

# S U X J 34

**Horror, inocencia y bondad infantil en cuatro películas de Jairo Pinilla**

**Horror, innocence and childlike kindness in four films by Jairo Pinilla**

---

**Luis Fernando Gasca Bazurto**

n<sup>o</sup>  
34

**Nota del diseñador:**

La diagramación de estos artículos está pensada para facilitar la lectura en dispositivos móviles.

Sin embargo, también se pueden leer en pantallas convencionales de equipos de escritorio y portátiles, reduciendo la magnitud del *zoom*.



**Facultad de  
Artes Integradas**  
Vicedecanatura de Investigación

**Nexus**  
**Revista de Artes, Comunicación, Diseño y  
Arquitectura**

**Doi:**

[10.25100/n.v0i34.12821](https://doi.org/10.25100/n.v0i34.12821)

**<sup>1</sup> Luis Fernando Gasca Bazurto**  
**ORCID:** [0000-0003-4602-756X](https://orcid.org/0000-0003-4602-756X)

<sup>1</sup> Corporación Unificada Nacional de Educación  
Superior CUN.  
Bogotá, Colombia.

**Correo electrónico:** [luisf.gascab@gmail.com](mailto:luisf.gascab@gmail.com)

**Recibido:** 23 de febrero 2023

**Aprobado:** 31 de octubre 2023

ISSN en línea 2539-4355 /

ISSN impreso 1900- 9909

Este trabajo está bajo la licencia internacional  
[Creative Commons BY NC SA 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

# Horror, inocencia y bondad infantil en cuatro películas de Jairo Pinilla

Luis Fernando Gasca Bazurto<sup>1</sup>

**¿Cómo citar este artículo? / *How to quote this article?***

Gasca B., L. F. (2023). Horror, Inocencia y Bondad infantil En Cuatro Películas De Jairo Pinilla. *Nexus*, (34), e20112821. <https://doi.org/10.25100/n.v0i34.12821>

---

1 Realizador de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia. Magíster en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, Seminario Andrés Bello. Doctorando en Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid y docente de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior CUN

# Resumen

El presente artículo de reflexión es el resultado del análisis de las cuatro películas más reconocidas de Jairo Pinilla Téllez: *Funeral siniestro* (1977), *Área maldita* (1980), *27 horas con la muerte* (1981) y *Triángulo de oro (La isla fantasma)* (1985).

Estas películas se caracterizan, entre otras, por la presencia de niños y desenlaces tipo *Deus ex machina*. Estos niños, usualmente, son huérfanos, pasivos y demasiado inocentes. De acuerdo con Jung (1998), en los relatos míticos quien representa el arquetipo del niño tiene la protección de los dioses, por lo tanto, el recurso *Deus ex machina* bien puede expresar esa relación primordial.

Para resolver esta hipótesis se realizó un análisis hermenéutico sobre los cuatro filmes mencionados. Se concluyó que en estos relatos el mal está representado por hombres inescrupulosos que buscan ganar dinero fácil, por lo que chocan contra lo primordial, lo no contaminado simbolizado en el niño, lo que desencadena la intervención de los dioses en forma de *Deus ex machina*.

**Palabras Clave:** Arquetipo; Deus ex machina; Horror; Madre; Niño.

# Abstract

This reflection article is the result of the analysis of the four most recognized films by Jairo Pinilla Téllez: *Sinister funeral* (1977), *Cursed area* (1980), *27 hours with death* (1981) and *The golden triangle the ghost island* (1985). These films are characterized, among others, by the presence of children and *Deus ex machina*-type outcomes. These children are usually orphans, passive and too innocent. According to Carl Jung, in mythical stories whoever represents the archetype of the child has the protection of the gods, therefore, the *Deus ex machina* resource may well express this primordial relationship. To resolve this hypothesis, a hermeneutical analysis was conducted on the four films mentioned. It was concluded that in these stories evil is represented by unscrupulous men who seek to earn easy money, so they collide with the primordial, the uncontaminated symbolized in the child, which triggers the intervention of the gods in the form of *Deus ex machina*.

**Keywords:** Archetype; Deus ex machine; Horror; Little boy; Mother.

# Introducción

Como bien se cita a Hugo Chaparro en el artículo del periódico El Tiempo *La historia del hombre que sembró el terror y cosechó algunas risas*, “Jairo Pinilla pasó de ser un director oculto a un director de culto” (Hugo Chaparro, s.f., citado en Isaza, 2012). Para no ir más lejos, en 2013 Jairo Pinilla fue el invitado de honor en el legendario Festival de Cine de Sitges, donde se presentó una retrospectiva de sus películas (Centro Virtual Isaacs; Retina Latina). En parte, la popularidad y el redescubrimiento de Jairo Pinilla se debe al documental que realizó Ciro Guerra, así como a las retrospectivas de sus principales películas que han presentado Señal Colombia y algunos cine clubes (Gallo, 2016). Jairo Pinilla cuenta con una producción de cincuenta y cuatro películas entre siete largometrajes, cortometrajes, documentales y algunas colaboraciones, pero gran parte de su vasta producción es desconocida y un poco difícil de observar.

Entre 1977 y 2014, Jairo Pinilla realizó siete largometrajes de género de horror. De este periodo el más productivo fue el de las décadas de 1970 y 1980, cuando realizó sus películas más populares: *Funeral siniestro* (1977), *Área maldita* (1980), 27

*horas con la muerte* (1981), *El triángulo de oro (La isla fantasma)* (1985) y *Extraña regresión* (1986). Esta etapa, además, es la más reconocida por la popularidad que Jairo Pinilla alcanzó entre el público y por el éxito que obtuvo en taquilla; por ejemplo, *Funeral siniestro* se exhibió un lejano miércoles 8 de octubre de 1977 y cuatro días después las boletas ya se habían agotado, a pesar de que se presentaba junto a una sala donde se proyectaba *El patrullero 777*, protagonizada por Cantinflas, y fue la primera película colombiana que estuvo doce semanas en las carteleras nacionales (Cinemateca Distrital de Bogotá, 1982). La siguiente película de Jairo Pinilla fue *Área maldita* y también logró ser exitosa; por su parte, *27 horas con la muerte* igualmente agotó la boletería en una sala con capacidad para mil personas; finalmente, *Triángulo de oro (La isla fantasma)*, su último éxito, fue una de las películas más taquilleras del momento, tanto que interesó a la United Artist (Conto, 2022), compañía cinematográfica de reconocimiento mundial.

A partir de 1987, Jairo Pinilla entró en un receso obligado a causa de un inconveniente financiero que desencadenó en el embargo de sus películas. El director recuerda este suceso en una entrevista que concedió a *La rueda suelta*: “(...) me quitaron todo



lo que yo tenía, hermano, me quitaron todas mis películas, porque me iba a ser muy grande. Me las quitaron por una deuda de 10 millones de pesos” (Báez, 2024). En la primera década del siglo XXI, Jairo Pinilla regresó a la realización con *Por qué lloran las campanas* (2005) y *Paseo funesto* (2012). Algunas de estas películas comparten similitudes, por ejemplo, la presencia de fuerzas desconocidas que son alteradas por los humanos (*Área maldita*, *Triángulo de Oro*, *Extraña regresión*, *Paseo funesto*, *Por qué lloran las campanas*), la ambición y la falta de escrúpulos de los hombres (*Funeral siniestro*, *Área maldita*, *27 horas con la muerte*, *La isla fantasma*), el misterio de la muerte o lo que puede haber después de esta (*Funeral siniestro*, *27 horas con la muerte*, *Extraña regresión*). En algunas de estas obras también se observa cierta sensibilidad ecológica (*Área maldita* y *El triángulo de Oro*) e, incluso, interés social (*Área maldita* y *27 horas con la muerte*).

Sin embargo, de los rasgos que comparten algunas de estas películas llamó nuestro interés *Funeral siniestro* (1977), *Área maldita* (1980), *27 horas con la muerte* (1981) y *El Triángulo de oro* (*La isla fantasma*) (1985), dado que tienen en común finales inesperados y personajes infantiles inocentes, pero indispensables para el desenlace de

las tramas a pesar de que se presentan inocentes y pasivos, aparentemente incapaces de enfrentar las fuerzas del mal desatadas por adultos materialistas y mezquinos. Sin embargo, en estas películas los niños de Jairo Pinilla son fuerzas positivas que logran sobreponerse milagrosamente al mal; parecen inmunes ante los peligros que los acechan, como si fuesen protegidos por una mano invisible, acaso un dios, capaz de transformar la realidad e influir en el desenlace de las historias. Desde nuestra perspectiva, en estos filmes los personajes infantiles poseen las cualidades del arquetipo *niño* propuestas por Jung (1998), lo que explica que sean salvados por los dioses y, en este sentido, argumentan los desenlaces tipo *Deus ex machina*<sup>1</sup>. En consecuencia, se llevó a cabo un análisis de tipo hermenéutico sobre estas películas partiendo del principio de que un filme es un texto articulado por un lenguaje simbólico que le otorga sentido.

---

1 *Deus ex machina* es una estrategia narrativa del teatro clásico en la cual los dioses descienden para intervenir directamente en el mundo de los hombres.

# Metodología

De los siete largometrajes que realizó Jairo Pinilla no se seleccionaron *Extraña regresión* (1986), *Paseo funesto* (2012) ni *Por qué lloran las campanas* (2014), esto porque en *Extraña regresión* (1986), la última película que Pinilla realizó en la década de 1980, el centro de interés es una estudiante de medicina que con la ayuda de sus compañeros decide simular fisiológicamente su muerte para ingresar en el mundo inmaterial, con la intención de preguntarle al espíritu de su madre quién fue su asesino. Esta película es una especie de policiaco místico que mantiene la idea de la madre ausente, sin embargo, la necesidad del héroe no es volver a ella, sino hacer justicia, por lo que carece de nuestro interés para el ejercicio propuesto. Las dos últimas películas de Jairo Pinilla (*Paseo funesto* (2012) y *Por qué lloran las campanas* (2014)) son protagonizadas por adultos jóvenes, y las temáticas se orientan hacia el subgénero de horror-maldición, muy común a finales de la década de 1990 y principios de los 2000, cuando en occidente se popularizaron las películas de horror japonesas (*J-horror*). En cierto sentido, *Paseo funesto* (2012) y *Por qué lloran las campanas* (2014), pueden manifestar una nueva etapa o interés temático para Jairo Pinilla.

Por otro lado, los cuatro primeros largometrajes de Jairo Pinilla (*Funeral siniestro* (1977), *Área maldita* (1980), *27 horas con la muerte* (1981) y *El Triángulo de oro (La isla fantasma)* (1985)), presentan personajes adultos de talante mezquino y ambicioso que no dudan en asesinar o corromper a la naturaleza, mientras a estos se les oponen indirectamente sujetos infantiles, inocentes y frágiles, correspondientes con el arquetipo niño. Estas características, opuestas entre los personajes, son cruciales para dar coherencia a los desenlaces tipo *Deus ex machina* en las películas escogidas, rasgos que no se observan en los tres largometrajes que se dejaron por fuera del análisis. Las cuatro películas seleccionadas comparten cualidades que a nuestro juicio responden a una muestra homogénea. De acuerdo con Hernández Sampieri et al. (2000): “En las muestras homogéneas las unidades que se van a seleccionar poseen un mismo perfil o características, o bien comparten rasgos similares” (p. 388). Estas cualidades comunes generaron la siguiente pregunta: En *Funeral siniestro*, *Área maldita*, *27 horas con la muerte* y *El Triángulo de oro (La isla fantasma)*, ¿existe alguna relación entre los personajes infantiles, el arquetipo *niño* y los desenlaces tipo *Deus ex machina*? Se planteó como hipótesis que en estos filmes el niño intenta sobrevivir en un mundo regido por la ambición

humana, pero está dotado de cierto talante divino, tal como el arquetipo *niño*, un estado primordial que lo hace más cercano a los dioses y, en consecuencia, merecedor de su ayuda, por lo que esta relación sería coherente con los desenlaces tipo *Deus ex machina* en las películas mencionadas.

La pregunta condujo a estudiar la historia en cada uno de los filmes mencionados en relación con el *Deus ex machina* como un recurso narrativo de la historia, esta entendida como fábula o relato como lo planteó Aristóteles en La Poética. Parafraseando al autor: Las acciones o hechos presentados en la fábula son la composición de los acontecimientos que transcurren en la historia y esta es la base del drama (Aristóteles, 384322 aC/1979). Sobre esta base se planteó un análisis de tipo cualitativo con enfoque hermenéutico.

La investigación cualitativa, con enfoque hermenéutico, aborda lo real, en cuanto proceso cultural, desde una perspectiva subjetiva, con que se intenta comprender e interpretar los múltiples sentidos de las acciones humanas, de las vivencias fijadas como textos, con la intencionalidad de crear formas de ser en el mundo de la vida (González Agudelo, 2013, p. 61).

La hermenéutica es una metodología interpretativa que facilita comprender los significados y las intenciones de un discurso. Así, entonces, “El discurso, como expresión del pensar, remite inevitablemente a la semiótica y a la hermenéutica, en cuanto implica al lenguaje como código de manifestación de un pensamiento, individual o colectivo, que exige ser comprendido o interpretado” (Villegas, 1993, p. 20). La hermenéutica permite analizar los temas, las ideas, los contextos y las simbologías presentes en un texto, por ejemplo, en la trama de una película. El proceso hermenéutico, interpretando a Quintana y Hermida (2019) quienes toman como referente a Gadamer, es una estrategia para alcanzar la comprensión amplia del texto mucho más profunda; para esto, se tienen en cuenta cuatro etapas y elementos: el contextual, que identifica y examina los conceptos con los que se pondrá en relación el texto de estudio; la reflexión, apoyada en el círculo hermenéutico, donde se fija la atención en correspondencia con los conceptos examinados, pero sobre la estructura de pensamiento del investigador; la dialógica en la que el investigador busca en el texto respuestas a sus interrogantes y, finalmente, la interpretación del texto de estudio como resultado de las etapas y elementos anteriores.

Para llevar a cabo este análisis se abordaron los siguientes conceptos: *arquetipo*, *arquetipo niño*, *arquetipo madre*, *arquetipo padre*, *horror* y *Deus ex machina*. La primera categoría, arquetipo, desde la perspectiva de Jung (2004) es un concepto que alude a modelos universales alojados en el inconsciente colectivo, los cuales permiten identificar y comprender los comportamientos de las personas. A partir de allí, se entiende cómo funcionan las subsiguientes categorías: arquetipo niño, arquetipo madre y arquetipo padre. La categoría horror apuntó a identificar y analizar las emociones y el inconsciente de los personajes infantiles en la historia de cada película. El concepto de horror no se comprendió como género cinematográfico, aunque las películas mencionadas y el autor se asocian con este. La categoría horror fue entendida en este estudio como la sensación profunda y duradera de miedo, originada por la presencia de lo desconocido o inexplicable.

Desde el punto de vista del psicoanálisis, lo inexplicable horroriza porque surge de la presencia de un espectro como simbolización incompleta. Zizek (2013), en *Ideología un mapa de la cuestión*, menciona que el sujeto se horroriza ante la presencia del espectro, es decir, aquello que emerge de lo real y no ha podido ser simbolizado;

en este sentido, representa una dimensión traumática del orden de la realidad simbolizada y, en consecuencia, expresa una amenaza para ese orden, por ejemplo: la libertad que pierde su sentido fundamental cuando es domesticada por el orden simbólico. Acaso en la constitución o carta política de muchas naciones no se alude a la libertad, pero ¿los ciudadanos son plenamente libres de hacer lo que quieren? En este sentido, el horror en el contexto de este análisis se produce por la presencia de imágenes del inconsciente, como la madre terrible que emerge cuando el niño inicia el tránsito hacia la adultez. Desde esta perspectiva, también fue posible vislumbrar las dimensiones psicológicas, simbólicas y emocionales de los personajes para comprender cómo influyen en la trama de cada historia. Por último, la categoría *Deus ex machina* facilitaba entender la función de los arquetipos en la trama de cada historia y argumentar el final de cada película.

Estas categorías facilitaron clasificar y ordenar las partes del fenómeno. “Se podría decir que la categorización es una forma de clasificación de la que se derivan otras unidades más pequeñas llamadas subcategorías” (Chaves, 2005, p. 113). Con base en estos criterios, se procedió a observar las películas para recopilar los datos y realizar el



visionado en detalle de cada una. Se comenzó por estudiar la trama en las historias, se identificaron los arquetipos y se pusieron en relación con el relato y la teoría psicoanalítica para entender cómo se expresaban, producían significados y transmitían mensajes; se incorporaron los conceptos teóricos de Jung sobre los arquetipos (niño, madre y padre), la relación de estos con la protección de los dioses y la representación de la figura materna. Del arquetipo *madre* surgió *madre terrible* como subcategoría fundamental para interpretar las influencias de este en las tramas de las películas ya mencionadas.

Esto implicó, en algunos casos, reflexionar el arquetipo *niño* como un lugar temporal (o un umbral) entre la niñez y la pubertad, esta última como inicio hacia la independencia, lo que implica la confrontación con la *madre terrible*. Es de anotar que el inicio de la pubertad es un tema habitual en los cuentos de hadas, pues en esa etapa muchas de las heroínas y héroes inician sus aventuras (Bettelheim, 2010), lo que hace de ese momento un componente crucial en las tramas de las películas aquí analizadas. Si bien es cierto este estudio no es de carácter comparativo, en las conclusiones se exponen los puntos comunes entre las películas como resultado de la interpretación y los

significados que se hallaron, lo que a nuestro juicio permite comprender desde una nueva perspectiva parte de la filmografía de Jairo Pinilla Téllez.

## Arquetipo *niño*, entre el horror y el favor de los dioses

Los conceptos de *terror* y *horror* a veces parecen apuntar hacia el mismo punto, por ello, es pertinente introducirlos para aclarar cómo se entenderán en este ensayo. Dijo Edgar Allan Poe que “Para nada me asusta el peligro, pero si la consecuencia última: el terror” (Poe, como se citó en Staff, 2016, primera frase). Descifrando al autor, el terror es una consecuencia, una suerte de estado de angustia o arrebató ante algo que puede poner en peligro la integridad. Por otro lado, H.P. Lovecraft (1927/1999) manifestó en su conocido ensayo *El horror sobrenatural en la literatura* que “El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido” (p. 5). Aquí el horror no es una consecuencia, como en Poe, sino un estado de zozobra causado por algo que la razón no alcanza a comprender.

Las nociones de terror y horror de Poe y Lovecraft, respectivamente, son válidas para comprender la definición teórica de estos conceptos. González Grueso (2017) en *El horror en la literatura* distingue el terror del horror, en la manera en que el terror se inspira en una experiencia tangible de la realidad que entra en conexión dialéctica con lo inexplicable, “De ahí que el terror figure en el lado de lo tangible y el horror en el de lo intangible” (González Grueso, 2017, p. 39). El terror es tangible porque lo causa el miedo, emoción reconocible y percibida por cualquier ser humano. Por otro lado, el horror hace parte de lo intangible, pues lo provoca cualquier ente inmaterial como los espíritus y fantasmas, pero también por cualquier cosa enigmática o inexplicable. En un sentido muy semejante Cuéllar Barona (2008), a propósito del cine, expresó: “En esta medida considero que la palabra horror es más apropiada para hablar del contenido de las películas ya que el terror se ajusta a lo que siente el espectador frente a lo monstruoso del cine de horror” (p. 227). De esta manera, interpretando a la autora, el horror es lo que emerge desde el espacio diegético del filme, o sea, lo inexplicable que observa el espectador en la pantalla, mientras que el terror son las emociones de miedo y angustia que el espectador experimenta cuando observa un filme de horror.

García y Aguilar (2009) en *Psicoanálisis y política: la teoría de la ideología de Slavoj Žižek*, manifiestan que, para el filósofo esloveno en el contexto de la ideología, las sociedades crean una especie de velo fantasmático, una ilusión que aparenta armonía para opacar el verdadero horror de lo real: los antagonismos sociales. Desde esta perspectiva, señalan los autores, el conflicto del sujeto con el horror originario se supera reconociendo las fracturas sociales y los recursos alienantes de las ideologías o de las sociedades, tales como el hedonismo y el fetichismo consumista, es decir, como manifiestan Mejías y Rodríguez (2014), la sociedad capitalista pone como cebo la ilusión de alcanzar un objeto de deseo, sea progreso económico, bienestar o placer, pero este nunca se alcanza porque la idea central es consumir más y más, por lo que el objeto se mantiene frustrado y siente la necesidad de continuar persiguiendo esa ilusión para colmar su frustración. Como se observará más adelante, las películas de Jairo Pinilla presentan confrontaciones permanentes porque los villanos se quieren enriquecer fácilmente y no tienen escrúpulos para conseguirlo a cualquier costo. En estos personajes se expresa un sentido para colmar su objeto del deseo (el dinero) a través de la mentira, el robo y el asesinato, aspecto importante para el análisis ya que el capitalismo, por su

implacable racionalismo, se opone al inconsciente expresado en la fantasía de los cuentos de hadas. Bien expresó Bruno Bettelheim (2010) que:

Para poder dominar los problemas psicológicos del crecimiento —superar las frustraciones narcisistas, los conflictos edípicos, las rivalidades fraternas; renunciar a las dependencias de la infancia; obtener un sentimiento de identidad y de autovaloración, y un sentido de obligación moral—, el niño necesita comprender lo que está ocurriendo en su yo consciente y enfrentarse, también, con lo que sucede en su inconsciente (p. 11).

En otro orden de ideas, la Real Academia Española define *Deus ex machina* como un término en latín que significa “El dios que desciende de la máquina. Pues En el teatro de la Antigüedad, el personaje representaba a una divinidad y que, mediante un mecanismo, descendía al escenario para resolver situaciones complicadas o trágicas” (Real Academia Española, 2021). Es de anotar que esta imagen también sirvió de metáfora para referirse a los desenlaces, casi milagrosos, que se resolvían de manera inesperada en los textos dramáticos. En consecuencia, *Deus ex machina*

son “(...) los artilugios mecánicos empleados en las obras teatrales para introducir a los dioses cuya presencia ponía fin o resolvía la trama de la representación” (de León, 2020, p. 97). Para ejemplificar, recuérdese *Ifigenia en Áulide*, la conocida obra de Eurípides (4.5 aC/2011). En esta obra, Agamenón, rey de Micenas, debe sacrificar a su hija Ifigenia a la diosa Artemisa para compensarla por la profanación que le había infringido. De no hacerlo, el viento no soplaría y la armada griega no podría zarpar para invadir Troya. En el último acto de la obra entra en acción un famoso *Deus ex machina* a través del relato de un mensajero, quien le manifiesta a Clitemnestra, la madre de Ifigenia, que la niña había desaparecido ante los ojos del sacerdote y en su lugar había quedado una sierva. Artemisa había decidido salvar a Ifigenia. Por ello, *Deus ex machina* es un mecanismo divino, un milagro, que salva al héroe que había alcanzado la simpatía del dios.

Por otra parte, *arquetipo* es una imagen, una representación o relato fundamental que permanece en el inconsciente colectivo.

El concepto de arquetipo es una confluencia entre los mitos y las producciones de la cultura ancestral, los arquetipos serían

los complejos de la humanidad que se oponen y complementan con los complejos individuales que tienden a encarnarse en aquellos (Jung, s.f., como se citó en Herrera, 2013, p. 6).

En esencia, los arquetipos son huellas de mitos que se fijaron en la conciencia del hombre y sirven para comprender las cualidades de la personalidad. “Se trata de formas, patrones comunes que están vivos en el inconsciente colectivo de muchas sociedades y su presencia tiene muchos contenidos y significados” (Jiménez, 2013) Los arquetipos se manifiestan en imágenes esenciales, por ejemplo, el ánima y la sombra. Pero también guardan semejanza con ciertos tipos humanos como el niño y la madre.

El arquetipo *niño* se manifiesta de diferentes formas, por ejemplo, en sí mismo como eterno, abandonado y héroe. De acuerdo con Jung (1998) “‘Niño’ significa algo que crece hacia la independencia” (p. 143). Es decir, se trata de un estado de apertura hacia la libertad. Esta libertad puede ser alejarse de los padres o de otro vínculo de dependencia. Es un estado incipiente de conciencia de sí mismo, por lo que se trata de un momento de oscuridad, de desconocimiento de sí;

sin embargo, surge cuando el ser humano comienza a relacionarse con el mundo. Parafraseando a Jung (1998), es un ser primigenio, apenas formado, ni hombre ni mujer, que concilia el conflicto entre estos opuestos. Es, entonces, un ser primordial, antes del hombre, “proyección de la plenitud inconsciente” (p. 145). Por ello, el niño está más cerca del alma y de los dioses que el hombre adulto, pues este último prefiere regirse por la conciencia.

Para Jung, el niño es antes y después de la conciencia, es principio y final, inabarcable e imprevisible. Entre tanto, el niño eterno es una imagen correspondiente con la del hombre primitivo, o sea, grande y fuerte, aparentemente adulto, pero su conciencia sigue siendo la de un niño. “El ‘niño eterno’ en el hombre es una experiencia indescriptible, una incongruencia, una desventaja y una prerrogativa divina; algo imponderable que manifiesta la última palabra y no-palabra de una persona” (Jung, 1998, p. 146). En sentido amplio Jung enfatiza en el sustantivo hombre, pues el niño eterno no está fijado a una edad concreta, sino a un estado de la conciencia. Cualquiera que sea el caso, el arquetipo *niño* representa un estado liberador de la conciencia que lo incita a hacer a cualquier cosa. No obstante, esto implica alejarse del origen y permanecer en



estado de indefensión. De ahí que la imagen del niño abandonado, otro de los arquetipos, conmueve tanto. Pero la condición de niño lo hace poseedor de habilidades que ni siquiera él mismo se imagina. “Tal afirmación está estrechamente relacionada con el hecho psicológico de que el ‘niño’, por un lado, es sin duda ‘nimo’, es decir, desconocido, ‘sólo un niño’, y por otro lado es sin embargo divino” (Jung, 1998, p. 143). Así que el niño es capaz de resolver grandes pruebas de las que siempre saldrá victorioso, de ahí que esta cualidad lo transforme en niño héroe. Finalmente, el estado de apertura, propio de este arquetipo, lo pone entre dos fuerzas: la primigenia (representada en la madre) y la conciencia, donde habita la autoridad y la sabiduría (simbolizada en el padre).

El arquetipo *padre* se encuentra en algunas cartas del tarot. “Así, la carta del Señor sería el representante del arquetipo del senex<sup>2</sup>, y podría

---

2 De acuerdo con Jung (2004), en *Arquetipos e inconsciente colectivo*, el arquetipo Senex es equivalente al Viejo sabio o al Mago. Es decir, es el padre curtido por los años lleno de bondad y sabiduría. A esta imagen se opone el padre destructor que devora a sus propios hijos, como Cronos, también, un viejo irracional y egoísta, inclusive, puede aparecer en forma de *Puer aeternus* o niño eterno, o sea, un hombre inmaduro, que puede estar cubierto de canas, pero nunca dejó de ser niño.

ser personificado en figuras como el Rey, el viejo sabio, Saturno (Cronos), un anciano, etc.” (Campos, 2018, p. 266). Este arquetipo puede ser un anciano bondadoso (senex) o un monstruo, brutal y salvaje, tal como Cronos, el padre que devora a sus hijos. En este sentido, leyendo a de Camargo y Pérez-Amezcuca (2020), para Jung el padre personificado en Cronos alude a la conciencia primitiva contra quien los hijos deben luchar y los prepara para reemplazarlo. Este es el choque del instinto contra la conciencia que exige el encuentro con un espíritu conciliador. Ese espíritu puede ser, por ejemplo, el Espíritu Santo, el soplo divino del padre, que conecta y concilia el inconsciente con el consciente (de Camargo y Pérez-Amezcuca, 2020). Cuando entra en acción la imagen conciliadora del padre, las fantasías del niño quedan atrás y comienza a observar el mundo con objetividad para asumirlo de manera práctica. En esa búsqueda “Se encamina hacia el agua y se sumerge en las oscuras profundidades de la fuente, en cuyo fondo encuentra la perla que finalmente ofrece a la divinidad suprema” (Jung, 2004, p. 24). Hallar la perla, el tesoro o la meta es la máxima prueba que demanda el padre, pero le permite al hijo ganar la experiencia necesaria para progresar en el mundo de la conciencia.

Por su parte, el arquetipo *madre* se encuentra en los arcanos del tarot representado por el barco y el árbol.

En el mito, el barco solar sigue al sol más allá, a veces, el barco simboliza a la Iglesia en un vínculo con la madre, con las mujeres, ya que su imagen coincide con una de las fases de la luna (Campos, 2018, p. 148).

En cambio, el arcano *árbol* expresa lo sustancial, la tierra y lo primitivo, a las deidades femeninas que se muestran en forma de árboles o que son una sola con los bosques y la naturaleza.

Todavía el árbol está en su conexión simbólica con la Gran Madre, que tanto es el dador de la vida como de la muerte, es un símbolo de la Unión y de la madre que abraza y salva al niño (Campos, 2018, p. 164).

Sin embargo, el amor de la Gran Madre impide que el niño salga de la inconsciencia y se encamine a conquistar el mundo. Bien dice Jung (2004) que “La portadora del arquetipo es en primer término la madre personal, porque en un comienzo el niño vive en participación exclusiva, en identificación inconsciente con ella” (p. 94). Esta identificación se

mantiene como un lazo invisible, aunque el hijo se aleje con el despertar de la conciencia que, según Jung, es también el despertar del *yo*.

Mientras el *yo* crece la madre primordial se va apagando, pero intenta emerger de otras formas.

Sus formas van desde todas las familiares, filiales o pedagógicas (abuela, madrastra, suegra, haya o niñera) a las de los antepasados remotos femeninos y más elevados (la diosa, la madre de Dios, la Virgen) o incluso como Sophia (madre-amante, hija-amante) (de Camargo y Pérez-Amezcuca, 2020, p. 186).

Estas formas sujetan al niño con el amor de hijo o de amante, impidiendo que se aleje de la inconsciencia. Incluso, formas más amables como la abuela se hacen *alcahuetas* para intentar opacar el *yo*, “(...) de ahí su carácter dudoso, de madre protectora (junto al Hijo) y femenina seductora (junto al Diablo)” (de Camargo y Pérez-Amezcuca, 2020, p. 117). Esta idea va en la misma dirección de Jung para quien todo arquetipo tiene un opuesto. Sin lugar a dudas, la búsqueda del *yo* implica mantener el equilibrio entre el inconsciente y la conciencia.

# Análisis de las cuatro películas

Se analizaron cuatro largometrajes escritos y dirigidos por Jairo Pinilla Téllez. Cada una de estas películas, tal como se mencionó anteriormente, se escogieron por la popularidad que tuvieron en su momento, pues son las más conocidas del director; además, tienen una evidente presencia de personajes infantiles sumados a los desenlaces tipo *Deus ex machina*. Estas películas son: *Funeral siniestro* (1977), *Área maldita* (1980), *27 horas con la muerte* (1981) y *Triángulo de oro (La isla fantasma)* (1985). Cada uno de los análisis que se presentan a continuación inicia con una breve exposición de la trama, seguida del análisis.

## ***Funeral siniestro***

*Funeral siniestro* (1977) relata la experiencia de Isabel, una niña de trece años recientemente huérfana de padre, que vive en una hacienda con su madrastra Lucrecia. Pronto el espectador descubre que Lucrecia, en complicidad con su amante Octavio, asesinó al padre de Isabel para robar el patrimonio familiar. Sin embargo, el destino favorece a Isabel y Lucrecia muere accidentalmente.

Más tarde, el cuerpo de la mujer es velado en la hacienda, pero al caer la noche la niña queda sola en la casa con el féretro donde reposa el cuerpo de su madrastra. Esto le provoca a Isabel terroríficas alucinaciones y, en medio del frenesí, se desata un incendio. Al día siguiente, el tío de Isabel regresa a la hacienda, pero encuentra la propiedad convertida en cenizas. Sin embargo, se topa con Octavio, el amante de Lucrecia quien, poco antes de morir a causa de las graves quemaduras, le explica que logró salvar a la niña de las llamas.

Isabel es huérfana y tiene trece años, está en plena pubertad. Bruno Bettelheim (2010) en *Psicoanálisis de los cuentos de Hadas* interpreta la situación de la niña púber como el momento en que ella alcanza su madurez sexual y, necesariamente, se sobrepone a la madre. Dice el autor:

Tiempo atrás, los quince años era la edad en la que solía aparecer la menstruación. Así, las trece hadas de la historia de los Hermanos Grimm son una reminiscencia de los trece meses lunares en los que antiguamente se dividía el año. Aunque hoy en día este simbolismo no tenga significación alguna para aquellos que no están familiarizados con el año lunar, todo el mundo sabe

que el ciclo menstrual se presenta cada veintiocho días, esto es, según la frecuencia de los meses lunares, y no en función de los doce meses en que se divide el año. A partir de ahí, podemos inferir que la cifra de doce hadas buenas más la perversa, el número trece, indica simbólicamente que la ‘maldición’ fatal se refiere a la menstruación (Bettelheim, 2010, p, 258).

Nótese que trece años es la supuesta edad de Blancanieves, de la Cenicienta y de Rapunzel, por nombrar solo a tres heroínas de los cuentos de hadas. También, es la edad en la que cada uno de estos personajes comienzan sus aventuras: Blancanieves debe escapar de la reina, a Cenicienta le llega la noticia del baile real y es la edad en la que Rapunzel se enamora del príncipe. Recuérdese que, desde el punto de vista arquetípico, la pubertad es el momento en que el niño crece hacia la independencia (Jung, 2004), pero la madre se convierte en madre terrible en forma de bruja o madrastra. “En su aspecto tenebroso, el arquetipo de la Madre Tierra Terrible contempla la experiencia de la muerte, por la cual toma a su progenie, la divide y la desintegra para hacerla renacer” (Von

Mayer Chaves, 2010, p. 99). De cierta manera, la madre terrible es la que impulsa la transformación del niño. Obsérvese que la construcción dramática de Funeral siniestro obedece a estos principios: Isabel es púber, tiene 13 años, su padre ha muerto y es la heredera directa del patrimonio paterno. Al contrario, Lucrecia es la madrastra, la madre en el sentido negativo.

Tal como sucede en los cuentos de hadas, Lucrecia (la madrastra) desea reemplazar a la madre a través de la posición de poder que detentaba la original. La madre terrible quiere borrar toda huella de la madre original, por lo que siempre intenta minar a la hija legítima para también borrar la sombra de la madre originaria.

En definitiva, el arquetipo de la figura materna junguiano se refiere a la representación del lado oscuro de la psique, que es la base de la naturaleza del ser humano, la Madre Naturaleza, y también a la idea de lo materno pasivo: el cuerpo y el misterio de la materia. La misma palabra ‘materia’ procede de mater, que significa madre (de la Fuente, 2014, p. 160).



Generalmente, en los cuentos de hadas el padre falleció por causa de la madrastra. Esta situación puede considerarse positiva, en tanto obliga al niño a observar la realidad en toda su crudeza. En *Funeral siniestro* lo descubre Isabel cuando su vida corre peligro. El clímax es la confrontación de Isabel con el mundo de la fantasía representado por Lucrecia. El cuerpo de la madrastra reposa en un féretro y es velado en la vieja casa. La noche llega y los amigos de la familia se van marchando hasta que Isabel queda sola con el féretro donde yace el cuerpo. En este momento la madre terrible impulsa a su hija hacia el horror de la inconsciencia para alejarse del yo. La inconsciencia se asemeja a la muerte, al encuentro con lo inexplicable, a la separación del mundo terrenal o de las certezas. Cuando Isabel se siente acosada por el horror que le produce el espectro de Lucrecia surgido de lo más profundo de sus miedos, genera alucinaciones que simbólicamente desencadenan un incendio. Según la tradición cristiana el fuego es purificador, pues destruye el mal y purifica las almas de los pecadores. En el fuego está presente Dios (recuérdese la llama ardiente que durante el Éxodo guía a Israel a través del desierto).

El simbolismo del fuego orientado de esta manera marca la etapa más importante de la intelectualización del cosmos y aleja cada vez más al hombre de la condición animal. Si prolongamos el símbolo del fuego en esta dirección, el fuego vendría a ser ese dios viviente y pensante, que en la cultura hebrea lleva el nombre de Yahvé y entre los cristianos de Cristo (Corsellas, 2020, p. 54).

Isabel es expuesta al fuego para conjurar el mal que la azota tal como en el pasado la Inquisición lo hacía con las brujas, pues el fuego purificador era visto como la única manera de destruir el mal que las había poseído. Del mismo modo, Isabel es la víctima inocente que se tiene que exponer al fuego. Como expresa Lyn Cowan (1994) a propósito del arquetipo de *La víctima*: “La victimización, pues, es tanto la condición de una relación significativa con un dios como la condición de un sufrimiento sin sentido” (p. 199). La victimización o sacrificio de Isabel, logra el favor de los dioses y entra en escena el *Deus ex machina*. Los dioses usaron a Octavio para proteger a Isabel, mientras que del cuerpo de Lucrecia, la madre terrible, solo quedan cenizas. El camino quedó libre para que Isabel iniciara su tránsito hacia la vida adulta.

Esta situación de confrontación entre Isabel con los temores que le despierta el cadáver de Lucrecia es:

El denominado miedo a la castración era el miedo ante la vida real, la que no correspondía de ningún modo a la expectativa primaria del niño y carecía totalmente de ese sentido mitológico, del que él se acordaba oscuramente desde su temprana edad (Jung, 2004, p. 64).

En este sentido, la aventura de Isabel en *Funeral siniestro* bien puede interpretarse como el horror de crecer, de dejar atrás el mundo reconocible de la inocencia infantil (más animal y primitivo) para ingresar en el mundo simbólico y egoísta de los adultos.

## ***Área maldita***

En *Área maldita* (1980) varias personas son atacadas por mortíferas serpientes de cascabel, en algún lugar de Colombia que no se especifica. Más adelante, se descubre que cerca de allí un grupo de traficantes tiene una plantación de marihuana que la comunidad generalmente observaba con indiferencia, sin embargo, esta era la razón por

la cual las serpientes atacan, pues las atrae el olor de las plantas. Un sacerdote que se opone a esta situación sufre un atentado por parte de los traficantes, pero antes de morir consigue dar un aviso inquietante a la comunidad: “Esta región está azotada por una terrible maldición. Solo un inocente podrá salvarnos”. La violencia que acarrea el comercio ilegal de este plantío impele a que un habitante de la región, Alberto, se enfrente a los traficantes. Finalmente, la región recobra la tranquilidad después de una fuerte batalla donde perece el jefe de los capos. Sin embargo, una de las serpientes sigue rondando el lugar, pero muere accidentalmente luego de que un bebé dejara caer sobre ella un frasco con ácido.

En este filme el narcotráfico se trata como una situación que corrompe a la región, lo que provoca un anatema y el castigo de los dioses en forma de serpiente que solo podrá conjurarse a través de la inocencia, como bien sentencia el sacerdote antes de morir. Este enunciado valida el hecho de que entre la comunidad existe la conciencia de que se ha cometido un fallo, algo que ha ofendido a los dioses, razón que lleva al castigo de toda la comunidad. Asimismo, se expresa como una sentencia, casi como una profecía que anuncia la necesidad de un salvador, de un inocente con la

capacidad de conjurar el mal. De forma parecida ocurre también en otras historias como Edipo contra la Esfinge, David contra Goliat, Jack contra el Gigante y otras en las que la inocencia y la valentía logran derrotar el mal. En *Área maldita* el anatema es la corrupción de la Madre Tierra por la mano del hombre, quien siembra las plantas prohibidas y trae la violencia. La Madre Tierra (o Madre Naturaleza) es una de las muchas formas que toma el arquetipo *madre*.

El arquetipo de la madre tiene, como todo arquetipo, una cantidad casi imprevisible de aspectos. Citando sólo algunas formas típicas tenemos: (...) en sentido más amplio la iglesia, la universidad, la ciudad, el país, el cielo, la tierra, el bosque, el mar y el estanque; la materia, el inframundo y la luna; (...) (Jung, 2004, p.75).

Estas versiones ampliadas del arquetipo *madre* están relacionadas con la autoridad que se ejerce sobre un lugar que agrupa a una comunidad, como las ya citadas ciudad, universidad o país. En el filme de Pinilla la comunidad ha roto la relación con esa autoridad primordial, porque se ha permitido la siembra de una planta prohibida. Esta situación recuerda los relatos míticos que

aluden a las pruebas por las que deben pasar los humanos por transgredir alguna ley de los dioses. Para ilustrar recuérdese la apertura de Heorot que perturba la tranquilidad de Grendel en el mito de Beowulf. Recuérdese también a la tristemente célebre Pandora que abre el pithos, mejor conocido como la caja. Acaso, el asesinato de Layo por su hijo Edipo que desata la peste sobre Tebas. En los casos señalados, los hombres rompieron una norma fundamental que desencadena el castigo de los dioses sobre toda la comunidad. Mejor aún, la Madre Tierra o Madre Comunidad se vuelve contra sí misma en su aspecto más tenebroso para curar el mal que la agobia. En Área maldita ese aspecto tenebroso está representado en las dos serpientes asesinas que siembran de muerte el lugar. “En su aspecto tenebroso, el arquetipo Madre Tierra Terrible contempla la experiencia de la muerte, por la cual toma a su progenie, la divide y la desintegra para hacerla renacer” (Von Mayer Chaves, 2010, p. 99). Este aspecto de Madre Terrible exige un cambio, cuando no una restitución, que obliga a través de la experiencia de la muerte.

Recuérdese que en el filme las sucesivas muertes causadas por las serpientes son interpretadas por el sacerdote como un castigo y, a la vez, declara de manera profética la manera en que la comunidad

debe redimirse de la maldad. Pero el intrépido héroe, interpretado por el actor Julio del Mar, que combatió ferozmente a los criminales, no es el inocente que se enfrentará al mal simbólicamente representado en la serpiente. El inocente, como lo anunció la profecía, será literalmente un inocente, un bebé. Bien expresa Bettelheim (2010) que:

Los detalles pueden cambiar, pero el argumento básico es siempre el mismo: una persona que no tenía el aspecto de héroe prueba que lo es matando dragones, resolviendo enigmas y viviendo con astucia y bondad hasta que libera a la bella princesa, se casa con ella y vive feliz para siempre (p. 130).

En *Área maldita* la muerte del dragón (representado en la serpiente) libera a la doncella, en este caso simbolizada por la comunidad, o sea, la madre.

Una vez más, como se observó en *Funeral siniestro*, entra en acción un *Deus ex machina*. La mano de los dioses interviene en favor del inocente que ha mantenido pura su divinidad. No se debe olvidar que el niño es “‘sólo un niño’, y por otro lado es sin embargo divino” (Jung, 1998). ¿Pero qué significa esta intromisión divina? ¿Este *Deus*

*ex machina* en la trama? No es difícil observar en el filme una fuerte relación con la simbología católica, principalmente por la aparición de la serpiente que la tradición cristiana relaciona con el mal; para no ir más lejos, los pasajes de la biblia en los que aparece la serpiente: “el más astuto de los animales” (Génesis, 3:1, en Biblia de Jerusalén, 1975/1982), “(...) y mordieron al pueblo, y mucha gente de Israel murió” (Números 21:6, en Biblia de Jerusalén, 1975/1982) y otras más. La serpiente también se relaciona con el Dragón: “En aquel día Jehová castigará con su espada dura, grande y fuerte al leviatán, serpiente veloz, y al leviatán serpiente tortuosa; y matará al dragón que está en la mar” (Isaías, 27:1, en Biblia de Jerusalén, 1975/1982). El mal sólo puede ser conjurado por la intervención divina. El inocente goza de la protección de los dioses y ayuda a conciliar el mundo glorioso con el terrenal. En *Área maldita*, el bebé (que conjura el mal) es el hombre que se reconcilia con el mundo divino. El mensaje es apartarse del pragmatismo de lo material, del dinero fácil, y devolverle a la tierra su vocación original, o sea, sembrar para alimentar al hombre.



## ***27 horas con la muerte***

En *27 horas con la muerte* (1981) el doctor Víctor Otálora roba una poderosa droga que aparenta la muerte por 9 horas. Aprovechando este descubrimiento, Víctor le propone a Mario, un joven desempleado, y a su esposa Maritza, que compren un seguro de vida y usen la droga para hacerse con el dinero de la póliza. Deciden, sin embargo, probar inicialmente la sustancia con un niño que vive en las calles, a quien Mario había conocido poco antes. Sabiendo que la droga funciona, compran el seguro y, usando como excusa el cumpleaños de Mario, aparentan su muerte en presencia de varios testigos. Más adelante, Mario es sepultado y Víctor intenta rescatarlo, pero se lo impiden los perros que cuidan el cementerio; es entonces cuando Maritza y Víctor deciden dejar a Mario enterrado y dividir el dinero entre los dos. Sin embargo, el niño habitante de la calle se percata del plan y advierte a las autoridades, quienes logran rescatar a Mario; hacia el final este y la policía se unen para desenmascarar a Maritza y Víctor.

En *27 horas con la muerte* la vida se arriesga por un bienestar material alejado de toda preocupación. Aquí la violencia se presenta de forma sutil en

comparación con *Área maldita*, en donde ya se hace explícita. En este filme no se presentan mafiosos ajustando cuentas con metralla, pero sí hay una violencia relacionada con la obtención del dinero fácil, que termina por cosificar hasta la vida misma. O sea, se expresa el pragmatismo en favor del fin último, que consiste en ganar a toda costa, por encima, incluso, de la integridad humana.

La historia fue filmada en 1981 en los primeros años de una de las décadas más violentas del país. Para entonces el narcotráfico ya había florecido y por las calles corría el dinero y los autos lujosos, pero también los asesinatos; morían traficantes, policías, testaferros y se escuchaba, a veces como un rumor, que los niños de la calle eran usados para repartir drogas o engrosar las filas de sicarios, pero, además, que eran asesinados por otros niños para probar su valor como una boleta de entrada a las bandas criminales, o simplemente como parte de la llamada limpieza social que mencionan Cuastumal (2017), Rojas (1994) y Zambrano et al. (2012). Esta situación de degradación se siguió replicando en años posteriores.

Esta película, además, trata un tema clásico del cine de horror: la ansiedad del hombre por alcanzar la inmortalidad. Generalmente en distintas mitologías, el alma sigue viviendo en un mundo

espiritual, como el Valhala de los vikingos, el Tártaro de los griegos o los trece cielos de los aztecas, por nombrar unos cuantos. En relatos como *La Momia*, el sacerdote, brujo o chamán es el encargado de devolverle el alma al cuerpo para que regrese a la vida. Sin embargo, en la medida en que la modernidad se ha tomado el mundo, la fe se ha puesto en la ciencia y en la conservación vital del cuerpo carnal y no del alma (Gubern y Carós, 1979), como sucede en *Frankenstein o El moderno Prometeo* (2004), de Mary Shelley, en donde el sacerdote reemplaza al brujo o al sacerdote. En *27 horas con la muerte* este personaje es fácilmente reconocible en el Dr. Víctor Otálora. ¿Acaso una referencia a Víctor Frankenstein? En esta nueva manera de observar la inmortalidad, a partir de la ciencia, los esfuerzos se concentran en la conservación del cuerpo y no del alma, porque es a través del cuerpo que se disfruta de la vida terrenal, o sea, del hedonismo y la mundanidad.

Obsérvese que en *27 horas con la muerte* el Dr. Otálora no pretende usar las pastillas en beneficio de la humanidad, sino en beneficio suyo, en el provecho económico que pueda obtener y, además, fácil e inmediato. Evidentemente, en esta manera de ver la vida no tiene cabida el espíritu, sino la carne. Pero la misma carne se desprecia, porque él

prefiere arriesgar la del otro, no la propia. Según Cuéllar Barona (2008) sobre el cuerpo se crean mitos, cuentos u otras invenciones que en últimas expresan lo que la sociedad anhela en el momento. Seguramente, como se mencionó antes, la película refleja la tremenda degradación social y moral del periodo en que fue filmada, lo que permite comprender las decisiones inmorales de algunos personajes que no tienen escrúpulo en pasar sobre otros, en usarlos y disponer de ellos con fines utilitaristas.

Mario y el niño son usados por su ingenuidad; no tienen a alguien que los guíe eficazmente. Es cierto que Mario es un joven de *veintitantos* años que trabaja por su hogar y para complacer a su exigente esposa Maritza. Además, actúa como un padre cuando se interesa por ayudar al gamín<sup>3</sup>. Pero Mario no tiene carácter, pues es fácilmente manipulado por su esposa y por Dr. Otálora, y prefiere poner en riesgo la vida del gamín permitiendo que prueben la droga en él. La falta de carácter de Mario fácilmente responde al arquetipo del niño eterno; el miedo de este reside en que “Había caído del Olimpo infantil y ya no era el hijo héroe de una madre divina” (Jung, 2004, p. 157). Mario, tal como un niño, teme

---

3 En el pasado era popular esta expresión, principalmente en Bogotá, para referirse al niño habitante de la calle.

perder el amor o la amistad, y se niega a afrontar la realidad. Además de encarnar a este arquetipo, Mario y el niño de la calle son, simbólicamente, la representación del arquetipo del niño abandonado. “‘Niño’ significa algo que crece hacia la independencia. No puede conseguirlo sin alejarse del origen; el abandono es, entonces, una condición necesaria, no sólo un suceso eventual” (Jung, 1998, p. 143). Con el arquetipo del niño, Mario y el niño de la calle se arriesgan a la inminencia de la mortalidad, que en principio implica el fin de la vida y, luego, el renacimiento a la vida adulta. Ambos debían nacer dos veces. De acuerdo con Jung (2004):

El “doble nacimiento” representa ese conocido tema de la mitología del héroe, que hace descender a éste de padres divinos y humanos. Ese tema desempeña un papel importante en misterios y religiones como tema del bautismo o de la resurrección (p. 64).

En ambos casos esta experiencia despoja a Mario y al niño de la calle del miedo a la muerte, y dejan atrás la ingenuidad para asumir su destino vital. Desde el psicoanálisis dice Bettelheim (2010):

Haciendo paralelismos antropológicos, éste y otros autores afirman que los mitos y los cuentos de hadas derivaron de, o dan expresión simbólica a, ritos de iniciación u otros ritos de pasaje, tales como la muerte metafórica de un yo, viejo e inadecuado, para renacer en un plano superior de existencia (p. 41).

Ahora, volviendo a la idea de fuerza divina del arquetipo niño, dice Jung (1998):

Es una paradoja llamativa de todos los mitos del niño el que, por un lado, el “niño” se halle impotente ante enemigos poderosísimos y continuamente amenazado de aniquilación, y, por otro lado, disponga de poderes que exceden sobradamente lo humano (p. 143).

Una vez más, esta situación responde a la noción *Deus ex machina*. La casualidad de que el niño de la calle escuchara los planes del Dr. Otálora mientras parecía estar muerto, le permiten salvar a Mario. Escucha el plan como una especie de secreto susurrado al oído por los dioses que le permiten derrotar a su enemigo. De manera similar obsérvese en *La Ilíada* (770 aC/2004) el momento en que París

traspasa con una flecha el talón de Aquiles. Es cierto que no es clara la manera en que París descubre la debilidad de Aquiles<sup>4</sup>, salvo como una suerte de inspiración que le permitió ejecutar a su enemigo, al verdugo de Héctor, aunque la tradición señala que Apolo fue quien reveló el secreto para asestar el golpe fatal. En todo caso, nótese la intervención de los dioses para salvar a su protegido. Una vez más el niño, representado por el gamín, está más cercano a la divinidad y por ello tiene el poder de destruir al antagonista.

## ***Triángulo de oro (La isla fantasma)***

*Triángulo de oro (La isla fantasma)* (1985) relata la leyenda de una misteriosa isla del caribe que solo es visible desde cierto ángulo. La leyenda dice que quien logre llegar a la isla podrá hacerse con un

---

4 Aquiles, uno de los héroes de *La Ilíada* y líder de los mirmidones. Según la leyenda cuando Aquiles era un bebé su madre Tetis lo sostuvo de un talón sobre el fuego sagrado (en otras versiones dicen que lo sumergió en el río Estigia) para hacerlo inmortal. De esta manera, el talón de Aquiles quedó como único punto vulnerable del héroe. En la guerra de Troya este punto vulnerable fue aprovechado por París quien le lanzó una flecha a Aquiles que se clavó en su talón provocándole la muerte (Cartwright, 2023).

valioso triángulo de oro. Pronto, la desaparición de varias personas provoca que algunos de sus familiares y aventureros se embarquen en la búsqueda de la misteriosa isla. Más adelante, un grupo logra dar con ella, pero deben luchar contra la naturaleza que parece cobrar vida para destruir a los intrusos. Cuando la isla está a punto de hundirse a causa de un terremoto desencadenado por el triángulo de oro profanado, uno de los aventureros encuentra a una niña que había desaparecido y logran salir de la isla antes del hundimiento.

En esta película la trama gira en torno a una isla misteriosa de la que se cree que esconde una enorme riqueza. A esta trama se enlaza la búsqueda de una familia que desapareció en altamar, casi en las mismas coordenadas en las que algunos creen haber visto a la isla fantasma. Aquí se observa la tensión entre los valores fundamentales respecto a los materiales, es decir, entre la familia y el dinero que representa el tesoro que esconde la isla. Dicho de otra manera, la riqueza ilusoria en oposición a la vida. Recuérdese que la isla aparece y desaparece, lo que significa que la riqueza es una ilusión. Como se observó en *Área maldita*, la madre terrible emerge en forma de madre naturaleza para castigar a los hombres que la intentan corromper, en este caso a los humanos que se introdujeron



arbitrariamente para robar en la isla protegida. Esta situación no dista mucho de lo observado en lugares en que los intereses económicos priman sobre el medio ambiente. Así, no existe el menor reparo en contaminar o destruir la naturaleza para obtener ganancias.

En este filme (como sucede en los ya analizados) se sigue presentando la lucha por las ganancias fáciles que se opone a los valores fundamentales. Aquí el horror está en descubrir que el hombre profana lo primordial, la isla virgen, y esta se vuelve contra él por su materialismo desbocado. La naturaleza, entonces, se muestra violenta contra los humanos y los destruye, salvo a una niña que hacía parte de la familia desaparecida y logró sobrevivir en la isla. ¿Pero cómo la niña logró sobrevivir? de la Fuente (2014) ejemplifica muy bien esta situación cuando analiza *La puerta de los pájaros*. Relata la autora que el mago Merlín encontró la cabeza de una mujer que extrañamente seguía con vida; su nombre era Luz del bosque, quien sedujo a Amadís, el ayudante de Merlín, para que asesinara a una mujer y así poder poseer su cuerpo. Amadís realizó el macabro encargo y Luz del bosque cambió su nombre por Placer oscuro. Sin embargo, Placer oscuro expedía un olor fétido que no lograba apaciguar a pesar de usar todas sus artes mágicas.

Esto la llenó de envidia hacia Constanza (hija de Merlín) por su olor a primavera, por lo que Placer oscuro encerró a Constanza en un cuarto. Sin embargo, la naturaleza se manifestó:

Cuando Placer oscuro fue al desván para ver qué sucedía, observó que las plantas nacían del vestido de Constanza y que se extendían por todos los rincones formando sobre la princesa un dosel del que colgaban delicadas flores. Una bandada de pájaros salió volando por la ventana y un ratoncillo se escondió bajo el vestido de la niña, como si el impulso creador de la naturaleza tuviera su origen en aquel cuarto tras un invierno frío y largo (de la Fuente, 2014, p. 169).

La Madre Naturaleza, al igual que “La ciudad, del mismo modo que la madre, alimenta, ampara y protege” (Cárdenas, 1990, cap. 2). Sobre esto se explica que la desgracia de Placer oscuro se origina en que se separó de lo fundamental, de la naturaleza que la abrazaba, para intentar vivir en el mundo de los hombres. Por el contrario, la dócil Constanza había encontrado el favor de Madre Naturaleza.

En *Triángulo de Oro (la isla fantasma)* la niña perdida reaparece cubierta de ramas y hojas como un ser ancestral, una suerte de Madre Tierra. La naturaleza y la niña se han hecho una sola. Esta última se ha vuelto nimia, ha regresado a lo fundamental, aceptado las reglas primordiales, las guías del instinto y de lo primitivo. Por esta razón, pudo sobrevivir. Sin embargo, esta capacidad se pierde cuando la niña es reconocida y rescatada por uno de los aventureros y regresa a su forma humana. Esta reconversión es un distanciamiento de la madre. Recuérdesse que “A través del padre, la hija se hace por primera vez consciente de sí misma” (Luke, 1998, p. 79). En este caso, el aventurero representa al padre. Esta circunstancia, junto a la intromisión de los extraños en la isla, provoca un cataclismo. Es como si la isla enfurecida intentará aplastar a los pocos hombres que sobreviven y, además, castigar a la niña que intentaba abandonar a su madre.

La pérdida de la hija es para las mujeres mayores la pérdida de su parte joven y despreocupada, una oportunidad para los descubrimientos de significado que constituyen la tarea de la segunda mitad

de la vida: es el cambio desde la vida de proyección exterior al desapego (Luke, 1998, p. 80).

En este caso la aparición final del dios —mejor aún de la diosa— en forma de cataclismo no emerge para salvar a los hombres, sino para cobrarles su osadía, para restituir lo que fue arrebatado. Aquí la noción clásica de *Deus ex machina* se invierte, porque el dios interviene para castigar, no para salvar. Aun así, el aventurero y la niña se salvan, lo que de cierta manera representa el triunfo del imperio de la razón, del mundo tangible y domesticado, sobre lo básico y primitivo.

## Conclusiones

Este tipo de análisis a veces sorprende hasta al mismo autor. Seguramente Jairo Pinilla tenía objetivos más simples cuando imaginó las películas que aquí se analizan. Sin embargo, es claro que una obra, tal como un filme, es una suerte de libro que demanda ser leído y, por supuesto, interpretado. Dicho esto, se concluye que en las películas mencionadas el niño siempre es inocente, ingenuo y carente de toda maldad. Así sucede con Isabel de *Funeral siniestro*, el niño de la calle de *27 horas con la muerte*, el bebé de *Área maldita* y la niña de

*El triángulo de Oro (La isla fantasma)*. En general, en las películas analizadas se observa la lucha entre el bien (la fragilidad, la ingenuidad, la bondad) y el mal (la ambición y la búsqueda del dinero fácil). De este modo, la bondad es recompensada por los dioses salvando al inocente y castigando al villano, pues los valores fundamentales se anteponen a la búsqueda de las riquezas fáciles y el inocente aparece como la salvación dado que es más cercano a lo primordial. De ahí que, incluso, el adulto sólo puede ser salvado cuando logra ser niño.

En estos filmes (a excepción de *Área maldita*) el niño es huérfano, pero esta particularidad parece acercarlo a la madre terrible que generalmente se quiere aprovechar y emerge en forma de madrastra (como Lucrecia en *Funeral siniestro*) o lo quiere mantener junto a ella (como a la niña en *Triángulo de oro*). Pero es también el niño inocente quien al conjurar el mal se está poniendo al lado de la madre terrible (como el bebé en *Área maldita*). También es de señalar que cuando esa imagen primigenia se intenta separar de la madre primordial, se desata su furia para impedir que se retire una parte de ella.

Desde mi perspectiva, la relación entre el niño y su madre terrible es la que construye el ambiente de horror en estos filmes, ya que el horror está del lado de lo irracional, de lo inexplicable, de lo misterioso

y desconocido como lo diría Lovecraft, pero como una suerte de conciencia que no reconoce la separación de lo primordial que materializa el inconsciente, generalmente, cuando se produce la separación de la niñez. Precisamente, en los filmes mencionados, el niño y la madre terrible, al estar del lado de lo primordial, se apartan de la razón. Y la razón es el lugar de lo tangible y de las certezas. Sin embargo, en el mundo de las certezas también existe el horror cuando la vida y la integridad están por debajo del utilitarismo y la ambición que provocan dolor y muerte. ¿Acaso no es incomprensible que en el mundo de las certezas es donde más reina lo irracional que lo simbólico intenta domesticar? Esto es lo que evidentemente le otorga a estas cuatro películas una posición ética, pues existe un interés evidente por parte del autor en que en estos relatos el bien triunfe sobre el mal, en cualquiera de sus formas. En consecuencia, de ahí se deduce que en los cuatro filmes analizados la persistencia del arquetipo *niño*, como un ente ingenuo y limpio de corrupción, emerge tal posibilidad de salvación del ser humano, en el sentido de que la bondad y la ingenuidad es lo esencial y se encuentra en el espíritu de todo niño.

# Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (1979). *El arte poética*. Editorial Espasa Calpe. (Documento original publicado entre 384 y 322 aC.)
- Báez, J. Á. (s.f.). *Jairo Pinilla: el director de cine que ya no tiene películas*. La Rueda Suelta. <https://laruedasuelta.com/entrevista-con-jairo-pinilla/>
- Bettelheim, B. (2010). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Crítica.
- Biblia de Jerusalén*. (1982). Desclee De Brouwer Bilbao. (Trabajo original publicado en 1975).
- Campos, D. S. (2018). *Jung y la baraja gitana: un análisis de los símbolos arquetípicos de las cartas*. [Tesis de grado doctoral. Facultad de Filosofía]. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/47272/1/T39848.pdf>
- Cárdenas, G. (1990). *El arquetipo de la madre terrible en Peregrinos de Aztlán, de Miguel Méndez*. Alta Pimeria Pro-Arte y Cultura.

- Cartwright, M. (2023). *Aquiles*. Enciclopedia de la Historia del Mundo. <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-10354/aquiles/>
- Centro Virtual Isaacs. (s.f.). *Jairo Pinilla Téllez* <https://cvisaacs.univalle.edu.co/cine/jairo-pinilla-tellez/>
- Chaves, C. R. (2005). La categorización: un aspecto crucial en la investigación cualitativa. *Revista de investigaciones Cesmag*, (11), 113-118. <https://biblioteca.unicesmag.edu.co/digital/revinv/0123-1340v11n1pp113.pdf>
- Cinemateca Distrital de Bogotá. (1982). Recuento histórico de Jairo Pinilla Téllez. *Cuadernos de cine colombiano* (8). Cinemateca Distrital de Bogotá. <https://omeka.cinematecadebogota.gov.co/items/show/121#?c=&m=&s=&cv=>
- Conto, J. P. (2022). *Jairo Pinilla: cuando el terror es el olvido*. Radiónica. <https://www.radionica.rocks/cine/jairo-pinilla-cuando-el-terror-es-el-olvido-perfil-colombia-paliculas>
- Corsellas, M. S. (2020). El conocimiento simbólico y el mito del fuego en las culturas antiguas. Aportes desde la imaginación creadora de Gastón Bachelard. *Revista Tábano*, (15), 4859. <https://doi.org/10.46553/tab.15.2019.p4859>



- Cowan, L. (1999). El arquetipo de La Víctima. En Christine Downing (Comp.), *Espejos del yo imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*, (pp. 196-203) Editorial Kairos.
- Cuastumal, Á. (2017). Libro: Limpieza Social. Una violencia mal nombrada. *Revista Eleuthera* 17, 151-153. <https://doi.org/10.17151/eleu.2017.17.9>
- Cuéllar B., M. (2008). La figura del monstruo en el cine de horror. *Revista CS*, (2), 227-246. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476348366007>
- de Camargo, H. W., y Pérez, L. A. (2020). Máquina amable, madre terrible: mito y ciencia en imágenes arquetípicas del filme “I Am Mother”. *Revista Texto Digital*, 16(2), 171-193. <https://doi.org/10.5007/1807-9288.2020v16n2p171>
- de la Fuente, S. N. (2014). El arquetipo de la gran madre: Una lectura junguiana de La puerta de los pájaros. *Revista Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, (12), 157-179. <https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/download/1514/1267>

- de León G., C. (2020). El Deus ex machina en el Carro o La necesidad de ser salvados. *Lustrum: gaceta de la Bajada de la Virgen*, (3), 96-101 <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/7630208.pdf>
- Eurípides (2011). *Ifigenia de Aulide*. (Obra original publicada en 405 aC). Editorial Gredos.
- Gallo, I. (2016, 30 octubre). Jairo Pinilla: el padre del cine de terror colombiano. *Las2orillas*. <https://www.las2orillas.co/jairo-pinilla-peor-director-del-cine-colombiano/>
- García I., G., y Aguilar G., C. (2009). Psicoanálisis y política: la teoría de la ideología de Slavoj Zizek. *Grupo Pensamiento Crítico - San José de Costa Rica*. <https://www.pensamientocritico.info/articulos-1/otros-autores2/psicoanalisis-y-politica-la-teoria-de-la-ideologia-de-slavoj-zizek.html>
- González A., E. M. (2013). Acerca del estado de la cuestión o sobre un pasado reciente en la investigación cualitativa con enfoque hermenéutico. *Uni-Pluriversidad* 13(1), 60–63. <https://doi.org/10.17533/udea.unipluri.16119>

- González G., F. D. (2017) El horror en la literatura, *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (1), 2750. <https://doi.org/10.15366/actionova2017.1>
- Gubern, R., y Carós, J. P. (1979). *Las raíces del miedo: antropología del cine de terror*. Ed. Tusquets
- Hernández, R., Fernández, C., y Baptista, L., P. (2000). *Metodología de la investigación* (6a. ed.). McGraw-Hill Interamericana.
- Herrera, V. (2013). *Informe sobre Carl Gustav Jung*. <https://www.academia.edu/download/64038128/JUNG%20INFORME.pdf>
- Homero (2004). *La Ilíada*. (Obra original publicada en 770 aC) Dirección de Publicaciones e Impresos
- Isaza, J. (2012, 22 marzo). La historia del hombre que sembró el terror y cosechó algunas risas. *Periodico El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-11402663>

- Jiménez, A. (2013). *Los arquetipos maternos: Madres de película*. Comunica Telling. [Blog] Recuperado en mayo del 2020. <http://comunicatelling.com/comunicatelling/los-arquetipos-maternales-madres-de-pelicula/>
- Jung, C. G. (1998). El arquetipo del Niño. En Christine Downing (Comp.), *Espejos del yo imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*, (pp. 143-146) Editorial Kairos.
- Jung, C. G. (2004). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós Ibérica.
- Lovecraft, H. (1999). *El horror sobrenatural en la literatura*. En Juan Antonio Molina (Ed.) [Obra original publicada en 1927 con el título *Supernatural horror in literature*]. Editorial Valdemar.
- Luke, H. M. (1998). Madres e hijas: una perspectiva mitológica. En Christine Downing (Comp.), *Espejos del yo imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*, (pp. 79-81) Editorial Kairos.
- Mejías R., J., y Rodríguez O., M.L. (2014). Capitalismo y psicoanálisis. *Revista-Epsys*. <http://www.eepsys.com/es/capitalismo-psicoanalisis/>

- Pinilla, J. (Director). (1977). *Funeral siniestro* [Película]. Asofilms de Colombia.
- Pinilla, J. (Director). (1980). *Área maldita* [Película]. Asofilms de Colombia.
- Pinilla, J. (Director). (1981). *27 horas con la muerte* [Película]. Sonofilms Corporation.
- Pinilla, J. (Director). (1985). *Triángulo de oro. La isla fantasma* [Película]. Sonofilms Corporation.
- Pinilla, J. (Director). (2005). *Por qué lloran las campanas* [Película].
- Pinilla, J. (Director). (2012). *Un paseo funesto* [Película]. Sonofilms Corporation.
- Quintana, L., y Hermida, J. (2019). La hermenéutica como método de interpretación de textos en la investigación psicoanalítica. *Perspectivas en Psicología: Revista de psicología y ciencias afines*, 2(16), 73-80. <http://perspectivas.mdp.edu.ar/revista/index.php/pep/article/view/469>
- Real Academia Española. (2021). *Deus ex machina*. Diccionario de la lengua española, 23.<sup>a</sup> ed., <https://dle.rae.es/deus+ex+machina>

- Retina Latina. (s.f.). *Jairo José Pinilla Téllez*. Retina Latina: <https://www.retinalatina.org/person/jairo-jose-pinilla-tellez/>
- Rojas, C. E. (1994). *La violencia llamada “limpieza social”*. Cinep. [https://nuncamas.movimientodevictimas.org/images/abook\\_file/LA%20VIOLENCIA%20LLAMADA%20LIMPIEZA%20SOCIAL.pdf](https://nuncamas.movimientodevictimas.org/images/abook_file/LA%20VIOLENCIA%20LLAMADA%20LIMPIEZA%20SOCIAL.pdf)
- Shelley, M. (2004). *Frankenstein o el moderno Prometeo*. (Obra original publicada en 1818) LibrosEnRed.
- Staff, F. (2016). *Edgar Allan Poe: 10 frases del padre del terror*. Forbes México. <https://www.forbes.com.mx/edgar-allan-poe-10-frases-del-padre-del-terror/>
- Villegas, M. (1993). Las disciplinas del discurso: hermenéutica, semiótica y análisis textual. *Anuario de psicología*, (59), 19-60. <https://iessantarosa-cat.infed.edu.ar/sitio/wp-content/uploads/2020/05/Discurso-y-semiotica.pdf>
- von Mayer Chaves, P. (2010). El arquetipo de la Madre Terrible en el mito de Atis y Cibele, según José Basileo Acuña. *Revista Káñina*, 34(1), 99-105. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/1065>

- Zambrano, I., Rojas, C., y Higueta, C. (2012). *Una infancia bajo amenaza de muerte: los niños en situación de calle en las grandes urbes colombianas. Aportes a una historia de la infancia*. Centro de Investigaciones Educativas y Pedagógicas - CIEP. Universidad de Antioquia. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/32128>
- Zizek, S. (2003). *Ideología, un mapa de la cuestión*. México: Fondo de Cultura Económica.