de estar posicionado debajo del personaje mirando hacia el cielo, es decir lo que ocurre cuando llueve y se observa hacia arriba. En la página 107 las gotas golpean en el paraguas que lleva María y posteriormente en la página 112 se logra ver cómo el agua descende por el cuerpo de Campo Elías mientras se baña.

Otro de los elementos relacionados con el movimiento es la sangre, como se dijo anteriormente las viñetas que representan en mayor medida las acciones son las escenas violentas, desde que violan a María se hace uso recurrente de ella, el líquido sale de la boca de los personajes, posteriormente en las páginas 57 y 58 cuando Campo Elías recuerda sus días en la guerra, la sangre se recrea a través de trazos gruesos y continuos. Así como el momento en el que María observa cómo son asesinados sus violadores, en las páginas 66 después de un disparo en la ingle, la sangre brota por el aire.

En el capítulo X esto cobra mayor protagonismo con los primeros asesinatos que Campo Elías ejecuta, desde que sale de su casa y después cuando llega al restaurante y asesina a todos los comensales. En este momento la sangre sale de la cabeza de los personajes, del pecho y de la frente, es decir de la parte superior del cuerpo de las víctimas. Justamente en la página 132 lo que sale de la cabeza de Ernesto ilustra una especie de mancha en la pared, sumado a la expresión del rostro, la barba y el cabello largo del cura, evocan vivamente al cristo redentor.

En este mismo orden de ideas, el humo dentro de la novela también recrea el movimiento, desde la página 3 y 4 se presenta a través de un difuminado o desvanecido por medio del color

blanco, lo cual genera la ilusión de que este está ascendiendo hacia el techo. En las páginas 56 y 57 se representa el humo producido por las explosiones, así como en la página 58 con la bocanada del cigarrillo del personaje que está hablando con Campo Elías, esta ilusión se genera gracias a las líneas gruesas y continuas que llegan hasta el límite del reborde de la viñeta. Más abajo en la misma página 58, a través de trazos delgados se ilustran sombras que reproducen la humareda saliendo de las palapas de los vietnamitas.

Por otra parte, el sudor es también uno de los elementos asociados al movimiento dentro de la novela, en la página 9 se evidencia el desgaste físico de Andrés por medio de la secreción de sudor. En la página 20 de nuevo se ve cómo este mismo personaje empieza a sudar, lo cual transmite el esfuerzo mental que tiene que hacer para retratar a su exnovia. En la página 85 se presenta otra vez transpirando cuando Campo Elías se le acerca expresándole el deseo de que en algún momento lo pinte. Y en la página 17 después de que María drogara a su víctima, la transformación que él tiene, se empieza a evidenciar por medio del sudor, después intenta abrir los ojos y las líneas del rostro contraído junto con las sombras, retratan el malestar físico del hombre hasta quedar inconsciente, esto se representa a través de una luz medio difusa en la última viñeta. En todos estos apartados el sudor además de indicar el movimiento del líquido que baja por el rostro de los personajes, refleja un momento de tensión, disgusto o molestia.

Con respecto al viento, este es uno de los elementos más recurrente en la ilusión del movimiento dentro de la novela, se convierte en una forma recurrente de representar las acciones, se sabe que si las hojas, el polvo y el cabello se mueven es gracias al viento. En la página 29 el soplo levanta las hojas del suelo y la túnica de Ernesto, sumado al color oscuro dentro de la imagen, son elementos que generan una atmósfera lúgubre e indican la aproximación de una tormenta. En cambio, en la página 27 el viento genera un ambiente que causa tranquilidad por la posición de

reposo en la que se encuentran Andrés y su exnovia, entretanto observan la ciudad desde un lugar visiblemente alto, mientras el aire les mueve el cabello.

De otro lado, en cuanto a los puntos nodales en los cuales se encuentran los personajes que inicialmente están contruidos bajo diégesis diferentes y separadas, en la página 61 del capítulo V, Ernesto aparece cuando Campo Elías entra a una iglesia y le confiesa al cura que se siente solo, de allí sus ideas de asesinatos y visiones de cadáveres y cuerpos sangrando. De tal forma, este encuentro configura el primer gesto que entrelaza las dos historias que hasta el momento eran independientes.

Posteriormente, Campo Elías aparece en el capítulo VII, allí tiene un encuentro con Andrés en las páginas 84 y 85, el pintor se siente intimidado por Campo Elías puesto que de manera intempestiva lo aborda y le expresa el deseo de aparecer en sus obras.

En las páginas 87 y 88 Ernesto y María son presentados en un mismo espacio. Los dos personajes se saludan evidenciando una historia pasada que no se presenta en la novela, pero que sí se sugiere por medio de los diálogos. Posteriormente en las páginas 104 y 105 se ve a Ernesto y a su sobrino Andrés entablado una conversación. En consecuencia, se genera otra relación que tampoco se había presentado en las páginas anteriores.

En las páginas 109 y 110 después de una fuerte tormenta, María llega a la casa de Ernesto, el cura le presenta a su sobrino y posteriormente los invita a cenar al restaurante Pozzeto, así quedan entrelazadas las tres historias, la de María, la de Andrés y la de Ernesto.

Finalmente, la novela concluye con la historia de Campo Elías en el capítulo X, en el que se conecta y se concluye la relación de los acontecimientos anteriormente referidos. En ese momento finaliza la intriga que se había provocado con los recuerdos de Campo Elías, por la violación y el asesinato de los violadores de María, por la posible enfermedad de Andrés, así como

por la renuncia al sacerdocio por parte de Ernesto, en aquello que sería la única función del encuentro entre los cuatro personajes.

Así, para resumir, se hizo referencia a los personajes, el narrador, el focalizador, el paso del tiempo, la utilización del espacio, y con ello se indagó en los casos de desbordamiento dentro de la novela gráfica *Satanás*, además se analizó la perspectiva de la trama de acuerdo a la acomodación y elección de la información dentro de toda la obra, evidenciando con todo ello que cada uno de estos aspectos hacen parte de un lenguaje integrado que toma elementos de diferentes medios como el cine, la fotografía y la literatura para llevar a cabo la construcción de la diégesis.

CAPÍTULO IV

I.1 Análisis intersemiótico de la obra literaria *Satanás* y sus transmutaciones al cine y a novela gráfica

Anteriormente se analizó la obra literaria, la película y la novela gráficas *Satanás* de manera independiente, bajo la focalización, el tiempo y el espacio, teniendo en cuenta las acciones, los personajes y el narrador según fuera el medio presentado. Para este análisis se adopta parcialmente el esquema comparativo planteado por José Luis Sánchez Noriega en su libro *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, dándole mayor importancia a la segmentación de la diégesis, el contexto de producción, el análisis de los procedimientos de adaptación que implican la focalización, los cambios en la estructura temporal, la ubicación temporal, el espacio filmico, la organización del relato, las supresiones o eliminaciones, compresiones, traslaciones, transformaciones y los desarrollos (Noriega 2000).

A este respecto y con relación al contexto de creación de la obra literaria *Satanás*, Mendoza dice:

No teníamos casos de asesinos con esas características, tendrían que llegar los años noventa, y cuando llegan los noventa y apareció la matanza de Columbine, cuando apareció la matanza de Virginia Tech, cuando empezaron a surgir una cantidad de asesinos en esa línea, empezaron a teorizar y finalmente logran sacar una nueva categoría o definir una nueva categoría que es *Spirit Killers*, asesinos relámpago [...] Entonces para mí eso era el eje central, el eje era definir cómo era su mentalidad, qué era lo que había sucedido, razón por la cual escribí varias versiones, y fallé, hice varias y fracasé y fracasé y fracasé varias veces, porque no lograba finalmente entrar en el tema y tuve que esperar hasta los noventa, y tuve que esperar hasta que se publicara una novela como *El Adversario* de Emmanuel Carrère para que yo empezara a entender cómo tenía que enfrentarlo, pero resulta que en la última versión que es ya la definitiva, me di cuenta que yo ya no quería hacer una novela

sobre Campo Elías. Si tú te fijas bien, en esa novela, Campo Elías aparece en dos capítulos de diez, es decir el veinte por ciento. (“*Mario Mendoza y su novela Satanás*” 00:02:39-04:19)

Ocorre lo contrario en la adaptación filmica *Satanás*, ya que en esta transmutación Eliseo y la masacre de Pozzetto sí son el eje central. En la película hay cambios en la organización del relato, es decir en la estructura física de la ubicación de los personajes dentro de la diégesis, sin embargo, no hay alteraciones en la cronología planteado por Mendoza en la obra literaria.

En cuanto a la novela gráfica, se realizó inicialmente con la idea de hacer una conmemoración por haber recibido el premio Seix Barral. Cuando pasaron 30 años de la matanza de Pozzetto ocurrida el 4 de diciembre de 1986, Mendoza llegó a Colombia después de un viaje y se enteró del crimen de Yuliana Samboní, en el cual un arquitecto de la Universidad Javeriana (la misma institución en la que estudió el escritor y Campo Elías) secuestró, violó, torturó y asesinó a una niña el 4 de diciembre de 2016. Entonces dice Mendoza:

Fue el mismo día, el 4 de diciembre, exactamente en los mismos horarios, en la misma ciudad y en el mismo barrio que es Chapinero. La diferencia que hay entre el crimen de Yuliana Sambony y el crimen de la masacre de Pozzetto, son dos cuadras, dos calles. Entonces a mí me pareció terrible [...] Cuando se cumplen los 15 años que es al año siguiente en el 2017, hablando con mi editor, yo le dije: bueno nunca hicimos nada sobre los 10 años, sobre los 15 año, se cumplieron los 30 años de la masacre, pasó lo de Yuliana Sambony y nunca hicimos una alusión al tema de que seguimos en las mismas, seguimos masacrando igual y la violencia sigue prácticamente desaforada, entonces decidimos hacer *Satanás* gráfica, porque el 2016 y 2017 eran como una serie de conmemoraciones y los crímenes de líderes y de todo seguía a la orden del día, estábamos enfrascados en todo el proceso de paz, perdimos el plebiscito después, fueron años sumamente convulsos y dijimos, *Satanás* todavía da en la clave del horror de lo que tiene nuestra sociedad. (“*Mario Mendoza y su novela Satanás*” 01:02:49-08)

Así, el autor explica la pertinencia de la transmutación frente a un contexto nacional colombiano, si bien las tres obras se ubican temporalmente en 1986 y la masacre de Pozzetto llevada a cabo en la ciudad de Bogotá, el contexto de creación de la obra literaria 16 años después, de la adaptación filmica 21 años más tarde y de la novela gráfica 32 años posteriores a la masacre, siguen retratando el horror de una sociedad que ha naturalizado la violencia.

Por otra parte, es pertinente hablar de los personajes, ya que sus nombres en la novela gráfica y la obra literaria no cambian, a diferencia de la película. En la adaptación cinematográfica María se llama Paola y Campo Elías pasa a ser Eliseo; por el contrario, Ernesto, Pablo, Alberto e Irene conservan el mismo nombre en las tres versiones de *Satanás*.

En cuanto a Andrés como personaje es suprimido por completo en la versión filmica, por consiguiente, se elimina todo lo que tiene que ver con él, su novia, su relación con la pintura, y las referencias intermedias que son abordadas en la obra literaria, así como su relación familiar con Ernesto.

Otro de los personajes que se suprimen en la película es la joven de 15 años que está poseída, a petición de su madre, el cura visita de manera recurrente la joven y tanto en la novela gráfica como en obra literaria, el personaje se le insinúa sexualmente al padre Ernesto.

En el mismo orden de ideas, en la película, la representación de Alicia se transforma, puesto que tanto en la obra literaria como en la novela gráfica el personaje es de género masculino, en consecuencia, cambia la relación que tiene con el cura, ya que en la versión filmica se añaden aspectos como la encarcelación del personaje por haber asesinado a sus hijos y la seducción sexual provocada hacia el padre Ernesto.

Asimismo, uno de los aspectos eliminados dentro de la película, son los antecedentes de la vida de Paola, de modo que se suprime la justificación de la relación que tiene con Ernesto. En la obra literaria a través de los recuerdos de María se evidencia la ayuda que el cura le brindó al

personaje cuando ella quedó huérfana, en cambio en la trasmutación cinematográfica el encuentro de Paola y Ernesto en el restaurante Pozzetto es fortuito. Así en la novela gráfica, la relación que existe entre Ernesto y María se deja entrever por medio de los diálogos que indican que los personajes ya se conocen. A pesar de ello, en ningún momento se representan visualmente aspectos del pasado de María.

En la adaptación filmica también se suprimen elementos de la obra literaria y de la novela gráfica, por ejemplo, la relación lésbica que tiene María con su vecina después de que es violada. Del mismo modo, en la pantalla grande tampoco se evidencia la intención de Eliseo por contratar asesinos a sueldo para que maten a su madre, ni se transmuta el momento en que el personaje tiene un encuentro con otro excombatiente de la guerra de Vietnam. En la novela gráfica este mismo suceso se referencia en la página 58, en la cual se comprime, pero no se elimina el episodio narrado en la obra literaria.

En el capítulo V en la obra literaria, por medio del recuerdo se desarrolla el suicidio del padre de Campo Elías, en la novela gráfica este episodio tiene una compresión significativa, puesto que se resume en una imagen ubicada en la página 121 del capítulo X. En la película se sintetiza en una frase dicha por el protagonista mientras discute con su madre. Ahora bien, en este detalle puede identificarse un cambio breve en la ubicación del suceso dentro de la diégesis, sin embargo, al ser un indicio psicológico del personaje, no se generan cambios significativos por aparecer antes o después, ya que es una pieza clave que contribuye a la construcción del perfil completo de Campo Elías como *serial killer*, entonces la relevancia está en que el incidente no desaparezca por completo del relato.

Igualmente, en la adaptación cinematográfica existen traslaciones como la siguientes, Eliseo a diferencia de Campo Elías no estudia en la universidad y de tal manera lo relacionado con este espacio se traslada a la biblioteca, por ejemplo, la escena en la que Eliseo pregunta por Mario

su compañero de Ajedrez, en la obra literaria es el acercamiento que tiene el personaje con la ficcionalización del autor Mario Mendoza, de la cual se habló anteriormente, esta aproximación se da mediante los intereses intelectuales que tienen los dos personajes y se lleva a cabo en la universidad, así como las relaciones fallidas que tiene Campo Elías con las mujeres, en la adaptación filmica se condensan en una única experiencia que se lleva a cabo en la biblioteca.

También ocurren algunas traslaciones espaciales cuando Eliseo visita la casa de citas donde intenta pagarle por sus servicios a una prostituta, en la obra literaria y en la novela gráfica el personaje se encuentra en un antro, y en la adaptación cinematográfica la escena se construye en una casa.

Cabe decir que el objetivo, no es catalogar qué o cuáles acontecimiento son los que se eliminan o se transforman al llevar la obra de un medio a otro, o demostrar qué tanto la película como la novela gráfica son fieles a la obra literaria escrita por Mendoza, ya que en ese sentido se estaría desconociendo sus cualidades estéticas y narrativas dentro de dimensiones y sistemas de signos diferente al del lenguaje escrito, por el contrario, traerlas a colación es una manera de evidenciar que la supresión y transformación de los sucesos y los personajes de un medio a otro, implican una cadena de cambios trascendentales para la perspectiva de la trama de cada diégesis.

En este sentido la selección y la ubicación de la información dentro de las obras configuran una perspectiva de la trama particular que cambia en la película, no solo porque las implicaciones narrativas literarias son diferentes a las audiovisuales, sino también porque Mario Mendoza no participó de manera directa en el proceso creativo de la película y de ese modo la adaptación se realizó bajo el punto de vista del guionista, el director de montaje, los actores, entre otros.

Ahora, en cuanto a la estructura de los capítulos de la novela gráfica, Mendoza como guionista conserva el mismo esquema que había planteado en la obra literaria, la presentación de los personajes y de sus historias son abordadas en el mismo orden. Se introduce el personaje de

María, continúa con Andrés y después Ernesto, distribuyendo las tres historias a lo largo de cada capítulo e intercalando sus intervenciones a medida que avanza cada una de ellas, así como se puede ver en el gráfico utilizado para el análisis de la obra literaria en el capítulo III.1 de este trabajo.

Lo que Mendoza cambia en *Satanás* gráfica en comparación con su obra literaria es el protagonismo que le otorga a Campo Elías. Al introducir el personaje en las primeras páginas dando indicios del desenlace de la diégesis y desarrollando a nivel psicológico el personaje por medio de la imagen en los capítulos cinco y diez, le da un porcentaje mayor que el que le había dado en su novela inicial al asesino de la masacre de Pozzetto.

Entre tanto, la película está estructurada en 47 secuencias, en las cuales se intercalan las historias de Eliseo, Paola y Ernesto. En esta adaptación la selección de la información tuvo incidencia en la relevancia que se le dio a cada uno de los personajes, al eliminar parte de la diégesis de la obra literaria, en la versión cinematográfica el personaje principal es Eliseo, enfocándose de manera paralela en Paola y Ernesto.

Por su parte, en el cine y en la novela gráfica los ángulos ayudan a la identificación del tipo de ocularización o focalización, cuando el ángulo es picado puede indicar según sea el caso que lo que se muestra es lo que ve el personaje. En *Satanás* gráfica, el punto de vista se puede identificar por medio del color de la imagen, el estilo del trazado y la línea gráfica. En este caso, cuando se trata de Campo Elías las imágenes son en blanco y negro con trazados que asemejan el dibujo a lápiz, cuando se focaliza a través del ángulo de visión de María los tonos son cafés y cuando se hace por medio de Ernesto las tonalidades son azules, del mismo modo, para estos personajes el trazado y la línea gráfica cambian en comparación con las utilizadas en Campo Elías. Por último, en la obra literaria la focalización se identifica por medio del uso de palabras que remiten a la acción de ver, mirar u observar.

En la novela *Satanás* los cambios de focalización se realizan a través de espacios en blanco dentro de la página, en el cine mediante las transiciones visuales que utilizan en su mayoría la ocularización cero y en la novela gráfica mediante el cambio del trazado, las tonalidades del color, y los cambios en el espacio, puesto que hay lugares relacionados con un personaje determinado como Ernesto y la iglesia, María y el mercado.

En la adaptación filmica la ocularización es variable, ya que al igual que en las otras dos obras son varios personajes a través de los cuales se focaliza el relato, en esta adaptación en su mayoría se tienen ocularizaciones internas secundarias, puesto que se utiliza el plano contraplano para recrear la acción de observar, por ejemplo, cuando los personajes están dialogando. En cuanto a la focalización entendida como el punto de vista cognitivo, el único personaje que se encuentra bajo este ángulo de visión es Eliseo, lo cual sucede cuando recuerda algunos episodios de la guerra.

A su vez, la ocularización interna primaria en la película, se da cuando se muestra lo que ven los ojos de Eliseo; las letras de un libro se convierten en hormigas, la suciedad del baño del prostíbulo y la maleta de recuerdos de la guerra, entre otras. Esto también ocurre con Paola cuando introduce la escopolamina en el vaso de su víctima y con Ernesto cuando quema un cigarrillo en su pierna. En estas escenas la cámara está ubicada en la posición de los ojos del personaje a través del cual se está focalizando y de este modo se crea la ilusión de estar viendo a través de los ojos de alguno de ellos.

Por lo demás, los puntos nodales en la adaptación cinematográfica se resumen en el encuentro que tiene Ernesto con Eliseo cuando este último entra a la iglesia, el cura decide preguntarle si necesita ayuda y le da su número de teléfono, algo similar ocurre en la obra literaria y en la novela gráfica. Sin embargo, el encuentro entre Paola y Ernesto nunca se genera, ella decide pedir empleo en el mismo restaurante al que asiste Eliseo y al que va Ernesto con Irene para celebrar su renuncia al sacerdocio, así es como de manera accidental se da el encuentro final entre los tres personajes.

En la obra literaria el encuentro de Campo Elías y Ernesto en el restaurante es fortuito, ahora, el de María, Andrés y el Cura son premeditados.

En cuanto al tiempo, este transcurre al realizar la lectura y dentro del relato se evidencia mediante las acciones que ejecutan los personajes, por ejemplo, con el desplazamiento de un lugar a otro. En la obra literaria, la narración se da en presente al igual que los diálogos, no obstante, en el capítulo V a pesar de que “El diario de un futuro asesino” está escrito en presente, existen algunos párrafos en los que Campo Elías reflexiona lo que le ocurre, lo cual indica que desde el presente está observando su pasado. En el caso de María, cuando se sumerge en los recuerdos de su niñez, estos también son narrados en presente.

Por otra parte, en la película el tiempo es limitado, de allí que se realicen constantes elipsis en las que se omiten los traslados de los personajes de un lugar a otro. Para el regreso al pasado, cuando Eliseo rememora los combates en la guerra, mientras visita un taller de metalurgia, se superponen los sonidos producidos por el corte del hierro, en el presente, con el ruido de las explosiones y los helicópteros provenientes del recuerdo del personaje, es decir que no se realiza un flashback visual sino uno sonoro.

En la novela gráfica se observa el paso del tiempo por medio de las expresiones kinésicas de los personajes, sus movimientos corporales, los diálogos, la simulación del desplazamiento a través de las líneas, el cambio del espacio habitado por los protagonistas, entre otras cosas.

De este modo, en las tres obras el tiempo transcurre de manera discontinua, existen saltos de un personaje a otro y en este cambio mientras avanza la diégesis de María se suspende la de Ernesto y así sucesivamente.

En el lenguaje audiovisual el tiempo tiene gran valor puesto que se debe mantener la atención del espectador, por lo tanto, se evidencia mayor economía en este aspecto que en la literatura, en este marco hay mucha más libertad en la obra literaria para describir los espacios y las acciones,

así como para desarrollar con detenimiento los personajes. En el cine toda la diégesis se sintetiza no solo a través de los diálogos, sino mediante los planos, los ángulos, el sonido, el color, el movimiento de la cámara, la kinesis y la proxemia de los actores, lo cual conforma un conjunto de signos capaces de transmitir sentido y significado.

La cualidad sonora del filme, lo hace diferente a los otros dos medios que no pueden explotar físicamente la sensación auditiva de los lectores, sino únicamente por medio de su alusión o evocación mediante las descripciones, en el caso de la literatura y a través de líneas cinéticas en el caso de la novela gráfica.

Del mismo modo, los espacios en el cine y en la novela gráfica son explorados de manera visual a diferencia de la literatura, no obstante, esto limita la creatividad del lector al ofrecerle la imagen prefigurada de los espacios y de los personajes, aspecto que en el lenguaje escrito se deja a la imaginación y configuración del lector, puesto que el narrador únicamente describe.

En este sentido, cada sistema de signos tiene sus ventajas y desventajas si se comparan entre ellos, no obstante, cada uno explora de manera particular aquellos elementos que, por medio de la metodología de análisis propuesta anteriormente, es decir a través de la focalización, el tiempo y el espacio, configuran la diégesis del relato.

Conclusiones

El análisis intersemiótico de la obra literaria *Satanás* de Mario Mendoza y sus adaptaciones a cine y a novela gráfica permitieron identificar que:

La perspectiva de la trama en la novela gráfica con relación a la obra literaria se conserva, en esta adaptación, si bien se sintetiza la diégesis a través de la imagen, el color, los ángulos, los planos, la composición, las líneas y los trazos, se transmutan los signos verbales a signos visuales sin afectar la trama de la obra base, por lo cual en la novela gráfica hay una recodificación en el plano de la expresión y no en el cambio de contenido.

Al eliminar uno de los personajes principales y darle mayor importancia a Eliseo, la selección y ubicación de la información dentro del filme transforma la perspectiva de la trama planteada en la obra literaria.

La identificación de las supresiones y transformaciones dentro de la diégesis de los tres relatos, permite demostrar que la presencia de estos elementos implica una cadena de cambios trascendentales para la perspectiva de la trama de cada relato.

Las traslaciones y compresiones son inevitables en el ejercicio de traducción intersemiótica, dado que, al cambiar de sistema de signos, se deben adaptar, resumir y transformar elementos de la diégesis del relato base.

La ubicación temporal en la que se sitúa la diégesis, interviene en las modificaciones presentes dentro del relato, ya que si la película es ubicada en la edad media y la obra base ubica el relato en otra época diferentes, inevitablemente se tendrán que realizar transformaciones en el plano de la expresión.

La traducción intersemiótica implica la recodificación ineludible del plano de la expresión y no necesariamente del plano del contenido.

Para realizar un análisis de traducción intersemiótica es necesario que con anterioridad se haya hecho un estudio individual de cada obra por medio de teorías propias de su sistema de signos, con ello se podrá llegar a un estudio comparado más detallado.

Las teorías seleccionadas para el análisis comparado, deben estar fundamentadas en el lenguaje de cada medio, es decir, no podrá observarse una película bajo lineamientos teóricos literarios ni una novela gráfica por medio de criterios audiovisuales.

El esquema de análisis planteado para realizar el estudio de una adaptación literaria llevada al cine propuesto por Noriega, es útil para el estudio de las traducciones intersemióticas que implican otros lenguajes como el cómic, no obstante, es necesario adaptar los pasos sugeridos a los requerimientos particulares de cada transmutación.

Los elementos fundamentales que constituyen el proceso de una adaptación no son los mismo que conforman el análisis de una traducción intersemiótica, dado que los primeros dependen de los medios implicados, cine, cómic, música, danza etc. En otras palabras, si la novela gráfica y la película parten de un guion y por consiguiente de la traslación de la estructura de la diégesis, lo que viene después no será lo mismo en la novela gráfica que en el filme, así para su estudio dependerá de los aspectos que configuran el lenguaje narrativo de cada medio, en este caso la focalización, el tiempo y el espacio.

Tanto en la novela gráfica como en el cine, el guionista es la primera instancia de filtración de la información, de allí tanto el ilustrador como el director en el caso del filme, transmutan de signos verbales a signos visuales y audiovisuales aquello que ya ha determinado el guionista relevante para la conformación de la nueva diégesis.

El contexto histórico de creación, puede llegar a intervenir en las modificaciones o traslaciones que resultan en la adaptación, puesto que como se apuntó anteriormente, en la novela gráfica *Satanás* se le da un porcentaje mayor de protagonismo a Campo Elías en comparación con

el que se le dio en la obra literaria. Esto se debe, como dijo Mendoza en la entrevista realizada, a la situación de violencia constante que se vivía en Colombia, con un detonante particular que fue la violación y el asesinato de Yuliana Samboní ocurrido en la misma fecha (4 de diciembre) que la masacre de Pozzetto.

El ejercicio intersemiótico va más allá de la creación de un hipertexto, si bien en la película y en la novela gráfica confluyen otros textos anteriores a ellas como la obra literaria, el acontecimiento histórico de la *masacre de Pozzetto* y todos los relatos mediáticos contruidos a partir de ella, la traducción intersemiótica es la configuración consciente de un relato a otro sistema de signos que asume y adapta lenguajes ajenos para llegar a la construcción de una obra no independiente pero sí autónoma.

La superioridad artística del lenguaje literario ante el audiovisual o viceversa, es irrelevante a la hora de hablar de la traducción intersemiótica, puesto que, al hacer uso de un nuevo sistema de signos con particularidades diferentes, el resultado de la traducción intersemiótica se considera una obra nueva.

Las supresiones y transformaciones de la diégesis dependen principalmente del guionista, a este respecto, recae en él, el cambio o conservación de la perspectiva de la trama de la obra base.

La presente investigación, contribuye a las bases de nuevos instrumentos curriculares que permitan abordar la literatura en la educación a través de la relación existente entre la literatura y los diferentes medios.

La presencia de los medios audiovisuales en la vida cotidiana son una realidad ineludible, en este marco es necesario indagar metodologías que permitan descubrir las relaciones entre ellos y la narrativa literaria, para llegar a conocer desde la escuela su interacción a través procesos de aprendizaje creativo.

Referencias

- Arenas, Favio. “Armero no olvida a los 25.000 muertos de la peor tragedia de Colombia”. El Tiempo, 2019, <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/se-cumplen-34-anos-de-la-tragedia-de-armero-tolima-432800>
- “A 34 años, Estado sigue sin hallar a cinco desaparecidos del Palacio”. El Tiempo, 2019, <https://www.eltiempo.com/justicia/conflicto-y-narcotrafico/los-desaparecidos-del-palacio-de-justicia-que-aun-no-han-sido-encontrados-431060>
- Barrientos, José Luis. "Problemas teóricos de la focalización narrativa (para una teoría" general" de la focalización)". *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 3, 1992, pp. 33-52.
- Botache, Jorge Prudencio. "Rasgos del cine histórico. Reflexión desde el cine colombiano". *Comunicación y sociedad* 31, 2018.
- “Caminos condenados de Diana Ojeada, Pablo Guerra, Camilo Aguirre y Henry Díaz”. Cohete Cómic, 2017, <https://cohetecomics2017.wordpress.com/2017/02/02/featured-content/>.
- Cárdenas, Mario. “Cuadernos Gran Jefe, los diarios en cómic de Truchafrita”. *Revista BLAST*, 2019, <https://revistablast.com/opiniones/cuadernos-gran-jefe-los-diarios-en-comic-de-truchafrita/>.
- Colombia, Ministerio de Cultura. *Ley de cine para todos*, 2004.
- Cristancho, José. “La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 9, núm. 2, 2014, pp. 45-66.
- Enríquez, Ingrid. “La nueva generación de escritores colombianos: bajo la sombra de García Márquez”. II Simposio internacional de literatura española e hispanoamericana del Instituto Cervantes, 2012, Brasilia.

Filinich, María. “La puesta en perspectiva”. *Moderna språk*, vol. 2, núm.107, 2013, pp. 74-89.

Gardies, André. "Una ética de la semiología. Entrevista con Christian Metz". 1993.

Gaudreault, André y Jost François. *El relato cinematográfico*. Paidós, 1995.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Lumen, 1972.

Guerra, Pablo. “Cómics documentales para el Centro Nacional de Memoria Histórica #comicolombiano”. *Colectivo El globoscopio*, 2018, <http://www.elgloboscopio.com/2018/08/comics-documentales-para-el-centro.html>.

Historia del Cine Colombiano - Capítulo 1 - Los Pioneros (1897 - 1922)”. *YouTube*, subido por Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004, https://www.youtube.com/watch?v=RSY2ETNLQ0U&list=PL4lMsVD8f4PTzCP_zT0A89GPX1loRUb0g&index=1.

“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 2 – La Edad de Oro (1922 - 1928)”. *YouTube*, subido por Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004, https://www.youtube.com/watch?v=P33DxnIJpWw&list=PL4lMsVD8f4PTzCP_zT0A89GPX1loRUb0g&index=2.

“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 3 – Adiós al Cine Mudo (1926)”. *YouTube*, subido por Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004, https://www.youtube.com/watch?v=12CpZcZ1wE0&list=PL4lMsVD8f4PTzCP_zT0A89GPX1loRUb0g&index=3.

“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 4 – La Tragedia del Sonido”. *YouTube*, subido por Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004, https://www.youtube.com/watch?v=9xrhf537aHc&list=PL4lMsVD8f4PTzCP_zT0A89GPX1loRUb0g&index=4.

“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 5 – El Segundo Aire (1938-1950)”. *YouTube*, subido por Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004,

https://www.youtube.com/watch?v=SQGp7yZXrCk&list=PL4lMsVD8f4PTzCP_zT0A89GPX1loRUB0g&index=5.

“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 6 – Langostas, Víboras y un Milagro (1950-1960)”. *YouTube*, subido por Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004,

https://www.youtube.com/watch?v=we31vaH3h1Q&list=PL4lMsVD8f4PTzCP_zT0A89GPX1loRUB0g&index=6.

“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 7 – Legan los Maestros (1960-1970)”. *YouTube*, subido por Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004,

https://www.youtube.com/watch?v=3rDQ1ePGVc&list=PL4lMsVD8f4PTzCP_zT0A89GPX1loRUB0g&index=7.

“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 8 – El Cine Toma su Rumbo (1960-1970)”. *YouTube*, subido por Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004,

https://www.youtube.com/watch?v=mzUo1r0Gc7w&list=PL4lMsVD8f4PTzCP_zT0A89GPX1loRUB0g&index=8.

“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 9 – De la Ilusión al Desconcierto I (1970-1995)”. *YouTube*, subido por Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004,

https://www.youtube.com/watch?v=dQZSjtdN2lE&list=PL4lMsVD8f4PTzCP_zT0A89GPX1loRUB0g&index=9.

“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 10 – De la Ilusión al Desconcierto II (1970-1995)”. *YouTube*, subido por Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004,

https://www.youtube.com/watch?v=CBwyUZ6BGVU&list=PL4lMsVD8f4PTzCP_zT0A

89GPX1loRUb0g&index=12.https://www.youtube.com/watch?v=65z1aY38Vdk&list=PL4lMsVD8f4PTzCP_zT0A89GPX1loRUb0g&index=10.

“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 11– De la Ilusión al Desconcierto III (1970-1995)”.

YouTube, subido por Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004, https://www.youtube.com/watch?v=jOWtF1-mSiY&list=PL4lMsVD8f4PTzCP_zT0A89GPX1loRUb0g&index=11.

“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 12– De la Ilusión al Desconcierto IV (1970-1995)”.

YouTube, subido por Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004, https://www.youtube.com/watch?v=CBwyUZ6BGVU&list=PL4lMsVD8f4PTzCP_zT0A89GPX1loRUb0g&index=12.

“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 13– Cine Colombiano (1996-2003)”. *YouTube*, subido

por Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004, https://www.youtube.com/watch?v=yUti00k7YRg&list=PL4lMsVD8f4PTzCP_zT0A89GPX1loRUb0g&index=13.

“Historia del Cine Colombiano - Capítulo 14 - Cine Colombiano (1996-2003)”. *YouTube*, subido

por Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004, https://www.youtube.com/watch?v=fCaAfHHygtU&list=PL4lMsVD8f4PTzCP_zT0A89GPX1loRUb0g&index=14.

“Historia”. Premio Alfaguara, 2014, <https://premioalfaguara.com/>.

Hutcheon, Linda. *A theory of adaptation*. Routledge, 2012.

Jaimes, Fabio. "Armero, la tragedia que nadie pudo evitar hace 32 años". *El Tiempo*, 2017, www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/conmemoracion-de-los-32-anos-de-la-tragedia-de-armero-2017-150758

Jakobson, Roman. "On Linguistics aspects of Translation". *Linguistic Aspects*, núm. 2, 1959, pp. 232-239.

Jiménez, Jesús. *Narrativa gráfica: narratología de la historieta*. Fragua, 2016.

"Las verdades de Pozzetto". *El Tiempo*, 2007,
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3618388>

Lotman, Ûrij. *Estética y semiótica del cine*. Traducido por José Fernández Sánchez y Joaquim Ramió, G. Gili, 1979.

---. *La semiosfera II*. Traducido por Desiderio Navarro, Ediciones Cátedra, 1998.

Laguado, Henry. "Corto Camino al Cine Colombiano". *Revista Semana*, 1982,
<https://www.semana.com/corto-camino-al-cine-colombiano/1019-3/>.

"Premio Biblioteca Breve". Planeta de libros, 2022, www.planetadelibros.com/premios/premio-biblioteca-breve/5

"La literatura del descubrimiento". Grupo Planeta, 2020, www.planeta.es/es/editorial-seix-barral#:~:text=Seix%20Barral%20fue%20fundada%20en,referente%20en%20España%20y%20Latinoamérica.

Mariño, Enrique. *El cine: análisis y estética*. Ministerio de Cultura, República de Colombia, 2008,
[http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/El%20Cine 20 \(2008\)](http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/El%20Cine%20(2008).).

Martin, Ivan. "Con la novela gráfica, los autores somos los dueños de nuestra obra y pasamos a trabajar dentro de un modo literario. Entrevista a Santiago García". *Revista Caracol*, núm. 15, 2018, pp. 426-449.

Melo, Jorge. *Historia mínima de Colombia*. El Colegio de México AC, 2017.

Melloni, Alessandra. "La Regenta: Circuitos intersemióticos". *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*, XXIV Congresso AISPI, 2007, Roma.

Mendoza, Mario y Keco Olano. *Satanás*. Editorial Planeta Colombiana S.A, 2018.

---. *Satanás*. Planeta, 2002.

“Mendoza y su novela *Satanás*”. YouTube, Yanoad Flórez, 10 noviembre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=UtwWsWq-mvY&feature=youtu.be>.

Metz, Christian. “El estudio semiológico del discurso cinematográfico”. *Revista de lingüística y semiología*, núm. 2, 1974, pp. 37-51.

Miranda, Boris. “Qué fue la "Masacre de Pozzetto" que estremeció a Bogotá hace 32 años”. *BBC News Mundo*, 2019, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-47036526>

Noriega, José Luis. *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Paidós Iberica Ediciones, 2000.

Oliver, Felipe. “Después de García Márquez: tres aproximaciones a la novela urbana colombiana”. *Revista de Humanidades: Tecnólogo de Monterrey*, núm. 23, 2007, pp. 41-56.

“Palacio de Justicia: 35 años de búsqueda de justicia y desaparecidos”. *El Tiempo*, 2020, <https://www.eltiempo.com/justicia/delitos/palacio-de-justicia-35-anos-despues-del-holocausto-547450>

Parlog, Aba-Carina. *Intersemiotic translation: literary and linguistic multimodality*. Springer, 2019.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI, 1998.

Quiroz, Daniel. “Páginas en emergencia: un itinerario de la novela gráfica en Colombia”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 48, núm. 86, 2014, pp. 182.

Radrigán, Valeria. “Transmutando: la traducción intersemiótica como proceso creativo en la era de la condición postmedia, investigación final del Magister en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas, Universidad Complutense de Madrid, 2007.

- Restom, Marcela. *Hacia una teoría de la adaptación cinco modelos narrativos latinoamericanos*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Rodríguez, María Elena. "Teorías sobre adaptación cinematográfica". *El cuento en red: estudios sobre la ficción breve*, núm. 12.3, 2005, pp. 82-91.
- Romero, Jódar. "Comic Books and Graphic Novels in their Generic Context. Towards a Definition and Classification of Narrative Iconical Texts". *Atlantis*, vol. 1, núm. 35, 2013, pp. 117-135.
- Rojas, Sara. "Ciudad y violencia Una aproximación desde la cinematografía colombiana". *Revista Nodo: Arquitectura. Ciudad y Medio Ambiente*, vol. 5, núm. 9, 2010, pp.59-78.
- Stam, Robert. *Teoría y práctica de la adaptación*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Stathi, Irini. "Inter-semiotic Translation and Transfer Theory in Cinematic/Audiovisual Adaptations of Greek Drama". In *International Handbook of Semiotics*, Peter Pericles, Springer, Dordrecht, 2015, pp. 321-338.
- Torop, Peeter. "Intersemiosis y traducción intersemiótica". *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, vol. 9, núm. 25, 2002, pp. 13-42.
- Uspenskiĭ, Boris. *A poetics of composition: The structure of the artistic text and typology of a compositional form*. Univ of California Press, 1973.
- Zavala, Lauro. "La traducción intersemiótica en el cine de ficción". *Ciencia ergo-sum, Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva*, vol. 16, núm. 1, 2009, pp. 47-54.
- . "Presentación a la edición en español". Prólogo. *Teoría y práctica de la adaptación*, por Robert Stam, Universidad Nacional de México, 2014, pp. 13-14.
- . "Una aproximación glosemántica a la traducción intersemiótica". Jornadas de estudios hispanoamericanos, 2010, Ciudad de México.