



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

ANÁLISIS TEXTUAL DE LA NOVELA GRÁFICA *SATANÁS* DE MARIO MENDOZA Y KEKO OLANO

Daniela Alexandra Tunjano Bautista

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Bogotá, Colombia

2022

La imagen que se presenta como fondo de esta portada ha sido tomada de la novela gráfica *Satanás* de Mario Mendoza y Keko Olano, publicada por la Editorial Planeta en el año 2018. A continuación, se presenta la correspondiente referencia: Mendoza, M. (Guion) y Olano, K. (Ilustraciones). (2018). *Satanás*. Bogotá: Planeta. La imagen ha sido modificada a través de Microsoft Word con los efectos de *transparencia* y *trazos de pintura*.

Análisis textual de la novela gráfica *Satanás* de Mario Mendoza y Keko Olano

Daniela Alexandra Tunjano Bautista

Tesis de investigación presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magíster en Comunicación y Medios

Director:

PhD. Julio César Goyes Narváez

Línea de Investigación:

Comunicación visual

Grupo de Investigación:

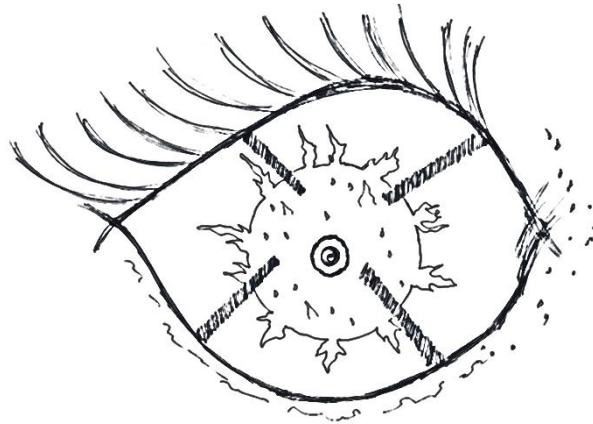
IECO Comunicación Visual

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Bogotá, Colombia

2022



“— Pienso que si el diablo no existe y que, por consiguiente, lo creó el hombre, lo hizo a su imagen y semejanza”.

Fiódor Dostoievski¹.

¹ Referente: Dostoievski, F. (2011). Los hermanos Karamazov. Barcelona: Debolsillo– Penguin Random House.

Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.

Daniela Alexandra Tunjano Bautista.

01/08/2022

Agradecimientos



Alguna vez escuché que la familia no se elige. Al terminar este análisis no me queda más que agradecer a la vida por el azar que me llevó a la mía. Por eso, el primer agradecimiento va dirigido a mis raíces, porque mejor familia no pude tener.

Igualmente, agradezco a la persona que, con mucha paciencia y dedicación, se tomó el tiempo para escucharme y hacerme ver otras posibilidades de investigación en torno al arte: Profesor Julio César Goyes, muchas gracias, sin su guía y buena disposición este trabajo no hubiese sido posible.

Quiero expresar mi gratitud a la Universidad Nacional de Colombia, por valorar el esfuerzo que he puesto en el desarrollo de mis estudios y por los maravillosos espacios académicos donde aprendí tanto. Igualmente, a la Universidad Pedagógica Nacional, por las excelentes bases en mi proceso de formación profesional.

Agradezco al Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO) por el acompañamiento en todos los procesos y la apertura al diálogo. A las maestras y los maestros que conocí a lo largo del desarrollo de la maestría, especialmente al profesor Germán Muñoz por las valiosas reflexiones surgidas en los seminarios de investigación, y al profesor Bernardo Rincón porque me enseñó mucho sobre el cómic y la novela gráfica. A mis compañeros y compañeras, por los trabajos en equipo y los enriquecedores comentarios.

Finalmente, doy gracias a las buenas amistades que siempre están ahí con la mejor energía e hicieron más amena esta experiencia con sus palabras de apoyo.



Resumen

Análisis textual de la novela gráfica "Satanás" de Mario Mendoza y Keko Olano

Esta investigación surge de los cuestionamientos que quedaron tras la impactante experiencia de lectura de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018). Con el objetivo de dilucidar el proceso de producción de sentido de la lectura de esta obra, se realizó la exploración de los antecedentes de investigación que permitieron comprender la necesidad estudiar las novelas gráficas basadas en textos literarios desde una perspectiva textual e interdisciplinaria, que le da apertura a la aplicación de un enfoque innovador para la comprensión y el análisis de este tipo de textos. En esa medida, se encontró en la oferta académica de la Maestría en Comunicación y Medios, la línea de investigación y el seminario Teoría del Texto y el Análisis Textual con énfasis en el enfoque desarrollado por el investigador español Jesús González Requena, propuesta que configura el campo de análisis donde la perspectiva semiótica en vínculo con la teoría del sujeto y la teoría del deseo, dan cuenta de la experiencia estética del texto artístico. Así, usando algunos conceptos y estrategias metodológicas de la teoría y el análisis textual tales como experiencia subjetiva, enunciación, lectura, escritura, punto de ignición, deletreo, sentido tutor, entre otros aspectos relacionados con el relato, se concluyó que la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) genera una experiencia de lectura marcada por el goce escópico en que la inversión del relato mítico y la crudeza de las imágenes que exhiben lo real de la muerte y la violencia sobre los cuerpos, confrontan al lector con diferentes facetas de lo siniestro. Finalmente, la escritura del análisis lleva a la reflexión sobre el reconocimiento y valoración del lector atraído por la violencia en el marco de la actual iconosfera y la convergencia de medios donde la imagen visual deviene un elemento central en los textos contemporáneos.

Palabras clave:

Novela gráfica- Comunicación visual - Experiencia subjetiva- Lectura.

Abstract

Textual analysis of the graphic novel "Satanás" by Mario Mendoza and Keko Olano

This research arises from the questions that remained after the shocking experience of reading the graphic novel "Satanás" (Mendoza and Olano, 2018). With the goal of elucidating the process of meaning production of the reading of this work of art literary work, it was carried out an exploration of the research background that allowed to understand the need to study graphic novels based on literary texts from a textual and interdisciplinary perspective, which gives openness to the application of an innovative approach for the understanding and analysis of this type of texts. To that extent, it was found in the academic offer of the Master's Degree in Communication and Media, the research line and the seminar Text Theory and Textual Analysis with emphasis on the approach developed by the Spanish researcher Jesús González Requena, a proposal that put together the field of analysis where the semiotic perspective in link with the theory of the subject and the theory of desire, explain the aesthetic experience of the artistic text. Thus, using some concepts and methodological strategies of the theory and textual analysis such as subjective experience, enunciation, reading, writing, flashpoint, spelling, tutor sense, among other aspects related to the story, it was concluded that the graphic novel *Satanás* (Mendoza and Olano, 2018) generates a reading experience marked by the scopic enjoyment in which the inversion of the mythical story and the rawness of the images that exhibit the real of death and violence on bodies, confront the reader with different facets of the sinister. Finally, the writing of the analysis leads to a reflection on the recognition and valuation of the reader attracted by violence within the framework of the current iconosphere and the convergence of media where the visual image becomes a central element in contemporary texts.

Keywords:

Graphic Novel– Visual Communication – Subjective Experience – Reading.

Contenido

Declaración de obra original.....	IV
Agradecimientos	V
Resumen	VI
Abstract	VII
Lista de figuras.....	X
Convenciones	XI
Introducción	1
1. Estado del arte	8
1.1. Más allá de las adaptaciones.....	9
1.2. Analizando las obras: literatura del canon al cómic	14
1.3. El interés investigativo por <i>Satanás</i> : la novela, la película y la novela gráfica	19
2. La Teoría del Texto y el Análisis Textual: la experiencia como detonante	26
2.1. La novela gráfica como texto artístico	27
2.2. La enunciación y la experiencia de subjetividad.....	30
2.3. Lo semiótico, lo imaginario, lo real y la dimensión simbólica	34
2.4. Entre teoría y método: la lectura y el análisis textual	39
2.5. Lectura de la novela gráfica <i>Satanás</i>	44
3. Análisis Textual de la novela gráfica <i>Satanás</i>	48
3.1. Punto de ignición.....	48
3.2. Dispersión del punto ignición e isotopías	62
3.2.1. En torno a los cuerpos femeninos	62
3.2.2. La renuncia del padre.....	72
3.2.3. <i>Satanás</i> : un psicópata a punto de salir a la luz	86
3.2.4. Los lugares familiares y la irrupción de la muerte	107
3.3. Lectores en el goce escópico	127
Conclusiones	134

Contenido

Bibliografía.....	139
Anexos.....	148

Lista de figuras

Figura 1. Promoción de la novela gráfica <i>Satanás</i> (Mendoza y Olano, 2018)	p.1
Figura 2. Producciones que surgieron de la historia del asesino del Pozzetto.....	p.3
Figura 3. Preguntas de investigación.....	p.4
Figura 4. Objetivos de investigación.....	p.5
Figura 5. Proceso de enunciación.....	p.26
Figura 6. Dimensiones semiótica e imaginaria del texto.....	p.28
Figura 7. Lo semiótico, lo imaginario y lo real en la dimensión simbólica del Texto Artístico...	p.30
Figura 8. Ruta del análisis textual de la novela gráfica <i>Satanás</i>	p.37
Figura 9. Esquema explicativo de las convenciones para el análisis textual de la novela gráfica.....	p.39
Figura 10. Novelas gráficas colombianas basadas en textos literarios.....	p.141

Convenciones

Codificación o referencia	Término	Composición de la convención
<i>AV</i>	Asociación visual	AV+Número
<i>C</i>	Cartucho	C + Número +V
<i>G</i>	Globo	G + Número + V
<i>P</i>	Página	P+ Número
<i>V</i>	Viñeta	V +Número + P
<i>SF</i>	Selección de fotogramas	SF + Número
<i>ZOOM</i>	Acercamiento- <i>zoom in</i>	ZOOM +Número +P

Introducción

El trabajo que aquí se presenta tiene como detonante la lectura de un libro particular, una novela gráfica colombiana basada en una obra literaria que remite a un hecho de la vida real, y cuya escritura se enfoca en el lado siniestro de la condición humana, acertadamente contenido en las siete letras que conforman su título: *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018). Este sustantivo genera una significativa sensación de horror que se refuerza en la portada (Ver **Figura 1**²) al presentar una memoria significativa para los lectores bogotanos que reconocen su ciudad y uno de los relatos más macabros de la historia reciente de la capital colombiana: la masacre del Pozzetto.



Figura 1. Promoción de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018).

Este fatídico hecho fue una de las principales noticias el 5 de diciembre de 1986 y continúa siendo rememorado a través de diferentes medios de comunicación. La narración de los hechos se caracteriza por seguir el siguiente esquema en que, generalmente, se hace énfasis en el recorrido del asesino y la relación que tenía con cada una de sus víctimas:

El jueves 4 de diciembre de 1986, el país se vio estremecido por un hecho de violencia sin antecedentes, un excombatiente en el Vietnam de 52 años en trance de locura, identificado como Campo Elías Delgado, en una secuencia criminal asesinó a 29 personas en Bogotá. El recorrido asesino se inició en un apartamento situado al norte de la capital, continuó en el edificio donde vivía en compañía de su madre en el sector de Chapinero, y terminó en el

² La imagen de esta figura ha sido tomada de: Planeta de libros Colombia. [Planeta de libros Colombia]. (12 de octubre de 2018). Lanzamiento Bogotá #SATANÁSREGRESA. [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook. https://m.facebook.com/planetadelibrosco/photos/pcb.1995529467179953/1995527977180102/?type=3&source=4&locale2=bg_BG&_tn__=EH-R

restaurante de comida italiana Pozzetto. (Redacción El Espectador, 4 de diciembre de 2016).

La secuencia de crímenes que finaliza con la masacre del Pozzetto, se convirtió en la base para la escritura de la novela más célebre de Mario Mendoza, *Satanás* (2002), ganadora del *XVII Premio Biblioteca Breve* de la editorial Seix Barral³. Marcado por la experiencia de haber compartido con Campo Elías Delgado, a quien conoció en la Universidad Javeriana en Bogotá, el escritor colombiano entreteje las historias de cuatro personajes que viven en una fría y lluviosa Bogotá: María, una vendedora de bebidas aromáticas que decide vincularse a una banda criminal; Andrés, un pintor agobiado por terroríficas visiones; Ernesto, un sacerdote que, además de rendirse a los deseos de la carne, presencia una serie de eventos demoniacos, y Campo Elías, un profesor de inglés y excombatiente de Vietnam que vive con su madre anciana. Estos personajes terminarán encontrándose en el restaurante Pozzetto.

Con la aparición del texto literario *Satanás* (Mendoza, 2002) se abrió el camino para la creación de un filme y una novela gráfica (Ver **Figura 2**⁴) que brindan nuevas experiencias estéticas.

³ En el **Anexo 1** se encuentran las obras tanto de Mario Mendoza como de Keko Olano. Aquí se puede constatar el interés del escritor colombiano en relación con las temáticas del crimen y la locura. De igual manera, se puede apreciar el lugar de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) como el inicio para la creación de una serie de cómics dirigida especialmente al público adolescente.

⁴ Las imágenes utilizadas para la creación de esta figura fueron tomadas de: 1. Radio Nacional de Colombia. (2016). Portada del periódico El Espectador. [Fotografía de archivo]. Recuperado de: <https://www.radionacional.co/linea-tiempo-paz/masacre-restaurante-pozzetto-bogota> 2. Editorial Planeta. (2002). Portada de la novela "Satanás". [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.planetadelibros.com/libro-satanas/13042> 3. Proimágenes Colombia. (2007). Cartel de la película "Satanás". [Imagen de cartel de cine]. Recuperado de: https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1563 4. Editorial Planeta. (2019). Portada de la novela gráfica "Satanás". [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.planetadelibros.com.co/libro%20satanas-novela-grafica/283727>



Figura 2. Producciones que surgieron de la historia del asesino del Pozzetto.

Al observar los elementos visuales del esquema cronológico de la Figura 2, es posible destacar algunos aspectos determinantes del relato, entre ellos la centralidad de la noticia en la primera plana del periódico, la intrigante mirada de la portada de la novela escrita, el hombre apuntando con el revolver en el cartel cinematográfico y la escena anterior a la masacre del Pozzetto en la portada de la novela gráfica. En una primera instancia, queda manifiesto el vínculo entre la realidad, la ficción y el arte; por otro lado, se abre un interrogante frente a la relación del arte literario con la narrativa periodística, específicamente por la centralidad que adquiere en la contemporaneidad las historias violentas, en especial aquellas que dejan en evidencia la fragilidad de la razón y la moral. Finalmente, y de manera sobrecogedora, se hace patente la confrontación a esta realidad, especialmente a través de la ficcionalización literaria que se reitera y repercute en la narrativa visual tanto en la película como en la novela gráfica.

La relación de estos aspectos ha adquirido un sentido que motiva a explorar un camino investigativo que, centrado en la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018), ha movilizado una serie de interrogantes que se han sintetizado en las tres preguntas de la Figura 3:



Figura 3. Preguntas de investigación.

Las inquietudes se relacionan con el protagonismo del asesino, cuya historia ficcionalizada se presenta ahora en forma de novela gráfica, tras la realización de la película *Satanás* de Andrés Baiz en el 2007. Adicionalmente, la ubicación de esta novela gráfica en el contexto espacio-temporal de su publicación, contribuye a comprender los motivos para que el relato se haga visible y trascendente. En esta medida, los aspectos relacionados con la cultura visual y la cultura de masas serán valiosos para comprender el tipo de lector que accede a una historia re-creada y recontextualizada a través de un lenguaje tan particular como es el lenguaje del cómic.

Con el fin de otorgar una mayor especificidad a los propósitos de esta investigación, se han establecido los siguientes objetivos plasmados en la [Figura 4](#):

Objetivo general	Objetivos específicos
<p>Dilucidar el proceso de producción de sentido del lector de la novela gráfica <i>Satanás</i> (Mendoza y Olano, 2018) a través del Análisis Textual.</p>	<p>Identificar repercusiones enunciativas en la novela gráfica con relación a la novela escrita y la película homónimas.</p>
	<p>Reconocer la mediación comunicativa producida en la novela gráfica en tanto obra transpuesta de la novela homónima escrita por Mario Mendoza en el año 2002.</p>
	<p>Comprender el proceso de reconocimiento y afectación del lector de la novela gráfica mediante la lectura de los registros imaginario y real en el texto icónico-verbal.</p>

Figura 4. Objetivos de investigación.

De esta manera, la **experiencia de lectura** enfocada en el **proceso de producción de sentido** brinda centralidad al lector que emerge del **análisis textual** de la novela gráfica, dando cuenta del sentido de esta obra artística que tiene unas particularidades que serán desarrolladas en los objetivos específicos.

En primer lugar, las **repercusiones enunciativas** de las creaciones que anteceden la aparición de *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018), guardan una estrecha relación con el relato y la estética de esta obra. Sobresale el protagonismo del asesino y la narración desde la perspectiva del ser humano quebrantado que, en medio de la psicopatía, opta por la vía de la destrucción de determinados personajes.

En segundo lugar, la **mediación comunicativa** entre la novela escrita y la novela gráfica propicia una reflexión basada en la convergencia de lenguajes en la obra. Más allá de la concepción “obra adaptada” y la jerarquización de las obras artísticas que comparten un mismo relato, se atiende a la necesidad de reiterar la particularidad de la narrativa de *Satanás* (Mendoza, 2002) como una novela de la literatura colombiana contemporánea que exhibe la violencia de

una manera cruda y directa a través de la palabra escrita y ahora se presenta en el lenguaje icónico- verbal⁵ en *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018).

Finalmente, la comprensión del **proceso de afectación del lector**, en tanto **sujeto de la enunciación**, radica en la necesidad de verbalizar la experiencia de lectura de *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018). En esa instancia, se destaca la experiencia estética, el valor artístico de la novela gráfica y la importancia del lector como sujeto que emerge en este acto de lenguaje.

Dado el contexto y los objetivos de la investigación, se presenta el siguiente informe que comienza con la descripción de los antecedentes más representativos de una amplia búsqueda. Así, el primer apartado correspondiente al **Estado del Arte**, da cuenta de nueve trabajos de investigación significativos que permitieron reflexionar sobre la manera en que se han abordado las novelas gráficas inspiradas en textos literarios, como los estudios realizados en torno a la novela escrita *Satanás* (Mendoza, 2002) y la película homónima dirigida por Andrés Baiz en 2007; se ha hecho mención a una investigación que tiene en cuenta la existencia de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018), sin embargo, este estudio no se ocupó de analizar esta obra, sino de reconocer que hace parte de una práctica literaria que se diversifica a partir de la transmedialidad.

Una vez analizados los antecedentes y en concordancia con las motivaciones para la realización del presente análisis, en el segundo apartado se desarrollan algunos aspectos pertinentes de la **Teoría del Texto y el Análisis Textual**. En este punto, la caracterización de la novela gráfica como **texto artístico** genera unas reconsideraciones epistemológicas donde la noción de **subjetividad** lleva a la problematización del lugar del sujeto en el lenguaje. Así, la **enunciación** y la **experiencia de subjetividad** devienen las bases para integrar la necesidad de

⁵ Román Gubern y Luis Gasca (1994), hacen énfasis en los entrecruzamientos y las interconexiones del mostrar (iconografía) y el narrar (expresión literaria y técnicas narrativas), como aspectos relevantes para comprender la complejidad del sistema semiótico del cómic que constituye “[...] un medio escrito- icónico basado en la narración mediante secuencias de imágenes fijas que integran en su seno textos literarios”. (Gasca y Gubern, 1994, p.14). Con base en lo anterior, en este documento se hace referencia a la novela gráfica como **texto icónico- verbal**, con la variación de lo “verbal” en lugar de “escrito”, con el fin de evitar ambigüedades con la noción de “escritura” que será un operador fundamental para comprender el tipo de lectura que se ha hecho en la novela gráfica *Satanás*. (Mendoza y Olano, 2018).

tener en cuenta otras dimensiones del texto más allá de lo **semiótico**, de ahí que se hable de lo **imaginario** y lo **real**, como dimensiones del texto que entran en tensión con el tejido **sígnico** mediante el cual se articula el texto.

En concordancia con estos elementos teóricos, en el terreno metodológico se continúa con algunas claridades teóricas donde la **lectura** y la **escritura**, como operadores del texto, contribuyen a vislumbrar una ruta para analizar la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018), partiendo del **punto de ignición** como el lugar donde el texto estalla y la mirada del lector se quema. Se consolida así el horizonte para el análisis que, para efectos del orden de la escritura que se presenta en este documento, ha generado una serie de **isotopías** que propician la identificación de las recurrencias que se presentan en el texto desde una instancia semántica que permite el despliegue del análisis.

De esta manera, se lleva a cabo el **Análisis textual de la novela *Satanás*** (Mendoza y Olano, 2018) en el tercer apartado que se desarrolla a partir de las **isotopías** localizadas con base en el **punto de ignición** y su dispersión en otros lugares del texto. A modo de cierre, el subapartado **3.3. Lectores en el goce escópico**, presenta una reflexión sobre los hallazgos del análisis y da apertura a las **conclusiones** que se presentan al final de este informe.

1. Estado del arte

Las novelas gráficas basadas en textos literarios y las producciones que emergieron de *Satanás* (Mendoza, 2002) han motivado el interés de investigadores que, desde diferentes disciplinas y campos del conocimiento, dejaron valiosos aportes que permiten reconocer las cualidades de la novela gráfica a través de perspectivas que se alejan de la tendencia comparativa tradicional en el campo de las relaciones entre literatura y otros medios, cuyos métodos solían centrarse en la fidelidad de la obra adaptada a la obra literaria. Esta discusión surge principalmente en los estudios de la literatura comparada y se ha expandido a través de investigaciones que han fomentado la discusión sobre el término “adaptación” y los caminos metodológicos que implican una mayor atención al cómic como lenguaje y como medio en relación con el arte literario.

Para la elaboración de esta investigación, se localizaron una serie de tesis de grado de las facultades de artes y humanidades de diferentes universidades, y artículos publicados en revistas especializadas que fueron consultadas hasta el 15 de marzo de 2021 (Ver [Anexo 2](#)). Ante la diversidad de objetivos y abordajes fue necesario identificar aquellas investigaciones que, a partir de sus enfoques, metodologías y reflexiones, revelaron una serie de aspectos y elementos que permitieron sentar gran parte de las bases para el reconocimiento de las cualidades y posibilidades de la novela gráfica en relación con la literatura.

Con el propósito de organizar los aportes de estos antecedentes de investigación, se crearon tres grupos cuyos enfoques son: la relación entre la literatura y el cómic a partir del concepto “adaptación”, el análisis de novelas gráficas basadas en textos literarios, y los estudios en torno a la novela escrita *Satanás* (Mendoza, 2002), la película *Satanás* (Guerrero y Baiz, 2007), y la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018). Dentro de cada uno de estos grupos se presentan de manera sucinta los aportes de tres investigaciones representativas que ofrecen un

panorama del abordaje de novelas gráficas basadas en textos literarios y los análisis en torno a la película y la novela gráfica que surgieron a partir de la novela escrita *Satanás* (Mendoza, 2002).

1.1. Más allá de las adaptaciones

Este primer grupo está conformado por investigaciones pioneras en el tema de la transposición de textos literarios a cómics y novelas gráficas en que se presentan reflexiones alrededor del término “adaptación” y “novela gráfica” en diálogo con el arte literario.

En primer lugar, los aportes realizados por el literato belga Jan Baetens en su artículo *Graphic Novels: Literature without Text?* (2008) contribuyen a la discusión acerca del vínculo entre literatura y novela gráfica, en que toma centralidad la identificación de la novela gráfica como un género en la literatura, cuya particularidad radica en la modalidad del narrar con base en imágenes visuales y palabras escritas.

Con el fin de desarrollar las temáticas planteadas, el autor explora las perspectivas de la **crítica negativa** y la **crítica positiva**, donde se enfatiza respectivamente en las debilidades y las cualidades de la denominada **novela gráfica literaria**, cuyo campo supera la práctica de la adaptación de obras literarias al cómic. El diálogo entre estas dos visiones propicia la identificación de algunos elementos que dan cuenta de la necesidad de ahondar en las características de la narrativa visual en torno al carácter literario de las novelas gráficas.

En primera instancia, Baetens (2008) en concordancia con los aportes del novelista, crítico e historietista francés Benoît Peeters, encuentra una subordinación de la imagen visual al ser considerada un elemento exclusivamente ilustrativo del texto escrito:

Generally, the mechanical and servile visual transposition of a completely finished script, which the graphic artist cannot modify in any single way, is seen as a castrating practice that prevents the comic or graphic novel from becoming a token of real literature. Indeed, all the theoreticians in the graphic novel field stress the added value of creative

collaboration, in which the visual and the textual do interact in an open and non-hierarchical way. (Baetens, 2008, p.79).

Esta observación de Baetens (2008) es valiosa en muchos sentidos, no obstante, se destacará uno fundamental para el desarrollo de esta investigación sobre la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018): en términos de la lectura de novelas gráficas, la relación no-jerárquica de la imagen respecto del texto escrito, motiva a la realización de un análisis que permita reconocer las diferentes relaciones entre las palabras escritas y las imágenes visuales en la narrativa gráfica.

Otro aspecto relevante en esta investigación es la **independencia estructural de las imágenes** como una característica que brinda valor literario a la novela gráfica. En este sentido, Baetens (2008) expresa que si bien se reconoce la secuencialidad en que enfatiza Will Eisner (1985), es necesario comprender de qué manera las imágenes, a partir de sus cualidades visuales, se integran al sentido global de la narración: “[...] each picture tells a story, yet not all aspects or elements of a picture do so, and a literary graphic novel attempts to maintain a healthy tension between these two forces”. (Baetens, 2008, p. 80). La **tensión de la palabra escrita y la imagen visual** enmarcadas en la independencia estructural, conlleva a detenerse en la apreciación de cada viñeta sin extraerla del esquema narrativo, es decir, la lectura de la novela gráfica implica ver, más allá del encadenamiento de las viñetas, las cualidades de cada uno de los elementos que constituyen estas unidades de significado dentro del sentido del **texto icónico-verbal**.

Además de la tensión entre la palabra escrita y la imagen, Baetens (2008) trae a colación el término **remediación** de David Bolter y Richard Grusin (1999), específicamente, haciendo referencia a la práctica presente en ciertas novelas gráficas que pretenden imitar las posibilidades dinámicas del medio del cine a través del montaje y los mecanismos cinematográficos que son readaptados. (Baetens, 2008. p,81). Dicha práctica deja abierto un interrogante sobre las resonancias de la película *Satanás* (Guerrero y Baiz, 2007) en la creación de la novela gráfica de Mario Mendoza y Keko Olano. En coherencia con el estudio realizado por Daniele Barbieri (1991),

se hace notable la relación del **lenguaje del cómic** con el **lenguaje cinematográfico**. Para el caso del libro que motiva esta investigación, no se pretende establecer si la **readaptación** es una estrategia acertada o no, sin embargo, este elemento contribuye a ampliar la discusión en torno a la convergencia de medios y de qué manera esto genera nuevas formas de acceder a relatos ya conocidos que pasaron del lenguaje articulado y lineal de las palabras escritas al lenguaje del cómic.

A manera de conclusión provisional, Jan Baetens (2008) encuentra que la novela gráfica más allá de ser una práctica marginal que representa una amenaza a la "pureza de la literatura", brinda diversas oportunidades para replantear qué es literatura y qué no lo es en un ambiente cultural en que las fronteras de estos conceptos se están moviendo constantemente. (Baetens, 2008).

Continuando con los aportes de Jan Baetens, en su artículo *Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites* (2009), se ofrece una apreciación valiosa sobre el rol de la novela gráfica en el circuito literario de Estados Unidos y Europa, continuando con el diálogo de entre la **crítica positiva** y la **negativa** en torno a la literariedad de la novela gráfica. Con base en esto, el autor realiza la siguiente observación sobre los estudios de las adaptaciones:

Pour dépasser ce double obstacle (adaptation/fidélité), les études de la bande dessinée littéraire ont sans doute intérêt à s'inspirer de certaines mutations méthodologiques en d'autres domaines, par exemple les études cinématographiques, qui privilégient d'une part une approche résolument culturelle tout en compliquant d'autre part l'approche comparative. (Baetens, 2009, p. 2).

Las mutaciones metodológicas a las que hace referencia el crítico belga se vinculan a la necesidad de analizar las obras adaptadas complejizando el ejercicio comparativo, de tal manera que el nuevo medio a que ha sido transpuesta una obra literaria pueda ser valorado en tanto sus cualidades y posibilidades, en lugar de ser menospreciado en función de modelos externos. Por otro lado, el autor propone que este tipo de obras sean abordadas como prácticas culturales que

emergen de las determinaciones del cambio contextual que obliga al reposicionamiento de ciertos medios en función de la ecología de los medios actuales. (Baetens, 2009, p. 2).

Con respecto a esta última reflexión se destaca, en primera instancia, la marcada recomendación sobre el abordaje de cómics y novelas gráficas más allá de las comparaciones, dentro de esquemas metodológicos en que sea posible hallar los artificios que surgen del lenguaje del cómic y su estrecha relación con la literatura. En la misma instancia, el hecho de reconocer este tipo de lectura como **práctica cultural**, convoca a la cuestión de los lectores de este tipo de textos en el marco de la **cultura visual**, prestando especial atención al tipo de relato que se está visibilizando, en este caso, las narrativas sobre la violencia que se explotan a través de las imágenes visuales.

Como se puede apreciar, los aportes de Jan Baetens (2008 y 2009) dan cuenta de un direccionamiento del estudio de las novelas gráficas y cómics basados en textos literarios que, apartándose de los grados de fidelidad de una **obra adaptada** respecto de una **obra original**, enfatiza en la necesidad de hallar en las fricciones del encuentro de estos medios posibilidades creativas que repercuten en las prácticas culturales de un contexto marcado por la prevalencia de la narración visual.

El último aporte que se menciona para este primer grupo es *Towards a Theory of Comic Book Adaptation* (2011) de Colin Beineke de la Universidad de Nebraska. Esta investigación tuvo como objetivo principal sentar las bases para la construcción de un marco teórico en que se destacan los debates en torno a la adaptación de textos literarios a otros medios desde la teoría literaria, donde sobresalen los aportes de Linda Hutcheon, Thomas Leitch, Brian McFarlane y Julie Sanders, quienes enfatizan en la necesidad de pensar en la relación de la literatura con otros medios– además del cine– y superar las comparaciones basadas en la fidelidad de la obra adaptada con respecto a la original, para prestar atención a las posibilidades del medio del cómic desde enfoques como, por ejemplo, la **narratología** y los **estudios culturales**.

Dentro del espectro teórico desarrollado por Beineke (2011), la siguiente diferenciación ha resultado relevante para el presente estudio:

[...] those elements of the original novel which are transferable because [they are] not tied to one or other semiotic system – that is, essentially, *narrative*, and those which involve intricate processes of adaptation because their effects are closely tied to the semiotic system in which they are manifested – that is, *enunciation*. (McFarlane citado por Beineke, 2011).

La diferencia entre los elementos *narrativos* de la *enunciación* permite obtener una primera categorización que puede guiar los procedimientos metodológicos para analizar cómics y novelas gráficas. Al destacar la relación de los elementos narrativos y su transferibilidad, junto con la incidencia del sistema semiótico en la enunciación, es posible pensar en un tipo de análisis en que los elementos narrativos y la enunciación entren en tensión. Para el caso de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018), esta perspectiva permite pensar en dos aspectos: desde los elementos narrativos, qué ha sido transferido del texto literario, y desde la *enunciación* de qué manera el lenguaje del cómic ofrece una experiencia lectora diferente.

Por otro lado, la caracterización que hace Beineke (2011) de la forma de lectura del cómic en comparación con la manera en que se accede al texto literario, plantea un rol más activo del lector: “Every comics reader knows from experience that, in practice, even when the gaze functions like an ‘irremovable beam’, the eye’s movements on the surface of the page are relatively erratic and do not respect any precise protocol”. (Groensteen citado por Beineke, 2011, p.20). Esta manera de lectura implica tener en cuenta el carácter discontinuo de la novela gráfica como un aspecto fundamental en la experiencia del lector, especialmente si se consideran las implicaciones de la interacción que se fomenta a través de esta característica de la narrativa gráfica.

Tras centrarse en aspectos relacionados con el proceso creativo implicado en la adaptación y los mecanismos narrativos en las secuencias de viñetas, en que se destacan los

aportes del teórico belga Thierry Groensteen, Beineke (2011) realiza el análisis de la adaptación de *Moby-Dick* (Melville, 1851) por Bill Sienkiewicz y Dan Chichester (2009) en el contexto de la colección *Clásicos ilustrados*. Indudablemente el estudio de este caso propicia una visión mucho más amplia sobre la puesta en práctica de todos aquellos aspectos y elementos que surgen de la teorización de las adaptaciones en virtud de las cualidades del cómic en dos vías: en primer lugar, se destacan las relaciones entre este medio con otros lenguajes artísticos con que comparte la esencia narrativa. En segundo lugar, y como resultado de la identificación de dichas relaciones, sobresalen posibilidades que, al ser exclusivas del medio, le otorgan especificidad.

Si bien Beineke (2011) afirma que el análisis que realiza tiene limitaciones que impidieron ahondar en ciertos aspectos, la propuesta que desarrolla tras la extensa discusión teórica que realiza, contribuye a una base para abordar casos puntuales de cómics y novelas gráficas como se presentará en el segundo grupo de investigaciones destacadas en este hallazgo de antecedentes.

1.2. Analizando las obras: literatura del canon al cómic

Una vez identificado el cambio de enfoque que ha permitido ahondar en el estudio de los cómics y las novelas gráficas basados en textos literarios, se han localizado trabajos que, a través del análisis de obras específicas, establecen diálogos interdisciplinarios en que convergen aspectos de la literatura comparada de corte contemporáneo, la semiótica y la narratología, los estudios de medios y la teoría del arte.

En primer lugar, el trabajo “Acerca de una nueva forma de cómic: La novela gráfica. La literatura como partitura: Marianela de Galdós y la adaptación Nela de Rayco Pulido” (Roncal, 2014), tiene como punto de partida el esclarecimiento de la categoría **novela gráfica** dentro del cómic. Tras una discusión basada en referentes teóricos que ofrecen una perspectiva histórica y

sociocultural del surgimiento de la novela gráfica, donde resaltan los aportes de Santiago García, Manuel Barrero, Milagros Arizmendi, y Javier Coma. La investigadora destaca la apertura en temáticas y formatos que admite la novela gráfica que, finalmente, será considerada un **género en construcción**. Igualmente, se exalta la cualidad de la novela gráfica para acercar a los lectores mediante diversas temáticas que se presentan en un tono íntimo, enfocado a la oportunidad de reflexión. (Roncal, 2014).

Posteriormente, se analiza la novela gráfica “Nela. Una adaptación gráfica de la novela ‘Marianela’ de Benito Pérez Galdós” (2013) del escritor de cómics Rayco Pulido. La investigadora realiza una descripción de cada una de las obras, enfatizando en el carácter social de la obra literaria mientras que, en la novela gráfica, se dedica a analizar de qué manera los elementos compositivos del lenguaje del cómic contribuyen desde lo visual y lo narrativo al enriquecimiento de la historia del texto literario⁶, brindando otros matices que propician una reelaboración de la narrativa al presentarla de una forma más actual.

Las innovaciones que emergen de la novela gráfica, dentro de la práctica de la transposición de textos literarios, se consolidan como posibilidades de expansión creativa y de recontextualización de obras clásicas, en que los cambios de los usos del lenguaje escrito y la prevalencia de la imagen visual guardan una estrecha relación con la cultura actual. Como consecuencia, un nuevo tipo de lector aparece motivado por el consumo de imágenes visuales que dan cuenta de relatos trascendentes a través de construcciones verbales que le son más cercanas dado el uso lenguaje cotidiano. (Roncal, 2014).

Este trabajo es relevante para la presente investigación, en tanto ilustra una aproximación analítica a un texto gráfico basado en un relato literario, en que se presta especial atención a aquellos recursos de la narrativa gráfica que configuran una nueva escritura y lectura del relato

⁶ Para realizar este abordaje, la investigadora acude a los aportes de autores pioneros en el estudio del lenguaje del cómic que son recurrentes en este estudio y los posteriores: Will Eisner y Scott McCloud. Adicionalmente, Roncal (2014) nutre su análisis con las contribuciones teóricas de Miguel Ángel Muro Munilla.

originado en el texto literario. Esto plantea escenarios y prácticas innovadoras de lecturas de clásicos de la literatura que, dadas sus características, siguen trascendiendo y mutando a través del sistema de comunicación verbo- visual⁷ del cómic.

En otra medida, las investigaciones de Julio Gutiérrez (2015) y Laura Caraballo (2016) en torno al interesante trabajo del reconocido historietista uruguayo Alberto Breccia (Montevideo, 1919–1993), se consolidan como dos interesantes y meticulosos estudios que, desde diferentes perspectivas, ofrecen tanto una profundización de la relación entre literatura y cómic en obras puntuales, como unos abordajes analíticos en que se reconocen los recursos y cualidades específicas del cómic.

En primer lugar, la tesis doctoral “Reescritura gráfica: una teoría de la adaptación de textos literarios al cómic a partir de las obras de Alberto Breccia” (Gutiérrez, 2015), tiene como objetivo principal la elaboración de un modelo de análisis de las adaptaciones de textos literarios al cómic a través de la identificación de los recursos narrativos y retóricos del cómic que han sido empleados para modular y transformar la fuente literaria. Este modelo tiene como base el concepto “reescritura”, lo que implica un análisis desde la perspectiva del adaptador que a su vez juega el rol de **lector implícito** – en términos de Wolfgang Iser– de la obra literaria que ha reescrito con base en los recursos que le ofrece el medio gráfico.

Con el fin de identificar las estructuras narrativas y retóricas del cómic en la reescritura de textos literarios, Gutiérrez (2015) retoma los aportes de autores fundamentales de la teoría del cómic como es el caso de Will Eisner, Scott McCloud, Daniele Barbieri y Thierry Groensteen, y los pone en diálogo con referencias teóricas que desarrollan el tema de la adaptación de textos literarios a medios como el cine y el cómic– en este caso se destacan los aportes de Seymour Chatman, Linda Hutcheon y Jan Baetens– con el fin de incluirlos en un análisis basado en la **transtextualidad** desarrollada por Gérard Genette. En este sentido, las categorías **hipotexto** e

⁷ Esta categoría obedece a la clasificación realizada por Umberto Eco en *La estructura ausente* (1999), texto en que identifica la complejidad de los sistemas de comunicación de amplio interés para los estudios semióticos.

hipertexto, serán un punto de partida fundamental que permite establecer las relaciones entre el texto literario y la novela gráfica desde una perspectiva semiótica y, más específicamente, narratológica. Adicionalmente, Gutiérrez (2015) identifica el contexto de la creación de las obras de Alberto Breccia, a través de los aportes de Carlos Scolari, en que resaltan las reflexiones en torno a las rupturas del cómic con sus ambientes productivos y la conformación de nuevos públicos.

Una vez identificados los recursos narrativos y retóricos del cómic, Gutiérrez (2015) aplica dichas estructuras a través del análisis de un corpus compuesto por una selección de obras de Alberto Breccia que cumplen con la condición de ser adaptaciones de textos literarios. En ellas el investigador visibiliza las estrategias que, desde el dibujo, la secuencialidad, el trazo, el uso del lenguaje escrito, entre otros elementos, contribuyen a develar la *poética visual* del adaptador desde la habilidad para disponer de las capacidades del medio en la recreación y recontextualización del relato.

Como resultado, el investigador obtiene que la adaptación del cómic es una reescritura que tiene su origen en las fluctuaciones y tensiones entre las cualidades mediales, la poética visual del adaptador y el contexto, siendo éstos los elementos que constituyen la *huella del adaptador* en el discurso de la obra recreada (Gutiérrez, 2015). En otra instancia, el corpus analizado se consolida como evidencia del aporte de estrategias discursivas y narrativas del cómic en relación con las diversas resoluciones que dan cuenta del ingenio de Alberto Breccia para conservar la esencia del relato aprovechando las cualidades del medio gráfico que, a su vez, acerca a nuevos lectores.

El trabajo investigativo de Julio Gutiérrez (2015), contribuye al esclarecimiento de la problemática que se plantea dentro del fenómeno de textos literarios adaptados al lenguaje del cómic, dejando de manifiesto el rol del adaptador como agente fundamental en la transformación y actualización del relato de la obra literaria. Los efectos de esta tesis en la presente investigación

permiten la identificación de las posibilidades narrativas y visuales del cómic en diálogo con la obra literaria.

Por otro lado, la tesis doctoral “La transposition de la littérature à la bande dessinée: La mise en images chez Alberto Breccia” (2016) de Laura Carballo, propone un abordaje teórico para comprender las cualidades visuales presentes en los textos literarios transpuestos al lenguaje de la narrativa gráfica en las creaciones de Alberto Breccia, mediante la definición de un aparato conceptual específico de la *bande dessinée* que posibilite la identificación de los medios expresivos enfocados en la plasticidad de la imagen vinculadas al relato.

En esa instancia, la investigadora acude a los trabajos del teórico y crítico de cine francés Jacques Aumont, en diálogo con el análisis del sistema de la narrativa visual de los cómics realizado por Thierry Groensteen, y la teoría de la imagen de Guilles Deleuze, de la cual toma como foco la categoría **figura**. Adicionalmente, Carballo (2016) entra a la discusión de las relaciones entre los medios, los géneros y la **transposición** desde las reflexiones de Oscar Steimberg y el estudio del relato en la transposición de la literatura al cine de Paul Ricoeur.

La investigadora despliega el análisis al explicar los mecanismos resultantes del diálogo con los referentes teóricos aplicados a algunas obras de Alberto Breccia. El abordaje de las imágenes en la obra del historietista uruguayo se realiza teniendo en cuenta aspectos provenientes de la **Teoría del Arte**, mediante los cuales se otorga un lugar fundamental a la **viñeta como la unidad de análisis** en que se identifican elementos relacionados con las formas, la composición y la construcción o disolución del **espacio plástico visual**, que da cuenta del agenciamiento de los elementos plásticos en la *bande dessinée*. Siguiendo esta línea, se analiza la construcción de la secuencia haciendo uso de las categorías “**figuración**” y “**abstracción**” en el espacio plástico visual de los textos narrativos gráficos de Alberto Breccia.

En términos generales, esta investigación aporta una nueva visión del fenómeno de las adaptaciones desde el concepto *bande dessinée transpositive* (Carballo, 2016), como un género que agrupa las novelas gráficas y cómics que toman como fuente textos literarios u otros objetos

culturales mediante la acción de **resituar** un relato, un género y/o una idea en el proceso de paso de un soporte a otro. De esta manera, la noción **transposición** resulta favorable al dejar de lado la visión de los estudios de la adaptación que suelen polarizar la obra original y la obra adaptada en un proceso unidireccional que, en diversas ocasiones, obstaculiza la dilucidación de las modificaciones materiales que son la base de la focalización de ciertos discursos sobre otros en el proceso de transpositivo entre medios de expresión. (Caraballo, 2016).

Estas tesis doctorales que se han centrado en la reescritura y la transposición son valiosas en tanto muestran maneras diferentes de abordar los cómics y las novelas gráficas. Teniendo en cuenta que la presente investigación se fundamenta en el interés por la experiencia lectora, se encuentra que las investigaciones de este segundo grupo contribuyen al desligamiento de leer la novela gráfica en función de la novela escrita dentro de un marco comparativo. Con esta posibilidad de centrar la mirada en los aspectos del lenguaje del cómic contando con unos referentes teóricos fundamentales, el análisis de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) ha prestado especial atención a los aspectos de la imagen visual y el texto escrito híbridos.

1.3. El interés investigativo por *Satanás*: la novela, la película y la novela gráfica

Este tercer grupo se encuentra conformado por aquellos ejercicios investigativos que se han interesado por la novela escrita *Satanás* (Mendoza, 2002), la película *Satanás* (Guerrero y Baiz, 2007) y la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018). Los tres trabajos que se describen a continuación aportan en diferentes medidas a la presente investigación y se vinculan al interés por esta obra en particular.

En primer lugar, la disertación “El arquetipo de la sombra y el mal en la novela *Satanás*, de Mario Mendoza” (Silva, 2019), se enfoca en el aspecto moral desarrollado por Mario Mendoza en “*Satanás*” (2002), a través de la caracterización de los cuatro personajes principales de esta narración.

Haciendo énfasis en el carácter religioso en que se presenta la dualidad del ser humano y el intertexto de *Satanás* (2002) con *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Stevenson, 1886), Silva (2019) realiza una lectura de la novela escrita de Mario Mendoza en que se propone “[...] desentrañar los aspectos narratológicos y psicológicos que visibilizan la transformación de los personajes en sus opuestos, en sus **dobles**, a través de la presencia del **mal**, como herramienta corruptora.” (Silva, 2019, p. 6). Para la consecución de este objetivo, el investigador describe la construcción de cada uno de los cuatro personajes principales de la novela con base en la concepción de los **personajes como actores** de la teórica holandesa Mieke Bal. A través de esta noción, el investigador caracteriza a los personajes como unidades semánticas que más allá de ser elementos cargados de ideología o móviles unitarios para la transmisión de un mensaje, emulan características físicas, psicológicas e ideológicas propias del ser humano. (Silva, 2019, p. 10).

Adicionalmente, el investigador retoma la diferenciación entre **personajes llanos** y **redondos** de la narratología de Mieke Bal, con el fin de comprender la complejidad en la construcción de los personajes redondos que se encuentran en constatación de transformación. Siguiendo con los aportes de la teórica holandesa, el autor de esta investigación resalta la importancia de los personajes inspirados en hombres de la vida real y la incidencia de este modelo de la realidad en la construcción del personaje de la novela, especialmente en la definición de su conducta en sociedad y su psicología.

Con el fin de presentar otra perspectiva que se encamina a visibilizar la transformación de estos personajes en sus **dobles**, el investigador alude al relato de la novela *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Stevenson, 1886) a través de un diálogo intertextual como el propuesto por

Gérard Genette. Desde esta perspectiva, se desarrolla el paradigma de la dualidad a partir de la caracterización del **doble literario** que, en palabras de la investigadora Rebeca Martín ⁸: “[...] se inscribe en una línea de interrogación acerca de la identidad y la unidad del individuo” (Martín citada por Silva, 2019, p. 35). En la misma dinámica, y destacando la categoría del **doble subjetivo** y el **doble objetivo** de Pierre Jourde y Paolo Tortonese, se estudia la dualidad de los personajes Henry Jekyll y Mr. Hyde, para posteriormente analizar cada uno de los personajes y determinar de qué manera emerge el doble en cada uno de ellos. Teniendo en cuenta los elementos morales que se plantean en el diálogo entre *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) y *Satanás* (2002), el autor concluye que la relación de coexistencia y codependencia entre el bien y el mal es indestructible.

Continuando con su lectura, Silva (2019) hace referencia al **arquetipo de la sombra** de Karl Gustav Jung, destacando el **inconsciente colectivo**, el **inconsciente personal** y los modelos actuación del ser humano, es decir, los **arquetipos**. En términos de Jung, la **sombra** implica una toma de consciencia de los aspectos oscuros de la personalidad que suele generar una considerable resistencia. Con esta base, Silva (2019) analiza nuevamente a cada uno de los personajes en medio de la confrontación a ese lado oscuro, como el detonante de las transformaciones de los personajes que se evidencian en los roles que asumen en función de las decisiones tomadas.

Finalmente, el investigador desarrolla la categoría del **“mal”** teniendo como base las reflexiones de Paul Ricoeur y destacando el desarrollo del pensamiento cristiano, específicamente con todo lo relacionado al **pecado**, el **sufrimiento**, el **castigo**, la **purificación** y la **muerte**. Siguiendo con la perspectiva de Ricoeur, Silva (2019) hace énfasis en que: “[...] la forma del mal que está en diálogo con fuerzas superiores es de condición mítica y tendrá un carácter demoniaco”. (p. 74).

⁸ Este es un referente fundamental en la investigación de Silva (2019), se trata de la tesis doctoral “Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea”. (Martín, 2006).

De esta manera, Silva (2019), identifica en la relación de los personajes con sus opuestos la exteriorización de la presencia de fuerzas superiores que aparecen como demonios.

Esta investigación basada en los cuatro protagonistas de la novela escrita *Satanás* (Mendoza, 2002) propicia una caracterización de los personajes de una perspectiva psicológica interesante que intensifica los cuestionamientos que genera el personaje principal Campo Elías en la novela gráfica. De esta manera, la inquietud sobre los **dobles literarios** y la **sombra** en la dualidad moral del ser humano, devienen temas fundamentales de la literatura y otros medios narrativos, convirtiéndose así en un tema central del análisis de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano).

Por otro lado, en la investigación “De la literatura al cine. Estudio sobre la adaptación cinematográfica a partir de las novelas *Satanás* y *Paraíso Travel*” (Ramírez, 2011), se despliega una reflexión en torno a los motivos que han movilizad la relación entre el cine y la literatura, a través de un análisis centrado en el proceso de transformación de un texto literario a cinematográfico de las novelas *Satanás* (Mendoza, 2002) y *Paraíso Travel* (Franco, 2001). Tras una discusión alrededor de la relación entre el cine y la literatura en términos de la adaptación, el investigador destaca la pertinencia de la comparación de la estructura del relato dada “[...] la familiaridad en cuanto son artes de ‘acción’ en el sentido que da al término Aristóteles en *La Poética*: una relación que se teje entre una serie de acontecimientos, una secuencia de hechos que acaecen a unos personajes dentro de una organización argumental”. (Ramírez, 2011, p. 14). En cuanto al término adaptación, se establece que, si bien hace parte de diversos debates, es un concepto que, en una primera instancia, permite el acercamiento a nociones como “relectura” o “adecuación”.

Para iniciar el estudio de las obras literarias seleccionadas, Ramírez (2011) realiza un **análisis estructural de los relatos**, en que destaca las unidades mínimas de Roland Barthes, cuyo foco se encuentra en el carácter funcional de los segmentos y su orden dentro del relato y la narración. Por otro lado, la distinción entre **historia** y **discurso** de Tzvetan Todorov le permite

comprender la doble vía de la obra que, por el lado de la historia, incluye la evocación a una “cierta realidad” constituida por acontecimientos y personajes, y, por el lado del discurso, involucra el modo en que se hace referencia a los acontecimientos comunicados desde la perspectiva del narrador.

Adicionalmente, el investigador retoma las categorías “microrrelatos”, “los personajes y sus relaciones” y “las formas temporales del relato”, como elementos analíticos que le permiten comprender a través del encadenamiento de los sucesos y la alternancia, el manejo del tiempo en el desarrollo de la obra.

En concordancia con el abordaje narratológico en que se basa el análisis del investigador, la diferenciación entre “narración y descripción” y “relato y discurso” de Gérard Genette, serán relevantes para el estudio estructural de los relatos tanto de la obra escrita, como de la obra audiovisual.

Por otro lado, el investigador vincula el análisis de los relatos con un análisis interpretativo desde la perspectiva sociológica de Lucien Goldman y la propuesta teórica de Georg Lukács, que se destaca la caracterización de los héroes de las novelas. A partir de estos elementos el investigador permite reconocer elementos narrativos y psicológicos de los personajes afectados por el contexto espacio-temporal a que hace referencia la historia, donde Bogotá aparece como un cronotopo de lo urbano contemporáneo que es representado por Mario Mendoza a través del desarrollo de una mentalidad colectiva marcada por la **violencia** y la **degradación de los personajes**.

El mismo esquema analítico empleado en las novelas, se aplica a las adaptaciones cinematográficas teniendo en cuenta los tipos de adaptación propuestos por José Luis Sánchez Noriega (2000). Ramírez (2011) identifica el filme *Satanás* (Guerrero y Baiz, 2007) como una **adaptación como transposición**, en que se reconocen los valores de la obra literaria a la vez que se busca construir un texto fílmico con identidad propia y autónoma respecto de la obra escrita (Ramírez, 2011, p. 70). En ese sentido, el investigador analiza las variables referentes a la

extensión del filme respecto de la novela, la elisión de uno de los personajes y la relación entre los personajes y sus características particulares, teniendo en cuenta la operación de la **condensación** como un procedimiento de la transposición del texto literario al cinematográfico, útil para el manejo de las temporalidades, el punto de vista, los diálogos y el enfoque, dado que la nueva mirada que plantea la película se encuentra centrada en: “La maldad como una condición más psicológica y del individuo, no de condiciones abstractas sobrenaturales, de ahí que se suprima el personaje de la niña poseída y del joven pintor que profetizaba el mal” (Ramírez, 2011, p. 87).

Finalmente, el investigador reflexiona sobre la influencia de los medios audiovisuales, principalmente el cine y la televisión, en las tendencias literarias contemporáneas a través de la “literatura audiovisual” que se caracteriza por “[...] una escritura menos introspectiva y reflexiva a favor de un relato más comportamental y de acción que envuelva al espectador con situaciones que generan tensión, expectativa y buscan la emoción básica del lector”. (Ramírez, 2011, p.102).

La investigación de Ramírez (2011) logra mostrar de qué manera el paso de la novela escrita al filme genera un cambio en el sentido del texto al focalizar el tema de la maldad a través de la construcción del personaje de Eliseo en la película *Satanás* (Guerrero y Baiz, 2007). Este elemento tan llamativo para la presente investigación contribuye a ampliar la necesidad de reconstruir el sentido que tiene el personaje de Campo Elías en la novela gráfica de Mario Mendoza y Keko Olano, especialmente porque el paso de la novela escrita a la novela gráfica implica una serie de elipsis narrativas y una escritura basada en imágenes visuales y textos escritos entrelazados que implican una transformación en la construcción de los personajes, inmersos en las situaciones de tensión, expectativa y la “emoción básica” que se busca en el lector, a la cual hace referencia Ramírez (2011).

Finalmente, la tesis de pregrado “*Satanás* de Mario Mendoza: una apuesta por salir de la convencionalidad narrativa desde la transmedialidad” (Marín, 2020), se plantea como el único

estudio de tesis que, hasta la fecha de corte de esta consulta de antecedentes, tiene en cuenta la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) como parte del objeto de estudio.

El objetivo general de esta investigación fue: “Reconocer el enfoque transmedial en la literatura de *Satanás* de escritor Mario Mendoza, por medio de la visualización de las causas y efectos de ese cambio en la narrativa convencional”. (Marín, 2020, p. 14). En primera instancia, resulta debatible el uso del término “transmedial” para caracterizar el tipo de narrativa que se genera a partir de los tres soportes en que aparece la historia de *Satanás* (Mendoza, 2002). Si se tiene en cuenta que no hay una expansión de la historia en estas producciones artísticas, pese a las innovaciones y cambios que se dan en cada uno de los medios a los que ha sido transpuesta, resulta necesario reflexionar hasta qué punto esta obra narrativa cumple con los momentos descritos por Henry Jenkins (2008 y 2015) para ser considerada una narrativa transmedia.

En otra instancia, el reconocimiento de las posibilidades creativas que surgen en cada uno de los medios en que se presenta *Satanás* (Mendoza, 2002) es valiosa, como lo es tener en cuenta el rol de los lectores en los ambientes virtuales y presenciales que son convocados por los autores– como es el caso de Proyecto Frankenstein– donde se puede constatar la generación de un fenómeno de las prácticas lectoras que cuenta con ciertas características que posibilitarían una propuesta de narraciones transmediales más allá de las producciones surgidas a partir de *Satanás* (Mendoza, 2002).

Por otro lado, se valoran las observaciones del investigador con relación a las innovaciones narrativas en concordancia con las necesidades de consumo de las audiencias contemporáneas (Marín, 2020, p. 50). Sin embargo, el acercamiento que se hace a la novela gráfica no pasa de lo descriptivo y se limita a una página que se asemeja a una sinopsis de la obra. Es necesario aclarar que el propósito de la investigación de Marín (2020) no se centraba en el análisis de la novela gráfica y que su búsqueda se enfoca en las posibilidades de consumo que emergen de la propuesta de Mario Mendoza al crear la novela gráfica con Keko Olano.

Con base en la falta de ejercicios analíticos que tomen como foco la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018), se espera que el análisis que aquí se presenta, contribuya a los estudios de las novelas gráficas basadas en textos literarios desde la perspectiva del lector- investigador.

2. La Teoría del Texto y el Análisis Textual: la experiencia como detonante

¿Por qué volver a un relato conocido a través de una experiencia de lectura en que priman las imágenes visuales? Esta es la pregunta germinal que ha motivado el análisis que aquí se presenta. Retornar al relato del asesino del Pozzetto, tras la lectura de la novela escrita *Satanás* (2002) y la visualización del filme homónimo dirigido por Andrés Baiz en 2007⁹, resulta interesante en la medida en que los actos de violencia que se muestran cobran protagonismo en las artes visuales y generan experiencias lectoras inquietantes.

Son diversos los cuestionamientos que plantea la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018), así como los abordajes que se pueden realizar en torno a este texto. No obstante, el interés de esta investigación se enfoca en la **experiencia de lectura**, puntualmente en el **proceso de producción de sentido del lector**, siendo este un aspecto que involucra el deseo de retornar al relato de un asesino psicópata.

Teniendo en cuenta que la exploración realizada en el **Estado del Arte** dejó valiosos aportes en que se destaca el enfoque semiótico, surgió la necesidad de buscar unas bases teóricas y

⁹ El primer acercamiento desde el Análisis Textual que he realizado en torno a este relato se encuentra en el artículo titulado *Orfandad, fragmentación y destrucción en un infierno terrenal: el triunfo del mal en el filme Satanás de Andrés Baiz*. (Tunjano, 2021). Algunos elementos de este análisis repercuten necesariamente en la presente investigación y se encuentran disponibles en: Actio Vol. 5 Núm.2 (2021). <https://revistas.unal.edu.co/index.php/actio/issue/view/5760>

metodológicas que, sin dejar de lado la semiótica, contribuyeran a analizar la novela gráfica desde la experiencia y afectación del lector. De esta manera, se encontró en el curso y línea de investigación *Teoría y análisis del texto audiovisual*¹⁰, de la Maestría en Comunicación y Medios, una perspectiva interesante para responder a los cuestionamientos que quedaron tras leer una novela gráfica tan confrontadora como es *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018).

En los siguientes subapartados se han desarrollado aquellos aspectos de la *Teoría del Texto* y el *Análisis Textual* necesarios y pertinentes para atender a los interrogantes suscitados en la *experiencia de lectura* de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018).

2.1. La novela gráfica como texto artístico

Existen textos que instruyen, como es el caso de los manuales, y textos que dejan huella por la experiencia que brindan, como sucede con las obras de arte y los mitos. Se vislumbra, a partir de estos ejemplos desarrollados por Jesús González Requena (2015B), dos tipos de textos necesarios para la humanidad que, a su vez, desembocan en la problematización de conceptos como *lenguaje*, *sujeto* y *texto*.

En la *Teoría del Texto* se contempla la diferenciación entre los *textos de la objetividad* y los *textos de la subjetividad*. Los primeros obedecen a un orden lógico y conciernen a la realidad compartida entre sujetos que se configura a través de la *mallla de intersubjetividad* que “[...] permite construir nuestro mundo objetivo como un mundo compartido en tanto por todos reconocible, coherente y previsible”. (González, 2015 B, p. 392). Los textos que corresponden al *ámbito de la objetividad* tienden a la homogenización del sujeto y su finalidad se mantiene en el

¹⁰ La línea de investigación está orientada por el profesor Julio César Goyes desde el Grupo de Investigación IECO-Comunicación visual, reconocido por Minciencias; los resultados de las investigaciones tienen su concreción en el curso semestral de la maestría.

marco de la comunicación. Se trata de textos que alienan al sujeto respecto de su carácter singular e irreplicable, limitando su rol al de un emisor y/o depositario de significación.

El manual de instrucciones es un buen ejemplo de **texto objetivo**, en él se hace referencia un usuario que se consolida como el **sujeto de corte cognitivo- cartesiano** que: “Se configura como ese Yo que entiende la significación que maneja y que, por eso, puede pensarse independientemente del objeto que la porta”. (González, 2014).

De esta manera, la dinámica de los **textos de la objetividad** convoca, en primera instancia, a crear una brecha entre el **sujeto** y el **texto**, donde el primero se consolida como una instancia que, al contar con un instrumento como es el **lenguaje**, domina los procesos de significación, mientras que el segundo deviene un objeto contenedor de información.

Sin embargo, todos los textos no tienen como fin exclusivo transmitir un mensaje, de ahí que el teórico Jesús González Requena (1985 y 2015A) retome las reflexiones en torno al **problema del lenguaje y el sujeto** desarrolladas por autores como Ferdinand de Saussure, Sigmund Freud, Émile Benveniste, Roland Barthes y Jacques Lacan. De esta manera, el **lenguaje**, más que un instrumento, comienza a ser considerado como una **institución** del ámbito social que se organiza en sistemas de códigos y que construye a los sujetos.

A diferencia de lo propuesto en el esquema comunicativo en que se fundan los estudios de los **textos objetivos**, el **sujeto** en los **textos de la subjetividad** no domina el lenguaje como una herramienta, sino que se constituye a partir de esta institución, lo que implica que no exista un sujeto anterior al lenguaje. (González, 2007, p. 103).

En los **textos subjetivos** el **sujeto** no es una instancia ajena a un objeto portador de significación: “[...] en tanto individuo, en tanto cuerpo pulsional irreplicable, es real. Demasiado real para poder reconocerse en ese mundo de abstracciones que es el de la realidad intersubjetiva”. (González, 2015 B, p.397). Este **sujeto real** construido por el lenguaje no puede pensarse como una instancia disociada de un objeto portador de significación, de ahí que el **texto subjetivo** sea el “espacio de la experiencia del lenguaje para el sujeto”. (González, 1996, p.11).

Teniendo en cuenta que la dimensión comunicativa sigue siendo una parte fundamental en los **textos subjetivos**, es necesario destacar que en ese espacio de experiencia del lenguaje para el sujeto “[...] otras cosas se manifiestan imponiendo su resistencia a lo que en él es significación discursiva”. (González, 1996, p.11). De esta manera, los relatos de la mitología y el arte¹¹, en tanto **textos subjetivos**, generan dinámicas marcadas por las tensiones que se dan entre aquello que deviene comunicable, y lo que resiste, precisamente a la articulación sígnica.

Esto es lo que ha ocurrido en la lectura de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018). A través del entramado sígnico que puede ser abordado desde la semiótica y la narratología, existen unas dimensiones de la **experiencia de lectura** que no pueden ser analizadas exclusivamente desde estas perspectivas, pues su talante corresponde a otras instancias en que cobran relevancia el reconocimiento e identificación del lector en el texto y su afectación tras la lectura. Por lo tanto, se ha identificado esta novela gráfica como un **texto artístico**, es decir:

[...] el lugar donde se materializa el significante y el sistema de códigos no puede ser controlado por el principio de economía comunicativa. El texto artístico en tanto dimensión estética, es distinto del discurso que es valorado por los signos y el mensaje; en el espacio textual todo es pertinente y por ello excesivo, es el lugar donde se trabaja el lenguaje en su totalidad”. (Goyes, 2016, p. 38).

Leer un **texto subjetivo**, específicamente un **texto artístico**, como es *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018), no se limita a la decodificación de un mensaje. Cuando el objetivo se enfoca en la experiencia de lectura, no basta con atender a la dimensión discursiva, por lo que es necesario

¹¹ Un planteamiento muy interesante a propósito de lo mitológico en el arte se realiza en el artículo *El arte y lo sagrado en el origen del aparato psíquico* (González, 2006), donde la paradoja de la crisis de lo sagrado y el origen de la noción de *arte* llevan a la siguiente particularidad: “[...] el arte mantiene, conserva la geografía de lo sagrado en una sociedad que afirma no creer en ello”. (p.68). Dicha conservación de lo sagrado a través del arte involucra, entre otros aspectos, los mitos como “[...] fuente de inspiración de gran parte del arte contemporáneo”. (Goyes, 2016, p. 39). Se hace la puntualización en las producciones contemporáneas, como es el caso de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018), con el fin de dejar planteada la problemática de los mitos que subyacen a este tipo de obras y qué pasa con dichos relatos sagrados: ¿se transforman?, ¿se distorsionan?, ¿se invierte?, etc.

tomar como punto de partida la semejanza del **texto artístico** con el **texto onírico** en términos de la **experiencia**:

El texto artístico, como el onírico, moviliza la totalidad del Lenguaje, la totalidad del universo simbólico que habitamos. Por ello el texto onírico –como el artístico– poco tiene que ver con la comunicación, no es transitivo. No es un instrumento sino un lugar, el lugar de un desafío, de una indagación, de una aventura. El lugar de esa aventura que es la del sujeto en busca de su deseo. Pero entiéndase bien: no en busca del –imposible– objeto de deseo, sino en busca del propio deseo, en busca de esos significantes que han quedado encadenados como huella de su travesía”. (González, 1985, p.116).

Una vez que el texto es reconocido como lugar de la experiencia del sujeto en el lenguaje, es preciso hablar del **sentido**¹² como el único movimiento, desplazamiento y dirección (González, 1986, p.36) que da cuenta de la búsqueda del **deseo** del sujeto que viene a ser el trayecto que genera “los más sorprendentes encadenamientos de significantes”. (González, 1996, p.35). Con el fin de ampliar todas las nociones que surgen a partir de la caracterización de los textos subjetivos, en el siguiente subapartado se ha realizado un enfoque en los términos que apenas han quedado insinuados.

2.2. La enunciación y la experiencia de subjetividad

Previamente se ha ofrecido un panorama en que se ha dejado abierta la **cuestión del sujeto en la experiencia de los textos artísticos**. En esa medida, pensar al sujeto que emerge en los **actos del lenguaje** implica una referencia necesaria a una cuestión planteada por Roman Jakobson quien, al definir la **función poética del lenguaje**, reconoce en el significante una resistencia que

¹² En esa similitud entre el **texto artístico** y el **texto onírico** identificada por González Requena (1986), se retoma uno de los planteamientos de Sigmund Freud en la *Interpretación de los sueños* (1991), en que se enfatiza en el **deseo** como el **sentido** del sueño y tal sentido en el **texto artístico** se entiende como el desplazamiento del sujeto.

le impide actuar exclusivamente como un vehículo de comunicación en los discursos artísticos. (González, 1986, p.29). Esta observación repercute en la Teoría del Texto, donde se genera una perspectiva en que la dimensión textual incluye otros aspectos que, además de lo comunicativo, implicarán la experiencia del lenguaje y, con esta, a un sujeto que se constituye de una manera diferente, pues si en los significantes de los textos artísticos algo se resiste a devenir comunicable, se deberá reconocer que no hay un sujeto previo o externo al lenguaje que cuente con un dominio total sobre este. De esta manera:

Plantear la cuestión del significante es, pues, plantear la cuestión del sujeto y, a la vez, quebrar todas sus ilusiones, dado que este sujeto que pretendía comunicarse a través de un instrumento llamado lenguaje se nos descubre finalmente como otro significante. (González, 1996, p.31).

Quebradas las ilusiones de un sujeto que hace un uso efectivo de un sistema de códigos que le permite comunicarse y, ahora, con un sujeto susceptible de devenir un significante en el texto artístico, se abre el cuestionamiento sobre el proceso sin sujeto previo que pueda erigirse como dueño y responsable de lo que lee o escribe¹³: la enunciación.

Desarrollado inicialmente por el lingüista Émile Benveniste (1977), el proceso de enunciación es considerado como la puesta en funcionamiento de la lengua: “[...] por un acto individual de utilización” (p. 83), o: “[...] la conversión individual de la lengua en discurso” (p.84). Este *performance* de la lengua que guarda una relación directa con los actos de habla a los que hace referencia Saussure, ha dejado manifiesta la necesidad de pensar el lugar del sujeto en el lenguaje.

Uno de los autores que se interesó por este tema fue Algirdas Julius Greimas, quien propuso un abordaje analítico que posibilitó la comprensión del rol del sujeto en los actos del

¹³ Se habla de lectura y escritura como los operadores del lenguaje (González, p.31). Estas nociones se enfocan desde la Teoría del Texto, teniendo en cuenta elementos de las reflexiones del semiólogo Roland Barthes respecto de la *lectura deseante* (1994) y la escritura puesta en el marco de la *pasión del lenguaje* (2011).

lenguaje, a través de las instancias discursivas del *enunciador* y el *enunciatario*. A este respecto, la investigadora Tecla González (2009), realiza un interesante cuestionamiento basado en la definición de estas instancias discursivas en el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Greimas y Courtés, 1979), donde se hace énfasis en el carácter implícito del *enunciador* y el *enunciatario* como instancias producidas en el discurso. No obstante, aparece una ambigüedad:

[...] si el enunciador y el enunciatario son instancias producidas en el discurso, ¿cómo pueden ser al mismo tiempo responsables de su producción o de su lectura? Y si de manipular, ordenar y organizar se trata, ¿a qué sujeto podría remitir si no a uno que es propiamente dueño de su discurso? (González, 2009, p.155).

Este planteamiento lleva necesariamente a una reflexión respecto del *problema del sujeto en el lenguaje* y a la necesidad de retomar la propuesta de Émile Benveniste con relación a los *textos artísticos*. No se hablará entonces de un sujeto que tiene el dominio total sobre lo que lee o escribe. En términos de la *experiencia*, se trata de un *sujeto producido* que es parte del texto, se reconoce en este, se afirma en el mensaje, pero en el gesto inconscientemente comunicativo también se traiciona debido a que: “[...] muchas voces hablan en él, y para escucharlas basta con acatar, con desplazarse con respecto a la disciplina comunicativa”. (González, 1986, p. 33).

Este sujeto que se reconoce y afirma en el mensaje, más allá de las instancias discursivas establecidas desde los estudios greimasianos, se reconoce como un *sujeto de la experiencia* y como un *sujeto del deseo*. Se trata en gran medida del *sujeto del inconsciente*, aquel que, desde la perspectiva psicoanalítica, puede ser comprendido a través de la idea del *descentramiento del sujeto respecto del yo*:

Abandonando la noción de sujeto cartesiano, Freud encuentra un aparato psíquico que no es consciente y que altera la noción del yo como lugar de la verdad que imperaba en el racionalismo. El yo emana de la percepción que estrecha los lazos con la realidad, en cambio, el sujeto, que es deseante, se desata de esa relación yendo más allá del placer-realidad, buscando satisfacción pulsional con lo real. (Goyes, 2016, p.31).

De esta manera, el **sujeto de la experiencia** que se asume como **sujeto deseante** ya no da cuenta de un conocimiento, sino de un **saber** que descubre solo en aquella dimensión de lo inarticulable como significación que es la **experiencia**. (González, 1996, p.10). Como consecuencia, atender a la **experiencia** es trabajar con aquella parte del significante que se resiste a ser comunicada e implica a un sujeto que se moviliza por su deseo en los encadenamientos de significantes del texto y solo puede ser pensado como producido en el lenguaje, tal y como se plantea en el proceso de **enunciación** (Ver Figura 5):



Figura 5. Proceso de enunciación¹⁴

En la **Teoría del Texto** el **sujeto de la enunciación** solo puede ser pensado en una relación dentro del lenguaje, en que un **cuerpo anclado a un espacio- tiempo** se encuentra con un objeto que deviene artístico en el ámbito de la experiencia. (González, 2007). Sin embargo, es necesario aclarar que se trata de un tipo de experiencia muy especial:

¹⁴ Este esquema fue realizado con base en la lectura del siguiente referente: González, J. (2007). Enunciación, punto de vista, sujeto. En J. Talens y S. Zunzunegui (coord.), *Contracampo: ensayos sobre teoría e historia del cine* (pp. 97-135). Cátedra. Recuperado de:

<http://www.gonzalezrequena.com/resources/1987%20Enunciaci%C3%B3n%20Punto%20de%20Vista%20Sujeto2.pdf>

Y digo, por cierto, experiencia de subjetividad y no, simplemente, experiencia. Pues, para que hubiera experiencia hubiera bastado, sin más, el choque con lo real. Pero en tanto ese trozo de lo real está organizado como texto, articulado por una serie de signos y configurado por una serie de imagos– como ven, escojo las palabras: lo propio de los signos es *articular*, como lo propio de las imagos es *configurar*, o si se prefiere, *conformar*– esa experiencia real deviene subjetiva. Pues si lo real coexiste con los signos y con las imagos, si estos no pueden reducirlo y hacerlo desvanecerse, la interrogación dramática sobre el sujeto frente a lo real emerge de manera inevitable. (González, 2015 A, p. 130).

Esta aclaración respecto de la **experiencia de subjetividad** ha dejado planteados los conceptos que integran la complejidad del **texto artístico**: **signos**, **imagos** y lo **real** de la experiencia estética. Estos elementos que conforman a la **dimensión textual** se encuentran desarrollados en el siguiente subapartado.

2.3. Lo semiótico, lo imaginario, lo real y la dimensión simbólica

En esta instancia comienza a dilucidarse el espacio textual, de manera que es necesario volver a la **cuestión del significante**. Para comenzar, González Requena (1996) retoma aspectos relacionados con la heterogeneidad del **lenguaje** (dadas sus dimensiones psíquicas y matéricas) y el carácter psíquico y homogéneo de la **lengua**, debido a que esta: “[...] es un sistema de signos en el que solo es esencial la unión del sentido y de la imagen acústica, y en el que las dos partes del signo son igualmente psíquicas”. (Saussure citado por González, 1997, p. 287). Dicha **imagen acústica** que, en términos de la lengua, corresponde al **significante**, es reconocida como una parte psíquica del signo que se constituye por el principio de **diferencialidad**. Lo anterior implica que el **significante** no puede dissociarse de la noción de **sistema** y conlleva a concluir que: “[...] el

sistema lingüístico es, básicamente, una red (estructurada) de significantes”. (González, 1997, p. 294). Ahora bien, el término de la **red de significantes** deviene un sistema formal que: “[...] recubre lo real y lo ordena, lo clasifica y lo conforma, dando por resultado la realidad en tanto tejido ordenado de signos y objetos”. (González, 2010, p.18). Esta concepción de la **red de significantes**, en que se tiene en cuenta los aportes de la **Teoría del Lenguaje** de Ferdinand de Saussure, Emile Benveniste y Roland Barthes, el **psicoanálisis** de Sigmund Freud y Jacques Lacan, y la **Teoría de la Gestalt**, produce, entre otros efectos, la necesidad de diferenciar **lo real** de la **realidad**.

De manera general, y teniendo en cuenta que estas nociones están implicadas en el espectro de la experiencia del sujeto en el lenguaje, lo **real** involucra aquello que siempre ha estado desde el comienzo mismo de la reflexión humana y existe de manera caótica, en constante mutación¹⁵. (González, 2010, p. 21). Lo **real** se resiste a ser articulado por los signos y conformado por las imágenes, se desliga de todo ordenamiento lógico, no se basa en el reconocimiento y en la identificación, pero está en lo matérico del texto, en el momento único e irrepetible de la experiencia y en el interior del **sujeto deseante** que, habitado por pulsiones, se moviliza en busca de su deseo y padece el gozoso e inquietante trayecto del **sentido** en el texto. (González, 2010 y 215). Sobre lo **real** aparece la **realidad** como el tejido ordenado de signos y objetos, que se caracterizan por su carácter psíquico y, por tanto, implica elementos correspondientes a las **dimensiones semiótica e imaginaria del texto** (González, 1997):

¹⁵ Es importante tener en cuenta que una definición de lo **real** es imposible dado el carácter que comporta. Sin embargo, es posible aludir a lo que implica en contraste con la **realidad**.

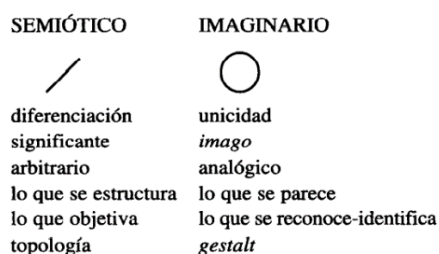


Figura 6. Dimensiones semiótica e imaginaria del texto. Esquema elaborado por Jesús González Requena en “Los límites de lo visible”. (1997, p. 304).

Abordar los **actos del lenguaje** implica tanto lo **real** como la **realidad**. En la **Figura 6** se ofrece una serie de elementos bastante interesante en que lo **imaginario** se relaciona con lo **semiótico** a partir de una marcada diferenciación y de un aspecto común:

1. La diferencia se encuentra en que lo **semiótico** se basa en el **significante** que, desde el principio de diferenciación, convoca a pensar en el sistema de signos que se articulan y devienen comunicables, mientras que, en lo **imaginario**, no hay elementos comunicables sino imágenes reconocibles que contribuyen a la identificación del sujeto y movilizan su deseo.
2. Por otro lado, el aspecto que es común entre lo **semiótico** y lo **imaginario** es la correspondencia con la **realidad**: mientras que los signos permiten objetivar el mundo compartido a través de la malla de intersubjetividad, las imagos fundan el reconocimiento del sujeto y su identificación como tal en la relación del *yo*, con el *tú* y, posteriormente con el *él* que lo nombrará a través de la palabra, como lo plantea Sigmund Freud (1991) desde el psicoanálisis a través del esquema edípico.

Fuera de esa **articulación signica** y esa **gestalt** que resulta de la tendencia del ser humano a [...] ver mejores formas, más completas y regulares que las que realmente encuentra en su entorno” (González, 2010, p. 21, retomando uno de los postulados de Kurt Koffka), lo **real** queda en el **fondo** de aquello que se ha articulado y conformado en el tejido de la **realidad**. Sin embargo,

lo **real** se encuentra pulsando y puede manifestarse con mayor contundencia en determinados textos artísticos, de ahí que sea una parte fundamental en la **experiencia de lectura**. De esta manera, el **texto artístico** involucrará otros aspectos que han sido puestos en el esquema de la Figura 7:

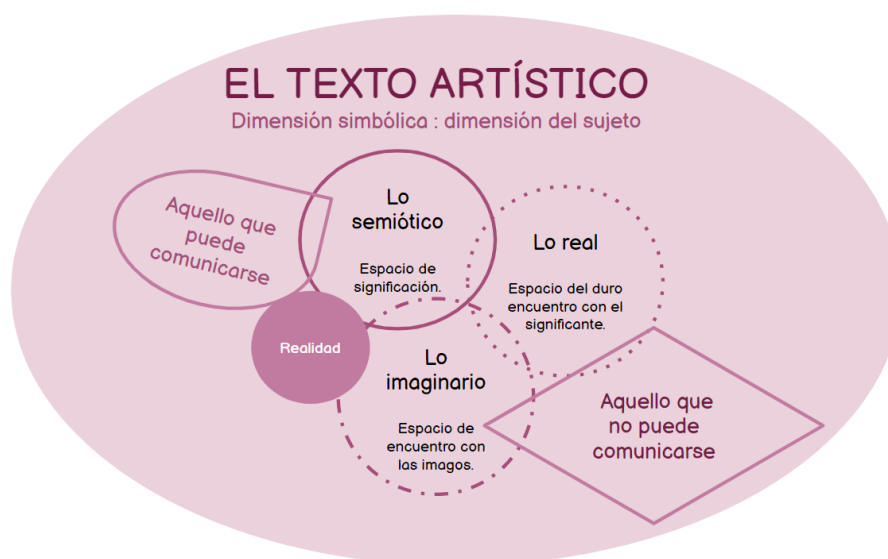


Figura 7. Lo semiótico, lo imaginario y lo real en la dimensión simbólica del Texto Artístico¹⁶.

En este punto se reconoce el carácter polidimensional del **texto artístico** donde lo **semiótico**, lo **imaginario** y lo **real**, convergiendo en la **dimensión simbólica**, comienzan a dar cuenta no de un orden lógico y causal, sino de una **cadena de sentido** donde se abre el espacio para la interrogación del sujeto que, inmerso en los **actos del lenguaje**, se desliga de toda previsibilidad (González, 2015 B, p. 401). La **cadena de sentido** que está en la experiencia de subjetividad se manifiesta como un **orden simbólico** que involucra, más allá del conjunto códigos enfatizado en

¹⁶ Esquema realizado tras la lectura del siguiente referente: González, J. (1996). El texto: tres registros y una dimensión. Trama y Fondo: Revista de cultura. *Volumen* (1), 1– 32. Recuperado de: [http://www.gonzalezrequena.com/resources/1996+El+Texto+Tres+Registros+y+una+Dimensi%C3%B3n\\$2C+en+TramayFondo+1.pdf](http://www.gonzalezrequena.com/resources/1996+El+Texto+Tres+Registros+y+una+Dimensi%C3%B3n+2C+en+TramayFondo+1.pdf)

la concepción lacaniana y de la psicología cognitiva, la dimensión esencial de los **actos del lenguaje**:

En mi opinión, la dimensión simbólica no es la del código –la de la lengua–, sino el de la enunciación –el habla. Es, en suma, la dimensión del acto de lenguaje. Y el acto de lenguaje es siempre un acto real: no sólo involucra ciertos signos, sino que esos signos deben materializarse en palabras reales, realmente pronunciadas por cuerpos reales en momentos igualmente reales –es decir: irrepetibles– del tiempo. (González, 2016 A, p.78).

Los **textos artísticos** se consolidan en la singularidad y la afectación de la experiencia del sujeto que, inmerso en el lenguaje, puede reconocerse y sentirse como tal. Por otro lado, la **experiencia de subjetividad** que brinda este tipo de textos lleva a pensar en una particularidad del arte en la actualidad: “[...] los textos artísticos vienen a ocupar hoy un lugar semejante al que, en el pasado, ocuparan los textos míticos y sagrados, deberán hacerse a la idea de que esa dimensión estética es una de las formas de la dimensión simbólica”. (González, 2016 A, p.74).

Sin embargo, la **dimensión simbólica** en los textos artísticos puede aparecer degradada, incluso invertida, en ciertas creaciones artísticas contemporáneas en que los signos y las imágenes confrontan al lector sin mayor protección al fuerte encuentro con la violencia y la muerte de lo **real**. Esta observación necesaria para el **análisis textual de la novela gráfica *Satanás*** (Mendoza y Olano, 2018) es fundamental y solo puede ser esclarecida de forma adecuada en la medida en que el análisis se lleve a cabo.

Ampliado el panorama respecto las dimensiones que conforman el espacio textual, se abre el interrogante que da paso al siguiente subapartado, en que los aspectos teóricos se integran a la método del **Análisis textual**: ¿cómo se analiza el **texto artístico** si es necesario dar cuenta de dimensiones que no son comunicativas?

2.4. Entre teoría y método: la lectura y el análisis textual

Una vez vislumbrado el carácter polidimensional del **texto artístico**, donde lo **semiótico**, lo **imaginario** y lo **real** entran en tensión, se abre la cuestión sobre la manera en que se puede abordar la complejidad que caracteriza a este tipo de textos.

Debido a que el interés por la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) recae en la experiencia de **lectura**, es preciso desarrollar este concepto en el ámbito de los **actos del lenguaje**. Para este fin, se han retomado las reflexiones del académico Julio César Goyes en torno a los aportes de Roland Barthes en el libro *El susurro del lenguaje* (1994), donde se hace referencia a una lectura irrespetuosa que es constantemente interrumpida por un lector que levanta la cabeza, pero que prendado del texto retorna a él para nutrirse. (p. 35). Esta **lectura deseante** involucra al lector que asume la travesía en el espacio textual desligado del interés interpretativo, para entregarse al goce de leer.

La lectura de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) está marcada por el goce del retorno: en primera instancia, el que se da al ser una lectura precedida de la experiencia lectora de la novela escrita en 2002 y la visualización de la película realizada en 2007, y, en segunda instancia, el retorno a un lugar específico del texto donde la interrogación del lector se condensa y lo confronta de manera contundente con lo real que deja su huella. Es precisamente en esa afectación del lector donde, como lo expresa Roland Barthes (1994), la estructura se trastorna:

La lectura, en suma, sería la *hemorragia* permanente por la que la estructura – paciente y últimamente descrita por el Análisis estructural– se escurriría, se abriría, se perdería, conforme en este aspecto a todo sistema lógico, que nada puede, en *definitiva*, cerrar. (p.49).

La **lectura** deviene entonces **experiencia subjetiva**, de padecimiento, donde lo **semiótico** y lo **imaginario** del texto confrontan al lector con lo **real**, donde el ordenamiento lógico no es suficiente ni pertinente, donde el análisis lleva a que el lector, en tanto analista, trabaje en y con

la totalidad del lenguaje: “El texto como experiencia del lenguaje es trabajo: lectura que se consume y escritura que se produce. El sujeto, entonces, entra en los avatares del deseo, padeciendo, gozando”. (Goyes, 2016, p.47). Como consecuencia, la lectura deviene “[...] la recuperación de todo el volumen del lenguaje, de los sentidos, de sus resonancias en la superficie textual, pues no existe explicación última que toque fondo. La escritura, lejos de ser respuesta, es el acto mismo de interrogación.” (Goyes, 2016, p.48). Aparece aquí la lectura en vínculo estrecho con la escritura, de manera que se presenta ahora en el **Análisis Textual** el matiz productivo de la lectura descrito por Barthes (1994) donde “[...] cada lectura vale por la escritura que engendra”. (p.47).

Al tener en cuenta que la **lectura** y la **escritura** operan sobre el texto, resulta pertinente recordar que la experiencia es la magnitud nuclear de la **Teoría del Texto** y el **Análisis Textual**, que genera texto y trata de escribirse. (González, 1996, p.12). En esta instancia, el ejercicio analítico implica un verdadero reto para el analista, en primera medida, porque si el ordenamiento lógico- causal no es lo pertinente: ¿por dónde comenzar el trabajo de lectura en el complejo espacio textual?

Continuando con la propuesta analítica de Roland Barthes en el texto *Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe. Semiótica narrativa y textual*. (1978), en la **lectura** no se busca ningún esquema o principio de causalidad, sino localizar el lugar donde el texto explota y se dispersa¹⁷. De esta manera, aparece en la perspectiva del **Análisis Textual** que propone Jesús González Requena, el **punto de ignición**, es decir, el lugar del texto en torno a la cual se constituye el relato y polariza la pasión del sujeto que siente y se siente en el texto. (González, 2015 B). Se trata del

¹⁷ Esta referencia a la perspectiva del Análisis textual que propone Barthes (1978) debe contar con la siguiente aclaración respecto de la noción de **sentido**: mientras que el semiólogo francés habla de multiplicidad de sentidos, González Requena- desde las reflexiones de Freud- describe el **sentido** como un **único movimiento** que establece múltiples enlaces. Se habla de un solo sentido del texto que permite realizar las más insólitas asociaciones y entrelazamientos dado el deseo que atraviesa al sujeto en la lectura.

lugar más incandescente del texto, aquel donde se condensa la interrogación dramática del sujeto dejándole una quemadura. (González, 2016 A).

La localización de este lugar en el **texto icónico- verbal** es fundamental, pues deviene el “[...]horizonte y guía del trabajo” (González,2016B). En esta instancia, resulta necesario asumir el reto de enfocar la **lectura** en ese lugar del texto que interroga y afecta constantemente al lector sobre su **deseo**, donde lo que entra en juego es el **sentido** que es preciso dilucidar. Empieza así la travesía por la superficie textual, la búsqueda del deseo entre los signos y las imágenes que no recubren lo **real**. En este trabajo del lenguaje el analista no es intérprete, es lector de las **huellas** que quedan en la **cadena de sentido**, donde lo inesperado aparece en esa dispersión del punto más ígneo del texto.

De esta manera el análisis debe darse como un **deletreo**,” [...] donde se aprecia la letra dejando de lado el vicio hermenéutico que tiende a deshacerse de ella”. (González, 2016 C). En términos más amplios, deletrear el texto consiste en leer lentamente y con atención cada elemento que configura al texto, de ahí que adquiera relevancia el **registro de lo semiótico**, es decir, “[...] lo que funda la inteligibilidad articulada por una red de diferencias, por una red, en suma, de significantes. El texto, entonces como tejido de significaciones”. (González,1996, p. 13).

Con base en lo anterior, el **registro de lo semiótico** en el **texto icónico- verbal** obedece, en primera medida, a la identificación de los elementos sýgnicos que se constituyen en el esquema narrativo del lenguaje del cómic. Para la lectura de este registro, fueron de gran importancia las consideraciones de Will Eisner (1985) en su libro *El cómic y el arte secuencial* a propósito de la noción del **cómic como forma de lectura**, los **códigos** y las **convenciones** compiladas y categorizadas por Luis Gasca y Román Gubern (1994) en *El discurso del cómic*, que se suman a los códigos del libro *Cómo analizar un film* (1991) de Francesco Casetti y Federico Di Chio. Mediante estos dos últimos referentes fue posible enfocar aquellos elementos de la novela gráfica en que los lenguajes del cine y el cómic entran en una relación de convergencia como la descrita

por Daniele Barbieri en su libro *Los lenguajes del cómic* (1993). Teniendo en cuenta que una de las particularidades de las novelas gráficas es la innovación, se han tenido en cuenta algunas observaciones de Scott McCloud en *Understanding comics: the invisible art* (1994) a propósito del **uso del color**, siendo este un elemento bastante importante en la experiencia de lectura de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018).

Como se puede apreciar, el **registro semiótico** es fundamental en el **deletreo** del texto. Sin embargo, no es el único elemento para tener en cuenta en el **análisis textual**. Es así como mediante el **registro de lo imaginario** surgió la necesidad de centrar la atención en las imagos que movilizan el deseo del lector que se reconoce e identifica como **sujeto del deseo**. “El texto, pues, como constelación de imagos”. (González, 1996, p.13), es más que un espacio de significación, un espacio de conformación del sujeto. Sin embargo, algo inquietante pasa con este registro en la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018), pues el juego de analogías antropomórficas en que se sustenta lo **imaginario** del texto muestra la degradación de los cuerpos desnutridos, cadavéricos, sombríos y amenazantes. Lo que deja como consecuencia que las **imagos** se acercan tanto a lo real, que la interrogación sobre el deseo se acentúa y genera angustia en el lector.

Lo anterior lleva pensar en el **registro de lo real** como una dimensión que marca la experiencia de lectura de esta novela gráfica. Recordando que lo **real** hace referencia a aquella parte del significante que se resiste a la articulación y el reconocimiento, en esta dimensión el texto es *textura real* y “[...] afecta de manera decisiva a la comprensión misma del sujeto”. (González, 1996, p.13).

Además de estar en el fondo de todo aquello que ha quedado organizado en el tejido de la **realidad**, lo **real** implica tanto lo que hay afuera dejando su **huella** en el sujeto, como al sujeto habitado por las pulsiones. (González, 2010, p.24). Este registro de lo **real** es determinante en el análisis porque en *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) se presentan viñetas en que la instancia de lo **real** “[...] está adherida al cuerpo en lo básico del sexo, la violencia y la muerte”. (Goyes, 2014,

p. 44). Estos aspectos de lo **real** pueden ser desarrollados en torno a la afectación, a la quemadura de la mirada del sujeto.

Teniendo en cuenta los **tres registros del texto**, es necesario que el analista reconozca y maneje aquellos conocimientos, convicciones y procedimientos previos que pueden generar un sesgo en la dilucidación del sentido en el texto. De ahí que sea fundamental hablar del **sentido tutor** como “[...] la cara de la evidencia (la ideológica) que se eclipsa descubriendo otra oculta donde la interrogación florece (la textual)”. (González citado por Goyes, 2014). El manejo de este **sentido tutor** por parte del analista es determinante en el análisis del texto, especialmente porque el desapego de todos aquellos conocimientos adquiridos sobre el relato de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) permitirá ver lo que hay en esa **experiencia de lectura** como tal.

En lo que respecta al **relato** entendido como “[...] esa conformación específica de la narratividad caracterizada por una férrea determinación que permite al acontecer narrativo alcanzar la plétora del sentido” (González, 2006, p. 495), se plantea trabajar, además del volumen de códigos y signos, con el “[...] tejido de deseo y experiencia donde se trama el sentido y el sujeto se conforma”. (Goyes, 2016, p. 38). De esta manera, se habla de un texto- relato, es decir:

“[...] como una narración de suspenso donde la emoción está completamente involucrada, hasta el punto de hacer que el lector participe de su estructura temporal de dilación, actualización y resolución (formulación de la expectativa, tiempo de suspenso y resolución de esa expectativa”. (Goyes, 2016, p. 38).

En esa medida, se han tenido en cuenta uno de los **modelos de estructura- relato** propuestos por Jesús González Requena (2008), con base las categorías desarrolladas especialmente por Vladimir Propp y Algirdas Greimas, en articulación con lo que implica el tejido de deseo que da cuenta del trayecto del sujeto en el espacio textual. De esta manera, se trabajó el modelo más complejo que se conforma en el cruce del **eje de la carencia**, donde un **sujeto**

carente de **objeto** emprende una búsqueda, y el **eje de donación** donde el deseo se encamina por el cumplimiento de un mandato o ley transmitida por un **destinador** que devela la tarea que ha de cumplir el héroe que viene ser el **destinatario**. (González, 2008, p. 519). Teniendo en cuenta estos ejes de carencia y donación, se restituirá el volumen del texto- relato en esta inquietante novela gráfica que es *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018), donde algo muy perturbador ocurre en torno a las figuras del **destinador** y el **destinatario** como se verá en el análisis. Por el momento, y dado que es bien sabido que el protagonista de esta novela gráfica es un psicópata asesino que aparece bajo el sustantivo escrito “Satanás”, se insinúa el desmoronamiento de esa figura mítica que debiera encarnar el héroe y que comenzó con la novela moderna. (González, 2008, p.483).

Son estos los elementos y aspectos que, desde la **Teoría del Texto** y el **Análisis textual**, se tuvieron en cuenta para el desarrollo de la presente investigación. Como se puede ver, si bien hay una crítica a las restricciones del paradigma exclusivamente comunicacional, la **semiótica** entra en convergencia los aspectos de lo **imaginario** y lo **real** en la **experiencia de subjetividad** que se da en el acto de lectura de los **textos artísticos**. Con estas bases se elaboró la siguiente propuesta de lectura de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018).

2.5. Lectura de la novela gráfica *Satanás*

La ruta que se presenta en la **Figura 8** fue inspirada en trabajo *La escena secreta y el secreto de la escena. Tiempo subjetivo y memoria de la transformación en el film Cuenta conmigo de Rob Reiner* del profesor Julio César Goyes (2011) y muestra el camino analítico que funciona como punto de partida para enunciar el orden de escritura que se plantea para el **Análisis textual de la novela gráfica *Satanás*** de Mario Mendoza y Keko Olano:



Figura 8. Ruta del análisis textual de la novela gráfica *Satanás*.

De esta manera, la escritura comienza por el **punto de ignición**¹⁸ que viene a ser el **umbral del relato** (Goyes, 2011, p. 28). Tras el deletreo enfocado en este lugar del texto, y teniendo en cuenta que este es el horizonte que guía el **análisis textual**, se localizaron los nodos semánticos¹⁹ desde donde se despliega el orden de la escritura del presente análisis. Con respecto a lo anterior, se ha referencia al concepto de **isotopía**, entendida como:

[...] un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados después de la resolución de sus ambigüedades, siendo guiada esta resolución misma por la investigación de la lectura única". (Greimas et al., 1970, p.48).

¹⁸ Su desarrollo se ubica en el subapartado 3.1. que lleva por título "Punto de Ignición".

¹⁹ En este proceso de análisis, se realizó el ejercicio inicial del diario de lectura. Sin embargo, el formato propuesto para este resultó ser en gran medida restrictivo (Ver [Anexo 3](#)), por lo que surgió la necesidad salir de este esquema para hacer escritura libre a mano (Ver [Anexo 4](#)) que terminó en escritos a computador. Considero que el diario de lectura esta es una buena herramienta que vale la pena seguir explorando desligado de los formatos- que pueden ser más bien tablas y esquemas auxiliares- para integrarse a un proceso de lectura-escritura que fluya, incluso con el uso de otros lenguajes diferentes al verbal- escrito.

De esta manera, se han identificado y desarrollado cuatro isotopías²⁰ que serán enunciadas a partir del punto de ignición y que –desde la instancia semántica y operativa a la que pertenecen– se vinculan al proceso de producción de sentido del lector. Así, las isotopías contribuyen a establecer un ordenamiento en la escritura que sirve de punto de partida para abordar los tres registros del texto (semiótico, imaginario y real) en el marco de la experiencia estética y la reflexión en torno a lo que ocurre con la dimensión simbólica en la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018).

En otra instancia, surge la necesidad de establecer un lenguaje codificado que permita dar cuenta de los elementos compositivos del texto icónico– verbal a nivel formal. Para lograrlo, se tuvo en cuenta la siguiente observación de Will Eisner:

En realidad, en los cómics hay dos tipos de *fotogramas*: la página entera, en la que figuran una serie de viñetas, y cada una de éstas, en las que se desarrolla la acción. Ambos son instrumentos de control del arte secuencial. (Eisner, 1985, p.43).

Si bien Eisner (1985) no equipara el fotograma a la viñeta en términos estrictos, esta analogía que realiza permite, además de dar cuenta los instrumentos de control que configuran el espacio icónico– verbal, pensar en la experiencia de encuentro con el libro y la cantidad de imágenes visuales a las que el lector es confrontado, desde el momento en que ve la totalidad de la página hasta que enfoca su mirada en cada viñeta. En la Figura 9 se presenta de manera muy esquemática el espacio de la página y los elementos que la componen, así como la codificación que se encuentra en la escritura del análisis textual de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018):

²⁰ Las cuatro isotopías se han desarrolla en el subapartado 3.2, titulado *Dispersión del punto de ignición e isotopías*.

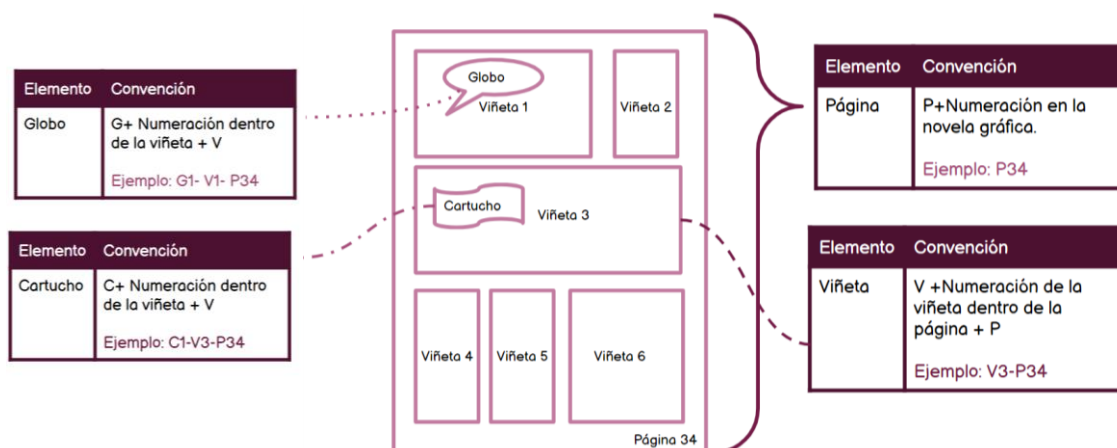


Figura 9. Esquema explicativo de las convenciones para el análisis textual de la novela gráfica.

De otra parte, y continuando con la reflexión suscitada por la cita de Eisner (1985), se ha establecido un orden en la escritura del presente análisis a través del siguiente esquema:

1. **Panorama:** obedece al primer encuentro con la totalidad de la o las páginas en que se muestran las secuencias. Los aspectos aquí analizados dan cuenta de esa primera mirada global sobre el **texto icónico- verbal**.
2. **Enfoques:** se refiere al acercamiento a las viñetas que configuran la página. En este punto surgen las **asociaciones visuales** (codificadas como **AV**) y **acercamientos** (nombrados y codificados como **ZOOM**) que se dan a nivel de la novela gráfica, es decir, en este punto no se tiene en cuenta ningún intertexto.
3. **Despliegue:** se consolida como la parte del análisis en que se fomenta el diálogo de lo encontrado en el panorama y los enfoques con aportes intertextuales. Con esto se logró ampliar la escritura de la experiencia de lectura de la novela gráfica, comprender de manera más profunda lo que en ella se muestra y cómo el relato se vincula con la literatura y el cine, en el marco de los lenguajes visuales como generadores de experiencias subjetivas impactantes.

Finalmente, en el subapartado 3.3 titulado *Lectores en el goce escópico* se realiza una reflexión a partir de todos los elementos destacados en el análisis textual de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018), con el fin de desplegar la dilucidación del proceso de producción de sentido del lector, reconociendo que éste hace parte de una generación de lectores que gozan con el horror, la violencia y la muerte en el marco del espectáculo donde la imagen visual es protagonista.

3. Análisis Textual de la novela gráfica *Satanás*.

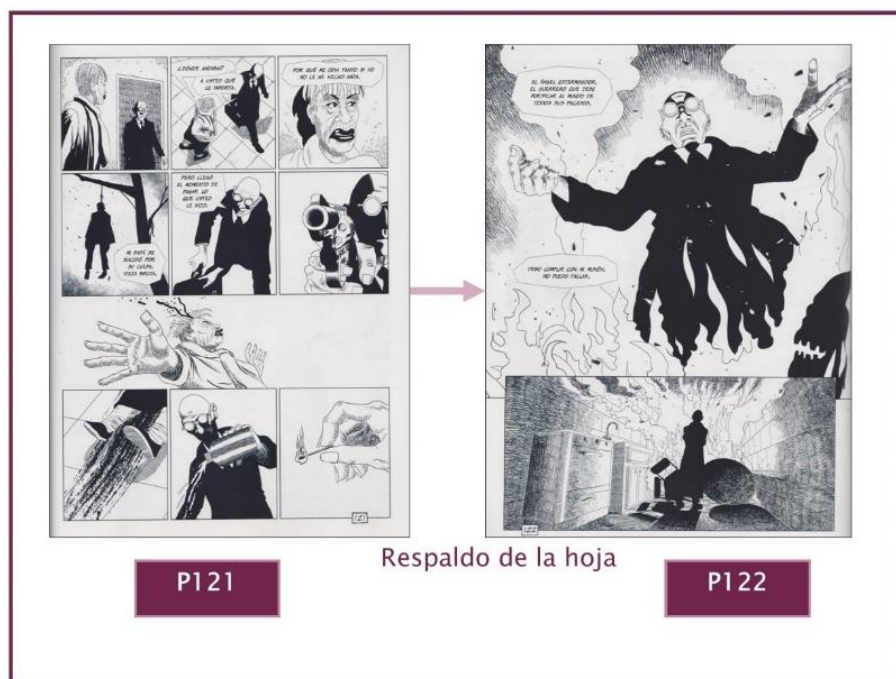
Aclarados los parámetros operativos de la lectura del texto, a continuación, se presenta el Análisis textual de la novela gráfica *Satanás*²¹ (Mendoza y Olano, 2018) que comienza con el punto de ignición, continúa con la disgregación de este a través de la localización y desarrollo de las isotopías, para concluir con la reflexión en torno al tipo de lector que emerge de este desgarrador e impactante texto icónico- verbal.

3.1. Punto de ignición

Panorama

La lectura inicial de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018), como experiencia subjetiva, estética y emocional, generó fuertes cuestionamientos y una gran incomodidad que se condensan en dos páginas: P121 y P122.

²¹ Las imágenes y fragmentos de texto que se presentan han sido tomados de: 1) Mendoza, M. (2002). 2) *Satanás*. Bogotá: Planeta. Mendoza, M. (Guion) y Olano, K. (Ilustraciones) (2018). *Satanás*. Bogotá: Planeta. 3) Guerrero, R. (Productor) y Baiz, A. (Director) (2007). *Satanás* [Película]. Proyecto Tucán.

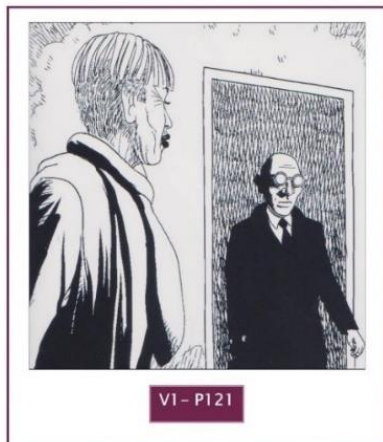


Este es el lugar más abrasador del **texto icónico-verbal**, donde la mirada del lector se ha quemado y se presenta con mayor intensidad la interrogación dramática del sujeto. En otras palabras, las secuencias del matricidio y la incineración del cuerpo de la madre (P121 y P122) son el **punto de ignición**.

Rota la cotidianidad de los personajes, el hogar deviene la escena del crimen más atroz: el matricidio. A través del alto contraste del blanco y negro, se muestran unos significativos actos de violencia que confrontan a quien lee con lo **real** de la muerte y la violencia.

Sombras, personajes extremadamente delgados, envejecidos, semejantes a cadáveres, y un lugar específico del hogar que solo se revela al final de P122, son los elementos visuales que, en vínculo con las locuciones escritas en los globos y los cartuchos, muestran el resquebrajamiento de un hombre que se ha convertido en un ser monstruoso, una verdadera amenaza para la unión y la tranquilidad que representan la familia y su espacio más significativo: el comedor familiar.

Enfoques



En VI – P121 el encuadre²² de *media figura*²³ enmarca al hijo adulto que atraviesa el umbral y a la madre anciana que lo mira fijamente. El vestuario, en tanto *código iconográfico*²⁴, muestra dos personajes insertos en las dinámicas de un mundo urbano y contemporáneo, mientras que el desgaste de las paredes refuerza el deterioro que exhibe en la viñeta: los cuerpos envejecidos, la edificación descuidada y la falta de comunicación entre una madre y un hijo. Adicionalmente, la perspectiva²⁵ en *contrapicado*²⁶ involucra al lector en el eje de la acción a la vez que lo remite a un lugar de enunciación marcado por la vulnerabilidad.

²² Recordando alguno de los pasajes de Gasca y Gubern (1994): “Al igual que ocurre con los planos de las películas cinematográficas, cada viñeta delimita una porción de espacio, de extensión y escala variable”. (p.16). Las porciones de espacio descritas corresponden a los encuadres. De esta manera, se reconoce el mismo manejo en terminológico de encuadres y planos del cine y la fotografía en el cómic. En este trabajo, se ha recurrido a la codificación propuesta en *Cómo analizar un film* (Casetti y Di Chio, 1991) como una parte importante de la lectura del registro semiótico en el *texto icónico- verbal*.

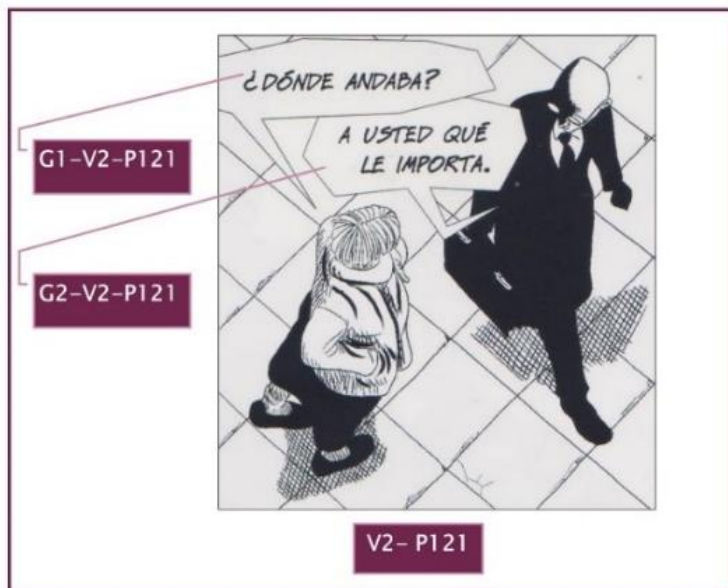
²³ Para una definición: “*Media figura* (M.F): encuadre del personaje de la cintura para arriba”. (Casetti y Di Chio, 1991, p.88).

²⁴ En palabras de Casetti y Di Chio (1991) los *códigos iconográficos*: “Son aquellos que regulan la construcción de las figuras definidas, pero fuertemente convencionalizadas y con un significado fijo. Consiguen, por ejemplo, que un personaje, por sus rasgos fisonómicos, su comportamiento, su vestimenta, etc., aparezca desde el principio como un «poli», y otro como el «héroe bueno», etc.”. (p. 83).

²⁵ Will Eisner (1985), distingue dos funciones de la perspectiva en el cómic: la primera se relaciona con la manipulación de la orientación visual del lector en función de las intenciones narrativas del autor; la segunda es la de manipular y provocar emociones diversas en el lector. (p.91). En el presente análisis textual, la perspectiva será de gran valor en la medida en que influye en la escritura del *texto icónico- verbal* y en la afectación del lector en términos de la *enunciación*.

²⁶ Para una definición: “[...] *encuadre desde abajo* o *contrapicado*: es aquel que se obtiene emplazando la cámara por debajo del objeto filmado”. (Casetti y Di Chio, 1991, p.88). Para este caso, en lugar del emplazamiento de la cámara se hace referencia a la capacidad imaginativa y creativa del dibujante (Gasca y Gubern, 1994, p.22) para ofrecer una determinada perspectiva de los acontecimientos presentados en la narración.

Sin embargo, dicha perspectiva cambia radicalmente en V3-P121, donde el alejamiento de la escena se produce a través de un *picado*. El piso de baldosines cuadrados indica un cambio de escena. Un par de globos²⁷ (G1-V2-P121 y G2-V2-P121) contienen dos cortas, pero significativas oraciones: una pregunta, más cercana al reclamo, y una respuesta bastante agresiva. La madre le exige a su hijo, Campo Elías, que le dé información sobre el lugar donde se



encontraba (G1-V2-P121), este se niega a responder la pregunta (G2-V2-P121), no reconoce a su madre como una figura cercana: camina frente a ella sin intención de detenerse, no proyecta su cuerpo hacia ella para entablar una conversación y se dirige a ella mediante el pronombre personal “usted”, lo que crea un

distanciamiento emocional en que la imagen de la madre ha quedado reducida a la de un desconocido sin nombre.

El contraste de las tonalidades del blanco y negro se acentúa en las figuras: el hombre además de estar vestido de negro se encuentra cubierto por la sombra en su rostro, mientras que la mujer se muestra iluminada hasta el torso. En esa misma medida, la ubicación de estas figuras masculina y femenina en V2-P121 deja manifiestos dos aspectos de la *composición icónica*²⁸ (Casetti y Di Chio, 1991, p. 81) mediante los cuales es posible establecer la relación entre los personajes:

²⁷ Para una definición: “Los globos o bocadillos (*balloons*, en inglés) son los recipientes simbólicos o contenedores de las locuciones de los personajes parlantes, cuya procedencia se indica con un rabo o delta invertido dirigido al emisor de la locución inscrita”. (Gasca y Gubern, 1994, p.422).

²⁸ Este tipo de códigos permite comprender la organización de las relaciones entre los diversos elementos en el interior de la imagen. (Casetti y Di Chio, 1991, p. 81).

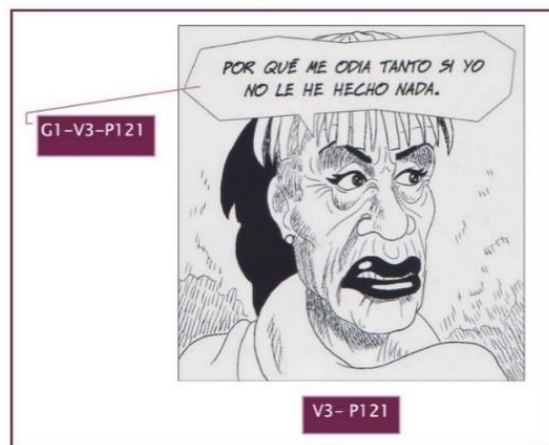
1. **Figuración:** si bien las figuras del hijo y la madre son equivalentes en tamaño, la ubicación del hombre arriba y la mujer abajo da cuenta de una relación de poder y dominio de lo masculino sobre lo femenino.

2. **Plasticidad:** la densidad del negro que caracteriza a la figura de Campo Elías, en medio de la blancura del fondo, focaliza la mirada del lector en ese personaje.

De esta manera, el sentido de la respuesta agresiva del hombre implica por lo menos dos situaciones: a) la falta de identificación en la madre al negarle la mirada²⁹ y un nombre común para dirigirse a ella, y b). la representación de la dominación del hombre sobre la mujer.

Continuando con la secuencia, en **V3-P121** se realiza un enfoque en el rostro femenino, envejecido y arrugado de la madre a través de un

primer plano³⁰. La enorme boca es bastante llamativa: los dientes se hacen ligeramente visibles, mientras los gruesos labios pintados llaman la atención del lector. Se trata de una gran boca, devoradora, agresiva³¹ y puesta en un rostro femenino que causa inquietud e incomodidad en el lector: los rasgos de esta mujer son bastante fuertes



y resultan intimidantes. El reconocimiento del lector en esta imago se encamina por el choque con lo real de la muerte, donde la imago materna se muestra malvada y devoradora, pese que a las inquietud que expresa en **G1-V3-P121**.

²⁹ Si bien la postura corporal implica la dirección de la mirada, aquellos lentes blancos encubren elementos de los ojos que son altamente significativos en el contacto visual.

³⁰ Para una definición: "*Primer plano* (P.P.): encuadre cercano del personaje, concentrado sobre el rostro, con el contorno del cuello y de la espalda". (Casetti y Di Chio, 1991, p.88).

³¹ Los dientes que se muestran se relacionan con un gesto estereotípico del lenguaje del cómic y, en términos generales, del lenguaje no verbal: "[...] la exhibición de los dientes como signo de cólera (copiando un extendido rito animal)". (Gasca y Gurbern, 1994, p.98). De esta manera, la duda que presenta la mujer adquiere un matiz agresivo, animalesco, totalmente instintivo. De ahí que tome fuerza la respuesta que su hijo le dará posteriormente.

Adicionalmente, la composición de V3-P121 muestra dos figuras maternas: aquella que tiene rostro, voz y se ubica al lado derecho proyectándose al futuro y, por otro lado, la figura materna sombría que, ubicada al lado izquierdo, muestra la oscuridad de un pasado que se revela en la cruda evocación del suicidio del padre en el *flash-back*³² de V4-P121, siendo esta la respuesta a la inquietud que presenta la mujer en G1-V3-P121.

El *contrapicado* muestra la figura del ahorcado que pende de la rama del árbol cuyas hojas se han desprendido y flotan en el aire en dirección a la izquierda, dando cuenta de un doloroso pasado que se presenta en la misma secuencia del presente en V4-P121. Esto genera la prolongación de un recuerdo que desata las pulsiones reprimidas por Campo Elías frente a la

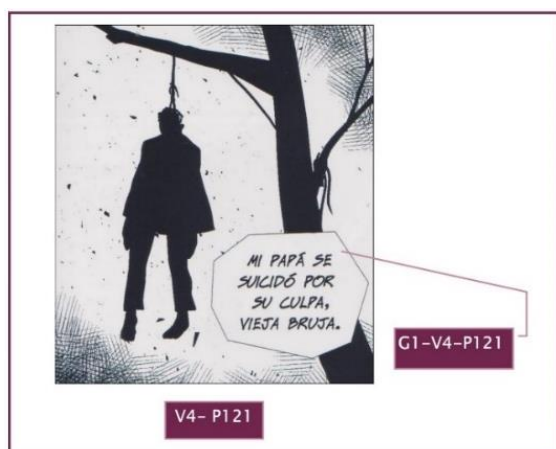


figura materna. La demoledora imagen ofrece un motivo para el odio del hijo, de la misma manera que lo hace la locución escrita en G1-V4-P121, un globo sin delta donde aparece por primera vez un nombre común: “papá” y con él, la imagen de un tercero. Campo Elías se reconoce como hijo a través de la identificación en su padre al decir “Mi papá”, un padre ahorcado, un cadáver que, a diferencia de

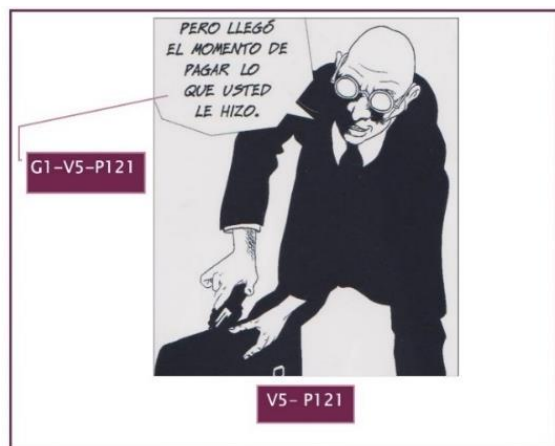
su madre, no emite palabra alguna y se encuentra plasmado en su memoria derrotado, exhibido en la icónica figura del ahorcado³³.

En esa instancia, el lector accede al relato ofrecido por el personaje protagónico, donde el padre es una víctima de la madre que es calificada como una “vieja bruja”. La referencia a la

³² Para una definición: “El *flash-back*, o evocación de un pasado, es una técnica narrativa que se consolidó en el arte de la novela y desde ella se exportó al cine y a los cómics”. (Gasca y Gubern, 1994, p.658).

³³ Uno de los elementos simbólicos que llaman la atención sobre esta imagen del ahorcado se relaciona con el posicionamiento del cuerpo: “Toda suspensión en el espacio participa, pues, de este aislamiento místico, sin duda relacionado con la idea de levitación y la de vuelo onírico”. (Cirlot, 1992, p.59). Si bien esta referencia parte de la imagen del ahorcado en el Tarot y el motivo expuesto por Frazer (Citado por Cirlot, 1992) en que el hombre primitivo procuraba mantener la vida de las divinidades en ese espacio de suspensión que hay entre el cielo y la tierra, la representación del ahorcado suicida y padre que se muestra en V4-P121 deja insinuado el carácter místico de la elevación del cuerpo que, adicional al padre, se presenta en la perspectiva en picado en que se muestran determinados actos al lector.

bruja es bastante cercana a los cuentos infantiles clásicos, donde los roles de los “buenos” y los “malos” se encuentran claramente establecidos: si la madre es la bruja, es decir, la villana, Campo Elías como hijo debe encaminarse a la “heroica” tarea de acabar con la bruja. (V5-P121).



Las palabras contenidas en G1-V5-P121 refuerzan la imagen del hombre dominante que actúa como un juez al anunciar la pena que debe cumplir la acusada. Nuevamente se reitera el fuerte cambio de perspectiva del *contrapicado* al *picado* que, en esta ocasión, muestra los rasgos fuertes de Campo Elías, similares a los de la madre: arrugas, nariz grande y cuerpo delgado, ciertamente

semejante a un villano, lo que resulta definitivo en este relato, pues la figura del protagonista luce opuesta a lo heroico, tanto desde lo visual, como desde la tarea que desarrolla en tanto *destinatario*.

Establecidos los roles a partir de la estructura del cuento infantil a la que el lector es convocado a través de la referencia a la bruja y presentada una secuencia de acusación, juicio y sentencia, se aproxima el cierre mortal a través de un *primer plano* en V6-P121:

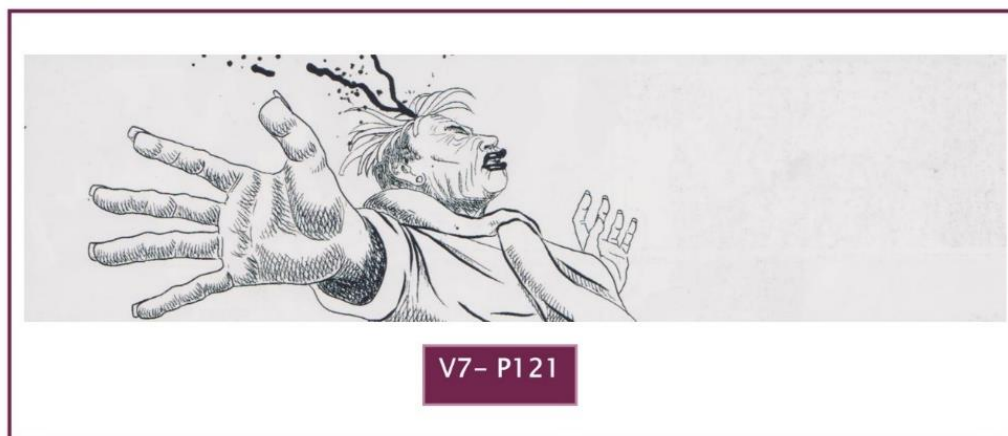
Campo Elías sostiene un revolver que apunta hacia la izquierda, en el eje del lector. Esta confrontación tiene un matiz llamativo: el cañón del arma es negro, muestra profundidad, a diferencia del blanco de la superficie del lente del personaje que impiden identificar la mirada del personaje. El rostro ensombrecido se asemeja a una calavera, por lo que esta imagen puede relacionarse con la desnutrición, la muerte y la violencia que se desata en las manos de una humanidad tecnificada que ha



sofisticado los actos destructivos en pro de la efectividad del acto homicida. De esta manera, ver

al personaje de Campo Elías es confrontarse con una muerte hambrienta que se encuentra armada y dispuesta a la ejecución como castigo.

En este caso, la madre ha sido castigada. En **V7-P121** el cuerpo impactado de la mujer que ha recibido el disparo en la cabeza muestra, entre otras cosas, un chorro de sangre negra semejante al color de sus labios:

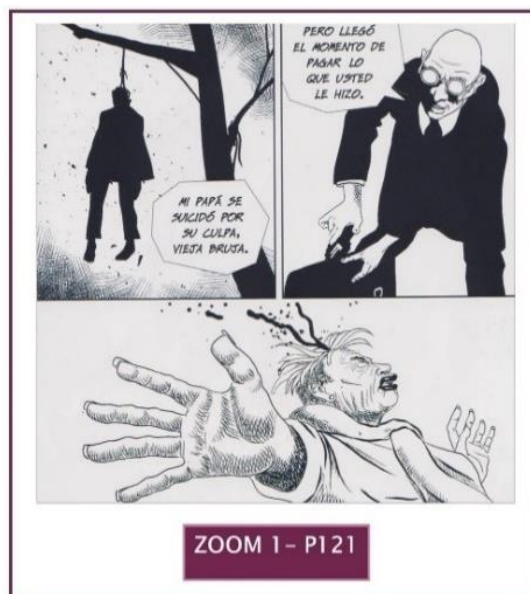


No hay mayor atractor para la mirada que ese negro tan intenso que vincula la boca con la sangre que brota de la cabeza de la madre: la inquietud que la madre guardaba en su cabeza se manifestó a través del canal verbal y esto le ha causado la muerte. La bruja, la villana, ha sido eliminada con un certero tiro en la cabeza, uno que solo puede ser ejecutado por un soldado experto como es Campo Elías Delgado.

Una de las manos de la madre ocupa un lugar relevante en la composición de **V7-P121**, mostrando el grado de indefensión de la mujer que se encontraba en su propio hogar, un lugar que debería generar seguridad, y que ahora se convierte en un escenario de violencia y muerte.

Además de lo anterior y teniendo en cuenta que en la lectura de la novela gráfica el espacio de la página genera diferentes relaciones entre las viñetas, un particular *raccord*³⁴ en el montaje, se aprecia en **ZOOM 1- P121**:

³⁴ Una vez más los códigos del lenguaje cinematográfico contribuyen a la lectura del registro semiótico del **texto icónico-verbal**: “[...] *raccord* (del verbo en francés *raccorder*: unir, juntar, enlazar) [...] ha tenido variadas aplicaciones en los



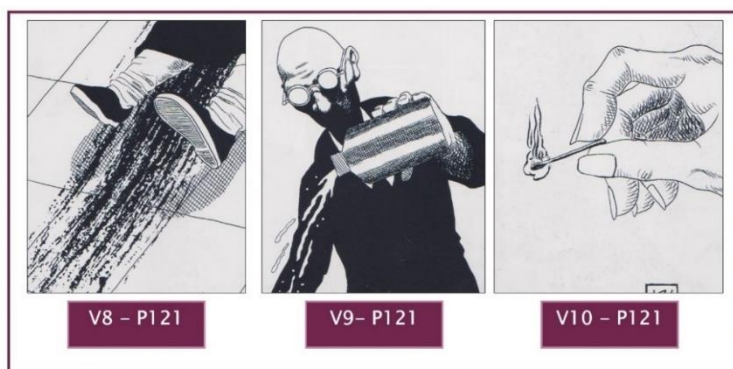
Las pequeñas gotas del chorro de sangre van en la misma dirección de las hojas desprendidas del árbol del suicida, remitiendo al pasado. De igual manera, el arma que no ha sido totalmente sacada del maletín se encuentra en dirección de la herida de la bala en la cabeza, es decir, sin haber terminado de sacar el arma del maletín, se muestra disparándole a su madre desde arriba dado este artificio del montaje, donde, adicionalmente se puede observar al hijo en un posicionamiento similar al del padre que pende de la rama del árbol.

Queda así exhibida la triada familiar de la muerte que comienza con un padre autodestruido y silente, continua con un hijo vengativo y matricida, y finaliza con una madre privada del pensamiento y la palabra a través del disparo en la cabeza. Al observar con atención **ZOOM 1- P121**, el triángulo que se constituye de estas figuras se encuentra invertido: visualmente la unión de la figura del padre ahorcado con el hijo armado ha generado la muerte de la madre. De esta manera, la dimensión simbólica se invierte: la unión del padre y la madre que debía generar al hijo, siendo este símbolo de vida, se transforma al mostrar a un hijo que se

cómics, que han subrayado a veces su efectividad con el movimiento de objetos o de figuras perfectamente continuado en viñetas consecutivas". (Gasca y Gubern, 1994, p.630). Algo interesante pasa en el *raccord* que, al involucrar dos viñetas verticalmente contiguas, ocasiona una ruptura en la lectura lineal (arriba- abajo e izquierda- derecha). Esto se vincula fuertemente al montaje en el espacio de la página y la manera en que la mirada del lector se moviliza por las figuras allí dibujadas.

vincula con el padre para dar muerte a la madre. Definitivamente esta inversión desconcierta al lector.

Es **V7-P121** la viñeta sin bordes que alberga dos secuencias: la del juicio y la condena, y la del inicio del acto posterior al matricidio:



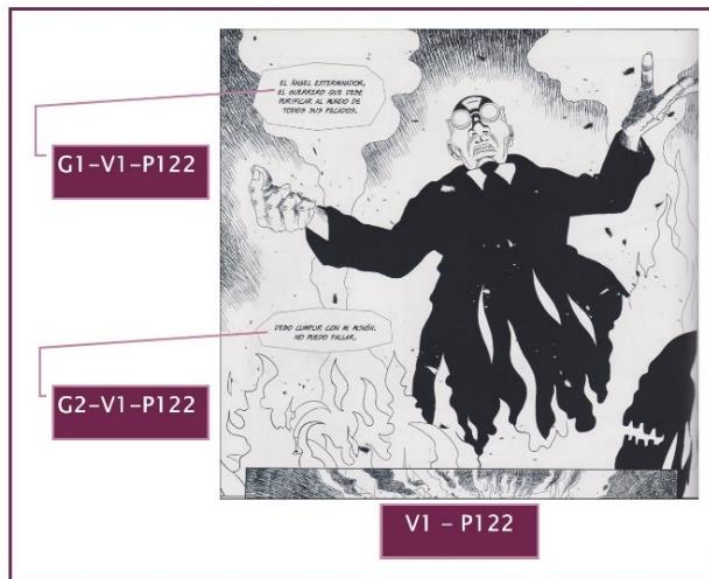
En **V8-P121**, **V9-P121** y **V10-P121**, se presentan los detalles de un acto destructivo a manos de Campo Elías: en **V8-P121** mediante el **plano detalle**³⁵ y la perspectiva en **picado**, se muestra el cuerpo que es arrastrado dejando una estela de sangre. En **V9-P121**, a través de un encuadre en **media figura**, aparece el matricida vertiendo el contenido de una botella en la dirección en que se encuentra el cadáver de la anciana. Finalmente, en **V10-P121** el **plano detalle** muestra la delgada mano de uñas ligeramente largas que sostiene un fósforo encendido. Entretanto, el suspense se agudiza y es preciso dar vuelta a la hoja.

El fuego del fósforo se ha extendido en **V1-P122**. El **plano americano**³⁶ y la perspectiva en **contrapicado**, sumados al efecto de sombra que marca las facciones del rostro del matricida, proporcionan la imagen de un personaje masculino prepotente y cruel que, tras haber fungido como acusador, juez y verdugo, celebra sus violentos actos en medio de un blanco fuego,

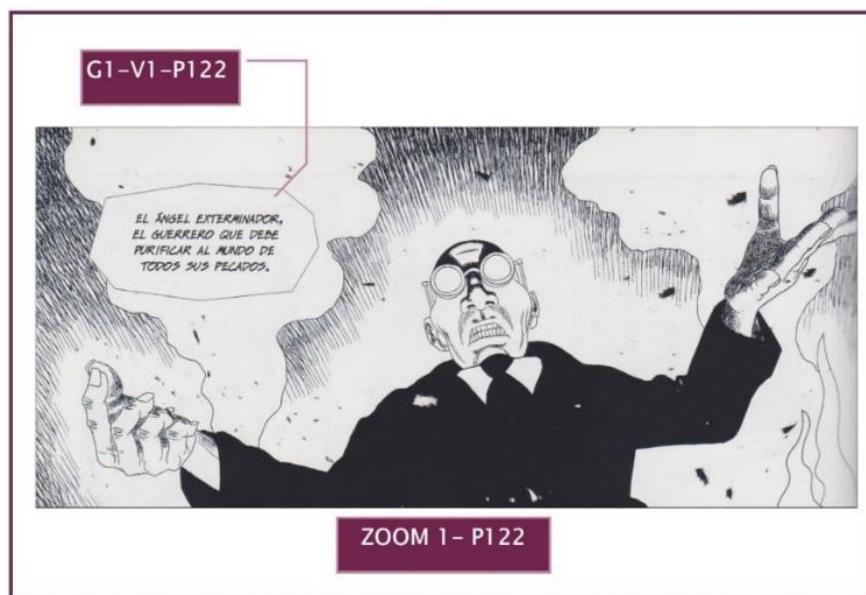
³⁵ Para una definición de este tipo de encuadre: "*Detalle* (Det.): acercamiento concreto a un objeto o un cuerpo". (Casetti y Di Chio, 1991, p. 88).

³⁶ Para una definición más precisa: "*Plano americano* (P.A.): encuadre del personaje de las rodillas para arriba". (Casetti y Di Chio, 1991, p.87).

mientras el cuerpo de la madre se ha reducido al cráneo calcinado y densamente negro que se insinúa en la parte inferior derecha de V1-P122.



El impacto generado por el malvado e imponente hombre se profundiza a través de los globos sin delta que se han enfocado en ZOOM-1-P122.

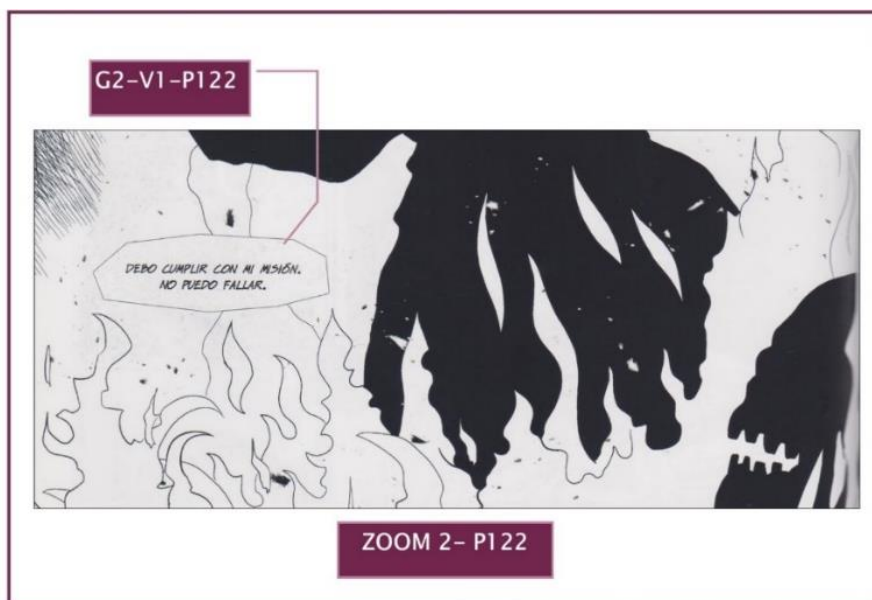


Entre el humo que emana del fuego, G1-V1-P122 se presenta al personaje a través del uso de la tercera persona gramatical. Se hace referencia a un ser celestial cuya labor consiste en la destrucción. Este “ángel exterminador” se caracteriza por contar con las cualidades de un “guerrero” que tiene un “deber” ante una instancia superior que no ha sido nombrada, pero que puede encontrarse en una esfera celestial: Campo Elías extiende sus manos hacia arriba como si presentara el cadáver de su madre como sacrificio ante una divinidad. No obstante, desde la perspectiva en **contrapicado**, el lector ve en esa imago masculina una gran amenaza que, exhibiendo el cuerpo de la madre incinerada, da cuenta de su poder destructivo. Los dientes exhibidos muestran una agresividad monstruosa en Campo Elías, quien opta por la destrucción de los cuerpos, liberando así su pulsión destructiva.

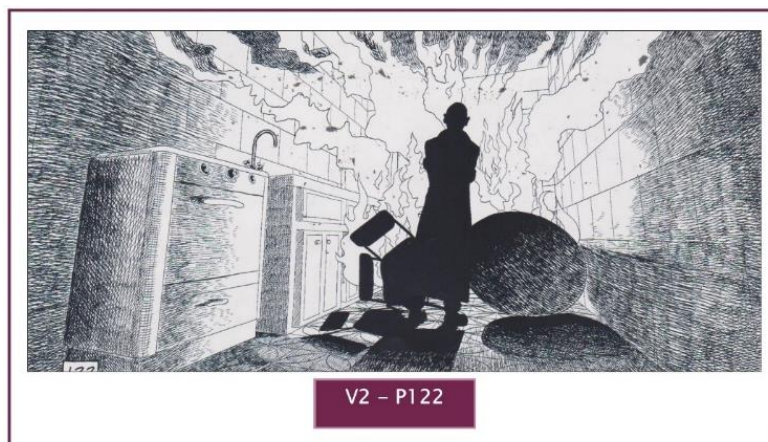
La misión de este “guerrero” es de carácter moral. El mundo en que se encuentra se caracteriza por los pecados y debe ser “purificado”. La **tarea** ha sido revelada para este **destinatario** en medio del abrasador fuego que ha reducido a la mujer a las cenizas. El hecho no puede ser más revelador: desde la perceptiva del personaje, la bruja ha sido ejecutada y llevada a la hoguera. De cierta manera, ese fuego destructivo y el acontecimiento del **punto de ignición** configuran al **destinador** cuya palabra emerge entre las llamas de forma inquietante y perturbadora.

El guerrero surge a través de la tarea que le ha sido revelada, encontrando así el sentido de su existencia: su lugar es el del ángel exterminador y, con él, su posicionamiento es superior, en otras palabras, celestial. Mientras emite la sentencia condena a todo un mundo a través de la voz manifestada en G1-V1-P122.

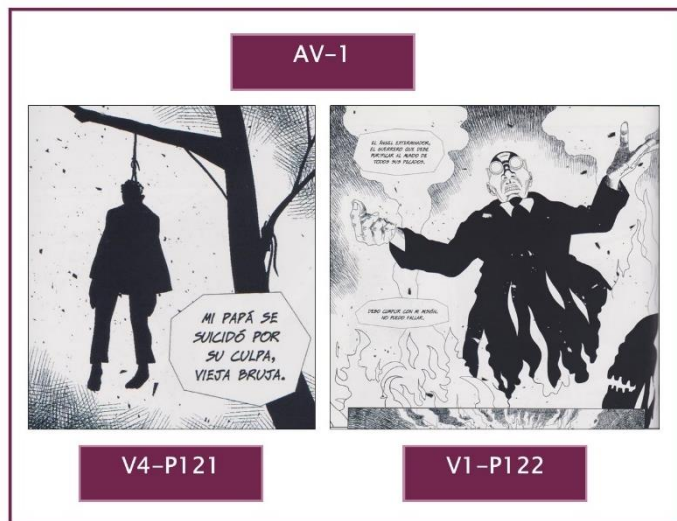
Si se tiene en cuenta la reiteración en la locución de G2-V1-P122, como se especifica en ZOOM 2- V1-P122, la relevancia de la **tarea** que atraviesa al personaje queda explícita entre los resquicios que lo determinan como un ser fragmentado que se encamina a la destrucción.



Las impactantes locuciones que pasan de la tercera a la primera persona gramatical inquietan profundamente al lector que no es consciente del origen de dichas voces. De esta manera, la disociación del personaje es extrema: es un ángel, incluso si es exterminador, no es un demonio. Es interesante detenerse por un momento en esta autodenominación, pues como ser angelical representa una conexión con una dimensión mística que suele estar ligada a Dios reconociendo sus mandatos. Por otro lado, es un guerrero y su misión está en el mundo terrenal. En esta instancia, debe ser preciso y certero en el cumplimiento de su tarea, aquella que termina de ser revelada en **V2-P122**, donde el **plano general** y el **contrapicado** muestran la cocina y el comedor familiar:



El hijo ha vengado la muerte de su padre llevando a la villana bruja a la hoguera. El hombre se erige entre el fuego, contempla la destrucción y ha adquirido nuevas identidades atravesadas por un único objetivo: la expiación. Las cenizas, como último rastro de existencia y símbolo de la destrucción flotan en el aire, como lo hacen la sangre en el disparo y las hojas del árbol del suicida (Ver AV-1):



El pasado y el presente convergen a partir de dos muertes violentas y traumáticas. El lado más siniestro de la condición humana se muestra en medio de la fragilidad de una familia marcada por la muerte y la violencia. Los lugares han adquirido un nuevo sentido, dada la presencia de un autodenominado ángel exterminador, que ha pasado por

diferentes instancias en P121 y P122: el hijo de un suicida, el acusador, el juez y verdugo de su madre, y el guerrero que debe cumplir con una misión punitiva. Todas estas identidades tienen un elemento en común: la maldad y la pulsión destructiva.

Despliegue

El horizonte que se ha vislumbrado a partir de la localización y el deletrero del **punto de ignición** conlleva la necesidad de transitar por otros lugares del texto donde éste se encuentra disgregado. Para este fin, el despliegue de esta parte del análisis se ha desarrollado a partir del siguiente subapartado, donde se presentarán la isotopías que, desde una perspectiva semántica, permitirán dilucidar el **sentido** de la lectura que se encuentra en juego en el **punto de ignición**.

3.2. Dispersión del punto ignición e isotopías

Este subapartado se encuentra dividido en cuatro partes que hacen referencia a las isotopías identificadas a partir del punto de ignición. La primera de ellas hace referencia al cuerpo de la madre, aquí adquiere relevancia el concepto de imago primordial³⁷ y otras observaciones emergentes en relación con la manera en que se representa el cuerpo femenino. El segundo subapartado se relaciona con el padre suicida y las implicaciones de dicha ausencia tanto en la configuración del personaje como en el relato; en este punto, toma relevancia las imágenes del abandono, la figura del padre y la función de la palabra simbólica, como la reiteración del simbolismo del árbol del suicida. En tercer lugar, la isotopía del psicópata deja visibles aquellos referentes del arte y el relato sagrado de la Biblia que tratan de la dualidad moral del ser y de qué manera el mal triunfa. La última isotopía corresponde al lugar donde convergen los elementos destacados anteriormente: el comedor familiar. Esta última parte, se configura como el hilo isotópico donde convergen las isotopías nombradas anteriormente.

3.2.1. En torno a los cuerpos femeninos

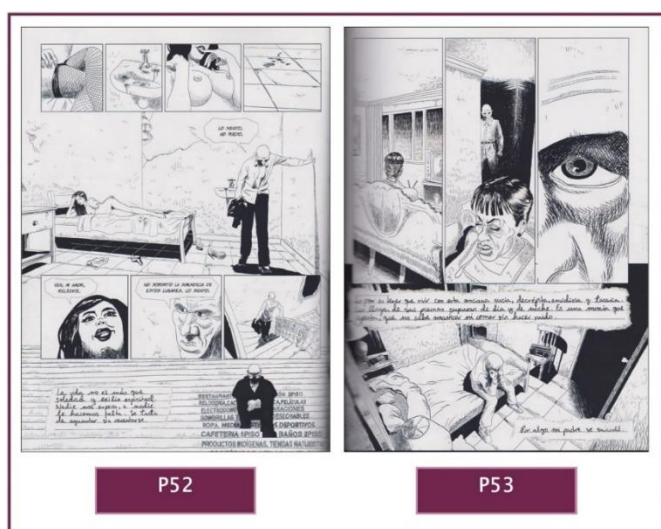
Uno de los elementos más impactantes de la lectura de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) es la apariencia de los cuerpos, lo que representan y la afectación que esto genera en el lector. El acto de violencia perpetrado por un hijo adulto hacia su madre y la manera en que el cuerpo de la mujer se muestra en cada viñeta, devienen el centro de la representación de un profundo conflicto que es fundamental en el desarrollo del relato y la experiencia de lectura. Con

³⁷ Se trata de un concepto utilizado por Jesús González Requena que se basa en una ampliación a la propuesta de Jacques Lacan en su teoría del estadio del espejo, donde habla de la imago del seno materno. Este aspecto será desarrollado con mayor profundidad en la medida en que se presente el análisis.

el fin de dilucidar la relevancia de esta isotopía de los cuerpos femeninos en el texto icónico-verbal, se han seleccionado unas significativas páginas en que la figura maternal aparece en relación en otra figura femenina muy particular.

Panorama

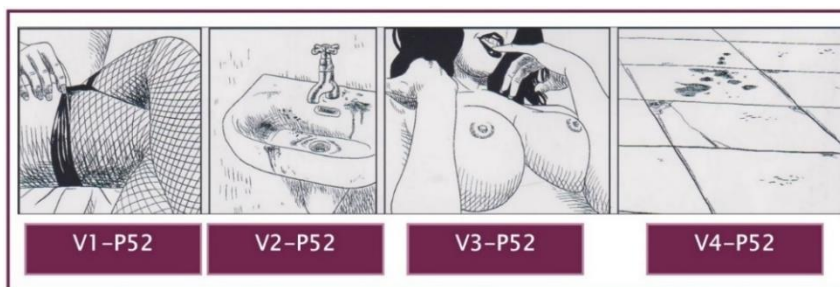
Un buen comienzo es la primera aparición de la figura materna dentro de un interesante montaje en las páginas contiguas P52 y P53:



Inmediatamente posterior a la imposibilidad del encuentro sexual entre Campo Elías y la prostituta, cuyo cuerpo desnudo y exhibido muestra la grandeza de sus senos y la oscuridad de su boca, cabello y genitales, se presenta a la anciana que, inmersa en el tejido, ignora la mirada de un hijo que una vez ingresa a su habitación manifiesta un pensamiento de odio y

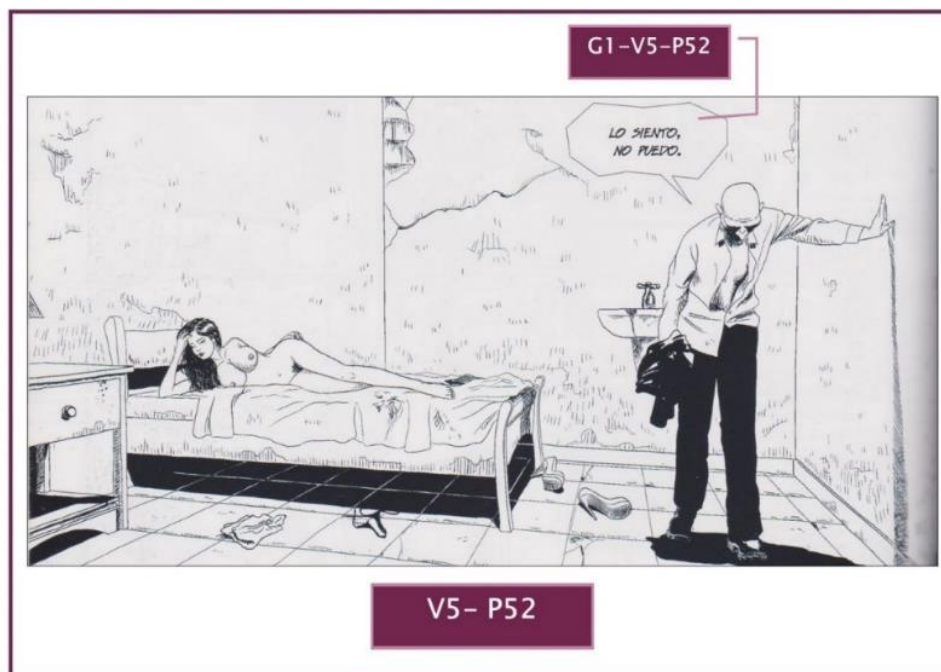
desprecio, estableciendo que todo lo que ve en su madre es la causa del suicidio del padre.

Enfoques



En la secuencia compuesta por cuatro viñetas se evidencia una alternancia: detalle en el cuerpo femenino (V1-P52)- detalle en el lugar (V2-P52)- detalle en el cuerpo femenino (V3-P52)-

detalle en el lugar (V4-P52). Es preciso prestar especial atención a la asociación entre lo femenino, la sexualidad y la suciedad que le impiden al personaje consumir el acto sexual en V5-P52.



La mirada del hombre fija en el suelo remite a V4-P52 y da cuenta del malestar que le genera la suciedad del lugar y el cuerpo femenino, específicamente el regazo y los senos que se muestran en V1-P53 y V3-P52 respectivamente. Esta visualización intermitente del cuerpo femenino y la suciedad del lugar involucra al lector desde la perspectiva del personaje que, finalmente, se muestra con el rostro oscurecido en las cuencas de los ojos en el *campo medio*³⁸ de V5-P52.

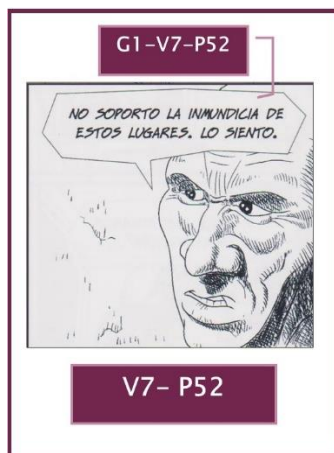
Ante el malestar del hombre, la mujer insiste a través de la locución de G1-V6-P52, donde se destaca el uso de palabras cariñosas que se vinculan al *contrapicado* que se aplica al rostro de la prostituta enmarcado en *primer plano* (Ver V6-P52).

³⁸ Para una definición: "*Campo medio* (C.M.): marco en el que la acción se sitúa en el centro de la atención, mientras que el ambiente queda relegado al papel de trasfondo". (Cassetti y Di Chio, 1991, p.87).



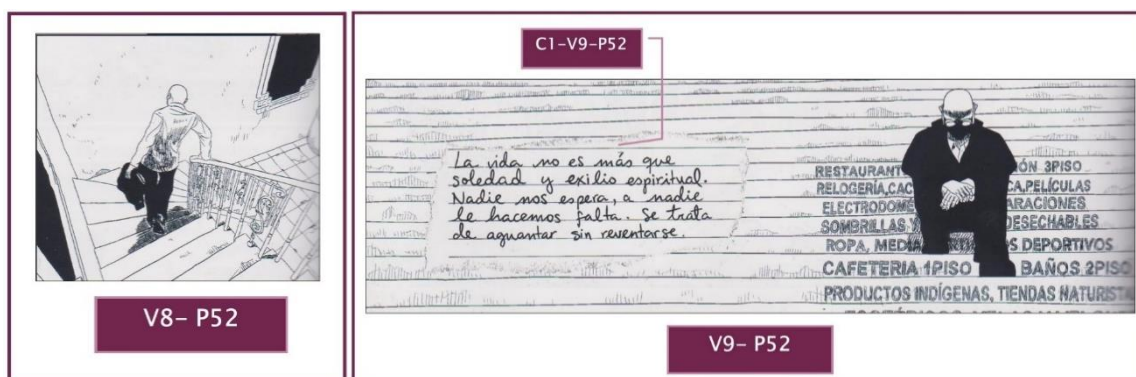
Los focos puestos en el regazo, los senos y el rostro de la mujer insinúan un acto vinculado a lo maternal: la lactancia. De esta manera, a través de los elementos semióticos ofrecidos por los trazos del dibujo y la perspectiva, surge la imagen de una mujer prostituida representando lo maternal.

Así, el rechazo a la figura maternal por parte de Campo Elías queda representado en la asociación que se hace entre la imago de la madre con la prostituta. Además de generar repulsión en Campo Elías, la situación en que se encuentra el personaje desemboca en una expresión de tristeza en **V7-P52**, donde los ojos se hacen visibles y presentan un brillo, mientras que la boca del hombre muestra unos dientes que no se han dibujado con claridad, lo que contrasta fuertemente con la dentadura de la mujer en **V6-P52**.



Se aprecia entonces el rostro de un anciano. No obstante, la tristeza e indefensión del hombre es equiparable a la de un infante. De esta manera, la ambigüedad entre el infante que no se alimenta y el adulto que luce envejecido y desnutrido se hace patente. Por otro lado, la relación entre el sexo y la lactancia quedan equiparadas como una imposibilidad del personaje, a la vez que supone la semejanza entre la madre de Campo Elías y la prostituta, como se verá desarrollado en el despliegue de esta isotopía.

Como consecuencia, queda la inquietud sobre lo expresado en **G1-V7-P52**. Probablemente la "inmundicia" del lugar no sea el único motivo que le impida a Campo Elías relacionarse con las mujeres por medio del sexo, pues el hecho de buscar a una prostituta, en ausencia de una esposa o una novia, se vincula con la necesidad de huir en **V8-P52** y la soledad y abandono en que se termina el personaje en **V9-P52**.



La profunda sensación que el personaje define como “exilio espiritual” en C1-V9-P52 da cuenta de una marcada ausencia que muestra al personaje en el eje de la carencia: “Nadie nos espera, a nadie le hacemos falta”. (C1-V9-P52). La cuestión para el lector es clara: ¿Entonces quién esa mujer que espera en Campo Elías en el apartamento y le reclama por llegar tarde? ¿Si vive con su madre por qué se siente tan solo? Adicionalmente, ¿qué hay en esos cuerpos femeninos y maternos que tanto atormentan a este hombre?

Despliegue

Las inquietudes presentadas pueden comenzar a despejarse a través de la clave entre la figura maternal y los focos visuales puestos en determinadas partes del cuerpo de la prostituta a través de unos encuadres bastante significativos.

En primera instancia, fue necesario apelar a un elemento fundamental del registro imaginario que se encuentra distorsionado en las primeras siete viñetas de P52: la *imago*³⁹ primordial.

Teniendo en cuenta las valiosas observaciones del psicoanalista René Spitz (1965), quien destacó el hecho de la fijación de la mirada del bebé en el rostro de la madre mientras es amamantado y con base en los aportes de Jacques Lacan (1953) específicamente en lo relacionado

³⁹ Para una definición de este término desde el psicoanálisis: “Prototipo inconsciente de personajes que orienta electivamente la forma en que el sujeto aprende de los demás; se elabora a partir de las primeras relaciones intersubjetivas reales y fantaseadas con el ambiente familiar”. (Laplanche y Pontalis, 2004, p.191).

con el “yo conciencia”, el académico Jesús González Requena reitera la importancia de la **imago primordial** que emerge a partir de dicha imagen maternal en el acto nutricional de la lactancia y que se considera primordial⁴⁰ en la medida en que: “[...] al introducir la primera forma reconocible, permite que el yo se vea, así mismo, en ella, sin todavía ser capaz de concebirse de ella diferenciado”. (González, 2010, p.16). Adicionalmente, este autor destaca la importancia de la **imago primordial** dentro del paradigma del placer, al destacar la relación que guarda con lo que Sigmund Freud denominó *autoerotismo* y que se entiende de esta manera, dado que en esa fase el yo no se asumen aún como disociado de la madre. (González, 2012).

Al tener en cuenta los elementos implicados en el acto de la lactancia con relación a la **imago primordial**, el rechazo de Campo Elías hacia el cuerpo femenino surge como representación de algún trauma que ha trascendido hasta la vida adulta de este personaje que se muestra desnutrido y expresa constantemente sentirse exiliado, es decir, imposibilitado para reconocerse en los demás. Es así, como la imago primordial en Campo Elías, más allá de generar un halo que le permita cubrir el fondo de lo real, repercute en las relaciones intersubjetivas del personaje con todo aquello que se relaciona con lo maternal.

De esta manera, el montaje de P52 seguido de P53, genera la inquietud en el lector desde la distorsión de la **imago primordial**, que empieza a desplegarse dada una de las resonancias enunciativas de la novela escrita que se encuentra en la discusión previa al matricidio:

- Grandísima puta, ¿por qué cree usted que se mató mi papá?
- Eso no fue verdad, eran chismes...
- ¿Usted me cree idiota? Todo el pueblo sabía menos nosotros. Después crecí escuchando a mis espaldas: «Pobrecito, el papá se mató por un lío de cuernos» Y usted siguió con su vida tan campante, como si nada.
- No fue así, yo sufrí mucho...
- No venga aquí con cuentos. Usted me ha hecho la vida imposible. (Mendoza, 2002, p. 268).

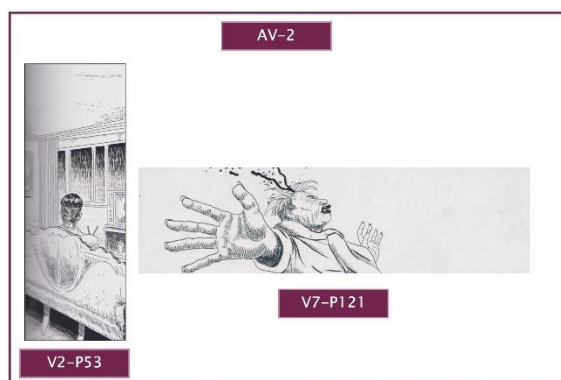
⁴⁰ González Requena (2010) hace referencia a la imago del seno materno de Lacan, sin embargo, considera que hay una limitación en esa categoría. Teniendo en cuenta la observación de Spitz, el bebé también mira el rostro materno, escucha la voz de la madre, por lo que hablar exclusivamente del seno materno resulta limitante.

La primera caracterización de la madre por parte de Campo Elías se centra en los dos adjetivos “Grandísima puta”. Esto se reitera ampliamente en el montaje de las páginas en que P52 mostrando a la prostituta, precede la primera aparición de la madre en la novela gráfica en P53. De esta manera mirar a la prostituta es mirar a la madre.

Ahora bien, ¿qué puede implicar que Campo Elías no quiera tener contacto con el cuerpo femenino? Como se podía apreciar en el punto de ignición, el hombre evitaba a toda costa el contacto visual y la interlocución con su madre, siendo ésta la mujer a la que trata con mayor agresividad. Si se tiene en cuenta el fragmento de la novela escrita, el sentido del enunciado: “Usted me ha hecho la vida imposible”, se encuentra el fundamento el talante misógino de Campo Elías, como un hecho que tiene un su origen en aquel cuerpo femenino que debió ser parte de su proceso de reconocimiento y conciencia como un “yo-placer”, que, adicionalmente se vincula a la “impureza” de la madre infiel, para desembocar en la imposibilidad de relacionamiento sexual de Campo Elías con las mujeres.

Sin embargo, no es este el único valor simbólico que adquiere el cuerpo femenino en la novela gráfica, pues en P53, página de la primera aparición de la madre, la cabeza y la boca adquieren centralidad en el marco de un actividad específica: el tejido.

En V1-P53 se involucra nuevamente al lector desde la perspectiva del personaje. La oscurecida cabeza de la mujer sobresale en la composición de V2-P53 y focaliza la mirada de quien lee.



En esa composición es posible identificar la figura donde desemboca la pulsión de muerte⁴¹ del personaje: la cabeza de la madre (Ver AV-2).

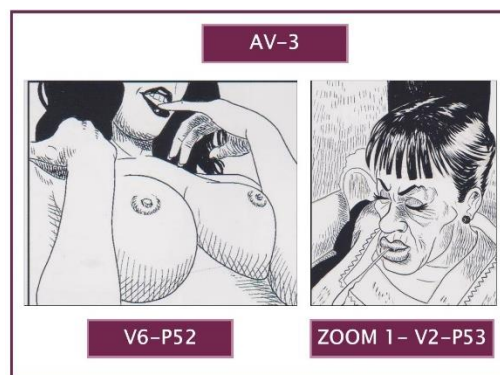
La contemplación de esa parte del cuerpo de la madre adquiere un sentido más específico al destacar la importancia de las agujas de tejido que

⁴¹ Una anotación importante desde el psicoanálisis: “Sobre la base de consideraciones teóricas, apoyadas por la biología, suponemos una pulsión de muerte, encargada de reconducir al ser vivo orgánico al estado inerte”. (Freud, 1992, p.41).

sostiene la mujer: la acción del tejido implica elegir los hilos, enlazar, crear entramados. De esta manera, se establece una relación analógica entre tejer y construir discurso, que se destaca en el énfasis de la mujer puesto en la tonalidad negra de su boca en V7-P121. La cabeza representa el inicio de dicha actividad lingüística y la boca el órgano articulador y fonador que permite la realización del discurso. En ese mismo sentido, los actos de lengua ejercidos por la figura materna se convierten en el detonante para que Campo Elías asesine a su madre, y se vincula con la persistencia del recuerdo del padre desde la novela escrita a través de las habladuras de la gente: “[...] crecí escuchando a mis espaldas: «Pobrecito, el papá se mató por un lío de cuernos»” (Mendoza, 2002, p. 268).

No obstante, el énfasis en la boca no se limita a la construcción del discurso y se despliega, nuevamente, hacia un sentido sexual en que la imagen de la prostituta se relaciona con la imagen maternal (Ver AV-3).

Se trata de dos viñetas que, pese al contraste en la edad de las mujeres, comparten un mismo gesto: la introducción de algo en la boca. En la prostituta (Ver V6-P52) se muestra el alto grado de agresividad al mostrarse el dedo meñique entre los dientes de una

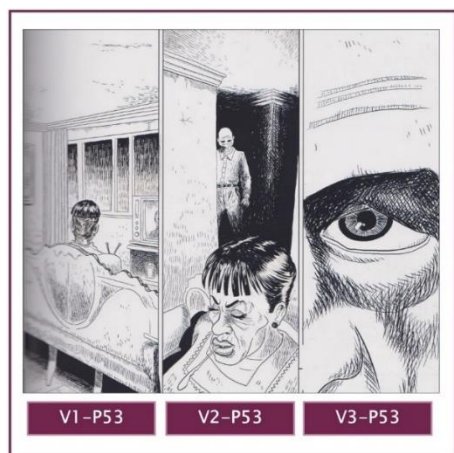


boca densamente pintada de negro, mientras que en la madre (ZOOM 1-V2-P53), son los prominentes labios los que sostienen la aguja. En las dos viñetas hay ausencia de miradas, pues el cuerpo de la prostituta se encuadra desde la boca hasta el pecho y la madre tiene los ojos cerrados. No obstante, la relación dada por las bocas genera en el lector una polivalencia que se muestra recurrente en el relato:

La boca es el órgano más arcaico de desarrollo ontogénico. La boca es un orificio del rostro que nos sugiere la oralidad, nos retrotrae al primer estadio de la impulsión caníbal, cuando la ingestión alimentaria y el deseo erótico se confundían. La boca es símbolo de la potencia creadora (el verbo) y destructora (devora, desagarra, traga...).” (Cortés, 1997, p. 69).

La boca en relación con la oralidad, la nutrición y la sexualidad, con su potencia creadora y destructiva, es una de las figuras centrales en el relato de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018). Puesta en el cuerpo femenino, la boca adquiere un carácter amenazante a partir de la perspectiva de Campo Elías, que es, en gran parte, el lugar de enunciación que le brinda al lector a través de los enfoques en las viñetas.

En este sentido, las figuras femeninas adquieren un matiz perverso y amenazante para el hombre: a través de la prostituta queda expuesto el temor de Campo Elías a la devoración a través del acto sexual, mientras que la madre que representa la potencia creadora del verbo deviene la figura que desencadena la **pulsión de muerte** en Campo Elías, como se muestra en **V2-P53** y **V3-P53**.

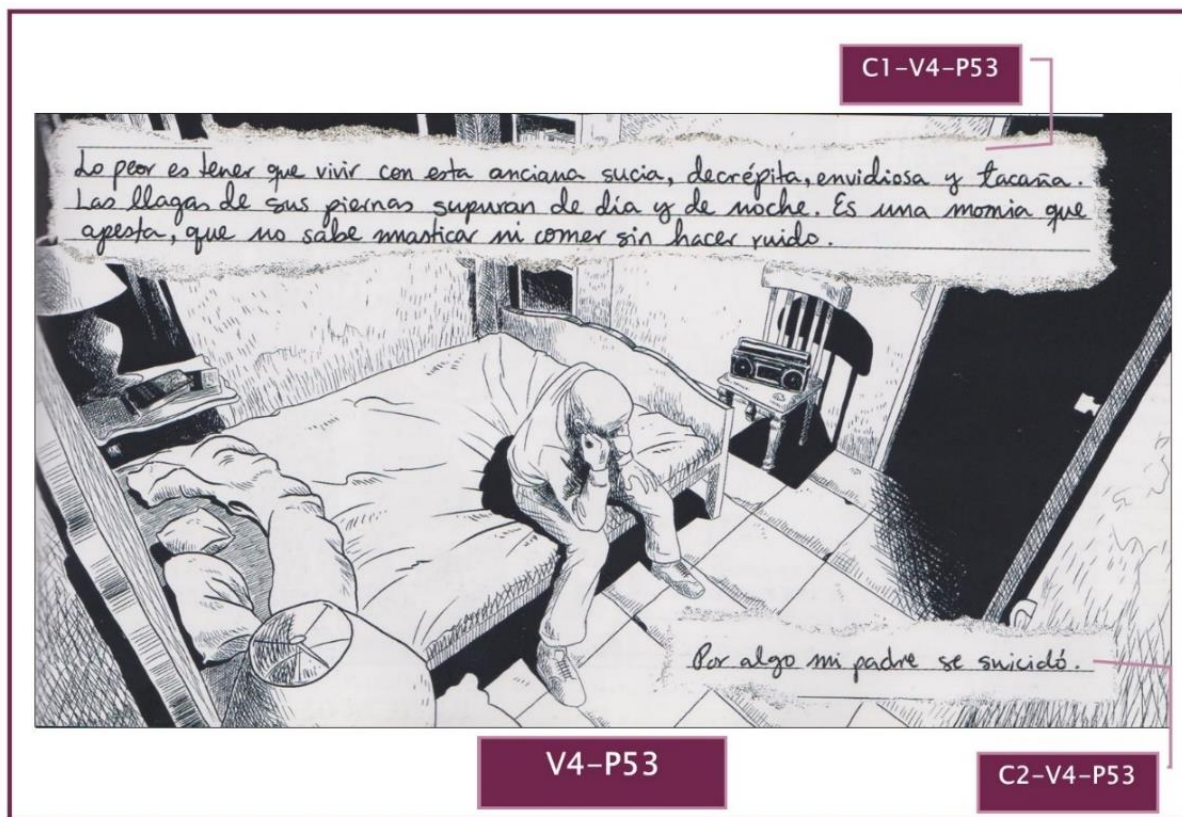


El **primerísimo plano** en el ojo del personaje que observa sin ser observado (Ver **V3.P53**), establece como objetivo la cabeza de la madre. Campo Elías la observa detenida y profundamente, haciendo de esta imagen maternal uno de los motivos más profundos para la dificultad que tuvo al crecer sin padre y con una madre que representaba todo lo opuesto al placer que debiera proporcionar la **imago primordial** como elemento obturador

del caos de lo **real**: ver a la madre es ver en el rostro de las mujeres la traición, la infidelidad y el hombre que se autodestruye por este motivo.

Si la madre es el origen de todo lo que le ha hecho imposible la vida a Campo Elías, resulta visible para los ojos del lector la desnutrición del personaje desde varias instancias: se trata de un hombre que probablemente no fue amamantado con amor, hijo de un hombre traicionado y suicida, visualmente es una imagen cadavérica que no tiene descendencia ni vínculos emocionales con nadie. Es este el Campo Elías que se ha dibujado en la novela gráfica y que impacta la mirada del lector. Adicionalmente, el rechazo a la suciedad es también un símbolo del

miedo al abandono por parte de un hombre que sigue siendo el niño que solo se alimenta del resentimiento, y que no puede evitar la recriminación enfocada en el cuerpo femenino y maternal que ahora ve envejecido y deteriorado (Ver V4-P53):



El cierre de P52 y P53 guarda una estrecha relación de semejanza visual y reiteración en el relato: se observa al hombre en soledad y los pensamientos escritos en el diario personal como un acto reflexivo que, como bien se dice en la novela escrita: “[...] certifica la inmensa soledad de quien lo escribe” (Mendoza, 2002, p. 117). Para el lector el peso de la narración contenida en C1-V4-P53 recae sobre la imagen de la madre en el tormento que significa la presencia de su cuerpo descomponiéndose y la referencia a un ser monstruoso como lo es la “momia” en una actitud devoradora que se manifiesta en los ruidos al comer.

De esta manera, el lector se ve confrontado a lo real de la violencia de las palabras de Campo Elías dirigidas hacia su madre, y si bien en la novela gráfica no se dice de manera explícita

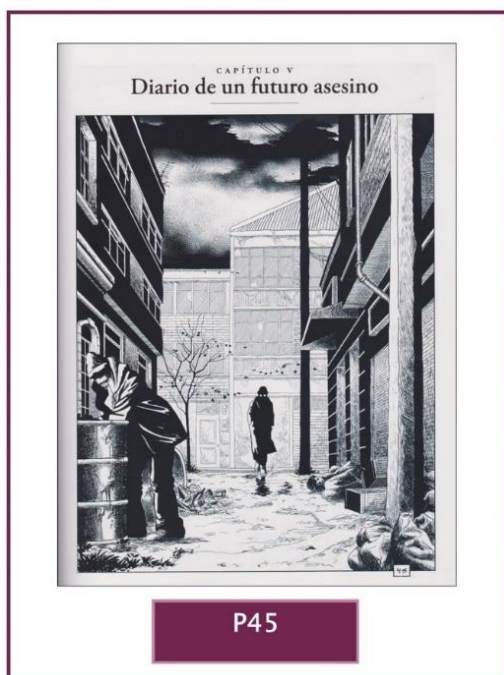
el motivo por el cual Campo Elías culpa a su madre por el suicidio de su padre, el montaje de las páginas analizadas da cuenta de la proximidad entre madre y prostituta a través del tema de la sexualidad. No obstante, la suciedad que tanto se manifiesta en el cuarto de la prostituta en P52 y la descripción del cuerpo de la madre en P53, continúa desplegándose en aquella figura paternal como se desarrollará a continuación.

3.2.2. La renuncia del padre

Es este un elemento tan determinante como el cuerpo materno y deviene uno de los fundamentos para establecer que este relato inicia y se desarrolla a través del **eje de carencia** del personaje. Tras el impactante hallazgo de la **enunciación de la infancia** que surge del encuentro de Campo Elías con la prostituta seguido de la primera aparición de la figura materna, la tan reiterada ausencia del padre cobra importancia y se vincula a las grandes dificultades del personaje que se encuentra inmerso en los pensamientos de soledad y la falta de sentido en su vida.

Panorama

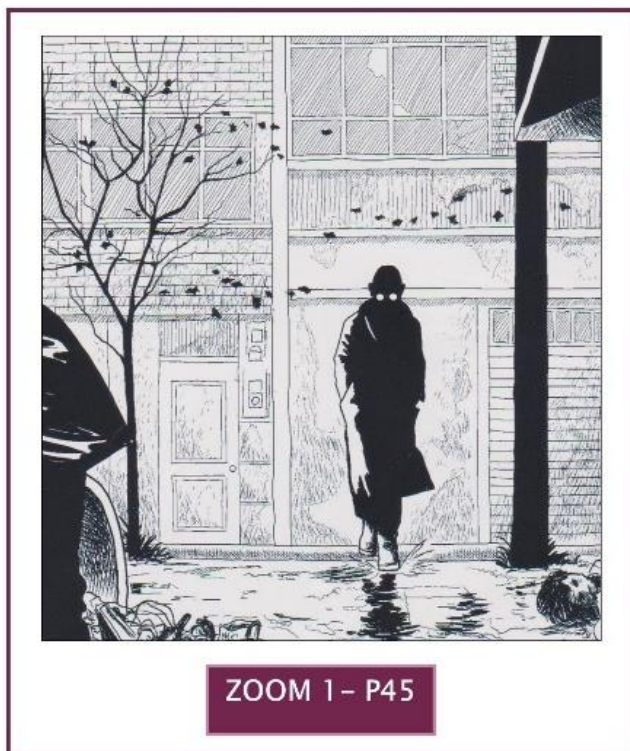
Un árbol muy especial, deshojado y densamente negro, trae el recuerdo de un padre suicida que ha dejado a un hijo sin rumbo que deambula por las calles de una degradada ciudad (Ver P45) y termina su recorrido sentado frente al altar de una iglesia (Ver P61).



Las páginas que se han seleccionado para el desarrollo de la **isotopía del padre**, son ciertamente significativas: en **P45**, la primera aparición de Campo Elías bajo el título “CAPÍTULO V: Diario de un futuro asesino” muestra desde el principio al hombre sombrío que divaga por lo callejones dejando en el fondo al árbol que está perdiendo sus últimas hojas. Por otro lado, en **P61**, este mismo hombre que se muestra como sombra ingresa a la iglesia donde sobresalen las ramas del árbol que enmarcan la primera viñeta de esta página, y la conversación con el cura.

Enfoques

La densa oscuridad de la sombra del futuro asesino, Campo Elías Delgado, aparece en medio de un entorno urbano cubierto por un cielo tenebroso. Entre todos los elementos allí presentes, la recurrente figura del árbol impacta al lector, especialmente porque se vincula con la presencia del hombre cadavérico representando la llegada de la muerte (Ver **ZOOM 1-P45**).



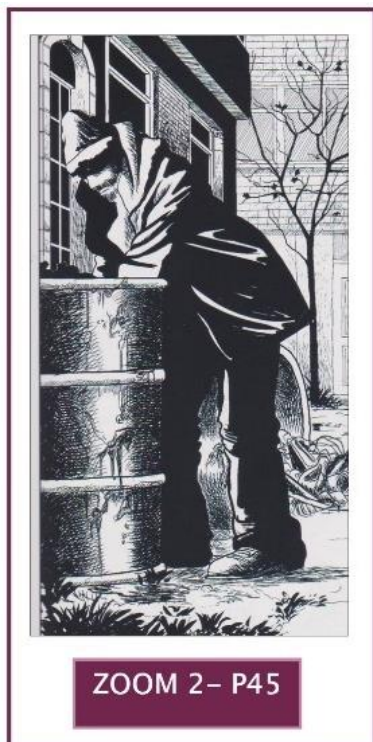
El simbolismo del árbol en tanto naturaleza y ciclo vital que incluye a la muerte⁴², se prolonga en dirección al futuro (derecha) a través de las hojas negras que se desprenden y son llevadas por el viento en ZOOM 1 - P45. Una vez más la representación de la escasez impacta la mirada de quien lee a través del negro y recto tronco caracterizado por la excesiva delgadez que se prolonga hasta las ramas que se van quedando sin follaje. Este árbol, tan significativo en el relato de la novela gráfica y a nivel simbólico, muestra de manera

determinante la degradación de lo biológico en medio del hostil e infértil ambiente urbano a través de un interesante hecho: el árbol puede crecer en medio del asfalto, sin embargo, no se muestra como una figura resistente y bien nutrida. En esa medida, el árbol representa la fragilidad de la vida que antecede los pasos de un futuro asesino y se relaciona con la misma experiencia vital de Campo Elías quien, carente de un padre y de una madre amorosa, ha llegado a la madurez de la edad adulta cubierto por la sombra de sus recuerdos de infancia- como se desarrolló en la experiencia de la lactancia- y de otra etapa de su vida que se encuentra muy cercana a la niñez y se manifiesta en la memoria visual del suicidio del padre.

⁴² El árbol en tanto símbolo es contenedor de diversos significados que, si bien varían según las culturas, atiende a una significación que en la iconografía se destaca por la siguiente representación: “[...] el árbol de vida (o el lado lunar del árbol doble o triple) se representa florido; el de muerte (o de la ciencia, o su aspecto), seco y con señales de fuego (Cirlot, 1992, p.80).

De esta manera, el sombrío Campo Elías como figura central en P45, además de estar precedido por el árbol se encuentra en el medio de dos figuras determinantes: la primera y más notoria es la del vagabundo, la segunda y más difícil de identificar es el niño arrojado en el suelo. Para comenzar con el análisis de estas figuras se ha realizado un segundo acercamiento a P45 (Ver ZOOM 2-P45).

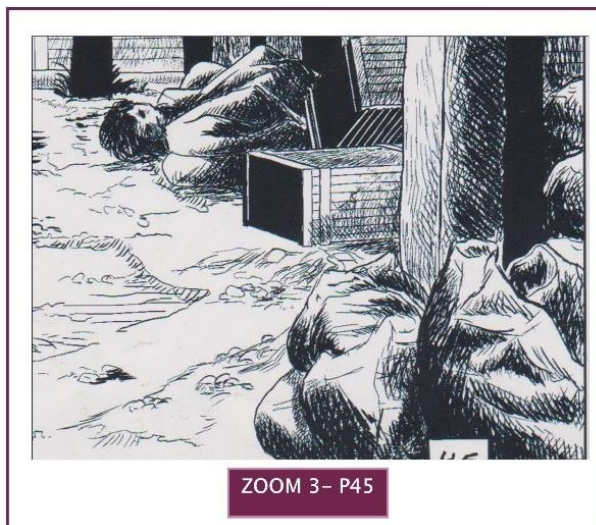
Esta figura masculina que emerge en el lado izquierdo de P45 hace parte de un interesante



efecto narrativo que se da a partir de la composición de la página, e involucra la modalidad de lectura occidental puesta en relación con la temporalidad del relato: el vagabundo en el pasado (a la izquierda), como la figura de mayor tamaño y cercanía en el encuadre, llama la atención del lector por su gran semejanza con Campo Elías. Se trata del hombre adulto –valga la redundancia– con los ojos y el cuerpo cubiertos de negro, en una incesante búsqueda que se muestra en el acto de divagar: son hombres solitarios, sin vínculos afectivos, cuyos pasos son guiados por el hambre o, sí se quiere, por la necesidad de saciar sus carencias. En esta portada del “CAPÍTULO V: Diario de un futuro asesino”, la convergencia de los tiempos es crucial, especialmente por su ruptura en términos lógicos y lineales, pues el hecho de que el

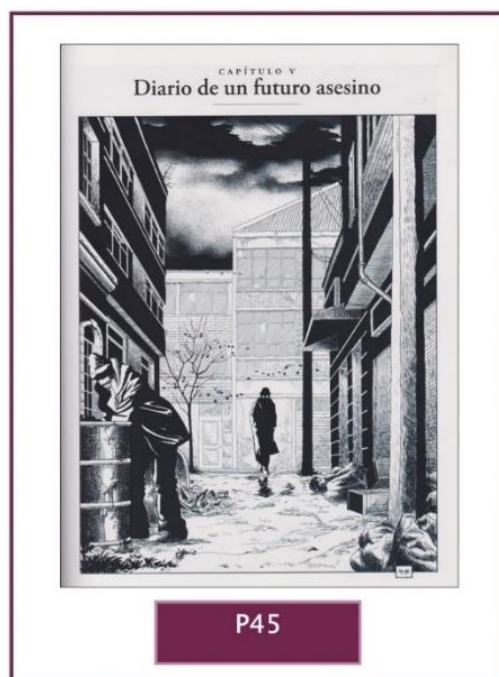
vagabundo aparezca en el costado izquierdo de P45 a manera de imagen masculina inicial, resulta inquietante a partir de la ubicación de la figura infantil en el cuadro (Ver ZOOM 3-P45).

Se muestra así al hijo abandonado representado en este dibujo del niño acostado en el suelo en posición fetal. La inquietud y, sobre todo, la incomodidad para el lector no podría ser para menos, pues esta imagen de la infancia presenta la figura infantil en semejanza visual con la basura que hay en el suelo. Esta imagen que queda en el fondo y se muestra en un menor tamaño que la de Campo

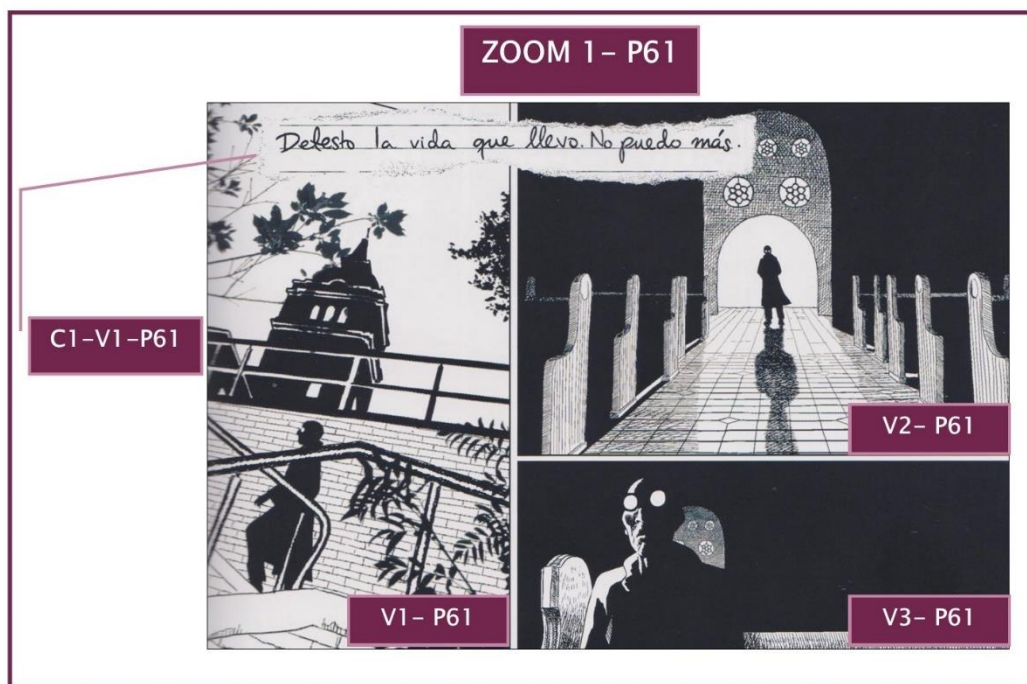


Elías y el vagabundo, ofrece otra pauta de lectura dada por la profundidad de esta composición (Ver P45).

Desde la imagen más lejana hasta la más cercana, se visualizan progresivamente: el árbol deshojado, Campo Elías, la figura infantil y el vagabundo. De esta manera, el lugar de enunciación otorgado al lector se encuentra determinado por un ligero **contrapicado** en que la figura más oscura se aproxima amenazante, mientras que las imágenes que la rodean dan cuenta del trasfondo de la historia de vida del personaje y su actual situación divagante. Esta imagen del asesino que comienza a configurarse es testimonio y a la vez advertencia de la gestación del futuro homicida que pasea por las callejones más sucios de la ciudad.



Es así como se narra la cotidianidad de Campo Elías en las páginas posteriores donde se destaca la sensación constante de soledad y abandono que termina con una desesperada visita al templo católico (Ver ZOOM 1-P61):

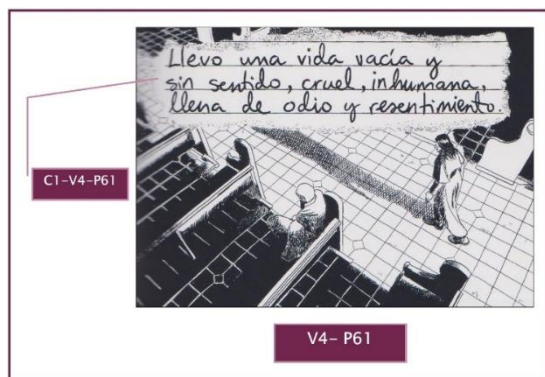


El disgusto por vida actual se reitera en la escritura en el fragmento del diario personal contenido en C1-V1-P61. En estas tres primeras viñetas que se muestran en ZOOM 1-P61 el hombre-sombra sigue tomando importancia en el relato y afectando al lector al confrontarlo con la inquietud que genera esa figura masculina tan oscura.

En V1-P61 mediante el contrapicado se aprecian figuras y actos determinantes: el árbol, esta vez mostrando unas saludables hojas al lado de algunas ramas deshojadas, y la elevada casa de Dios, a la que Campo Elías debe acceder a través de la rampa. En V2-P61 el plano general muestra nuevamente la llegada de la sombra como se representaba en P45. Sin embargo, en esta composición prima la grande puerta en forma de arco por donde ingresa la potente luz blanca que permite vislumbrar la sombra de Campo Elías proyectada en el suelo notablemente estirada hasta el límite de la viñeta, y las sillas vacías organizadas de forma paralela frente al altar. En términos de la perspectiva el ligero contrapicado ofrece un primer dato sobre la enunciación de la infancia reiterada, en esta ocasión, en la casa vacía de un padre celestial.

Sin embargo, en **V3- P61** donde se visualiza a Campo Elías sentado en la banca, se presenta un **picado** en que la figura de este hombre se muestra levemente iluminada en la parte izquierda. Además de lo anterior, resulta llamativo que en este encuadre la figura del hombre no esté centrada y que se muestre más del 50% del espacio de la viñeta en negro. Se muestra entonces al hijo que ingresa a la casa de un padre invisible y silente.

En **C1-V4-P61** Campo Elías reitera el sentimiento de soledad, la falta de sentido que tiene

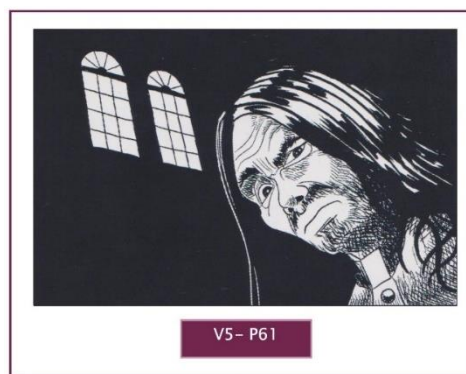


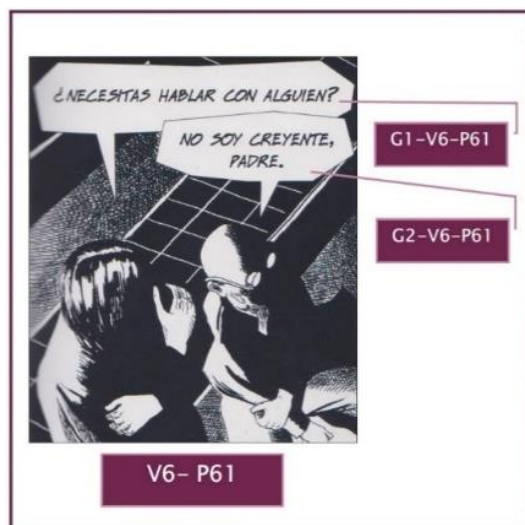
su vida y el desgaste de una existencia marcada por el odio, la crueldad y el rencor. Entretanto se muestra, en ese mismo espacio de **V4-P61**, la llegada del cura sobre el iluminado piso. Se trata de una figura blanca a excepción de su larga cabellera negra. A través de un **picado** estas figuras masculinas lucen distantes, el lugar de enunciación

al interior de la iglesia, remite a una perspectiva celestial. El lector obtiene así una mirada sobre los actos presentados manteniendo la distancia de que proporcionaría un narrador extradiegético.

Continuando con la secuencia, en el **primer plano** de **V5-P61** se muestra el rostro del cura a través del **contrapicado**. El lector pasa así de la esfera celestial a la enunciación de la infancia y al eje de la acción desde la perspectiva de Campo Elías.

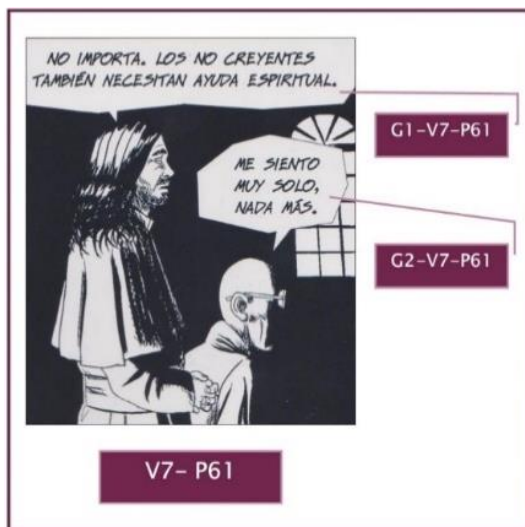
La oscuridad retorna en el interior del templo, mientras que el rostro del cura, muy semejante al de Jesús Cristo, muestra una expresión entre desconcierto y miedo al percatarse de la presencia de Campo Elías sentado en la banca. Finalmente, el clérigo inicia el diálogo con el perturbado hombre mediante de la pregunta clave de **G1-V6-P61**.





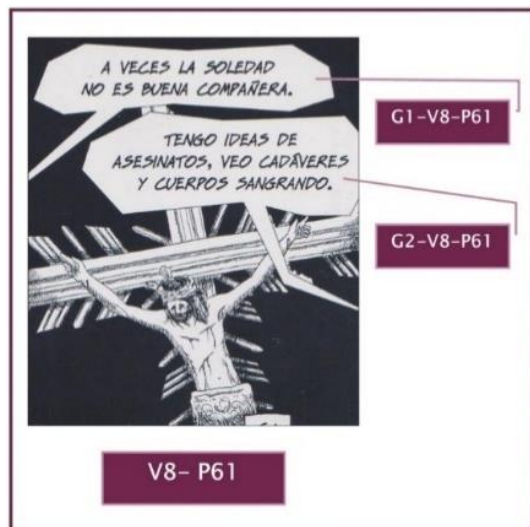
A través del picado se hacen visibles dos figuras masculinas: el padre de pie y Campo Elías sentado. Lo anterior es interesante porque dicho elemento de la comunicación no verbal muestra una imagen bastante impactante: una figura paternal cruzada de brazos que, estando de pie, se muestra superior a un hijo adulto que detiene su brazo derecho con la mano izquierda como manifestación de reserva y desconfianza. De esta manera, la locución de Campo Elías en G2-V6-P61 es determinante porque vincula la imposibilidad de la fe en Dios con la desconfianza hacia la figura paterna. Sin embargo, es bastante llamativo que Campo Elías use la palabra “padre” y permanezca en el templo. Esto inquieta al lector pues: ¿qué hace una persona no creyente en la iglesia refiriéndose a un cura como “padre”?

Pese a la réplica de Campo Elías en G2-V6-P61, el cura demuestra una mayor apertura al diálogo en V7-P61 al mencionar que tanto los creyentes como los no creyentes necesitan ayuda espiritual (Ver G1-V7-P61). Campo Elías finalmente comunica a otro personaje el sentimiento de soledad que lo invade en G2-V7-P61.



La sombra se apodera del rostro de este hombre cadavérico que pronuncia las palabras que dan cuenta de su soledad mientras mira hacia el altar, de la misma manera que lo hace el cura. La dirección de las miradas de estos personajes hacia la derecha, se vinculan a la viñeta siguiente, es decir, V7-P61 donde se muestra como figura central al hijo de Dios que fue sacrificado por el perdón de los pecados de la humanidad. La oscuridad sigue presente en el fondo de esta composición, mientras que la cruz rodeada de

diversas estacas muestra la delgada, frágil y maltratada figura de un hijo adulto con corona de espinas. Un hecho impactante deja perplejo al lector: Campo Elías fue a la casa del padre y en ella encontró, como centro de todo, el cuerpo de un hijo sacrificado y violentado.



La imagen del hijo (Ver V8-P61) reitera en el abandono del padre. De Cristo solo ha quedado la imagen del sufrimiento para los mortales y, en esa medida, la icónica imagen de la crucifixión⁴³ deviene la representación de un padre invisible y silente que ha dejado a su hijo solo en medio de la bárbara violencia humana. En lo que respecta a la instancia verbal- escrita, la locución del cura en G1-V8-P61

resulta insuficiente, pues solo reitera la sensación de malestar que genera la soledad en Campo Elías. De otra parte, la locución de este último personaje en G2-V8-P6, donde se destacan las referencia al asesinato, los cadáveres y los cuerpos sangrando, repercute sobre el cuerpo crucificado de un hijo torturado.

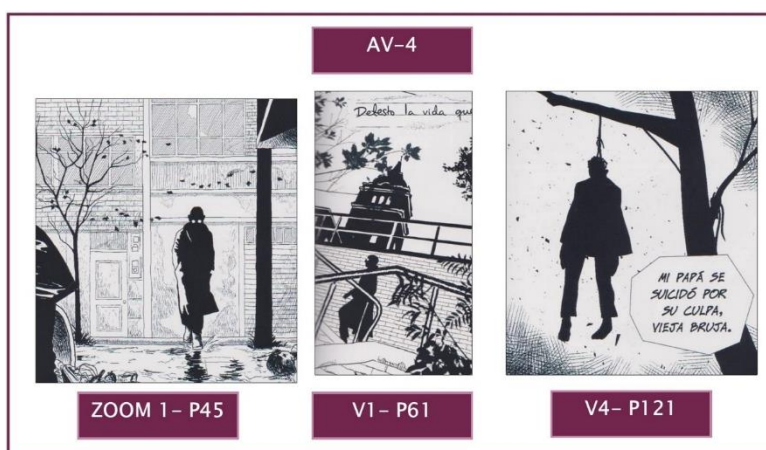
Es definitivamente impactante este encuentro con real de la muerte, la violencia y el abandono, en que muchas infancias terminan desechadas dejando como último rastro al adulto cadavérico y lleno de carencias que, pese a no creer en Dios, termina desahogándose en una iglesia con un cura. Quedan así planteados varios problemas que se generan a partir de la ausencia paterna y que se despliegan como la base sobre la cual comienza a prefigurarse el asesino.

⁴³ La cruz cristiana en tanto símbolo “[...] se ofrece como una derivación dramática, como una inversión del árbol de la vida paradisiaco”. (Ciriot, 1992, p. 154). Adicionalmente, al estar ubicada en el altar se encuentra “[...] Situada en el centro místico del cosmos, es el puente o la escalera por los que las almas suben hacia Dios”. (Ciriot, 1992, p. 154). De esta manera, la cruz remite al árbol del suicida y reitera la relación entre lo terrenal y lo celestial.

Despliegue

¿Cómo no sentir la tristeza del abandono y la cercanía de la muerte con estas figuras dibujadas en P45? ¿Seres humanos que deambulan como sombras y un niño que está botado en el suelo como un desecho? ¿Toda una religión que adora a Dios poniendo sobre el altar al hijo sacrificado y ensangrentado?

La exhibición de las figuras del hijo infante abandonado y el hijo adulto violentado tienen por trasfondo una misma situación de base: la ausencia del padre. De esta manera, a través del lenguaje visual se ha identificado una asociación en que la presencia del padre se apodera constantemente de la figura del hijo (Ver AV-4):



Relacionado con el valor simbólico del templo católico como la casa del padre celestial, se observa que **ZOOM 1-P45**, **V1-P61** y **V4-P121** comparten por lo menos tres elementos: la tonalidad negra en las figuras masculinas, la vegetación y el **contrapicado** en que se aprecian las imágenes paternas, esto último mucho más notorio en **V1-P61** y **V4-P121**. Con base en estas resonancias que se dan a nivel visual y narrativo, se encuentra en la sombra la reiteración del pasado en el presente a través de las representaciones paternas:

La sombra es la forma más antigua que toma la representación del alma, es la primera proyección narcisista; es también, en numerosas culturas, la forma que toma el alma de los muertos para obsesionar a los vivos o poseerlos. La sombra, junto con el reflejo en el agua, es la imagen más antigua que el hombre ha contemplado de sí mismo. (Cortés, p.98).

Es así como en el relato de *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) se muestra el arraigado al recuerdo de un padre suicida mediante la densidad del negro aplicado a la figura masculina del protagonista: el hombre es una sombra, una silueta que es contemplada por el lector desde la particular perspectiva del **contrapicado**. A este último respecto resulta interesante retomar unos fragmentos del texto literario que resultan iluminadores:

OCTUBRE 17: Tengo intacto el recuerdo de esa madrugada calurosa y polvorienta. Una vecina tocó el timbre de la casa y me dijo: – A su papá le pasó algo. Está en la plaza, vaya a ver.

Es difícil sospechar a los catorce años la inminencia de una desgracia familiar. Sin embargo, hubo un signo en la mirada de la mujer, una señal, un aviso cruel que parecía decir: acércate y comprueba tu destino cara a cara. Crucé corriendo las calles vacías del pueblo, ansioso, con ganas de enterarme de una vez por todas qué era lo que le había sucedido a mi padre. Cuando llegué a la plaza, ya un gentío de vecinos y conocidos estaba reunido alrededor de un árbol gigantesco, justo frente a la iglesia.

–No mires, Campo Elías– me dijo agarrándome de la camiseta y tapándome los ojos con sus manos.

– ¿Qué pasó? – pregunté.

–No te acerques, mi amor, vete– dijo ella.

Me solté a las malas, empujé esos cuerpos adultos que no me permitían avanzar y por fin alcancé la primera fila de curiosos que, con la cabeza levantada, contemplaban hacia arriba un espectáculo grotesco: el cadáver amoratado y con los ojos abiertos de un hombre que se bamboleaba con una soga al cuello. Era mi padre. Las primeras luces de la mañana atravesaban el follaje e iluminaban el lazo hundido entre los pliegues de la garganta.

–Hay que bajarlo. Que alguien consiga una escalera y un machete– gritó el sacerdote bajando las escalinatas de la iglesia.

Una beata comentó:

-No podemos enterrarlo en el cementerio. Los suicidas no tienen perdón de Dios. (Mendoza, 2002, p.126).

[...]

NOVIEMBRE 2: Hoy tuve una ocurrencia extraña, completamente fuera de lugar: estaba caminando por el centro de la ciudad, por la parte oriental, y de pronto, al pasar al frente de una iglesia, sentí la necesidad de entrar. No soy creyente y aborrezco las actitudes amaneradas y la hipocresía cobarde de los sacerdotes. Sin embargo, caminé hasta la puerta del templo e ingresé sin estar muy seguro de lo que estaba haciendo. No había nadie y la luz del atardecer se filtraban por unos vitrales redondos en la parte alta de la edificación, cerca al techo. Me senté en uno de los bancos y me quedé mirando el altar. Desde que era adolescente y estudiaba en mi pueblo no hacía algo semejante. Y toda mi vida se me vino encima sin darme tiempo para defenderme. Una vida vacía y sin sentido, cruel, inhumana, llena de odio y resentimiento. Bajé la cabeza y empecé a llorar como si fuera un niño indefenso. (Mendoza, 2002, p.137).

Hay en estos dos fragmentos, como en la composición de P45 y P61, una reiteración en torno al doloroso recuerdo paterno, y el reenvío a la experiencia adolescente que se manifiesta en el llanto infantil que queda tras la pérdida del padre. Es interesante ver esta resonancia que presenta desde el texto fílmico *Satanás* (Guerrero y Baiz, 2007):



En SF1 se reitera el **contrapicado** en el templo y la figura paterna que encarna el cura. Sentado en la banca y frente al sacerdote, Campo Elías parece ser más pequeño, como un infante. Lo impactante en esta escena se desencadena con el llanto *in off* del bebé que se escucha mientras se muestra el rostro afligido del protagonista de esta historia. En el **texto icónico-verbal** esta remisión a la infancia se realiza con el uso del **contrapicado**.

Se trata entonces de un relato que convoca al lector a entrar en la emotividad de los recuerdos de un hombre que se perfila como asesino. La ausencia del padre cubre al hijo en forma de sombra y se vincula a otra carencia: la ausencia de la palabra simbólica⁴⁴ que fundamenta la Ley para el hijo.

De esta manera, el padre ahorcado representa la renuncia de la figura paterna con la que debió contar Campo Elías cuando era un adolescente. La ausencia de la palabra simbólica se reitera en la soga que aprieta la garganta del cadáver del padre, mostrando la carencia del futuro asesino que no cuenta con un **padre simbólico** que le enuncie y transmita la norma que lo guíe. Teniendo en cuenta la función del padre como introductor y soporte de la ley que se enuncia y transmite a través de la palabra simbólica (González, 2002, p.19), este adolescente⁴⁵ se encuentra en un gran predicamento que lo lleva a divagar en medio de la búsqueda de la identidad y la tarea que le dé sentido a su vida.

Se encuentra así el lector con un protagonista que carece del **destinador** que lo reconozca como sujeto y le otorgue su tarea. Entonces, ¿qué pasa si este personaje no es un héroe guiado por el relato simbólico que debió ser proporcionado por el padre simbólico en tanto **destinador**? Se muestra la relación del abandono de Campo Elías con el vagabundo, el infante arrojado al suelo y Cristo, todos exhibiendo lo devastador de lo **real** de la muerte y la violencia. Sin embargo, en ese camino que va construyendo este asesino, se revela en el relato un hecho crucial: la ausencia del héroe y el protagonismo de un hombre que piensa recurrentemente en el asesinato, los cadáveres y los cuerpos sangrando.

⁴⁴ Tomando como base el Complejo de Edipo propuesto y desarrollado por Sigmund Freud, González Requena realiza la siguiente observación con respecto a lo real, el relato y padre simbólico: "Desde luego, el signo no puede aprehender lo real. Pero la palabra puede localizarlo, ceñirlo y desafiarlo. Tal es lo que da su sentido y valor a la tarea del padre simbólico". (p. 25, 2010).

⁴⁵ Campo Elías vio el cadáver de su padre durante su *adolescencia media*, una etapa de su desarrollo que: "Comprende de los 14 a los 17 años y se caracteriza, sobre todo, por conflictos familiares, debido a la relevancia que adquiere el grupo; es en esta época, cuando pueden iniciarse con más probabilidad las conductas de riesgo". (Güemes et al., 2017, p. 233). Se trata de un periodo crucial de la vida que será determinante en la construcción de este futuro asesino.

En esta medida, todas las imágenes que son ofrecidas desde la perspectiva de Campo Elías y el foco en sus experiencias de niñez y adolescencia, se vinculan a otros elementos que serán fundamentales para que este personaje divagante encuentre una identidad y una tarea que, fuera de la Ley que debió ser enunciada y transmitida por el padre simbólico, le serán reveladas a través del embate de lo **real**– que, además, no puede resistir debido a la fragilidad de la **imago primordial**– a través de un hecho que se manifiesta en los pensamientos destructivos del personaje que, lejano de lo heroico, se encamina por la locura :

Y es que cuando el héroe desaparece del universo de los relatos y el psicópata pasa a ocupar su lugar, la lógica misma de la psicopatía – su estructura esencialmente perversa– termina por alcanzar la enunciación misma. Y con ella, finalmente, a la posición que esta prefigura para su espectador. (González, 2006, p.257).

Es este el motivo por el cual la lectura de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) genera un alto grado de desconcierto en el lector, especialmente en las páginas que corresponden a la historia del protagonista Campo Elías Delgado.

El lector ve el relato desde la perspectiva de un hombre evidentemente afligido y violento, que no cuenta con una imago primordial que le permita reconocerse como sujeto de placer, y que, a su vez, se desliga de lo simbólico y de la prohibición paterna que debió presentarse con la palabra del padre que introduce y transmite la Ley.

De esta manera, en el siguiente subapartado se han seleccionado las páginas en que el siniestro psicópata cubierto por la sombra del padre, muestra un proceso de inserción en lo **real** y comienza a dejar de lado los sentimientos de soledad a partir de dos destructivas figuras: Mr. Hyde y el soldado.

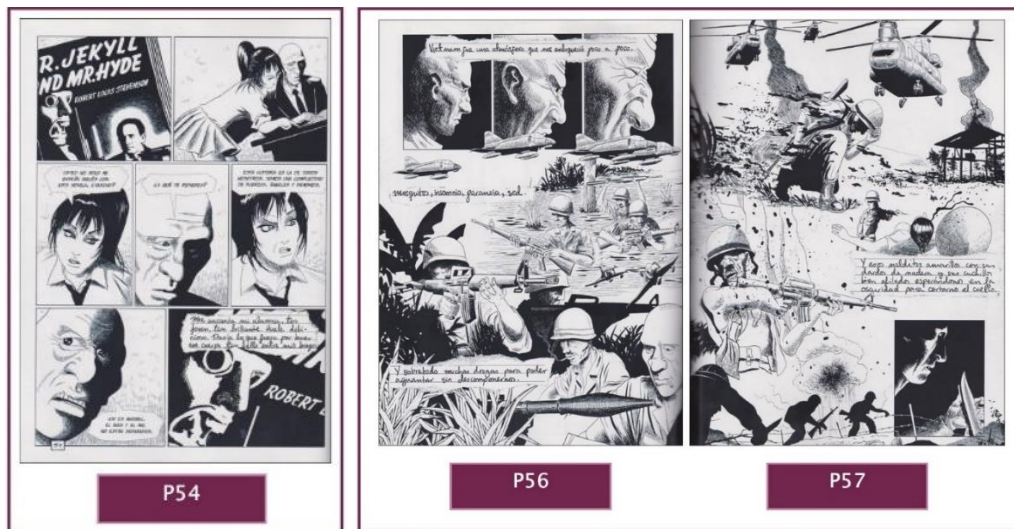
3.2.3. Satanás: un psicópata a punto de salir a la luz

“¡Sí, mi pobre y viejo amigo Henry Jekyll, si en algún rostro he visto yo la firma de Satanás, es en el de tu nuevo amigo!”. (Stevenson, 2016, p. 32).

El epígrafe que aquí aparece hace parte de los pensamientos presentados por el abogado Utterson con respecto a Mr. Hyde en la novela de Robert Louis Stevenson *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* publicada originalmente en 1886. Este intertexto resulta interesante en la medida en que, además de converger con el título de la novela gráfica que motivó este análisis, guarda una relación profunda con el relato de *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) y hace referencia a una parte del cuerpo del personaje que inquieta constantemente al lector: el rostro del futuro asesino.

La páginas que se han seleccionado para el desarrollo de la **isotopía del psicópata**, involucran dos figuras fundamentales: la sombra como representación de lo siniestro a partir de la emoción que suscita en Campo Elías la lectura de la novela de Robert Louis Stevenson, y la faceta como soldado que, además de corresponder al pasado del personaje, se reitera en los estados alucinatorios de este hombre.

Panorama

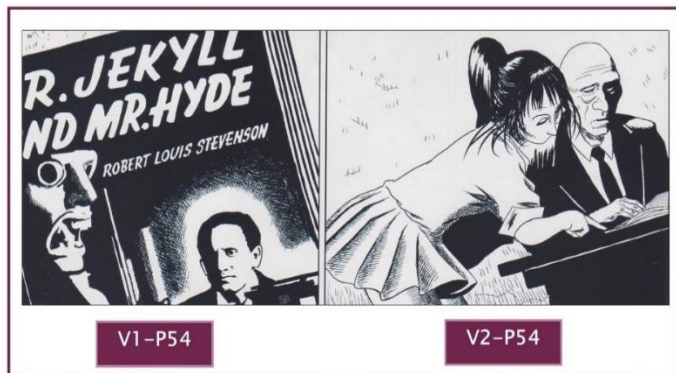


Oscuridad, tristeza, agresividad, hombres sin nombre, pero armados en medio de la naturaleza, explosiones, caos, destrucción a manos humanas, es esto lo que ofrece la panorámica de P54, P56 y P57. Estas significativas páginas representan muchos lugares del texto en que las situaciones violentas generan una experiencia de lectura marcada por el bombardeo de las imágenes de maldad y muerte, aquellas que manifestaba Campo Elías en el templo mientras miraba al Cristo crucificado y sangrante.

Enfoques

Ante la desolación experimentada por Campo Elías, la búsqueda de una identidad en tanto objeto cobra importancia en este relato que se desarrolla mayoritariamente en el eje de la carencia. De esta manera, el personaje muestra una experiencia relacionada con la lectura de un texto literario que motiva en él profundos pensamientos, que serán determinantes en el proceso

de identificación del personaje y confrontan al lector con el horror de la amenaza aniquiladora de lo **real**, al presentar el mal dentro del ser humano.



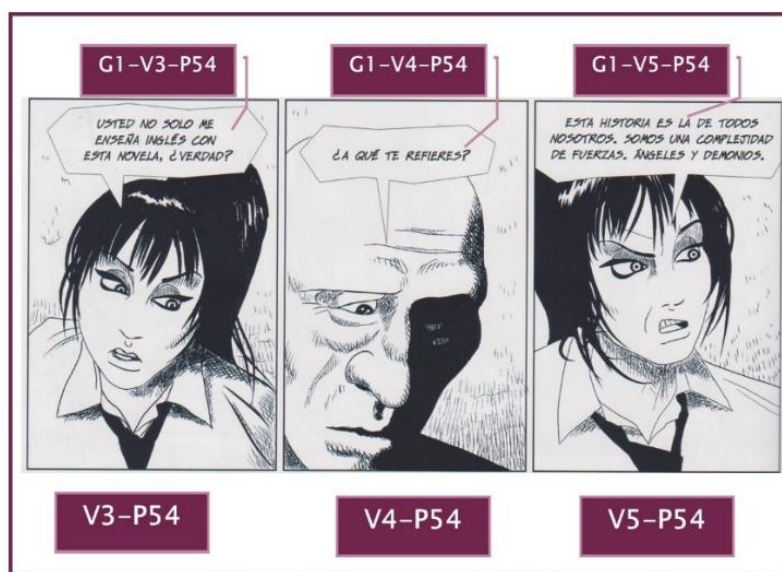
La secuencia inicia con el **plano detalle** en que se enfoca la mirada del lector en la parte superior de lo que sería la portada del libro *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson. En **V1-P54**, se presenta a la izquierda a Mr. Hyde, bastante similar

a Campo Elías cuando usa las gafas. Un elemento llamativo de este personaje, además de la ausencia de los ojos– y con esta de la mirada– es su prominente boca abierta de donde sobresalen unos grandes dientes. Esta boca masculina luce realmente monstruosa y amenazante, especialmente si se tiene en cuenta que se dirige hacia la joven estudiante Maribel (Ver **V2-P54**). Se representa entonces la intención devoradora del hombre hacia la joven.

Por otro lado, al comparar **V1-P54** con **V2-P54**, se encuentra una similitud entre Dr. Jekyll y Campo Elías dada por el gesto de cansancio en sus rostros. Sin embargo, la mirada de Dr. Jekyll sobre Mr. Hyde muestra el asombro y el terror, mientras que la cara de Campo Elías puesta sobre el libro, da cuenta de una gran tristeza. Al considerar que Dr. Jekyll se caracteriza por ser un hombre agradable y prestigioso a nivel social, que realiza lúcidas reflexiones morales y que, adicionalmente, es el artífice de Mr. Hyde, lo que muestra la portada en **V1-P54** es el asombro y el horror de un personaje que contempla, a partir de su propia creación, la maldad pura de sí mismo. En el caso de Campo Elías, la maldad tiene otros orígenes, unos que dan cuenta de profundos traumas que se muestran en forma de una sombra que amenaza con tomar el control absoluto.

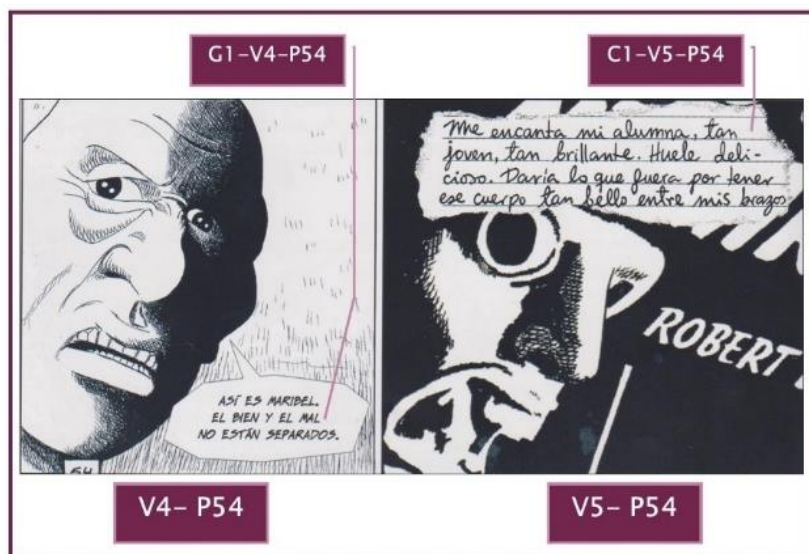
La referencia a la novela de Stevenson (1886), además de ser un intertexto mediante cual se problematiza la dualidad moral del ser humano, se integra al acto que realiza la estudiante

con su maestro: Maribel aprende inglés (una lengua extranjera) a través de la lectura de ese libro (Ver V3-P54) cuyo relato deja manifiesto un gran tema que ha sido motivo para la reflexión de lo que implica ser humano, como lo expresa de manera clara y concisa la joven estudiante (Ver G1-V5-P54).



Detenerse en G1-V3-P54 y G1-V5-P54 resulta interesante, pues la inteligente adolescente expresa su descubrimiento y verbaliza una verdad para el lector: la lectura del texto literario además de llevarla al conocimiento de la lengua le ha dejado una reflexión para vida, de ahí que en G1-V5-P54, la niña haga referencia a un “todos nosotros” y utilice la simbología de los “ángeles” y los “demonios” como una “complejidad de fuerzas” que, desde el punto de vista moral corresponden al “bien” y al “mal”. Esta dualidad se hace visible en V4-P54, donde se aprecia el rostro de Campo Elías entristecido en su parte izquierda y oscurecido en la parte derecha, en una curiosa relación con los actos que se han descrito anteriormente en este documento: si al dirigir la mirada hacia la izquierda el lector se remite al pasado, se ve en el rostro del hombre el dolor de aquellas memorias del padre suicida. Por otro lado, la derecha, que implicaría el futuro,

está en tonalidad negra: se trata de una oscuridad que esconde⁴⁶ y que representa, además del recuerdo paterno, la maldad del personaje.



No obstante, lo que más impacta al lector es ver que las palabras de Maribel se muestran en el rostro de Campo Elías: si bien hay luz y oscuridad en **V4-P54**, lo realmente perturbador es verlo en un mismo hombre

En **V4-P54** los marcados rasgos del hombre dan cuenta de un gesto de amargura, sus dientes se asoman entre sus labios y su nariz se asemeja a un pico de ave: se trata de un hombre cadavérico con rasgos animalescos que remiten a al acto devorador de la alimentación. Al enfocar la mirada en la parte oscurecida del personaje, la amargura se mezcla con la expresión de temor al emitir el enunciado crucial de **G1-V4-P54**: “Así es Maribel. El bien y el mal no están separados”.

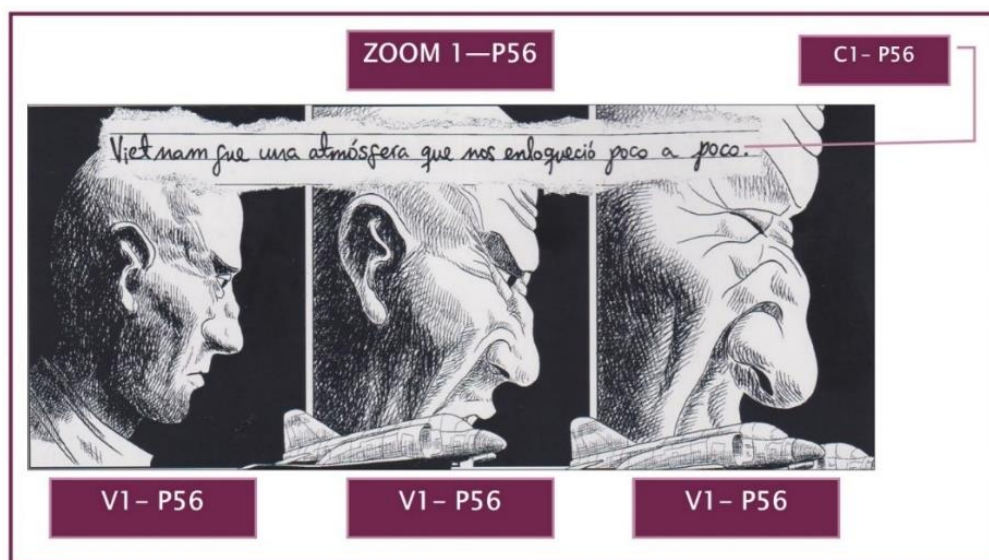
En la misma medida, lo que se muestra en **V5-P54** a través del **primer plano** sobre Mr. Hyde y las palabras contenidas en **C1-V5-P54**, dan cuenta de una parte del ser que es oscura y oculta los deseos sexuales de Campo Elías con respecto a su estudiante. Esta secuencia entre

⁴⁶ Resulta inevitable hacer la observación relacionada con la similitud fonética del nombre Mr. Hyde con el verbo *To hide* cuyo significado es: “[...]to put something or someone in a place where that thing or person cannot be seen or found, or to put yourself somewhere where you cannot be seen or found”. (Cambridge Dictionary, 2022). Definitivamente esto es lo que genera la oscuridad: la sensación de algo o alguien que se oculta y permanece como amenaza.

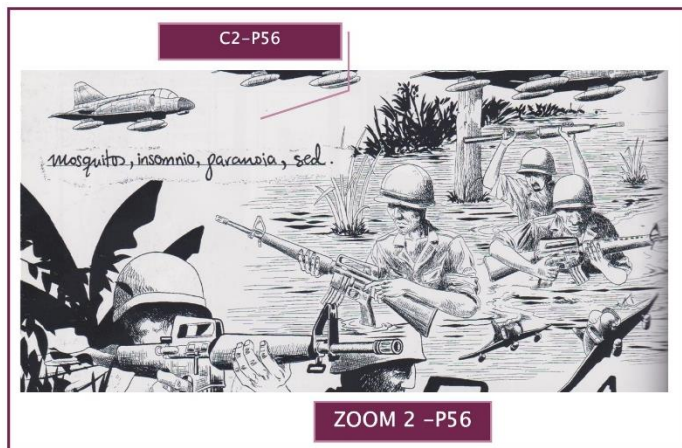
V5-P54 y V5- P54 es bastante inquietante: mostrar el rostro de Mr. Hyde con toda la agresividad que implica la gran boca dentada abierta y dispuesta a la devoración, pone nuevamente el matiz violento sobre el acto sexual y esta pulsión mostrada como reprimida, pues no es el rostro de Campo Elías el que se muestra de esa manera, ni sus palabras hacen parte de la interlocución con su alumna, sino que pertenecen a un fragmento de su diario personal.

Por otro lado, la maldad y la agresiva pulsión sexual del rostro de Mr. Hyde no son las únicas imágenes que muestran la amenaza de la destrucción que representa Campo Elías. Así, las traumáticas memorias de la guerra se hacen visibles en un estado alucinatorio del personaje.

Campo Elías Delgado es un soldado que no ha salido de la guerra. El lector constata la insistencia de lo que se oculta en la oscuridad a través del fondo negro de la habitación y la manera en que el personaje comienza a cerrar sus ojos en ZOOM 1- P56:



El arribo de los aviones de guerra anuncia el cambio de realidad al que se somete el personaje en la medida en que cierra sus ojos. La progresión dada por el *zoom*⁴⁷ genera la intensidad de la experiencia psicótica que vive el personaje. En C1-P56 se hace referencia a la guerra de la Vietnam, la tierra extranjera donde Campo Elías combatió y deviene una de las causas de su locura.



Inmersos en un entorno selvático y bajo los aviones, se hacen visibles las figuras masculinas uniformadas e indiferenciadas de los soldados en ZOOM 2-P56. La composición deviene caótica en la medida en que se ha dejado de lado los bordes de las viñetas. De esta manera, el lector es convocado a una

visión de lo narrado que se encuentra alterada por la carencia de un ordenamiento en que se pueda distinguir con claridad la secuencialidad de los hechos.

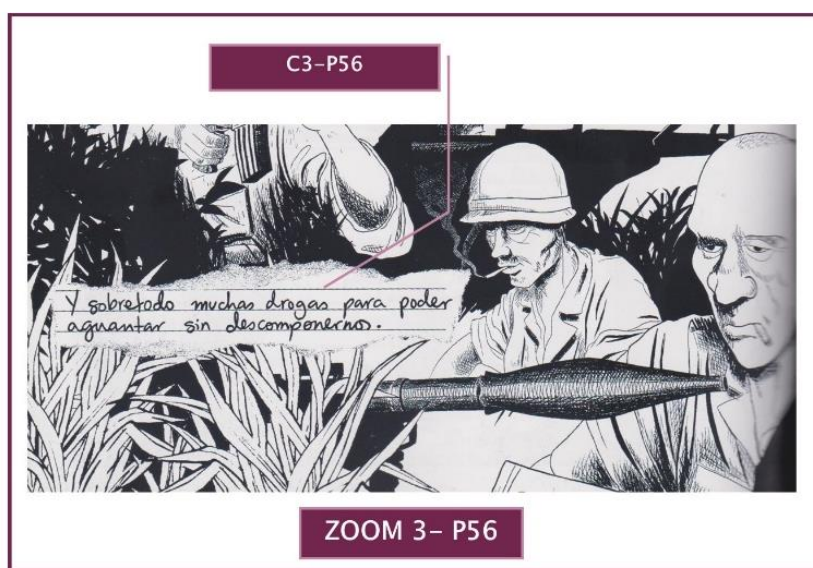
Las imágenes violentas se mezclan dejando visible la falta de singularidad del soldado que se confunde fácilmente entre sus semejantes: además del código iconográfico del uniforme, los ojos de los soldados se encuentran ensombrecidos, lo que dificulta la distinción del personaje de Campo Elías entre ellos.

Por otro lado, estos hombres con los fusiles en las manos se muestran cautelosos a la vez que amenazantes. Se trata de un grupo de hombres que se encuentran deshumanizados en la medida en que su identidad se ve despojada de toda singularidad y subjetividad, a tal punto que, en consonancia con las armas de guerra, se muestran como máquinas que deben soportar los

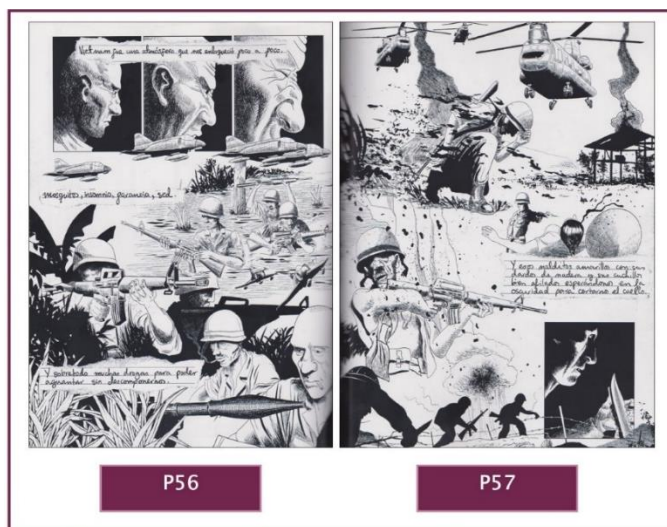
⁴⁷ Una vez más convergen los artificios del lenguaje del cine con el del cómic, de ahí que se hable de *zoom*: "Este efecto visual de ampliación o de reducción paulatina del tamaño de un objeto ha sido copiado por muchos dibujantes del comics, a pesar de que sus imágenes icónicas no son móviles y continuas como las del cine, sino inmóviles y discontinuas" (Gasca y Gubern, 1994, p. 664).

ataques animales, la falta de descanso y la sed enunciadas en C2-P56, para enfocarse en su misión destructiva a través de una sensación permanente de paranoia. Todo lo anterior configura la construcción de un personaje totalmente amoldado que se encuentra inserto en un ambiente y unas circunstancias que amenazan con aniquilarlo.

En ZOOM 3-P56, la alteración de la realidad toma fuerza al mostrar al personaje bajo el influjo de la droga. Se trata entonces de un estado alucinatorio en que un pasado traumático se hace visible.

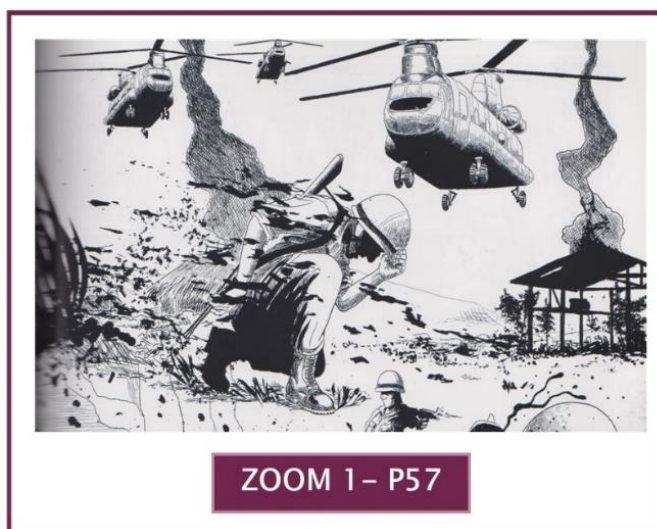


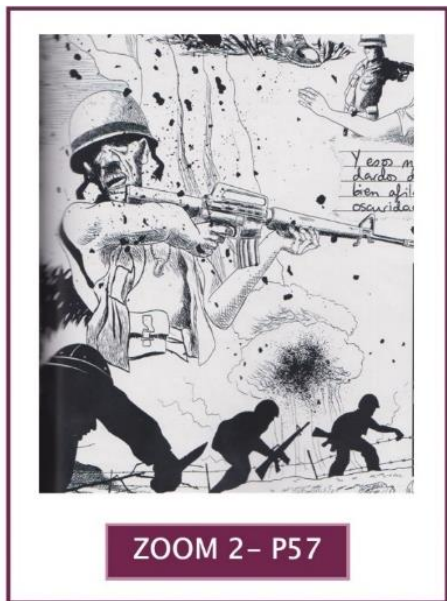
Amenazado por el cañón del taque de guerra, se muestra a Campo Elías drogándose en su habitación. Su mirada cansada da cuenta de una resignación al ser el objetivo del arma destructiva. Mientras las miradas del estado alterado de consciencia del personaje se dirigen a la izquierda refiriendo al pasado, la imagen del soldado dispuesto a disparar el fusil se dirige hacia derecha (al futuro), generando una sensación de continuidad de los actos destructivos ante la mirada del lector (Ver imagen del soldado en la parte inferior izquierda de P56 y P57).



En otra instancia, la narración escrita en C3-P56 produce inquietud en el lector, pues si el personaje acudía a los alucinógenos para evadir la realidad de la guerra, en el tiempo presente la drogadicción lo lleva a revivir esta dura realidad. En esa medida, surge una gran pregunta: ¿por la guerra le resulta una realidad más soportable a Campo Elías que su actual vida como ciudadano? Para responder esta pregunta será necesario ver un poco más de lo que ofrecen P56 y P57 y, posteriormente, vincular la guerra con los demás aspectos de la vida de Campo Elías.

En ZOOM 1 - P57 los helicópteros sobrevolando en medio del desastre de las explosiones, forman una figura triangular bajo la cual el soldado se arrodilla mientras se muestra parte de su cuerpo desintegrándose: la maquinaria de guerra sobrevolando en la escena se muestra distante del hombre que se consume en medio del desastre. El lenguaje corporal del soldado, si bien da cuenta de un método de protección, se asemeja a una reverencia ante una entidad superior que se muestra tecnificada y destructiva.





ZOOM 2- P57

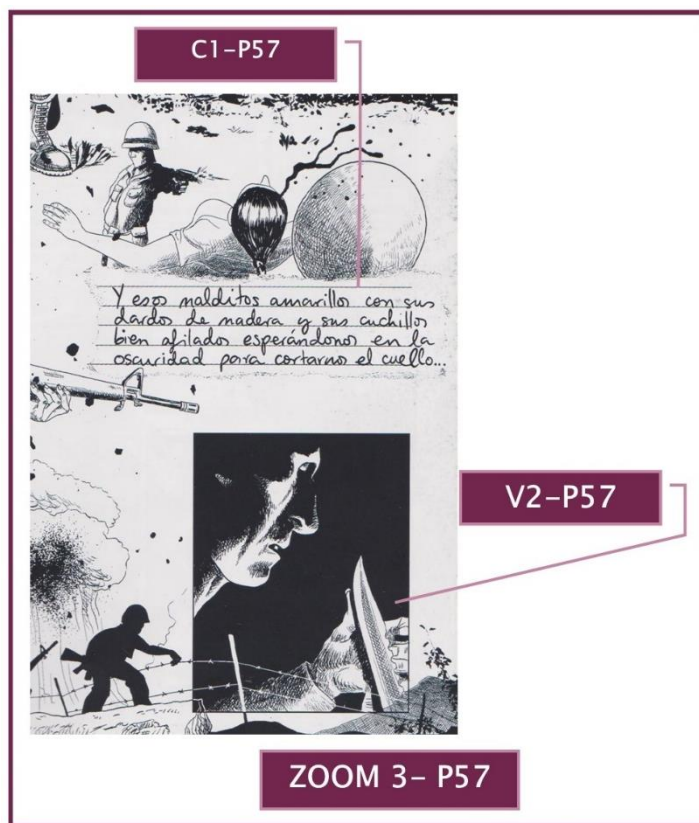
Mientras tanto, en ZOOM 2-P57 la agresividad del soldado se muestra, además del porte del fusil, en su dentadura exhibida como gesto de agresión y de llamado a aquellas sombras armadas que aparecen en la parte inferior de la composición, donde una de ellas lleva un arma más rudimentaria: el puñal. Todo lo anterior se configura como un llamado a la destrucción en que el sargento se muestra superior a las sombras que dirige.

Continuando con ZOOM 3-P57, la narración escrita en C1-P57 da cuenta de elemento diferenciador entre el

soldado y sus enemigos, “los malditos amarillos”. El primer adjetivo da cuenta de una caracterización moral en que, si los “malditos” son los adversarios, Campo Elías se identificaría dentro del bando de los “benditos”, quienes tienen la autoridad moral para destruir a quienes encarnan el mal.

Igualmente, llama la atención la diferencia del armamento: el ejército al que pertenece Campo Elías cuenta con un gran arsenal, mientras sus contrincantes usan dardos de madera y cuchillos, armas que, si bien pueden

matar, no se comparan con el alcance destructivo de, por ejemplo, los fusiles y cañones.



Por otro lado, algo inquietante sucede en la convergencia de C1-P57 y V2-P57, en el primero se dice, mediante el canal verbal, que eran los vietnamitas los que se escondían con el cuchillo para atacar. Sin embargo, en V2-P57 entre la densa oscuridad se observa a Campo Elías como se describe a los vietnamitas en C1-P57: oculto y próximo al ataque contra sus enemigos⁴⁸.

Esta enemistad que surge en el contexto de la guerra es sin duda interesante, porque además de justificar los actos más barbáricos y violentos, deja en entredicho si en esos grupos de hombres moldeados para matar puede existir un bando al cual considerar como “bueno”. De esta manera, lo que se resalta de la guerra de Vietnam es la perspectiva del soldado en acción que manifiesta la difícil situación que implica ir a la guerra.

Queda así abierta la cuestión de lo envolvente que resultan tanto la sombra del mal como la atmosfera de la guerra para Campo Elías. La experiencia de lectura se torna inquietante y las preguntas continúan emergiendo. Quien lee se ve confrontado a ver a través de los ojos del psicópata protagonista, en ese sentido: ¿qué es lo que ve?

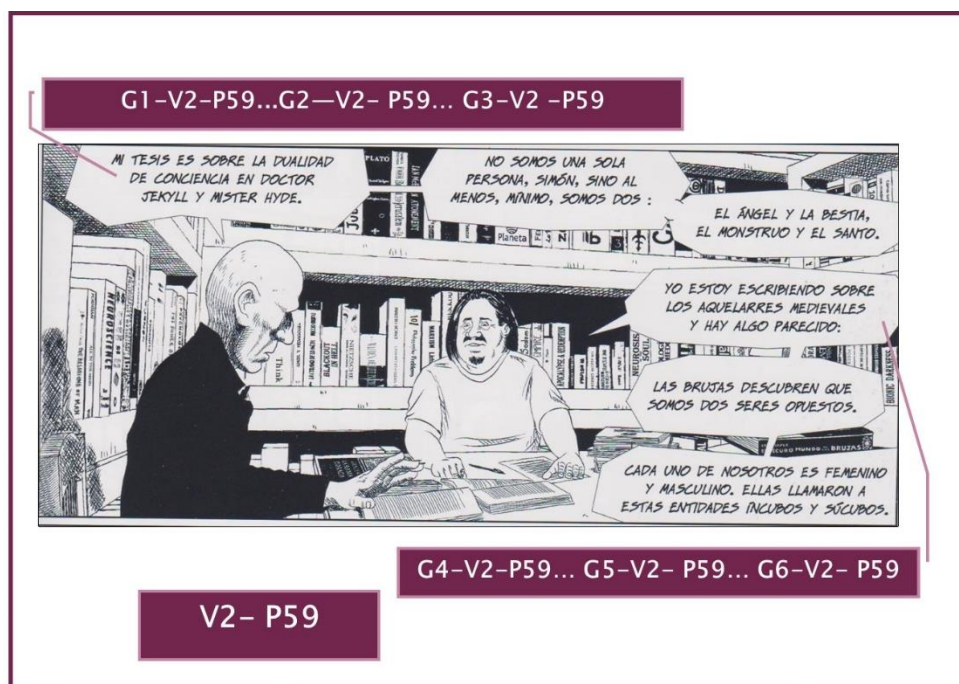
Despliegue

Dos figuras importantes convergen en Campo Elías y se muestran de forma reiterada a lo largo del relato: la sombra maligna que lo domina y el soldado como alucinación producida por las drogas. En primer lugar, mediante Mr. Hyde y la sombra se representa un profundo conflicto humano:

Aquí lo más importante no es el descubrimiento de que un hombre es dos, sino que dos mentes habitan a un solo hombre. Mr. Hyde ya no es una proyección externa de la represión (como podrían ser Nosferatu o Frankenstein), sino un desdoblamiento interno (una existencia en estado latente) que muestra comportamientos ocultos en nuestro interior, pero que no pretende la independencia de su anfitrión”. (Cortés, 1998, p. 107).

⁴⁸ Este arma será usada en contra de las dos primeras víctimas: la madre de Maribel, quien al abrir la puerta y dar la espalda es atacada por Campo Elías. Y la joven estudiante que es apuñala en repetidas ocasiones en su propio cuarto. ¿Por qué son ellas las enemigas de Campo Elías? Esta pregunta será tratada posteriormente.

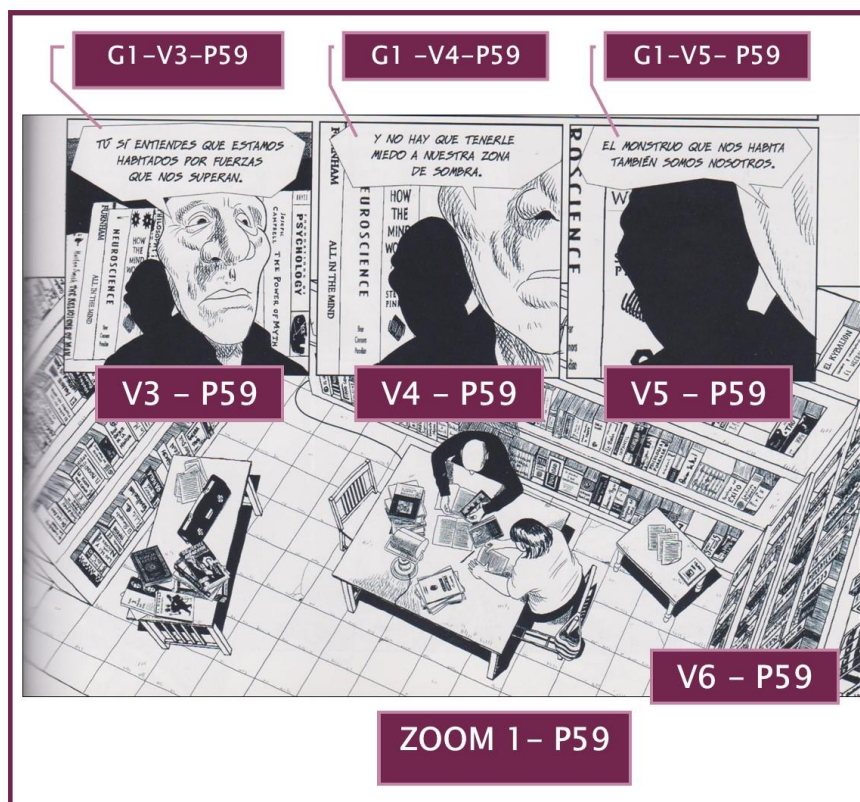
El monstruoso Mr. Hyde comparte el mismo cuerpo que Dr. Jekyll, son seres coexistentes que muestran el alto contraste entre el bien y el mal. Sin embargo, la bondad que se muestra en Campo Elías no es tan reiterada, es más, esta figura de hombre abatido, que lleva a cuestras el fracaso de sus relaciones parentales desplegadas en la falta de relaciones afectivas, se hace visible como un cadáver: figura de la carencia y amenaza de muerte que, adicionalmente, está siendo dominado por la sombra del mal y la ausencia paterna. Así el dilema moral del bien y el mal deviene la base para la configuración del personaje que se vincula a figuras académicas como su estudiante Maribel y su compañero Simón⁴⁹ (Ver V2-P59).



Campo Elías, como hombre letrado que incluso domina una lengua extranjera y la enseña a su estudiante mediante la novela de Stevenson (1886), muestra el gran impacto que le produce

⁴⁹ Este personaje es interesante ya que mediante él se muestra la relación de Mario Mendoza con Campo Elías Delgado. En la novela gráfica las conversaciones de estos personajes surgen a través del tema del libro de Robert Louis Stevenson y las brujas (Ver G4-P59) siendo estos relatos fundamentales en la ficción que crea el escritor colombiano a partir de los hechos reales: se muestra que el dilema moral del ser humano es un relato ha acompañado al hombre desde hace mucho tiempo y se ha representado ampliamente en el arte generando así una confrontación con lo real de la maldad que hace parte del ser humano y que en ocasiones se apodera de él llevándolo a los actos más destructivos.

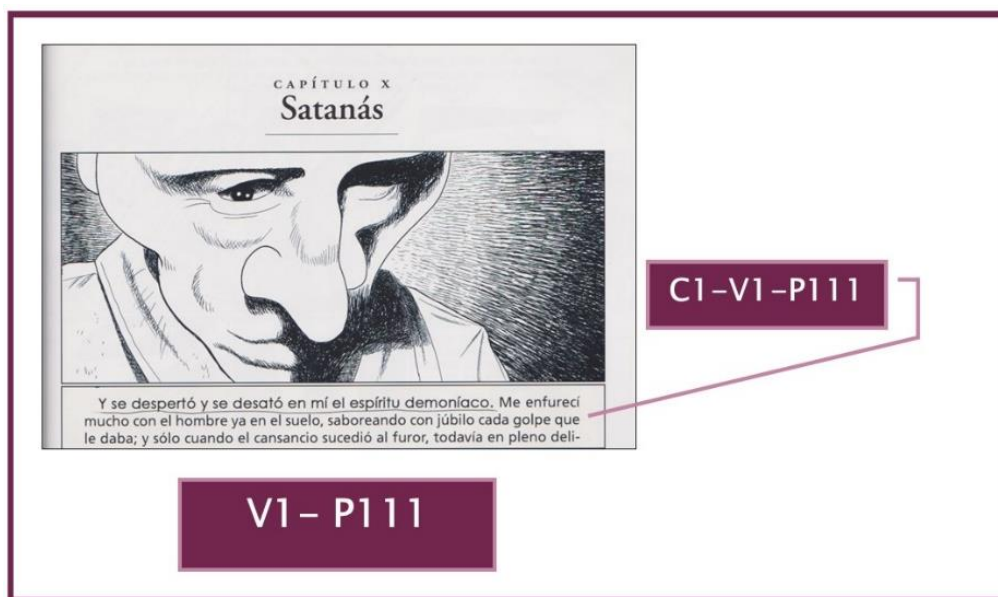
la lectura cada vez que escucha que las otras personas que leen el mismo libro identifican el tema central y lo enuncian en la primera persona del plural. (Ver G5-V2-P59). De igual manera, lo que ocurre a nivel visual con la figura del futuro asesino impacta a quien lee. Así, lo que se muestra en ZOOM 1-P59 es bastante revelador:



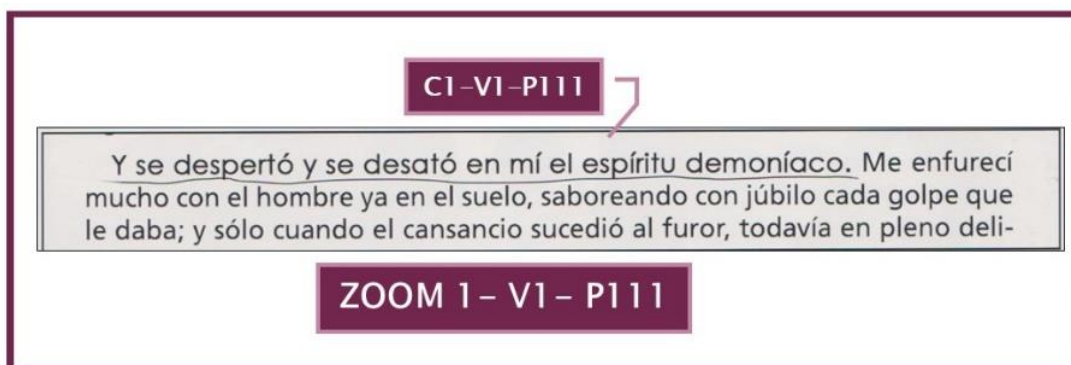
Nuevamente la sombra se adueña paulatinamente de la figura de Campo Elías con el énfasis en la cabeza del *zoom* que involucra las viñetas V3-P59, V4-P59 y V5-P59, donde G1-V5-P59 es determinante, pues destaca lo monstruoso que habita en el ser humano.

Finalmente, a través del *picado* se muestra a los hombres rodeados de libros. La enunciación desde lo visual converge con las fuerzas superiores que menciona Campo Elías en G1-V3-P59 brindando al espectador un punto de vista que se aleja y a la vez domina lo que allí se muestra.

Por otro lado, tanto Maribel como Campo Elías mencionan a los ángeles y los demonios a partir de la lectura de *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Stevenson, 1886), estableciendo así referencias a lo sagrado y lo demoníaco. Las alusiones son iluminadoras, especialmente para Campo Elías (Ver VI-P111):

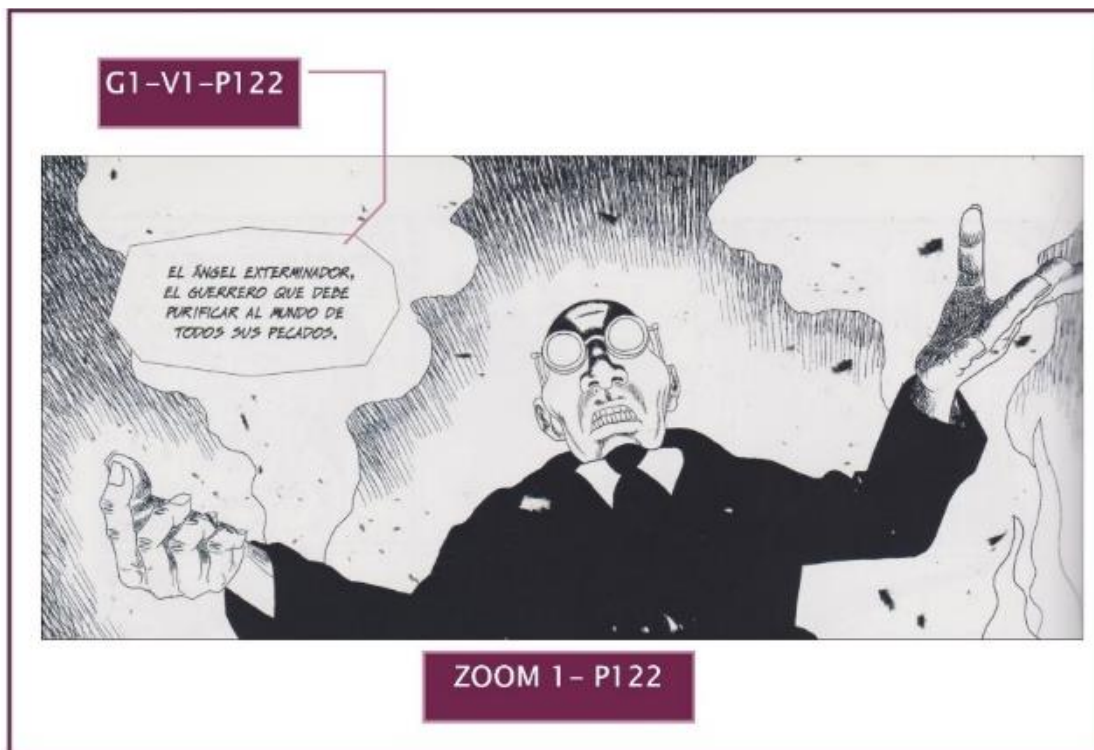


Un halo se muestra en torno a la cabeza del cadavérico y sombrío personaje. Se establece así la sacralización del acto de leer y, en este, los actos violentos subrayados en ZOOM 1-VI-P111 que enuncian la presencia de Satanás en la tierra, dado el nombre del Capítulo X.



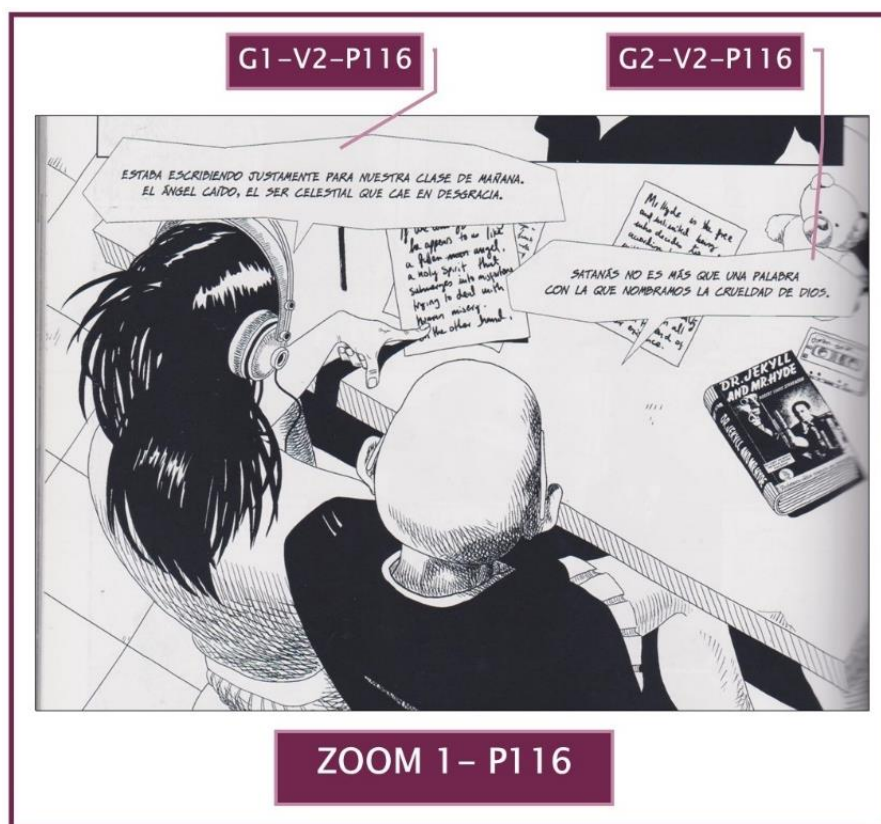
La referencia a las representaciones icónicas que provienen del contexto religioso católico- cristiano presentan una contradicción, pues las figuras que se muestran con halo son

los santos y los ángeles. Por otro lado, el espíritu demoniaco enunciado en C1-V1-P111, coincide con la imagen del hombre malvado que se autodenomina “ángel” en ZOOM 1-P122.



Según San Agustín (1981): “El nombre de ángel indica su oficio, no su naturaleza. Si preguntas por su naturaleza, te diré que es un espíritu; si preguntas por lo que hace, te diré que es un ángel”. (p.112). De esta manera, el ángel está representado por su labor destructiva, encontrándose fuera del imaginario propuesto en la locución de la estudiante que lo oponía a los demonios. Sin embargo, es bastante cierto que la inquietud que se genera en el lector al ver la palabra “ángel” antecediendo al adjetivo “exterminador” no es para menos, pues lo angelical suele asumirse como puro, celestial y benévolo.

Lo que queda manifiesto en la escritura de esta novela gráfica es la referencia a los textos católicos, como pudiera ser el caso de los salmos de San Agustín (1981), en que se dice que el diablo también cuenta con ángeles, siendo estos seres espirituales mediante los cuales es posible entender el *picado* en términos enunciativos.



La referencia que hace Maribel al “ángel caído” en G1-V2-P116 es definitiva, especialmente cuando Campo Elías expresa en G2-V2-P116 que: “Satanás no es más que una palabra con la que nombramos la crueldad de Dios”. Satanás en tanto ángel caído y representación del mal que surge a partir del texto literario de Robert Louis Stevenson, es para los personajes lectores el generador de una confrontación que los remite a su propia esencia humana. Así, la convergencia del bien y el mal que está en Dr. Jekyll y Mr. Hyde es común a todas las personas y encuentra en la antigua y potente referencia a los ángeles. De esta manera, remitir a Satanás en tanto ángel caído deviene un referente destacado en el arte, como bien reflexiona Harold Bloom a propósito del poema *El paraíso perdido* de John Milton (1667):

Y para Milton Satanás era únicamente importante porque la idea de los ángeles caídos tenía importancia para los humanos. Vuelvo ahora a mi afirmación principal: si nosotros somos satánicos es principalmente porque compartimos el dilema de Satanás sobre lo que significa ser un ángel caído”. (Bloom, 2008, p. 60).

Esta observación es definitivamente reveladora, pues la lectura de *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Stevenson, 1886) genera la reflexión moral con base en las imágenes provenientes de un relato sagrado como es el bíblico. Satanás pasó de ángel (Lucifer) a demonio, de la misma manera que Adán y Eva pasaron del paraíso a lo terrenal como castigo de desobediencia a Dios, de ahí que surja la semejanza entre el dilema de Satanás y la condición humana. (Bloom, 2008).

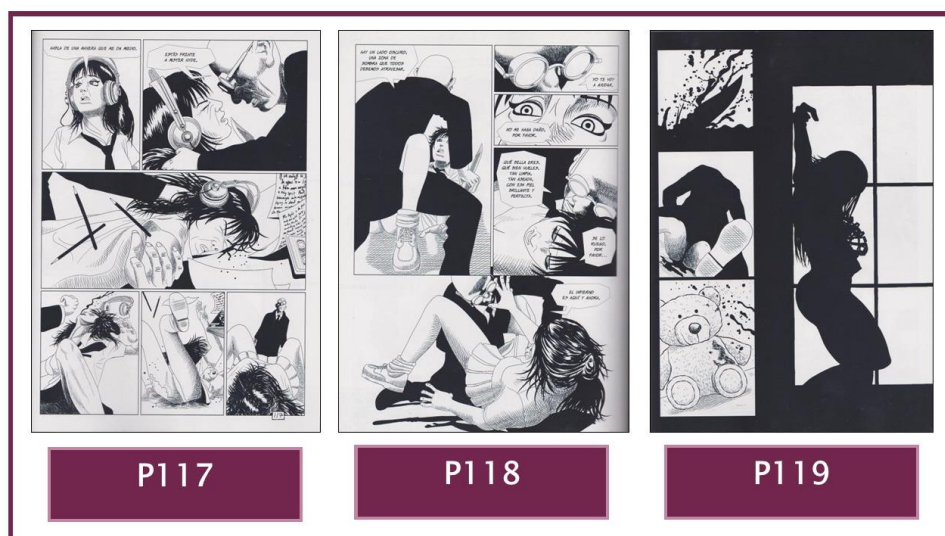
Por otro lado, la caída del ángel guarda una estrecha relación con el envejecimiento: “Cuando crecemos caemos, o, dicho de otra forma, más sencilla, somos caídos”. (p.37). En este despliegue que surge a través del “ángel caído”, es posible pensar en esas dos instancias que se muestran en Campo Elías: la del niño abandonado y la del hombre malvado. Siendo arrojado a la deriva por un padre suicida, la caída de Campo Elías se consolida aún más violenta y sin soporte alguno para levantarse y emprender el camino del bien. Desligado de la palabra simbólica y por ende de la Ley que limite sus pulsiones destructivas, este protagonista lleno de odio y resentimiento se refugia en el mal y se muestra como el resultado de un Dios indiferente al expresar en G2-P2-V116 que “Satanás no es más que una palabra con la que nombramos la crueldad de Dios”. Un Dios padre que abandona y expulsa a sus hijos.

De esta manera, Campo Elías en tanto ángel caído permite que sea su lado siniestro quien triunfe, como ocurrió con Mr. Hyde. Así, la pulsión violenta se desata en contra de Maribel quien además de representar lo femenino, es una adolescente que representa todo lo opuesto a él: es una niña cuidada y protegida por su madre. Con respecto a esto, un elemento de la película resuena en la lectura de esta novela gráfica (Ver SF2):



Lo que representa Maribel para Campo Elías es tan profundo que por tal motivo se convierte en su primer objetivo: matar a la adolescente es una forma de aleccionar al enemigo.

La muerte de Maribel es una de las más impactantes para el lector tanto por lo que significa la muerte de una niña tan joven, como por la manera en que se muestra la violencia que ejerce Campo Elías sobre este cuerpo femenino:

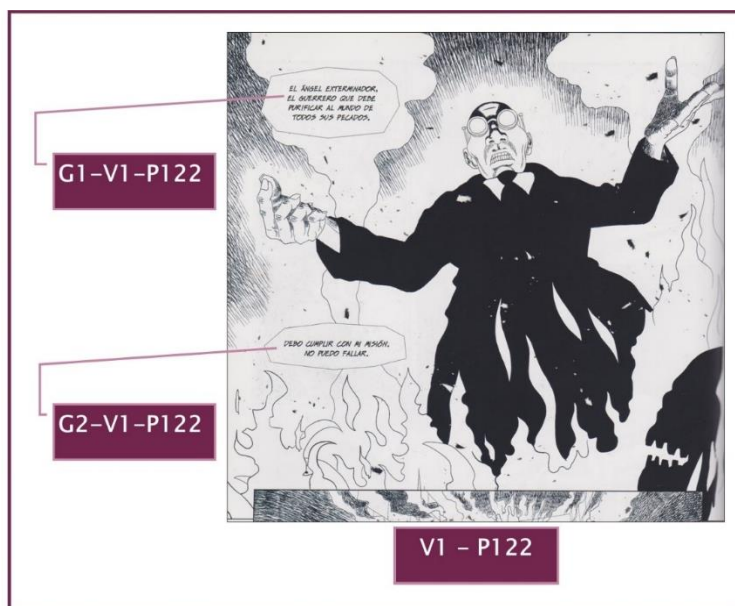


La agresión sexual⁵⁰ como pulsión de muerte se manifiesta con gran intensidad en P117, P118 y P119. Aquí Campo Elías mira fijamente a la niña, su ira se desata al ver que ella tiene todo

⁵⁰ Esta representación de la relación sexual como destrucción interesa en la medida en que: "La sexualidad del ser humano, según Bataille, surge de la dialéctica entre el carácter discontinuo del ser y el deseo que éste experimenta de

lo que a él le ha faltado. Con Maribel muere la infancia y la adolescencia que producían la inmensa tristeza del niño que quedó sin padre. De esta manera, queda la figura adulta y maligna cargada de resentimiento y con la pulsión de destrucción desatada: el ángel caído se ha rebelado y ha entrado en guerra.

El impacto emocional para el lector desencadena una gran incomodidad, no es fácil detenerse en esas páginas y ver la manera en que una niña inocente como Maribel es asesinada. Sin embargo, esta violencia tan desgarradora no termina en ese punto, pues la muerte de la madre de Campo Elías se presenta posterior a la de la adolescente, dejando una gran revelación que terminará siendo la base para una masacre.



Aparecen en **V1-P122** las voces que muestran a un ser satánico que encarna el mal y anuncia que actuará como un guerrero, es decir, como un soldado:

continuidad, de eternidad; un deseo que le conduce a la muerte: así, la primera es condición y anuncio de la segunda. Sexualidad y muerte significan el derroche ilimitado de la naturaleza en contra del deseo de permanecer, de no agotarse que es lo propio de cada hombre. El acto sexual es, como la muerte, *destructor* y violento". (Cortés, 1998, p.66).

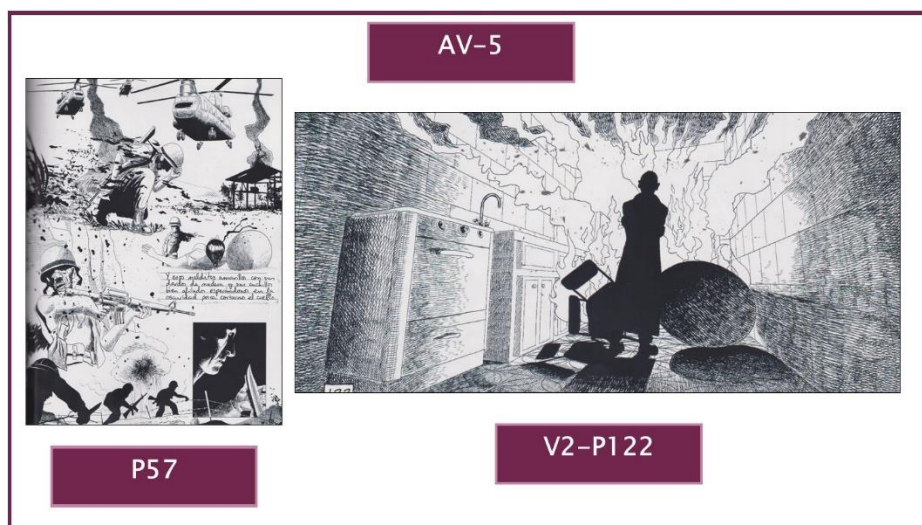
Es la imagen del fuego la que desencadena una corriente de imágenes de guerra que le quitan la respiración y lo hacen evocar crímenes y asesinatos ejecutados por él sin el más elementado asomo de piedad o misericordia. Piensa: el ángel exterminador, el guerrero que debe purificar al mundo de todos sus pecados. Debo cumplir con mi misión. No puedo fallar. (Mendoza, 2002, p.269).

Mientras la muerte de Maribel representa la ruptura con la infancia, la muerte de la madre y la calcinación del cadáver de aquella mujer que para Campo Elías fuera la “bruja” y “gran puta”, hace de esta escena la enunciación visual de la **tarea** que va a cumplir este villano.

Quedando atrás la ambigüedad del ángel caído en que se destacaba la pugna del yo y lo reprimido inconsciente. (Freud, 1976, p.235), se ve al adulto que, como Satanás, se encuentra en un estado de guerra, donde toma fuerza “La idea de que hay una nación enemiga en particular que encarna el mal, y que, de ser derrotada, el mundo se volvería un paraíso”. (LeShan, 1992, p.45). Desde la perspectiva del personaje, sus enemigos son los pecadores que, similar a lo que su madre hizo con su padre, siguen “campantes” ignorando el sufrimiento que ha dejado el abandono sobre él. Así, su acción destructiva equiparada a la “purificación” justifica los actos que se desarrollarán en la masacre.

En **AV-5** queda el siniestro⁵¹ Mr. Hyde en medio del luminoso blanco del fuego que, al igual que la guerra, representa destrucción total.

⁵¹ En el recorrido que realiza Sigmund Freud (1976) en torno a lo siniestro, la referencia a Schelling respecto de todo lo que estando destinado a permanecer oculto termina saliendo a la luz.



Campo Elías tiene una misión clara: el enemigo es pecador, es opuesto a él y debe ser aniquilado. Ese enemigo que en realidad es un colectivo de personas se manifiesta en la mesa del comedor, las sillas y lo que representa la cocina: ese enemigo es la familia feliz. De esta manera, el **eje de donación** desligado de lo **simbólico** se degrada para dar paso a la liberación de la **pulsión de muerte** del personaje. A través de la visión de Campo Elías se ha transformado el significado del hogar, específicamente el del comedor y la cocina, mostrando al lector que el calor del fogón que se enciende con el fósforo para cocinar los alimentos que convocan a la familia a la mesa, puede convertirse en la hoguera donde el pecado se condena. Adicionalmente, la importancia que cobra el arma de fuego en lugar del cuchillo es determinada por su alcance: más de una familia será destruida.

3.2.4. Los lugares familiares y la irrupción de la muerte

“Los enemigos contra los que ha de orarse son el diablo y sus ángeles; éstos nos envidian el reino de los cielos; no quieren que subamos al lugar de donde ellos fueron arrojados”.

(San Agustín, 1964, p.366).

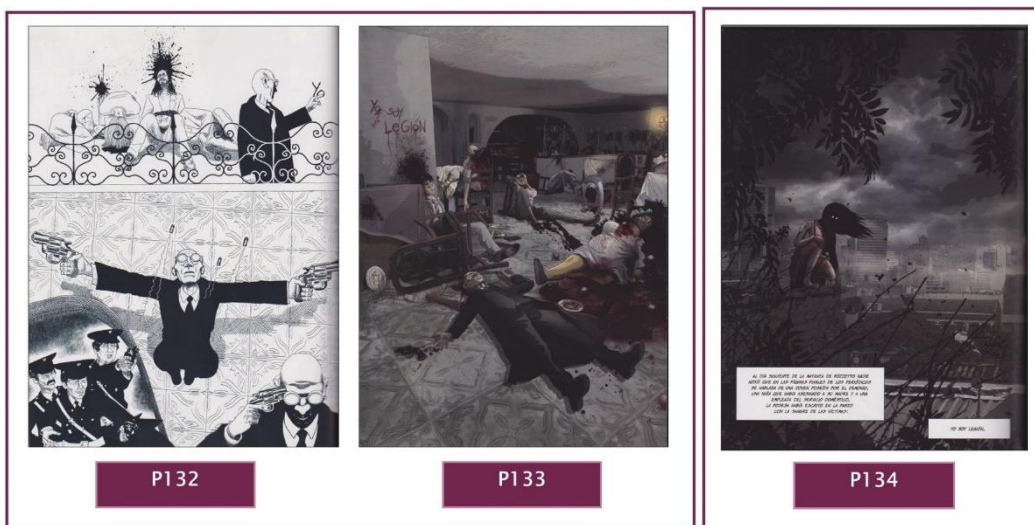
La destrucción en su máxima potencia amenaza a las personas que Campo Elías envidia y que se encuentran felices como si se dirigieran al lugar de donde este personaje fue expulsado al ser abandonado por su padre. De esta manera, la cocina y el comedor familiar se vuelven restaurante. Se trata de un lugares asociados a la nutrición, la tranquilidad y la sociabilidad, que se verán irrumpidos por el hombre siniestro que toma su última cena y se dispone a la matanza.

Panorama

La felicidad de la pronta llegada de la Navidad se muestra en las familias que departen tranquilamente en el restaurante. Todos se ven muy unidos, excepto el solitario Campo Elías que se retira de la mesa, entra al baño, se mira en el espejo y repasa su macabro plan. (Ver P129). Posteriormente, encarnando a Satanás y su ejercito de demonios, se muestra la figura de Campo Elías de forma repetida en la supравиñeta de P30 y P31.



La secuencia de destrucción parece terminar en P132 y P133. Sin embargo, P134 impide el cierre del relato al mostrar una amenaza de muerte que se prolonga en una joven figura femenina.

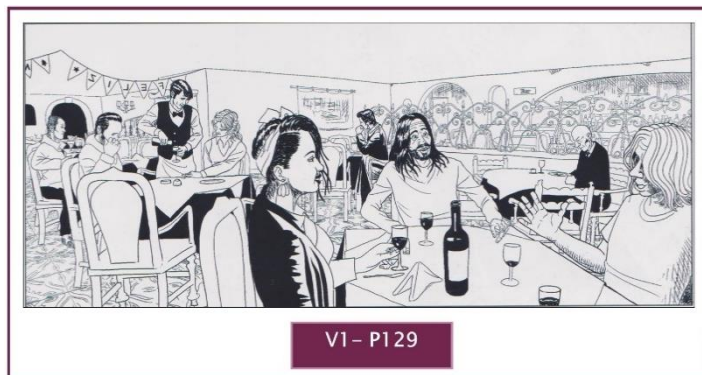


En el panorama ofrecido por la secuencia que va de P129 a P134 muestra el derroche de violencia y muerte, donde las imágenes visuales de los cuerpos impactados por las balas del arma que es disparada por Campo Elías adquieren centralidad. En medio de todo esto, el cambio del blanco y negro al color impregnado por el efecto claroscuro, resulta igualmente impactante. ¿Por qué ocurre esto?

Enfoques

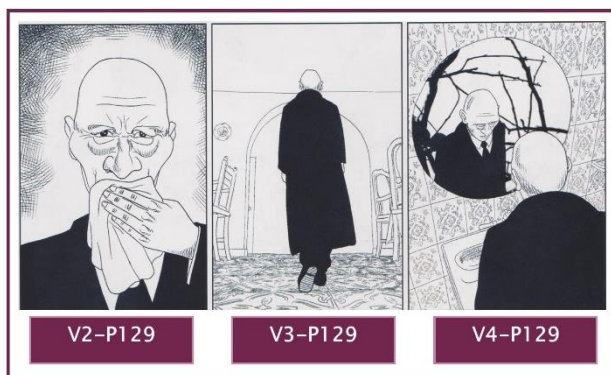
El festejo de la época navideña apenas se insinúa en el espacio de sociabilidad que es el restaurante en V1-P29. Aquí convergen todos los personajes protagónicos de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018): el cura Ernesto que ha dejado su rol de sacerdote, María que

ha dejado atrás su pasado criminal y Andrés que, pese a las dificultades, decide seguir con su carrera artística ⁵².



La representación del acto de nutrición que se presenta en V1-P129 muestra los rostros sonrientes de las personas que conversan y departen, a excepción de Campo Elías que, en la parte derecha de la composición, se muestra solitario. El lugar de

enunciación que se ofrece al lector es el de los comensales. Desde esa perspectiva, se observa que María, Ernesto y Andrés conforman la sólida figura de un triángulo del cual Campo Elías se encuentra alejado.

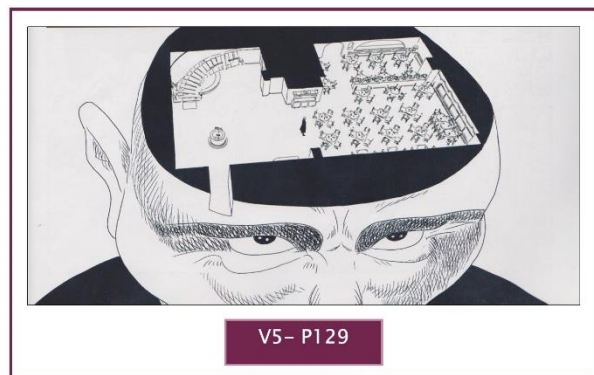


Tras haber alimentado su cuerpo, el solitario hombre limpia su boca con una servilleta en V2-P129, luego camina hacia el arco en V3-P129 abandonando así el área social del lugar para ingresar al baño, la zona de mayor intimidad e individualidad. El reflejo que se muestra en V4-P129 revela la introducción del

personaje a un lugar insólito: las ramas del árbol deshojado que guarda una estrecha relación con el recuerdo de la figura paterna suicida. Dada la perspectiva del *picado*, se puede apreciar el reflejo de Campo Elías en un gesto de solemnidad: el lector observa a un hombre que baja la

⁵² Es interesante ver que todos estos personajes padecen el mismo dilema moral que Campo Elías. Sin embargo, en esta experiencia lectora el foco se encuentra en este último personaje que, además de tener mayor protagonismo, no logra hallar el camino del bien. Es impactante para el lector internarse en la visión del psicópata, de ahí que las páginas y viñetas seleccionadas correspondan a este personaje.

cabeza ante el simbólico árbol que remite a la figura paterna y a la conexión que se establece entre lo terrenal y lo celestial.



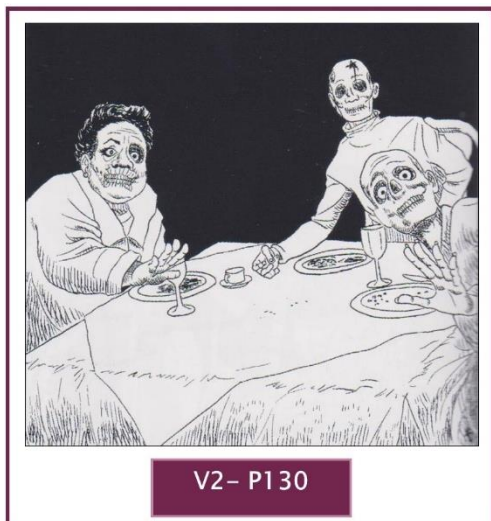
Hecha la reverencia hacia el padre, en el **primerísimo plano** de **V5-P129** se muestra el interior de la cabeza del hombre, donde se presenta el plano del restaurante y con este el plan de ataque. Así, el soldado estratega sale a flote. Como se puede apreciar, la posición que asume el “guerrero” en el espacio impide que los

comensales puedan llegar con facilidad a la salida del restaurante.

Una vez se enuncia el plan de ataque, se muestra su ejecución en **P30** y **P31**.



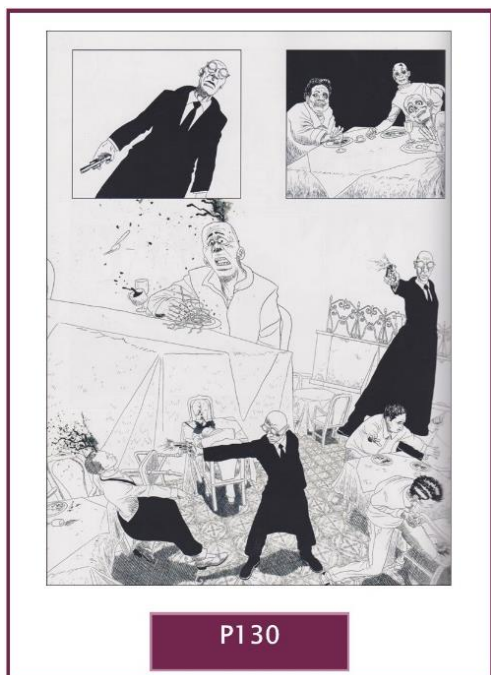
Inicia así el cumplimiento de la misión del “ángel exterminador” que se muestra en el contrapicado de **V1-P130** como una figura masculina armada y lista para atacar. Las primeras víctimas en **V2-P130** tienen un aspecto cadavérico muy marcado.



V2- P130

El temor se muestra en la familia conformada por cadáveres que confrontan al lector con el horror de la muerte en los rostros con la piel carcomida. La madre, el padre y el hijo se vinculan nuevamente en la estructura triangular, donde es complicado diferenciar al padre del hijo. Definitivamente, V2-P130 corresponde a la perspectiva de Campo Elías y deja manifiesto, una vez más, la psicopatía del personaje que manifestaba en la iglesia alucinar con cadáveres y muerte por doquier. Uno

de los elementos más inquietantes de estas figuras cadavéricas es la dualidad que exhiben en tanto muertos vivientes que, desde la perspectiva de Campo Elías, son cuerpos impuros que deben ser exterminados.

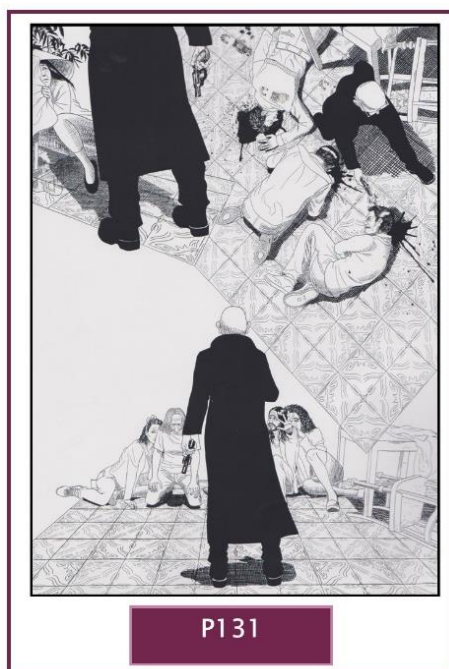


P130

La acción violenta que se desata en P130 muestra la reiteración de la figura de Campo Elías, donde la supaviñeta traza el recorrido del hombre armado que se moviliza entre las mesas y dispara a todas las personas que encuentra. El juego de perspectiva que va del grado de inclinación normal⁵³ al contrapicado genera dinamismo en la lectura, a la vez que inquieta al lector al ofrecerle una visión caótica del acto violento.

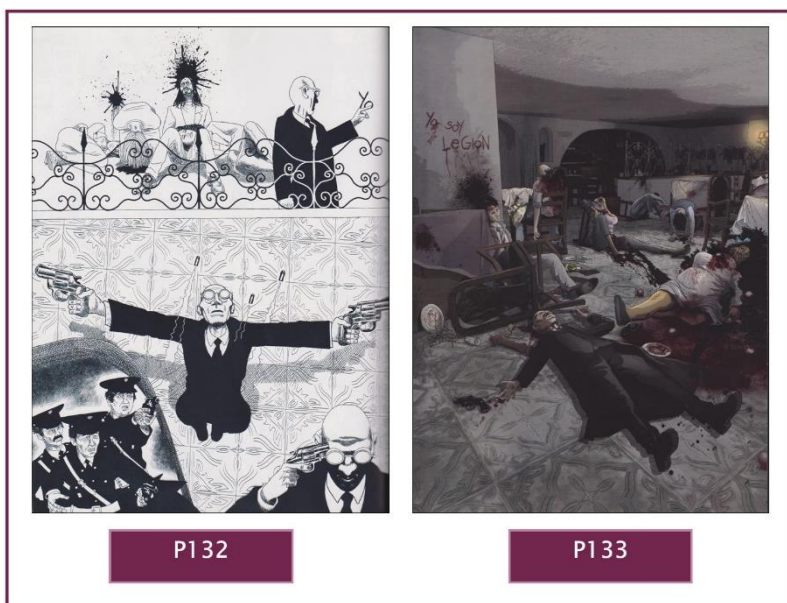
El énfasis sobre los cuerpos violentados por el impacto de las balas se muestra desde el contrapicado y el picado que se mezclan en la composición de P131.

⁵³ Para una definición: “[...]es aquella que se obtiene cuando la base de la imagen es paralela al horizonte, de la realidad encuadrada, (o, más sencillamente, cuando el horizonte más sencillamente, cuando el horizonte mantiene en la imagen su horizontalidad)”. (Cassetti y Di Chio, 1991, p. 88).



P131

El hombre que viste de negro se muestra como la sombra de la muerte que arrasa con las familias que, indefensas y aterrorizadas, se encuentran acorraladas mientras que el asesino las domina empuñando un arma- o dos- que usa con las manos derecha e izquierda.



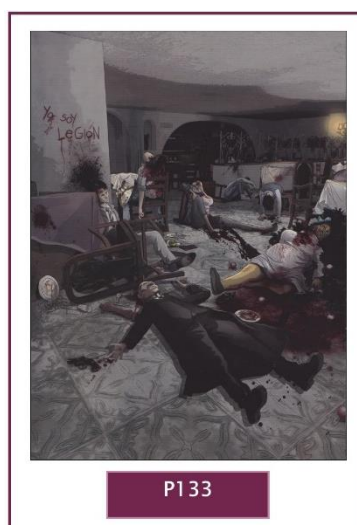
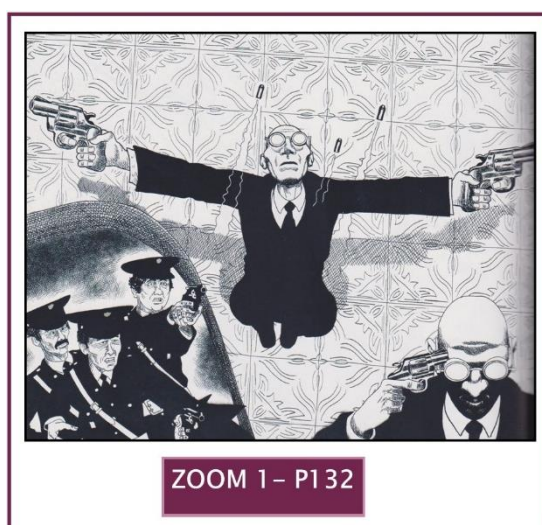
P132

P133

La masacre culmina en P132 y P133, donde el elemento que salta a la vista es el cambio del blanco y negro al color. Después de haber disparado a María, Andrés y Ernesto, el asesino

escribe la palabra “Yo” con el color negro que se asemeja al gran rastro de sangre que ha quedado sobre la cabeza del exsacerdote (Ver P132). Esta figura que encarna Ernesto es igualmente ambigua con respecto a su rol: a lo largo de la historia se mostraba como un padre simbólico al ser cura, sin embargo, físicamente es similar a Jesús Cristo, el hijo de Dios. De manera que la ambigüedad entre la sangre paterna y la del hijo sacrificado queda en la conformación del “Yo” escrito por el asesino en la pared.

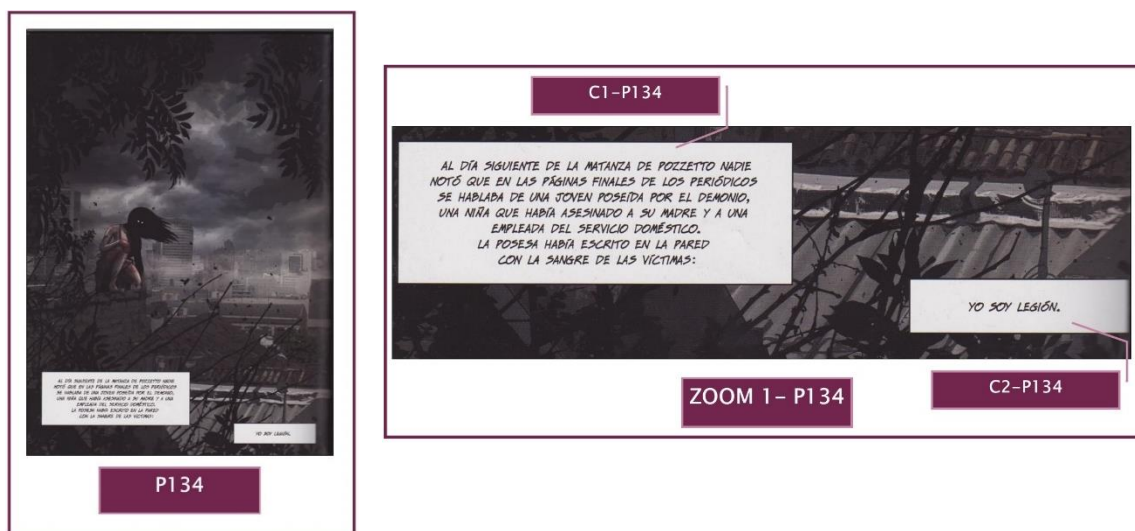
Continuando con la secuencia, la postura de Campo Elías en P132 muestra la figura de la cruz. (Ver ZOOM 1-P132).



Se invierte así el relato de Jesús Cristo como mesías, para mostrar a Satanás aprovechando la debilidad de sus enemigos, quienes sintiéndose seguros en el ambiente hogareño que se simula en el restaurante, se encuentran totalmente indefensos.

Por otro lado, el castigo de la ley que encarnan los policías no llega a tocar al hombre doblemente armado que termina suicidándose tras dejar escrito sobre la pared la oración “Yo soy LeGión” en P133. Así, la vida de Campo Elías termina con su misión y la tragedia de lo *real* de la psicopatía que desemboca en la muerte y la violencia de los cuerpos que se desangran sobre el suelo y las sillas arrojadas.

Sin embargo, el relato no termina con la masacre. En ese punto aparece un personaje que comparte el abandono paterno y la psicopatía de Campo Elías, mostrada en forma de posesión demoniaca (Ver P134).



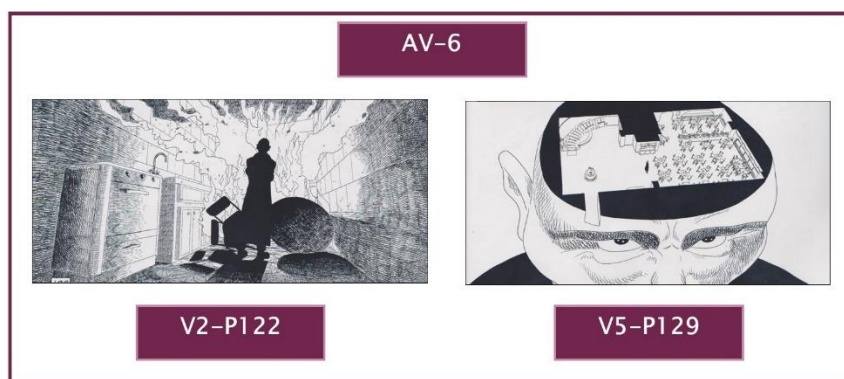
Es interesante la narración presentada en C1-P134. En primer lugar, la última página de la novela gráfica es también la última página del periódico. Este hecho impacta notoriamente en la experiencia de lectura: con el enfoque puesto sobre la historia de Campo Elías, el destino de la niña posesa pasó desapercibido ante los ojos del lector y ahora, dicha falta de atención se presenta al final de la narración como una amenaza bastante similar a Campo Elías.

Nuevamente la oración “YO SOY LEGIÓN” (Ver C2-P134) escrita sobre la pared de un ambiente familiar da cuenta de la destrucción de la familia, donde los padres se encuentran ausentes y las madres son asesinadas por sus propios hijos. En esta última página de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) la imagen femenina y juvenil cubierta por la sombra, confronta a quien lee con lo real de la maldad que habita al ser humano, esta vez, en forma de posesión demoniaca. Entre la oscuridad los dos puntos blancos, que dan cuenta de los ojos de la posesa, involucran emocionalmente al lector: el horror se genera en aquella niña sombría que ha quedado deambulando sobre los edificios de la ciudad.

Esta hija, a diferencia de Campo Elías, sigue con vida y se ubica en lo alto del edificio rodeado de ramas frondosas en la parte superior, y ramas deshojadas en la parte inferior, mostrando una vez más la convergencia de la naturaleza con lo urbano y la simbología que se ha creado en torno al árbol de la vida y la muerte.

Despliegue

La maldad ha emergido en los lugares menos esperados: la cocina donde la madre es asesinada e incinerada, y el restaurante donde sucede la masacre. (Ver AV-6).



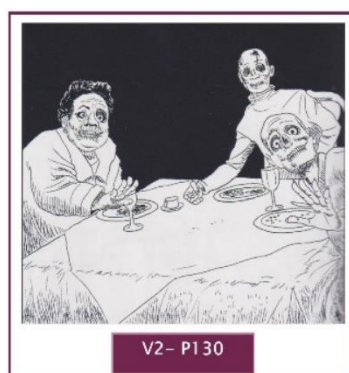
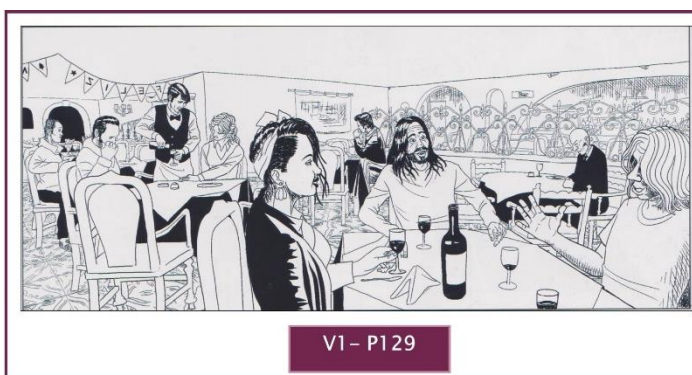
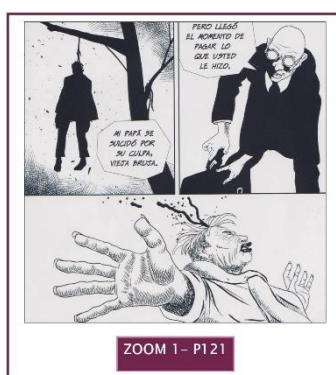
La destrucción se apodera de estos lugares: en V2-P122 el acto se presenta en forma de revelación, mientras que en V5-P129, el escenario que se muestra claramente en la cabeza del asesino se presenta como un acto premeditado por un estratega como es el soldado. El plan de la masacre y su ejecución, proporcionan que la experiencia estética se torne siniestra, en el sentido que tiene el vocablo alemán *unheimlich* a partir del cual Sigmund Freud inicia su reflexión sobre lo ominoso⁵⁴ o siniestro en el arte: “La palabra alemana *unheimlich* es, evidentemente, lo

⁵⁴ La palabra hace referencia a: “[...] aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo”. (Freud, 1976, p.220). Sin embargo, en esta parte del documento se ha optado por el vocablo alemán, debido a que su etimología se ajusta al carácter siniestro de los asesinatos cometidos por Campo Elías Delgado.

opuesto a de heimlich [íntimo], heimisch [doméstico], vertraut [familiar]; y puede inferirse que es algo terrorífico justamente porque no es consabido [bekannt] ni familiar”. (Freud, 1976, p. 220).

Nada más terrorífico que la alteración de la tranquilidad y armonía del hogar, especialmente en el contexto de la cena familiar, por la llegada de un asesino. El hijo que no pudo construirse como un *yo-placer* a través del acto nutricional de la lactancia y que, adicionalmente, vio el cadáver de su padre ahorcado, ha salido a luz como un hombre psicópata de edad madura que empuña un arma.

La **dimensión simbólica** se degrada e invierte a través de la manera en que se muestra perdida la estabilidad de la familia que, representada en el triángulo invertido (Ver **ZOOM 1- P121**), carece de una base sólida. Tal es la fragilidad de la familia que, en lugar de simbolizar la perpetuación de la vida, muestra la muerte y la violencia que desencadena la destrucción total.



De esta manera, la familia marcada por la muerte y la violencia en **ZOOM 1- P121** confronta al lector con lo **real** al mostrar que la modélica e imaginaria configuración familiar que

se muestra en V1-P129, puede ser destruída cuando la carencia de las sólidas bases de la triada familiar se invierten dada la debilidad de las imagos maternal y la función paterna. Así, la visión de un hijo psicópata y asesino en V2-P130, convoca al lector a la inmersión caótica en lo *real* que padece el personaje: los cuerpos cadavericos muestran lo *real* de la muerte en su máxima potencia y la oscuridad del fondo da cuenta de un mundo siniestro y amenazante.

Una vez el hijo encuentra la revelación en el acto matricida y el fuego que calcina el cuerpo de su madre, de manera insólita pasa del *eje de carencia* a un extraño *eje de donación* donde no hay lugar para lo simbólico ni el deseo, por el contrario, todo se encamina por la pulsión de muerte y destrucción. Así, el protagonismo recae sobre la figura del asesino que, a su vez, deja fuera de escena al héroe para mostrar a un villano iluminado por una luz celestial. Dicha imagen visual se configura como una de las resonancias que se despliegan desde el lenguaje visual del texto fílmico *Satanás* (Guerrero y Baíz, 2007) como se puede apreciar en SF3:

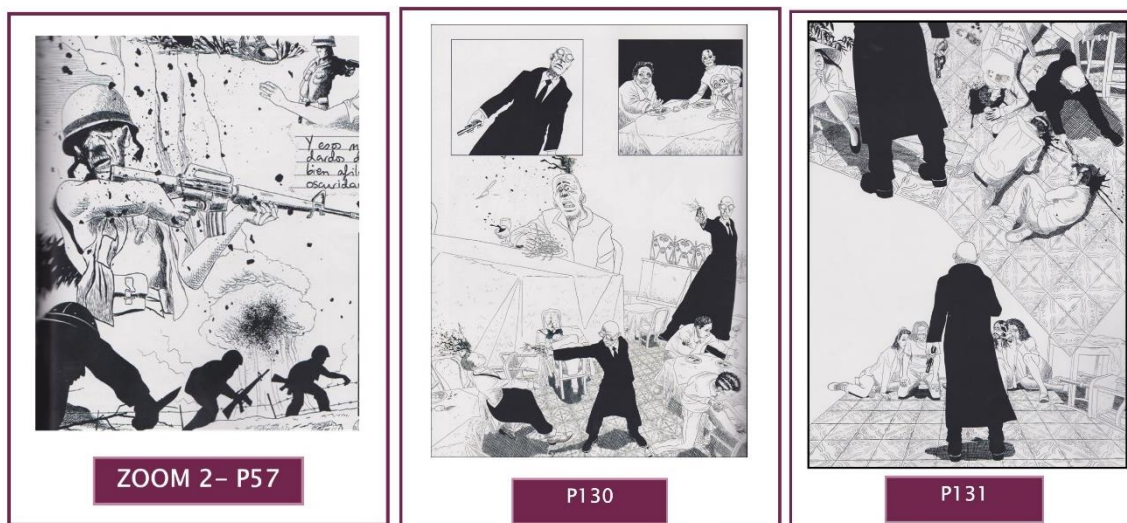


La blancura⁵⁵ de la luz queda así invertida a nivel simbólico: en V1-P111 el luminoso halo blanco contornea la cabeza de un psicópata asesino y no la de un santo o un ángel de Dios, mientras que en V1-P122 el fuego hogareño en la cocina de la casa se desvincula de la

⁵⁵Dada la experiencia, el blanco suele asociarse con elementos positivos y puros. Al tener en cuenta que "El blanco es, según el simbolismo, el color más perfecto" (Heller, 2008, p. 155) y que se establece como el "Color de la luz" (Heller, 2008, p.155), se presenta tanto en el filme como en la novela gráfica una inversión de este simbolismo y por ende en la afectación del lector: la luz, especialmente en el texto icónico- textual deviene fuego destructivo y la iluminación lejos de dar cuenta de la vida es la revelación de la necesidad de muerte para el personaje inmerso en lo real.

del **contrapicado**. Queda así visible el carácter angelical de Campo Elías que pasa del mundo terrenal al celestial.

El significativo gesto que se presenta en **V4-P129** a modo de reverencia, muestra al psicópata frente al padre suicida evocado por las ramas del árbol deshojado que dan cuenta de un paraíso que se ha perdido y un padre enmudecido. Aquí el **picado** muestra la subordinación del cadavérico y sombrío ángel exterminador que, después de ascender, baja a la tierra para multiplicarse y ser legión, integrando así su traumático pasado como soldado (Ver **ZOOM 2- P57**) a la ejecución de una estrategia de guerra que consiste en salir de la oscuridad que lo hacía invisible ante los ojos de los comensales, para aniquilar con la mayor efectividad aquella unión familiar que él nunca tuvo, pero que ve en las personas congregadas en el restaurante (Ver **P130** y **P131**).



Esta impactante imagen visual de la sombra que se multiplica afecta de manera contundente al lector y deviene un artificio visual en que la multiplicación del mal se hace patente, como se puede apreciar en **SF4**. La amenaza destructiva domina el lugar de enunciación del lector y espectador. Se observa así la destrucción desde la instancia celestial proporcionada por el lugar espiritual del ángel en el **picado**. Por otro lado, se involucra al lector y espectador en la vulnerabilidad del lugar de la víctima que yace en el suelo bajo el dominio del asesino. (Ver **SF5**).



De esta manera, la disputa moral que se plantea en el doble siniestro que habita al hombre, deja al mal como triunfante. Este mal que se multiplica, tanto en la novela gráfica como en el filme, planteándose como un hecho que afecta al lector desde la apertura del texto literario en una directa referencia al relato sagrado de la religión católica, como se enuncia en el tercer epígrafe de la novela escrita *Satanás* (Mendoza, 2002, p.8): "Yo soy Legión, porque somos muchos". (Marcos: 5,9).

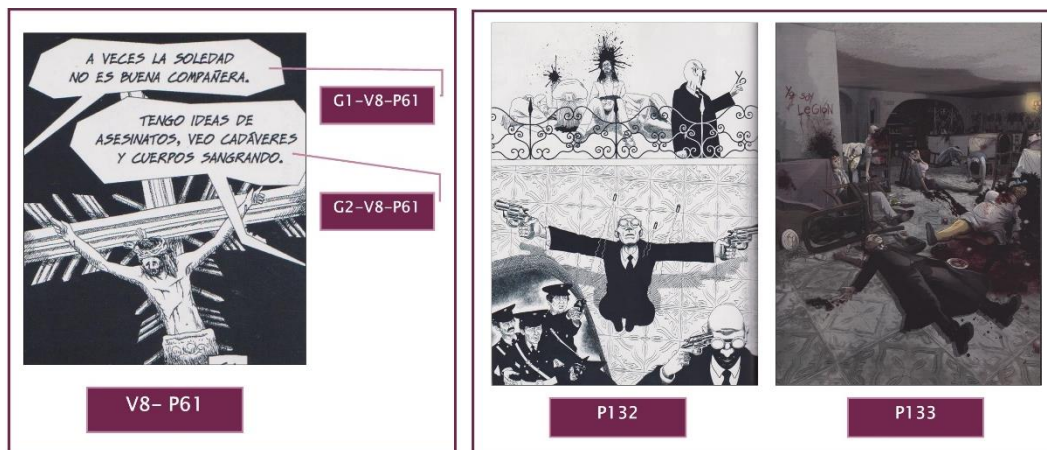
La prolongación del mal que se muestra en la repetitiva figura del asesino marca la experiencia del lector en la novela gráfica al ser una de las resonancias que surgen desde de la novela escrita:

Se acerca al cuerpo del padre Ernesto, cambia el revólver de mano, unta su dedo índice en la sangre que mana de la cabeza del religioso y escribe en el suelo: «Yo soy legión». Varios policías ingresan atropelladamente en el establecimiento y comienzan a disparar en desorden, sin un objetivo determinado. El soldado se pone de pie y abre los brazos en cruz, sin defenderse, sin oponer resistencia. Los agentes no dan en el blanco.

Entonces el verdugo Campo Elías, en un último movimiento ritual y ceremonioso, se lleva el revólver a la sien y se vuela la cabeza. (Mendoza, 2002, p. 276).

La oración "Yo soy legión" escrita con la sangre de un padre que ha renunciado al sacerdocio, refuerza la debilidad de la relación entre el padre y el hijo que, desligado de lo simbólico, se convierte en Satanás: "Aquel a quien la Biblia llama *Satanás*, es decir, el *Adversario*" (Carrère citado por Mario Mendoza, 2002). Adversario, opuesto, siniestro, en otras palabras y con

el refuerzo que ofrece el lenguaje visual del cómic, Campo Elías en tanto Satanás es también el Anticristo:



El horror de las locuciones del padre y el hijo que convergen en la imagen icónica del Cristo crucificado en V8-P61, si bien muestran a un hijo adulto sacrificado y violentado, cuenta con la verticalidad de la cruz que simbólicamente da cuenta de la relación entre lo terrenal y lo celestial (Cirlot, 1992, p.154). Esta misma verticalidad que se muestra en el Anticristo armado en P132 se pierde en P133 tras el acto suicida, dejando así el cadáver tendido en el suelo entre las víctimas. Lo inquietante del último gesto de Campo emulando la cruz y habiendo escrito con la sangre paterna la oración “Yo soy legión”, impacta emocionalmente al lector: las referencias constantes al padre ausente – que implica a los hijos abandonados– son la causa del desastre que se muestra a través de los cuerpos que sangran.

De esta manera, la Navidad sin el niño Jesús como protagonista queda destruida e invertida en la **dimensión simbólica** que la configura: con Satanás, el Anticristo, como protagonista la Navidad se convierte en su opuesto: el Apocalipsis, el día del juicio y la destrucción del mundo que no ha terminado, pues en P134 la prolongación del “Yo soy LeGIÓN” escrito por Campo Elías se instaura en la figura femenina de la posesa:



La figura de la joven mujer bajo el cielo grisáceo y tenebroso, además de la confrontación que genera a través de sus blancos ojos, deja la inquietud en el lector sobre esa convergencia entre la naturaleza y el paisaje urbano. En este punto, la observación que hace González Requena a propósito del filme dirigido por Jonathan Demme *El silencio de los corderos* (Bozman et al., 1991), son valiosas para el presente análisis:

La naturaleza desempaña aquí, en cualquiera de sus versiones un momento de distancia con respecto a lo urbano- y, ni que decirlo tiene, todos los cineastas como el mismo cine, pertenecen a los universos urbanos- , al entorno cotidiano totalmente moldeado a escala humana- independientemente de lo enloquecida que pueda estar esa escala- , un interés por aquellos universos otros , no urbanos, tampoco totalmente humanos y que, por ello mismo, pueden ofrecer una cierta resistencia, un cierto carácter de misterio. (González, 1989, p.98).

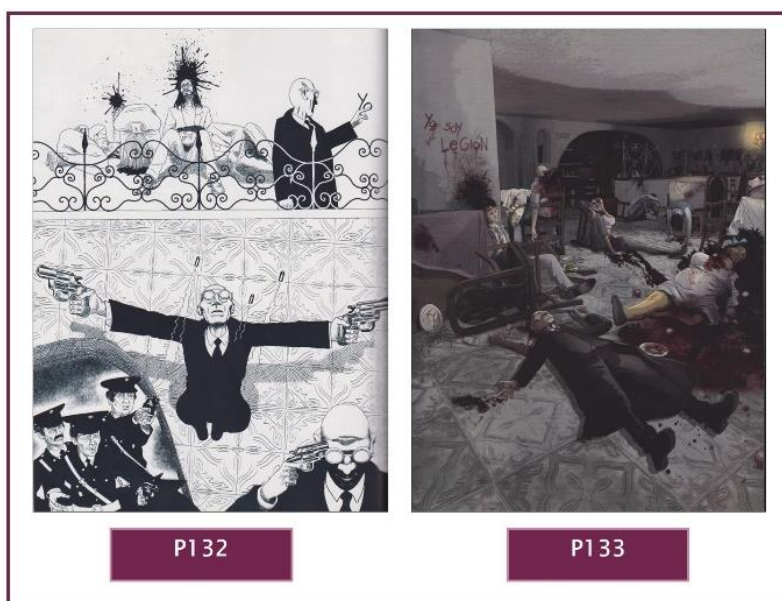
El carácter de misterio impregna todo lo que se muestra y dice en P134, donde el dominio de la naturaleza oscura configura otra de las instancias de lo siniestro en que los espacios juegan un rol fundamental. Lo que se muestra al final de la novela gráfica a través del claroscuro donde priman las tonalidades negra y gris corresponde al **espacio exterior**, es decir, “[...] ese espacio no protegido, incierto, como era incierta, aleatoria, contingente, la presencia de la caza de la que la supervivencia misma dependía. Espacio también de riesgo, en suma, de lo real”. (González, 2005, p.77). Y no es para menos que el lector vea en esos ojos brillantes y en esa pose de la figura femenina, al felino que, como buen cazador nocturno, asecha a su presa y cuenta con la habilidad de moverse por encima de los edificios.

El carácter animal que se muestra en este amenazante personaje femenino es contundente y genera la experiencia siniestra del a partir del problema de “[...] La relación del hombre con la bestia, que puede llegar a la identificación entre ambos, se remonta a los más lejanos orígenes”. (Cortés, 1997, p.35). Es interesante que la imagen femenina que ha asesinado a su madre y a la

empleada, que además repite la oración escrita por Campo Elías, se muestre como un animal cazador, una bestia que destruye al hogar y se manifiesta en la escritura como amenaza latente.

Así, en ese espacio exterior de la naturaleza, el lector queda también confrontado a lo real, a esa misma instancia a la que convocaba la perspectiva de Campo Elías Delgado, quien, cometiendo los asesinatos en **espacios interiores**, como el apartamento de la estudiante, su propio apartamento y el restaurante, donde la violencia está prohibida⁵⁶, exhibe el lado siniestro del ser humano y despliega esa ausencia de Ley que encarna al carecer del relato simbólico.

De esta manera, toda la violencia que queda exhibida en **P133** al interior del restaurante se relaciona con el desligamiento de la Ley por parte del personaje y el resultado de la autodestrucción que ha quedado tras la psicosis que siempre acompañó al personaje que mostraba su visión del mundo alterada a través del blanco y negro.



Lo que se muestra en la transición de **P132** a **P133** es el paso de la visión psicótica y por tanto distorsionada e impactante de Campo Elías:

⁵⁶ Este carácter de los espacios interiores es desarrollado por Jesús González Requena en el texto *El arte y lo sagrado. En el origen del aparato psíquico*. (2005) a partir de la noción “interdictos” de Georges Bataille.

The differences between black- and- white and color comics are vast and profound, affecting every level of the reading experience. In black and white, the ideas behind the art are communicated more directly. Meanings transcends form. Art approaches language. [...] We live in a world of colors, no just black and white. Color comics will always seem more *real* at first glance. (McCloud, 1993, p.192).

Convocado a un mundo en alto contraste⁵⁷, el lector vive una experiencia de lectura psicopática, de ahí que el extrañamiento tanto desde el color como desde los radicales cambios de perspectivas haya generado tal grado de incertidumbre en el lector. Pese a lo anterior, es decir, incluso cuando se identificó desde lo **semiótico** los artificios mediante los cuales el lector se involucra en la visión del psicótico, la confrontación con lo **real** sigue prolongándose en medio del caos que implica descubrir que nada está bajo control en un mundo donde hay una legión de asesinos y asesinas asechando, mostrando su lado más irracional y violento.

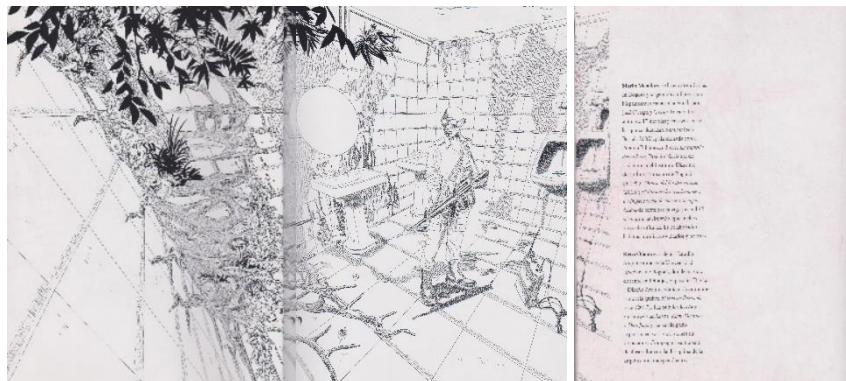
Lo anterior toma fuerza cuando, acudiendo al **sentido tutor**, el lector constata que Campo Elías Delgado fue una persona de la vida real, que mató a su madre en la cocina de su apartamento, que asesinó a su estudiante y a la madre de la joven en el apartamento donde le daba sus clases privadas, también a sus vecinas y a los comensales del Pozzetto que se reunieron aquel 6 de diciembre de 1986.

Así esta experiencia de lectura tan desgarradora que se ha escrito y organizado a partir del **hilo isotópico de la familia y el comedor** que la congrega, muestra de qué manera el **sentido** que tiene volver a este relato aguarda en la profundidad del gran temor a la locura, la propia y la ajena, porque es posible ser el psicópata que se desata, como también sea posible ser la madre,

⁵⁷ A través del alto contraste que se da a nivel visual, una similitud con el estado de guerra al que ingresa Campo Elías se hace visible: "La realidad mítica y la realidad sensorial son estructuralmente distintas, y esta diferencia estructural conduce inexorablemente a diferenciar entre la forma de pensar y conducirse. Dentro de la realidad mítica característica de una sociedad en guerra, estas diferencias nos conducen a un mundo donde todo es blanco o negro, sin matices de gris". (LeShan, 1992, p. 52). La realidad mítica que describe LeShan guarda una estrecha relación con el esquema de cuento infantil, de ahí que el hecho de que Campo Elías llame bruja a su madre, sea tan importante en la configuración del enemigo.

la estudiante, la vecina, la o el comensal. En todas estas instancias la experiencia siniestra genera el encuentro con lo **real** que ha quemado la mirada del lector y sigue prolongándose tanto en diversas producciones artísticas, como en las noticias que regularmente dan cuenta de personas que matan a sus propios familiares y a personas indefensas en el lugar y el momento menos esperados.

Finalmente, el relato sin clausura se vincula a las otras partes del libro donde se reitera la imagen del soldado entre la naturaleza, la biografía de los autores en una página blanca, seguida del rojo intenso del reverso de la contraportada y, al final, la negra contraportada donde el brillo entre el efecto mate deja visible el templo católico a través del contrapicado:

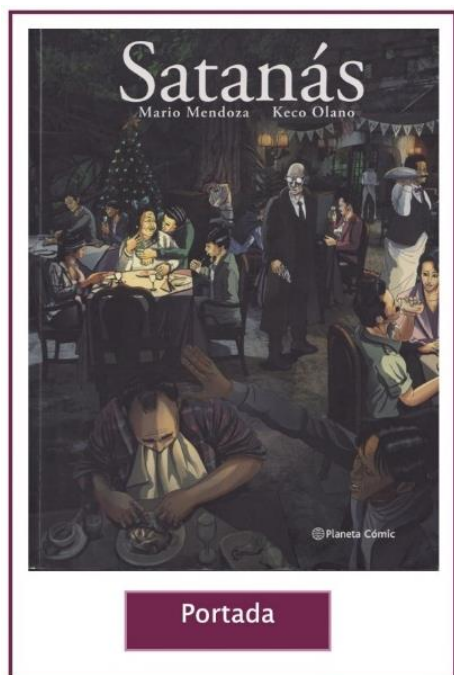


Con la imagen visual del soldado en pie de batalla, recibiendo órdenes de una instancia que le es lejana, e instalado en la psicosis que hace que el baño se transforme en selva, el cierre del libro impacta con el intenso rojo que muestra el derramamiento de sangre y la oscuridad en que

se vislumbra en lo alto la casa de Dios: el templo como representación del hogar paterno que se reitera observado desde afuera.

3.3. Lectores en el goce escópico

Este subapartado tiene como base para la discusión el primer y último contacto que tiene el lector con libro en tanto volumen. Una vez se observa en la contraportada aquella instancia celestial lejana entre un oscuro cielo, el lector regresa a esa parte del libro que llamó su atención desde el primer momento: la **Portada**.



Portada

En ella todo aparece condensado: el blanco título que, entre el claroscuro, otorga centralidad a la figura del asesino que se encuentra próximo al ataque, la felicidad de las familias que departen en torno al vistoso y colorido árbol navideño y la música de piano, todo conformando la inquietud que siente el lector al ver que todos ignoran al hombre armado que mira fijamente la silla vacía.

Para comenzar, el título “Satanás” en la parte superior de la composición, superando en protagonismo el árbol de Navidad, domina la escena al vincularse con la figura del hombre contemporáneo que empuña el arma.

Así, la trascendencia del relato sagrado de la Biblia muestra la convergencia de la llegada del hijo de Dios con la de Satanás:

Si en el argumento del Mesías una colectividad en crisis recibía a su salvador, en el del Maligno esta comunidad se verá abocada a un cataclismo emotivo hasta que surjan unos héroes que— desde su interior— se enfrenten a la agresión. (Balló y Pérez, 1995, p.74).

Así, el argumento del Maligno que encarna Satanás más allá de mostrar la **situación arquetípica**⁵⁸ del peligro en que “[...] el héroe o la heroína tienen que hacer frente a un enemigo terrible, que puede ser humano o un elemento de la naturaleza”. (Gasca y Gubern, 1994, p.152), exhibe el exterminio total y, aparentemente, sin remedio que trasciende en la legión de hijos e hijas psicópatas.

En esa misma medida, el cuestionamiento que surge a partir de la manera en que las obras artísticas ocupan el lugar sagrado que otrora ocuparan los relatos míticos, da cuenta de la degradación e inversión de la **dimensión simbólica** en el marco de experiencias estéticas marcadas por el horror del encuentro con lo **real** de la muerte y la violencia en la psicosis y los cuerpos que devienen la evidencia del deterioro y la pulsión destructiva desatada:

El mito y su posibilidad; la palabra, verdadera o mentirosa, pero sagrada, que ha de contener; la figura paterna que debe proliferarla; el rito iniciático que debe conducir al héroe hasta su secreto; la muerte, la locura y lo siniestro como lo que amenaza allí donde todo lo anterior parece resquebrajarse. (González, 1989, p. 97).

El triunfo de la amenaza tras la ausencia de la palabra simbólica que instauro la Ley y tarea del **destinatario** deviene la base para la desaparición del héroe, cuyo lugar protagónico es ocupado por la locura destructiva del asesino psicópata. Invertido y degradado el mito mesiánico, se constata en *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) la necesidad del mito, donde lo sagrado entra en tensión con lo siniestro (González, 1989, p.100) generando una experiencia de lectura marcada por la interrogación dramática que queda en este tipo de escritura que se vincula con el **modo de representación postclásico** identificado y desarrollado por Jesús González Requena (2008) en torno al cine hollywoodense, donde se procura llevar al espectador al extremo del **goce**

⁵⁸ Con este término se hace referencia a lo siguiente: “Al igual que en los géneros de la literatura y el cine, en los relatos de los cómics se producen también ciertas situaciones canónicas y ritualizadas, específicas en cada uno de sus géneros, a la vez que establecen sus señas de identidad, reconocibles sin dificultad por parte de sus lectores” (Gasca y Gubern, 1994, p. 148).

escópico: “[...] más allá de todo límite y de toda frontera, todo invita a localizar ahí la posición de la mirada del espectador: el lugar mismo desde donde el psicópata mira. A contemplar, desde ahí, el pánico de la víctima” (González, 2008, p. 461). Adicionalmente, y de manera más marcada, esta experiencia en que lo siniestro muestra el resquebrajamiento de lo sagrado, despliega esa mirada psicopática a la que el lector es convocado al horror en sí mismo: “El monstruo somos nosotros, el horror somos nosotros, y el goce que ahí que se reconoce como un goce siniestro es también nuestro”. (González, 2008, p. 461).

Así la afectación del lector tras el desgarrador encuentro con lo **real** en este relato postclásico que carece de la clausura (González, 2008, p.478), da cuenta del goce que se desboca en el campo de la visión ocupado por los cuerpos calcinados, cadavéricos y sangrantes, en que no hay una articulación simbólica y la lectura deviene pulsión escópica que culmina, parcialmente, con la aniquilación del sujeto (González, 2008, p. 465). Y se dice parcialmente, porque sin el cierre del relato queda la posibilidad de la historia de la niña que es una amenaza de muerte prolongada y de la continuación de las conductas autodestructivas. En medio de esto, queda el lector con el desánimo de la desesperanza, en la marcada inquietud que lo confronta con su propia naturaleza humana, con el desorden de la mirada psicopática en que, como lo desarrollan ampliamente tanto Balló y Pérez (1995) como Cortés (1997), lo monstruoso y el caos se apodera de la mirada, donde lo humano alberga lo monstruoso y está en el otro, aquel que vemos en la cotidianidad, el que está en el hogar, inclusive, el que está reflejado en el espejo.

Esta afectación del lector prolongada hasta la novela gráfica implica, entre otros muchos aspectos, pensar que dicha experiencia de subjetividad es la de muchos, la de la masas a las que fuese atribuida los cómics en sus inicios (Eco, 1984, p.17) y que se vincula a la búsqueda de la “respetabilidad cultural” (García, 2010, p.12) que se da desde la novela gráfica en tanto movimiento, dando cuenta de las prácticas transpositivas que, en el caso colombiano muestra en su mayoría confortadores relatos del realismo como se puede apreciar en la **Figura 10:**

Análisis textual de la novela gráfica *Satanás* de Mario Mendoza y Keko Olano

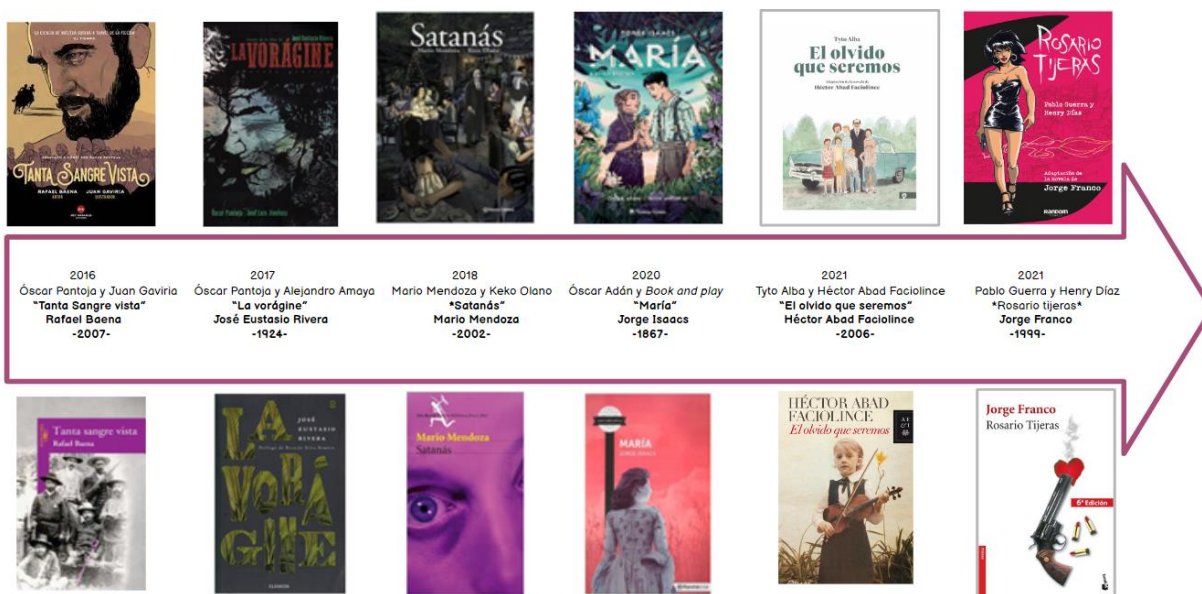


Figura 10. Novelas gráficas colombianas basadas en textos literarios⁵⁹.

En el marco del arte visual, *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) entre el blanco y negro y el claroscuro donde se muestran figuras cadavéricas y actos de violencia, remite al arte

⁵⁹ Las imágenes tomadas para la elaboración de esta figura fueron tomadas de: 1. Rey Naranjo. (2016). Portada de la novela gráfica "Tanta sangre vista". [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.reynaranjo.net/catalogo/tanta-sangre-vista-comic/> 2. Alfaguara. (2007). Portada de la novela "Tanta sangre vista". [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.lecturalia.com/libro/69325/tanta-sangre-vista> 3. Resplandor. (2017). Portada de la novela gráfica "La Vorágine". [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://resplandoreditorial.com/nueva/producto/la-voragine-novela-grafica/> 4. Santillana. (2017). Portada de la novela "La Vorágine". [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.loqueleo.com/hn/libro/la-voragine> 5. Editorial Planeta. (2019). Portada de la novela gráfica "Satanás". [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.planetadelibros.com.co/libro%20satanas-novela-grafica/283727> 6. Editorial Planeta. (2002). Portada de la novela "Satanás". [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.planetadelibros.com/libro-satanas/13042> 7. Editorial Planeta. (2020). Portada de la novela gráfica "María". [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.planetadelibros.com.co/libro-maria-novela-grafica/311785> 8. Editorial Planeta. (2014). Portada de la novela "María". [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.planetadelibros.com.co/libro-maria/190515> 9. Penguin Random House. (2021). Portada de la novela gráfica "El olvido que seremos". [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.penguinlibros.com/co/comic/235760-ebook-el-olvido-que-seremos-novela-grafica-9788418347535> 10. Alfaguara. (2006). Portada de la novela "El olvido que seremos". [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.panamericana.com.co/el-olvido-que-seremos-533319/p> 11. Penguin Random House. (2021). Portada de la novela gráfica "Rosario Tijeras". [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.penguinlibros.com/co/tematicas/265054-libro-rosario-tijeras-novela-grafica-9789585797529> 12. Editorial Planeta. (2011). Portada de la novela "Rosario Tijeras". [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: https://www.elvirrey.com/libro/rosario-tijeras_70101849

expresionista que en el cine generó una serie de producciones centradas en la fantasía y el terror que suscitan personajes monstruosos y psicopáticos⁶⁰, implicando, en primera instancia, un compromiso del arte con la sociedad:

Los expresionistas sintieron tan intensamente el sufrimiento humano, la pobreza, la violencia y la pasión que se inclinaron a creer que la insistencia en la armonía y la belleza en arte sólo podían nacer de una renuncia a ser honrado. (Gombrich, 1995, p.566).

Esta honradez artística dada por la confrontación con lo **real** del sexo, la muerte y la violencia que se muestra en la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) tiene una serie de implicaciones en el marco de la cultura visual contemporánea. Una de las que se pudo identificar en este análisis refiere precisamente a la convergencia lo urbano con el entorno natural, y con esto, del mundo que se construye sobre las bases de la razón, donde en la realidad objetiva lo incontrolable y caótico de lo **real** siempre está latente y pulsando.

Con respecto a lo anterior, la observación de González Requena (2002) en torno al grabado de Francisco de Goya *El sueño de la razón produce monstruos* (1799), deja abierta la cuestión sobre el protagonismo del psicópata en la actualidad:

Y es que los sueños de la razón no producen sueños, sino pesadillas. Pues cuando los textos de la modernidad recusan lo real, cuando la realidad que así se configura se afirma en la recusación de lo real, entonces la locura se convierte en la única vía posible para el goce. (González, 2002, p.11).

⁶⁰ A este respecto la observación de Balló y Pérez (1995) a propósito de los filmes *Nosferatu* (Grau y Murnau, 1922) y *Fausto* (Pommer y Murnau, 1926) es reveladora: "Evidentemente no era casual que el monstruo tomara forma en la Alemania de los años veinte. En una serie de notables películas de fantasía y terror, el cine expresionista alemán había acogido las primeras intervenciones malignas de una partida de lóbregos vampiros, locos asesinos, autómatas erráticos, científicos sin escrúpulos y demás demoniacas criaturas, surgidas de la sombra para destruir el plácido descanso de la comunidad burguesa". (p.76).

La locura en el relato y la experiencia de lectura trasciende entre los diferentes medios artísticos contemporáneos. La reciente integración de las prácticas transpositivas que surgen desde los textos literarios al lenguaje del cómic en el contexto colombiano supone, desde *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018), el goce marcado por la cantidad de imágenes visuales con que se encuentra el lector desde la página hasta el foco en cada viñeta, donde la mirada pasa rápidamente:

Como profetizó Kafka, nuestro único pecado es la impaciencia: por eso nos estamos olvidando de leer. La impaciencia es, cada vez más, una obsesión *visual*; queremos ver una cosa de manera inmediata y después olvidarla. Pero leer con profundidad implica algo más: leer requiere paciencia y memoria. Una cultura visual no puede distinguir entre ángeles caídos y no caídos, puesto que no podemos *ver* a ninguno de los dos y estamos olvidando cómo leernos a nosotros mismos, lo que significa que podemos ver *imágenes* de los demás, pero no podemos ver realmente ni a los demás ni a nosotros mismos. (Bloom, 2008, p.35).

Ciertamente en dicha situación se encuentra la enorme dificultad que supone el relato postclásico en la experiencia de lectura de esta novela gráfica. El lector quiere ver al asesino protagonizando, de la misma manera que mira con descuido el titular del periódico amarillista que muestra las fotografías de los cuerpos violentados en primera plana. De ahí la tensión entre el **texto artístico** y aquellos lectores que de manera casi fugaz se entregan al goce escópico.

En esa misma medida, se encuentra que el **deletreo** aplicado a *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) y la metodología misma del **análisis textual** dejan manifiesta la inquietud que en esta investigación apenas surge: ¿leemos realmente las novelas gráficas? Esta pregunta, confronta a los lectores y plantea una gran problemática, especialmente cuando es la **producción de sentido** la que se encuentra en juego en relatos con tan alta carga de violencia.

Así la inquietud frente a *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) no es para menos. El asesino se hace visible, es protagónico, sin embargo, parece invisible a primera vista: cuando se dice que *Satanás* es la encarnación del mal, seguramente se ha dejado de lado lo que produce que ese mal

haya triunfado. De ahí la importancia de ver realmente al psicópata como lectores que, inmersos en la mirada de la locura, pueden reconocerse y de esta manera dejar de “echar vistazos” al gran problema que implica la ausencia de Ley, no en tanto institución que vigila y castiga, sino en tanto la palabra simbólica que limita al sujeto mediante la prohibición que funda al sujeto del deseo y lo dota de singularidad (González, 2002, p. 25). Campo Elías, llevado por las pulsiones destructivas y asumiendo la identidad sin nombre ni singularidad del soldado representa la locura de muchos. Poner la mirada sobre este tipo de personajes y leerse a sí mismo a partir de este tipo de escrituras no es tarea fácil, como tampoco lo es reconocer que la ausencia de la Ley se prolonga desde lo individual hasta lo social:

La novela de crímenes colombiana puede entenderse a partir de un concepto como la anomia, pues en ella se ofrece la descripción épica de una dinámica social de ausencia de ley o de situaciones que derivan de la carencia de normas o de su degradación. A partir de este método, que sirve como base para un análisis de cambios sociales específicos, e incluso como termómetro de la sociedad, es posible abordar y analizar la complejidad del conflicto colombiano. (Forero, 2012, p.334).

Aquí la literatura colombiana contemporánea convoca, entre otras cosas, a la experiencia de la anomia y con ella, la del desamparo que se manifiesta ahora en **textos icónico- verbales** donde existe el riesgo del vistazo sustituyendo la lectura. De esta manera, el sentido que se produce tras leer la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) se funda y direcciona desde y hacia el horror que habita al ser humano, un aspecto que se mira de reojo pero que rara vez se lee con la fijación necesaria que lleve al lector a la gozosa tarea de verse en el texto.

Conclusiones

Tras la realización de este trabajo de investigación en el marco de la Maestría en Comunicación y Medios, se ha encontrado que la **Teoría del Texto y el Análisis Textual**, al plantear y desarrollar la cuestión de la subjetividad vinculada a la experiencia del lenguaje, convoca a los investigadores a un re-descubrimiento como sujetos deseantes que pueden desligarse de las concepciones y procedimientos cartesianos para acceder al espacio textual de obras artísticas de diversa índole.

En el momento en que se toma el paradigma de la subjetividad en el arte, se genera un vuelco metodológico en que el investigador asume un rol que lo involucra profundamente: si el sujeto se consolida como tal dentro de la institución del lenguaje, el lector- analista entra en ese compromiso de reconocerse como un ser social y cultural, que desde su singularidad lee y se lee en los textos.

En el actual contexto de *convergencia de medios* (Jenkins ,2008) resulta interesante ver de qué manera la novela gráfica acentúa la convergencia de lenguajes en el cómic (Barbieri, 1993) a través de la innovación narrativa. Llama la atención que el relato de *Satanás* (Mendoza, 2002) con su origen literario y el sentido del goce escópico se despliegue con tal contundencia en la imagen visual con la película homónima dirigida por Andrés Baiz en 2007 y la novela gráfica que aquí se ha analizado. El **texto** en tanto espacio de la **experiencia del sujeto en el lenguaje**, remite a un sujeto que, mediante el arte contemporáneo que se enfoca en el criminal, ingresa al horror de la anomia y, con esta, a la vulnerabilidad de lo **real** que amenaza con la aniquilación total.

De esta manera, leer una novela gráfica como es *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) con la motivación de indagar desde la **experiencia de lectura** el **proceso de producción de sentido**, permitió que la identificación de las repercusiones enunciativas de la novela escrita y la película que la preceden deviniera un proceso de lectura- escritura que, en el plano de la subjetividad,

dio cuenta de algunos artificios que se reiteraban, como es el caso de la perspectiva y su influjo en la **enunciación**.

Dichos elementos identificados desde el **registro de lo semiótico**, al entrar en un diálogo interdisciplinario con el reconocimiento del lector en el texto dado por las **imágenes** que lo conforman, permitió dar cuenta de la manera en que lo **real** en este relato del arte contemporáneo deja manifiesto un conflicto tan profundamente humano como es la configuración del sujeto. Así, la psicopatía, en tanto resultado de una historia de vida traumática, se hace patente al mostrar las consecuencias del fracaso de la **imago primordial** en vínculo con la ausencia de la palabra simbólica, castradora y fundadora del padre.

De esta manera, en este análisis de la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) se trabaja con el lenguaje, en el complejo terreno de la **lectura** y la **escritura**, asumiendo muchos riesgos que generan profundos cuestionamientos y hacen del presente estudio, más que una determinación cerrada a las afirmaciones, una exploración en que muchos aspectos de la lectura salen a la luz para desplegar la inquietud que genera un relato tan fuerte y confrontador que, en gran medida, tiene su constatación en los hechos de la vida real.

Lo cierto es que hay un gran valor en la metodología del **Análisis Textual** al reiterar la importancia de la mirada detenida, especialmente en la actual cultura de la inmediatez donde “La imagen icónica constituye, como es bien sabido, una forma de espectáculo, de acuerdo con su etimología grecolatina, pues deriva de los verbos mirar u observar”. (Gubern, 1987, p.404). De ahí una importante e inesperada reflexión ha quedado tras este análisis, pues en *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) la confrontación con lo **real** que va desde ver a través de la perspectiva del psicópata, hasta la violencia que hay en la muerte y el sexo, se da desde una primera lectura fluida y rápida. Esto envuelve una complejidad del relato que puede pasar desapercibida si no existe el suficiente interés investigativo para tomarse el tiempo de deletrear lo que hay en esas páginas. Cuando el analista asume la tarea del deletreo, encuentra que dicha confrontación con

lo real es dolorosa a la vez que motivadora. Mirar fijamente, detenerse pese al ajetreo de la vida diaria, genera la necesidad investigativa de:

La valoración sensible y cognitiva de la imagen como umbral del afuera y el adentro, de lo claro y de lo oscuro, y como mapas simbólicos, semióticos y pulsionales que posibilitan diversos tipos de imagen, e indispensable a fin de configurar afectos y efectos que conlleven a pensarla abarcando sus principales formas visuales: fijas (imagen pictórica, cómic y fotografía), en movimiento (televisión, video, cine) y otras expresiones que están surgiendo con la digitalización de imágenes y las nuevas tecnologías computacionales (multimedia y realidad virtual). (Goyes, 2003, p. 23).

Así, analizar la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018) con el foco en el **proceso de producción de sentido del lector**, como afectación, mapa simbólico, semiótico y pulsional que parte de la forma de la imagen visual fija del cómic, es además de una experiencia estética siniestra, una experiencia de lectura hipervisual que, curiosamente, se da en el soporte físico del libro como aquel objeto hace parte de la configuración de la novela gráfica como **texto artístico**.

En esa instancia, el despliegue del delecto permitió ampliar lo que esa experiencia lectora produjo en tanto experiencia estética, dejando abiertas tantas cuestiones que se pueden profundizar en la medida en que motivan la lectura de otros textos similares a la novela gráfica *Satanás* (Mendoza y Olano, 2018). Así, la mediación comunicativa producida en la novela gráfica en tanto obra transpuesta de la novela homónima escrita por Mario Mendoza en el año 2002, llevo al ejercicio intertextual en que la experiencia siniestra del encuentro de lo monstruoso en el interior del ser humano configura uno de los relatos más recurrentes en el arte, incluso anterior a la icónica novela de Robert Louis Stevenson publicada en 1886, pues hablar de Satanás como el ángel caído remite necesariamente al relato bíblico. Con la modernidad el mito queda invertido y degradado, pero su necesidad y el impacto que genera en la experiencia de lectura sigue siendo innegable.

Y es que remitir a lo mítico en términos del talante mitopoyético que destaca Carretero Pasín (2007, p. 59) a partir de las reflexiones de Gillo Dorfles y Edgar Morin en la cultura de masas, que en el caso puntual de esta investigación involucra al cómic y la novela gráfica, permite pensar que los artificios de los medios de comunicación visual muestran a través de la referencia al relato sagrado, lo *a- racional* como necesidad en una sociedad moderna en que hay una resistencia a la imposición que se ejerce desde la razón.

Como consecuencia, es enriquecedor asumir un rol investigativo subjetivo y sensible, teniendo presente que esto, contrario a restar rigor a la investigación, involucra al investigador a tal punto que, en medio de la afectación y el doloroso goce, se reconoce como uno de muchos lectores, en términos recontextualizados por Mario Mendoza, ese paso del *Yo a la legión* está por darse ahora en el contexto de las prácticas lectoras en las redes sociales. En la presente investigación no se llegó a ese estadio, sin embargo, ha quedado abierta a otro tipo de tarea investigativa en que sea posible ver lo que hacen y dicen los lectores, las iniciativas de los autores, como es el caso de Proyecto Frankenstein que pasó de ser el blog de Mario Mendoza a la página de Facebook e Instagram que pertenece también a Keko Olano, a todo el equipo creativo y, en especial, a los lectores.

Hacer este tipo de lectura que en una primera instancia se torna tan solitaria, fomenta un ejercicio de reconocimiento donde muchas reflexiones acentúan el impacto de lo *real*. Si esto pasa en una lectura adulta, ¿qué ocurre con la lectura adolescente que integra gran parte del público lector de Mario Mendoza? Esta preocupación involucra el ámbito educativo y formativo, donde entran los interrogantes: ¿estamos leyendo realmente los cómics y las novelas gráficas? ¿hasta qué punto nos detenemos a ver sus páginas? ¿en qué nos detenemos? Y ¿por qué? En esa instancia, se piensa en los *modos de estar juntos* de los que habla Jesús Martín Barbero (1991) ahora en las prácticas lectoras que suponen proyectos como los realizados por Mario Mendoza y Keko Olano, pero también en los espacios de lectura que se fomentan desde los hogares, las escuelas, las bibliotecas y los ambientes virtuales.

Como se puede apreciar esta experiencia de lectura tan iluminadora, ha dejado muchos aspectos que incluso no quedaron plasmados en este documento, pero que dada la interdisciplinariedad de la investigación convoca a comunicadores, comunicólogos, literatos, creativos del medio del cómic y de las artes visuales, educadores interesados por las experiencias estéticas que se generan a partir de estas interesantes lecturas, etc. Y se ha dejado la continuidad de posibles interesados que pueden ver mucho más en este tipo de producciones.

Finalmente, y aquí cambio a la enunciación en primera persona, admito que esta investigación ha sido un gran descubrimiento personal, ciertamente doloroso pero motivador en todo caso, porque parte de este interés se remonta a mi infancia, a mi interés y gusto por los libros ilustrados que trascendió hasta mi adultez, y a las experiencias de lecturas compartidas con mis estudiantes. Así, siento que este es el primer sólido peldaño que, pese a sus vacíos, me motiva seguir indagando y compartiendo aquel sentimiento de vitalidad que he encontrado en el arte literario y visual.

Bibliografía

Antecedentes citados

- Baetens, J. (2008). Graphic novels: Literature without text? *English Language Notes*, 46(2), 70–88. <https://doi.org/10.1215/00138282-46.2.77>
- Baetens, J. (2009). Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites. *Cahiers de Narratologie*, 16, 0–10. <https://doi.org/10.4000/narratologie.974>
- Beineke, C. (2011). Towards a Theory of Comic Book Adaptation [University of Nebraska–Lincoln]. <https://digitalcommons.unl.edu/englishdiss/51/>
- Bolter, J. y Grusin, R. (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Caraballo, L. (2016). *La transposition de la littérature à la bande dessinée La mise en images chez Alberto Breccia* [Université Paris Ouest Nanterre La Défense sous]. <https://www.theses.fr/2016PA100079>
- Gutiérrez, J. (2015). Reescritura gráfica Una teoría de la adaptación de textos literarios al cómic a partir de las obras de Alberto Breccia [Universitat Pompeu Fabra]. <https://repositori.upf.edu/handle/10230/24853?locale-attribute=es>
- Marín, L. (2020). *Satanás* de Mario Mendoza: una apuesta por salir de la convencionalidad narrativa desde la transmedialidad. [Universidad de San Buenaventura – Colombia]. <http://bibliotecadigital.usb.edu.co:8080/handle/10819/8063>
- Martín, R. (2006). Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea. [Universidad Autónoma de Barcelona]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=5408>
- Ramírez, F. (2011). De la literatura al cine. Estudio sobre la adaptación cinematográfica a partir de las novelas *Satanás* y *Paraíso Travel*. [Universidad Nacional de Colombia]. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/8188>

- Roncal, I. (2014). Acerca de una nueva forma de cómic: la novela gráfica. La literatura como partitura: Marianela de Galdós y la adaptación Nela de Rayco Pulido. [Universidad Zaragoza]. <https://zaguan.unizar.es/record/15407?ln=es>
- Sánchez, J. (2000). De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación. Barcelona: Paidós.
- Silva, C. (2019). El arquetipo de la sombra, el doble y el mal en la novela *Satanás*, de Mario Mendoza. [Pontificia Universidad Católica del Ecuador].
<http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/17437>

Referentes teóricos

- Balló, J. y Pérez, X. (1995). La semilla inmortal: los argumentos universales del cine. Barcelona: Anagrama.
- Barbieri, D. (1991). Los lenguajes del cómic. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1994). El susurro del lenguaje. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1978). Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe. Semiótica narrativa y textual. Universidad Central de Venezuela.
- Barthes, R. (2011). El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Benveniste, E. (1977). Problemas de lingüística general II. Madrid: Siglo veintiuno editores.
- Bloom, H. (2008). El ángel caído. Barcelona: Paidós.
- Carretero, A. (2007). Lo mediático y lo social: una compleja interacción. *Famecos: mídia, cultura e tecnologia*. (32), 53-65. Recuperado de:
<https://www.redalyc.org/pdf/4955/495550188009.pdf>
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). Cómo analizar un film. Barcelona: Paidós.
- Cirlot, J. (1992). Diccionario de símbolos. Barcelona: Editorial Labor.
- Cortés, J. (1997). Orden y caos. Barcelona: Anagrama.
- Eco, U. (1984). Apocalípticos e integrados. Barcelona: Lumen.

- Eco, H. (1999). La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Barcelona: Lumen.
- Eisner, W. (1985). El cómic y el arte secuencial. España: Normal Editorial.
- Forero, G. (2012). La anomia en la novela de crímenes en Colombia. Bogotá: Siglo del Hombre. <http://www.jstor.com/stable/j.ctt14bs56r.6>
- Freud, S. (1976). Obras completas. Sigmund Freud. Volumen 17: De la historia de una neurosis infantil y otras obras. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1991). Obras completas. Sigmund Freud. Volumen 4: La interpretación de los sueños (Primera parte). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1992). Obras completas. Sigmund Freud. Volumen 19: El yo y el ello y otras obras. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gasca, L., y Gubern, R. (1994). El discurso del cómic. Madrid: Ediciones Cátedra.
- García, S. (2010). La novela gráfica. Bilbao: Astiberri.
- Gombrich, E. (1995) Historia del arte. México D.F.: Editorial Diana.
- González, J. (1985). Texto onírico. Texto artístico. Tekné. Revista de arte. (1), 111-117. Recuperado de:
<https://www.gonzalezrequena.com/resources/1985%20Texto%20art%C3%ADstico%20texto%20on%C3%ADrico.pdf>
- González, J. (1986). ¿Qué se puede hacer con ese objeto llamado texto?. Eutopías. (4), 27-37. Recuperado de:
<https://www.gonzalezrequena.com/resources/1986%20Qu%C3%A9%20se%20puede%20hacer%20con%20ese%20objeto%20llamado%20texto.pdf>
- González, J. (1989). Escrituras que apuntan al mito. En *Escritos sobre el cine español 1973- 1987*. (pp. 89- 100). Filmoteca Generalitat Valenciana.
<http://www.gonzalezrequena.com/resources/1989%20Escrituras%20que%20apuntan%20al%20mito.pdf>
- González, J. (1996). El texto: tres registros y una dimensión. Trama y Fondo: Revista de cultura. *Volumen* (1), 1- 32. Recuperado de:
<http://www.gonzalezrequena.com/resources/1996+El+Texto+Tres+Registros+y+una+Dimensi%C3%B3n+en+TramayFondo+1.pdf>
- González, J. (1997). Los límites de lo visible. Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica. *Volumen* (6), 285-308. Recuperado de:

<https://www.gonzalezrequena.com/resources/1997%20Los%20C3%ADmites%20de%20lo%20visible.pdf>

- González, J. (2002). El Horror y la psicosis en la Teoría del Texto. Trama y fondo: revista cultural. *Volumen* (13), 9-31. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2248528>
- González, J. (2006). El arte y lo sagrado en el origen del aparato psíquico. Trama y fondo: revista cultural. *Volumen* (18), 65-87. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1283246>
- González, J. (2007). Enunciación, punto de vista, sujeto. En J. Talens y S. Zunzunegui (coord.), *Contracampo: ensayos sobre teoría e historia del cine* (pp. 97-135). Cátedra. Recuperado de:
<http://www.gonzalezrequena.com/resources/1987%20Enunciaci%C3%B3n%20Punto%20de%20Vista%20Sujeto2.pdf>
- González, J. (2008). Clásico, postclásico y manierista. Los modos del relato en el cine de Hollywood. Valladolid: Trama y Fondo.
- González, J. (2010). Lo real. Trama y fondo: revista de cultura. *Volumen* (29), 7-28. Recuperado de:
[https://www.gonzalezrequena.com/resources/2010+Lo+Real\\$2C+en+Trama+y+Fondo+28.pdf](https://www.gonzalezrequena.com/resources/2010+Lo+Real$2C+en+Trama+y+Fondo+28.pdf)
- González, J. (2012). Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual *Psycho* y la Psicosis II - Norman. [Memoria de cátedra]. Universidad Complutense de Madrid.
<https://gonzalezrequena.com/2012-11-02-el-1-la-imago-primordial/>
- González, J. (2014). Del análisis a la lectura: el Texto. Volumen III. [Memoria de cátedra]. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de:
<https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/volumen-iii-del-analisis-a-la-lectura-el-texto/>
- González, J. (2015 A). En torno a la quemadura. Teoría del Texto vs. Teoría de la Comunicación en Raúl Eguizábal (Ed.), *Metodologías I*. (01 ed., Vol. 01, pp. 102-142). Madrid: Editorial Fragua. Recuperado de:
<http://www.gonzalezrequena.com/resources/2015%20En%20torno%20a%20la%20quemadura.pdf>
- González, J. (2015 B). El punto de ignición. Sociocriticism. *Volumen* (30), 385- 412. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5361838>

- González, J. (2016 A). De los textos yoicos a los textos simbólicos. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. *Volumen* (56). pp 53-84.
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232016000100004
- González, J. (2016 B). Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual. [Memoria de sesión de seminario]. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de:
<https://gonzalezrequena.com/4-freud-y-moises-deletreo-y-punto-de-ignicion/#5>
- González, J. (2016C). Texto, Alma, Dios. [Memoria de sesión de seminario]. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <https://gonzalezrequena.com/6-2015-10-30-texto-alma-dios/>
- González, T. (2009). Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico. *Zer*, *Volumen* 14 (27), pp.149-163.
<https://ojs.ehu.es/index.php/Zer/article/view/2404>
- Goyes, J. (2003). Comunicación visual contemporánea. *Universitas Humanística*, 55(55). Recuperado de:
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/10823>
- Goyes, J. (2011). La escena secreta y el secreto de la escena: tiempo subjetivo y memoria de la transformación en el film *Cuenta conmigo* de Rob Reiner. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Goyes, J. (2016). La mirada espejeante: Análisis textual del film *El espejo* de Andrei Tarkovski. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Greimas, A. (1970). Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico. En Barthes, R. Greimas, A. Bremond, C. Gritti, J. Morin, V. Metz, C. Todorov, T y Genette, G. *Análisis estructural del relato* (pp.45). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Greimas, A. y Courtés, J. (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Güemes, H., Ceñal, G. e Hidalgo, V. (2017). Desarrollo durante la adolescencia. Aspectos físicos, psicológicos y sociales. *Pediatría Integral. Volumen* 21 (4): 233-244.
<https://www.pediatriaintegral.es/publicacion-2017-06/desarrollo-durante-la-adolescencia-aspectos-fisicos-psicologicos-y-sociales/>

- Heller, E. (2008). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Jenkins, H., Ford, S., y Green, J. (2015). *Cultura transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red*. Barcelona: Gedisa.
- Koffka, K. (1958). *Principios de la psicología de la forma*. Buenos Aires: Paidós.
- Laplanche, J. y Pontalis, J. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Martín- Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- McCloud, S. (1994). *Understanding comics: the invisible art*. New York: Harper Perennial.
- San Agustín, H. (1964). *Obras de San Agustín: Enarraciones sobre los santos*. Editorial Católica: Madrid.
- San Agustín, H. (1981). *Obras de San Agustín: Sermones 1º*. Editorial Católica: Madrid.
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Obras

- Bozman, R., Saxon, E. y Utt, K. (Productores), Demme (Director). (1991). *El silencio de los corderos*. [Película]. Orion Pictures.
- De Goya, F. (1799). *El sueño de la razón produce monstruos*. [Grabado].
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>
- Dostoievski, F. (2011). *Los hermanos Karamazov*. Barcelona: Debolsillo- Penguin Random House.
- Grau, A. (Produtor) y Murnau, F. (Director). (1922). *Nosferatu: una sinfonía del horror*. [Película]. Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal Prana-Film GmbH.
- Guerrero, R. (Productor) y Baiz, A. (Director) (2007). *Satanás* [Película]. Proyecto Tucán.

- Hitchcock, A. (Productor y director) (1960). *Psicosis* [Película]. Shamley Productions.
- Melville, H. (1851). *Moby-Dick*. Bogotá: Panamericana.
- Mendoza, M. (2002). *Satanás*. Bogotá: Planeta.
- Mendoza, M. (Guion) y Olano, K. (Ilustraciones) (2018). *Satanás*. Bogotá: Planeta.
- Milton, J. (1667). *El paraíso perdido*. Barcelona: Biblioteca Salvatella.
- Pommer, E. (Productor) y Murnau, F. (Director). (1926). *Fausto*. [Película]. Universum Film AG.
- Pulido, R. (2013). *Nela*. Una adaptación gráfica de la novela *Marianela* de Benito Pérez Galdós. Bilbao: Astiberri.
- Sienkiewicz, B. y Chichester, D. (2009). *Moby-Dick*. EEUU: Image Comics.
- Stevenson, R. (2016). *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Bogotá: Santillana.

Recursos visuales tomados de la web

- Alfaguara. (2006). Portada de la novela "El olvido que seremos". [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.panamericana.com.co/el-olvido-que-seremos-533319/p>
- Alfaguara. (2007). Portada de la novela "Tanta sangre vista". [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.lecturalia.com/libro/69325/tanta-sangre-vista>
- Editorial Planeta. (2002). Portada de la novela "Satanás". [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.planetadelibros.com/libro-satanas/13042>
- Editorial Planeta. (2011). Portada de la novela "Rosario Tijeras". [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: https://www.elvirrey.com/libro/rosario-tijeras_70101849
- Editorial Planeta. (2014). Portada de la novela "María". [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.planetadelibros.com.co/libro-maria/190515>
- Editorial Planeta. (2019). Portada de la novela gráfica "Satanás". [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.planetadelibros.com.co/libro%20satanas-novela-grafica/283727>

- Editorial Planeta. (2020). Portada de la novela gráfica “María”. [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.planetadelibros.com.co/libro-maria-novela-grafica/311785>
- Penguin Random House. (2021). Portada de la novela gráfica “El olvido que seremos”. [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.penguinlibros.com/co/comic/235760-ebook-el-olvido-que-seremos-novela-grafica-9788418347535>
- Penguin Random House. (2021). Portada de la novela gráfica “Rosario tijeras”. [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.penguinlibros.com/co/tematicas/265054-libro-rosario-tijeras-novela-grafica-9789585797529>
- Planeta de libros Colombia. [Planeta de libros Colombia]. (12 de octubre de 2018). Lanzamiento Bogotá #SATANÁSREGRESA. [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook. https://m.facebook.com/planetadelibrosco/photos/pcb.1995529467179953/1995527977180102/?type=3&source=48&locale2=bg_BG&_tn_=EH-R
- Planeta de libros Colombia. [Planeta de libros Colombia]. (12 de octubre de 2018). Lanzamiento Bogotá #SATANÁSREGRESA. [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook. https://m.facebook.com/planetadelibrosco/photos/pcb.1995529467179953/1995527977180102/?type=3&source=48&locale2=bg_BG&_tn_=EH-R
- Proimágenes Colombia. (2007). Cartel de la película “Satanás”. [Imagen de cartel de cine]. Recuperado de: https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1563

- Radio Nacional de Colombia. (2016). Portada del periódico El Espectador. [Fotografía de archivo]. Recuperado de: <https://www.radionacional.co/linea-tiempo-paz/masacre-restaurante-pozzeto-bogota>
- Resplandor. (2017). Portada de la novela gráfica “La Vorágine”. [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://resplandoreditorial.com/nueva/producto/la-voragine-novela-grafica/>
- Rey Naranjo. (2016). Portada de la novela gráfica “Tanta sangre vista”. [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.reynaranjo.net/catalogo/tanta-sangre-vista-comic/>
- Santillana. (2017). Portada de la novela “La Vorágine”. [Imagen de portada de libro]. Recuperado de: <https://www.loqueleo.com/hn/libro/la-voragine>

Recursos escritos tomados de la web

- Redacción El Espectador. (4 de diciembre de 2016). Hace tres décadas fue la masacre de Pozzetto. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/colombia/mas-regiones/hace-tres-decadas-fue-la-masacre-de-pozzetto-article-668816/>
- Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española (23a ed.).
- Cambridge University Press. (2022). Cambridge Dictionary Online: <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/hide>
- Tunjano, D. (2021). Orfandad, fragmentación y destrucción en un infierno terrenal: el triunfo del mal en el filme *Satanás* de Andrés Baiz. *Actio. Journal of Technology in Design, Film Arts and Visual Communication*, 5(2). <https://doi.org/10.15446/actio.v5n2.100405>

Anexos

A través del link [ANEXOS_TUNJANO_BAUTISTA_DA_TESIS_MCM.pdf - Google Drive](#) es posible acceder a los anexos de este informe de investigación.